

A spectrogram with a color gradient from dark blue at the top to bright yellow at the bottom. The spectrogram shows various frequency components over time, with a prominent horizontal band of energy in the lower-mid frequency range. The text is overlaid on this spectrogram.

Kilian Sprau

Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten

Studien zu Funktion und Verwendung eines Vortragstilmittels im spätromantischen Liedgesang
Mit einem vergleichenden Kapitel zum Schubert-Lied von Majid Motavasseli

Universität Augsburg

Kilian Sprau

Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten

Studien zu Funktion und Verwendung eines Vortragsstilmittels im spätmantischen Liedgesang

Mit einem vergleichenden Kapitel zum Schubert-Lied von Majid Motavasseli

Kilian Sprau: *Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten. Studien zu Funktion und Verwendung eines Vortragsstilmittels im spätromantischen Liedgesang. Mit einem vergleichenden Kapitel zum Schubert-Lied von Majid Motavasseli*, Universität Augsburg 2023

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-991648>

Der Text dieser Publikation erscheint unter einer *Creative Commons*-Lizenz vom Typ *Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International*. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren

Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de> oder wenden Sie sich brieflich an

Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Für sämtliche Noten, Audiobeispiele etc. gilt: alle Rechte vorbehalten.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der

Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten

sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2023 Kilian Sprau und Majid Motavasseli

Notensatz: Werner Eickhoff-Maschitzki

Satz und Bildbearbeitung: Dieter Kleinrath

Gefördert durch
 **DFG** Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft
(DFG) – Projektnummer 388847273.

 **OPEN ACCESS**
OPUS AUGSBURG

Veröffentlicht über OPUS Augsburg.

Titelbild: Richard Strauss, *Allerseelen* op. 10 Nr. 8, T. 39, Zählzeiten 1–3 („einst“);
Spektrogramm einer Aufnahme mit Leontyne Price (Gesang) und David Garvey (Klavier) von 1959:
A Program of Song. Leontyne Price, RCA Victor 09026 61499 2, © 1993, Track 10

Den Mitarbeiter*innen des Richard-Strauss-Instituts
 Garmisch-Partenkirchen und seinen beiden Leitern:
 Dr. Christian Wolf (bis 2018)
 Dr. Dominik Šedivý (ab 2018)

VORBEMERKUNG

Die vorliegende Studie ist im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Forschungsprojekts *Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten* entstanden.¹ Dieses Projekt war von April 2018 bis September 2019 am Lehrstuhl für Musikpädagogik der Universität Augsburg, von Februar 2020 bis April 2022 an der Universität der Künste Berlin angesiedelt. Die im Zuge des Projekts analysierten Tonaufnahmen werden, soweit sie Werke von Richard Strauss enthalten, im Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen aufbewahrt. Die umfangreichen Tabellen, die sämtliche im Zuge der Aufnahmeanalysen gewonnenen Daten dokumentieren, sind über das Repositorium Zenodo öffentlich zugänglich.² Neben den vom Projektleiter und Hauptautor Kilian Sprau erzielten Forschungsergebnissen enthält die Publikation auch die Resultate einer von Majid Motavasseli (Graz) eigenständig durchgeführten Studie, eines performanceanalytischen Vergleichs des Strauss-Lieder-Korpus mit einem stilistisch anders gelagerten Repertoire (Aufnahmen von Schuberts Liederzyklus *Winterreise* D 911). Majid Motavasseli war am DFG-Projekt *Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten* seit dessen Umzug an die Universität der Künste Berlin als Wissenschaftlicher Mitarbeiter beteiligt. Er ist alleiniger Autor des VI. Kapitels dieser Publikation; die übrigen Kapitel stammen vom Hauptautor.

Auf zitierte Literatur wird in Fußnoten verwiesen mithilfe von Kurzbelegen, die jeweils Autor*in (ohne Vornamen), Erscheinungsjahr und Seiten- bzw. Spaltenbereich angeben. Die vollständigen Literaturangaben sind in Anhang VIII.2 zusammengefasst, der die Quellen in alphabetischer Reihenfolge gemäß den Nachnamen der Autor*innen anführt. Verweise auf Tonaufnahmen (im Falle dieser Arbeit ausschließlich Aufnahmen mit solistischem Gesang) werden durch das vorangestellte Symbol ⊙ gekennzeichnet, gefolgt vom Nachnamen der Gesangssolistin bzw. des Gesangssolisten, dem Entstehungsjahr der Aufnahme und dem Titel des eingespielten Werks (Beispiel: ⊙ Berger 1944 *An die Nacht*). Die vollständigen Quellenangaben zu den untersuchten Aufnahmen sind in Anhang VIII.1 zusammengefasst, der die Aufnahmen, sortiert nach fünf Gruppen, in chronologischer Reihenfolge auflistet. Verweise auf Einzelstellen von Tonaufnahmen erfolgen nicht unter Angabe von Minuten- und Sekundenzahlen, sondern durch Hinweis auf Partiturtakte mithilfe von Taktzahlen, da zahlreiche der untersuchten historischen Aufnahmen in unterschiedlichen Digitalisaten vorliegen, vielfach auch eigens für die Studie angefertigte Digitalisate analysiert wurden. Die Referenz auf bestimmte Zeitpunkte eines bestimmten Digitalisats hätte für Nutzer*innen anderer Digitalisate keinen Wert.

1 Projektnummer 388847273; vgl. <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/388847273?context=projekt&task=showDetail&id=388847273&> (1.3.2023).
 2 <https://doi.org/10.5281/zenodo.7953222> (27.5.2023).

Eine große Zahl von Personen hat dazu beigetragen, dass die hier dokumentierte Forschungsarbeit durchgeführt werden konnte. Vor allen anderen sind die Studierenden meiner Liedklasse am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg zu nennen, die sich im Sommer 2014 auf ein Konzert mit Liedern von Richard Strauss vorbereiteten. Ihnen verdankt diese Arbeit den Initialimpuls in Form zahlreicher Fragen zur historischen Aufführungspraxis des spätmantischen Kunstlieds. Zur Beantwortung einiger dieser Fragen lag damals kein Quellenmaterial vor; diese Lücke in der Fachliteratur zu schließen war die zentrale Motivation für das hier dokumentierte Forschungsprojekt. Dass es tatsächlich begonnen wurde, verdankt sich dem spontanen Interesse meines damaligen Kollegen und Vorgesetzten Prof. Dr. Bernhard Hofmann, dem Inhaber des Lehrstuhls für Musikpädagogik an der Universität Augsburg, der mich dazu ermutigte, bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft einen Förderantrag zu stellen. Hilfe bei der Antragstellung, später dann bei allfälligen Fragen während des Projektverlaufs leisteten seitens der DFG Dr. Claudia Althaus und Stefanie Röper. Für ihre bereitwillige und auch in komplizierteren Fällen stets geduldige Unterstützung danke ich herzlich.

Das bewilligte Projekt wurde vom Fakultätsrat der Philosophisch-Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Augsburg im Frühjahr 2018 als Habilitationsvorhaben angenommen. Fachlichen und menschlichen Rückhalt haben mir während des Habilitationsprozesses als Mitglieder des Fachmentorats Prof. Dr. Bernhard Hofmann, Prof. Dr. Franz Körndle (Augsburg) und Prof. Dr. Thomas Seedorf (Karlsruhe) gegeben. Dieser Rückhalt hat entscheidend dazu beigetragen, dass das Verfahren im Juli 2022 erfolgreich abgeschlossen werden konnte. Fachliches und psychologisches Startkapital verschaffte mir außerdem eine Einladung zur aktiven Teilnahme an der Konferenz *Technologien des Singens* (Detmold/Paderborn) im November 2018. Impulse für die Profilierung der von mir bearbeiteten Forschungsfragen setzte schließlich die Einladung zu einem Symposium der Lohmann-Stiftung für Liedgesang e.V. im Oktober desselben Jahres.

Von essenzieller Bedeutung für den Projektverlauf war die Kooperationsbereitschaft mehrerer Institutionen. Allen voran ist hier das Richard-Strauss-Institut (Garmisch-Partenkirchen) zu nennen, dessen Direktoren Dr. Christian Wolf und Dr. Dominik Šedivý dem Projekt nicht nur durch großzügige Bereitstellung institutioneller Ressourcen, sondern auch durch ihr persönliches Interesse und ihre Gastfreundschaft eine Wohnstatt gegeben haben. Von höchstem Wert war ebenso der fachliche Austausch mit den Mitarbeiter*innen der Kritischen Strauss-Ausgabe (München), namentlich dem Hauptherausgeber der Liedbände, Dr. Andreas Pernpeintner. Die langwierige und teils mühselige Beschaffung von Audioquellen wurde außer vom Richard-Strauss-Institut von drei weiteren Institutionen unterstützt: dem Deutschen Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek (Leipzig/Frankfurt a.M.), der Sächsischen Landesbibliothek/Staats- und Universitätsbibliothek (Dresden) sowie dem Norddeutschen Rundfunk (Hamburg). Für die Erschließung und Bereitstellung von Archivmaterial sei den Mitarbeiter*innen dieser Einrichtungen herzlich gedankt. Für wertvolle Hilfe bei der Recherche von Audioquellen danke ich außerdem Mary Ellen Kitchens (Bayerischer Rundfunk, München). Beim sachgerechten Umgang mit historischen Audioquellen schließlich war der Kontakt zur Gesellschaft für Historische Tonträger (Wien) von ausschlaggebendem Wert.

Der Projektumzug von Augsburg nach Berlin hätte ohne fürsorgliche Betreuung nicht über die Bühne gehen können. Hierfür danke ich Dr. Sabine Schöbel (Geschäftsstelle Fördermittel der UdK Berlin) aufs Herzlichste, ebenso Christian Leinfelder (Universität Augsburg) und Anne Kroschwald (UdK Berlin), die die Herausforderungen – nicht nur – dieses komplizierten Vorgangs von Seiten der Finanzadministration geschultert haben. Die Ver-

änderungen der Projektstruktur ermöglichten zudem die Einstellung eines wissenschaftlichen Mitarbeiters, wodurch dem Projekt die fachliche Kompetenz und das persönliche Engagement von Majid Motavasseli (Graz) zugutekamen. Der Mitwirkung von Majid Motavasseli, der sich innerhalb kürzester Zeit in die komplexe Forschungsthematik einarbeitete, verdankt sich nicht nur das VI. Kapitel der vorliegenden Publikation; sie trug vielmehr substanziell dazu bei, dass das Gesamtvorhaben in befriedigender Weise abgeschlossen werden konnte (siehe hierzu den Abschnitt *Zur Methodik der Datenerhebung* im I. Kapitel).

Dank für ihren Einsatz gebührt auch den beiden Studentischen Mitarbeitern, die das Projekt durch ihre Tätigkeit unterstützt haben. Maximilian Maurer (Augsburg) war nicht nur als Bürokraft und E-Mail-Korrespondent im Einsatz, sondern auch an Archivrecherchen und an der Digitalisierung von Tonträgern beteiligt. Gabriel Pech (Berlin) brachte seine doppelte Qualifikation als Studierender der Musik und der Germanistik ein, indem er umfangreiche Korrektoratsarbeit leistete und schließlich als freier Mitarbeiter mit Geduld und Sorgfalt das Lektorat des Publikationstextes übernahm. Beiden Mitarbeitern sei für ihre geduldige und sorgfältige Arbeit herzlich gedankt.

Durch ihre genaue, kritisch-konstruktive Lektüre des gesamten Manuskripts war Dr. Karin Martensen (Berlin) eine ideale Gesprächspartnerin für Fragen zu zahlreichen Details, von der Darstellung komplexer methodologischer Fragen bis zur Diskussion inhaltlicher Feinheiten. Ihr danke ich für zahlreiche ausführliche und erhellende Fachgespräche. Das Manuskript gelesen und wichtige Rückmeldungen gegeben haben auch Marlies und Hartwig Sprau (München). Wenn der Text in seiner Endgestalt eine inhaltlich nachvollziehbare und sprachlich zugängliche Form angenommen hat, ist das nicht zuletzt ihr Verdienst. Für die fachkundige Digitalisierung privat erworbener Tonträger gebührt Prof. Dr. Ulrich Kaiser (München) mein freundschaftlichster Dank. Wichtige Hilfestellung bei Fragen der statistischen Methodik haben mir Anna-Sophia Schrenker (München), Dr. Tilo Hähnel (Weimar) und Dr. Steffen Lepa (Berlin) gegeben. Für die Großzügigkeit, mit der sie mich von ihrer Expertise haben profitieren lassen, bin ich äußerst dankbar. Stets freundliche und kompetente Unterstützung bei der Online-Publikation der Forschungsergebnisse hat Sonja Härkönen von der Universitätsbibliothek Augsburg geleistet. Besonders kam dem Ergebnis ihr so geduldiges wie zielführendes Engagement für die Implementierung der Audiobeispiele zugute, ein Vorhaben, für das mit der TIB Hannover, vertreten durch Matti Stöhr und Jens Kösters, der optimale Kooperationspartner gefunden wurde.

Dass das Projekt bei aller Berücksichtigung theoretischer Zusammenhänge die Anbindung an die sängerische Praxis bewahren konnte, daran hat die Sopranistin Milena Bischoff (Straßburg) größten Anteil. Ihr Interesse an der Fragestellung der Studie, ihre zahlreichen Hinweise aus Sicht der professionellen Sängerin, die Begeisterung, mit der sie die im Projekt analytisch gewonnenen Erkenntnisse auf Praxistauglichkeit überprüfte, waren von unschätzbarem Wert für das Gesamtergebnis der Studie. Ihre Bereitschaft, für das I. Kapitel eine große Anzahl von Audiobeispielen einzusingen, hat zur ‚Anschaulichkeit‘ des Textes erheblich beigetragen. Dafür gilt ihr mein ganz spezieller Dank, ebenso wie den an der Aufnahme beteiligten Tonmeistern Johannes Hartmuth und Anton Pelzer (Berlin).

Danken möchte ich schließlich meiner Familie, die mich während der fordernden, oft herausfordernden Arbeit an diesem Projekt mit Geduld und Verständnis begleitet hat. Zum Personenkreis, dem der erfolgreiche Abschluss dieser Arbeit zu danken ist, zählt sie an erster Stelle.

Falkensee, im März 2023

Inhalt

VORBEMERKUNG.....	3
I. EINLEITUNG UND FORSCHUNGSSYSTEMATISCHE FUNDIERUNG.....	11
Gleitende Tonhöhen, klingende Konsonanten:	
Einstieg in ein spannungsreiches Diskursfeld.....	16
Zur Zielsetzung der vorliegenden Studie.....	18
Disziplinäre Verortung.....	22
Untersuchungsgegenstand.....	22
Gleitende Tonhöhen.....	23
<i>Portamento Antizipation Cercar la nota Postizipation Anschleifen </i>	
<i>Vibrar la voce Begriffliche Abgrenzungen: Legato; Glissando </i>	
<i>Gleitende Tonhöhen als Element sängerischer Sprachgestaltung</i>	
Klingende Konsonanten.....	33
<i>Merkmale Artikulationsdauer Zur Tonhöhengestaltung klingender Konsonanten</i>	
Theoretische Rahmung.....	40
Interpretationsforschung/ <i>Performance Studies</i>	40
<i>Expressive gestures</i> im historischen Wandel.....	44
Zum Wandel der Portamentopraxis im 20. Jahrhundert.....	49
Zur Geschichtlichkeit ‚texttreuen‘ Musizierens.....	53
Zum epistemologischen Status von Tonaufnahmen.....	58
Forschungsstand.....	63
Gleitende Tonhöhen im Kunstgesang als Gegenstand tonträgergestützter	
Performanceforschung.....	64
Setting der vorliegenden Studie.....	70
Hypothesenbildung.....	71
Forschungsfrage.....	72
Kriterien für die Bildung des Aufnahmekorpus.....	72
Anmerkungen zur Methodik.....	77
Kriterien der Datenerhebung.....	78
Zur Methodik der Datenerhebung.....	81
<i>Tonträger als Informationsquellen Gleitende Tonhöhen als komplexe ästhetische</i>	
<i>Phänomene Schwierigkeiten der Segmentierung Erkenntnisgewinn zwischen</i>	
<i>Wissenschaftlichkeit und Praxisbezug Investigator-Triangulation</i>	
Interpretationskontexte.....	90
Kontext 1: Gesangspädagogischer Diskurs.....	90
Kontext 2: Strauss-Forschung.....	91

II. TONTRÄGERANALYSE.....	95
Setting der Datenerhebung.....	97
Zur Genese des Korpus von Aufnahmestellen	97
Das Partiturstellenkorpus	104
Das Aufnahmestellenkorpus	118
Präsentation der Analysedaten.....	119
Herausforderungen für die Anwendung der Analysekategorien	121
Grenzfälle der Kategorisierung.....	121
Blinde Flecken des Kategoriensystems	125
Referat der Analysedaten und erste Auswertungen	126
1. Gleitbewegungen allgemein	127
2. Gleitbewegungen differenziert nach Vokal/Konsonant	129
3. Gleitbewegungen differenziert nach Silbenposition	131
<i>Silbenbeginn Silbenende Doppelkonsonanten</i>	
4. Gleitbewegungen auf Konsonanten differenziert nach Phonemen	141
5. Gleitbewegungen differenziert nach poetisch-musikalischer Ausdruckssphäre	146
6. Gleitbewegungen unter dem Genderaspekt	148
7. Gleitende Tonhöhengestaltung und individueller Performancestil	150
Zusammenfassung	160
III. INTERPRETATIONSKONTEXT 1: GESANGSPÄDAGOGISCHES SCHRIFTTUM.....	163
Gleitende Tonhöhen und klingende Konsonanten im gesangspädagogischen Diskurs	165
Überblicksdarstellung	166
‘Vorgeschichte’: Das 18. und frühe 19. Jahrhundert.....	172
<i>Klingende Konsonanten in ihrer ästhetischen Funktion Gleitende Tonhöhen Tonhöhe klingender Konsonanten Zusammenfassung</i>	
Das spätere 19. Jahrhundert	179
<i>Klingende Konsonanten in ihrer ästhetischen Funktion Gleitende Tonhöhen Tonhöhe klingender Konsonanten Zusammenfassung</i>	
Das frühere 20. Jahrhundert	190
<i>Die deutsche Bühnenaussprache um und nach 1900 Klingende Konsonanten in ihrer ästhetischen Funktion Gleitende Tonhöhen Tonhöhe klingender Konsonanten Zusammenfassung</i>	
Späteres 20. und frühes 21. Jahrhundert.....	207
<i>Klingende Konsonanten in ihrer ästhetischen Funktion Gleitende Tonhöhen Spezialdiskurs: Historisch informierte Aufführungspraxis Tonhöhe klingender Konsonanten Zusammenfassung</i>	
Zusammenfassung	222
Interpretation der Forschungsdaten.....	225
Die Ergebnisse der Aufnahmeanalysen im Licht gesangspädagogischer Trends	225
<i>Gleitende Tonhöhen auf Vokalen Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten</i>	
Fallstudien.....	231
<i>Lotte Lehmann (1945) Dietrich Fischer-Dieskau (1985) Elio Battaglia (1997)</i>	
Zusammenfassung	244

IV. INTERPRETATIONSKONTEXT 2: RICHARD STRAUSS UND DIE ,AUKTORIALE AUFFÜHRUNGSTRADITION‘ SEINER LIEDER	247
Partiturnotate	250
Linien	251
Portamentobögen	252
Ausnotierte Gleitbewegungen	257
<i>Antizipationen Angleitbewegungen Gleitbewegungen innerhalb von Melismen</i>	
Zusammenfassung	260
Verbale Äußerungen	260
Sprachgestaltung	262
Gleitende Tonhöhen	267
Zusammenfassung	268
Die Handexemplare von Pauline Strauss-de Ahna	269
Portamentobögen	271
Ausnotierte Gleitbewegung	274
<i>Non portamento</i> und trennende Sprachartikulation	275
Anweisungen zur Gestaltung klingender Konsonanten	279
Fallstudie: <i>Breit’ über mein Haupt dein schwarzes Haar</i> op. 19 Nr. 2	280
Zusammenfassung	284
Sänger*innen im Umfeld von Richard Strauss	284
,Creator’s Records‘: von Richard Strauss begleitet	285
<i>Zum Klavierspieler Strauss Zu den Sängerinnen und Sängern Aufnahmeanalysen</i>	
Weitere Sänger*innen im Umfeld des Komponisten	296
Texttreue und Aufführungstradition: Strauss’ Portamentobögen in der praktischen Umsetzung	304
Zur Detailgestaltung gleitender Tonhöhen	307
Gleitbewegung abwärts: <i>Allerseelen</i> op. 10 Nr. 8, Takt 39 („einst [^] im“)	308
Gleitbewegung aufwärts: <i>Allerseelen</i> op. 10 Nr. 8, Takte 9–10 („die [^] letzten“)	313
Zusammenfassung	316
 V. PERFORMANCESTILISTISCHER VERGLEICH: CLAUDE DEBUSSY, <i>ARIETTES OUBLIÉES</i> L. 60	 319
Zur Korpusbildung	321
Vergleichende Aufnahmenanalyse	327
1. Vokalische Gleitbewegungen	327
2. Konsonantische Gleitbewegungen	328
3. Gleitende Tonhöhengestaltung und individueller Performancestil	330
Performancestilistischer Hintergrund: Ästhetische Konventionen des französischen Liedgesangs	332
Dateninterpretation	334
Zusammenfassung	336

VI. PERFORMANCESTILISTISCHER VERGLEICH:	
FRANZ SCHUBERT, <i>WINTERREISE</i> D 911 (1827). VON MAJID MOTAVASSELI.....	337
Zur Korpusbildung	339
Vergleichende Aufnahmenanalyse.....	344
1. Überblick über konsonantische und vokalische Gleitbewegungen	344
2. Gleitende Tonhöhengestaltung und individueller Performancestil	344
<i>Angleiten aufwärts</i> <i>Ausgleiten abwärts</i> <i>Cercar la nota aufwärts</i> <i>Portamento abwärts</i>	
Zusammenfassung.....	352
VII. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK.....	355
VIII. ANHANG: VERZEICHNISSE UND DATENSÄTZE	367
1. Tonträger	369
Korpus Richard Strauss	371
Weitere Lieder von Richard Strauss	427
Korpus Claude Debussy	428
Korpus Franz Schubert	428
Weitere Aufnahme	428
2. Literatur.....	429
3. Notenbeispiele	457
4. Audiobeispiele.....	460
5. Tabellen	461
6. Abbildungen	463
7. Datenbasis der statistischen Abbildungen.....	467
8. Performanceanalytische Daten.....	475
ÜBER DIE AUTOREN	476

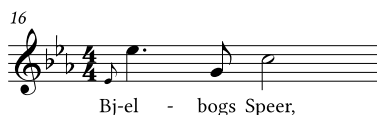
I. Einleitung und forschungssystematische Fundierung

Die vorliegende Studie ist unmittelbar aus der pädagogischen Praxis erwachsen. Die Anfänge meiner Beschäftigung mit ihrem Thema liegen im Sommer 2014. Ich leitete zur damaligen Zeit eine Klasse für Liedgestaltung am *Leopold-Mozart-Zentrum* der Universität Augsburg; die Studierenden bereiteten sich auf ein Konzert zur Feier des 150. Geburtstags von Richard Strauss (1864–1949) vor. Im Unterricht kamen häufig Fragen der Aufführungspraxis zur Sprache, immer wieder auch im Hinblick auf die sängerische Sprachgestaltung und den Einsatz von Portamenti. Besonders gut in Erinnerung ist mir eine lebhafte Diskussion, die sich am Beispiel einer Stelle aus Strauss' Liedkomposition *An die Nacht* op. 68 Nr. 1 entspann. Der Text Clemens Brentanos zitiert den Namen einer der slawischen Mythologie entstammenden Gottheit, Bjelbog (vom Bildungswissen des späten 19. Jahrhunderts als positive Instanz im mythischen Konflikt von Gut und Böse vermerkt¹). Strauss platziert die Silbe „Bjel-“ im Rahmen eines signalartigen Dreiklangsmotivs in vergleichsweise hoher Lage auf dem Ton *es*² (Notenbeispiel I.1a). Diese Tonhöhe stellt zwar für einen Sopran (die Stimmlage, in der Strauss' *Sechs Lieder* op. 68 üblicherweise aufgeführt werden) keine Herausforderung dar, aber sie liegt hoch genug, um in Verbindung mit dem Konsonanten /j/ als unangenehm empfunden zu werden: Dieser Laut muss nach den im Kunstgesang üblichen Regeln auf der Tonhöhe des nachfolgenden Vokals realisiert werden,² und die mit seiner Bildung einhergehende Verengung im Gaumenbereich kann in diesem Zusammenhang aus sängerischer Perspektive störend wirken.



Notenbeispiel I.1a: Richard Strauss, *An die Nacht* op. 68 Nr. 1, T. 16, Gesangsstimme³

In der Diskussion, die sich in meiner Liedklasse um diesen und ähnliche Fälle entspann, zeigte sich: Studierende wie Dozent hatten auf historischen Gesangsaufnahmen Varianten der Konsonantenbehandlung gehört, die von der Regel ‚Konsonantentonhöhe = Vokaltonhöhe‘ abwichen. Eine dieser Möglichkeiten zeigt Notenbeispiel I.1b.



Notenbeispiel I.1b: *An die Nacht* op. 68 Nr. 1, T. 16, mit konsonantischem Angleiten

In diesem Fall wird der Konsonant /j/ nicht auf der eigentlich notierten, sondern auf einer tieferen, bequemer zu singenden Tonhöhe gebildet. Auch eine Gestaltungsmaßnahme wie die in Notenbeispiel I.1c wiedergegebene kam im Laufe der Diskussion, allerdings in eher humorvoller Weise, zur Sprache.

1 Vgl. Meyer 1871, S. 531.

2 Siehe unten, Abschnitt *Zur Tonhöhengestaltung klingender Konsonanten*.

3 Alle Noten- und Audiobeispiele beziehen sich im Folgenden, soweit nicht anders angegeben, auf die Gesangsstimme von Werken des Komponisten Richard Strauss. Sämtliche Lieder von Richard Strauss werden nach der Gesamtausgabe Trenner 1964 zitiert; zur Begründung siehe III. Kapitel, Abschnitt *Partiturnotate*.



Notenbeispiel I.1c: *An die Nacht* op. 68 Nr. 1, T. 16, mit konsonantischem Angleiten und Hilfsvokal

In diesem Fall wäre nicht nur der Konsonant auf abweichender Tonhöhe zu bilden, sondern es würde noch ein zusätzlicher Vokal eingeschoben – eine Gestaltungsmaßnahme, die das Ausgangsproblem gleichfalls gelöst hätte, die aber allen Beteiligten nur als Karikatur historischen Gesangs vorstellbar erschien.

Im Rückblick finde ich interessant, dass niemand von uns damals eine der beiden genannten Varianten sängerischer Konsonantenbehandlung ernsthaft in Erwägung zog; es schien letztlich eindeutig, dass die Stelle nach den heute offiziell geltenden Regeln behandelt werden müsse, und das hieß: /j/ wird auf *es*² gesungen! Im Übrigen genügte eine klangliche (und damit artikulatorische) Annäherung des konsonantischen Lauts /j/ an den Vokal [i] (wie in „bieten“), um die technische Schwierigkeit zu beheben, ohne dass (soweit ich weiß) irgendjemand an der Aussprache „Bielbog“ statt Bjelbog“ etwas auszusetzen gehabt hätte.⁴ Mich selbst allerdings beschäftigte die Frage nach sängerischer Konsonantenbehandlung im Kontext historischer Aufführungspraxis weiterhin, umso mehr, als ich in der vermeintlich einschlägigen gesangspädagogischen Literatur so gut wie nichts zu diesem Thema finden konnte. Zwar wurde mir bald klar, dass die Regel, Konsonanten seien auf der Tonhöhe des dazugehörigen Vokals zu bilden, schon zu Lebzeiten des Komponisten Strauss so gelehrt worden war.⁵ Dieser Umstand befriedigte mich aber umso weniger, als bereits vereinzelt Hörversuche mit Liedaufnahmen aktuellen wie historischen Datums mich davon überzeugten, dass diese Regel weder von der damaligen noch von der heutigen Aufführungspraxis kategorisch befolgt wird. Das Erstaunen über ein solches Auseinanderklaffen zwischen gesangspädagogischer Lehre und sängerischer Praxis war der Motor für die Durchführung der vorliegenden Studie.

Schon recht früh im Verlauf meiner Forschungsarbeit zeigte sich, dass eine Beschränkung des Themas auf die Abweichung der Konsonantentonhöhe von der Vokaltonhöhe dem Gegenstand in seiner Komplexität nicht gerecht werden würde, weshalb bald der allgemeinere Begriff der ‚gleitenden Tonhöhe‘ ins Spiel kam, der auch vokalische Tonhöhenabweichungen wie Portamento und verwandte Stilmittel miteinschließt. Dennoch blieb die Frage der konsonantischen Tonhöhengestaltung im Gesangsvortrag der zentrale Aspekt der Studie. Für /j/ und alle weiteren Konsonanten der deutschen Sprache, die als stimmhafte Dauerlaute auf bestimmter Tonhöhe zu singen sind, konnte aus der Sekundärliteratur der Begriff der ‚klingenden Konsonanten‘ übernommen werden.⁶ Das Liedschaffen von Richard Strauss wiederum, an dem sich bereits meine ursprüngliche Neugier entzündet hatte, erwies sich als geeignete Grundlage zur Bildung eines wissenschaftlichen Kriterien genügenden Quellenkorpus.⁷ So lautet der Fragenkomplex, mit dem sich meine Forschung schließlich beschäftigte: Welchen Gebrauch haben Sänger*innen zur Wir-

4 Zur ‚halbvokalischen‘ Realisierung des Konsonanten /j/ vgl. Anders 2016. Übrigens verkompliziert sich das Problem der ‚korrekten‘ Aussprache des Namens „Bjelbog“ im Rahmen eines deutschsprachigen Liedtexts zusätzlich angesichts seiner slawischen Provenienz.

5 Vgl. Martienßen-Lohmann 1927a, S. 100, mit Bezug auf klingende Konsonanten im Silbenanlaut.

6 Siehe unten, Abschnitt *Klingende Konsonanten*.

7 Siehe unten, Abschnitt *Kriterien für die Bildung des Aufnahmenkorpus*.

kungszeit des Komponisten Richard Strauss beim Vortrag seiner Lieder vom performativen Stilmittel der gleitenden Tonhöhe auf klingenden Konsonanten gemacht, und welchen Veränderungen war der sängerische Gebrauch dieses Stilmittels seither unterworfen?⁸

Die nachfolgenden Untersuchungen widmen sich mithin einer Kombination von zwei Aspekten ausdrucksvollen Kunstgesangs: einerseits der „Modellierung des Melodieverlaufs“⁹ im diastematischen Mikrobereich, andererseits der expressiven Gestaltung der sprachlich-artikulatorischen Komponente, und zwar mit gezieltem Blick auf eine bestimmte Lautgruppe. Im Fokus der Arbeit stehen Fälle, in denen beide Komponenten zusammentreffen, wo also ein Gleiten der Tonhöhe bei gleichzeitiger Artikulation klingender Konsonanten stattfindet. Es handelt sich um ein Thema, das bislang seitens der Forschung keine besondere Aufmerksamkeit gefunden hat;¹⁰ die nachfolgenden Untersuchungen zielen darauf ab, diese Lücke zu schließen. Anknüpfen können sie dabei an einen Diskurs zum sängerischen Portamentgebrauch, der seit den 1990er Jahren in Disziplinen wie musikalischer Interpretationsforschung und *Performance Studies* geführt wird.¹¹ Zugute kommt ihnen außerdem eine laufend wachsende Menge von Aufnahmenmaterial: Digitalisierungen historischer Tonträger stehen heute in großer Anzahl zur Verfügung und bieten der geschichtlich interessierten Untersuchung von aufführungspraktischen Gegebenheiten seit dem Beginn der Tonträgerära um 1900 eine breite Basis.¹²

Das folgende I. Kapitel benennt zunächst, nach einer ersten Annäherung an relevante Forschungsdiskurse, die Ziele der vorliegenden Studie und verortet diese in fachlicher Hinsicht. Anschließend werden die beiden zentralen Untersuchungsgegenstände – gleitende Tonhöhen im Sinn eines sängerischen Ausdrucksmittels und die Lautgruppe der klingenden Konsonanten – unter systematischem Aspekt vorgestellt. Die darauffolgenden Abschnitte spannen den wissenschaftstheoretischen Rahmen der nachfolgenden Untersuchungen auf und referieren den aktuellen Forschungsstand; hierauf werden die untersuchungsleitende Hypothese generiert, die Forschungsfrage formuliert und Kriterien für die Bildung des zu untersuchenden Aufnahmenkorpus offengelegt. Ein ausführlicher Abschnitt widmet sich methodischen Problemstellungen und begründet die in der vorliegenden Studie gewählten Lösungsstrategien, bevor abschließend zwei für die Studie zentrale Forschungskontexte beleuchtet werden. Die anschließenden Kapitel (II.–VI.) nehmen dann auf dieser Grundlage performanceanalytische Untersuchungen an einem umfangreichen Korpus von Gesangsaufnahmen vor, wobei sie der oben formulierten Fragestellung aus verschiedenen Blickwinkeln nachgehen.¹³

Von Bjelbog und seinem Speer übrigens muss sich der Gang der Untersuchungen bereits hier verabschieden. So wichtig der Impuls auch war, den der slawische Gott für die Inangriffnahme dieser Studie gesetzt hatte, die erste belegte Einspielung des Lieds *An die Nacht* entstand erst vergleichsweise spät, im Jahr 1944:¹⁴ Eine Untersuchung, die bei der Auswertung von Tonaufnahmen bis zum Beginn der Tonträgerära um 1900 zurückgeht,

8 Siehe unten, Abschnitt *Forschungsfrage*.

9 Bassani 2017, S. 687.

10 Siehe unten, Abschnitt *Forschungsstand*.


11 Siehe unten, ebd.

12 Siehe unten, Abschnitt *Zur Zielsetzung der vorliegenden Studie*.

13 Siehe unten, Abschnitt *Interpretationskontexte*.

14 Vgl. CD-Booklet zu © Berger 1944 *An die Nacht*.

konnte für diese Komposition keine Verwendung finden. Erwähnt sei immerhin, dass die Sängerin Erna Berger auf besagter Ersteinspielung ein tadellos platziertes /j/ auf dem Ton *es*² erklingen lässt – nicht ohne gleich danach ein gedehntes Abwärtsgleiten auf dem Konsonanten /l/ zu zelebrieren (Audiobeispiel I.1).

 <https://doi.org/10.5446/61304>

Audiobeispiel I.1: © Berger 1944 *An die Nacht*, T. 15–18¹⁵

GLEITENDE TONHÖHEN, KLINGENDE KONSONANTEN: EINSTIEG IN EIN SPANNUNGSREICHES DISKURSFELD

Bereits existierende Forschungen zu Portamento und verwandten sängerischen Gestaltungsmitteln zeigen, dass der Einsatz gleitender Tonhöhen in der Tradition des Kunstgesangs westlicher Prägung¹⁶ lange Zeit eine bedeutende Rolle gespielt hat, doch im Laufe des 20. Jahrhunderts aus der Mode kam. Wie Mark Katz (2006) aufgrund eingehender Aufnahmeanalysen für Streichinstrumente einen ‚dramatischen‘ Rückgang der Portamentopraxis im Laufe des 20. Jahrhunderts konstatiert (sowohl im Hinblick auf die Häufigkeit des Gebrauchs als auch auf die Intensität der Ausführung),¹⁷ spricht Florian Bassani (2017) im Hinblick auf den Kunstgesang von einem „Mittel der [...] Melodiegestaltung, das [...] heute nahezu ausschließlich im lyrischen Opernrepertoire und auch dort meist nur als spezieller Effekt gepflegt wird“¹⁸. Livio Marcaletti (2019) formuliert, Portamento und das verwandte Stilmittel der Tonhöhenantizipation würden „heute nur noch selten verwendet“¹⁹. Martin Günther und Thomas Seedorf weisen im *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang* (2019) unter Bezugnahme auf Forschungsarbeiten von John Potter (2006) und Kai Köpp (2015) auf ‚bewusste Ausgrenzung‘ des ‚vokalen Portamento‘ hin, „dessen differenzierter Gebrauch heute weitgehend aus der Liedgestaltung verschwunden ist“²⁰. Auch im Gesangsunterricht, so die in der Forschung anzutreffende Auffassung, spielen Portamento und verwandte Praktiken (jenseits ihrer Brauchbarkeit für technische Übungen) keine positiv besetzte Rolle mehr.²¹ Übereinstimmend damit seien Portamento und ähnliche Vortragstilsmittel im Laufe des 20. Jahrhundert weitgehend aus der Literatur über das Singen verschwunden; weder im pädagogischen noch im wissenschaftlichen Schrifttum spielten sie, verglichen etwa mit physiologischen Fragen der sängerischen Tonproduktion, eine prominente Rolle.²² Weithin wird die Meinung vertreten, gleitende Tonhöhen im

15 Zur Referenzierung von Tonaufnahmen in der vorliegenden Studie siehe oben, *Vorbemerkung*.

16 Wenn im Folgenden verkürzend von ‚Kunstgesang‘ die Rede ist, ist stets der neuzeitliche Kunstgesang westlicher Prägung gemeint.

17 Vgl. Katz 2006, S. 228.

18 Bassani 2018, S. 195.

19 Marcaletti 2019b, S. 323.

20 Günther/Seedorf 2019, S. 364. Vgl. Potter 2006; Köpp 2015.

21 Vgl. Marcaletti 2014, S. 27.

22 Vgl. Kauffman 1992, S. 139; Schubert/Wolfe 2013, S. 2.

Kunstgesang würden von einem heutigen Publikum als „sloppy“²³, „tasteless“²⁴ und der Tendenz nach „vulgar“²⁵, als „an embarrassment“²⁶ betrachtet.

Die vorliegende Studie fragt danach, ob das Verdikt, das im Laufe des 20. Jahrhunderts offenbar über gleitende Tonhöhen verhängt wurde, auch für gleitende Tonhöhen gilt, die nicht auf Vokalen, sondern auf dafür geeigneten Konsonanten realisiert werden. Hiermit ist noch ein weiterer Bereich des Diskurses zum Kunstgesang berührt; er betrifft Fragen der sängerischen Sprachgestaltung. Bei der sängerischen Behandlung von konsonantischen Lauten hat man es mit einem ‚heißen Eisen‘ der sängerischen Ästhetik, und damit auch der Gesangspädagogik zu tun: Insbesondere der Gesang in deutscher Sprache wurde über Jahrhunderte hinweg mit dem stereotypen Urteil konfrontiert, deutsche Texte seien aufgrund ihres Konsonantenreichtums für den Schöngesang wenig geeignet.²⁷ Typisch ist etwa der Verweis auf die gegensätzliche, weil vokalreiche und konsonantenarme Struktur des Italienischen als der ‚idealen‘ Sprache des Belcanto; schon 1576 stellte Orlando di Lasso in diesem Sinn der „Teutschen dapffrigkeit“ die „Italianische[] lieblichkeit“²⁸ gegenüber. Erst im 19. Jahrhundert begann man sich im Rahmen eines erstarkenden Diskurses zur Frage nationaler Eigentümlichkeiten systematisch auf die spezifischen Qualitäten des Deutschen als einer Gesangssprache zu besinnen.²⁹ Auch wenn das von führenden Gesangspädagogen des 19. Jahrhunderts angestrebte Ziel einer ‚nationalen Schule‘ des Gesangs deutscher Sprache sich nicht verwirklichte,³⁰ kann die pauschale Behauptung, das Deutsche eigne sich nicht für den Gesang, als in der Praxis widerlegt gelten: Für manche Sänger ist gerade der künstlerisch ausdrucksvolle und sängerisch produktive Umgang mit dem Klang dieser Sprache, insbesondere ihrer konsonantischer Laute, zum herausragenden Merkmal geworden. Dies gilt exemplarisch für Dietrich Fischer-Dieskau,³¹ dessen sängerisch-künstlerischer Umgang mit sprachlichen Lautwerten von solch epochemachendem Einfluss war, dass der Sänger heute als Schlüsselfigur für einen kollektiven *performance style* insbesondere des Liedgesangs der Nachkriegszeit registriert wird.³² Er gilt als herausragender Vertreter einer ästhetischen Wende, die vom Primat des Legatogesangs, wie er aus dem 19. Jahrhundert überkommen war,³³ wegführte, hin zu einer sängerischen Haltung, in der die sprachlich-artikulatorische Komponente zu einer primären ästhetischen Kategorie avancierte.³⁴ Als aktuelle Repräsentanten dieser Tendenz zur

23 Kauffman 1992, S. 155.

24 Ebd.; vgl. auch Elliott 2006, S. 186.

25 Potter 2006, S. 547. Siehe hierzu aber III. Kapitel, Fußnote 422.

26 Philip 1992, S. 228. Vgl. auch Kauffman 1992, S. 155; Philip 1992, S. 235; Potter 2006, S. 523; Harris o.J.a.

27 Siehe dazu III. Kapitel, Abschnitt *Überblicksdarstellung*.

28 Leuchtmann/Schmid 2001, S. 369 (Vorwort zum *Dritten Theil der Newen Teutschen Liedlein* [München 1576]).

29 Siehe III. Kapitel, die Abschnitte *Überblicksdarstellung* und *Das spätere 19. Jahrhundert*.

30 Siehe III. Kapitel, Abschnitt *Überblicksdarstellung*.

31 Vgl. Fischer-Dieskau 1985, S. 450–455. Vgl. auch Moriarty 2008, S. 211.

32 Vgl. Potter 2006, S. 545–547; Leech-Wilkinson 2006b, S. 254–257; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 35–41. Zum Begriff *performance style* siehe unten, Abschnitt *Expressive gestures im historischen Wandel*.

33 Vgl. Crutchfield 2012, S. 615 f.

34 Vgl. Johnson 2004, S. 323 f.; Seedorf 2016d, S. 222; Kesting 2008, S. 1852. Kritisch differenzierend: Fischer 1993, S. 423 f.

„Farbigkeit des Wortes“³⁵ wären etwa der Bariton Christian Gerhaher, der sich selbst in der Tradition Fischer-Dieskau verortet,³⁶ und der Tenor Ian Bostridge³⁷ zu nennen. Bezeichnenderweise handelt es sich bei Künstlern wie den genannten, die explizit dem wortsprachlichen Anteil des interpretierten Werks als einem künstlerischen Gegenstand eigener Geltung Gerechtigkeit widerfahren lassen,³⁸ um Vertreter eines als ‚intellektuell‘³⁹ wahrgenommenen Sängertyps. Kaum zufällig auch sind alle drei genannten Interpreten der Öffentlichkeit als ausgesprochene Liedsänger bekannt geworden.

Diejenigen Laute, die (nicht nur) in der vorliegenden Studie als ‚klingende Konsonanten‘ bezeichnet werden, stellen einen Spezialfall der konsonantischen Artikulation dar: Es sind konsonantische Dauerlaute, die gleich Vokalen prinzipiell auf bestimmbarer Tonhöhe hervorgebracht werden.⁴⁰ Julius Hey, herausragender Vertreter der Bemühungen um eine deutsche Gesangsschule im 19. Jahrhundert, ging davon aus, dass der sängerische Umgang mit dieser Lautgruppe einen wesentlichen Aspekt der Verknüpfung von Schöngesang und deutlicher Aussprache darstelle.⁴¹ Demnach wäre die bewusste Gestaltung klingender Konsonanten ein Schlüssel zu jener besonderen Qualität, die als Fähigkeit legendärer Sänger*innen des 19. Jahrhunderts gerühmt wird: „to sing legato without being shapeless“⁴², „text delivery via the unbroken legato line“⁴³.

ZUR ZIELSETZUNG DER VORLIEGENDEN STUDIE

Im Folgenden wird nicht behauptet, es seien aus Beobachtungen, die an Aufnahmen vergangener Jahrzehnte oder der unmittelbaren Gegenwart gemacht werden können, Normen für eine heutzutage adäquate Werkinterpretation abzuleiten.⁴⁴ Wohl aber wird die vorliegende Studie von der Idee geleitet, dass die Kenntnis dessen, was einst gängige Musizierpraxis war, die Kenntnis dessen vertieft, was heute an Musizierpraktiken möglich ist.⁴⁵ Wenn gesichertes Wissen darüber zunimmt, was Sängerinnen und Sänger zu verschiedenen Zeiten aus den Anweisungen von Partituren ‚gemacht‘ (bzw. was sie ihnen ‚hinzugefügt‘) haben, wachsen die Möglichkeiten, souverän eigene künstlerische Entscheidungen zu treffen. Das entsprechende Wissen liegt vor – archiviert auf Wachswal-

35 Gerhaher 2015, S. 70.

36 Vgl. ebd., S. 26 und 33. Vgl. aber Kesting 2008, S. 2247.

37 Vgl. Kesting 2008, S. 2238 und 2247.

38 Vgl. Fischer-Dieskau 1985, S. 461–477; Gerhaher 2015, S. 93–101. Vgl. auch Bostridge 2015 (*Schuberts Winterreise*) als Beispiel für eine Werkbetrachtung in weitgespanntem literarisch-kulturgeschichtlichen Horizont.

39 Vgl. Kesting 2008, S. 1854 (über Fischer-Dieskau: „Cantor doctus“) und 1855 (über denselben: „der zerebrale Interpret“), 2038 (über Bostridge: „grübelnder Interpret, [...] cantor doctus“), 2246 (über Gerhaher: „gehört zu den überlegten, reflektierenden Interpreten“). Vgl. auch Gerhaher 2015, S. 33.

40 Siehe unten, Abschnitt *Klingende Konsonanten*.

41 Siehe dazu III. Kapitel, Abschnitt *Das spätere 19. Jahrhundert*

42 Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 14.

43 Potter 2006, S. 544.

44 Für die kritische Diskussion eines solchen Standpunkts, den er einer rigoros verfochtenen Parteinahme für ‚historisch informierte Aufführungspraxis‘ zurechnet, vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 2.1, Abs. 17.

45 Vgl. Leech-Wilkinson 2010, S. 78 f.

zen, Schellackplatten, Vinylscheiben, Tonbändern und in digital gespeicherter Form.⁴⁶ Dieses Wissen zu bergen und für die heutige Musizierpraxis verfügbar zu machen, dazu wollen die folgenden Untersuchungen durch die Analyse eines umfangreichen Korpus von Tonaufnahmen beitragen. Sie zielen mithin ab auf eine „Wiederbeschäftigung mit alten Techniken und Regeln des Musizierens“, von denen zu wünschen wäre, dass sie als „ästhetisch fruchtbare[] Paradoxie [...] für einen neuen Zugang zu einer Musik [sorgen], die längst vertraut schien“⁴⁷.

Zugleich hat die vorliegende Studie eine pädagogische Aufgabe im Blick, die in dem Maße an Bedeutung gewinnt, in dem das auf Tonträgern abrufbare „Gedächtnis für Interpretieren und Interpretationen“⁴⁸ wächst, durch neu entstehende Aufnahmen ebenso wie durch die fortschreitende Neuerschließung von Tondokumenten vergangener Jahrzehnte. In aktueller Forschung wird davon ausgegangen, dass die inzwischen durch Digitalisierung und Internet ermöglichte „universale Verfügbarkeit“ von Musik, also „der Zugriff auf potentiell sämtliche aufgenommene Musik aller Zeiten und Richtungen“ bereits im Begriff ist, „den praktischen Umgang“ mit Werkinterpretation „seitens der Musiker wie der Hörer“ zu verändern; in diesem Zusammenhang wird das Desiderat einer umfassenden Auseinandersetzung mit „dieser Entwicklung“⁴⁹ formuliert. Betrachtet man die ständige Zunahme des klingenden Vermächtnisses der Vergangenheit in diesem Sinne als Herausforderung für moderne Interpret*innen, so erscheint es naheliegend, heranwachsenden Musiker*innen Hilfestellung zu bieten, ihnen Strategien, Techniken und Werkzeuge für den Umgang mit dieser Hinterlassenschaft zur Verfügung zu stellen. Der bereits 1983 von Hartmut Krones und Robert Schollum gesetzte Impuls, einer aufführungspraktischen „Stilkunde“⁵⁰ im Rahmen der Musikausbildung größere Aufmerksamkeit zu widmen,⁵¹ ebenso wie die 1996 von Hermann Gottschewski erhobene „Forderung nach Integration der Interpretationsanalyse in den Ausbildungsgang von Interpretieren und Instrumental- und Gesangslehrern“⁵² sind zwar mancherorts aufgegriffen worden: 2011 wurde an der Hochschule der Künste Bern zum ersten Mal im deutschsprachigen Raum eine (befristete) Professur für Angewandte Interpretationsforschung eingerichtet; zu den heute am dortigen *Institut Interpretation* bereitgestellten Unterrichtsangeboten zählt eine performancestilistisch orientierte Gehörbildung.⁵³ In das Gebiet der theoretisch-wissenschaftlichen Fächer haben *Performance Studies* inzwischen auch andernorts Eingang gefunden,⁵⁴ doch handelt es sich um einen weiter ausbaufähigen Ausbildungsbereich. Ein solches Langzeitprojekt benötigt eine durch systematische Erschließung des Vorhandenen, sorgfältige

46 Zu „Klangarchiven[n] als [...] Wissenskonfigurationen“ im Kontext der Dokumentation von Musizierpraktiken auf Tonträgern vgl. aus ethnomusikologischer Perspektive Abels 2021 (Zitat: S. 113).

47 Seedorf 2019, S. 14.

48 Overbeck 2006, S. 99. Vgl. auch Kapp 2018, S. 279.

49 Kapp 2018, S. 265; vgl. auch ebd., S. 282. Zum „impact of recordings“ vgl. auch Philip 2004, S. 244–247 (Zitat: S. 244) und Siebert 2021.

50 Krones/Schollum 1983, S. 259; vgl. ebd., S. 136 und 158.

51 Vgl. ebd., S. 132 f., 193, 212 und 260.

52 Gottschewski 1996a, S. 310.

53 Vgl. <https://www.hkb-interpretation.ch> (1.3.2023). Im genannten Gehörbildungsunterricht habe ich anlässlich eines eigenen Gastvortrags am *Institut Interpretation* (18. April 2019) hospitiert.

54 Vgl. die Studienordnung für den Masterstudiengang Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater München (Hochschule für Musik und Theater München 2022, S. 16 f.).

Archivierung des Erschlossenen und methodische Analyse des Archivierten gewonnene solide Basis. Zu ihr will die vorliegende Studie beitragen.

Mein Forschungsinteresse gilt einer Kombination aus systematischen und historischen Fragestellungen: Es geht mir darum,

1. einen Überblick über ein bestimmtes Repertoire sängerischer Gestaltungsmittel im spätrömantischen Liedgesang zu verschaffen, betreffend die Tonhöhengestaltung klingender Konsonanten, und dieses Repertoire nach differenzierenden Kriterien zu ordnen;
2. zu erhellen, in welchen Zusammenhängen bestimmte Arten der sängerischen Ausführung klingender Konsonanten im Rahmen der jüngeren Aufführungsgeschichte bevorzugt auftreten.

Die der Arbeit zugrunde liegende Methodik⁵⁵ dient also dazu, erstens die Tonhöhengestaltung klingender Konsonanten in repräsentativen Aufnahmen spätrömantischer Lieder möglichst exakt zu beschreiben und zweitens zu untersuchen, wie sich der Gebrauch dieser sängerischen Gestaltungsmittel im Lauf der Jahrzehnte nach 1900 verändert hat. Die damit verbundene Forschungsintention geht von Fragestellungen der ‚historisch informierten Aufführungspraxis‘ aus: Wenn ‚Musikalität‘ des Vortrags unter anderem daran gemessen wird, wie überzeugend Musizierende den ‚rohen‘ Anweisungen der Partitur Dinge hinzufügen, die im Notat *nicht* fixiert sind,⁵⁶ dann ist es interessant zu wissen, welche ‚Zutaten‘ dieser Art von einem historischen Publikum als stimmig empfunden wurden. In diesem Sinne möchte die vorliegende Studie dazu beitragen, das Bewusstsein heutiger Sänger*innen sowie derer, die mit ihnen musizieren und sie anleiten (Lehrer*innen, Korrepetitor*innen, Kolleg*innen), zu erweitern, den Blick zu schärfen für Möglichkeiten des performativen Umgangs mit spätrömantischer Vokalmusik. Damit ist aber, wie gesagt, keine normative Absicht verbunden: Nicht alles, was sich etwa an Liedaufnahmen vom Beginn des 20. Jahrhunderts beobachten lässt, kann heute zur unmittelbaren Nachahmung empfohlen werden. Dies gilt selbst im Fall von Koryphäen des Liedgesangs, die wie etwa Elisabeth Schumann oder Leo Slezak mit dem Komponisten Strauss eng zusammengearbeitet haben und also die aufführungspraktischen Vorstellungen des Komponisten aus unmittelbarer Quelle erfuhren.⁵⁷ „[V]ocal habits“⁵⁸ einer vergangenen Zeit für heutige Aufführungen im Originalmaßstab zu übernehmen, kann zwar sinnvoll sein im Sinne einer *Rekonstruktion* historischer Musikpraxis, als eine Art „musikalische[r] Archäologie“⁵⁹, nicht aber im Sinne historisch *informierter* Aufführungspraxis, die eine Praxis heutiger Musizierender für ein heutiges Publikum ist: Die Gestaltungsmaßnahmen, die künstlerischer Kommunikation um die Jahrhundertwende Erfolg versprachen, lassen sich nicht unmittelbar auf eine heutige Musikdarbietung übertragen.⁶⁰ Nichts anderes gilt für die ab der Jahrhundertmitte gängige Musizierweise, die einen ‚sachlicheren‘ Zugang bevorzugte

55 Siehe unten, Abschnitt *Anmerkungen zur Methodik*.

56 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 8.1, Abs. 4–5; Day 2000, S. 195.

57 Siehe hierzu IV. Kapitel, Abschnitt *Sänger*innen im Umfeld von Richard Strauss*.

58 Plack 2008, S. 18 f. (siehe unten, Abschnitt *Expressive gestures im historischen Wandel*). Vgl. auch Philip 1992, S. 235.

59 Hinrichsen 2011, S. 31.

60 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 1.4, Abs. 48; ebd., Kap. 2.1, Abs. 30 und 33. Vgl. auch Timmers' (2007b, S. 131 und 133; 2007c) Beobachtungen zur Reaktionsweise heutiger Hörer*innen auf historische Aufnahmen.

und am Kriterium der ‚Texttreue‘ orientiert war: Auch sie ist mittlerweile als Ausdrucksform einer vergangenen Epoche mit eigener, geschichtlich bedingter Ästhetik eingestuft worden.⁶¹ Zusammengefasst mit den Worten Will Crutchfields:

the purpose of studying performance’s history, after all, is not to turn back the clock, but simply to see whether we might find something inspiring that could augment our work today, or could expand our understanding of the music we interpret.⁶²

In diesem Sinn ist die Absicht der vorliegenden Studie, zu informieren, nicht zu normieren.

Ein Anspruch, den die vorliegende Studie ebenfalls *nicht* erhebt, ist der, mit musikalischen Ausdrucksmitteln korrelierende Bewusstseinsabläufe zu erklären.⁶³ Ihr Ziel ist also z.B. nicht, die Motivation einer Sängerin oder eines Sängers dafür zu benennen, dass sie oder er einen klingenden Konsonanten auf gleitender Tonhöhe realisiert bzw. darauf verzichtet: „the reasons that lie behind the sounds that we hear“⁶⁴ stehen nicht im Fokus. Grund hierfür sind theoretisch-methodische Vorbehalte, die im weiteren Verlauf dieses Kapitels dargelegt werden.⁶⁵ Auch Aspekte der Bedeutungsbildung – also etwa die Frage, welche Auswirkung eine expressive Geste auf den ‚emotional state‘ von Zuhörenden hat⁶⁶ – spielen für die folgenden Untersuchungen nur in begrenztem Maß eine Rolle. Grundlage der Studie bildet zwar die Annahme, *dass* es sich bei der diastematisch flexiblen Gestaltung von klingenden Konsonanten prinzipiell um ein performatives Ausdrucksmittel handelt;⁶⁷ die Frage aber, welchen spezifischen emotionalen Qualitäten durch welche spezifische Gestaltungsweise Ausdruck verliehen wird oder werden soll, steht nicht im Mittelpunkt. Wissenschaftssystematisch wäre sie dem Bereich der Musikpsychologie zuzuordnen; für Forschungsliteratur zum (u.a. emotionalen) Bedeutungspotenzial von Portamento und verwandten Ausdrucksmitteln sei auf die einschlägigen Untersuchungen von Daniel Leech-Wilkinson, Potter und Renee Timmers verwiesen.⁶⁸ Ein Echo entsprechender Fragestellungen findet sich freilich immerhin dort, wo im Folgenden Ausdruckskategorien zur Entwicklung von Untersuchungskriterien herangezogen werden, etwa inhaltliche Aspekte von Liedtexten oder die ‚Stimmung‘ einer Liedkomposition.

61 Vgl. Cook 2013, S. 87. Siehe hierzu unten, Abschnitte *Expressive gestures im historischen Wandel* und *Zur Geschichtlichkeit ‚texttreuen‘ Musizierens*.

62 Crutchfield 2012, S. 622.

63 Zu theoretischen und methodischen Herausforderungen dieser Fragestellung vgl. im performanceanalytischen Kontext Timmers 2007a, S. 240 f.; Leech-Wilkinson 2010, S. 59. Siehe auch unten, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als Element sängerischer Sprachgestaltung*.

64 Philip 2007, S. 5.

65 Siehe unten, Abschnitt *Zum epistemologischen Status von Tonaufnahmen*.

66 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 8.1, Abs. 5.

67 Siehe unten, Abschnitt *Expressive gestures im historischen Wandel*.

68 Leech-Wilkinson 2006b; 2007; 2009a, Kap. 8 (vgl. bes. Abs. 5–13). Potter 2006, S. 526 und 549 f. Timmers 2007b, S. 129 f. und 136; 2007c, S. 2878.

DISZIPLINÄRE VERORTUNG

Hinsichtlich ihrer fachlichen Verortung ist die vorliegende Studie im Schnittfeld von Musikwissenschaft und Musikpädagogik angesiedelt. Einerseits ordnet sie sich durch ihr Interesse am Performanceverhalten von Musikerinnen und Musikern den verhältnismäßig jungen musikwissenschaftlichen Disziplinen Interpretationsforschung bzw. *Performance Studies* zu, durch ihre methodische Ausrichtung an Techniken der Tonträgeranalyse auch dem Bereich der Tonträgerforschung.⁶⁹ Da sie auch Fragen der auktorialen Aufführungstradition mit einbezieht, nimmt sie zudem Bezug auf zwei für die traditionelle Musikwissenschaft zentrale Kategorien: Autorfunktion und Werkinterpretation.⁷⁰ Andererseits ist die Studie substanziell dem Bereich der musikpädagogischen Forschung angeschlossen, schon deshalb, weil sie ihre bei der Tonträgeranalyse angewandten Untersuchungskriterien genuin aus Quellen der historischen Musikpädagogik entwickelt. Die Sach- und Begriffsgeschichte der gleitenden Tonhöhe als Stilmittel des Kunstgesangs manifestiert sich nämlich, wie unten zu zeigen sein wird, wesentlich im Rahmen des gesangspädagogischen Diskurses.⁷¹ Darüber hinaus verfolgt die Studie ein spezifisch musikpädagogisches Forschungsinteresse in der Untersuchung des Verhältnisses zwischen der pädagogischen Theorie (dem Schrifttum bzw. den darin propagierten ästhetischen Normen) und der künstlerischen Praxis (dem tatsächlichen sängerischen Performanceverhalten). Dieses Verhältnis befragt sie auf Passgenauigkeit bzw. Widersprüchlichkeit und leistet somit einen Beitrag zur Diskussion um den angemessenen Umgang mit historischen pädagogischen Quellen.⁷² Schließlich ist die Studie auf Anschlussfähigkeit für die pädagogische Praxis bedacht, eine Zielsetzung, der sie sowohl im Design ihrer Untersuchungskriterien wie in der Präsentation der Ergebnisse nachkommt. Fernziel der Studie ist, auf diesem Wege auch der künstlerischen Praxis des Liedgesangs durch Information zur historischen und gegenwärtigen Aufführungspraxis Impulse und Anregung zu geben.

UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND

Im ersten Teil des folgenden Abschnitts werden Spielarten der gleitenden Tonhöhe im Kunstgesang systematisch erfasst und es werden, im behutsamen Vorgriff auf spätere Abschnitte, historische Kontexte angedeutet.⁷³ Anschließend wird der Begriff der ‚klingenden Konsonanten‘ bestimmt und in seiner Verwendung für die folgenden Untersuchungen präzisiert.

69 Siehe unten, Abschnitt *Theoretische Rahmung*. Zur Tonträgerforschung vgl. grundsätzlich Cottrell 2010.

70 Siehe hierzu das IV. Kapitel. Zum Verhältnis der in der Musikwissenschaft traditionell verankerten ‚autor- und opuszentrierten Geschichtsschreibung‘ zu aktuell entwickelten ‚Gegenmodell[en]‘ vgl. Münzmay/Siegert 2019 (Zitat: S. 15).

71 Siehe hierzu das III. Kapitel.

72 Vgl. hierzu Schaper 2020, S. 73 f. und 83–85; von Loesch 2020, S. 194 f.

73 Siehe unten, Abschnitt *Zum Wandel der Portamentopraxis im 20. Jahrhundert* und III. Kapitel.

Gleitende Tonhöhen

Der Beginn eines Diskurses zum Thema ‚gleitende Tonhöhen‘ wird von der Forschung im 17. oder 18. Jahrhundert angesetzt.⁷⁴ Auffällig ist, dass sich schon früh kritische Äußerungen zum Gebrauch dieses Ausdrucksmittels finden; diesbezüglich einschlägige Quellen liegen seit dem 18. Jahrhundert vor.⁷⁵ Allerdings richtet sich die Kritik vielfach weniger gegen das Tonhöhengleiten selbst als gegen seinen übertriebenen oder sonstwie inadäquaten Gebrauch.⁷⁶ Häufig stammen entsprechende Stellungnahmen aus der Beobachterperspektive von Pädagogen, Komponisten oder Kritikern, während in der Praxis tätige Sänger*innen sich historisch erst verhältnismäßig spät in den Diskurs einklinken (Potter zufolge ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts).⁷⁷ Obgleich in manchen schriftlichen Quellen das Bemühen um Genauigkeit der Ausführungen deutlich spürbar ist, vermögen sie natürlich nur einen gewissen Spielraum für die konkrete Anwendung dieses Ausdrucksmittels einzugrenzen; zahlreiche Fragen der Detailgestaltung bleiben offen.⁷⁸ Hier erweist sich der Vorteil der Auswertung akustischer Quellen, wie sie seit der Wende zum 20. Jahrhundert vorliegen: Analysen, wie sie etwa Kauffman an Aufnahmen von u.a. Adelina Patti, Florence Easton, Ernestine Schumann-Heink und Fernando de Lucia durchgeführt hat, zeigen, dass Tonhöhengleiten, wenn es als künstlerisch-performatives Gestaltungsmittel auf hohem Niveau angewendet wurde, sich nicht in stereotyper Formelhaftigkeit erschöpfte, sondern sorgfältig platziertes, feinsten Nuancen fähiges Ausdrucksmittel war und häufig in unmittelbarem Zusammenhang mit der Textgestaltung gebraucht wurde.⁷⁹ Schon historische Autoren betonen, dass sich der ‚richtige‘ Gebrauch des Portamento nur oder am besten durch die unmittelbare Hörerfahrung von meisterhaften Vorbildern erlernen lasse,⁸⁰ was einerseits auf eine orale Tradition der Gesangspädagogik,⁸¹ andererseits auf die Schiedsinstanz des ‚Geschmacks‘⁸² verweist.

Einer der prominentesten Termini für das Phänomen gleitender Tonhöhen ist der Begriff ‚Portamento‘, der allerdings im Laufe der Jahrhunderte in unterschiedlich nuancierten Bedeutungen verwendet wurde; umgekehrt waren für gleitende Tonhöhen eine Reihe weiterer, gelegentlich schwer voneinander abzugrenzender Begriffe in Umlauf.⁸³ Noch in der aktuellen Wissenschaftssprache ist die Standardisierung eines Repertoires von Termini zur Bezeichnung der mit gleitenden Tonhöhenbewegungen verbundenen Gestaltungsmittel, insbesondere im Bereich der Vokalmusik, nicht abgeschlossen.⁸⁴ In Literatur des

74 Vgl. Marcaletti 2014, S. 27–29 (Wende zum 17. Jahrhundert); Lehmann 2016, S. 481 (17. Jhdt.); Potter 2006, S. 524 (18. Jhdt.).

75 Vgl. Potter 2006, S. 528. Zum Aufkommen kritischer Stellungnahmen gegenüber dem Tonhöhengleiten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. Marcaletti 2014, S. 37 f.

76 Vgl. Brown 1999, S. 563–565; Potter 2006, S. 528.

77 Vgl. Potter 2006, S. 528.

78 Vgl. Kauffman 1992, S. 154 und 158.

79 Vgl. ebd., bes. S. 150 f., 155 und 158. Siehe unten, Abschnitt *Forschungsstand*.

80 Vgl. Nehrlich 1859, S. 75; Stockhausen 1884, S. 41 f.

81 Vgl. Potter 2006, S. 527, 531 und 537 f.

82 Vgl. Kauffman 1992, S. 155; Potter 2006, S. 528.

83 Vgl. Brown 1999, S. 558; Brown 2022, S. 615 f.; Marcaletti 2014, S. 41; Lehmann 2016, S. 481. Die im III. Kapitel ausgewerteten Originalquellen liefern zahlreiche Belege für diese terminologische Vielfalt.

84 Vgl. Köpp 2015, S. 21.

18. und frühen 19. Jahrhunderts erscheint der Portamentobegriff als Kategorie der Artikulation; er bezeichnet dort ein selbstverständliches Element ausdrucksvoll gebundenen Singens, das vom Legatogesang systematisch kaum zu trennen ist.⁸⁵ Der gleitende Tonhöhenübergang stellt in diesem Kontext nur einen Teilaspekt des Portamentobegriffs dar; erst im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt er sich dann von einem Pars pro toto zum Inbegriff des Portamento, als der er heute verstanden wird.⁸⁶ Verengt auf den gleitenden Tonhöhenübergang erhält das Portamento den Status einer Verzierung geringerer Ordnung (*Manier*), die nicht notiert zu werden braucht, um gerechtfertigt zu erscheinen, so lange ihre Anwendung mit mehr oder weniger präzisen Konventionen des Geschmacks konform geht.⁸⁷ Im Fortschreiten des 20. Jahrhunderts wird das Portamento schließlich zunehmend wie eine *Veränderung* des Notentexts behandelt und im Schrifttum zum Kunstgesang, wenn überhaupt, tendenziell als unerwünscht charakterisiert.⁸⁸

Man kann die vielfache Kritik historischer Quellen an übertriebenem Gebrauch gleitender Tonhöhen als Indiz dafür verstehen, dass dieses Ausdrucksmittel vom 18. Jahrhundert an eine prominente Rolle in der Aufführungspraxis gespielt hat.⁸⁹ Quellenforschungen legen nahe, dass es spätestens im 19. Jahrhundert weithin als selbstverständliches Element vokalen Musizierens betrachtet wurde.⁹⁰ Nur gelegentlich findet es sich in Partituren vorgeschrieben: In der Gesangsliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts wird ein Bogen über zwei Notenköpfen, denen verschiedene Textsilben zugeordnet sind, allgemein in diesem Sinne interpretiert.⁹¹ Auch ausnotierte Vor- oder Nachschläge können als Signal für gleitende Tonhöhen verstanden werden,⁹² ebenso wie die Verbindung zweier Notenköpfe durch eine (ggfs. wellenförmige) Linie.⁹³ Schließlich finden sich auch verbale Anweisungen wie *portamento* oder *portare la voce* im Notentext. In keinem dieser Fälle aber können von der Partitur differenzierte Angaben zur Detailgestaltung eines gleitenden Tonhöhenübergangs, etwa hinsichtlich Dauer und Geschwindigkeit, erwartet werden.⁹⁴

Seine Beliebtheit in der praktischen Anwendung durch Sängerinnen und Sänger verdankt der gleitende Tonhöhenübergang jenseits rein ästhetischer Fragen auch seinem „technischen Wert“, seiner „Eigenschaft als stimmbildnerische Hilfe“; zudem werden seine Erträge sorgfältigen Portamentogebräuchs „für den Lagenausgleich, für die Geschmeidigkeit des Vibrato [...] [,] für die Ruhigstellung der Führung“ und die „Geschicklichkeit in größeren Intervallgriffen“⁹⁵ konstatiert. Damit den hier durchgeführten Untersuchungen ein klar differenziertes Kategoriensystem zugrunde gelegt werden kann,

85 Vgl. Brown 1999, S. 558; Brown 2022, S. 616; Howard/Stowell 2018, S. 502.

86 Vgl. Brown 1999, S. 559; Howard/Stowell 2018, S. 503.

87 Noch auf frühen Tonaufnahmen lässt sich die Anwendung verschiedener solcher kleinerer Verzierungstypen beobachten, die „weniger [als] Ornament [denn] als Mittel zur ausdrucksvollen Akzentuierung einzelner Noten“ eingesetzt wurden (Günther/Seedorf 2019, S. 378; vgl. auch Crutchfield 1983, S. 66).

88 Zur Abgrenzung von ‚Manier‘ und ‚Veränderung‘ vgl. etwa Seedorf 2019, S. 18 und 149.

89 Vgl. Potter 2006, S. 528.

90 Vgl. Kauffman 1992, S. 140 f.; Brown 1999, S. 559 f. und 565; Brown 2022, S. 630; Harris o. J. a.

91 Vgl. Martienßen-Lohmann 1981, S. 296 f.; Krones/Schollum 1983, S. 86; Brown 1999, S. 570; Potter 2006, S. 531; Elliott 2006, S. 141.

92 Vgl. Marcaletti 2014, S. 38 f.

93 Vgl. Berne 2008, S. 95.

94 Vgl. Schubert/Wolfe 2013, S. 12.

95 Alle Zitate in Martienßen-Lohmann 1981, S. 297. Vgl. auch Marcaletti 2014, S. 27 und 49 f.

findet im Folgenden eine Bestimmung des Begriffs ‚Portamento‘ und verwandter Termini, so wie sie im Rahmen der vorliegenden Studie verwendet werden, statt. Auch eine Abgrenzung von Begriffen, die nicht im Fokus dieser Studie stehen (Legato, Glissando), wird diskutiert.

Portamento

Gemäß der Definition des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* bezeichnet der Begriff Portamento im Bereich der Vokalmusik „the connection of two notes by passing audibly through the intervening pitches“⁹⁶, also die diastematisch gleitende Verknüpfung zweier unterschiedlicher Tonhöhen. In diesem Sinn verwendet stellt der Terminus Portamento einen Oberbegriff für verschiedene Spielarten solch gleitender Tonhöhengestaltung dar. Die vorliegende Studie verwendet den Portamentobegriff in einem engeren Sinn, einer Unterscheidung folgend, die dann relevant wird, wenn die zwei durch Tonhöhengleitenden verbundenen Noten syllabisch textiert sind. In diesem Fall kann der Portamentobegriff auf einen gleitenden Tonhöhenübergang verengt werden, der sich auf der ersten der beiden Silben abspielt (also vor dem Silbenwechsel), unabhängig sowohl von der Richtung der Tonhöhenbewegung,⁹⁷ als auch von der Frage, ob die Zieltonhöhe noch vor dem Eintritt der zweiten Silbe erreicht wird oder erst mit dem Eintritt der zweiten Silbe.⁹⁸ Noten- und Audiobeispiel I.2 verdeutlichen diese im Folgenden verwendete engere Definition des Portamentobegriffs.

16

schei-nen und auf dem We-ge, den ich

🔊 <https://doi.org/10.5446/61305>

Noten- und Audiobeispiel I.2: Portamento (*Morgen!* op. 27 Nr. 4, T. 16–17)⁹⁹

Im Übrigen wird im Folgenden auch eine melismatische Gleitbewegung als Verbindung zweier Tonhöhen als Portamento bezeichnet.

Antizipation

Im Fall der Tonhöhenantizipation, also wenn gegen Ende einer Silbe die Tonhöhe der Folgesilbe vorweggenommen wird, ist das ästhetisch relevante Ereignis nicht eine Gleitbewegung zwischen den beiden Tonhöhen, sondern der „Vorausgriff der neuen Tonhöhe“¹⁰⁰ (Noten- und Audiobeispiel I.3).

96 Harris o. J.a. Vgl. auch Brown 1999, S. 436.

97 Vgl. Marcaletti 2014, S. 27.

98 Vgl. Kauffman 1992, S. 141–144.

99 Die Audiobeispiele I.2–I.15 wurden für diese Studie von der Sopranistin Milena Bischoff (Straßburg) eingesungen.

100 Martienßen-Lohmann 1981, S. 297. Vgl. auch Köpp 2015, S. 17 und 22.

16

schei-nen und auf dem We-ge, den ich

🔊 <https://doi.org/10.5446/61306>

Noten- und Audiobeispiel I.3: Antizipation (*Morgen!* op. 27 Nr. 4, T. 16–17)

Dieser Vorwegnahme kann ein gleitender Tonhöhenübergang vorangehen, dies ist aber nicht zwingend. Selbst dann, wenn keine (ästhetisch relevante¹⁰¹) Gleitbewegung erfolgt, fällt dieser Vorgang historischen Quellen zufolge unter den Portamento begriff; in manchen Quellen wird diese Form des Tonhöhenübergangs sogar als das „wahre Portament“¹⁰² bezeichnet. Unter systematischem Aspekt ist die Zuordnung der Antizipation zum Portamento aus zwei Gründen sinnvoll (und wird daher im Folgenden praktiziert): Einerseits kann die einer Vorwegnahme vorangehende Gleitbewegung zwar wahrnehmbar sein, aber so rasch erfolgen, dass sie ästhetisch irrelevant erscheint; andererseits kann eine Vorwegnahme so kurz ausfallen, dass sie nicht überzeugend von einer vorangehenden Gleitbewegung zu trennen ist. Gemeinsam jedenfalls ist der Tonhöhenantizipation, dem portamentoartigen Tonhöhengleiten und der Kombination aus beidem, dass die Tonhöhe der Ausgangssilbe vorzeitig verlassen wird.

Cercar la nota

Die Unterscheidung zwischen Portamento und der Kategorie *Cercar la nota* (auch: *Cercar della nota*¹⁰³) ist nur im Fall von Silbenübergängen sinnvoll (nicht also bei gleitenden Tonhöhenübergängen im Rahmen einer melismatischen Textierung). Während das Portamento nach der oben angegebenen Definition auf der ersten der beiden Silben stattfindet, wird die Bezeichnung *Cercar la nota* für Gleitbewegungen eingesetzt, die sich auf der zweiten Silbe vor Erreichen deren eigentlicher Tonhöhe abspielen, in der Regel als eine von unten kommende Bewegung (Noten- und Audiobeispiel I.4).¹⁰⁴

16

schei-nen und auf dem We-ge, den ich

🔊 <https://doi.org/10.5446/61307>

Noten- und Audiobeispiel I.4: *Cercar la nota* (*Morgen!* op. 27 Nr. 4, T. 16–17)

Der beinahe humorvoll anmutende Ausdruck *Cercar (del)la nota* („Suchen nach der Tonhöhe“) lässt sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen.¹⁰⁵ Wurde schon das Portamento von Kritikern mit schlechtem Geschmack in Verbindung gebracht, so gilt dies erst recht

101 Siehe hierzu unten, Abschnitt *Begriffliche Abgrenzungen: Legato; Glissando*.

102 Nehrlich 1859, S. 75. Vgl. Scharfe 1879, S. 87 f.; Martienßen-Lohmann 1981, S. 297; Battaglia 1997, S. 50 f.

103 Vgl. Seedorf 2016a; Harris o.J.b.

104 Vgl. Harris o.J.b. Vgl. auch Kauffman 1992, S. 155 f.

105 Vgl. Harris o.J.b. Vgl. auch Bassani 2019b, S. 54 und 58.

für das *Cercar la nota*,¹⁰⁶ offenbar da man es (wie das Portamento¹⁰⁷) nicht nur als Ausdrucksmittel, sondern auch zur Erleichterung technischer Schwierigkeiten, mithin in ‚unkünstlerischer‘ Absicht einsetzen konnte.¹⁰⁸ Unter anderem aus diesen Vorbehalten resultieren Empfehlungen, das *Cercar la nota* eher unauffällig auszuführen; so soll nach einer aus der Quellenlage des frühen 19. Jahrhunderts hervorgehenden Lehrmeinung *Cercar la nota* rascher ausgeführt werden als Portamento.¹⁰⁹

Postizipation

In der Gesangsliteratur des 19. Jahrhundert findet sich, als Gegenstück zur Tonhöhenantizipation, auch der Begriff der „Posticipation“; er bezeichnet einen Tonhöhenwechsel am Silbenübergang, bei dem „der erste Ton auf dem Vokal des zweiten ganz kurz nachgeschlagen wird, ehe der zweite Ton beginnt“¹¹⁰ (Noten- und Audiobeispiel I.5).



🔊 <https://doi.org/10.5446/61344>

Noten- und Audiobeispiel I.5: Postizipation (*Morgen!* op. 27 Nr. 4, T. 16–17)

Wie die Antizipation dem Portamento, so wird in der folgenden Untersuchung die Postizipation dem *Cercar la nota* subsumiert.

Anschleifen

Auf Liedaufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts ist das Anschleifen einer Tonhöhe vom Silbenbeginn aus häufig zu hören; wie Untersuchungen Leech-Wilkinsons zeigen, der das Stilmittel unter Bezeichnungen wie *swoop* oder *scoop* an Aufnahmen unter anderem Lotte Lehmanns¹¹¹ und Elena Gerhardts¹¹² untersucht hat, wurde es offenbar öfter von Sängern als von Sängerinnen gebraucht, übrigens in der Regel in Aufwärtsrichtung.¹¹³ Häufig lässt es sich als Mittel zur Akzentuierung der Zielnote verstehen;¹¹⁴ in dieser Funktion

106 Vgl. Kauffman 1992, S. 155 f.; Brown 1999, S. 569 f.; Potter 2006, S. 532; Köpp 2015, S. 17.

107 Vgl. Kauffman 1992, S. 142.

108 Vgl. Potter 2006, S. 541 f.

109 Vgl. Brown 1999, S. 567.

110 Dannenberg 1897, S. 35 f.

111 Vgl. Leech-Wilkinson 2006a, S. 65 f. und 2006b, S. 236. Vgl. auch Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 25.


112 Vgl. Leech-Wilkinson 2006b, S. 247 und 2010, S. 67–69. Vgl. auch Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 11.

113 Vgl. Leech-Wilkinson 2006b, S. 236; 2009a, Kap. 4, Abs. 29 und Kap. 8.3, Abs. 79; 2010, S. 67.

114 Vgl. Milsom/Peres Da Costa 2014, S. 83: „it was often local detail more than phrase arch that was paramount in late-nineteenth-century expressivity“. Zur gleitenden Tonhöhe im Sinne eines Akzents vgl. auch die von Marcaletti (2014, S. 32, Anm. 17 und S. 36, Anm. 23) angeführten Quellen aus dem 17. Jahrhundert.

kann es auch zu Beginn einer Phrase oder Teilphrase auftreten,¹¹⁵ ein Effekt, der sich ganz besonders dazu eignet, von Vertretern einer ‚puristischeren‘ Vortragsästhetik als ‚unsauber‘ oder ‚geschmacklos‘ verurteilt zu werden.¹¹⁶ Wollte man prinzipiell zwischen akzentuierender Art des Anschleifens und *Cercar la nota* unterscheiden, wäre dies z.B. anhand der Zeitdauer möglich; mit Leech-Wilkinson könnte man etwa für *swoops* von einer besonders kurzen Dauer ausgehen.¹¹⁷ Für die vorliegende Studie ist diese Unterscheidung allerdings nicht von zentraler Bedeutung: Ihr Kategoriensystem trifft die primäre Differenz ja zwischen ‚vokalischem‘ und ‚konsonantischem‘ Angleiten, und der Aspekt der unterschiedlichen Dauer ist in dieser Differenz indirekt mitberücksichtigt, insofern Konsonanten im Kunstgesang kürzer ausfallen als Vokale und daher einen weniger großen Zeitraum für Gleitbewegungen zur Verfügung stellen.¹¹⁸ Im Folgenden wird der Begriff ‚Anschleifen‘ für vokalisches Angleiten verwendet, das nicht der Tonhöhenverbindung dient, sondern am Phrasenbeginn oder nach längerer Pause auftritt und prinzipiell von beiden Richtungen aus erfolgen kann (Noten- und Audiobeispiel I.6).




 <https://doi.org/10.5446/61308>

Noten- und Audiobeispiel I.6: Anschleifen zu Phrasenbeginn (*Zueignung* op. 10 Nr. 1, T. 3)

Vibrar la voce

Anschleifende Tonhöhenverläufe können auch bei Repetitionen derselben Tonhöhe als ausdrucksvolle Gestaltungsmaßnahme zum Einsatz kommen, durch vorübergehende Abweichung der Tonhöhe nach unten (Noten- und Audiobeispiel I.7).



 <https://doi.org/10.5446/61309>

Noten- und Audiobeispiel I.7: *Vibrar la voce* (*Morgen!* op. 27 Nr. 4, T. 14)

Dem Begriffsrepertoire der Belcanto-Sphäre entstammt die Bezeichnung dieses Gestaltungsmittels als *Vibrar la voce*.¹¹⁹ Wie sich bei Berne durch Bezug auf konkrete Tondokumente zeigt, ist dieses Stilmittel im Belcantogesang nicht an einen Silbenwechsel gebunden, geht jedoch mit einem Neuansatz des repetierten Tons einher.¹²⁰ Bei Silbenwechsel tritt es daher am Beginn der zweiten Silbe auf und zählt also zu den Angleitbewegungen.

115 Vgl. Leech-Wilkinson 2006b, S. 236 f.; 2009a, Kap. 8.3, Abs. 79; 2010, S. 68. Vgl. auch Brown 1999, S. 568.

116 Vgl. Rosenberg 1968, S. 39–41; Kauffman 1992, S. 155; Potter 2006, S. 531; Mecke 2016.

117 Vgl. Leech-Wilkinson 2006b, S. 236.

118 Vgl. Martienßen-Lohmann 1981, S. 334; siehe auch die Quellenauswertungen im III. Kapitel.

119 Vgl. Garcia 1847, Bd. 1, S. 61 (außerdem Berne 2008, S. 108 f.; Seedorf 2016c).

120 Vgl. Berne 2008, S. 108 f. sowie Begleit-CD, Track 18.

Im Rahmen der vorliegenden Studie wird der Begriff *Vibrar la voce* prinzipiell auch für Tonhöhenabweichungen in Aufwärtsrichtung verwendet; die Aufnahmeanalysen des II. Kapitel werden aber zeigen, dass dieser Fall nur sehr selten auftritt.¹²¹

Aus der Unterscheidung zwischen ‚verbindenden‘ und ‚nicht verbindenden‘ Gleitbewegungen resultiert die Frage, ob für Portamento und *Cercar la nota* angenommen werden soll, dass sie exakt auf der Ausgangstonhöhe starten und exakt auf der Zieltonhöhe enden. Gegen diese Möglichkeit spricht die historische Quellenlage: Clive Browns Quellenstudien zum (späteren) 18. und 19. Jahrhundert ergeben, dass *Cercar la nota* nicht zwangsläufig auf der ersten der beiden miteinander verbundenen Tonhöhen beginnen musste, sondern auch anderswo starten konnte, solange die Start-Tonhöhe zur Harmonisierung des Zieltones passte.¹²² Übereinstimmend hiermit werden Gleitbewegungen zwischen zwei unterschiedlichen Tonhöhen in der vorliegenden Studie prinzipiell auch dann als Portamento bzw. *Cercar la nota*, also als verbindende Gleitvorgänge, verstanden, wenn sie abweichend von der Ausgangstonhöhe starten oder abweichend von der Zieltonhöhe enden, doch beides nicht außerhalb des Intervalls, das von Start- und Zieltonhöhe umschlossen wird.

Begriffliche Abgrenzungen: Legato; Glissando

Wie erwähnt, differenzieren vor allem frühe Quellen nicht trennscharf zwischen Legato und Portamento, insofern sie den Portamentobegriff ganz allgemein auf die fließende Verbindung von Einzeltönen anwenden und damit mehr oder weniger als Synonym für Legato gebrauchen. Umgekehrt kann man noch im 20. Jahrhundert mit einem Legatobegriff konfrontiert werden, der gleitende Tonhöhenübergänge mit einschließt.¹²³ Es kann jedenfalls kein Zweifel daran bestehen, dass der Übergang zwischen beiden Kategorien fließend ist,¹²⁴ nicht zuletzt deshalb, weil im Gesang eine lückenlose Abfolge zweier Tonhöhen rein physiologisch unmöglich ist, wenn man ein Gleiten der Tonhöhe am Übergang von einem Ton zum anderen vollkommen vermeiden will.¹²⁵ Strebt man an, gesungene Tonhöhenübergänge eindeutig der einen oder anderen Kategorie zuzuordnen, scheint sich daher eine Hörbarkeitsgrenze als Kriterium anzubieten: Unter physiologischem Aspekt kann davon ausgegangen werden, dass für Schallereignisse eine Hörbarkeitsuntergrenze im Dauernbereich weniger Hundertstelsekunden vorliegt.¹²⁶ Eine Gleitbewegung, die diese Dauerngrenze unterschreitet, wäre dann als Element eines Legato-Effekts einzustufen, während ein auch ohne Zuhilfenahme elektronischer Messung hörbares Gleiten die Grenze zu Portamento und verwandten Phänomenen überschritten hätte. Freilich stellt sich auch oberhalb dieser Grenze noch die Frage, ob nicht zwischen hörbaren, doch ästhetisch

121 Es wäre denkbar, diesen Fall als ‚Schluchzer‘ (*sospiro*) einzuordnen (vgl. Leech-Wilkinson 2006b, S. 237 und 2009a, Kap. 8.3, Abs. 78; Seedorf 2016f).

122 Vgl. Brown 1999, S. 568.

123 Vgl. Hines 1982, S. 146 und 354.

124 Vgl. Harris o.J.a. Vgl. auch Potter 2006, S. 526 f.

125 Vgl. Brown 1999, S. 558; Crutchfield 2012, S. 641; Schubert/Wolfe 2013, S. 3 f. Zur Differenzierung zwischen Portamento und Legato vgl. auch Martienßen-Lohmann 1953, S. 140 und 1981, S. 205 f. und 296; Kauffman 1992, S. 141 f.; Elliott 2006, S. 139.

126 Siehe unten, Abschnitt *Tonträger als Informationsquellen*.

irrelevanten Gleitbewegungen einerseits (die dann dem Legato zugerechnet werden könnten) und ‚eigentlichen‘, ästhetisch relevanten Gleitbewegungen andererseits unterschieden werden müsse (zumal das Differenzierungsvermögen des menschlichen Gehörs von verschiedenen Voraussetzungen, u.a. von körperlichen Dispositionen und Trainingseffekten, abhängig ist¹²⁷). Die hieraus sich ergebenden Überlegungen können an dieser Stelle nicht abschließend behandelt werden; sie werden unten fortgesetzt.¹²⁸

Das logische Gegenstück zu Tonhöhenbewegungen, die so kurz sind, dass sie mit bloßem Ohr nicht wahrgenommen werden können, bilden Gleitbewegungen mit so ausgedehntem Zeitrahmen, dass sie über die Kategorie der Verbindung zweier Töne hinauswachsen und den Charakter von „self-contained gestures in themselves“¹²⁹ annehmen. Auf dieser Grundlage unterscheidet Leech-Wilkinson Portamento und Glissando: „[Glissando is] not so much a performance gesture as a compositional one. It’s so obvious to the listener that it is perceived as if it belonged with the musical structure, not with the more minute details of its interpretation. And, of course, glissandi generally take longer and cover a greater distance“¹³⁰. Zentral für Leech-Wilkinsons Argumentation ist die Einordnung von Portamento und verwandten Phänomenen als *performance gestures*, die im Notentext nicht vorgegeben werden müssten, wohingegen das Glissando einen entsprechenden Hinweis in der Partitur voraussetze. Angelika Luz und Christina Richter-Ibáñez weisen zudem auf durchgängig „gleichbleibende Intensität“¹³¹ hin, die das Glissando als typisches Merkmal von Portamento und verwandten Stilmitteln unterscheidet. Ich übernehme diese Argumentationen; demgemäß kommt in der vorliegenden Studie die Kategorie Glissando nur in Ausnahmefällen zur Sprache.¹³²

Gleitende Tonhöhen als Element sängerischer Sprachgestaltung

Einer in gesangspädagogischer wie musikwissenschaftlicher Literatur häufig anzutreffenden Auffassung gemäß wird durch gleitende Tonhöhen ein Element gesprochener Sprache in den Gesang integriert: der frei fluktuierende Tonhöhenverlauf, der keine Rücksicht auf die Begrenzungen eines in stabile, voneinander diskrete Tonhöhen eingeteilten Tonsystems nimmt.¹³³ So konstatiert Leech-Wilkinson auf Gesangsaufnahmen der frühen Tonträgerära „scoops used as effects borrowed from speech, emphasizing moments in the text“¹³⁴. Aus anthropologischer Sicht lassen sich gleitende Tonhöhen möglicherweise als ein den beiden Ausdrucksformen Gesang und Sprache gemeinsam vorgängiges Phänomen

127 Vgl. Martienßen-Lohmanns (1981, S. 297 f.) Ausführungen zu einer „geheimen, also unmerklichen Anwendung des Portamento“, die natürlich nicht un-*hör*bare sondern un-*auffäll*ige Gleitbewegungen im Blick haben.

128 Siehe unten, Abschnitt *Zur Methodik der Datenerhebung*.

129 Leech-Wilkinson 2006b, S. 237.

130 Ebd.

131 Luz/Richter-Ibáñez 2019, S. 423.

132 Zur wechselseitigen Abgrenzung von Portamento und Glissando vgl. auch Boyden/Stowell (o.J.).

133 Vgl. Schubert/Wolfe 2013, S. 2; Musil 2018, S. 33.

134 Leech-Wilkinson 2010, S. 68.

betrachten;¹³⁵ mit dieser Vorstellung verbunden ist die Ansicht, dass gleitende Tonhöhen ein Mittel der emotionalen Kommunikation sind, woraus sich wiederum eine spezifische Eignung von Portamento und verwandten Techniken für den musikalischen Gefühlsausdruck ergibt.¹³⁶ In jedem Fall kommt Tonhöhenveränderungen für den Informationsgehalt gesprochener Sprache eine wichtige Bedeutung zu, welche offenbar die der konkret angesteuerten Tonlagen („pitch level“¹³⁷) übertrifft. Allerdings muss mit erheblichen theoretischen und methodischen Schwierigkeiten umgegangen werden, wo „intrinsic meaning“¹³⁸ gleitender Tonhöhen bestimmt werden soll. Als hörpsychologische Fragestellung liegt dieser Gegenstand außerhalb des disziplinären Rahmens der vorliegenden Studie; doch auch im Bereich musikpsychologischer Forschung konstatieren Emery Schubert und Joe Wolfe einen Mangel an wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit dem Phänomen gleitender Tonhöhe.¹³⁹

Dass die besondere Vorliebe für gleitende Tonhöhen, die der auf frühen Tonaufnahmen dokumentierte Performancestil an den Tag legt, u.a. mit der Ähnlichkeit dieses Stilmittels zu Tonhöhenverläufen gesprochener Sprache zu tun hat, belegen Beobachtungen Edward F. Kravitts. Demnach suchte die um 1900 herrschende Performanceästhetik – grundsätzlich dazu bereit, „die Interpretationskunst höher als die Kantilene“¹⁴⁰ zu schätzen – gezielt Charakteristika der gesprochenen Sprache in die sängerische Gestaltung zu überführen¹⁴¹ und dabei den Eindruck „naturalistische[n] Singen[s]“¹⁴² hervorzurufen. Zu entsprechenden Gestaltungsmaßnahmen zählt Kravitt „Seufzen, hörbares Atmen, Legati, Portamenti und Tremoli“¹⁴³. Seedorf spricht im selben Zusammenhang von „Schluchzern, ungenauer Artikulation, Schleifern“ und nennt dies Ausdrucksmittel „in veristischer Manier“¹⁴⁴. Gleitende Tonhöhenverläufe ordnen sich hier einer Interpretationskultur ein, die in der Forschung mit dem Begriff des ‚Rhetorischen‘ belegt worden ist: Bezeichnet sind damit Aspekte wie agogische Freiheiten analog zur gesprochenen Prosa, Suggestion von Spontaneität durch ausdrucksvolle Akzentuierung isolierter Einzelmomente sowie eine insgesamt wirkungsästhetisch orientierte *persuasiveness*.¹⁴⁵ Forschungserkenntnissen zufolge ist im beginnenden 20. Jahrhundert ein Anstieg solcher Gestaltungsmittel zu verzeichnen, die den expressiven Einzelmoment auf Kosten der „linear continuity“¹⁴⁶, des einigenden Ganzen der sängerischen Legatolinie opfern.

135 Nämlich als „an integral part of the protolanguage that was present before contemporary systems of music or language evolved“ (Schubert/Wolfe 2013, S. 5).

136 Vgl. ebd., S. 14–16.

137 T’Hart/Collier/Cohen 1990, S. 75.

138 Vgl. ebd., S. 110–114 (Zitat: S. 110). Vgl. auch Schubert/Wolfe 2013, S. 17.

139 Vgl. Schubert/Wolfe 2013, S. 2 und 20.

140 Kravitt 2004, S. 98.

141 Vgl. hierzu auch Leech-Wilkinson 2010, S. 68; Cook 2013, S. 99.

142 Kravitt 2004, S. 101. Vgl. ebd., S. 96–100, außerdem Kravitt 1962, S. 28; Günther/Seedorf 2019, S. 369.

143 Kravitt 2004, S. 263.

144 Seedorf 1998, Sp. 1458.

145 Vgl. Cook 2013, S. 70 („rhetorical“), 71–80, 86, 98 („persuasion“), 190 und 193. Vgl. Danuser 1992, S. 38; Day 2000, S. 151; Kravitt 2004, S. 263–265, 281 und 289 f.; Giese 2006, S. 277 f.

146 Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 30; vgl. ebd., Abs. 10–29.

Auch im gesangspädagogischen Diskurs des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wird der Zusammenhang zwischen gleitenden Tonhöhen und gesprochener Sprache thematisiert. So ordnen Jörgen und Viggo Forchhammer in ihrer *Theorie und Technik des Singens und Sprechens* (1921) die gleitende Tonhöhe generell als Charakteristikum gesprochener Sprache (bzw. des Gesangs auf einfacherer Entwicklungsstufe, im Gegensatz zum Kunstgesang) ein.¹⁴⁷ Für die vorliegende Studie interessant ist, dass das Autorenpaar dabei kategorial zwischen den „Vortragsformen“ Portamento oder Glissando, die „stets auf dem Vokal ausgeführt“¹⁴⁸ würden, und konsonantischem Gleiten unterscheidet: Dieses sei „eher wie eine *sprachliche Lautverbindung* als wie eine *musikalische Tonverbindung* aufzufassen“¹⁴⁹ (denen demnach Portamento und Glissando zuzurechnen sind). Die Autoren geben sogar differenzierte Instruktionen für den Einsatz gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten im Sinne eines ‚natürlichen‘ Ausdrucksmittels¹⁵⁰ – eine Ausnahme im gesangspädagogischen Diskurs, wie unten im III. Kapitel gezeigt wird.¹⁵¹

In aktueller Forschungsliteratur wird der Zusammenhang zwischen gleitenden Tonhöhen und sängerischer Sprachgestaltung vor allem im Kontext des „rubato/portamento pairing“¹⁵² thematisiert, also des von Rebecca Plack als „agogic portamento“ bezeichneten Vorgangs, bei dem „the singer alters basic pulse while singing the portamento.“¹⁵³ Gleitende Tonhöhen erscheinen in diesem Zusammenhang als Mittel für „agogic accents [...] motivated by the rhythms of speech“¹⁵⁴. Auch Potter notiert, die Ausführung eines Portamento gebe „control of both pitch and rhythm for the time it takes to express a word or phrase“¹⁵⁵. Crutchfield erkennt auf Gesangsaufnahmen der frühen Tonträgerära eine generelle Freiheit im Umgang mit rhythmischen Werten, „based on the delivery of text“¹⁵⁶ in einem Ausmaß, das heutige Hörer*innen „tend to associate only with recitative“¹⁵⁷.

Unter systematischem Aspekt ist interessant, dass „declamatory rubato“¹⁵⁸ bzw. der ‚agogische Akzent‘¹⁵⁹ in Quellen des frühen 20. Jahrhunderts auch im Hinblick auf den rein instrumentalen Vortrag als Äquivalent zu wortsprachlicher Deklamation beschrieben werden.¹⁶⁰ Selbst bestimmte pianistische Ausdrucksmittel, die äußerlich betrachtet wenig Ähnlichkeit mit spezifisch sängerischer Kantabilität aufzuweisen scheinen, wurden demnach als Stilmittel ‚sanglichen‘ Musizierens empfunden, etwa die zeitversetzte Präsentation verschied-

147 Vgl. Forchhammer/Forchhammer 1921, S. 517 und 468.

148 Ebd., S. 544.

149 Ebd. (Hervorhebung original).

150 Siehe III. Kapitel, Abschnitt *Das frühere 20. Jahrhundert/Tonhöhe klingender Konsonanten*.

151 Neben Forchhammer/Forchhammer 1921 vgl. etwa Merkel 1873, S. 249 f.; van Zanten 1911, S. 117.

152 Leech-Wilkinson 2010, S. 78.

153 Plack 2008, S. 70.

154 Ebd., S. 15.

155 Potter 2006, S. 531. Vgl. auch Katz 2006, S. 228.

156 Crutchfield 2012, S. 617.

157 Ebd. Vgl. auch Potter 2006, S. 531 und 538; Leech-Wilkinson 2010, S. 68 und 72.

158 Plack 2008, S. 15. Von den im III. Kapitel vorliegender Studie untersuchten Quellen vgl. etwa Plunket Greene 1912, S. 120–135 und Noë/Moser 1921, S. 128 und 132.

159 Philip 1992, S. 41 f. und Plack 2008, S. 15 („agogic accent“).

160 Vgl. Philip 1992, S. 42. Für vergleichende Analysen der Rubato-Gestaltung auf Aufnahmen der frühen Tonträger-Ära vgl. ebd., S. 37–69; Day 2000, S. 142–147.

dener satztechnischer Ebenen innerhalb des Klavierparts (typischerweise mit gegenüber dem Basston verzögertem Melodieton bzw. aufwärts gerichtetem Arpeggio).¹⁶¹ Dass diese Technik gezielt asynchronen Klavierspiels in Quellen und Forschung als Element eines „singing style of delivery“¹⁶² betrachtet wird, erhält Plausibilität durch die Analogie zu Portamento und verwandten sängerischen Praktiken,¹⁶³ insofern auch dort die ‚Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‘ im gezielten Voraus- oder Rückgriff auf die Tonhöhe der Nachbarsilbe wesentliche Komponente der expressiven Gestaltung ist. Portamento und *Cercar la nota* schaffen gewissermaßen einen Zwischenbereich, der hinsichtlich der Tonhöhe nicht mehr zur ‚alten‘ Note gehört, aber auch noch nicht zur ‚neuen‘, ähnlich wie auf dem Klavier die antizipierte Bassnote und das Arpeggio für metrische Irritation sorgen. Insoweit der Einsatz gleitender Tonhöhen sich als Mittel zur ausdrucksvollen Artikulation des gesungenen Textes anbietet, wird nachvollziehbar, warum Dissoziation des pianistischen Anschlags außerdem einer „oratorical expressivity“¹⁶⁴, einem „rhetorical style of delivery“¹⁶⁵ zugerechnet wird.

Klingende Konsonanten

Außer auf Vokalen und Diphthongen sind gleitende Tonhöhenverläufe im Deutschen auch auf Lauten möglich, die phonematisch¹⁶⁶ mit folgenden Zeichen des Internationalen Phonetischen Alphabets¹⁶⁷ dargestellt werden (hier an der alphabetischen Reihenfolge orientiert):

/j, l, m, n, ŋ, r, z, v/.

In der herkömmlichen Orthographie des Deutschen wird auf diese Laute in der Regel durch folgende Buchstaben bzw. Buchstabenkombinationen verwiesen:

j, l, m, n, ng, r, s, w.

Die Einschränkung ‚in der Regel‘ betrifft etwa das Phonem /v/, das im Deutschen nicht nur durch den Buchstaben w, sondern auch durch den Buchstaben v repräsentiert werden kann (‚Vase‘) und außerdem in der deutschen Aussprache der Buchstabenkombination qu [kv] enthalten ist. Auch wird der Laut /ŋ/ nicht nur von der Buchstabenkombination ng, sondern auch von der Kombination nk erfordert. Ergänzt werden könnte obige Liste schließlich um den Laut /ʒ/, der im Deutschen in Fremd- und Lehnwörtern (wie etwa Garage, Gelee) vorkommt; diese Wortart tritt allerdings in den Texten der nachfolgend untersuchten Lieder nicht auf, weshalb /ʒ/ hier nicht berücksichtigt wird.

161 Vgl. Philip 1992, S. 47.

162 Milsom/Peres Da Costa 2014, S. 85. Vgl. Gerhard 2009, S. 163.

163 Vgl. Milsom/Peres Da Costa 2014, S. 85; Philip 1992, S. 216.

164 Milsom/Peres Da Costa 2014, S. 90.

165 Ebd., S. 88.

166 Phonematische Lauttranskription berücksichtigt Phoneme als die „bedeutungsdifferenzierenden globaleren Lautkategorien“ (Pompino-Marschall 2003, S. 268). Zur Unterscheidung von Phonemen als konkreter klanglicher Realisierung der Phoneme siehe unten, Fußnote 182.

167 Vgl. IPA 2015.

Merkmale

Phonetisch gesehen bilden die genannten Laute innerhalb des deutschen Konsonanteninventars keine homogene Gruppe: Die den einzelnen Phonemen zugeordneten Phone sind weder hinsichtlich der Artikulationsart noch des Artikulationsorts identisch (Tabelle I). Auch in der Sonoritätshierarchie besetzen die acht Phoneme unterschiedliche Positionen;¹⁶⁸ unter auditivem Aspekt sind sie ebenfalls verschiedenen Klassen zugehörig.¹⁶⁹

Artikulationsort→	Bilabial	Labiodental	Alveolar	Palatal	Velar	Uvular
Artikulationsart↓						
Nasal	m		n		ŋ	
Vibrant			r			ʀ
Frikativ		v	z			ʁ
Approximant				j		
Lateral			l			

Tabelle I: Artikulationsorte und -arten der den Phonemen /j, l, m, n, ŋ, r, z, v/ zugeordneten konsonantischen Phone¹⁷⁰

Doch unterscheiden sich die genannten acht Phoneme von den übrigen Lauten der deutschen Sprache durch eine Kombination gemeinsamer Merkmale:

1. Es handelt sich um konsonantische Laute: Ihre Erzeugung bei der Artikulation setzt eine Verengung oder einen Verschluss des Ansatzrohrs voraus; eine Ausnahme bildet der Konsonant /j/, der mit „zentral offene[m] Ansatzrohr“¹⁷¹ gebildet wird.
2. Es handelt sich um Dauerlaute, also um „Laute, die einer [relativ] festen Stellung der Artikulationsorgane entsprechen“¹⁷², wobei die Artikulationsorgane während der Produktionsdauer des Lauts eine global stabile Position einnehmen und sich allenfalls lokal begrenzt bewegen (nämlich im Fall des Vibranten /r/ zur Hervorbringung der erforderlichen Vibration). „Das Ergebnis ist ein gleichbleibender Laut, den man beliebig lange (d. h. solange die Luft ausreicht) unverändert anhalten kann“¹⁷³. Dieses Merkmal gilt nicht für bestimmte andere Konsonanten, etwa Plosive wie /b, d, g/. Anders als solche Verschlusslaute unterbrechen Dauerlaute den Luftstrom nicht.

168 Die Liquide /r, l/ sind in der Sonoritätshierarchie höher positioniert als die Nasale /m, n, ŋ/, die wiederum einen höheren Sonoritätsgrad aufweisen als die Frikative /v, z/ (vgl. Meinschaefer 1998, S. 33, 42, 45 f. und 54–56). Der Approximant /j/ befindet sich innerhalb der Gruppe auf höchster Sonoritätsstufe (vgl. ebd., S. 46 f.).

169 Vgl. Wüthrich 1974, S. 66–68.

170 Vgl. die Tabelle bei Pompino-Marschall 2003, S. 265.

171 Ebd., S. 182; vgl. ebd., S. 204.

172 Ternes 2012, S. 32 (Ergänzung des Verfassers).

173 Ebd.

3. Es handelt sich um Laute, die während ihrer gesamten Dauer stimmhaft sind, d.h. eine „quasiperiodische Schwingung der Stimmlippen“¹⁷⁴ einschließen. Diesen Lauten können also vom Beginn bis zum Abschluss ihres Erklingens exakt bestimmbare Tonhöhen zugeordnet werden. Dieses Merkmal der durchgehenden Stimmhaftigkeit teilen die genannten Laute, im Unterschied zu den übrigen Konsonanten des Deutschen, mit den Vokalen.

Im Folgenden werden die in Frage stehenden acht Laute, in Orientierung an Martienßen-Lohmann und zahlreichen anderen Autor*innen, als ‚ klingende Konsonanten ‘ bezeichnet.¹⁷⁵ Eine Reihe terminologischer Alternativen scheiden aus diversen Gründen aus: So ist etwa der Begriff ‚ stimmhafte Konsonanten ‘ nicht brauchbar, da er in der Phonetik klar definiert ist und dort eine größere Gruppe von Lauten umschließt, zu der etwa auch die genannten Phoneme /b, d, g/ zählen. Die von Traugott Heinrich und anderen gebrauchte Bezeichnung „singbare Konsonanten“¹⁷⁶ ist zwar intuitiv plausibel, doch ungenau (der Begriff ‚singbar‘ bezieht sich wohl auf die oben genannten Merkmale Nr. 2 und 3). Denkbar wäre, in Anlehnung an Theodor Siebs von ‚konsonantischen Stimmtonlauten‘ zu sprechen,¹⁷⁷ eine gut nachvollziehbare, doch etwas umständliche Formulierung. Auch könnte die von Julius Stockhausen 1884 gebrauchte Bezeichnung „tönende Consonanten“¹⁷⁸ übernommen werden, sofern man ‚tönend‘ als ‚dauerhaft auf bestimmbarer Tonhöhe klingend‘ versteht; in dieselbe Richtung weist auch der von Müller-Brunow verwendete Begriff „tontragende [...] Konsonanten“¹⁷⁹. Wenn im Folgenden von Martienßen-Lohmann und anderen die Bezeichnung ‚ klingende Konsonanten ‘ übernommen wird, dann deshalb, weil sie an den in der gesangspädagogischen Literatur

174 Pompino-Marschall 2003, S. 320.

175 Vgl. Martienßen-Lohmann 1927a, S. 80. Diesen Begriff verwenden auch etwa Müller-Brunow (1898, S. 25: „l, m, n, r, s, w“), Reinecke (1906, S. 68), Armin (1907, S. 29; 1946, S. 18), Scheidemantel (1913, S. 29: „n, m, w, f, l, r, j“), Noë/Moser (1921, S. 75), Schmid-Kayser 1922, S. 33 (/m, n, ŋ, v, z, j, ʒ, r, l/); Husler/Rodd-Marling (1965, S. 133: „m, n, l, w und auch s und r“, außerdem „ng“); Fischer-Dieskau 1985, S. 450 und 452 (vgl. aber, wohl fehlerhaft, ebd., S. 454).

176 Heinrich 1905, S. 215. Vgl. Reinecke 1922, S. 72 („[s]timmhafte singbare“ Konsonanten); Adler 1965, S. 99 („Singable consonants [...] m, n, ng, l, w s, j, and, to some extent, r“); Faltin 1999, S. 64 („singbare Konsonanten“; die Autorin nennt m, w, l, n, r, j, ng und „die Ausnahme ‚y‘, das wie der Vokal ‚ü‘ gebildet wird und klingt“). Wenig praktikabel erscheinen auch andere in der Literatur zu findende Bezeichnungen, etwa „Liquidae semivocales“ (Hey 1883, S. 59), „Halb-Vokale“ (Hey 1911, S. 135) bzw. „Semivokale“ (Faltin 1999, S. 64; vgl. auch Stockhausen 1884, S. 7), da der Halbvokal-Begriff in der aktuellen deutschen Phonetik auf den Laut /j/ beschränkt ist (vgl. Pompino-Marschall 2003, S. 204). Die von Bos (1949, S. 101) gebrauchte Bezeichnung „nasal consonants“ ist ebenfalls aus phonetischer Perspektive problematisch, da sie nicht alle der von ihm beispielhaft genannten Konsonanten (l, m, n, ng, r) einschließt; zutreffend hingegen erscheint seine eher pragmatische Umschreibung „consonants [that] can be hummed“ (ebd.), die so ähnlich schon Müller-Brunow gebraucht (1898, S. 60: „tontragende (summen-de) Konsonanten: l–m–n–r–s–w. v und sch sind nur bisweilen tontragend“). Nicht überzeugend, da im Wortsinn tautologisch, wirkt die Einordnung „mittönende[] Konsonanten“ (Iro 1961, S. 92).

177 Vgl. Siebs 1912, S. 25 und 60–63.

178 Stockhausen 1884, S. 6: j, ng, „j (franz.)“, „s tönend“, r, l, n, th („though“), w („engl.“ und „deutsch“), m. Vgl. auch ebd., S. 7. Den Begriff der „tönenden Consonanten“ verwenden auch Hennig 1889 (S. 20: „w, s [weich], j, m, n, ng, l, r und die beiden französischen Laute, g und j, z.B. in génie und jeu, die in Fremdwörtern bei uns bisweilen zur Verwendung kommen“) und Armin (1907, S. 25).

179 Müller-Brunow 1898, S. 60. Vgl. auch Nehrlich 1859, S. 59 („der Intonation fähig[e]“ Konsonanten).

weit verbreiten Terminus „Klinger“¹⁸⁰ erinnert, der bereits von Friedrich Schmitt (1868) und Hey (1883) gebraucht wurde und sich seither eingebürgert hat.¹⁸¹

Die in der vorliegenden Studie verwendete, oben angegebene Kategorisierung differenziert die Lautgruppe der klingenden Konsonanten nach Phonemen, nicht nach den diesen Phonemen zugeordneten Phonen.¹⁸² Mit anderen Worten: Die spezifische Art der Hervorbringung eines bestimmten Lauts im Kontext einer konkreten Performance wird in den nachfolgenden Untersuchungen nicht berücksichtigt. Es wird also beispielsweise nicht zwischen den verschiedenen ‚freien Varianten‘ des Phonems /r/ differenziert, dem alveolaren, mit der Zungenspitze gebildeten [r] und dem uvularen, am Zäpfchen erzeugten [ʀ], das der aktuellen deutschen Hochlautung entspricht.¹⁸³ Dies hat zwei forschungspraktische und einen systematischen Grund. So ist erstens die auf Gesangsaufnahmen generell zu hörende Vielfalt der phonetischen Umsetzung von Lauten zu groß, als dass im Zusammenhang der vorliegenden Studie eine phonetische Differenzierung sinnvoll wäre: Die Umsetzung des Phonems /r/ etwa schließt neben den beiden genannten freien Varianten nicht nur das vokalisierte [ɐ], sondern auch Spielarten ein, die sich mit der deutschen Hochlautung nicht in Einklang bringen lassen, etwa ein *tap*-ähnliches Geschehen, das so kurz ausfällt (als quasi punktuell Ereignis, ohne Vibration), dass ihm eine Tonhöhe gar nicht zugeordnet werden kann.¹⁸⁴ Auch retroflexe Bildungen des Phonems /r/ treten auf, wobei hier, etwa im Fall des US-amerikanischen Sängers Nelson Eddy, wahrscheinlich auch muttersprachliche Prägun-

180 Hey entlehnt den Begriff bei Schmitt 1868 (vgl. ebd., S. 10, sowie Hey 1883, S. 59). Schmitt (1868, S. 10) zählt zur Gruppe der Klinger l, r, w, j, m, n, ng, nk. Hey (1883, S. 59) nennt l, n, ng, m, r, w, j. Bemerkenswerterweise zählt keiner der beiden Autoren den stimmhaften s-Laut /z/ zur Gruppe der Klinger; Hey rechnet ihn, gemeinsam mit dem stimmlosen s-Laut [s], der Kategorie der „tonlosen Consonanten“ zu (Hey 1883, S. 76; vgl. ebd., S. 80), obgleich doch auch für den Laut [z] gilt, was Schmitt von den ‚Klingern‘ sagt: dass er „den Klang“ der Stimme „zum Stoff“ hat (Schmitt 1868, S. 40; vgl. hierzu bereits Goldschmidt 1896, S. 45, Anm. 1).

181 Den Begriff ‚Klinger‘ verwenden auch etwa Volbach o.J., S. 30 („M, N, Ng, L u. R“; vgl. Sievers 1901, S. 73 f. und 147, den Volbach [o.J., S. 30] als Referenz angibt); Scheidemantel 1913 (S. 29: explizit genannt werden /n, m, v, z, l, r, j/); Reinecke 1922 (S. 70, 72 und 111–114); Schmid-Kayser 1922 (S. 33: /m, n, ŋ, v, z, j, r, l/); Reusch 1956, S. 95 („Vollklinger“ /ŋ, n, m/ und „Halbklinger“ /l, r, j, v/); de Boor/Diels 1957 (S. 26: „r, l, m, n, ng“; w, j und stimmhaftes s zählen ebd. zu den „[s]timmhafte[n] Geräuschlaute[n]“); Iro 1961 (S. 92: „l, m, n, j, w, r“); Riesch 1972 (S. 57–63, offenbar für die Laute /v, z, m, n, l, j, r, ŋ/); Fischer-Dieskau 1985 (S. 450: „j, ng, stimmhaftes s [Nase, Wiese], französisches j [Jean, Genie], r, l, m, n, stimmhaftes v, w [englisch water]“). Faulstich (1997, S. 70) unterscheidet zwischen „Klingern m-n-ng“ und „sog. Halbklingern w-s-j-r“.

182 Unter *Phonem* wird „eine bedeutungsunterscheidende sprachliche Einheit“ verstanden, „die sich nicht weiter in bedeutungsunterscheidende Einheiten zerlegen lässt“ (Ternes 2012, S. 61), und zwar im Sinn „eine[r] abstrakte[n] Einheit“, die „als solche nicht ausgesprochen werden kann“ (ebd., S. 85, Anm. 85). Klanglich realisiert wird das Phonem erst als *Phon* (zum Begriff vgl. Ternes 2012, S. 33). Das alveolare [r] und das uvulare [ʀ] etwa sind *Phone*, also Möglichkeiten der klingenden Realisierung des Phonems /r/, die in der phonematischen Transkription dieses Lauts nicht berücksichtigt werden. Die in der vorliegenden Studie verwendete Differenzierung folgt also einem phonologischen, nicht einem phonetischen Kategoriensystem; für eine wechselseitige Abgrenzung von Phonetik und Phonologie vgl. Ternes 2012, S. 33 f. und 43.

183 Bei [r] und [ʀ] handelt es sich um *freie Varianten* des Phonems /r/; dies bedeutet, dass die Verwendung des einen oder anderen Phons keinen Einfluss auf die Bedeutung des ausgesprochenen Worts hat (vgl. Ternes 2012, S. 85–88; einschränkend Hall 2000, S. 47). In der Schreibweise des Phonems /r/ folge ich Ternes 2012 (vgl. ebd., S. 85, Anm. 85). Vgl. auch Pompino-Marschall 2003, S. 270 f.

184 Vgl. etwa © Fuchs 2009 *Allerseelen*, T. 13 „Liebe reden“.

gen eine Rolle spielen.¹⁸⁵ Ähnliche Variantenbildungen sind für das Phonem /l/ zu hören, sowohl eine quasi ‚stimmlose‘ Umsetzung¹⁸⁶ als auch idiomatisch geprägte Beispiele¹⁸⁷. Zu beobachten sind sogar faktische Ersetzungen eines Phons durch ein anderes, dem jeweiligen Phonem eigentlich nicht zugehöriges – eine Maßnahme, die aus stimmtechnischen bzw. klanglichen Gründen ratsam erscheinen kann.¹⁸⁸ Im Ergebnis multipliziert sich die Anzahl von Aussprachevarianten in der auf Tonträgern dokumentierten Praxis derart, dass ihre systematische Erfassung und Differenzierung eine eigene Studie erfordern, möglicherweise auch ihre Vergleichbarkeit einschränken würde.¹⁸⁹ Zweitens aber eignen sich die verwendeten Quellen gar nicht durchweg für eine solche phonetische Differenzierung, da die phonetische Realisierung der einzelnen Laute auf den analysierten Tonaufnahmen nicht immer klar erkennbar ist. Dies gilt insbesondere für Schalldokumente aus der frühen Tonträgerära, deren klangliche Wiedergabequalität eine exakte phonetische Diagnose häufig nicht zulässt; auch mussten, wie unten darzulegen sein wird, unter den technischen Voraussetzungen früher Tonaufnahmen manche Laute gezielt ‚falsch‘ artikuliert werden, um auf der Aufnahme den ‚richtigen‘ Klangeindruck zu erwecken.¹⁹⁰ Ein exaktes Urteil über physiologische Details der Lautproduktion ist unter solchen Umständen unmöglich. Drittens geht – dies ist der systematische Aspekt – die Differenzierung nach Phonemen konform mit den vom Verbaltext der Partituren getroffenen Unterscheidungen: Enthält der Text eines Lieds beispielsweise das Wort „wieder“, so bedeutet dies die Anweisung, am Wortende das Phonem /r/ zu realisieren; darüber, welches Phon an dieser Stelle zu erklingen hat (etwa [r], [R] oder [ɾ]), macht die Partitur keine Angaben. Diese Differenzierung bleibt vielmehr ästhetischen Konventionen und persönlicher Entscheidung der Singenden überlassen.

Aus den genannten Gründen differenziert die vorliegende Studie nach Phonemen, also den „bedeutungsdifferenzierenden globaleren Lautkategorien“¹⁹¹, nicht nach Phonen als deren konkreter klanglicher Realisierung.¹⁹² Dies bedeutet eine Abstraktion von der Produktionssphäre konkreter sängerischer Lautbildung im Sinne der Gewinnung tragfähiger Analyse Kriterien.¹⁹³ Auf diese Weise ergibt sich, bei oben begründeter Aussparung des Lauts /ʒ/, die Gruppe der acht klingenden Konsonanten /j, l, m, n, ŋ, r, z, v/.

185 Vgl. Ⓞ Eddy 193x *Allerseelen*, T. 13 „Liebe reden“. Vgl. aber auch das sehr ‚anglophone‘ /r/ in Ⓞ Rothenberger 1974 *Freundliche Vision*, T. 10 „Marge-ritten“.

186 Vgl. Ⓞ Seefried 1952 *Die Nacht*, T. 5 „sie leise“; Ⓞ Imbarrato 2007 *Allerseelen*, T. 10 „die letzten“.

187 Vgl. Ⓞ Welitsch 1950 *Die Nacht*, T. 18 „Al-Ies“; Ⓞ King 1967 *Zueignung*, T. 6 „quä-Ie“; Ⓞ Martynov 1991 *Die Nacht*, T. 5 „sie leise“; Ⓞ Ludwig 1993 *Die Nacht*, T. 18 „Al-Ies“; Ⓞ Bonney 1998 *Die Nacht*, T. 15 „und stiehlt“.

188 So realisiert Elisabeth Schwarzkopf auf Ⓞ Schwarzkopf 1969a *Morgen!*, T. 25 „wogenblauen“, den Anlaut /v/ ungefähr wie /ʋ/. Auch Annäherungen des Konsonanten /j/ an vokalische Laute sind verschiedentlich zu beobachten (Ⓞ Oestvig 1922 *Zueignung*, T. 3 „Ja“; Ⓞ Caballé 1979 *Zueignung*, T. 3 „Ja“; Ⓞ Jarnot 2005 *Zueignung*, T. 3 „Ja“).

189 Eine interessante Forschungsfrage zur Differenzierung der hier gewonnenen Forschungsergebnisse wäre etwa, ob Abhängigkeiten zwischen dem Gebrauch gleitender Tonhöhen auf dem Phonem /r/ und seinen diversen Aussprache-Varianten erkennbar sind.

190 Siehe unten, Abschnitt *Zum epistemologischen Status von Tonaufnahmen*.

191 Pompino-Marschall 2003, S. 268.

192 Vgl. ähnlich, doch mit Bezug auf Vokale, Spillman 2010, S. 411.

193 In der Sprachwissenschaft sind vergleichbare Spannungskonstellationen bekannt, etwa bei phonetischen Transkriptionen in der methodologischen Fragestellung „Transcribing the speaker or the hearer“ (IPA 1999, S. 36).

Artikulationsdauer

Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung fällt ein Charakteristikum (freilich kein exklusives) des Deutschen ins Gewicht: Konsonantische Dauerlaute besitzen in dieser Sprache keine festgelegte relative Länge; eine Wortbedeutung kann sich also nicht in Abhängigkeit von der Artikulationsdauer konsonantischer Laute ändern. Anders verhält es sich in Sprachen, die *Geminaten* besitzen:¹⁹⁴ Singt man etwa das italienische Wort „nonna“ (Großmutter), so muss das /n/ lang artikuliert werden, andernfalls resultiert klanglich das Wort „nona“ (None), in welchem das /n/ kurz realisiert wird. Der Laut /n/ im deutschen Wort „Nonne“ hingegen kann länger oder kürzer ausfallen, ohne dass dies Konsequenzen für die Bedeutung des Wortes hätte; Gleiches gilt für das /n/ im Wort „None“. Die einfache oder doppelte Notation eines Konsonanten in der herkömmlichen deutschen Orthographie macht nämlich keine zwingenden Angaben über die Dauer der Konsonanten selbst, sondern über den Klang des jeweils vorangehenden Vokals; dieser differenziert die beiden Wörter „Nonne“ und „None“.¹⁹⁵

Aus den genannten Gründen kann die Dauer einzelner Konsonanten im Gesang deutscher Sprache, etwa zu expressiven Zwecken, gelängt werden.¹⁹⁶ Dieser Aspekt ist im Rahmen der vorliegenden Studie deshalb wichtig, weil eine differenziert abgestufte Handhabung gleitender Tonhöhenübergänge, wie oben dargestellt, zugleich einen nuancierten Umgang mit dem Dauernaspekt diastematischer Gestaltung impliziert: Da klingende Konsonanten im Deutschen hinsichtlich ihrer Aussprachedauer flexibel sind, können sie mit agogisch nuancierendem Tonhöhengleiten kombiniert werden.

Freilich wird ein allzu großzügiger Umgang mit Konsonantendauern auch im Fall des Deutschen auf ästhetische Toleranzgrenzen stoßen. Diese können zwar individuell verschieden gezogen werden und sind, soweit sie kollektiven Tendenzen folgen, historisch veränderlich.¹⁹⁷ Für den deutschsprachigen Kunstgesang gilt aber die Regel, dass hinsichtlich der Dauernrelation die Vokale „die hauptsächlichen Tonträger“¹⁹⁸ darstellen. Klingende Konsonanten, die als ‚überdehnt‘ empfunden werden, gelten als „Manierismen“¹⁹⁹ oder stilistisch verfehlt²⁰⁰. Allerdings kann eine Längung der Konsonantendauer im Deutschen lediglich unter ästhetischen Maßstäben unbefriedigend ausfallen, nicht aber unter sprachlichem Aspekt bedeutungsentstellend wirken.

194 Vgl. Hall 2000, S. 18 f.; vgl. auch ebd., S. 307–310.

195 Nur vereinzelt findet sich aktuell die Auffassung, Doppelkonsonanten sollten im Deutschen, sofern es sich um Dauerlaute handelt, grundsätzlich gelängt artikuliert werden; vgl. Moriarty 2008, S. 211.

196 Vgl. Katz 2009, S. 22 f. Siehe auch unten die Quellenauswertungen im III. Kapitel.

197 Siehe die Quellenauswertungen im III. Kapitel.

198 Martienßen-Lohmann 1920, S. 87. Keine der im III. Kapitel ausgewerteten Quellen vertritt eine abweichende Auffassung.

199 Kesting 2008, S. 1440.

200 Vgl. Martienßen-Lohmann 1981, S. 334. Siehe aber im III. Kapitel die im Abschnitt *Das frühere 20. Jahrhundert/Klingende Konsonanten in ihrer ästhetischen Funktion* zitierten Ausführungen Martienßen-Lohmanns zum ‚konsonantischen Legato‘.

Zur Tonhöhengestaltung klingender Konsonanten

Dass sich die Tonhöhe eines klingenden Konsonanten an der Tonhöhe des in derselben Silbe erklingenden Vokals oder Diphthongs zu orientieren hat, ist im 20. wie im 21. Jahrhundert für den Kunstgesang gängige Lehrmeinung, die auf eine lange Tradition zurückblickt.²⁰¹ Die Tonhöhe des Vokals gilt nach dieser Auffassung als das primäre, die des klingenden Konsonanten als das sekundäre, von jenem abhängige Phänomen; eine eigenständige Tonhöhengestaltung steht dem klingenden Konsonanten aus dieser Sicht nicht zu. Findet nun Gleitbewegung auf einem Konsonanten statt, stellt das einen Widerspruch zu dieser Regel dar; man könnte von einer ‚Lizenz‘ sprechen, etwa in dem Sinn, in dem in der kompositorischen Satzlehre ausdrucksbedingte Normabweichungen als Lizenzen bezeichnet werden.²⁰² Die hierarchische Unterordnung der Konsonantentönhöhe unter die Vokaltonhöhe entspricht der hierarchischen Konzeption des Phänomens ‚Silbe‘ in der Phonetik. Demnach ist die Silbe in einen zentralen und maximal zwei periphere Bereiche gegliedert: Die in einer Silbe enthaltenen Konsonanten sind als „Silbenkopf (= Anfangsrand)“ und „Silbencoda (= Endrand)“ um den vokalischen „Silbenkern“²⁰³ gruppiert. Dabei liegt die Position des einzelnen Konsonanten innerhalb der Silbe dem Vokal (im Deutschen) umso näher, je stärker seine Sonorität ausgeprägt ist; klingende Konsonanten z.B., die einen höheren Sonoritätsgrad haben als Plosive, stehen zwischen diesen und dem Silbenkern.²⁰⁴

Nach ebenfalls traditionsreicher, zugleich aktueller Lehrmeinung zählen im Kunstgesang die prävokalischen Konsonanten einer Silbe (die den Silbenanlaut bilden) metrisch zur vorangehenden Zählzeit; mit anderen Worten: Die Zählzeit trifft mit dem Vokaleinsatz einer Silbe zusammen.²⁰⁵ Statistischer Untersuchung zufolge wird dieses Prinzip in Liedaufnahmen des späten 20. Jahrhundert typischerweise tatsächlich befolgt; Abweichungen dienen Ausdruckszwecken.²⁰⁶ Hieraus folgt die bemerkenswerte Feststellung, dass die reguläre Intonation eines klingend konsonantischen Silbenanlauts generell mit einer metrischen Verschiebung der Tonhöhe einhergeht. So muss etwa im Wort „None“ das intervokalische /n/ auf der Tonhöhe der zweiten Silbe (zu der es gehört) gesungen werden, und zwar noch bevor die dieser Silbe zugeordnete Zählzeit eintritt – diese fällt mit dem Vokal /e/ zusammen. Bei normtreuer Intonation eines anlautenden Konsonanten hört man also strenggenommen eine Tonhöhenantizipation: Die regelkonforme, ‚gleit-freie‘ Intonation eines Silbenanlauts

201 Vgl. etwa Martienßen-Lohmann 1927a, S. 100, mit Bezug auf klingende Konsonanten im Silbenanlaut. Fischer-Dieskau (1985, S. 459) notiert, dass „stimmhafte Konsonanten genau auf der Tonhöhe des Vokals, zu dem sie gehören, angesetzt werden sollen.“ Gelinde einschränkend Moriarty (2008, S. 61): „[A voiced consonant] should have the same pitch as the vowel which follows it.“ Vgl. auch Hines 1982, S. 121. Für eine differenziertere Darstellung siehe unten die Quellenstudien im III. Kapitel.

202 Vgl. Krones 1997, Sp. 826.

203 Pompino-Marschall 2003, S. 241.

204 Vgl. ebd.

205 Vgl. Garcia 1847, Bd. 2, S. 4 und 6; Iffert 1895, S. 53; van Zanten 1911, S. 109; Martienßen-Lohmann 1920, S. 86 f. (dort auch Nennung historischer Quellen) und 1927a, S. 99; Forchhammer/Forchhammer 1921, S. 520; Noë/Moser 1921, S. 69–71; Schmid-Kayser 1922, S. 172; Bos 1949, S. 31 f.; Moore 1962, S. 120; Cranmer 1970, S. 15; Fischer-Dieskau 1985, S. 459; Heizmann 2001, S. 80 f.; Katz 2009, S. 22 f. Abweichend: Nägeli 1810, S. 180 f. Differenzierend: Müller-Brunow 1898, S. 66; Spillman 1985, S. 7 und 299; Stein/Spillman 1996, S. 79; Faltin 1999, S. 63 und 109; Miller 1999, S. 18 f.

206 Vgl. Sundberg/Bauer-Huppmann 2007, S. 290–292.

enthält damit grundsätzlich ein Moment metrischer ‚Ungleichzeitigkeit‘.²⁰⁷ Gleitende Tonhöhengestaltung kann dazu beitragen, diese Irritation zu entschärfen: Findet sie als Angleitbewegung auf dem Silbenanlaut statt, verringert sich die zeitliche Differenz zwischen dem Eintreffen der Zählzeit und dem Eintreten der dazugehörigen Tonhöhe.

Unter performanceästhetischem Aspekt erfüllen diastematische Gleitbewegungen auf klingenden Konsonanten mindestens zwei weitere Funktionen: Aus Sicht der Sprachgestaltung bedeuten sie eine *Steigerung* des „Laut-Erleben[s]“²⁰⁸, nämlich eine klangliche Aufwertung der klingenden Konsonanten, insofern sie deren Abhängigkeit von der Tonhöhe des Silbenkerns aufheben und ihnen ein diastematisches Eigenleben verleihen, sie „melodisch wirksam“²⁰⁹ werden lassen. Aus Sicht der Tonhöhengestaltung hingegen stellen sie eine *Zurücknahme der Intensität* dar, insofern Gleitbewegungen auf Konsonanten weit weniger prominent erscheinen als solche auf vokalischen Lauten: Hierfür verantwortlich ist der Lautcharakter klingender Konsonanten, deren gegenüber Vokalen geringerem Sonoritätsgrad eine geringere Salienz entspricht, also ein geringeres Potenzial, die Aufmerksamkeit der Hörenden auf sich zu lenken.²¹⁰ Dass die Platzierung von Gleitbewegungen auf Konsonanten mithin eine Strategie darstellen kann, sie dezenter auszuführen als auf Vokalen, ist wesentlich für die Hypothesenbildung im Rahmen der vorliegenden Studie.²¹¹

THEORETISCHE RAHMUNG

Gleitende Tonhöhen als Stilmittel des sängerischen Vortrags sind bislang vor allem in Studien untersucht worden, die dem Bereich Interpretationsforschung bzw. deren englischsprachigem Pendant, den *Performance Studies* zurechnen.²¹² Diese Forschungsdisziplinen bieten daher den theoretischen Rahmen für die vorliegende Studie, der im Folgenden skizziert wird. Im Zuge dessen wird auch das sängerische Stilmittel der gleitenden Tonhöhe in einen historischen Entwicklungszusammenhang eingebettet.

Interpretationsforschung / *Performance Studies*

Wissenschaftliche Interpretationsforschung stellt einen verhältnismäßig jungen Zweig der deutschsprachigen Musikwissenschaft dar.²¹³ Als wegweisende Publikation ist der von Hermann Danuser herausgegebene Band 11 des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* zu nennen (*Musikalische Interpretation*; 1992): Darin wurde im Rahmen des deutschsprachigen Diskurses wohl erstmals so konkret der künstlerische Eigenwert der „Klangrealisa-

207 Vgl. Martienßen-Lohmann 1920, S. 88; Martienßen-Lohmann 1927a, S. 100 und 102.

208 Martienßen-Lohmann 1981, S. 363.

209 Haug 1993, S. 93. Die zitierte Formulierung bezieht sich auf die ästhetische Wirkung der Liqueszenz im gregorianischen Choral.

210 Vgl. Meinschaefer 1998, S. 60; t'Hart/Collier/Cohen 1990, S. 36.

211 Siehe unten, Abschnitt *Hypothesenbildung*.

212 Siehe unten, Abschnitt *Forschungsstand*.

213 Vgl. Hinrichsen 2013, S. 184 f.

tion eines Werkes²¹⁴ durch Sänger*innen bzw. Instrumentalist*innen als ‚Interpret*innen‘ der jeweiligen Partitur akzentuiert und zu deren Untersuchung im Sinne eines „Kunstwerk[s] sui generis“²¹⁵ aufgefordert. Die hierdurch angeregte Forschung hat seither an Relevanz gewonnen, wie sich an einer beachtlichen Zahl themenspezifischer Sammelbände, Monographien und Einzelbeiträge ablesen lässt, und sich u.a. in historiographische und systematisch orientierte Tendenzen ausdifferenziert.²¹⁶ Konzeptionelle Pionierarbeit zur Methodik von Interpretationstheorie, Interpretationsanalyse und Interpretationsvergleich hat, neben Danuser, Hermann Gottschewski in seiner Dissertation *Die Interpretation als Kunstwerk* (1996) vorgelegt, die „[m]usikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905“²¹⁷ in den Blick nimmt. 2009 konstituierte sich dann innerhalb der deutschen *Gesellschaft für Musikforschung* die Fachgruppe *Aufführungspraxis und Interpretationsforschung* als ein speziell der „Reflexion des Verhältnisses von historischen Normen und Konventionen und der klanglichen Realisierung von Notentexten“²¹⁸ gewidmetes Forum. 2011 erschien ein interdisziplinär angelegter Tagungsband, der die seit Beginn des neuen Jahrtausends durch rasch fortschreitende Digitalisierungsprozesse gewonnenen Möglichkeiten computerbasierter Analyse musikalischer Aufführungen thematisierte.²¹⁹ 2023 widmete sich ein weiterer Sammelband *Grundsätze[n], Desiderate[n] und Grenzen* softwarebasierter Interpretationsforschung.²²⁰ Zwischen 2018 und 2022 wurden die ersten drei von vier projektierten Bänden einer *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert* veröffentlicht;²²¹ Überlegungen zur Historiographie der musikalischen Interpretation haben zudem in exemplarischer Weise Jürg Stenzl, Wolfgang Auhagen und Hans-Joachim Hinrichsen angestellt.²²² Die „aktuellen Umrisse“ des Forschungsfelds zeichnet der im Auftrag der *Gesellschaft für Musikforschung* herausgegebene Kompendienband *Musik aufführen* (2020) nach;²²³ geplant ist außerdem die Publikation eines Handbuchs der musikalischen Interpretationsforschung.²²⁴ Unter institutionellem Aspekt ist die bereits erwähnte Einrichtung einer befristeten Professur für Angewandte Interpretationsforschung²²⁵ an der Hochschule der Künste Bern (2011) bedeutsam; unter dem Dach des dortigen *Instituts Interpretation* versammelt sich aktuell eine Vielfalt von Forschungsprojekten. Eine Brücke zur Tonträgerforschung schlägt etwa die dort durchgeführte Gruppe der „Geisterhand“-Projekte (2007–2012), gewidmet der Erschließung des Nachlasses des Freiburger Unternehmens

214 Danuser 1992, S. 1.

215 Ebd., S. 320. Vgl. auch Gottschewski 1996a, S. 16. Einschränkend hierzu: Köpp 2011, S. 22.

216 Vgl. Stenzl 2012, S. 13.

217 Gottschewski 1996a (Zitat aus dem Buchtitel). Vgl. auch Danuser 1992, S. 310–320; Gottschewski 1993.

218 <https://www.musikforschung.de/fachgruppen/methodisch-thematische-fachgruppen/auffuehrungspraxis-und-interpretationsforschung> (1.3.2023).

219 Loesch/Weinzierl 2011.

220 Caskel/Vollmer/Wozonig 2023.

221 Ertelt/Loesch 2018; Ertelt/Loesch 2021; Loesch/Wolf/Ertelt 2022.

222 Vgl. Auhagen 2011, bes. S. 24 f.; Hinrichsen 2011; Stenzl 2012, besonders S. 7–31 (siehe auch ebd. für weitere Literaturhinweise zur deutschsprachigen Interpretationsforschung).

223 Köpp/Seedorf 2020 (Zitat: S. 9 [Einführung der Hg.]).

224 Vgl. Gratzler/Köpp/Schwob 2017.

225 Vgl. <https://www.hkb-interpretation.ch/projekte> (1.3.2023).

Welte, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa führenden Instanz auf dem Gebiet der Reproduktionsklaviere und -orgeln.²²⁶ Schließlich zeigt ein Forschungsvorhaben wie das 2017–2020 an der Kunstuniversität Graz realisierte Projekt PETAL (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*)²²⁷, dass Fragen der Interpretationsforschung mittlerweile die akademischen Grenzen des Fachs Musikwissenschaft überschritten haben: Die *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (die bereits 2017 eine Themenausgabe *Analyse und Aufführung* herausgebracht hatte²²⁸), widmete dem Projekt, das Methoden der musiktheoretischen Formanalyse mit denen der *Performance Studies* verbindet, im Jahr 2021 eine Sonderausgabe.²²⁹

Das Projekt PETAL belegt auch, durch sein Forschungsdesign ebenso wie in der Selbstbeschreibung,²³⁰ Bestrebungen der deutschsprachigen Interpretationsforschung zum Schulterschluss mit den englischsprachigen *Performance Studies*. Für Ausrichtung, Methodik und Zielsetzung letzterer haben insbesondere zwei mehrjährige britische Forschungsprojekte Maßstäbe gesetzt: das *Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM; London 2004–2009) und das *Research Centre for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP; Cambridge 2009–2014).²³¹ Beide Unternehmungen haben in zahlreichen Teilprojekten umfangreiche Forschungserträge geliefert und dabei u.a. die Tonträgerforschung erheblich befördert.²³² Ein Produkt des CHARM-Projekts ist außerdem die Open-Source-Software *Sonic Visualiser*²³³, die die Möglichkeiten computergestützter Performanceanalyse entscheidend erweitert und deren Etablierung auch im deutschsprachigen Forschungsdiskurs begünstigt hat.²³⁴

In diesem Zusammenhang ist eine vergleichende Klärung der Begriffe ‚Interpretation‘ und ‚Performance‘ erforderlich, zumal letzterem in der vorliegenden Studie der Vorzug gegeben wird. Der im deutschsprachigen Forschungskontext gängige Terminus ‚Interpretationsforschung‘ signalisiert den Anschluss an die Tradition der Auseinandersetzung mit musikalischen Kunstwerken: Die Aktivität des Musizierens ist hier automatisch an die Kategorie des Werks gebunden; dieses ist als ihr Objekt zugleich Voraussetzung der Interpretation, und was Interpret*innen tun, ist von vornherein auf die im Werk ausgeprägten Sinnzusammenhänge bezogen, als deren Kodifizierung traditionell die Partitur gilt.²³⁵ Der aus dem Englischen entlehnte Begriff *Performance* hingegen betont die Distanzierung von text- bzw. werkorientierten musikanalytischen Konzeptionen.²³⁶ Seine Kultivierung im

226 Vgl. Hänggi 2011, darin bes. Köpp 2011.

227 Vgl. <https://institut1.kug.ac.at/petal/> (1.3.2023).

228 Jessulat/Utz 2017.

229 Glaser/Linke/Sprau/Utz 2021.

230 Vgl. Utz/Glaser/Motavasseli/Willis 2020, S. 1.

231 Vgl. <http://www.charm.kcl.ac.uk> und <http://www.cmcp.ac.uk> (1.3.2023).

232 Vgl. exemplarisch Cook/Clarke/Leech-Wilkinson/Rink 2009; Leech-Wilkinson 2009a; Cook 2013. Grundlegend für den englischsprachigen *Performance Studies*-Diskurs sind auch die beiden bereits vor CHARM und CMPCP entstandenen Publikationen Rink 1995 und Rink 2002.

233 Vgl. Cannam/Landone/Sandler 2010.

234 Vgl. Loesch/Weinzierl 2011.

235 Vgl. Gruber 1994; Danuser 2002, S. 1129; Giese 2006, S. 9; Loesch 2018a, S. 18 f. Zum Gebrauch des Traditionsbegriffs in diesem Zusammenhang vgl. Cook 2013, S. 262. Vgl. auch ebd., S. 8–24 („Sounded Writing“).

236 Vgl. Danuser 2014, S. 546 f.; Loesch 2018a, S. 18; Loesch 2018b, S. 114–118.

Rahmen der *Performance Studies* entspricht dem „performative turn“²³⁷, der, von „humanities and social sciences“²³⁸ ausgehend, im Laufe der 1990er Jahre auch die Musikforschung erfasst hat. So argumentiert José Bowen in einem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel *Finding the Music in Musicology* (1999) gegen einen exklusiv am schriftlichen ‚Text‘ orientierten Zugang zum musikalischen Kunstwerk und propagiert stattdessen einen musikalischen Werkbegriff, der die performative Dimension, die real erklingende Umsetzung des Notentexts und deren geschichtliche Dimension berücksichtigt.²³⁹ Diesen Ansatz greift Nicholas Cook in seinem 2013 erschienenen Buch *Beyond the Score* auf: Ähnlich Daniel Leech-Wilkinson tritt er für eine Beobachtung des performativen Geschehens gerade in Unabhängigkeit von einer vermeintlich autonomen Sinnhaftigkeit der Partitur ein, deren systematische Funktion er in der eines Drehbuchs für die in der Performance sich vollziehenden Verhaltensweisen der Performer sieht.²⁴⁰ Performances sind mit Cook zu verstehen als (komplexe) soziale Interaktionen, denen gegenüber musikalische Partituren die Funktion von ‚Skripten‘ einnehmen.²⁴¹ „Theorising music as performance“ bedeutet nach Cook, Musik zu sehen „as a social event in which meaning is produced, rather than as sounded writing that reproduces pre-existing meaning“²⁴².

Eine solche Modellierung des Performance-Begriffs ist dann hilfreich, wenn Verhaltensweisen von Musizierenden nicht zwangsläufig als Umsetzung dessen analysiert werden sollen, was in einem Notentext als kompositorisch intendierte Werkstruktur fixiert ist. Genau dies trifft zu für den Umgang der folgenden Untersuchung mit dem Stilmittel der gleitenden Tonhöhe im sängerischen Vortrag. Ein Musizierverhalten wie der Gebrauch (oder die Vermeidung) gleitender Tonhöhen muss ja nicht zwangsläufig auf Entscheidungen zurückgeführt werden, die mit der Klangrealisation eines bestimmten Notentexts zu tun haben; ebenso kann es in allgemeinen Konventionen des Musizierens oder in persönlichen *vocal habits* gründen.²⁴³ In diesem Sinn werden gleitende Tonhöhen in der vorliegenden Studie zunächst als Verhaltensweisen von Musizierenden im Rahmen einer sozialen Konstellation, einer musikalischen Performance, aufgefasst²⁴⁴ und dabei nur in bestimmten Zusammenhängen, nicht aber notwendigerweise auf die in den jeweiligen Partituren kodifizierten Strukturen bezogen. Der Performance-Begriff kommt diesem Verständnis von musikalischer Darbietung grammatikalisch-logisch entgegen, da das englische Verb *to perform* intransitiv verwendet werden kann (im Sinne von ‚auftreten‘);²⁴⁵ für das deutsche Verb ‚interpretieren‘ hingegen gilt dies nicht: Der Vorgang des Interpretierens benötigt ein Objekt, das interpretiert wird.²⁴⁶ Aus diesem Grund wird im Folgenden der Begriff ‚Performance‘ anstelle des Begriffs ‚Interpretation‘ verwendet – außer dort, wo

237 Vgl. Jost 2013; Cook 2013, S. 25; vgl. relativierend Hinrichsen 2011, S. 30.

238 Cook 2013, S. 25.

239 Vgl. Bowen 1999.

240 Vgl. Cook 2013, S. 249–287 („Social Scripts“). Vgl. auch Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 1.

241 Cook 2013, S. 2 f.: „performances can be thought of as complex social interactions, and scores as scripting them.“

242 Ebd., S. 7. Vgl. auch ebd., S. 250 (Performance als „social activity“ der Musizierenden).

243 Siehe unten, Abschnitt *Expressive gestures im historischen Wandel*.

244 Vgl. Cook 2013, S. 256: „to study performance is to study people interacting through sound“.

245 Vgl. o. A. 2021, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/academic/perform> (1.3.2023). Abweichend Cook 2001, § 2.

246 Vgl. Danuser 2014, S. 539.

ausdrücklich auf ein interpretiertes Objekt Bezug genommen wird.²⁴⁷ Der Performancebegriff fungiert damit als „Oberbegriff“²⁴⁸ für Verhaltensweisen, die Werkinterpretation potenziell, aber nicht notwendig einschließen. Nicht gemeint hingegen ist hier das von Felix Emter im musikbezogenen Schrifttum deutscher Sprache ab den 1970er Jahren nachgewiesene Verständnis, das den Begriff ‚Performance‘ in einem engeren Sinn auf bestimmte Formen experimentell-avantgardistischer Kunst festlegt.²⁴⁹

Expressive gestures im historischen Wandel

Portamento, *Cercar la nota* und verwandte Phänomene werden im Folgenden als *expressive gestures* verstanden. *Expressive gestures* im Musizierverhalten sind nach Leech-Wilkinson „irregularit[ies] in one or more of the principal acoustic dimensions (frequency, loudness, timing) introduced in order to give emphasis to a note or chord“²⁵⁰. Geht man davon aus, dass ein musikalisches Gestaltungsmittel eine Abweichung von der Norm (*irregularity*) darstellen muss, um als ausdrucksvoll wahrgenommen zu werden,²⁵¹ wird verständlich, warum Geschmacksrichter verschiedenster Epochen vor einem übermäßigen Gebrauch gleitender Tonhöhen gewarnt haben: Kommt eine bestimmte Geste unentwegt zum Einsatz, droht sie den Charakter einer Abweichung (und damit ihre Bedeutsamkeit) zu verlieren und stattdessen selbst zur Norm zu werden. Dabei können die Normen, vor deren Folie die einzelne ‚expressive Geste‘ ihr Profil gewinnt, auf verschiedene Weise zustande gekommen sein, etwa als Regelmäßigkeiten, die einen bestimmten individuellen *performance style* oder aber einen kollektiven, z.B. für eine bestimmte Epoche generell charakteristischen *performance style* auszeichnen. Mit Leech-Wilkinson ist *performance style* zu begreifen als „what performers habitually do with the notation to make a musical performance“²⁵², sowohl im Hinblick auf die Art der dabei ergriffenen Gestaltungsmaßnahmen, als auch auf die Weise, in der von ihnen Gebrauch gemacht wird. ‚Kollektiver‘ und ‚individueller‘ Performancestil wiederum sind nach Leech-Wilkinson wie folgt zu definieren und aufeinander zu beziehen:

At any one place and time there is considerable agreement among performers about how to be expressive (period style), and there is a shared understanding with and among listeners as to what is ‚musical‘ (which simply means the currently agreed period style of expressivity in performance). Within this general period style, each performer has a slightly different manner of expressivity, their personal style.²⁵³

247 Analog argumentiert Camilla Bork (2013, S. 383, Anm. 1). Zur Differenz zwischen der ‚Interpreten‘- und der ‚Performer‘-Rolle vgl. auch Giese 2006, S. 101 f. Die Bevorzugung des Performancebegriffs in vorliegender Arbeit steht nicht in Opposition zu Hinrichsens Plädoyer für den Interpretationsbegriff (dessen Verwendung er überall dort fordert, wo das musikalische Kunstwerk Gegenstand der Betrachtung ist), in Berücksichtigung der Tatsache, dass ein Vordringen zum „Werk selbst“ niemals möglich ist, dass vielmehr stets nur „dessen kategoriale Repräsentation im Zirkel von notiertem Text und klingender Realisierung und damit von praktischer und theoretischer Interpretation“ (Hinrichsen 2013, S. 188 f.) zu greifen ist.

248 Emter 2018, S. 284.

249 Vgl. ebd., S. 280–292, bes. S. 291.

250 Leech-Wilkinson 2010, S. 58. Zur Metapher der akustischen ‚Geste‘ vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 8, Abs. 13.

251 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 8, Abs. 15–16.

252 Ebd., Kap. 8, Abs. 3.

253 Leech-Wilkinson 2010, S. 58. Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 8, Abs. 3.

Was Leech-Wilkinson als ‚personal style‘ bezeichnet, lässt sich mit Plack als „a category of human behavior“ verstehen: „each singer has his own vocal habits and vocabulary of stylistic gestures. These constitute what we think of as a performer’s style.“²⁵⁴ Dass ein solcher persönlicher (individueller) Vortragsstil sich im Laufe eines Musikerlebens ändern kann, zeigt Plack am Beispiel von Sänger*innen, wobei zwischen Veränderungen zu unterscheiden ist, die sich aus gewandelten ästhetischen Präferenzen ergeben, und solchen, die als Reaktionen auf das Altern der individuellen Stimmphysiologie erkennbar werden.²⁵⁵ Der Wandel kollektiver Performancestile wiederum bedingt eine ‚Geschichte‘ der musikalischen Aufführungspraxis, die ihrerseits zur Einteilung in Stilepochen (‚periods‘) einlädt; diesem Thema widmet sich der vorliegende Abschnitt.

Expressive Gestik und Performancestil bestimmen einander wechselseitig: Einerseits kann ein konkreter Performancestil erfasst werden als „a set of expressive gestures characteristic of an individual performer that taken together constitute their ‚personal style‘; or a set characteristic of a period (‚period style‘), or a group (for example, national style)“²⁵⁶. Andererseits ist nur im Rahmen übergeordneter Stilmerkmale die Identifikation von Ausdrucksgesten oder -gestik denkbar. Auch kollektiver und individueller Performancestil sind aufeinander bezogen. So beobachtet etwa Leech-Wilkinson an Aufnahmen der Sopranistin Elena Gerhardt „a personal style more flexibly expressive than was usual for her generation“²⁵⁷: Gerhardts individueller Musizierstil gewinnt sein persönliches Profil dadurch, dass er die ohnehin hochexpressive Darbietungsästhetik des frühen 20. Jahrhunderts, „in which intense expressivity became the period-stylistic norm“²⁵⁸, noch übersteigert. Umgekehrt werden die Grenzen dessen, was an ausdrucksvollen Normabweichungen im frühen 20. Jahrhundert allgemein üblich war, an der Differenz zur spezifischen Expressivität einer Elena Gerhardt deutlich.

Der Versuch, Performancestile im Zuge ihrer historischen und systematischen Beforschung auf konkrete Merkmale festzulegen und so voneinander zu differenzieren, begegnet einer Reihe methodischer Herausforderungen. Ist bei der Frage des individuellen Performancestils die erwähnte Möglichkeit der Veränderung persönlicher *habits* in Rechnung zu stellen, so erhebt sich für kollektive Performancestile die Frage, nach welchen Kriterien Kollektive gegeneinander abgegrenzt werden sollen. Mindestens zwei Kategorien erscheinen naheliegend: die quasi geographische, die unterschiedliche Stile nach regionalen bzw. nationalen Schulenbildungen sortiert, und die chronologische, die einander ablösende Stilepochen definiert. Beide Kategorien jedoch stellen bei ihrer konkreten Anwendung vor erhebliche Schwierigkeiten. Kann sich die Bildung trennscharfer Kriterien für die Bestimmung ‚nationaler Zugehörigkeit‘ unter Umständen schon theoretisch schwierig gestalten, so erweist sich spätestens ihre saubere Anwendung auf Einzelpersonen häufig als unmöglich.²⁵⁹ Auch gilt, wie Seedorf zu bedenken gibt, dass die Formung einer individuellen künstlerischen Persönlichkeit nicht unbedingt vor nationalen Grenzen Halt macht:

254 Plack 2008, S. 154. Vgl. Leech-Wilkinson 2009b, S. 255 f.

255 Vgl. Plack 2008, S. 188. Vgl. auch Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 8.

256 Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 8, Abs. 18.

257 Leech-Wilkinson 2010, S. 78.

258 Ebd. Vgl. auch Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 23.

259 Vgl. Bassani 2017, S. 665 f.

Das Verfahren, Sänger nach ihrer nationalen Herkunft zu klassifizieren [...], ignoriert [...] das häufig zu beobachtende Phänomen, daß Sänger unterschiedlichster Nationalität spezifische Gesangsstile adaptieren können. Im 19. Jh. gehörten die Schwedin J[enny] Lind und die Deutsche H[enriette] Sontag zu den führenden Sopranistinnen im italienischen Fach und fanden auch in Italien große Anerkennung.²⁶⁰

Die Annahme, es könne von einer stilreinen Ausprägung nationaler Performancekonventionen ausgegangen werden, erscheint angesichts rasant wachsender Mobilität von Künstler*innen schon für das 19. Jahrhundert problematisch und hat heute, im Zeitalter der Globalisierung und internationalen Mobilität, weiter an Plausibilität verloren.²⁶¹ Vor analogen Herausforderungen steht die Zuordnung von Sängerpersönlichkeiten zu regionalen oder durch einzelne Lehrerpersönlichkeiten geprägten Schulbildungen.²⁶²

Auch die Schwierigkeit, unter chronologischem Aspekt exakte Zeitpunkte für Epochenschwellen des historischen Wandels vortragsstilistischer Konventionen festlegen zu wollen, liegt auf der Hand.²⁶³ Es wäre absurd, punktgenaue Ablösungen eines *period performance style* durch einen anderen zu konstruieren, nicht zuletzt aufgrund der zeitlichen Überlagerung von Karrieren älterer und jüngerer Musiker*innen. So gilt etwa für den italienischen Operngesang der frühen Tonträgerära, dass „middle-aged performers“ zu dieser Zeit bereits einem anderen, „more modern style“, geprägt von veristischen Tendenzen, zuneigten als zeitgleich ihre älteren Kolleg*innen, die noch der Belcanto-Tradition verpflichtet waren.²⁶⁴ Grundsätzlich gilt: Je höher die zeitliche Auflösung der Beobachtung gewählt wird, desto unklarer erscheinen die Epochengrenzen. In jedem Fall ist mit Detlef Giese zu betonen, dass kollektive Performancestile nur als idealtypische Konstruktionen denkbar sind, die „nicht die Realitäten selbst abbilden, sondern vielmehr theoriegeleitete, heuristische Konstruktionen zur vereinfachenden Bewältigung der weitaus komplexeren Wirklichkeit darstellen“²⁶⁵; in genau dieser Eigenschaft freilich erfüllen sie ihre Funktion als „Hilfsmittel der Erkenntnis“²⁶⁶.

Unabhängig von der Frage genauer Abgrenzungen markieren alle bislang verfügbaren Forschungsergebnisse „expressive music-making“ als „period-bound“²⁶⁷. So kann als Forschungskonsens gelten, dass im ‚hyperexpressiven‘²⁶⁸ Vortragsstil der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ein ganzes Zeitalter des *Espressivo* kulminierte; schlagwortartig für diese Zeitspanne steht die von Hans Curjel geprägte Formel „von Beethoven bis Richard Strauss“²⁶⁹. Unter performancestilistischem Aspekt setzt diese Epoche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem musikästhetischen Konzept des „individuellen Ausdrucks“²⁷⁰ ein, das dann von der romantischen Musikästhetik übernommen und vertieft

260 Seedorf 1998, Sp. 1442.

261 Vgl. Bassani 2017, S. 691; Baines 2018.

262 Vgl. Körndle/Sprau 2019.

263 Vgl. Cook 2013, S. 86 und 206.

264 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 7, Abs. 26 (Zitate ebd.).

265 Giese 2006, S. 26.

266 Wagner 1980, S. 499.

267 Leech-Wilkinson 2010, S. 59.

268 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 8, Abs. 14; Leech-Wilkinson 2009b, S. 258; Giese 2006, S. 117 und 314–316.

269 Curjel 1966, S. 149.

270 Giese 2006, S. 32; vgl. ebd., S. 98.

wird,²⁷¹ bis schließlich ‚neuromantische‘ Tendenzen zur Zeit des Wilhelminischen Kaiserreichs und expressionistische Ästhetik am Vorabend des Ersten Weltkriegs eine finale Übersteigerung „ultra-expressive[n]“²⁷² Musizierverhaltens auslösen. Technisches Korrelat der Wahrnehmung musikalischen Ausdrucks stellt dabei die differenzierte Nuancierung des Musizierens unter Aspekten wie Dynamik, Agogik, Tempowahl, Klangfarbengestaltung, Phrasengestaltung dar.²⁷³ Außerdem muss davon ausgegangen werden, dass musikalische Darbietungen vor der Etablierung des Texttreue-Gedankens nicht unbeträchtlich von den diastematischen und rhythmischen Angaben des Notentexts abweichen (wobei die Frage zu stellen ist, inwieweit diese Abweichungen von einem zeitgenössischen Publikum als solche empfunden wurden).²⁷⁴ Bezeichnend ist freilich die Verschiedenheit der Zeitpunkte, zu denen in der Forschungsliteratur die Klimax spätromantischer ‚Hyperexpressivität‘ verortet wird: Kravitt nennt die Zeitspanne vom Fin de Siècle bis zum ersten Weltkrieg als „Blütezeit“ der „expressive[n] Ästhetik“²⁷⁵; Leech-Wilkinson konstatiert ein „apogee of hyperexpressivity“²⁷⁶ auf Aufnahmen der 1920er Jahre; Robert Philip stellt ein Abnehmen einschlägiger Performancepraktiken erst in den 1930er Jahren fest²⁷⁷. Nach Giese lässt sich die *Espressivo*-Epoche mit dem sogenannten ‚langen 19. Jahrhundert‘ identifizieren.²⁷⁸

Forschungskonsens herrscht allerdings hinsichtlich einer performanceästhetischen Wende in der Zeit zwischen den Weltkriegen, die sich auf Grundlage der Arbeiten von Stenzl und Giese als Übergang zu einer Phase der „Neuen Sachlichkeit“²⁷⁹ bezeichnen lässt. Dieser Begriff stellt eine Beziehung her zu ästhetischen Idealen, die während der 1920er Jahre auf breiter gesellschaftlicher Ebene Fuß fassten: Im Bereich der Künste propagierte die ‚neusachliche‘, mit stark anti-romantischem, anti-expressivem Impetus operierende Bewegung Leitlinien wie generell „Klarheit, Einfachheit, Reinheit, Nüchternheit“²⁸⁰ sowie „Mäßigung“ und „Zurückhaltung“²⁸¹ des Ausdrucks. In der musikalischen Sphäre manifestierte sich diese ästhetische Wende zunächst im kompositorischen Bereich und wirkte von dort aus auf die Performancepraxis ein. Namen wie Paul Hindemith und Igor’ Stravinskij stehen exemplarisch für führende kompositorische Strömungen jener Zeit, etwa den Neoklassizismus und die Anverwandlung der aus den USA ausstrahlenden Jazzidiomatik. Beide kompositorische Tendenzen begünstigten bzw. forderten ‚Schnörkellosigkeit‘ des Musizierverhaltens, rhythmische Prägnanz bei stabilem Tempo anstelle flexibler Agogik, flächige Dynamik anstelle feiner Laustärkeschattierungen, prägnante Ak-

271 Vgl. ebd., S. 107–112.

272 Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 7, Abs. 27.

273 Vgl. Danuser 1992, S. 45; Giese 2006, S. 15, 155–157, 169 und 198.

274 Vgl. Giese 2006, S. 141. Siehe unten, Abschnitt *Zur Geschichtlichkeit ‚texttreuen‘ Musizierens*.

275 Vgl. Kravitt 2004, S. 288.

276 Leech-Wilkinson 2009b, S. 258.

277 Vgl. Philip 1992, S. 229.

278 Vgl. Giese 2006, S. 101. Zum Begriff des ‚langen 19. Jahrhunderts‘ vgl. Bauer 2004, besonders S. 24–27.

279 Giese 2006, S. 31. Vgl. Day 2000, S. 160–162 und 190–194; Stenzl 2012, S. 19–23 und 93–95; Loesch/Meyer 2018, S. 44–47. Zur ‚Neuen Sachlichkeit‘ als einem „Stil- und Epochenbegriff“ in der Musik vgl. Giese 2006, S. 344–360 (Zitat: S. 344); zum Aspekt des ‚Neuen‘ (in Opposition zur Idee einer „alten Sachlichkeit“) vgl. ebd., S. 330 sowie 425.

280 Giese 2006, S. 296.

281 Ebd., S. 270.

zentuierung und Artikulation anstelle ‚romantischen‘ Legatos.²⁸² Auch die von den editorischen Leistungen der Musikwissenschaft geförderte Wiedererschließung ‚Alter Musik‘ verband sich mit dem neusachlichen Geschmack: Auch in diesem stilistischen Kontext wurden motorisch-kontinuierlicher *drive*, großstufige Terrassendynamik und disziplinierte Texttreue kultiviert, performanceästhetische Kategorien, die den Umgang mit barocker Musik auf Jahrzehnte hinaus prägen sollten (ohne dabei Anspruch auf tatsächliche Übereinstimmung mit historischen Praktiken erheben zu können).²⁸³ Insgesamt bescherte die neusachliche Wende – wo sie die Kategorie Ausdruck nicht überhaupt in Frage stellte – der Performanceästhetik ein Ausdrucksverständnis, das sich vom „Selbstaussdruck“ musizierender Individuen in der *Espressivo*-Tradition distanzierte und stattdessen den „Werk-ausdruck[]“²⁸⁴ im Dienst der Verdeutlichung musikalisch-struktureller Sachverhalte propagierte.

Freilich vollzog sich auch diese Veränderung des kollektiven Performancestils nicht plötzlich, sondern allmählich: Für die Performancepraxis der Zwischenkriegszeit ist noch eine konfliktreiche Gleichzeitigkeit der althergebrachten *Espressivo*-Tradition einerseits, der neusachlichen Orientierung andererseits anzunehmen; erst in der zweiten Jahrhunderthälfte begann sich ‚Sachlichkeit‘ als dominierende Musizierästhetik durchzusetzen.²⁸⁵ Leech-Wilkinson geht davon aus, dass der Zweite Weltkrieg als „watershed in musical performance style“²⁸⁶ funktionierte: Der Stil der Vorkriegs-Ära wurde jedenfalls nach 1945 überwiegend als ‚manieriert‘, ‚dekadent‘ und „extravagant“²⁸⁷, als „hopelessly old-fashioned, exaggerated and unrealistic“²⁸⁸ empfunden. Zum Regelfall wurde nun „der bewusste Verzicht auf den Einsatz ausdrucksintensivierender Vortragsmittel, wie sie das späte 18. und gesamte 19. Jahrhundert [...] entwickelt hatten“²⁸⁹; Ergebnis war eine Art gemäßigtes *Espressivo*, das zwar von den radikalsten Zügen der neusachlichen Bewegung, etwa von Anti-Individualismus und der Idee der ‚Ausdruckslosigkeit‘ Abstand nahm,²⁹⁰ doch ein reflektiertes, quasi intellektuelles Moment beibehielt. Als repräsentativ und prägend für den in der Nachkriegszeit sich ausbildenden Performancestil wird im Bereich des Gesangs der frühe Dietrich Fischer-Dieskau betrachtet.²⁹¹ Forschungsbeobachtungen legen nahe, dass die ‚Versachlichung‘ des Musizierens als performanceästhetischer Standard spätestens in den beiden letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ihren Gipfelpunkt erreicht hatte.²⁹²

Allerdings hatte der neusachliche Trend zu diesem Zeitpunkt bereits selbst erheblichen Gegenwind erfahren, und zwar mit Aufkommen der heute sogenannten Historisch infor-

282 Vgl. ebd., S. 276 f., 352, 356 f., 471–483 und 499.

283 Vgl. ebd., S. 35 f., 276, 354, 357, 472 und 500.

284 Ebd., S. 276; vgl. auch ebd., S. 348 f., 358 f., 393–404 und 418–423; Loesch 2018b, S. 105–108.

285 Vgl. Day 2000, S. 142–147, 160–162 und 190–194; Kravitt 2004, S. 100 und 288; Giese 2006, S. 274–276, 359, 421, 476 f., 572 und 577; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 31 und 44 sowie Kap. 7, Abs. 27; Stenzl 2012, S. 21–23; Laubhold 2014, S. 581. Mit konkretem Bezug auf Portamentgebrauch vgl. Potter 2006, S. 545 und 547.

286 Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 31.

287 Potter 2006, S. 545; vgl. ebd., S. 547.

288 Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 31.

289 Giese 2006, S. 276.

290 Vgl. ebd., S. 275.

291 Vgl. Leech-Wilkinson 2006b, S. 254–257; Potter 2006, S. 545–547.

292 Vgl. Potter 2006, S. 547 f.; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 46; Laubhold 2014, S. 583.

mierten Aufführungspraxis.²⁹³ Die Wurzeln dieser performancestilistischen Entwicklung liegen in der ‚Alte Musik‘-Bewegung des beginnenden 20. Jahrhunderts,²⁹⁴ zu der sie sich dennoch als eine Art Gegenbewegung verhielt: An der Vehemenz, mit der die ‚historisch informiert‘ Musizierenden der zweiten Jahrhunderthälfte, unter Berufung auf historische Quellen, gerade die Wiedererschließung *expressiver* Stilmittel zu einem ihrer zentralen Anliegen machten,²⁹⁵ wird deutlich, in welchem Grade sich – in schillernder Verbindung aus wissenschaftlichem Forschungsinteresse und Bedürfnissen aktueller Musizierpraxis – Aspekte der neusachlichen Ästhetik in der Darbietung ‚Alter Musik‘ etabliert hatten. Dabei ist zu betonen, dass die Epoche neusachlichen Musizierens bislang keineswegs von einer Epoche ‚historisch informierten‘ Musizierens abgelöst wurde; vielmehr existieren beide „Modi“²⁹⁶ des Umgangs mit historischen Partituren derzeit nebeneinander. Ob man es hier langfristig mit dem Prozess der Ablösung eines kollektiven Performancestils durch einen anderen zu tun hat, wird erst eine zukünftige Geschichtsschreibung feststellen können.

Zum Wandel der Portamentopraxis²⁹⁷ im 20. Jahrhundert

Bemerkenswert ist, dass die Historisch informierte Aufführungspraxis keineswegs allen historisch üblichen Gestaltungsmitteln ausdrucksvollen Musizierens eine Renaissance bereitete: Gleitende Tonhöhenbewegungen gehören jedenfalls nicht zu den Stilmitteln, die von ihr auf den Schild gehoben wurden, obgleich die historische Quellenlage eher dafür gesprochen hätte.²⁹⁸ Vielleicht wurden Portamento und verwandte Gestaltungsmittel noch allzu sehr mit dem Mainstream ‚romantischer‘ Vortragsästhetik assoziiert, als dass ihre Integration in die Darbietungen der mit reformatorischem Impetus auftretenden historisch informierten Bewegung vereinbar gewesen wäre.²⁹⁹ Jedenfalls gelten Portamento und verwandte Stilmittel im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts für die sängerische Praxis im Bereich der westlichen Kunstmusik noch immer für „eindeutig passé“³⁰⁰, unabhängig von der Frage des Performancestils. Zwar finden sich prominente Ausnahmen von dieser Regel sowohl unter dem Repertoiregesichtspunkt – im Bereich der Oper blieb die Tradition regelmäßigen Portamentogebräuchs teilweise erhalten³⁰¹ – als auch unter dem Aspekt der nationalen Schulbildung: So konnten in den ehemaligen Ostblockstaaten ausgebildete Sänger*innen auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch mit einer tradi-

293 Vgl. Giese 2006, S. 276 und 500; Loesch 2018b, S. 110–114. Zum Begriff ‚Historically informed performance‘ vgl. Lawson 2018, bes. S. 306; Wistreich 2018a, S. 476.

294 Vgl. Hartmann 1988, S. 7; Lawson 2018, S. 306; Lawson/Stowell 2018, S. xiii.

295 Vgl. Hartmann 1988, S. 39–44; Stenzl 2012, S. 25–29; Cook 2013, S. 26–29.

296 Danuser 1992, S. 13.

297 Der folgende Abschnitt nimmt vielfach auf Quellen Bezug, die den Portamentobegriff im weiteren Sinn gebrauchen, nicht im eingeschränkten Sinn als Bezeichnung für eine bestimmte Spezies gleitender Tonhöhenübergänge (siehe hierzu oben, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen/Portamento*). Wo solche Quellen referenziert werden, übernimmt der Haupttext diesen weitergefassten Portamentobegriff.

298 Vgl. Potter 2006, S. 523 und 548; Harris o.J.a.

299 Zu möglichen Gründen für die Reserviertheit der Historisch informierten Aufführungspraxis gegenüber Portamento vgl. auch Potter 2006, S. 548.

300 Kravitt 2004, S. 100. Vgl. Kauffman 1992, S. 139; Potter 2006, S. 523; Harris o.J.a.

301 Potter 2006, S. 523, spricht von „grand opera“.

tionalistischen Ästhetik des Gebrauchs gleitender Tonhöhen konfrontiert werden.³⁰² In vielen anderen Bereichen aber wurde die Arbeit mit gleitenden Tonhöhen von Ausführenden und Zuhörern als tendenziell geschmacklos betrachtet oder sogar abgelehnt.³⁰³

So harmonieren die referierten Angaben zur Geschichte kollektiver Performancesstile insgesamt mit der aus bisheriger Forschung resultierenden Beobachtung, dass der Gebrauch von Portamento und verwandten Stilmitteln spätestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegenüber früheren Jahrzehnten deutlich abnahm, während sie offenbar innerhalb der gesamten klassisch-romantischen Epoche einen festen Bestandteil des kollektiven Performancesstils gebildet hatten.³⁰⁴ Insofern sich „Musizieren im Zeichen des ‚Espressivo‘“ mit besonderer Vorliebe auf „[m]elodische Verläufe“³⁰⁵ bzw. deren nuancierte Gestaltung konzentriert, überrascht es nicht, wenn im Kontext der neusachlichen Wende bis um die Mitte des 20. Jahrhunderts ein anwachsender Chor der Portamento-Kritiker zu beobachten ist.³⁰⁶ Zu den Ironien der Performancegeschichte gehört, dass damit ein Stilmittel, das noch im frühen 20. Jahrhundert der ‚naturalistischen‘ Ästhetik zugerechnet worden war,³⁰⁷ bereits wenig später als Merkmal „manierierte[r] Kunst“³⁰⁸, „penetrante[r] Ausdruckskunst“³⁰⁹ empfunden wurde. Drastisch kommt dies zum Ausdruck, wenn Thomas Mann in seinem Künstlerroman *Doktor Faustus* (1947) das Tonhöhengleiten zu einem „wildem Mittel[]“ stilisiert, durch das sich die „Rückkehr“ des menschlichen Gesangs in seinen „Urstand“, zur Lautgebung in Form eines „durch die Stufen gezogenen Heulens [...] grausig vollzieht“³¹⁰.

Dennoch bleibt erstaunlich, dass ein offenbar bereits lange vor der ‚ultra-expressiven‘ Wende zum 20. Jahrhundert etabliertes Gestaltungsmittel wie die gleitende Tonhöhe so weitgehend aus der sängerischen Musizierpraxis verschwinden konnte, wie es die Forschung für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts beobachtet. Es liegt daher nahe, neben dem grundsätzlichen Aufschwung einer sachlicheren Performanceästhetik nach weiteren Umständen zu suchen, die die Distanznahme von diesem Stilmittel befördert haben könnten. Hierzu gehört nach aktuellem Forschungsstand ein Feedback-Effekt, den die zunehmende Verfügbarkeit von Tonaufnahmen auf das Performanceverhalten von Musiker*innen ausgeübt habe.³¹¹ Katz hat dies mit Bezug auf die Portamentopraxis beim Vio-

302 Vgl. ebd., S. 547.

303 Siehe oben, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen, klingende Konsonanten: Einstieg in ein spannungsreiches Diskursfeld*.

304 Siehe oben, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen*.

305 Giese 2006, S. 98.

306 Vgl. Potter 2006, S. 527, 533, 542 und 544 f.; Brown 2022, S. 652 f.

307 Siehe oben, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als Element sängerischer Sprachgestaltung*.

308 Kravitt 2004, S. 263.

309 Smolian 1903, S. 59.

310 Mann 2007, S. 543. Mit der Auffassung, dass sich das Tonsystem als Produkt menschlicher Kultur wesentlich durch die Segmentierung eines undifferenzierten Tonraumes in definierte Tonstufen auszeichne, orientiert sich Manns Erzähler an Ausführungen in Paul Bekkers *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen* (Stuttgart 1926); vgl. Wimmer 2007, S. 729.

311 Vgl. dazu generell Philip 1992, S. 238. Vgl. auch Giese 2006, S. 548–560.

linspiel als „phonograph effect“³¹² beschrieben: Demnach habe sich die Haltung von Musizierenden und Hörenden gegenüber dem Ausdrucksmittel der gleitenden Tonhöhe mit wachsender Gewöhnung an das Musikhören via Tonträger verändert. Die mit gleitenden Tonhöhenübergängen verbundene Suggestion von expressiver Spontaneität habe möglicherweise unter der grenzenlosen Reproduzierbarkeit des musikalischen Augenblicks gelitten; auch habe das Fehlen der in der Livesituation hinzutretenden optischen Eindrücke dieses rein klangliche Gestaltungsmittel möglicherweise unverhältnismäßig auffällig erscheinen lassen. Die Einführung des Mikrophons und kontinuierlich verbesserter Aufnahmetechnik, durch die schließlich das Erfassen geringster klanglicher Nuancen möglich geworden sei, hätten diese performancestilistische Entwicklung befördert,³¹³ die Katz ab den 1930er Jahren lokalisiert.³¹⁴ Plack zeigt in ihren Untersuchungen zum Vortragsstil der Mezzosopranistin Elena Gerhardt, wie ein solcher *phonograph effect* den sängerischen Portamentgebrauch beeinflusst haben könnte.³¹⁵

Noch weitere Erklärungsmodelle für den Rückgang gleitender Tonhöhen stehen zur Verfügung. So wird auf die im 20. Jahrhundert zunehmende Selbstverständlichkeit des permanenten Vibratos bei Sänger*innen (ebenso wie bei Streichinstrumenten) verwiesen, eines Gestaltungsmittels, das sich unter rein spiel- bzw. vokaltechnischem Aspekt nur bedingt mit gleitender Tonhöhe vereinen lasse.³¹⁶ Als stimmtechnisch fundierte Erklärung wird außerdem eine allgemeine Tendenz zur Vergrößerung des Stimmvolumens ins Feld geführt,³¹⁷ die mit dem allmählichen Wachsen der Orchesterapparate seit dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in Verbindung gebracht werden kann. Diese Entwicklung habe zunächst insbesondere Sänger*innen zu vermehrtem Gebrauch von Stilmitteln motiviert, die dazu geeignet schienen, die Aufmerksamkeit der Hörenden auf den solistischen Vortrag zu lenken, also z.B. zu extensivem Portamentgebrauch.³¹⁸ (Der Umstand, dass zu jener Zeit von Streichern das orchestrale Portamento gepflegt wurde,³¹⁹ kann die entsprechende Entwicklung bei Sänger*innen noch befeuert haben.) Insoweit aber mit der sängerischen Tendenz zu wachsender Lautstärke eine schwindende Beherrschung der *mesa di voce*-Technik, also der stufenlosen dynamischen Nuancierung des Gesangstons einherging,³²⁰ erscheint andererseits plausibel, dass Portamenti schließlich zunehmend als übertrieben empfunden wurden: Dass zu deren sensiblem Gebrauch die feine dynamische Schattie-

312 „A phonograph effect is any change in musical behavior or activity that is in some way a response to the distinctive characteristics of sound recording technology.“ (Katz 2006, S. 225) Vgl. auch Katz 2010, S. 13 und 18–49. Portamento definiert Katz als „audible slide between pitches“ (Katz 2006, S. 211, Anm. 2).

313 Vgl. Katz 2006, S. 225 f. Vgl. auch Day 2000, S. 158.

314 Vgl. Katz 2006, S. 211.

315 Vgl. Plack 2008, S. 109–111 und 116.

316 Vgl. Katz 2006, S. 227 f. Zur Etablierung des kontinuierlichen Vibratos Anfang des 20. Jahrhunderts vgl., mit Bezug auf frühe Aufnahmen von solistischen Streichinstrumenten, Philip 1992, S. 97–108; zu einem möglichen ‚phonograph effect‘ in diesem Zusammenhang vgl. Katz 2010, S. 77–87.

317 Vgl. Elliott 2006, S. 141.

318 Vgl. Leech-Wilkinson 2009b, S. 258.

319 Vgl. Philip 1992, S. 179–204. Zur Geschichte des Orchesterportamentos vgl. Philip 2004, S. 97–103; Monelle 2012.

320 Vgl. Potter 2006, S. 534 f. Zur *mesa di voce* im Sinne eines grundlegenden technischen Vermögens (nicht also eines Ornaments) vgl. Plack 2008, S. 35–37. Zur schwindenden Relevanz stimmlicher Agilität für bestimmte Gesangsrepertoires vgl. Crutchfield 2012, S. 636.

zung gehöre, ist eine traditionelle Lehrmeinung, die noch um die Wende zum 20. Jahrhundert so vermittelt wurde.³²¹

Unangefochten ist zudem die These, wonach gesangsästhetische Entwicklungen im Populärmusikbereich dazu beigetragen hätten, das Ausdrucksmittel der gleitenden Tonhöhenbewegung aus Sicht einer kunstmusikalischen Attitüde in Verruf zu bringen.³²² In populären Gesangsstilen verschiedener Provenienz ist die gleitende Tonhöhe ein selbstverständliches und viel genutztes Gestaltungsmittel;³²³ demnach wäre der Rückzug des Portamento aus weiten Bereichen des Kunstgesangs auf eine Form von „cultural pressure“³²⁴ zurückzuführen, interpretierbar als Strategie der sozialen Differenzierung. Eine weitere Verknüpfung ästhetischer Aspekte mit Kulturgeschichte, zudem mit tiefenpsychologischen Aspekten, bietet der Erklärungsansatz Leech-Wilkinsons, der dafür plädiert, die Wandlung künstlerischer Performancestile im Zusammenhang mit Veränderungen der globalen gesellschaftlichen Umwelt zu untersuchen und die Epochenzäsur nach dem Zweiten Weltkrieg als ‚Stunde Null‘ auch im musikästhetischen Bereich zu deuten.³²⁵ Schließlich müssen Auswirkungen der seit dem späteren 19. Jahrhundert auf dem Vormarsch befindlichen Texttreuebewegung in Rechnung gestellt werden, die in Verbindung mit der neusachlichen Musizierästhetik „expressive Übertreibungen ohne ausreichende musikimmanente Motivationen“³²⁶ zurückzudrängen strebte; diese Entwicklung dürfte der Pflege eines nur in Ausnahmefällen notierten Vortragsstilmittels wie des Portamento kaum förderlich gewesen sein.³²⁷

Erste Anfänge gegenläufiger Tendenzen werden seit der Jahrtausendwende beobachtet: Nicht ohne Überraschung macht Katz in um diese Zeit entstandenen Violinaufnahmen romantischen Repertoires ein „selective revival“³²⁸ des Portamento aus; möglicherweise steht dieses Phänomen mit dem Umstand in Zusammenhang, dass die Bewegung der Historisch informierten Aufführungspraxis mittlerweile auch in dieser kompositorischen Stillage Fuß gefasst hat.³²⁹ Leech-Wilkinson beobachtet eine ebenfalls gegen Ende des 20. Jahrhunderts auftretende generelle „re-emergence of expressive singing“ innerhalb der „H[istorically] I[nformed] P[erformance]“-Bewegung, unter Einschluss von „pre-War“³³⁰-Stilmitteln wie z.B. Elementen des Rubato-Musizierens. Der systematischen Integration gleitender Tonhöhen in historisch informierte Darbietungen von Musik vor-romantischer Provenienz bahnt sich damit möglicherweise ein Weg. Doch gilt auch schon für die vorangegangenen Jahrzehnte: Wenn Portamento & Co. im Kunstgesang nach 1950 einen schweren Stand hatten, muss dies nicht bedeuten, dass gar nicht mehr mit gleitenden Tonhöhen gearbeitet wurde. Zum einen sprechen, wie erwähnt, Kontinuitäten innerhalb

321 Vgl. Potter 2006, S. 534 f. und 537.

322 Vgl. ebd., S. 543–545. Vgl. auch in Martienßen-Lohmanns erstmals 1956 erschienenem Lexikon *Der wissende Sänger* die Artikel „Portamento“ und „Schlager“ (1981, S. 296–298 und 334–335).

323 Vgl. etwa Soto-Morettini 2014, S. 93 f. und 107.

324 Schubert/Wolfe 2013, S. 11.

325 Vgl. Leech-Wilkinson 2006b, besonders S. 248–250 und 258; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 7, Abs. 5–7.

326 Giese 2006, S. 269.

327 Siehe den folgenden Abschnitt *Zur Geschichtlichkeit ‚texttreuen‘ Musizierens*.

328 Katz 2006, S. 229.

329 Vgl. ebd. Vgl. auch von Loesch 2020, S. 185 f.

330 Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 48–49. Vgl. auch Leech-Wilkinson 2006b, S. 259.

bestimmter Repertoirebereiche oder ‚geographisch‘ verortbarer Traditionen gegen diese Annahme. Zum anderen ist, wie ebenfalls bereits dargelegt,³³¹ eine überzeugende Legato-wirkung ohne den geringsten Anteil gleitender Tonhöhenbewegung physiologisch unmöglich. Dies legt die unten ausführlich zu formulierende Hypothese nahe, dass auf gleitende Tonhöhen auch etwa im Liedgesang der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht gänzlich verzichtet wurde, sondern dass – im Vergleich zur Aufführungspraxis des Jahrhundertbeginns – lediglich dezenter damit umgegangen wurde.³³² So zeigt Timmers in einer Analyse verschiedener Aufnahmen von Schubert-Liedern, wie gleitende Tonhöhen nach 1950 immer seltener auftreten, aber eben keineswegs ganz verschwinden.³³³ Wachsende Zurückhaltung im Gebrauch von Tonhöhengleitbewegungen kann sich neben deren verringerter Anzahl auch in der Reduktion ihrer zeitlicher Ausdehnung manifestieren,³³⁴ ebenso wie die kurzfristige Zurücknahme der Lautstärke³³⁵ und ein differenzierter Einsatz der Stimmregister (etwa die Erhöhung des Kopfstimmenanteils beim Aufwärtsgleiten³³⁶) Portamento und verwandte Vorgänge weniger prominent erscheinen lassen. Doch während die genannten Strategien in der Forschung bereits berücksichtigt wurden, hat eine weitere Möglichkeit ‚dezenten‘ Tonhöhengleitens bislang lediglich marginale Aufmerksamkeit gefunden: die Beschränkung gleitender Tonhöhen auf klingende Konsonanten. Wie bereits einleitend ausgeführt, ist es gerade diese Maßnahme, die von der vorliegenden Studie in den Fokus gerückt wird.

Zur Geschichtlichkeit ‚texttreuen‘ Musizierens

Wie bereits oben erwähnt, kann davon ausgegangen werden, dass die überragende Bedeutung der Texttreue-Idee im 20. Jahrhundert als starker Motor für die Verdrängung von Portamento und ähnlichen Gestaltungsmitteln aus dem Kunstgesang des 20. Jahrhunderts gewirkt hat.³³⁷ Gleitende Tonhöhenverläufe schreiben Partituren des traditionellen Repertoires ja, wie ebenfalls oben ausgeführt, nur gelegentlich vor.³³⁸ Betrachtet man daher Portamento grundsätzlich als Zutat zum Notentext, so begünstigt die Absicht einer möglichst genau mit dem Notenbild übereinstimmenden Darbietung die Entscheidung gegen gleitende Tonhöhenübergänge. Aus der Perspektive der Texttreuebewegung brachten solche Elemente einer ‚hyperexpressiven‘, dabei subjektivistischen Vortragsästhetik Sänger*innen, die sich ihrer ungeniert bedienten, in den Verdacht, die ‚Integrität des Textes‘ auf Kosten vokaler Selbstdarstellung zu gefährden.³³⁹ Indirekt dürfte auch die im Rahmen der Texttreuebewegung kultivierte Tendenz zu gleichmäßiger Temponahme und zur Reduktion agogischer Freiheiten eine Rolle gespielt haben, insofern gleitende Tonhöhen-

331 Siehe oben, Abschnitt *Begriffliche Abgrenzungen: Legato; Glissando*.

332 Siehe unten, Abschnitt *Hypothesenbildung*.

333 Vgl. Timmers 2007a, S. 250 f.

334 Vgl. hierzu Leech-Wilkinsons Beobachtungen zum Wandel des Portamentogebräuchs auf der Violine (2009a, Kap. 5, Abs. 42).

335 Vgl. Potter 2006, S. 534 f. und 537; Timmers 2007a, S. 248.

336 Vgl. Plack 2008, S. 169–180.

337 Vgl. Schubert/Wolfe 2013, S. 12; Bassani 2020, bes. S. 479–481.

338 Siehe oben, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen*.

339 Vgl. Potter 2006, S. 541.

übergänge von einer gewissen Flexibilität der agogischen Gestaltung profitieren.³⁴⁰ So erscheint an dieser Stelle ein kritischer Seitenblick auf die Idee texttreuer Wiedergabe musikalischer Partituren angezeigt.

Die Texttreuebewegung war eine u.a. durch philologische Leistungen der Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert vorbereitete interpretationsästhetische Tendenz, die in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg programmatisch auf die Aufführungspraxis überzugreifen begann und sich in der zweiten Jahrhunderthälfte fest in der kunstmusikalischen Aufführungspraxis etablierte.³⁴¹ Prinzipiell war sie eine Konsequenz aus dem ebenfalls im 19. Jahrhundert etablierten Ideal der Werktreue, das die Verhaltensoptionen der ein Werk aufführenden Musiker*innen auf die Direktiven festlegte, die aus der kompositorisch intendierten, in der Partitur kodifizierten Werkgestalt resultierten.³⁴² In diesem Sinne meint Texttreue die strikte Wiedergabe der im Notentext niedergelegten Struktur bzw. die Befolgung der im Notentext implizierten Handlungsanweisungen. Auf sprachlich besonders prägnante Weise ist dieses Konzept von Igor' Stravinskij in seiner *Musikalischen Poetik* verfochten worden, der für die klangliche Umsetzung einer Partitur das reine ‚Ausführen‘ auf Kosten des ‚Interpretierens‘ aufwertet.³⁴³ Die reproduktionsästhetische Maxime, der zufolge Übereinstimmung einer Aufführung mit dem Notenbild ein zentrales Qualitätsmerkmal darstellt, traf dann im Laufe des 20. Jahrhunderts zusammen mit Erfahrungen, die Musizierende und Hörende mit Anforderungen und Möglichkeiten des Tonstudios machten: Die Gelegenheit, die Klanggestalt einer Performance anhand eines Tondokuments im Nachhinein zu überprüfen und gegebenenfalls zu korrigieren, erhöhte die Ansprüche, die hinsichtlich der Übereinstimmung von Klang- und Notenbild gestellt werden konnten; dies wiederum wirkte entscheidend auf die Vortragsästhetik im Livekonzert zurück.³⁴⁴ So konstatieren verschiedene Forschungsarbeiten einen starken „trend“ der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts „towards the literal performance of scores“³⁴⁵, fort von „subjective interpretation and excessive emotionalism“³⁴⁶, also weg von der hochexpressiven Darbietungsästhetik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, hin zu einer Kultur der „literalist ideology“³⁴⁷, einer Propaganda der vermeintlich „strengobjektiven“³⁴⁸ Darbietung. Technisch gesehen war dies eine Entwicklung „away from expression through modifying pitch and timing“ (Parameter, die das Partiturnotat verhältnismäßig genau festzulegen scheint), „towards expression through dynamics and articulation“³⁴⁹ (Parameter, deren Gestaltung das Partiturnotat relativ unpräzise festlegt). Bündig gesprochen handelt sich um eine Tendenz, die „Ergänzung und Veränderung der unzulänglichen [Noten-]Schrift“ durch das Performanceverhalten der Musizierenden auf

340 Siehe oben, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als Element sängerischer Sprachgestaltung*.

341 Vgl. Danuser 2002, S. 1117; Giese 2006, S. 272 und 275 sowie 441–452; Loesch 2018b, S. 89–93 und 105–108.

342 Vgl. Giese 2006, S. 105.

343 Vgl. Stravinskij 1957, S. 236–239.

344 Vgl. Philip 1992, S. 230 f.

345 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 44. Vgl. auch Day 2000, S. 142–147; Leech-Wilkinson 2006b und 2009b.

346 Cook 2013, S. 219. Vgl. ebd., S. 3.

347 Ebd., S. 219.

348 Gellrich 1999, S. 267. Für eine Problematisierung des Begriffspaars ‚objektiv‘-, ‚subjektiv‘ im Kontext interpretationstheoretischer Fragestellung vgl. Giese 2006, S. 134–144.

349 Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 47.

ein Minimum zu reduzieren – also genau diejenige Kategorie zu marginalisieren, die noch Adolph Bernhard Marx (1826) als den musikalischen „Vortrag im engeren Sinne“³⁵⁰ bezeichnet hatte.

Dabei ist das Verhältnis zwischen Treue zum Notentext einerseits, zum Werk andererseits von einer eigentümlichen Ambivalenz gekennzeichnet.³⁵¹ Zwar ist die Berufung auf den ‚Wortlaut‘ des Notentexts dazu geeignet, die Werkidentität gegen Interpret*innenwillkür zu schützen, also zu verhindern, dass bei der Aufführung Zutaten zur kompositorischen Intention oder Abweichungen von ihr entstehen. Dies war die historische Funktion der Texttreuebewegung im 19. und auch noch im 20. Jahrhundert.³⁵² Doch geht andererseits der Begriff der ‚Werktreue‘ nicht in dem der ‚Texttreue‘ auf, wenn man annimmt, dass das musikalische Kunstwerk nicht nur die im Text festgelegten Strukturen, sondern auch die Menge aller diesem Notentext adäquaten Klangrealisationen umfasst.³⁵³ In diesem Sinne birgt zumindest ein unterkomplexes Verständnis von Texttreue die Gefahr, das Werk unzulässig in seinen Konkretisierungsmöglichkeiten zu beschneiden.³⁵⁴ Die Frage nämlich, inwiefern eine Aufführung dem Notentext ‚adäquat‘ ist, lässt sich nur im Hinblick auf bestimmte Konventionen der Umsetzung von Notenschrift in Klang bestimmen. Die Idee einer ‚wörtlichen‘ Umsetzung des Notenbilds stellt also eine problematische Konstruktion dar, wenn man unter ‚Wörtlichkeit‘ der Wiedergabe versteht, dass nur das zum Klingen gebracht wird, was tatsächlich ‚in den Noten steht‘. Denn abgesehen davon, dass den aus einer Partitur ableitbaren Handlungsanweisungen in der Regel nicht nur eine einzige mögliche Art der Umsetzung entspricht (Wie schnell ist „Ziemlich langsam“? Wie laut ist „poco forte“?), werden von den Musizierenden stets auch Verhaltensweisen verlangt, über die sich keinerlei Angaben in der Partitur finden.³⁵⁵ So lässt sich sagen, dass die klangliche Realisierung einer Partitur zum großen Teil bedeutet, Leerstellen im ‚Skript‘ zu füllen.³⁵⁶ Die Ansichten darüber jedoch, wie dies in ‚adäquater‘ Weise zu geschehen hat, sind Gegenstand kunstsystemischer Verhandlungen und damit historisch veränderlich.³⁵⁷ Vor diesem Hintergrund wäre die Annahme, vom Notat könne in einer Art 1:1-Übersetzung auf die korrekte Art der klanglichen Wiedergabe geschlossen werden, trügerisch: „Das Vertrauen, das man in die Niederschrift des Komponisten setzen darf, ist *relativ*.“³⁵⁸ Die Klanglichkeit des Notierten existiert nicht ‚tatsächlich‘.

Worin genau sich ein so „moralisch aufgeladener“³⁵⁹ Begriff wie der der ‚Treue‘ gegenüber dem Notenbild zu erfüllen habe, darüber entscheidet mithin nicht nur die Partitur selbst; ausschlaggebend ist auch, welche Gestaltungsmaßnahmen im Rahmen eines bestimmten sozialen Umfelds für so selbstverständlich erachtet werden, dass man sie automatisch in die Partitur ‚hineinliest‘, ohne darin ihre explizite Bezeichnung zu erwarten.

350 Marx 1826, S. 169.

351 Vgl. Wilson 2018.

352 Vgl. Danuser 2002, S. 1140.

353 Vgl. Bowen 1999, S. 444 f.; Danuser 2002, S. 1117 f.

354 Vgl. Giese 2006, S. 273 f.

355 Vgl. ebd., S. 11 und 141.

356 Vgl. Danuser 2002, S. 1143 und 1148.

357 Vgl. Giese 2006, S. 272 f.; Gebauer 2020, S. 86 f.

358 Brendel 2005, S. 363 (Hervorhebung des Verfassers). Vgl. auch Danuser 1992, S. 36–38.

359 Bassani 2018, S. 3.

Dies lässt sich an einfachen Beispielen illustrieren. Möglicherweise wird man bei heutiger Partiturlektüre dazu neigen, Verzierungen eines vorgegebenen Notenbilds als Ergänzungen zu empfinden, die zum eigentlichen Notentext hinzutreten. Den Hörer*innen des 18. Jahrhunderts erschienen Verzierungen jedoch als selbstverständliches Mittel der Umsetzung dessen, was im Notenbild vorgegeben war; das selbstständige Anbringen von Verzierungen wurde als Teil der „co-compositional responsibility“³⁶⁰ der Musizierenden verstanden. Umgekehrt wäre damaligen Hörer*innen das für den heutigen sängerischen Vortrag in vielen Stilbereichen selbstverständliche Vibrato als eine Verzierung erschienen, die folglich mit Bedacht und nur an ausgewählten Stellen anzubringen sei. Einem heutigen Publikum wiederum ist das Vibrato so vertraut, dass es gar nicht als besondere Gestaltungsmaßnahme erscheint; es gilt inzwischen in vielen stilistischen Kontexten als selbstverständliches Element der Tonproduktion und damit der Umsetzung dessen, was in der Partitur vorgegeben ist – ähnlich wie Verzierungen für Hörer*innen des 18. Jahrhunderts.³⁶¹ Weitere Beispiele sind in Fülle vorhanden. Aufschlussreich ist etwa die flexible Temponahme, zu der selbst ein Pionier der Texttreue wie Arturo Toscanini in seiner dirigentischen Praxis neigte: Die Abwesenheit einer Anweisung zur Tempoänderung an einer gegebenen Stelle der Partitur bedeutete für ihn nicht zwangsläufig, dass jedwede Form von Tempoänderung zu vermeiden sei.³⁶² Auch der Status, den die pianistische Legato-Artikulation im 19. Jahrhundert erhielt – Legatospiel galt als selbstverständlich, sofern vom Notat nicht ausdrücklich anderes verlangt war – ist hier beispielhaft.³⁶³ Schließlich können die Freiheiten im Umgang mit rhythmischen Werten, wie sie sich auf frühen Aufnahmen in einem nach heutigen Maßstäben undenkbaaren Ausmaß finden, nicht (nur) als Disziplinlosigkeit gegenüber den Vorgaben des Notentextes eingeordnet werden: Sie sind (auch) Korrelat einer Performanceästhetik, die einen grundsätzlich größeren Spielraum im Umgang mit rhythmischen Dauern vorsah bzw. zuließ als heutzutage üblich.³⁶⁴

In besonderer Weise von solchen Überlegungen betroffen sind diejenigen Merkmale musikalischen Performance-Verhaltens, die man der Kategorie des Ausdrucks zuzurechnen pflegt. Mit Hugo Riemann und in Übereinstimmung mit aktuellem Begriffsverständnis lässt sich als performativer „Ausdruck [...] die feinere Nuancierung im Vortrage musikalischer Kunstwerke“ begreifen, „welche die Notenschrift nicht im einzelnen auszudrücken [!] vermag, d. h. alle die kleinen Verlangsamungen und Beschleunigungen sowie die dynamischen Schattierungen, Akzentuationen und verschiedenartigen Tonfärbungen durch die Art des Anschlags (Klavier), Strichs (Violine usw[.]), Ansatzes (Blasinstrumente, Singstimme) usw., welche in ihrer Gesamtheit als *ausdrucksvoller Vortrag* bezeichnet werden.“³⁶⁵ Es geht hier um die Gestaltung von Elementen, die von Aufführung zu Aufführung variieren können, ohne dass dadurch die Identität des aufgeführten Werks in Frage gestellt würde:³⁶⁶ Diese Elemente machen, durch die Ausnutzung von „interpretatorischen

360 Wistreich 2018b, S. 680.

361 Vgl. Philip 1992, S. 97–108; Seedorf 1992, S. 323; Brown 1999, S. 415 f. und 426; Brown 2022, S. 646; Freitas 2002, S. 235–238; Leech-Wilkinson 2009b, S. 252 f.; Crutchfield 2012, S. 637 f.; Stowell/Lawson 2018, S. 650 f. und 657 f.

362 Vgl. Philip 1992, S. 21–24 und 36.

363 Vgl. Brown 1999, S. 172 f.

364 Vgl. Kravitt 2004, S. 97 und 291 f.; Crutchfield 2012, S. 620–622 und 638–640.

365 Riemann 1916, S. 50 (Ergänzungen des Verfassers; Hervorhebung original). Vgl. Danuser 2002, S. 1147.

366 Vgl. Goodman 1995, S. 125 f. und 171–182.

Spielräume[n]³⁶⁷, die eigenständig-expressive Qualität eines bestimmten Musizierens aus, und sie manifestieren sich unter Umständen gerade durch *Abweichungen* von der vermeintlich durch das Notenbild suggerierten Klanggestalt, als „meaningful deviations“³⁶⁸.

In diesem Zusammenhang muss noch betont werden, dass die Annahme, solcherart Ergänzungen, Veränderungen, Abweichungen vom Notentext seien grundsätzlich und ausschließlich Hinweise auf *emotionale* Befindlichkeiten, ein Missverständnis wäre: Die genannten Gestaltungsmaßnahmen können ebenso der Verdeutlichung – bzw. dem ‚Ausdruck‘ – musikalisch-struktureller Sachverhalte dienen.³⁶⁹ Ein Beleg dafür ist der kombinierte Einsatz agogischer und dynamischer Nuancierung in der Praxis des *phrase arching*, also der performativen Gestaltung und Verdeutlichung musikalischer Abschnittsbildung.³⁷⁰ Ähnlich kann man bestimmte Arten der Tempomodifikation, wie sie etwa mit der ‚neudeutschen‘ Dirigiertradition identifiziert werden, als performative Erschließung großformaler Zusammenhänge verstehen.³⁷¹ Es ist mithin nicht davon auszugehen, ein Performancestil, der wenige *deviations* vom Partiturbild aufweist, sei deshalb in besonderer Weise ‚strukturorientiert‘, ein Vortrag hingegen, der sich durch reichen Gebrauch dieser Maßnahmen auszeichnet, besonders ‚emotional‘ und ‚strukturfern‘.³⁷²

So kann der Performanceästhetik, die nach dem Zweiten Weltkrieg zur dominierenden wurde, alles in allem zwar die Absicht bescheinigt werden, gegenüber Partituren Texttreue walten zu lassen, den Notentext ‚wörtlich‘ zu nehmen und entsprechend in Klang umzusetzen. Einem solchen Unternehmen braucht auch keinesfalls seine Plausibilität bestritten zu werden, solange man anerkennt, dass es von historischen Prämissen geleitet ist,³⁷³ und akzeptiert, dass es immer nur verhältnismäßig gelingen kann, in Relation nämlich zu den Selbstverständlichkeiten der jeweils akzeptierten performativen Praxis. Doch kann es – bei aller Wertschätzung von Bemühungen um musikalischen ‚Urtext‘ – „kein verbindliches Urtext-Klanggeschehen geben“³⁷⁴. Auch der Versuch, die Komponistenintention zu rekonstruieren (mit welcher Methode auch immer), hilft hier nicht weiter: Abgesehen davon, dass ein solches Unterfangen angesichts einer jahrzehntelangen Wirkungsgeschichte des Begriffs der *intentional fallacy* gesonderter theoretischer Begründung bedürfte,³⁷⁵ ist ja auch die kompositorische Intention selbst in ihren ästhetischen Prämissen historisch bedingt. Ebenso ist der „historisch-rekonstruktive Interpretationsmodus“, der Versuch einer „Rekonstruktion der ursprünglichen Aufführungsart eines Werkes“³⁷⁶ als Grundlage historisch informierter Aufführungspraxis, wie oben dargelegt, nur eine unter verschiedenen legitimen Realisierungsmöglichkeiten einer Partitur. Daraus folgt nicht, dass etwa Verlautbarungen eines Komponisten zur von ihm gewünschten Auffüh-

367 Giese 2006, S. 270; vgl. ebd., S. 47.

368 Sundberg 1993, S. 240, 249 und 251.

369 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 2.2, Abs. 36–37; Giese 2006, S. 482.

370 Vgl. Cook 2013, S. 176 f. Vgl. auch Giese 2006, S. 240.

371 Vgl. Hinrichsen 1999, S. 279 und 300–304; Loesch 2022, 459–468.

372 Vgl. Giese 2006, S. 268 und 475.

373 Vgl. Philip 2004, S. 137–139; Cook 2013, S. 223.

374 Elste 1992, S. 403. Zu Geschichte und Problematik des ‚Urtext‘-Begriffs vgl. Loesch 2018b, S. 88; Schmidt 2018.

375 Vgl. Beardsley/Wimsatt 1954 (*The Intentional Fallacy*); der Aufsatz erschien erstmals 1946. Vgl. auch Loesch 2018b, S. 100–102.

376 Danuser 2002, S. 1131.

rungsweise, soweit sie außerhalb der Partitur erfolgen, oder Erkenntnisse über historische Musizierweisen für heutige Aufführungen keinerlei Relevanz besäßen. Es folgt aber, dass der systematische Ort solcher Kundgaben anderswo als im Notentext zu finden ist – etwa in den Vorgaben eines kollektiven Performancestils oder einer auktorial begründeten Aufführungstradition – und dass die Entscheidung, bei der Aufführung eines musikalischen Werks texttreu zu verfahren, unabhängig ist von der Frage, wie man sich zu solchen performanceästhetischen Vorgaben verhält.

Unter systematischem Gesichtspunkt ist jedenfalls zu betonen, dass geringer Gebrauch von Portamento und verwandten Stilmitteln die Aufführung eines Musikwerks keinesfalls prinzipiell ‚texttreuer‘ macht als etwa hohe Portamentofrequenz. Ob einer Interpretation, die mit Portamento & Co. arbeitet, Texttreue zugestanden werden darf, hängt *nicht* allein vom Notenbild ab, sondern davon, welche Performanceästhetik man der Beurteilung zugrunde legt. Und der oben referierte Forschungsstand zu Portamento und verwandten Stilmitteln legt nahe, dass der gleitende Tonhöhenübergang über weite Strecken der Musikgeschichte als selbstverständliches Mittel der sängerischen Umsetzung eines Notentexts galt, also als Gestaltungsmittel, das – innerhalb kunstsystemisch verhandelbarer Grenzen – selbstverständlich auch dort angewandt wurde, wo es nicht ausdrücklich vorgeschrieben war.

Zum epistemologischen Status von Tonaufnahmen

Tonaufnahmen stellen eine zentrale Quellensorte der Interpretations- bzw. Performanceforschung dar,³⁷⁷ doch ist die Beschäftigung mit Tonaufzeichnungen als Dokumenten musikalischer Performance ein verhältnismäßig junger Zweig der Musikwissenschaft.³⁷⁸ Da im Bereich der traditionellen Musikforschung lange Zeit die Auseinandersetzung mit der Partitur, der schriftlichen Manifestation eines musikalischen Kunstwerks, als vorrangig gegenüber der Erforschung von Performance, der klingenden Erscheinungsweise von Musik, betrachtet wurde,³⁷⁹ hat ein Großteil der bisher erfolgten Arbeit zum Thema „performance on record“ im außerakademischen Bereich stattgefunden: Sammlertätigkeit etwa in Privatinitiative, Interpretationsvergleiche im Rahmen der journalistischen Musikkritik.³⁸⁰ Im zeitlichen Umfeld des erwähnten *performative turn* um die Jahrtausendwende fand jedoch ein Umdenken statt: So wie die individuelle Klangrealisation eines musikalischen Kunstwerks nun zunehmend als Forschungsgegenstand ernstgenommen wurde, rückte auch die Tonaufzeichnung als wissenschaftliche Quelle in den Fokus. Für die Erschließung historischer Performancestile hatte diese Nobilitierung der Tonaufnahme weitreichende Folgen, insofern man sich seither zunehmend mit klingenden Objekten, zusätzlich zu den bislang vorrangig berücksichtigten schriftlichen Zeugnissen konfrontiert sieht. Optimistischen Einschätzungen zufolge dokumentieren etwa Aufnahmen vom Beginn des 20. Jahrhunderts Praktiken, die Performancekonventionen des 19. Jahrhunderts in weitge-

377 Vgl. Loesch/Meyer 2018, S. 48; van Gessel 2020, S. 134.

378 Vgl. Day 2000, S. 228–231; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 1.2, Abs. 18 und 22.

379 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 1.1. Zum Traditionsbegriff in diesem Zusammenhang vgl. Cook 2013, S. 262.

380 Vgl. Danuser 1992, S. 310–316; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 1.2 (Zitat: Abs. 37).

hend unverfälschter Weise wiedergeben;³⁸¹ beispielsweise kann der Gesang Adelina Patti als Indikator für die performative Ästhetik verstanden werden, die der Sopranistin zur Zeit ihrer eigenen musikalischen Sozialisation um die Mitte des 19. Jahrhunderts vermittelt worden war.³⁸² Die von Carl Reinecke (1824–1910) bespielten Klavierrollen weisen möglicherweise noch weiter, letztlich in die Epoche der Wiener Klassik, zurück.³⁸³ Freilich sind Schlüsse aus derlei „musikalische[r] Archäologie“³⁸⁴ stets mit der gebotenen Behutsamkeit und unter angemessener Reflexion ihres hypothetischen Charakters zu ziehen.³⁸⁵ Keinesfalls kann von kritisch quellenkundlichem Umgang mit den Schalldokumenten abgesehen werden.³⁸⁶ Diesem Aspekt widmet sich der folgende Abschnitt.

In epistemologischer Hinsicht ist wichtig zu betonen, dass die auf Tonträgern bewahrten Zeugnisse vergangener oder gegenwärtiger Performancepraxis nicht ohne Weiteres mit der tatsächlich geübten Praxis identifiziert werden dürfen.³⁸⁷ Vielmehr sind zu allen Zeiten, heute wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, erhebliche Unterschiede festzustellen zwischen der Situation einer musikalischen Livedarbietung vor Publikum ohne Tonaufzeichnung und den Bedingungen, unter denen eine Aufnahme zustande kommt: „The phonograph is not an opera house“³⁸⁸. So ist für die frühe Tonträgerära belegt, dass die technischen Umstände einer Musikaufzeichnung beträchtlichen Einfluss auf die Art des Musizierens selbst ausübten und einen künstlerisch subtil ausgeloteten Vortrag nicht begünstigten. Roger Beardsley und Leech-Wilkinson beschreiben den räumlichen Aufbau einer typischen Aufnahmesituation für Gesang mit Klavierbegleitung um das Jahr 1920 wie folgt:

the horn is hung right in front of the singer's mouth, and the upright piano is set above and behind the singer at a height that ensures that the maximum amount of piano sound enters the horn. Pianists were instructed to play fortissimo throughout. Singers, on the other hand, had to move towards the horn for quieter passages, and away for louder notes to avoid distortion. Inexperienced soloists were guided back and forth by an assistant, sometimes on a form of trolley!³⁸⁹

Aus Sicht eines Performers berichtet der Liedbegleiter Gerald Moore mit Bezug auf die frühen Jahre der Tonaufnahme (wohl nicht ganz ohne lustvolle Übertreibung):

In the old days when recording was an adventure, the singer roared into the trumpet and the pianist thrashed his keyboard with never a care in the world: provided the one sang in tune and the other was an accurate marksman all was well. Listening to the finished reproduction weeks after the gramophone session when the wax had been processed my principal concern was, had I

381 Vgl. Crutchfield 1983 und 2012, S. 611–613; Philip 1992, S. 1 und 207–228; Day 2000, S. 147 f.; Potter 2006, S. 536; Hinrichsen 2011, S. 31.

382 Vgl. Potter 2006, S. 536 f.

383 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 6, Abs. 24.

384 Hinrichsen 2011, S. 31.

385 Vgl. Körndle/Sprau 2019, S. 97–101.

386 Vgl. van Gessel 2020, S. 134–143. Siehe unten, Abschnitt *Tonträger als Informationsquellen*.

387 Vgl. Day 2000, S. 32–34 und 43 f.; Timmers 2007a, S. 239.

388 Zur Provenienz des Zitats (Thomas A. Edison) vgl. Martensen 2019, S. 138; zu sängerischen „Anpassungsleistungen“ (ebd., S. 117) an die Aufnahmebedingungen der frühen Tonträgerära vgl. ebd., S. 117–135 und 159–163.

389 Beardsley/Leech-Wilkinson 2009. Vgl. auch Brock-Nannestad 1981, S. 77; Copeland 1991, S. 12–15; Day 2000, S. 9–12 und 46–48; Katz 2010, S. 40 f.

played any wrong notes? And that was as far as self-criticism needed to go, for it was all too obvious that every piece of music had to be emitted in a healthy *forte*. Moreover, the final result was such a rough approximation that it had a twofold effect: it deadened the artist's conscience and it aroused no interest in the serious music critic.³⁹⁰

Die Interpretation etwa eines Kunstlieds vor dem Aufnahmetrichter unterlag also Zwängen technischer, keineswegs künstlerischer Natur. Die dynamische Ebene war davon offenkundig besonders stark betroffen,³⁹¹ aber nicht sie allein. Auch die Textartikulation war Zwängen ausgesetzt: Vokale mussten besonders lautstark gesungen, Konsonanten übertrieben, s-Laute durch sch-Laute ersetzt, r-Laute obligatorisch mit der Zunge gebildet werden, wollte man ein annähernd befriedigendes Klangergebnis erzielen.³⁹² Die Differenzen zu dem, was man sich als normales Musizierverhalten etwa in einer Konzertsituation vorzustellen hat, sind offensichtlich. Die rigiden Grenzen, die den technischen Möglichkeiten der Schallaufzeichnung und -reproduktion insbesondere vor Erfindung und Etablierung der elektrischen Aufnahmetechnik in den 1920er Jahren gesetzt waren,³⁹³ machten zwar so massive Eingriffe in die Werkgestalt wie das Einfügen hinzukomponierter Schlusswendungen an Unterbrechungsstellen, wenn Stücke mit langer Spieldauer auf mehrere Plattenseiten verteilt werden mussten,³⁹⁴ für Liedkompositionen nicht nötig – deren Aufführungsdauer war von vornherein kurz. Dennoch gilt: „In these sorts of conditions, anything like a normal musical performance must have been extremely hard to produce.“³⁹⁵

Für allmähliche Verbesserung der Aufnahmebedingungen und der Wiedergabequalität sorgte zunächst der Übergang von der rein mechanischen zur elektrischen Tonaufzeichnung Mitte der 1920er Jahre.³⁹⁶ Dies bestätigt das Zeugnis des Tenors Leo Slezak:

Zuerst [zur Zeit der mechanischen Tonaufnahme] sang man in einen kleinen Blechtrichter. Das Orchester saß, in die Höhe geschichtet, enge um einen herum. In einem kleinen Raum war man so zusammengepfercht, daß man sich kaum rühren konnte. Selbstverständlich war es kein Wunder, wenn man nach einigen Stunden Arbeit total fertig, mit heraushängender Zunge und welken Gliedern, den Tatort verließ. Erst seit einigen Jahren sind die wunderbaren, sogenannten elektrischen Aufnahmen möglich, bei denen man, wie auf dem Theater, in einem großen Raum, meist einem Konzertsaal, vor dem Mikrophon steht und so singt, als ob man vor dem Publikum sänge.³⁹⁷

Die Konkurrenz zum Radio beflügelte die Bereitschaft der Tonträgerindustrie, die elektrische Tonaufzeichnung einzuführen und auszubauen. Das Label *His Master's Voice* etwa nutzte die Möglichkeiten der Mikrophonaufzeichnung ab 1924;³⁹⁸ eine flächendeckende

390 Moore 1962, S. 235.

391 Vgl. auch Timmers 2007a, S. 251.

392 Vgl. Copeland 1991, S. 10.

393 Vgl. Brock-Nannestad 1981; Day 2000, S. 9–11; Plack 2008, S. 3 f.; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 3.1, Abs. 21–48; Beardsley/Leech-Wilkinson 2009.

394 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 3.1, Abs. 19 und Kap. 3.2, Abs. 47.

395 Ebd., Kap. 3.1, Abs. 25.

396 Vgl. Day 2000, S. 16–18.

397 Slezak 1943, S. 65.

398 Vgl. Beardsley/Leech-Wilkinson 2009.

Umstellung der Aufnahmetechnik erfolgte 1925.³⁹⁹ Doch die Differenz zwischen dem aufgezeichneten Klang selbst und seiner medialen Wiedergabe blieb auch unter diesen Bedingungen noch beträchtlich.⁴⁰⁰ Es kann auch für die Zeit nach der elektrischen Revolution der Tonstudios keineswegs ausgeschlossen werden, dass das Musizierverhalten bei Aufnahmen sich vom Musizierverhalten im Konzertsaal unterschied; da jedoch für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts Mitschnitte von Livekonzerten rar sind, die mit Studioaufnahmen verglichen werden könnten, lassen sich hierüber kaum exakte Aufschlüsse gewinnen.

Doch trotz ihrer vergleichsweise bescheidenen Wiedergabequalität weisen frühe Musikaufnahmen im Verhältnis zur tatsächlich geübten Aufführungspraxis nicht nur Merkmale von Verfremdung auf, sondern auch solche von Authentizität.⁴⁰¹ So wird niemand bestreiten wollen, dass Tonaufnahmen in vieler Hinsicht ein exakteres Bild der aufgezeichneten Musiziersituationen zu zeichnen vermögen als es z. B. verbale Beschreibungen könnten; insofern sind die Konventionen musikalischer Aufführungspraxis des beginnenden 20. Jahrhunderts für die heutige Forschung in jedem Fall leichter fasslich als die entsprechenden Gewohnheiten früherer Epochen.⁴⁰² ‚Authentizität‘ dürfen Aufnahmen der frühen Tonträgerära gerade auch insofern für sich beanspruchen, als eine editierende Nachbearbeitung, wie sie später nach Einführung des Tonbands in den 1940er Jahren für Aufnahmen typisch wurde, bei der Schallplattenproduktion in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts noch nicht möglich war.⁴⁰³ Akustische und elektrische Schallplatten aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg geben den aufgezeichneten Ereignisablauf – wie unvollkommen auch immer in klangtechnischer Hinsicht – generell so wieder, wie er tatsächlich stattgefunden hat, ohne nachträgliche Verbesserung und Beschönigung.⁴⁰⁴ Im Umkehrschluss heißt dies, dass, so sehr sich seither die Klangqualität von Tonaufzeichnungen entwickelt hat, für Aufnahmen der zweiten Jahrhunderthälfte erhebliche Einschränkungen im Hinblick auf ‚Authentizität‘ zu machen sind. Hiermit sind nicht nur die Montage von Fragmenten verschiedener Aufnahmetakes und damit verbundene Möglichkeiten nachträglicher Korrektur gemeint (für die sich der Spielraum durch die Einführung digitaler Aufzeichnungsverfahren seit den späten 1970er Jahren noch einmal deutlich erweiterte⁴⁰⁵), sondern auch die Möglichkeit der Kreation bestimmter Klangeindrücke, die in einer Livesituation niemals zu erzielen wären, etwa bei der artifiziellen Herstellung bestimmter Balancewirkungen durch Mikrophonierung und Abmischung.⁴⁰⁶ So erscheint die Feststellung plausibel, die Geschichte der Aufnahmetechnik verzeichne im Hinblick auf ‚Authentizität‘ zwei gegenläufige Entwicklungen: Während die Klangqualität sich im Lau-

399 Vgl. Patmore 2009, S. 125 f.; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 3.1, Abs. 28.

400 Vgl. hierzu grundsätzlich Grotjahn 2021, S. 16.

401 Zum Authentizitätsbegriff in diesem Zusammenhang vgl. Elste 1992, S. 409–411.

402 Vgl. Philip 1992, S. 1 f.; Kauffman 1992, S. 158 (mit konkretem Bezug auf den Portamentgebrauch); Leech-Wilkinson 2009b, S. 247; Cook 2013, S. 21.

403 Vgl. Weinzierl/Franke 2002, S. 3 f.; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 3.4, Abs. 84–85; Cook 2013, S. 141.

404 Vgl. einschränkend hierzu: Philip 2004, S. 39 und 58.

405 Vgl. Katz 2010, S. 44–47.

406 Vgl. Day 2000, S. 23–26; Heaton 2009, S. 218; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 3, Abs. 85, 87 und 92–107. Vgl. auch Seedorf 1998, Sp. 1431. Für Problematisierungen des Begriffs ‚live‘ vgl. Philip 2004, S. 49; Cook 2013, S. 369–373.

fe des 20. Jahrhunderts zunehmend verbesserte⁴⁰⁷ und damit prinzipiell dem aufgezeichneten *live sound* annäherte, schwand die Nähe der wiedergegebenen Interpretation zum Live-Konzertenerlebnis mit den zeitgleich wachsenden Möglichkeiten der technischen Manipulation.⁴⁰⁸ Nicht zufällig belegen zahlreiche Äußerungen ausübender Musiker, dass noch heute vor dem Mikrophon andere Gesetze für die Interpretation eines Musikstücks gelten als auf der Bühne bzw. dem Konzertpodium.⁴⁰⁹

In theoretischer Hinsicht ist daher die scheinbare Trivialität festzuhalten, dass Gegenstand von Tonträgeranalysen Aufnahmen sind, nicht Performances: Untersucht werden mediale Vermittlungen von Musiziersituationen, nicht diese selbst.⁴¹⁰ Begreift man eine Aufnahme solchermaßen in Differenz zur aufgenommenen Performance,⁴¹¹ so erscheint es in systematischer Hinsicht sinnvoll, zwischen zwei Qualitäten einer Aufnahme zu unterscheiden: der ‚Reproduktion‘⁴¹² von Performance einerseits, der ‚Fiktion‘⁴¹³ von Performance andererseits. Von Reproduktion lässt sich sprechen, sofern eine mediale Aufzeichnung die Ereignisse eines performativen Ablaufs wiedergibt (wie mangelhaft auch immer), ohne dass nachträglich bearbeitende Eingriffe in die Aufzeichnung stattgefunden haben; repräsentative Beispiele sind die nicht editierten Aufnahmen der frühen Tonträger-Ära und unbearbeitete Mitschnitte von Liveaufführungen. Von der Fiktion einer Performance lässt sich sprechen, insoweit eine Aufnahme eine Performance suggeriert, die in der zu hörenden Form nie stattgefunden hat; typische Beispiele sind die Montage von Tonbandschnipseln, die verschiedenen Aufnahme-takes entstammen, oder nachträgliche Einflussnahme auf die Soundgestaltung im Zuge des Editing. Freilich erscheint es ratsam, die Kategorien Reproduktion und Fiktion als Idealtypen zu betrachten: Eine konkrete Aufnahme kann weder der einen noch der anderen Kategorie ausschließlich zuzuordnen sein. Auch bei rein reproduzierendem Verfahren nehmen technische Vorbedingungen und ästhetische Vorentscheidungen auf die Beschaffenheit des Aufnahmeergebnisses Einfluss.⁴¹⁴

Freilich spricht nichts dagegen, die Fiktion einer Performance – eine Aufnahme – wie eine Performance zu untersuchen (wie man ja auch den fingierten Ereignisablauf eines Romans untersuchen kann, ohne dabei die Fiktivität der Ereignisse in Rechnung stellen zu müssen). Entscheidend ist die Tatsache der Fiktionalität allerdings im Hinblick auf die Frage der Intentionalität von performativem Verhalten. Im Falle von Aufnahmen muss grundsätzlich davon ausgegangen werden, dass an den im Laufe der Herstellung und Edition getroffenen Entscheidungen nicht nur die ausführenden Künstler*innen, sondern

407 Vgl. Day 2000, S. 19–23.

408 Vgl. Rzehulka 1986; Cottrell 2012, S. 734 f.

409 Vgl. etwa Day 2000, S. 158; Overbeck 2006, S. 102.

410 Vgl. Wicke 2011, bes. S. 44.

411 Natürlich ist es möglich, Herstellung und Wiedergabe einer Aufnahme selbst als Performance zu untersuchen. Akteure dieser Performance wären allerdings dann nicht (nur) die Musizierenden im Studio, sondern auch die Akteure der Aufnahme- und Editingprozesse sowie die Rezipienten der Aufnahme. Vgl. Martensen 2022; Großmann/Weinzierl 2022, S. 250; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 3, Abs. 105; Cook 2013, S. 358 sowie 374–379.

412 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 3, Abs. 106.

413 Vgl. Cook 2013, S. 366 f. Vgl. auch Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 3, Abs. 97 und Johnson 2010, S. 42 zur Aufnahme als „illusion“ von Performance.

414 Vgl. etwa Martensen 2019, S. 91–117.

auch „recordists“⁴¹⁵ beteiligt waren. Das hörbare performative Verhalten der Musiker*innen kann also nicht umstandslos und ausschließlich auf deren individuelle Absichten zurückgerechnet werden.⁴¹⁶ Die vorliegende Studie zieht daraus die bereits erwähnte Konsequenz, dass sie die Frage der Intentionalität aus den folgenden Untersuchungen zur Gänze ausklammert.⁴¹⁷ Beobachtet wird lediglich, was auf den untersuchten Aufnahmen ‚geschieht‘ und welche Sinnbezüge ein Beobachter zwischen den Teilmomenten des Beobachteten herstellen kann. Die Fragestellung, welche Instanz für das beobachtbare Verhalten der Musizierenden künstlerisch verantwortlich zeichnet bzw. welche Motivation seitens der Musiker*innen sich hinter ihrem Performanceverhalten verbergen könnte, steht nicht im Fokus. Immerhin scheint wenig plausibel, dass Künstler*innen vor dem Aufnahmetrichter bzw. Mikrophon, heute wie damals, etwas getan hätten bzw. tun würden, was, von Grammophon oder HiFi-Anlage wiedergegeben, mit dem jeweils in Livesituationen gängigen Performancestil gänzlich unvereinbar wäre.

In summa unterscheidet sich die Analyse von Tonaufzeichnungen nur graduell, nicht kategorial von der Analyse schriftlicher Quellen: Wenn es darum geht, Informationen über die in Konzertsituationen live geübte Aufführungspraxis zu gewinnen, sind auf dem einen wie dem anderen Weg nur indirekte Informationen erhältlich. Wenngleich also Aufnahmen den für die Performanceforschung „wohl aufschlußreichsten Quellentyp“⁴¹⁸ darstellen, wenngleich sie dem Klang der ‚realen‘ Musiziersituation näherkommen als schriftliche Zeugnisse es jemals könnten, so gilt doch: Der Klang der Aufführungen selbst ist, auch im Zeitalter seiner scheinbaren Konservierbarkeit, dem analytischen Zugriff für immer entrückt. So erweist sich am Beispiel der Tonträgerforschung ein grundlegender Erfahrungswert wissenschaftlicher Arbeit mit besonders eindrucksvoller Klarheit: dass die Dokumentation des Faktischen nicht entlasten kann von der Interpretation der Dokumente.⁴¹⁹

FORSCHUNGSSTAND

Dem Gebrauch, der im Kunstgesang von gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten gemacht wurde und wird, ist bislang weder in der musikpädagogischen noch in der musikwissenschaftlichen Forschung eine eigene Studie gewidmet worden, jedenfalls nicht im Hinblick auf den Kunstgesang neuzeitlicher Provenienz. (Die auf Gregorianik und Neumenschrift bezogene Forschung zur Liqueszenzbildung behandelt ein prinzipiell verwandtes Thema, besitzt aber keinerlei Berührungspunkte oder gar Schnittmengen mit dem im Folgenden behandelten Repertoire und den daran geknüpften Diskursen.⁴²⁰) Das

415 Cook 2013, S. 376: „a term that encompasses both producers and sound engineers, and is useful because the dividing line between them is variable and often fuzzy“ (ebd.). Vgl. Martensen 2017; Schaper 2021, S. 170–172.

416 Vgl. Cottrell 2010, S. 21.

417 Zur Problematik der Kategorie Intentionalität vgl. in performanceanalytischem Zusammenhang auch Cook 2013, S. 170.

418 Seedorf 1998, Sp. 1428.

419 Vgl. hierzu Hinrichsen 2011, S. 31–36.

420 Vgl. Haug 1993 sowie die dort angegebene Literatur.

heißt nicht, dass gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten nicht zumindest periphere Aufmerksamkeit zuteilgeworden wäre. Wenn auch die jüngere musikpädagogische Forschung sich mit dem Gegenstand bisher nicht befasst hat,⁴²¹ liegen doch im Bereich der historischen Gesangspädagogik Quellen vor, die dokumentieren, dass in der Vergangenheit ein – freilich nicht umfangreicher – Diskurs zum Thema existiert hat. Die Auswertung dieser Quellen wird im III. Kapitel erfolgen. In der musikwissenschaftlichen Forschung wird das Thema immerhin von einigen Publikationen aus dem Bereich Interpretationsforschung/*Performance Studies* im Vorübergehen gestreift. Es handelt sich um Studien, die gleitende Tonhöhen überhaupt als sängerisches Gestaltungsmittel auf der Basis von Tonträgeranalysen beforschen. Nach dem vorangegangenen Überblick zu wissenschaftstheoretischen Aspekten des Themas wird nun der spezifische Forschungsstand zu gleitenden Tonhöhen als einem Gegenstand tonträgergestützter Performanceforschung referiert.

Gleitende Tonhöhen im Kunstgesang als Gegenstand tonträgergestützter Performanceforschung⁴²²

Einer der frühesten tonträgerbasierten Forschungsbeiträge zum sängerischen Tonhöhengleiten ist ein Aufsatz von Deborah Kauffman aus dem Jahr 1992. Während zahlreiche der nachfolgend vorgestellten Publikationen sich mit Aufnahmen von Kunstliedern befassen, untersucht Kauffman *Portamento in Romantic Opera*. Allen ihren Analysen liegen Ausschnitte aus der Oper *Mignon* (1866) des französischen Komponisten Ambroise Thomas zugrunde; u.a. wird auf Einspielungen der Sopranistinnen Adelina Patti (1905; in französischer Sprache), Ernestine Schumann-Heink (1907; in deutscher Sprache) sowie des Tenors Fernando de Lucia (1906; in italienischer Sprache) eingegangen. Auf den untersuchten Aufnahmen sind also Künstler*innen zu hören, deren musikalische Sozialisation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stattgefunden hatte und von denen angenommen werden darf, dass Portamento ihnen als „an integral aspect of vocal [...] technique“⁴²³ galt. Kauffmans Analysen zufolge werden gleitende Tonhöhen auf diesen Aufnahmen „not as a stock gesture, but as a flexible device, suited to musical expression“ genutzt, und zwar „often introduced in the service of the text“⁴²⁴. Insgesamt sei „the practice heard on recordings [...] far more subtle and varied than that described in treatises“⁴²⁵. Das spezifische Verhältnis zwischen gleitenden Tonhöhen und sprachlicher Lautgestalt bildet einen Teilaspekt der Analysen, gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten berührt

421 Unabhängig publizierte Studien zum Thema liegen nicht vor; auch in den Tagungsprogrammen der *Pan-European Voice Conference* (PEVOC 1995 ff.) ist das Thema nicht nachzuweisen, ebenso wenig in *Vox humana. Fachzeitschrift für Gesangspädagogik* (seit 2005). Auch in der Schriftenreihe des *Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung* (AMPF 1980 ff.) findet es sich nicht.

422 Wie schon oben im Abschnitt *Zum Wandel der Portamentopraxis im 20. Jahrhundert* wird auch im Folgenden vielfach auf Quellen Bezug genommen, die den Portamentobegriff im weiteren Sinn gebrauchen (siehe hierzu oben, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen/Portamento*). In solchen Fällen übernimmt der Haupttext auch hier wieder stillschweigend diesen weitergefassten Portamentobegriff.

423 Brown 1999, S. 565.

424 Kauffman 1992, S. 150 und 151.

425 Ebd., S. 158.

Kauffman jedoch nur einmal, und auch dort nur mittelbar, wenn sie feststellt, dass die eingeschränkte Qualität der Schallwiedergabe auf historischen Tonträgern die hörende Differenzierung von Vokalen und klingenden Konsonanten erschweren kann. Dies kann etwa die klare Abgrenzung vokalischer Laute von benachbartem /n/ und /l/ behindern, mithin auch die Bestimmung, ob ein Tonhöhengleiten nur auf den Vokalen oder auch auf den Konsonanten stattfindet.⁴²⁶

Vor Kauffman hatte bereits Crutchfield dazu aufgefordert, den Portamentgebrauch, wie er sich im Operngesang auf frühen Tonträgern findet, zu studieren und gewissermaßen neu zu entdecken (*Verdi performance. Restoring the color*, 1983).⁴²⁷ Auch Roger Freitas demonstriert in seiner Studie *Towards a Verdian Ideal of Singing* (2002) am Beispiel früherer Aufnahmen, welche beeindruckende Vielfalt an Varianten Sänger*innen der „bel canto tradition“⁴²⁸ des 19. Jahrhunderts bei der Gestaltung gleitender Tonhöhenübergänge zur Verfügung stand, folgend der Maßgabe „that nuance lies at the heart of expression“⁴²⁹. Bei der Aufzählung verschiedener Möglichkeiten der Detailgestaltung erwähnt Freitas unter anderem die flexible Koordination von gleitendem Tonhöhenverlauf und sprachlicher Silbengrenze: „The amount of time taken by the portamento, the rate of the movement between notes, the accompanying dynamic shading and, contrary to the admonitions of the pedagogues, the placement of the syllable together provide a myriad of ways to approach and quit a note.“⁴³⁰ Die Apposition ‚contrary to the admonitions of the pedagogues‘ bezieht Freitas offenkundig auf die puristische Auffassung, Tonhöhengleiten zu Silbenbeginn sei als geschmack- und disziplineloses „scooping“⁴³¹ zu unterlassen – eine Vorschrift, die demnach in der Praxis des Operngesangs alles andere als strikt befolgt wird bzw. wurde.

Mit konkretem Bezug auf das deutsche Kunstliedrepertoire geben Veröffentlichungen von Leech-Wilkinson, Potter, Timmers und Plack Aufschluss über den Einsatz gleitender Tonhöhenbewegungen auf historischen Aufnahmen. Leech-Wilkinson hat seine Forschungsergebnisse zu diesem Thema in einer Serie von Publikationen veröffentlicht, unter denen sich mehrere Aufsätze (2006a; 2006b; 2007; 2009b; 2010) und eine Open-Source-Publikation im Buchformat (2009a) befinden. Seine Studien wurden innerhalb des CHARM-Projekts unter dem Titel „Expressive gesture and style in Schubert song performance“⁴³² durchgeführt; sie informieren detailliert über den Gebrauch von expressiven Gesten im Zeitrahmen zwischen der Wende zum 20. Jahrhundert und den späten 1930er Jahren sowie über den vortragstilistischen Wandel der Nachkriegszeit, beziehen aber auch Tondokumente späterer Zeit mit ein. Aus Leech-Wilkinsons Arbeiten geht klar hervor, dass selbst innerhalb des verhältnismäßig einheitlichen ‚hyperexpressiven‘ Performancestils zu Beginn des 20. Jahrhunderts deutliche Differenzierungen, etwa hinsichtlich individueller Ausprägungen von Performancestil, möglich sind.⁴³³ Dabei berücksichtigt Leech-

426 Vgl. ebd., S. 150. Siehe auch unten, Abschnitt *Schwierigkeiten der Segmentierung*.

427 Vgl. Crutchfield 1983, S. 64.

428 Freitas 2002, S. 244; vgl. ebd.: „an enormous variety in the technique [des Portamento]“.

429 Ebd., S. 253.

430 Ebd., S. 244.

431 Ebd.

432 Vgl. http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/p6_1_3.html#kcl (1.3.2023).

433 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 10–30.

Wilkinson Aufnahmen einer Vielzahl von Sänger*innen; detaillierte Einzeldarstellungen sind etwa Lotte Lehmann (2006a) und Elena Gerhardt (2010) gewidmet. Gerade auch zum Zusammenhang zwischen gleitenden Tonhöhen und sprachlicher Gestaltung liefern seine Publikationen vielfältige Detailinformationen, auf die bereits oben mehrfach verwiesen wurde. Zu erwähnen ist nicht zuletzt seine intensive Bearbeitung der Frage nach dem semantischen Potenzial von Portamento und verwandten Gestaltungsmitteln.⁴³⁴

Potter analysiert in seinem Aufsatz *Beggar at the Door. The Rise and Fall of Portamento in Singing* (2006) sowohl schriftliche Quellen als auch Tondokumente in hoher Zahl und bietet einen detaillierten Überblick über die Stilgeschichte gleitender Tonhöhen. Die untersuchten Aufnahmen reichen von Pattis Einspielung der Canzone „Voi che sapete“ aus W. A. Mozarts Oper *Le nozze di Figaro* (1905) bis zu Liedaufnahmen vom Anfang des neuen Jahrtausends. Einen umfangreichen Teil der Publikation nimmt der historische Längsschnitt durch etwa 100 Jahre Einspielungsgeschichte des Lieds *Ständchen* (D 957 Nr. 4) von Franz Schubert ein, basierend auf der Auswertung von insgesamt 97 Aufnahmen.⁴³⁵ Skizziert wird dabei die Entwicklung eines über das 20. Jahrhundert hinweg abnehmenden Portamentogebrauchs, bis hin zu einem Tiefstand in den 1980er Jahren. Dabei spielen auch Wechselwirkungen zwischen Portamento und sprachlichen Gegebenheiten eine Rolle; gleitende Tonhöhengestaltung auf klingenden Konsonanten kommt anlässlich eines „elegant rendering“ durch Erna Berger zur Sprache: Explizit erwähnt werden „small upward glides on the liquid starts to ‚Lieder‘ and ‚Liebchen‘, indicating a care for textual detail.“⁴³⁶ Berührt wird das Thema außerdem, wenn Potter sich mit Anweisungen zum Portamentogebrauch in Manuel Garcias d.J. bedeutendem *Traité de l’art du chant* (Erstpublikation Paris 1840) beschäftigt: „good taste in this instance appears to involve hitting the starts of words cleanly, using portamento mid-word or when there are voiced consonants to carry the tone forward.“⁴³⁷

Wie Leech-Wilkinson war auch Timmers Mitwirkende am CHARM-Teilprojekt „Expressive gesture and style in Schubert song performance“. In ihrer Studie *Vocal Expression in Recorded Performances of Schubert Songs* (2007a) untersucht sie auf Grundlage einer statistischen Methodik Beziehungen zwischen stimmlichem Ausdruck, kompositorischer Struktur und Emotion, sowie den historischen Wandel dieser Beziehungen. Das analysierte Korpus umfasst jeweils acht Aufnahmen von drei Schubert-Liedern (*Gretchen am Spinnrad* D 118, *Die junge Nonne* D 828 und *Du bist die Ruh’* D 776); der berücksichtigte Zeitraum reicht vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Jahrtausendwende. Die Auswertung der Resultate zeigt einerseits „considerable changes in performing styles“⁴³⁸, wobei sich im Hinblick auf ‚upward pitch glides‘ ein Hochpunkt für Aufnahmen um die Mitte des 20. Jahrhunderts ergibt.⁴³⁹ Andererseits weisen die Aufnahmen von *Du bist die Ruh’* im Hinblick auf die Positionierung *abwärts* gerichteter Tonhöhengleitbewegungen über

434 Vgl. bes. Leech-Wilkinson 2006b, 2007 und 2009a, Kap. 8 (bes. Abs. 5–13).

435 Vgl. Potter 2006, S. 539–549.

436 Ebd., S. 546.

437 Potter (ebd., S. 531) bezieht sich auf die englische Übersetzung der Ausgaben 1840 und 1872 durch Donald V. Paschke (New York 1984; vgl. Potter 2006, S. 529, Anm. 14).

438 Timmers 2007a, S. 251.

439 Vgl. ebd., S. 250 f.

die Jahrzehnte hin eine hohe Übereinstimmungsrate auf.⁴⁴⁰ Generell signalisiert Timmers' Studie, bei aller Evidenz performancestilistischer Veränderungen im Laufe der Zeit, eine gewisse Konstanz der Relation zwischen kompositorischer Struktur, emotionalem Gehalt und ausdrucksbezogenen „performance strategies“⁴⁴¹. Zu Koinzidenzen von gleitenden Tonhöhenbewegungen und klingenden Konsonanten bietet sie keinerlei Informationen.

Bedeutenden Raum nehmen Untersuchungen zum Portamentgebrauch in Rebecca Placks umfangreicher Arbeit *The Substance of Style* (2008) ein, die auf der Auswertung zahlreicher Liedaufnahmen des Zeitraums von 1902 bis 1939 basiert. Im Zentrum der Publikation steht „the impact a singer's technical habits have on his style“⁴⁴². Dies hat zur Folge, dass Plack kategorisch unterscheidet zwischen solchen *performance gestures*, die Begleiterscheinungen personenspezifischer „vocal habits“⁴⁴³ darstellen, und solchen, die sich als werkbezogene Gestaltungsmaßnahmen, als Interpretationen konkreter Details des Notentexts verstehen lassen. Für den Portamentgebrauch bedeutet dies etwa, gleitende Tonhöhenübergänge, die als Resultat einer konsistenten Legato-Technik auftreten („passing portamento“), abzugrenzen von Portamenti und verwandten Kunstgriffen, die der gezielten Intensivierung einzelner Momente im Werkverlauf dienen („ornamental portamento“⁴⁴⁴). Obgleich diese Methodik Gefahr läuft, performative Gestaltungsmaßnahmen zu direkten Indikatoren gestalterischer Intentionen zu stilisieren⁴⁴⁵, führen Placks Analysen zu interessanten Aufschlüssen über die Vielfalt des Portamentgebrauchs in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. So legen sie nahe, dass Sänger*innen mit gut geschulter Legato-Technik „may be less likely to make the kind of big, swoopy portamenti that are so commonly criticized“⁴⁴⁶, und weisen auf Korrelationen zwischen Performancestil und Geschlecht hin, etwa darauf, dass die unterschiedlichen physiologischen Voraussetzungen von Frauen- und Männerstimmen sich in einem bis zu gewissem Grad verschiedenen Umgang mit gleitenden Tonhöhenbewegungen niederschlagen: Insbesondere hohe Frauenstimmen im ‚lyrischen‘ Fach neigen demnach dazu, hochgelegene Portamenti in Aufwärtsrichtung stimmlich ‚zurückzunehmen‘ – ein Gestaltungsmittel, das Männerstimmen aufgrund ihres andersgearteten Umgangs mit dem Registerwechsel von Brust- zu Kopfstimme nicht in gleicher Weise zur Verfügung steht.⁴⁴⁷ Von Interesse sind auch Placks Untersuchungen zu Wandlungen und Konstanten innerhalb eines individuellen Performancestils in Abhängigkeit vom fortschreitenden Alter der Sängerpersönlichkeit (etwa in ausführlichen Einzelstudien zu Heinrich Schlusnus, Elena Gerhardt und George Henschel).⁴⁴⁸ Das Verhältnis von Portamento und konsonantischen Lauten thematisiert

440 Vgl. ebd., S. 252.

441 Ebd., S. 258. Vgl. ebd., S. 255 f.

442 Plack 2008, S. 12.

443 Ebd., S. 18 f.

444 Ebd., S. 70. Vgl. ebd., S. 15, 43 f., 65, 78–80, 109.

445 Vgl. ebd., S. 15: „I am interested in those physical skills that performers make *conscious* choices about, either in their habitual practice or in the moment“ (Hervorhebung des Verfassers). Für ein bestimmtes Performanceverhalten können aber neben bewussten Entscheidungen natürlich auch Gegebenheiten eine Rolle spielen, die sich der künstlerischen Entscheidungsgewalt entziehen, etwa physiologische Voraussetzungen (vgl. Plack 2008, S. 6 f. und 104; vgl. auch Musil 2021, S. 484–488).

446 Plack 2008, S. 72; vgl. auch ebd., S. 74, 78–80.

447 Vgl. ebd., S. 169–180. Vgl. auch ebd., S. 185.

448 Vgl. ebd., S. 81–154.

Plack nur einmal, im Zusammenhang mit der Vermeidung gleitender Tonhöhen, wo nicht-klingende Konsonanten auftreten;⁴⁴⁹ gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten untersucht sie nicht. Allerdings bieten die ihrer Publikation beigegebenen Aufnahmen schöne Beispiele für dieses Gestaltungsmittel, darunter zwei Interpretationen einer Stelle in Hugo Wolfs Lied *Verborgeneheit* (T. 3) durch Heinrich Schlusnus.⁴⁵⁰

Wichtige Berührungspunkte mit der vorliegenden Studie weist das 2011–2015 unter der Leitung von Florian Bassani am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern durchgeführte Projekt *Kontinuität oder Koinzidenz? Gesangspraxis und Gesangsästhetik ‚italienischer‘ Prägung im Spiegel schriftlicher und akustischer Quellen (1600–1950)* auf. Das Projekt fragt nach „inhaltlichen und ästhetischen Kongruenzen“ zwischen der auf Tonträgern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dokumentierten sängerischen Praxis und Gesangslehrwerken des 17. bis 19. Jahrhunderts; dabei gilt die besondere Aufmerksamkeit des Forscherteams „der Entwicklungsgeschichte des ‚italienisch inspirierten‘ Sologesangs“⁴⁵¹. Nicht also hinsichtlich des untersuchten Repertoires, wohl aber mit Blick auf Forschungsmethoden und übergeordnete Zielsetzungen verfolgt dieses Forschungsprojekt ähnliche Absichten wie die vorliegende Studie, sowohl in der Zusammenschau schriftlicher und ‚klingender‘ Quellen als auch im Streben nach „einer konkreten Nutzbarkeit der gewonnenen Erkenntnisse für die heutige Musikpraxis“ sowie in der Hoffnung, einen „Beitrag zur Neubewertung heute etablierter Normen bei der Wiedergabe vokalen Solorepertoires“⁴⁵² zu leisten. Der im vorliegenden Zusammenhang wichtigste Output dieses Projekts ist ein Artikel des Projektmitarbeiters Livio Marcaletti über die Behandlung des „*cercar della nota*“⁴⁵³ in Gesangslehrwerken seit der Wende zum 17. Jahrhundert (2014). Die Möglichkeit, einen anlautenden Konsonanten auf der (abweichenden) Tonhöhe der vorangegangenen Silbe zu singen, bespricht Marcaletti unter Bezugnahme auf eine Passage in William S. Drews Buch *Singing: The Art and the Craft* (1937).⁴⁵⁴

Als wichtiger Versuch, begriffliche Lücken der Wissenschaftssprache in Bezug auf den sängerischen Portamentgebrauch zu schließen, ist Köpps Aufsatz *Die hohe Schule des ‚Portamento‘. Violintechnik als Schlüssel für die Gesangspraxis im 19. Jahrhundert* (2015) zu nennen. Köpp überträgt darin technische Kategorien des Spiels von Streichinstrumenten (wie Bogenwechsel und Fingergleiten) auf vokale Gegebenheiten und nimmt auf dieser Basis, wie vor ihm Potter, eine Untersuchung von Pattis Einspielung der Canzone „*Voi che sapete*“ aus Mozarts *Le Nozze di Figaro* vor. Dabei hat Köpp vor allem die Koordination gleitender Tonhöhenbewegungen mit Silbenwechseln im Blick. Seine *Performance-Analyse* bestätigt die bereits von Kauffman und Freitas belegte Beobachtung, dass zur hohen Kunst großer Belcanto-Sänger*innen der äußerst differenzierte Gebrauch verschiedener Strategien gleitender Tonhöhenbewegung gehörte.⁴⁵⁵

449 Vgl. ebd., S. 109–111.

450 Ebd., Track 2.14, 0:42–0:43 und 1:38 („Wonne“). Vgl. auch Track 2.19, 0:09 (Robert Schumann, *Romanze* op. 138 Nr. 5, T. 25, „Schimmernde“; Int. Heinrich Schlusnus).

451 Vgl. Schweizerischer Nationalfonds 2018.

452 Vgl. ebd.

453 Marcaletti 2014.

454 Vgl. ebd., S. 49 f.

455 Vgl. Köpp 2015, S. 22.

Mit welcher Subtilität gleitende Tonhöhenübergänge von hochrangigen Vertreter*innen italienischen Operngesangs eingesetzt werden bzw. wurden, zeigt auch Bartolo Musils Studie zu *Sprache und Musik in der Interpretation von Vokalmusik (nicht nur) des Fin de Siècle* (2018), am ausführlichsten in der Analyse einer Einspielung der Arie „Un bel di vedremo“ aus Giacomo Puccinis Oper *Madame Butterfly* durch Renata Scottò.

Deutschsprachiges Repertoire hingegen steht in Bassanis Aufsatz *Isolde inter nationes? Zur Frage nach kultureller Prägung im Gesangsvortrag am Beispiel früher Tonaufnahmen (ca. 1900–1935)* (2017) im Mittelpunkt. Der Autor untersucht darin 31 Darbietungen der als ‚Liebestod‘ bekannt gewordenen Finalszenen aus Wagners Bühnenwerk *Tristan und Isolde*, die überwiegend der frühen Tonträger-Ära entstammen. Vorrangiges Untersuchungsziel ist die Frage nach der Feststellbarkeit „nationale[r] Stile des Vortrags“ im Gebrauch performativer Stilmittel bzw. entsprechender „interpretatorische[r] Traditionen“⁴⁵⁶. Ausführlich zur Sprache kommen insbesondere Zeitgestaltung (Tempowahl, Agogik) und „Modellierung des Melodieverlaufs“⁴⁵⁷, also etwa die „Ausfüllung von Intervallen“ durch gleitenden Tonhöhenübergang oder der Einsatz von „Nebennote[n]“ beim „Intonieren von Phrasenanfängen“⁴⁵⁸. Explizit vermerkt Bassani, dass zahlreiche der auf den Aufnahmen zu hörenden Tonhöhenantizipationen in Verbindung mit bzw. auf klingend konsonantischen Silbenauslauten stattfinden.⁴⁵⁹ Interessant sind auch Bassanis Ausführungen zur Frage nach „nationaler Verortbarkeit“⁴⁶⁰ sängerischen Performanceverhaltens, die er insgesamt skeptisch beantwortet: Die zum Einsatz gelangenden Performancestile erscheinen in seinen Untersuchungen als Merkmale eines übergeordneten, epochentypischen Performancestils, deren spezifische Verwendung eher dazu neigt, personenspezifische *performance habits* auszuprägen als bestimmte nationale Provenienzen sichtbar zu machen.⁴⁶¹ Die dem auf frühen Tonträgern dokumentierten ‚hyperexpressiven‘ Musizierstil abholde „Versachlichung“ des Vortrags⁴⁶² im Laufe des 20. Jahrhunderts konstatiert Bassani in einer späteren, 2020 publizierten Vergleichsanalyse von 25 zwischen 1908 und 2010 entstandenen Einspielungen des Lieds *Die Uhr* op. 123 Nr. 3 von Carl Loewe. Darin bestätigt Bassani unter anderem das Schwinden gleitender Tonhöhengestaltung, sowohl zu Phrasenbeginn wie im Phrasenverlauf, aus der kollektiven Aufführungspraxis.⁴⁶³

Auch Tilo Hähnel's Studie *Über die Quantifizierung des Heldenentors* (2020) lässt darauf schließen, dass der spezifische Einsatz gleitender Tonhöhen als Merkmal individueller Performancestile aufgefasst werden kann, etwa durch die individuell unterschiedliche Präferenz von Gleitbewegungen in Aufwärts- oder Abwärtsrichtung.⁴⁶⁴ Hähnel untersucht u.a. den Einsatz von Portamento in einer Reihe historischer Aufnahmen italienischer Tenorarien des 19. Jahrhunderts, in systematischer Weise qualitative mit (softwaregestützten) quantitativen Methoden der Datenerhebung und -auswertung verbindend.

456 Bassani 2017, S. 657.

457 Ebd., S. 687.

458 Ebd., S. 677.

459 Vgl. ebd., S. 663, 668 f., 672, 684–686.

460 Ebd., S. 665.

461 Vgl. ebd., S. 687–690.

462 Bassani 2020, S. 475.

463 Vgl. ebd., S. 475–478.

464 Vgl. Hähnel 2020, S. 378.

Beiträge zum Forschungsstand haben auch Studien geleistet, deren Interesse weder schwerpunktmäßig sängerischer Vortragspraxis noch dem Portamento oder verwandten Techniken gilt. So befasst sich Philips umfangreiche Studie *Early Recordings and Musical Style* (1992) mit instrumentalen Spielpraktiken; das Kapitel zum Portamentogebruch im solistischen Spiel enthält aber einen aufschlussreichen Vergleich verschiedener Aufnahmen, auf denen Kunstlieder teils gesungen, teils auf Streichinstrumenten musiziert werden. Überwiegend entstammen die analysierten Aufnahmen den 1920er und 1930er Jahren. Philips Untersuchung ergibt, dass gleitende Tonhöhenverläufe für Streicher*innen und Sänger*innen der Tendenz nach jeweils verschiedene Funktion übernehmen: Den sängerischen Portamentogebruch interpretiert er meist als „a way of intensifying legato“⁴⁶⁵, Streicherportamenti hingegen erfüllen nach seiner Deutung öfter ornamentale Funktion. Auch findet Philip Hinweise darauf, dass individueller Portamentogebruch dazu dienen kann, Einzelstimmen im Ensembleklang erhöhte Höreraufmerksamkeit zu sichern.⁴⁶⁶

Als wichtiger Impuls für die vorliegende Studie sind schließlich Untersuchungen zu nennen, die Johan Sundberg in den 1990er Jahren mit einem empirischen Forschungsansatz am Einzelfall von Aufnahmen des international erfolgreichen Baritons Håkan Hagegård durchführte. Sie legen nahe, dass „short-term portamenti“ und vorübergehendes Absenken der Tonhöhe auf klingenden Konsonanten („voiced consonants“⁴⁶⁷) noch Ende des 20. Jahrhunderts „methods of conveying expression in singing“ darstellten und als solche „widely accepted“⁴⁶⁸ waren. Auch die Längung konsonantischer Laute gehört zu den von Sundberg häufiger beobachteten Ausdrucksmitteln.⁴⁶⁹

Insgesamt bestätigen die vorgestellten Forschungsarbeiten, dass der Gebrauch gleitender Tonhöhen im Kunstgesang westlicher Prägung während des 20. Jahrhunderts abgenommen hat. Sie zeigen aber auch, dass entsprechende Stilmittel keineswegs vollständig aus der sängerischen Praxis verschwanden und motivieren insofern dazu, den Sachverhalt weiter zu beforschen. Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten thematisieren die bislang existierenden Forschungsarbeiten nur vereinzelt und eher am Rande; sie lassen aber die Vermutung zu, dass es sich dabei um eine subtil angewandte Spielart gleitender Tonhöhen handeln könnte. Erkenntnisse hinsichtlich eines eventuellen Wandels im Gebrauch gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten liegen bislang nicht vor.

SETTING DER VORLIEGENDEN STUDIE

Der folgende Abschnitt begründet die für die nachfolgenden Untersuchungen leitende Hypothese. Anschließend wird der Komplex der zu bearbeitenden Forschungsfragen en détail formuliert. Schließlich werden die Gesetzmäßigkeiten erläutert, die bei der Bildung des Aufnahmenkorpus berücksichtigt wurden.

465 Philip 1992, S. 178.

466 Vgl. ebd.

467 Sundberg/Iwarsson/Hagegård 1995, S. 225.

468 Ebd., S. 229. Vgl. auch Sundberg 2000, S. 106 f.

469 Vgl. Sundberg 2000, S. 106 und 111.

Hypothesenbildung

Die vorliegende Studie untersucht einen Spezialfall gleitender Tonhöhenverläufe im Kunstgesang: gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten. Überprüft werden soll, ob die in der Forschung vertretene Meinung, wonach für Portamento und verwandte sängerische Stilmittel aufgrund eines Wandels ästhetischer Präferenzen im Laufe des 20. Jahrhunderts ein eklatanter Rückgang zu verzeichnen ist, auch für diesen Spezialfall gilt. Die der Untersuchung zugrunde liegende Hypothese lautet, dass dies nicht der Fall ist, oder zumindest in geringerem Maße als für das vokalische Tonhöhengleiten. Für diese Hypothese sind mehrere Argumente ausschlaggebend. Erstens stellt die Realisierung auf klingendem Konsonanten einen weniger prominenten Fall gleitender Tonhöhenbewegung dar als etwa das Portamento, das traditionell auf vokalischem Laut realisiert wird.⁴⁷⁰ Für die geringere Prominenz verantwortlich ist einerseits die im Vergleich zu Vokalen grundsätzlich geringere Salienz konsonantischer Laute.⁴⁷¹ Zum anderen spielt die im Kunstgesang gültige Maxime eine Rolle, wonach der Hauptanteil eines gesungenen Tons auf den Vokal einer Silbe entfällt, sodass dem Konsonanten eine im Vergleich kürzere Dauer zukommt – die Überdehnung klingender Konsonanten gilt unter ästhetischem Aspekt als minderwertig.⁴⁷² Diese Regel begrenzt die zeitliche Ausdehnung, und damit die Prominenz einer konsonantischen Gleitbewegung gegenüber der einer vokalischen prinzipiell.⁴⁷³ In diesem Licht erscheint die Annahme plausibel, dass gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten dem Radar der ästhetischen Sittenwacht eher entgangen sein könnten als Portamento und verwandte Stilmittel, die im Laufe des 20. Jahrhunderts dem Verdikt des ‚embarrassments‘ verfielen. Zusätzliche Plausibilität erhält diese Hypothese durch den Umstand, dass der sängerischen Gleitbewegung, ebenso wie der bewussten Nutzung klingender Konsonanten, stimmtechnische Vorzüge zugeschrieben werden, und zwar durchaus auch in gesangspädagogischer Literatur des späteren 20. Jahrhunderts,⁴⁷⁴ die sich über gleitende Tonhöhen im Sinne eines Vortragsstilmittels insgesamt eher ausschweigt.⁴⁷⁵ Auch vor diesem Hintergrund erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass von gleitenden Tonhöhen auch nach der ‚neusachlichen‘ Wende Gebrauch gemacht wurde, wo es nicht zu auffällig erschien – z. B. eben auf klingenden Konsonanten. Vereinzelt im Umfeld der Jahrtausendwende durchgeführte empirische Studien stützen diese Hypothese,⁴⁷⁶ die auch eigenen gezielten Probeuntersuchungen standhielt,⁴⁷⁷ weshalb sie zum Ausgangspunkt für die vorliegende Studie tauglich erschien. Überprüft wird sie anhand von Aufnahmen eines gezielt ausgewählten Repertoires, einer Gruppe von Liedern für Solostimme und Klavier des Komponisten Richard Strauss.

470 Vgl. Berne 2008, S. 100.

471 Siehe oben, Abschnitt *Zur Tonhöhengestaltung klingender Konsonanten*.

472 Vgl. Martienßen-Lohmann 1981, S. 334; siehe auch die Quellenauswertungen im III. Kapitel.

473 Zum Prominenzbegriff siehe unten, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als komplexe ästhetische Phänomene*.

474 Siehe oben, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen*, sowie im III. Kapitel Fußnote 56. Vgl. auch Marcaletti 2014, S. 27 und 49 f.

475 Siehe oben, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen*, bzw. unten die Ausführungen im III. Kapitel.

476 Sundberg/Iwarsson/Hagegård 1995; Sundberg 2000. Siehe oben, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als Gegenstand tonträgergestützter Performanceforschung*.

477 Vgl. Sprau in Vorber.

Forschungsfrage

Der Komplex der in den folgenden Untersuchungen zu beantwortenden Forschungsfragen lautet:

- Welchen Gebrauch haben Sänger*innen zur Wirkungszeit des Komponisten Richard Strauss beim Vortrag seiner Lieder vom performativen Stilmittel der gleitenden Tonhöhe auf klingenden Konsonanten gemacht?
- Welchen Veränderungen war der sängerische Gebrauch gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten seither unterworfen?

Die zur Beantwortung dieser Fragen erforderlichen Daten werden im II. Kapitel erhoben und unter verschiedenen Gesichtspunkten analysiert. Besonders ausführliche Interpretationen erfolgen anschließend in gesonderten Kapiteln vor dem Hintergrund zweier Fachdiskurse, von denen der eine dem Bereich der Gesangspädagogik, der andere dem der Musikwissenschaft zuzuordnen ist. Die hierbei zu beantwortenden Fragestellungen lauten:

- In welchem Verhältnis stehen die Gepflogenheiten der künstlerischen Praxis zu den im gesangspädagogischen Schrifttum des 19.–21. Jahrhunderts aufgestellten ästhetischen Normen? (III. Kapitel)
- In welchem Verhältnis steht die künstlerische Praxis zu den ästhetischen Ansprüchen, die der Komponist Richard Strauss als Begründer einer auktorialen Aufführungstradition für die Darbietung seiner Werke aufstellte? (IV. Kapitel)

Im V. und VI. Kapitel schließlich wird anhand von vergleichenden Tonträgeranalysen untersucht, ob und gegebenenfalls inwiefern Unterschiede im Performanceverhalten von Sänger*innen erkennbar werden, wenn nicht spätromantische deutschsprachige Lieder, sondern Kompositionen aus einem anderen Repertoirebereich zur Aufnahme gelangen. Dies geschieht anhand französischsprachiger *mélodies* des Fin de siècle (Claude Debussy) und frühromantischer Lieder (Franz Schubert).

Kriterien für die Bildung des Aufnahmenkorpus

Im Folgenden wird dargelegt, nach welchen Gesichtspunkten das zentrale Korpus der in vorliegender Studie analysierten Aufnahmen zusammengestellt wurde. (Angaben zur Auswahl von Einzelstellen innerhalb der ausgewählten Aufnahmen finden sich unten sowie zu Beginn des II. Kapitels.⁴⁷⁸) Dieses Aufnahmenkorpus musste eine Reihe von Kriterien erfüllen, um für die Untersuchungsziele geeignet zu sein:

- Da Erkenntnisse über Musizierstile, die für einen bestimmten historischen Zeitraum Gültigkeit besitzen, von einer möglichst großen Datenbasis profitieren, mussten die aufgenommenen Werke für möglichst viele Sänger*innen beiderlei Geschlechts und verschiedener Stimmlagen aufführbar sein.
- Da die konkret untersuchten Stilmittel als Elemente ausdrucksvollen Musizierens verstanden werden, musste die Musiksprache der Kompositionen ausdrucksvolles Musizieren begünstigen. Insofern gleitende Tonhöhen (u.a.) als Gestaltungsmittel in Analogie zur gesprochenen Sprache gelten, sollte die kompositorische Textbehandlung Gelegenheit zu deklamatorisch ausgerichtetem Vortrag bieten.

478 Siehe unten, Abschnitt *Kriterien der Datenerhebung* sowie II. Kapitel, Abschnitt *Setting der Datenerhebung*.

- Da der von der Studie in den Blick genommene Zeitraum die gesamte Tonträgerära umfasst, mussten die Werke spätestens vom frühen 20. Jahrhundert an eine einerseits möglichst extensive, andererseits kontinuierliche Aufführungstradition aufweisen.
- Da die Studie sich als Beitrag zur Historisch informierten Aufführungspraxis begreift, sollte der Kompositionsstil der aufgezeichneten Musikwerke ein für die Frühphase der Tonträgerära ‚gegenwärtiger‘ Stil sein.

Die von Beginn an verfolgte Idee, Lieder des Komponisten Richard Strauss in den Blick zu nehmen, erwies sich unter den genannten Aspekten als glückliche Wahl: Der Studie konnten Aufnahmen von neun seiner Kunstlieder zugrunde gelegt werden. Die folgenden Erläuterungen machen deutlich, inwiefern dieses Korpus den dargelegten Anforderungen gerecht wird.

1. Diversität der Performer*innen

Aufnahmen von Kunstliedern bieten vergleichenden Untersuchungen zum performativen Verhalten von Sänger*innen eine besonders breite Basis: Es handelt sich um Kompositionen, die prinzipiell in sämtlichen Stimmlagen, von Künstler*innen beiderlei Geschlechts und sämtlicher Altersgruppen vorgetragen werden können. Dies unterscheidet Lieder etwa von Opern- oder Konzertarien, die in dieser Hinsicht strenger limitiert sind.⁴⁷⁹ So erlauben Lieder einerseits einen umfassenden Vergleich performativer Verhaltensweisen und sind zugleich offen für verschiedenste Differenzierungen, eignen sich etwa besonders für die Analyse von Verhaltensunterschieden der Musizierenden unter dem Genderaspekt.

2. Intensität des Ausdrucks und ‚Gesangsnaturalismus‘

Kravitt beschreibt in seinem Buch *Das Lied. Spiegel der Spätromantik*⁴⁸⁰ die Liedkomposition um 1900, bei aller Diversität konkurrierender Stilprinzipien, als einig in der Ausrichtung auf die „expressive Ästhetik“ als einen „Grundpfeiler der Spätromantik“⁴⁸¹. Ausführlich bespricht er außerdem die Orientierung vieler spätromantischer Liedwerke an einer ‚naturalistischen‘ Behandlung der Singstimme, die „die Gesangsparts dem Tonfall und den Akzenten der Sprechstimme“⁴⁸² annäherte. Es geht hier um eine deklamatorische Form der Vokalkomposition,⁴⁸³ die dann später durch Vertreter der Zweiten Wiener Schule noch radikalisiert wurde.⁴⁸⁴ Oben wurde dargelegt, dass die zeitgenössische Gesangsästhetik diesen kompositorischen Vorgaben nicht nur durch die Bevorzugung einer ‚hyperexpressiven‘ Performancegestaltung, sondern auch durch „naturalistische Tendenzen“ entsprach, „die Gesangston und Sprechklang besonders radikal einander annäherten“⁴⁸⁵. Den Einsatz gleitender Tonhöhenübergänge bei der Umsetzung der Partituren begünstigen beide kompositorischen Tendenzen, Hyperexpressivität ebenso wie sprachorientiertes Singen. Sowohl aus kompositionsgeschichtlicher wie

479 Vgl. Plack 2008, S. 5.

480 Kravitt 2004 (original als *The Lied. Mirror of Late Romanticism*, New Haven: Yale University Press 1996).

481 Kravitt 2004, S. 261.

482 Ebd., S. 101. Zur zeitgenössischen Deklamationsästhetik vgl. Musil 2018, S. 59–67. Vgl. auch Knust 2022, S. 668 sowie umfassend Nöther 2008.

483 Vgl. Kravitt 2004, S. 101–116; Günther/Seedorf 2019, S. 369–374.

484 Zur ‚Sprechstimme‘ bei Arnold Schönberg vgl. Krämer 2001; Cerha 2001; Musil 2018, S. 67–79.

485 Günther/Seedorf 2019, S. 369.

aus performancegeschichtlicher Perspektive liegt es also nahe, das Korpus der vorliegenden Studie aus Aufnahmen spätromantischer Kunstlieder zu bilden.

Kompositionen von Richard Strauss erscheinen unter den genannten Aspekten als besonders geeignetes Untersuchungsmaterial. Der Komponist selbst sah sich explizit in der Rolle eines Ausdrucksmusikers, die er als Nachfolge der von Franz Liszt und Richard Wagner inaugurierten ‚neudeutschen‘ Tendenz interpretierte.⁴⁸⁶ Auch im zeitgenössischen Diskurs wurde Strauss in dieser Rolle wahrgenommen; Cosima Wagner etwa apostrophierte ihn liebevoll-scherzhaft als „Mein lieber Ausdruck“⁴⁸⁷. Das bisweilen unterkühlt wirkende Bühnenverhalten des Dirigenten oder Klavierspielers Strauss irritierte das Publikum; dies aber unterstreicht, wie sehr im Kontrast dazu die Expressivität seiner Musik in den Bann schlug.⁴⁸⁸ Curjel stilisiert Strauss im Schlagwort „von Beethoven bis Richard Strauss“ zur letzten großen Persönlichkeit in der „Epoche des Espressivo“⁴⁸⁹.

So gestatten Strauss’ Lieder hinsichtlich der Wahl von performativen Gestaltungsmitteln häufig den Gebrauch kräftiger Farben: Nicht umsonst hat sich zu ihrer Charakterisierung der Begriff des ‚Podiumslieds‘⁴⁹⁰ etabliert. Sie gelten als geprägt durch „consummate writing for the voice“⁴⁹¹; es sind effektvolle Kompositionen, die zur intensiven Kommunikation mit dem Publikum und daher zum Einsatz expressiver Stilmittel motivieren. Darüber hinaus gilt Strauss als exemplarischer Vertreter eines an Natürlichkeit der Sprachdeklamation orientierten Liedstils.⁴⁹² Der Gebrauch gleitender Tonhöhen beim Vortrag Strauss’cher Lieder bietet sich unter beiden Gesichtspunkten, der Ausdrucksintensität wie der Nähe zur sprachlichen Deklamation an.

3. Mediale Präsenz

Schließlich eignen sich Strauss’ Lieder zur Grundlage einer performancehistorischen Untersuchung, weil sie seit dem Beginn der Tonträgerära kontinuierlich und häufig eingespielt wurden: Aus mehreren Gründen stellten sie ein für die frühe Tonträgerindustrie besonders geeignetes Repertoire dar.⁴⁹³ Als um das Jahr 1900 die kommerzielle Verwertung von Tonaufnahmen im großen Stil begann (die ältesten heute noch zugänglichen Aufnahmen klassischer Musik stammen von 1897⁴⁹⁴), war das aufgezeichnete Repertoire klar von der Vokalmusik, im Bereich der Kunstmusik insbesondere von

486 Vgl. etwa die entsprechenden Selbstezeugnisse in Schuh 1976, S. 143 und 153–155; Strauss 2016, S. 229 f. und 255.

487 Trenner 1978, S. 106 (Brief Cosima Wagners an Strauss vom 11. Oktober 1891). Vgl. ebd., S. 99–101 und 105.

488 Vgl. dazu Petersen 1986, S. 208; Holden 2010, S. 267; Becke 2019, S. 45 f.

489 Curjel 1966, S. 149. Zur Einbettung Curjels in den ‚neusachlichen‘ Diskurs der 1920er Jahre vgl. Giese 2006, S. 373 f.

490 Der Begriff des „Podiumslied[s]“ (Bauni/Oehlmann/Sprau/Stahmer 2008, S. 630) geht auf Werner Oehlmann zurück.

491 Youens 2010, S. 154.

492 Vgl. Kravitt 2004, S. 102. Vgl. z. B. die Takte 28–30 in *Heimliche Aufforderung* op. 27 Nr. 3, das auch im Korpus der vorliegenden Studie enthalten ist.

493 Für Überblicksdarstellungen zur Vor- und Frühgeschichte der kommerzialisierten Tonträgerproduktion vgl. Overbeck 2006, S. 78–83 und S. 109–111; Patmore 2009, S. 120–125; Beardsley/Leech-Wilkinson 2009. Für eine detaillierte Übersicht über deutsche Tonträgerfirmen und -labels der „Schellackzeit“ vgl. Lotz/Gunrem/Puille 2019 (Zitat: Bd. 1, S. 6).

494 Vg. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 3.1, Abs. 6.

der Oper dominiert.⁴⁹⁵ Dies hat nicht nur mit der besonderen Popularität von Sängerpersönlichkeiten wie Enrico Caruso (dessen Aufnahmen den frühen Tonträgermarkt in besonderer Weise beförderten⁴⁹⁶), Adelina Patti oder Fëdor Šalâpin zu tun, sondern auch mit dem Vorzug, dass Operausschnitte und Kunstlieder häufig eine von vornherein angemessene Länge für die zeitliche Kapazität einer Wachsplattenaufzeichnung besaßen, die nur wenige Minuten betrug.⁴⁹⁷ Operative Eingriffe in die Werkgestalt waren daher bei Vokalmusik häufig nicht nötig – ganz im Gegensatz etwa zu größer dimensionierten Gattungen der Instrumentalmusik.⁴⁹⁸ Tatsächlich führte erst der Einsatz des Magnettonbands und der Langspielplatte (flächendeckend ab den 1940er Jahren) zu einem befriedigenden Herstellungsverfahren für Aufnahmen mit einer Länge von über viereinhalb Minuten.⁴⁹⁹ Auch aus anderen technischen Gründen dominierten Aufnahmen von Sänger*innen den frühen Tonträgermarkt: Das für die Klangfarbe der menschlichen Stimme charakteristische Frequenzspektrum (insbesondere das hohe Stimmlagen) konnte von der frühen Aufnahmetechnik wesentlich besser erfasst werden als etwa das eines Streichinstruments.⁵⁰⁰

Zu Beginn der Tonträgerära war Richard Strauss bereits eine bekannte Größe im Musikgeschäft, wie u.a. die hohe Zahl von Nachdrucken seiner Lieder schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts⁵⁰¹ und ihre weithin positive Resonanz bei der Musikkritik⁵⁰² belegen. Dass Strauss nicht nur beim heimischen Publikum, sondern auch im europäischen Ausland und in den USA⁵⁰³ gut ankam, war für einen deutschen Liedkomponisten keineswegs selbstverständlich,⁵⁰⁴ aber für einen international operierenden Wirtschaftszweig ein wichtiger Attraktionspunkt. Als wirkungsvolle, applausträchtige Kompositionen wurden Strauss-Lieder von Stars der internationalen Gesangsszene gerne ins Repertoire genommen; gattungsbedingt waren sie außerdem von erfreulich begrenzter Spieldauer. So ist zu verstehen, dass sich Strauss' Popularität alsbald auch in einer umfangreichen Diskographie manifestierte.⁵⁰⁵ Die frühen Einspielungen seiner Lieder freilich sind heute nicht mehr alle materialiter verfügbar, so offensichtlich auch nicht die erste dokumentierte Einspielung eines Strauss-Lieds, die Wachszylianderaufnahme von *Zueignung* op. 10 Nr. 1 durch den u.a. in Bayreuth und an der *Metropolitan Opera* in New York erfolgreichen Bassbariton Anton van Rooy (1898).⁵⁰⁶

495 Beardsley/Leech-Wilkinson 2009.

496 Vgl. Overbeck 2006, S. 81; Patmore 2009, S. 121 f.; Beardsley/Leech-Wilkinson 2009.

497 Vgl. Beardsley/Leech-Wilkinson 2009; Day 2000, S. 6 f.

498 Vgl. Beardsley/Leech-Wilkinson 2009.

499 Vgl. Patmore 2009, S. 129 f.; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 3.5, Abs. 82–86; Schaper 2021, S. 164–166.

500 Vgl. Day 2000, S. 9; Patmore 2009, S. 122; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 3.1, Abs. 25 und Kap. 4, Abs. 7.

501 Vgl. Petersen 1986, S. 25.

502 Vgl. ebd., S. 215–237. Vgl. außerdem Schaarwächter 2014 zur Bedeutung Strauss'schen Komponierens durch seine Vorbildfunktion für komponierende Zeitgenossen.

503 Vgl. Petersen 1986, S. 25 und 231; McVeigh/Weber 2020, S. 181 und 191; Platt 2020, S. 124.

504 Vgl. Petersen 1986, S. 231.

505 Vgl. Morse/Norton-Welsh 1974.

506 Vgl. ebd., S. 83.

4. Häufigkeit der Einspielung

Zum Kernrepertoire des Konzertlebens zählt heute zwar, neben den berühmten *Vier letzten Liedern* von 1948, nur „a smattering of early songs from the 1880s and 1890s, along with an even scantier selection of works from Strauss’s ‚middle years“⁵⁰⁷, doch bedeutet dies gegenüber früheren Jahrzehnten keine Veränderung im Geschmack von Publikum und Interpret*innen. Eben die „standard few“⁵⁰⁸ der noch heute vielfach aufgeführten *Evergreens* genossen schon bald nach ihrer Publikation hohe Beliebtheit und haben seither eine kontinuierliche Aufführungstradition vorzuweisen. In dieser Gruppe befinden sich die Rahmengesänge des ersten Strauss’schen Liedwerks mit gültiger Opuszahl: *Zueignung* op. 10 Nr. 1 und *Allerseelen* op. 10 Nr. 8 (1885); ebenso gehören dazu die vier zum Brautbouquet für Pauline Strauss gewundenen Lieder op. 27 (1894), darunter *Cäcilie* (Nr. 2), *Heimliche Aufforderung* (Nr. 3) und *Morgen!* (Nr. 4).⁵⁰⁹ Zum unzerstörbaren Publikumsfavoriten entwickelte sich auch *Ständchen* op. 17 Nr. 2 (1886);⁵¹⁰ nach Strauss’ eigener Auskunft war außerdem *Traum durch die Dämmerung* op. 29 Nr. 1 bereits fünf Jahre nach seiner Entstehung (1895) „unglaublich populär[]“⁵¹¹. Zur Gruppe der am meisten eingespielten Strauss-Lieder zählen laut der 1974 von Peter Morse und Christopher Norton-Welsh veröffentlichten Diskographie außerdem *Die Nacht* op. 10 Nr. 3 und *Freundliche Vision* op. 48 Nr. 1.⁵¹² Für die folgenden Untersuchungen werden Aufnahmen der neun genannten Strauss-Lieder herangezogen, wobei sich die Einspielungsdaten über nahezu die gesamte Tonträgerära, vom Jahr 1901 bis zum Jahr 2019 erstrecken. Der Komponist selbst bekundete hohe Wertschätzung für einige dieser Kompositionen, bezeugte etwa, dass seine Frau, die Sängerin Pauline Strauss-de Ahna, mit *Cäcilie* und *Morgen!* im Konzert besonders reüssieren konnte,⁵¹³ und nannte *Cäcilie* und *Heimliche Aufforderung* „gute[] Lieder[]“⁵¹⁴. Über *Traum durch die Dämmerung* erklärte er ohne falsche Bescheidenheit, eine „Congruenz von Wort u. Ton“, wie sie dieses Lied aufweise, werde „nicht oft erreicht“⁵¹⁵. *Heimliche Aufforderung* und *Traum durch die Dämmerung* waren häufig Bestandteil von Liedprogrammen, die er selbst mit seiner Frau zur Aufführung brachte.⁵¹⁶ Als er sich 1931 vom Dichter und Wiener Burgtheaterdirektor Anton Wildgans „für mich komponierbar[e]“ Gedichte als Vertonungsvorlagen erbat, befanden sich *Traum durch die Dämmerung* und *Freundliche Vision* op. 48 Nr. 1 unter den als Muster genannten Beispielen („Naturstimmungen mit ‚Seelenpointen“⁵¹⁷).

507 Youens 2010, S. 151.

508 Ebd., S. 177. Vgl. die Titel-Auflistungen bei Morse/Norton-Welsh 1974, S. 83 (meistaufgenommene Lieder), Petersen 1986, S. 27 (meistbearbeitete Lieder) und Youens 2010, S. 152 sowie S. 311 („chestnuts“).

509 Vgl. Trenner 2003, S. 118.

510 Petersen (1986, S. 27 f.) nennt als „Publikumsliebliche“ die fünf Lieder *Zueignung* op. 10 Nr. 1, *Allerseelen* op. 10 Nr. 8, *Ständchen* op. 17 Nr. 2, *Morgen!* op. 27 Nr. 4, und *Traum durch die Dämmerung* op. 29 Nr. 1.

511 Schuh 1976, S. 445 (Brief an Otto J. Bierbaum vom 5. Oktober 1900).

512 So verzeichnen Morse/Norton-Welsh (1974) für *Morgen!* 80 Aufnahmen; *Ständchen*: 79 Aufnahmen; *Zueignung*: 78 Aufnahmen; *Traum durch die Dämmerung*: 76 Aufnahmen; *Heimliche Aufforderung*: 56 Aufnahmen; *Allerseelen*: 48 Aufnahmen; *Cäcilie*: 43 Aufnahmen; *Die Nacht*: 38 Aufnahmen; *Freundliche Vision*: 33 Aufnahmen.

513 Vgl. Schuh 1954, S. 300 (Brief von Richard Strauss an seine Eltern vom 9. Januar 1905).

514 Strauss 2016, S. 257.

515 Ebd., S. 125.

516 Vgl. Becke 2019, S. 17.

517 Grasberger 1967, S. 335 (Brief an Anton Wildgans vom 24. April 1931).

5. Repräsentativität

Die Auswahl von Aufnahmen für das Korpus der vorliegenden Studie zielt auf Repräsentation der im historischen Wandel der Performancestile zu einem bestimmten Zeitpunkt maßgeblichen Musizierästhetik. So wurde Sorge getragen, dass Einspielungen, die in diskographisch-gesangskritischen Überblicksdarstellungen als herausragend bzw. wegweisend eingestuft werden,⁵¹⁸ im Korpus vertreten sind. Da dieses Kriterium allerdings einen tendenziell exklusiven Maßstab anlegt, insofern es vor allem die Wertschätzung durch Fachleute und nicht zwangsläufig einen breiteren Publikumsgeschmack widerspiegelt, bot sich zusätzlich die Orientierung am kommerziellen Tonträgermarkt und damit an den das Angebot dokumentierenden Katalogen an. Dabei lässt sich die Repräsentativität einer gegebenen Aufnahme für den Publikumsgeschmack an der Prominenz der Sängerpersönlichkeit festmachen. Es wurde also bei der Zusammenstellung des Korpus darauf geachtet, dass ein Großteil der herangezogenen Aufnahmen das Kriterium künstlerischer Prominenz erfüllt. Insbesondere für die frühere Tonträgerära kann man davon ausgehen, dass Aufnahmen, die von einem Label vertrieben wurden, bereits für sich genommen ein Indiz für Prominenz einer Sängerin bzw. eines Sängers darstellen.⁵¹⁹ (Der Frage, ob die Vermarktung einer Künstlerpersönlichkeit durch ein Tonträgerlabel auf diese Prominenz reagiert oder diese umgekehrt erst hervorbringt, muss dabei im vorliegenden Zusammenhang nicht nachgegangen werden.) Für den Zeitraum der digitalisierten Aufnahmetechnik und der damit einhergehenden Erleichterung von Zugangsbedingungen zum Tonträgermarkt gilt dies so nicht; allerdings ist für diesen jüngeren Zeitraum eben charakteristisch, was man die „Demokratisierung im Zugang zu Musikproduktionen“⁵²⁰ genannt hat. Deshalb erschien es für die Zeit ab dem ausgehenden 20. Jahrhundert sinnvoll, neben Aufnahmen von ‚Stars‘ gerade auch Independent-Labels und ‚kleinere‘ Produktionen in die Untersuchung mit einzubeziehen. Auswahlkriterium war in diesem Fall, dass die betreffenden Aufnahmen im Schallarchiv des *Richard-Strauss-Instituts* Garmisch-Partenkirchen vorliegen und also zumindest an ‚prominenter Stelle‘ zugänglich sind.

ANMERKUNGEN ZUR METHODIK

Die vorliegende Studie bedient sich einer Kombination qualitativer, quantitativer und diskursanalytischer Methoden. Im II. Kapitel werden zunächst mit qualitativen Mitteln Daten über den Gebrauch gleitender Tonhöhen auf den im Korpus versammelten Aufnahmen erhoben. Diese Daten werden dann quantitativ ausgewertet, sodass systematische und performancegeschichtliche Aussagen über den Einsatz dieses Stilmittels getroffen werden können. Diese Aussagen werden schließlich vor dem Hintergrund verschiedener Fragestellungen und Diskurskontexte interpretiert (III. bis VI. Kapitel). Im folgenden Abschnitt wird die Methodik vorgestellt, die der in den Aufnahmeanalysen erfolgenden Datenerhebung zugrunde liegt. Es werden Kriterien, Strategien und Instrumente der Datengewinnung benannt sowie methodische Herausforderungen reflektiert.

518 Vgl. Blyth 1986; Kesting 2008, S. 191, 231, 574, 824, 1828, 1844, 1893, 1910 und 2233.

519 Vgl. Lehl 2017, S. 214.

520 Overbeck 2006, S. 96.

Kriterien der Datenerhebung

Das Vorhaben der vorliegenden Studie ist es, gleitende Tonhöhenverläufe auf bestimmte Aspekte ihrer Detailgestaltung hin zu untersuchen. T'Hart, Collier und Cohen nennen in ihrem Buch *A Perceptual Study of Intonation: An Experimental-Phonetic Approach to Speech Melody* (1990) folgende „perceptual features“ als Analyse Kriterien für „pitch movements“:

- „direction“
- „timing with regard to syllable boundaries“
- „rate of change“
- „size“⁵²¹.

Zentraler Gegenstand der vorliegenden Studie sind gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten. Das primäre Differenzierungskriterium für die nachfolgenden Analysen ist also das von t'Hart/Collier/Cohen an zweiter Stelle genannte: die Position der gleitenden Tonhöhe in Relation zur Silbenstruktur des gesungenen Textes. Ausgegangen wird von der Norm, wonach klingende Konsonanten auf der Tonhöhe des vokalischen Silbenkerns gesungen werden, dem sie als Elemente des Silbenkopfs bzw. der Silbencoda zugeordnet sind;⁵²² als Tonhöhe des Silbenkerns wird die der Silbe im Notenbild zugeordnete Tonhöhe betrachtet. Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten werden als Abweichungen von dieser Norm definiert. Es wird prinzipiell von zwei Kategorien gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten ausgegangen:

1. *Konsonantisches Angleiten*: Ein klingender Konsonant im Silbenkopf weicht von der dem Silbenkern zugeordneten Tonhöhe ab, im Sinne einer Verbindung dieser Tonhöhe mit der vorangehenden (Noten- und Audiobeispiel I.8).

16

schei-nen und auf dem We - ge, den ich

 <https://doi.org/10.5446/61310>

Noten- und Audiobeispiel I.8: konsonantisches Angleiten (*Morgen!* op. 27 Nr. 4, T. 16–17)

2. *Konsonantisches Ausgleiten*: Ein klingender Konsonant oder eine Kombination klingender Konsonanten in der Silbencoda weicht von der dem Silbenkern zugeordneten Tonhöhe ab, im Sinne einer Verbindung dieser Tonhöhe mit der nachfolgenden (Noten- und Audiobeispiel I.9).

16

schei-nen und auf dem We - ge, den ich

 <https://doi.org/10.5446/61311>

Noten- und Audiobeispiel I.9: konsonantisches Ausgleiten (*Morgen!* op. 27 Nr. 4, T. 16–17)

521 T'Hart/Collier/Cohen 1990, S. 72. Vgl. auch die Kriterienkataloge bei Timmers 2007a, S. 248 und Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 8.2, Abs. 71.

522 Siehe oben, Abschnitt *Zur Tonhöhengestaltung klingender Konsonanten*.

Die Begriffe ‚An- und ‚Ausgleiten‘ sind in Analogie zu den Begriffen *Silbenanlaut* und *Silbenauslaut* gewählt. Sie machen per se keine Angabe über die Richtung der Tonhöhenabweichung, können sich also ebenso auf aufwärts gerichtete Gleitbewegungen beziehen wie auf abwärts gerichtete. Ob die Abweichung mit einem ästhetisch relevanten Tonhöhengleiten einhergeht oder ob der klingende Konsonant seine abweichende Tonhöhe stabil hält (im Sinne einer *Antizipation* oder *Postizipation*), stellt kein primäres Unterscheidungskriterium dar; beide Fälle werden im Rahmen der folgenden Untersuchung prinzipiell der Kategorie ‚gleitende Tonhöhe‘ zugeordnet.⁵²³ Die Möglichkeit, im konkreten Einzelfall genauer zu differenzieren, bleibt davon unberührt.

Denkbar wäre im Prinzip auch, dass ein Gleitvorgang als Verbindung von Aus- und Angleiten auftritt, also in der Coda der ersten von zwei aufeinanderfolgenden Silben beginnt und im Kopf der zweiten fortgesetzt wird (Noten- und Audiobeispiel I.10). Solche Fälle sind allerdings vom Stellenkorpus der nachfolgenden Untersuchungen aus systematischen Gründen ausgeschlossen.⁵²⁴

16

schei - nen und auf dem We - ge, den ich

🔊 <https://doi.org/10.5446/61312>

Noten- und Audiobeispiel I.10: Kombination aus konsonantischem Aus- und Angleiten (*Morgen!* op. 27 Nr. 4, T. 16–17)

Praktisch findet auch dann ein Gleitvorgang auf klingendem konsonantischem Laut statt, wenn an einer wortinternen Silbengrenze ein Tonhöhenwechsel mit klingendem Doppelkonsonanten zusammentrifft, etwa im Wort „Son-ne“ – jedenfalls dann, wenn der Gesang streng die Regel befolgt, wonach der Silbencoda die Tonhöhe des davorliegenden Silbenkerns, dem Silbenkopf die Tonhöhe des nachfolgenden Silbenkerns entspricht. Bei Beachtung dieser Regel muss das erste /n/ auf der Tonhöhe der ersten, das zweite /n/ auf der Tonhöhe der zweiten Silbe gesungen werden. Im Ergebnis erklingt dann ein Tonhöhenwechsel auf dem Laut /n/ und damit ein Gleitvorgang auf klingendem Konsonanten (Noten- und Audiobeispiel I.11).

14 *sehr ruhig*

Und mor-gen wird die Son - ne wie - der

🔊 <https://doi.org/10.5446/61313>

Noten- und Audiobeispiel I.11: Kombination aus konsonantischem Aus- und Angleiten bei Doppelkonsonant (*Morgen!* op. 27 Nr. 4, T. 14–15)

Die vorliegende Studie fragt danach, ob bzw. inwiefern sich der sängerische Gebrauch der genannten Arten gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten im Laufe der Jahrzehnte verändert hat. Untersucht wird diese Frage u.a. in Relation zur Veränderung des Gebrauchs gleitender Tonhöhen auf Vokalen. Gleitbewegungen oder Tonhöhenabweichungen, die auf dem vokalischen Silbenkern stattfinden oder diesen einschließen, werden

523 Siehe oben, Abschnitte *Antizipation* und *Postizipation*.

524 Siehe II. Kapitel, Abschnitt *Zur Genese des Korpus von Aufnahmestellen*.

also kategorisch von rein konsonantischen Gleitbewegungen unterschieden. Ein vokalisches Fortgleiten von der Tonhöhe wird als *Portamento* bezeichnet, ein vokalisches Hingleiten als *Cercar la nota* (Noten- und Audiobeispiele I.12 und I.13).⁵²⁵

16

schi-nen und auf dem We-ge, den ich

🔊 <https://doi.org/10.5446/61314>

Noten- und Audiobeispiel I.12: Portamento (*Morgen!* op. 27 Nr. 4, T. 16–17)

16

schi-nen und auf dem We-ge, den ich

🔊 <https://doi.org/10.5446/61315>

Noten- und Audiobeispiel I.13: *Cercar la nota* (*Morgen!* op. 27 Nr. 4, T. 16–17)

Als vokalisches gleitende Tonhöhen werden außerdem noch das Anschleifen am Phrasenbeginn (genannt *Scoop* oder *Swoop*) sowie das *Vibrar la voce* berücksichtigt, gemeinsam mit ihren jeweiligen konsonantischen Pendanten.⁵²⁶ Dem *vokalischen Scoop/Swoop* („Ja“) entspricht dabei das *konsonantische Angleiten am Phrasenbeginn* („Ja“; Noten- und Audiobeispiel I.14).

3

Ja, du weisst es Ja, du weisst es

🔊 <https://doi.org/10.5446/61316>

Noten- und Audiobeispiel I.14: vokalisches Anschleifen und konsonantisches Angleiten am Phrasenbeginn im Vergleich (*Zueignung* op. 10 Nr. 1, T. 3)

Dem *Vibrar la voce* („und **m**orgen“) entspricht das *konsonantische Angleiten bei Tonwiederholung* („und **m**orgen“; Noten- und Audiobeispiel I.15).

14

Und mor-gen wird die Und mor-gen wird die

🔊 <https://doi.org/10.5446/61317>

Noten- und Audiobeispiel I.15: vokalisches *Vibrar la voce* und konsonantisches Angleiten bei Tonwiederholung im Vergleich (*Morgen!* op. 27 Nr. 4, T. 14)

Gegenstand der Tonträgeranalysen in vorliegender Studie ist ein aus dem oben benannten Aufnahmenkorpus (Einspielungen von neun Strauss-Liedern) extrahiertes Korpus von Partiturstellen, die Gelegenheiten für den Einsatz der genannten Arten von Tonhöhengleiten bieten. Erfasst wird für jede einzelne Partiturstelle in sämtlichen Aufnahmen des be-

525 Siehe oben, Abschnitte *Portamento* und *Cercar la nota*.

526 Siehe oben, Abschnitte *Anschleifen* und *Vibrar la voce*.

treffenden Lieds, ob sie jeweils mit Gleitbewegung auf klingendem Konsonanten, mit vokalischer Gleitbewegung oder ganz ohne Gleitbewegung realisiert wird. Zusätzlich wendet die Untersuchung, wo es möglich ist, das Prinzip der Parallelstellenanalyse an: Einen substanziellen Teil des Partiturstellenkorpus bilden Stellen, die innerhalb einer Komposition zweimal, dabei verschieden textiert, doch ansonsten identisch auftreten. Diese Parallelstellen sind jeweils so ausgewählt, dass eine von ihnen die Gelegenheit für gleitenden Tonhöhenverlauf auf klingendem Konsonanten bietet, die andere gleitende Tonhöhen lediglich auf Vokal zulässt. Notenbeispiel I.16 illustriert einen solchen Fall; hier signalisiert bereits der jeweils vom Komponisten notierte Portamentobogen, dass eine Gleitbewegung erfolgen soll:

Notenbeispiel I.16: Parallelstelle für vokalische bzw. konsonantische Gleitbewegung mit notiertem Portamentobogen (*Ständchen* op. 17 Nr. 2, T. 20–21 und T. 42–43)

Das genannte Setting ermöglicht bei einer genügend großen Menge von Einzelstellen statistische Beobachtungen zur Frage, ob und wie der Einsatz gleitender Tonhöhen auf Konsonanten sich im Lauf der Zeit verändert hat und auch, ob er sich gegebenenfalls in anderer Weise verändert hat als der Einsatz gleitender Tonhöhenverläufe auf Vokalen. Die in der Untersuchung zu überprüfende Hypothese lautet, wie oben ausgeführt, dass die Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen im Laufe des 20. Jahrhunderts in geringerem Maße abnimmt als die Häufigkeit gleitender Tonhöhen auf Vokalen. Im Übrigen erfordert die Auswertung der erhobenen Daten noch weitere Differenzierungen der Analysekategorien, auf die im II. Kapitel näher eingegangen wird.⁵²⁷

Zur Methodik der Datenerhebung⁵²⁸

Die für die nachfolgenden Aufnahmeanalysen zentrale Strategie der Datengewinnung ist die Technik des *close listening* „by expert ear“⁵²⁹, also die Höranalyse mit dem bloßen, doch fachlich geschulten Ohr.⁵³⁰ Bei Bedarf wird dabei das *close listening* durch computergestützte Erfassung akustischer Daten unterstützt, vornehmlich für das Abspielen von Tonaufzeichnungen in Zeitlupe sowie zur Visualisierung akustischer Ereignisfolgen. Die zu diesem Zweck verwendete Software ist das Programm *Sonic Visualiser*, das im Zuge des

527 Siehe II. Kapitel, Abschnitt *Setting der Datenerhebung*.

528 Über einige Inhalte dieses Abschnitts habe ich im Rahmen der Online-Tagung *Aspekte softwaregestützter Performanceforschung: Grundsätze, Desiderate und Grenzen* (9.–10. April 2021; siehe <https://www.youtube.com/watch?v=eE2YJ8k8GV4>; 1.3.2023) referiert. Vgl. Sprau 2023.

529 Schubert/Wolfe 2013, S. 3; vgl. auch ebd., S. 18.

530 Zum Begriff *close listening* vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 8, Abs. 20–21.

erwähnten Forschungsprojekts CHARM entwickelt und erprobt wurde.⁵³¹ Die anschließend quantitativ auszuwertenden und in verschiedenen Kontexten zu interpretierenden Daten werden also zunächst in einem grundsätzlich qualitativen Verfahren erhoben. Da ein Softwaretool wie *Sonic Visualiser* exakte Messungen akustischer Daten gestattet, ist die Frage gerechtfertigt, ob nicht auch ein von Beginn an quantitatives Verfahren denkbar wäre, das sich von vornherein auf Messungen verlässt statt auf das menschliche Gehör. Mithin muss die Entscheidung, zunächst qualitativ vorzugehen, begründet werden; dies geschieht im Folgenden, wobei die problematischen Aspekte dieser Entscheidung reflektiert und deren methodische Kompensation dargelegt werden.⁵³² Dies erfordert ein detailliertes Eingehen einerseits auf die Eigenschaften von Tonträgern als Quellen wissenschaftlicher Erkenntnis, andererseits auf die spezifischen Implikationen der Betrachtung gleitender Tonhöhen im Sinne performativen musikalischen Ausdrucksverhaltens.

Tonträger als Informationsquellen

Die Auswertung von Tonaufnahmen im Rahmen der Performanceforschung hat mit technischen Grenzen im Hinblick auf die Datengewinnung als solche und mit Risiken betreffend die Interpretation dieser Daten zu tun. So ist für Tonträger der prädigitalen Ära zu betonen, dass aus forschungspraktischen Gründen in der Regel (so auch in vorliegender Studie) nicht die originalen Tonträger, sondern deren digitale Restaurationen verwendet werden. Der Prozess, der zur Herstellung dieser Digitalisate führt, erfordert eine Reihe kontingenter Entscheidungen, die das klingende Ergebnis in erheblichem Maße beeinflussen und abhängig von den Prämissen der Restaurationsarbeit höchst unterschiedlich ausfallen können.⁵³³ Erhebliche Tragweite hat etwa die Grundsatzentscheidung, ob ein Restaurationsprozess denjenigen „Klang“ anstrebt, „der zur Entstehungszeit des originalen Tondokuments unter optimalen Umständen beim Abspielen erzeugt worden wäre“, oder aber dasjenige „Klangbild [...], das bei der Aufnahme vor dem Trichter oder Mikrofon erklang“⁵³⁴. Doch auch jenseits solcher ästhetischer Vorentscheidungen stellen sich während des Restaurationsprozesses pragmatische Fragen, die zum Teil nur hypothetisch beantwortet werden können. Vor allem der Versuch, die exakte Umdrehungsgeschwindigkeit der Aufnahmeapparatur zu rekonstruieren, stellt eine Herausforderung dar; Dauer und Tonhöhe eines aufgezeichneten Schallereignisses können also bei der Digitalisierung einer historischen Aufnahme erhebliche Verzerrungen erleiden.⁵³⁵ In methodischer Hinsicht ist zu berücksichtigen, dass man es beim Digitalisat einer restaurierten Originalaufnahme mit einer Interpretation, nicht mit dem Tondokument selbst zu tun hat.

Dies hat zur Folge, dass Aufnahmevergleiche behutsam vorgehen müssen, wenn sie mit Aufnahmen der frühen Tonträgerära operieren. So wäre es z. B. fahrlässig, die absoluten Dauern von Performanceereignissen auf verschiedenen Aufnahmen miteinander zu

531 Vgl. Cannam/Landone/Sandler 2010.

532 Zur methodischen Abwägung zwischen *close listening* durch *expert ear* einerseits, dem Einbezug softwaregenerierter Analysedaten andererseits vgl. auch Bassani 2017, S. 660.

533 Vgl. Hähnel 2020, S. 370; Sprau 2021, S. 154 f.

534 Gottschewski 1996b, S. 31.

535 Zu Herausforderungen und Lösungsmöglichkeiten beim Versuch, die Abspielgeschwindigkeit einer Schellackplattenaufnahme zu ermitteln, vgl. Zwarg 2018.

vergleichen, ohne in Rechnung zu stellen, dass frühe Quellen über diese Dauern gar keine exakten Angaben machen. Bei der Analyse sehr kurzer Ereignisse (z.B. gleitender Tonhöhenübergänge, die häufig nur Sekundenbruchteile in Anspruch nehmen), fällt dieser Umstand ebenso ins Gewicht wie bei der Erfassung länger wählender Vorgänge (etwa der Spieldauer eines Sonatensatzes): Verlässliche Angaben über die Dauer eines Ereignisses auf einer bestimmten Aufnahme können stets nur in Relation zu anderen Ereignissen auf derselben Aufnahme gemacht werden. Diese Überlegungen haben insofern Konsequenzen für die zu wählende Analysemethodik, als man es für naheliegend halten könnte, eine exakte Dauerngrenze festzulegen, die ästhetisch relevante Tonhöhengleitvorgänge als Vortragstilmittel von physiologisch notwendigen, aber ästhetisch irrelevanten Gleitvorgängen andererseits differenziert.⁵³⁶ Dass ein sängerischer Tonhöhenwechsel aus physiologischen Gründen im Verlauf einer Zeitstrecke stattfindet und nicht punktuell erfolgt, wurde bereits oben erwähnt: Die Natur der menschlichen Stimmlippen gestattet keine ‚digitale‘ Änderung der Schwingungsfrequenz.⁵³⁷ Der Unterschied von Legato und Portamento ist daher ein gradueller, kein kategorischer: In beiden Fällen findet physiologisch betrachtet ein Gleitvorgang der Tonhöhe statt, der jedoch im einen Fall (Legato) entweder nicht wahrgenommen oder nicht als ästhetisch relevant eingeordnet wird, im anderen (Portamento & Co.) hingegen schon. Wollte man eine Untergrenze für die Dauer von berücksichtigungsfähigen Gleitvorgängen festlegen, könnte man auf die Idee verfallen, sich an der hörphysiologischen Kategorie einer unteren Wahrnehmungsgrenze zu orientieren, die nach Leech-Wilkinson bei 0,03 Sekunden liegt;⁵³⁸ Emery Schubert und Joe Wolfe gehen von 0,02 Sekunden aus.⁵³⁹ In diesem Fall wäre die Unzuverlässigkeit früher Tonträger hinsichtlich der absoluten Dauer von Einzelereignissen ein schwer zu lösendes Problem. Andererseits aber wäre es ohnehin verfehlt, die Berücksichtigung einer Gleitbewegung allein von deren Dauer abhängig zu machen: Ein solch eindimensionales Verfahren würde der ästhetischen Komplexität gleitender Tonhöhen im Sinne eines performativen Ausdrucksmittels nicht gerecht, wie im Folgenden erläutert wird.

Gleitende Tonhöhen als komplexe ästhetische Phänomene

In keinem Fall wären für die Unterscheidung zwischen ‚physiologisch notwendigem‘ Gleiten ohne Ausdrucksqualität und ‚ausdrucksvollem‘ Gleiten jenseits physiologischer Notwendigkeit die beiden genannten Größen für eine untere Wahrnehmungsgrenze (0,02 bzw. 0,03 Sekunden) geeignet: Es lassen sich unschwer Beispiele für Gleitvorgänge finden, die diese Grenzen überschreiten, ohne dass man sie zwangsläufig als Portamento oder *Cercar la nota* einstufen müsste. Exemplarisch sei hier eine Stelle aus der Einspielung des Lieds *Die Nacht* op. 10 Nr. 3 von Richard Strauss mit der Sopranistin Elizabeth Ritchie von 1989 angeführt.⁵⁴⁰ In den Takten 33/34 sieht die Partitur für die Gesangsstimme einen großen Sextsprung in Aufwärtsrichtung zu den Worten „die Nacht“ vor (Notenbeispiel I.17).

536 Vgl. Cook/Leech-Wilkinson 2009, Abschnitt *Mapping loudness with spectrograms*.

537 Siehe oben, Abschnitt *Begriffliche Abgrenzungen: Legato; Glissando*.

538 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 8.2, Abs. 71.

539 Schubert/Wolfe 2013, S. 3.

540 © Ritchie 1989 *Die Nacht*, T. 33–35.

33

le; o die Nacht, mir

Notenbeispiel I.17: *Die Nacht*
op. 10 Nr. 3, T. 33–34

Ritchie führt im Rahmen dieses Sprungs eine Angleitbewegung auf dem Vokal des Worts „Nacht“ aus, die im Spektrogramm ihrer Aufnahme deutlich sichtbar wird (Abbildung I).

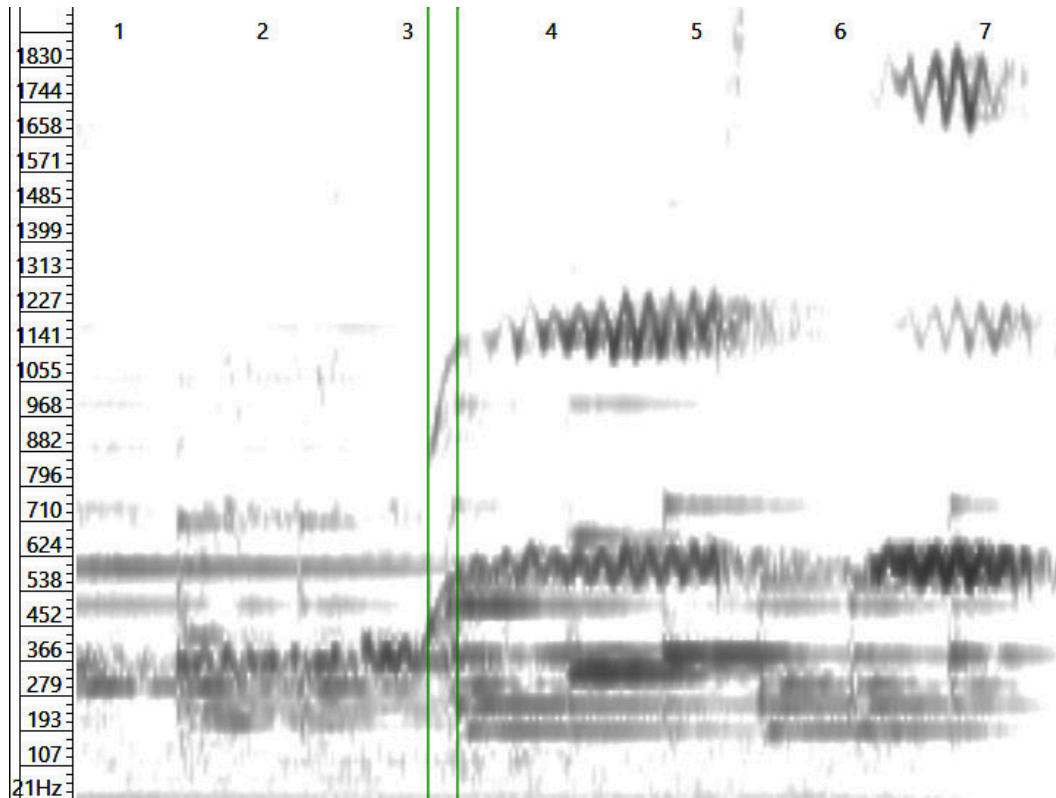


Abbildung I: *Die Nacht* op. 10 Nr. 3, T. 33–34 („...-le; o die Nacht, mir...“), © Ritchie 1989, Spektrogramm. x-Achse: Zeitverlauf, angegeben in Sekunden; y-Achse: Tonhöhe, angegeben in Hz. Die Wellenlinie um 600 Hz entspricht der Grundfrequenz des Gesangstons d^{\flat} , die deutlich sichtbare Wellenlinie um 1200 Hz dessen erstem Oberton.⁵⁴¹ Zwischen den senkrechten grünen Linien ist die Gleitbewegung zu sehen, die zu diesem Ton hinführt.

Misst man die Dauer dieser Gleitbewegung mithilfe von Sonic Visualiser, erhält man einen Wert von ca. 0,2 Sekunden; dieser liegt deutlich über der Wahrnehmbarkeitsgrenze, selbst dann, wenn man für diese den höheren der oben angegebenen Werte veranschlagt. Gemäß den Analysekr iterien der vorliegenden Studie wäre dieser Vorgang als *Cercar la nota* einzuordnen. Hört man den Vorgang jedoch auf der Aufnahme, erscheint die Angemessenheit dieser Einordnung zweifelhaft (Audiobeispiel I.17): Die Gesamtwirkung der Stelle entspricht eher einem Ton d^{\flat} , der leicht von unten her angesetzt wird und sich erst allmählich auf seine eigentliche Höhe einschwingt; die im Spektrogramm deutlich sichtbare Gleitbewegung erscheint demgegenüber im Höreindruck wenig prominent.

🔊 <https://doi.org/10.5446/61318>

Audiobeispiel I.17: © Ritchie 1989 *Die Nacht*, T. 33–34

541 Vgl. Cook/Leech-Wilkinson 2009, Abschnitt *Reading spectrograms*.

Tatsächlich kann der Indikator für die Differenz zwischen Gleitbewegungen im Sinne performativer Gestaltungsmaßnahmen und ästhetisch irrelevanten Gleitbewegungen nicht als ein Unterschied der Dauer allein begriffen werden; vielmehr ist er als Unterschied der *Prominenz* zu verstehen, zu der die Dauer nur als einer von mehreren Faktoren beiträgt. Den Prominenzbegriff entlehne ich der linguistischen Forschung, in der davon ausgegangen wird, dass in der Prosodie gesprochener Sprache mindestens drei Merkmale zur Akzentuierung eines prosodischen Elements (z.B. einer Silbe) beitragen: Tonhöhenverlauf, Lautstärke und Dauerngestaltung als prinzipiell messbare „Korrelate“⁵⁴² der Prominenz eines Elements. Es handelt sich demnach bei Prominenz um eine „komplexe auditive Größe“⁵⁴³. Daraus, dass über deren exakte „akustische Korrelate“ sich „Aussagen [...] nur schwer treffen lassen“, wird in der Prosodieforschung die Konsequenz gezogen, dort, wo Angaben zur „exakt messbaren Form von Äußerungsakzenten [...] kein Hauptanliegen“ darstellen, das „auditive Kriterium“⁵⁴⁴ der Prominenz als Analysekriterium gelten zu lassen. Analog verfahren die nachfolgenden Untersuchungen im Hinblick auf gleitende Tonhöhen. Denn sieht man neben Dauer und Tonhöhenverlauf auch die dynamische Gestaltung als Kriterium für Prominenz einer Gleitbewegung an – und man wird nicht fehlgehen, als weiteren Parameter etwa noch die Klangfarbengestaltung miteinzubeziehen –, so wird deutlich, dass die über ein Programm wie *Sonic Visualiser* derzeit verfügbaren Messmethoden nicht ausreichen, um das Phänomen in seiner vollen Komplexität abzubilden.⁵⁴⁵ Eines der Hauptprobleme bildet dabei im Fall des vorliegenden Korpus die Schwierigkeit, Messdaten, die die Singstimme betreffen, exakt von denen abzugrenzen, die sich auf den Klavier- oder Orchesterpart beziehen. Doch selbst wenn in jedem Fall eine Isolierung der Singstimme möglich wäre, wären die Bedingungen, unter denen die einzelnen Aufnahmen entstanden sind, hinsichtlich Mikrophonierung, Editing usw. noch immer zu unterschiedlich, als dass man sie auf der Grundlage von Datenmessungen exakt miteinander vergleichen könnte. So lässt sich die Prominenz eines bestimmten Tonhöhengleitvorgangs, ebenso wie im Fall früher Tonträger seine Dauer, lediglich in Relation zu seinem jeweiligen Umfeld, nicht aber in Relation zu gleitenden Tonhöhen auf anderen Aufnahmen seriös bestimmen. Wollte man also gleitende Tonhöhen im Sinne performativer Gestaltungsmittel durch mathematisch fassbare Grenzen von Dauer, Lautstärke und Obertonstruktur definieren, so müssten diese Grenzen für jede einzelne Aufnahme gesondert festgelegt werden.

Dass die Prominenz eines Tonhöhengleitvorgangs nicht allein durch Messwerte, sondern nur in Form einer komplexen Kontextanalyse ermittelt werden kann, geht auch aus empirischen Forschungsbeiträgen hervor. So weisen Schubert und Wolfe auf die Kategorie des „glissando threshold“⁵⁴⁶ hin: Die Wahrscheinlichkeit, dass eine kontinuierliche Gleitbewegung als ästhetisch relevant wahrgenommen wird, steigt nicht nur mit wachsender Dauer des Gleitens, sondern auch mit der Größe des durchglittenen Intervalls.⁵⁴⁷ Der spezifische ‚Informationsgehalt‘ einer gleitenden Tonhöhenbewegung ist demnach kontextabhängig und kann nur auf dem Wege der Interpretation erschlossen werden.

542 Kehrein 2002, S. 95; vgl. ebd., S. 96.

543 Ebd., S. 211.

544 Ebd.

545 Vgl. Bassani 2020, S. 473. Für eine wohlfundierte optimistischere Einschätzung vgl. Vollmer 2023, S. 221–228.

546 Schubert/Wolfe 2013, S. 3.

547 Vgl. ebd., S. 3 f. Die Autoren beziehen sich auf t’Hart/Collier/Cohen 1990 (vgl. ebd., S. 29–33) und d’Alessandro/Rosset/Rossi 1998 (vgl. ebd., S. 2339).

Objectivity might be sought in the domain of acoustic [...] measurement, but such data seldom speak for themselves: they are hard to interpret in terms of what ultimately matters [...]. Indeed, [...] acoustic tracings [do not] foretell what information is relevant for the listener.⁵⁴⁸

Messbare Relationen zwischen akustischen Einzelereignissen bilden also nicht notwendig die ästhetische Relevanz ab, die diesen Ereignissen im Rahmen einer musikalischen Performance jeweils zukommt.⁵⁴⁹ Wenn daher in vorliegender Studie dem auditiven Kriterium der Prominenz einer Gleitbewegung gegenüber der exakten Messung ihrer akustischen Merkmale der Vorzug gegeben wird, ist dies ein entscheidendes Argument für die Wahl der Methode des *close listening*.

Schwierigkeiten der Segmentierung

Auch die Differenzierung der analysierten Schallereignisse nach Kategorien wie Vokal/Konsonant, gleitende Tonhöhe/stabile Tonhöhe birgt Schwierigkeiten, denen mit exakten Messmethoden nur bedingt beizukommen ist. So stellt etwa die wechselseitige Abgrenzung aufeinanderfolgender Vokale und Konsonanten keinen einfachen Beobachtungsvorgang dar. Die gängige Vorstellung, dass die sprachliche Lautproduktion in „a sequence of discrete segments“⁵⁵⁰ zerfalle, ist eine methodische Vorannahme, die durch Kategoriensysteme wie das lateinische oder das Internationale Phonetische Alphabet begünstigt wird, der die physiologische Realität jedoch nur in erheblich vereinfachter Form entspricht. Der sprachliche Artikulationsvorgang besteht vielmehr in einer Folge artikulatorischer Einzelereignisse unter Einschluss von Übergangsphänomenen, die keinem Einzellaut eindeutig zuzuordnen sind.⁵⁵¹ So kann der Klang eines interkonsonantisch produzierten Vokals zu Beginn seiner Dauer noch ‚Spuren‘ des vorausgehenden Konsonanten erkennen lassen, ebenso wie gegen Ende bereits der folgenden Konsonant seinen klanglichen Schatten vorauswirft. Der Grund dafür ist, dass die Positionswechsel, die die Artikulationswerkzeuge zur Produktion der verschiedenen Sprachlaute vornehmen müssen, nicht punktuell erfolgen, sondern in Form von Bewegungen, die für fließende Übergänge zwischen den einzelnen Lauten sorgen. So finden etwa bei der Aussprache des englischen Worts ‚sleeting‘ während des ersten Vokals Bewegungen der Zunge statt, die den Klang dieses Vokals kontinuierlich verändern, z. B. wenn sich der für das /l/ erforderliche alveolare Verschluss löst (die Zungenspitze sich also vom oberen Zahndamm zurückzieht).⁵⁵² Umgekehrt können zwischen zwei Lauten auch Artikulationsereignisse eintreten, für deren Zuordnung sich weder der vorangehende, noch der nachfolgende Laut anbietet.⁵⁵³ Insgesamt werden also einzelne Laute im Zuge der Sprachartikulation „entweder überlappend produziert (‚Koartikulation‘)“, oder sie „gehen artikulatorisch kontinuierlich ineinander über (‚Steuerung‘)“⁵⁵⁴. Beide Phänomene bringen mit sich, dass dem Versuch, etwa die Dauer eines klingenden Konsonanten exakt zu bestimmen, methodische Grenzen ge-

548 T'Hart/Collier/Cohen 1990, S. 6. Vgl. auch ebd., S. 35 f. und 38–40.

549 Vgl. ebd., S. 10; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 8.2, Abs. 71.

550 IPA 1999, S. 36; vgl. ebd., S. 6.

551 Vgl. IPA 1999, S. 35 f.; Pompino-Marschall 2003, S. 238; Ternes 2012, S. 41.

552 Vgl. IPA 1999, S. 35 f.

553 Vgl. ebd.

554 Pompino-Marschall 2003, S. 238; vgl. Ternes 2012, S. 41.

setzt sind: Es ist „eine keineswegs triviale Frage“, wie „die Zuordnung eines bestimmten ‚Ereigniszeitpunktes‘ – z.B. des den wahrgenommenen Silbenbeginn markierenden – zu einem Zeitpunkt im akustischen Sprachsignal“⁵⁵⁵ vorgenommen werden soll. Für die vorliegende Studie resultieren aus diesem Segmentierungsproblem Situationen, in denen es schwerfallen kann, eine Gleitbewegung einem klingenden Konsonanten oder dem angrenzenden Vokal (oder beiden) zuzuordnen. Im Fall von Aufnahmen der frühen Tonträgerära kann dieses Problem durch die technisch unvollkommene Aufzeichnung des originalen Klanggeschehens noch zusätzlich erschwert werden.⁵⁵⁶ Neben der Tonqualität von Aufnahmen können außerdem eine die Einzellaute einander angleichende Aussprache des Sängers/der Sängerin (im Dienste der Legatowirkung) oder ein Verwischen der Lautgrenzen unter dynamischem Aspekt für Schwierigkeiten der lautlichen Abgrenzung sorgen.⁵⁵⁷ Auch auf die damit beschriebenen Herausforderungen reagiert die vorliegende Studie mit der methodischen Entscheidung für *close listening*: Die Abgrenzung zwischen Konsonant und Vokal wird primär als Kategorie der ästhetischen Beurteilung, nicht der elektronischen Messung behandelt.

Ein ähnliches Problem wie bei der Segmentierung sprachlicher Laute ergibt sich bei der Differenzierung einzelner Tonhöhengleitvorgänge von ihren Start- und Zieltonhöhen. Auf die Schwierigkeit, die Grenzen eines Gleitvorgangs zum vorangehenden bzw. nachfolgenden Ton exakt zu bestimmen, wenn die Grenztöne *vibrato* gesungen werden, weist das Forscherteam Cook/Leech-Wilkinson hin: „It’s impossible to be precise about the length of a portamento [...] because it emerges out of and continues into vibrato cycles: it’s impossible to decide when the vibrato stops and the portamento starts, or vice versa.“⁵⁵⁸ Bereits Sundberg hatte 1979 in empirischer Untersuchung bestätigt, dass „pitch changes in a given direction tend to be synchronized with that phase in the vibrato cycle which changes the frequency in the same direction. Thus, a pitch rise is synchronized with the vibrato phase raising the frequency and vice versa“⁵⁵⁹. Am Beispiel einer Stelle aus der bereits von Kauffman untersuchten⁵⁶⁰ Einspielung der Arie *Kennst du das Land* (Ambroise Thomas) durch Ernestine Schumann-Heink (1907) lässt sich dieses Segmentierungsproblem exemplarisch aufzeigen: Bei extremer Verlangsamung der Wiedergabegeschwindigkeit erscheint das sängerische *Vibrato* so sehr vergrößert, dass die ‚eigentliche Tonhöhe‘ nicht mehr wahrnehmbar ist; stattdessen wird eine Wellenbewegung hörbar, die durchaus die Amplitude eines Ganztons erreichen kann. Vor diesem Hintergrund ist es schwer, den Moment zu bestimmen, in dem der vibrierte Ton h^1 in den abwärts gleitenden Tonhöhenübergang zu g^1 mündet (Notenbeispiel I.18; Audiobeispiele I.18a und b).

555 Pompino-Marschall 2003, S. 248.

556 Vgl. Kauffman 1992, S. 150; siehe oben, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als Gegenstand tonträgergestützter Performanceforschung*.

557 Vgl. Martienßen-Lohmann 1981, S. 24. Zum Phänomen der wechselseitigen Angleichung von Einzellaute im Zuge der Sprachartikulation vgl. aus gesangspädagogischer Perspektive Lohmann 1929, S. 52–58; Schwartz 1922, S. 92–101; Martienßen-Lohmann 1927a, S. 58 und 1981, S. 287 f.; Miller 1996, S. 79.

558 Cook/Leech-Wilkinson 2009, Abschnitt *Mapping loudness with spectrograms*. Vgl. auch Leech-Wilkinson 2010, S. 67, Anm. 7.

559 Sundberg 1979, S. 73.

560 Siehe oben, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als Gegenstand tonträgergestützter Performanceforschung*.



Notenbeispiel I.18: Ambroise Thomas, *Kennst du das Land* (*Connais-tu le pays*) aus *Mignon*, T. 10–11⁵⁶¹

🔊 <https://doi.org/10.5446/61319>

Audiobeispiel I.18a: © Schumann-Heink 1907 *Kennst du das Land*, T. 10–11

🔊 <https://doi.org/10.5446/61320>

Audiobeispiel I.18b: © Schumann-Heink 1907 *Kennst du das Land*, T. 11, Wiedergabe in Zeitlupe

Im Fall des genannten Analysebeispiels kann man bei extremer Zeitlupe den Eindruck gewinnen, der diastematische Gleitvorgang beginne bereits auf dem Vokal [s]a[nfter] und werde auf dem Vokal [sanft]e[r] noch fortgesetzt. Bei Wiedergabe der Passage in Originalgeschwindigkeit entsteht jedoch ein völlig anderer Höreindruck: Was in Zeitlupe (siehe oben, Audiobeispiel I.18b) wie ein beginnendes Portamento (auf dem Vokal [s]a[nfter]) bzw. *Cercar la nota* (auf dem Vokal [sanft]e[r]) wirkt, wird vom Ohr beim Zuhören in Originalgeschwindigkeit offenbar dem Vibrato auf den Tönen b^1 und ges^1 zugerechnet, so dass der Gleitvorgang auf den Klinger [sa]n[fter] begrenzt erscheint (siehe oben, Audiobeispiel I.18a).

Auch dem hiermit skizzierten Problem begegnen die nachfolgenden Aufnahmeanalysen durch die Strategie des *close listening*: Die Abgrenzung zwischen stabil gehaltenen Tonhöhen und gleitender Tonhöhe wird, wie die Abgrenzung zwischen Konsonant und Vokal, als ästhetische Kategorie, nicht als Kategorie der exakten Messung mit elektronischen Hilfsmitteln behandelt.

Erkenntnisgewinn zwischen Wissenschaftlichkeit und Praxisbezug

Ein letztes Argument für die methodische Bevorzugung des *close listening* ergibt sich aus den Forschungszielen der vorliegenden Studie: Sie strebt nach Erkenntnissen, die für die pädagogische und sängerische Praxis fruchtbar gemacht werden können. Hieraus sind zwei Konsequenzen zu ziehen:

- Die Kriterienbildung muss einerseits wissenschaftlichen Ansprüchen genügen, andererseits aber für pädagogische und künstlerische Kommunikation anschlussfähig sein.
- Die Darstellung der Forschungsergebnisse muss dieser mehrfachen Ausrichtung gerecht werden.

Martienßen-Lohmann hat das ‚Verständigungsproblem‘ zwischen künstlerischer Praxis und wissenschaftlicher Methodik an einem Beispiel der Stimmphysiologie deutlich gemacht:

Von jeher ist die eigentümliche Art, in der die Sänger sich über ihre stimmlichen Erlebnisse und Einsichten auszudrücken pflegen, sehr bestaunt worden. Die ‚Wirklichkeit‘ des Sängers in bezug [sic] auf seine gesanglichen Funktionen hat mit der ‚Wirklichkeit‘ der realen Vorgänge im stimmwissenschaftlichen (physiologischen) Sinne wenig zu tun.⁵⁶²

561 Zitiert nach Thomas o.J.

562 Martienßen-Lohmann 1935, S. 81.

Prinzipiell gilt dasselbe für die Vermittlung der sängerischen Perspektive auf Tonhöhen-gestaltung und Lautproduktion mit der wissenschaftlichen Perspektive auf deren physio-logische Bedingungen oder messbare Resultate. Aus wissenschaftlicher Sicht etwa könnte, der soeben referierten Gründe wegen, die Unterscheidung zwischen Konsonanten und Vokalen als solche problematisiert werden, wie es im sprachwissenschaftlichen Diskurs seit langem geschieht – freilich wird die Unterscheidung auch dort, aus stichhaltigen pragmatischen Gründen, nicht prinzipiell aufgegeben.⁵⁶³ In der sängerischen Praxis wie-derum ist die unterschiedliche Behandlung und damit kategorische Differenzierung zwi-schen Vokalen einerseits, Konsonanten andererseits schlechthin nicht verhandelbar, was etwa an deren unterschiedlicher zeitlicher Positionierung in Relation zur Zählzeit mani-fest wird.⁵⁶⁴ Aus diesem Grund wird sie auch in vorliegender Studie übernommen, in der Absicht, Anschlussfähigkeit der Forschungsergebnisse an die pädagogische bzw. künstle-rische Praxis zu garantieren.

Auch vor diesem Hintergrund erklärt sich die methodische Entscheidung, die auszu-wertenden Daten mithilfe von *close listening* zu erheben und damit das ästhetische Urteil gegenüber der softwaregestützten Messung zu priorisieren. Die Gewinnung der Primärda-ten erfolgt somit in Form einer qualitativen Erhebung, nicht einer quantitativen.

Investigator-Triangulation

Freilich liegen die Risiken der *close listening*-Methode ihrerseits auf der Hand: Die Datener-hebung läuft Gefahr, der Kontingenz des subjektiven Eindrucks ausgeliefert zu werden. Diesem Problem begegnet die vorliegende Studie durch die Maßnahme der in qualitativen Forschungskontexten etablierten, auch im Bereich von Interpretationsforschung bzw. *Per-formance Studies* befürworteten⁵⁶⁵ „Investigator-Triangulation“⁵⁶⁶: Die Analysen eines Hö-rers 1⁵⁶⁷ wurden mit den Analysen eines Hörers 2⁵⁶⁸ abgeglichen; Widersprüche zwischen Höranalysen 1 und 2 wurden zwischen den beiden Hörern diskutiert und führten gegebe-nenfalls zur Schärfung bzw. Differenzierung der Analyse Kriterien. Fälle, in denen keine Ei-nigung erzielt werden konnte, wurden als der zu bestätigenden Hypothese widersprechend gewertet, sodass Bestätigungsfehlern entgegengewirkt wurde.⁵⁶⁹ Beide an der Datenerhe-bung beteiligten Hörer sind u.a. als Vertreter (Hörer 1) bzw. Absolvent (Hörer 2) des akade-mischen Fachs Gehörbildung ausgewiesen, also mit einschlägiger professioneller Hörexper-tise versehen. Hörer 1 ist zudem durch langjährige Erfahrung als Liedpianist mit repertoire-spezifischer Hörerfahrung ausgestattet; Hörer 2 nimmt demgegenüber die Perspektive eines partiell ‚fremden Ohrs‘ ein, da Kunstliedrepertoire und Arbeit mit Sängern in seiner musika-lischen Sozialisation bis zu Projektbeginn nur eine geringe Rolle gespielt haben.

563 Vgl. etwa Sievers 1876, S. 24–31; Siebs 1912, S. 24 f.; de Boor/Diels 1957, S. 26 f.; IPA 1999, S. 6 f.

564 Siehe oben, Abschnitt *Zur Tonhöhengestaltung klingender Konsonanten*.

565 Vgl. Hähnel 2020, S. 380.

566 Flick 2010, S. 312. Vgl. auch Steinke 2010, S. 320.

567 Kilian Sprau, Projektleiter.

568 Majid Motavasseli, Wissenschaftlicher Mitarbeiter. Zur Aufgabenverteilung innerhalb der Höranalysen siehe auch II. Kapitel, Abschnitt *Grenzfälle der Kategorisierung*.

569 Zum Begriff des Bestätigungsfehlers (*confirmation bias*) vgl. Tweney/Doherty/Mynatt 1981; mit Bezug auf Musikanalyse vgl. Neuwirth/Rohrmeier 2016, S. 177.

INTERPRETATIONSKONTEXTE

Die durch Tonträgeranalyse gewonnenen Daten werden in der folgenden Studie nicht nur quantitativ ausgewertet, sondern auch im Kontext verschiedener Fragehorizonte interpretiert. Drei dieser Interpretationskontexte müssen, um für differenzierte Aussagen fruchtbar gemacht zu werden, in eigener Forschung erarbeitet werden, weshalb ihnen in den nachfolgenden Untersuchungen eigene Kapitel gewidmet werden. So wird zunächst beforscht, wie sich die tatsächlich geübte Praxis gleitender Tonhöhenübergänge zu im gesangspädagogischen Diskurs vertretenen Lehrmeinungen verhält (III. Kapitel). Anschließend wird die Frage gestellt, in welchem Verhältnis die erhobenen Daten zu einer vom Komponisten Richard Strauss begründeten auktorialen Aufführungstradition seiner Werke stehen (IV. Kapitel). Da für diese beiden Interpretationskontexte eigene Kapitel reserviert sind, werden sie im Folgenden nur unter theoretisch-methodischem Aspekt skizziert; dabei wird auf die einschlägigen Forschungsdiskurse Bezug genommen und die vorliegende Studie zu diesen ins Verhältnis gesetzt. Der schließlich im V. und VI. Kapitel angestellte Vergleich der erhobenen Daten mit Tonträgeranalysen aus anderen Repertoirekontexten stützt sich in theoretisch-methodischer Hinsicht auf die Ausführungen des vorliegenden Kapitels, weshalb an dieser Stelle keine weiteren Erläuterungen dazu erfolgen.

Kontext 1: Gesangspädagogischer Diskurs

Das III. Kapitel der vorliegenden Studie setzt die im Rahmen der Aufnahmeanalysen gewonnenen Daten in Relation zu Aussagen gesangspädagogischer Literatur hauptsächlich des 19., 20. und 21. Jahrhunderts. Für die Auswahl exemplarischer Lehrwerke und der darin vertretenen Lehrmeinungen zu gleitenden Tonhöhen und sängerischer Sprachgestaltung wird auf Quellenverweise in vorliegenden Gesamtdarstellungen zur Geschichte der Gesangspädagogik zurückgegriffen.⁵⁷⁰ Der vergleichende Rekurs auf historische Quellen geschieht in der Auffassung, dass „sich gerade im Spiegel zeitgenössischer Lehrwerke zum Sologesang [...] wichtige Informationen zu aufführungspraktischen Fragestellungen und bestehenden Konventionen [offenbaren]“⁵⁷¹. Freilich erfordert die Auswertung schriftlicher Quellen eine kritische Herangehensweise: Keineswegs kann davon ausgegangen werden, dass gesangspädagogische Texte die zum Zeitpunkt ihres Erscheinens gültige performative Praxis unverfälscht dokumentieren.⁵⁷² Einerseits sind zeitliche Verschiebungseffekte mitzudenken: Performanceästhetische Vorschriften aus einer gesangspädagogischen Publikation spiegeln unter Umständen Konventionen einer zum Erscheinungszeitpunkt bereits vergangenen Epoche wider.⁵⁷³ Umgekehrt aber können gesangspädagogische Lehrbücher, wenn sie eine langfristig erfolgreiche Rezeptionsgeschichte erleben, noch Jahrzehnte nach ihrem Erscheinen Einfluss auf das Musizierverhalten ausüben: Selbst wenn sie nicht mehr zum aktiv rezipierten Bestand an Lehrbüchern gehören, tradieren Lehrende, die selbst aus ihnen gelernt haben, ihre Inhalte möglicherweise noch

570 Seedorf 1998; Seedorf 2004; Göpfert 2002; Piernay 2012.

571 Bassani 2019d, S. 268.

572 Vgl. von Loesch 2020, S. 194.

573 Vgl. Stowell 2012, S. 89; Potter 2012, S. 508.

immer. Ein Beispiel für solche pädagogische Fernwirkung findet sich bei Martienßen-Lohmann, die im Jahr 1920 „das alte Gesetz“ weitergibt, wonach anlautende Konsonanten vor der Zählzeit artikuliert werden, und sich dabei auf Autoren wie Ferdinand Sieber und August Iffert, selbst Johann Adam Hiller beruft, deren Lehrbücher im 18. und 19. Jahrhundert, also lange vor den 1920er Jahren erschienen waren.⁵⁷⁴ Andererseits kann zur pädagogischen Kommunikation gerade das Skizzieren von ‚Sollzuständen‘ gehören. Wenn etwa in pädagogischen Traktaten zum sparsamen und dezenten Gebrauch von Portamento aufgerufen wird,⁵⁷⁵ dann möglicherweise aufgrund der Tatsache, dass in der zeitgenössischen künstlerischen Praxis gerade das Gegenteil der Fall ist. Performanceästhetische Tipps aus Lehrbüchern liefern dann nicht Zeugnisse tatsächlich geübter Praxis, sondern Wunschbilder einer in Zukunft zu installierenden Musizierweise.

Letztlich kennzeichnen schriftliche Publikationen lediglich einen bestimmten Stand des Diskurses zur Performancepraxis, nicht diese selbst. Dies wird besonders dann deutlich, wenn Auskünfte schriftlicher Quellen tatsächlich geübter Musizierpraxis offen widersprechen. Ein prägnantes Beispiel hierfür bildet das 1945 von Lotte Lehmann veröffentlichte Buch *More than Singing. The Interpretation of Songs*. Die zu diesem Zeitpunkt als Liedsängerin weltberühmte Autorin⁵⁷⁶ gibt darin Hinweise zur Darbietung insbesondere deutschsprachiger Kunstlieder. Wiederholt äußert sie dabei die dringliche Empfehlung, auf gleitende Tonhöhen, etwa das Angleiten von Tönen zu verzichten⁵⁷⁷ – ein Rat, den sie selbst auf ihren zahlreichen Liedaufnahmen keineswegs konsequent befolgt.⁵⁷⁸ Solche Diskrepanzen zu untersuchen und zu deuten ist ein Unternehmen, dem sich das III. Kapitel widmet.

In summa wirken Widersprüche zwischen schriftlichem Diskurs und tatsächlichem Performanceverhalten wechselseitig relativierend. Dies mahnt dazu, Zeugnissen über Performancepraktiken der Epochen vor Einführung der Tonaufnahme mit Behutsamkeit zu begegnen.⁵⁷⁹ Beobachtete Widersprüche zwischen offizieller Lehrmeinung und auf Tonträgern dokumentiertem Performanceverhalten haben jedenfalls auf das Vorhaben der vorliegenden Studie entscheidend motivierend gewirkt: durch eingehende Quellenstudien herauszufinden, ob gleitende Tonhöhen im Laufe des 20. Jahrhunderts tatsächlich so radikal aus dem Kunstliedgesang verschwanden, wie es nach gegenwärtigem Forschungsstand der Fall war, oder ob sie nicht vielmehr in dezenterer Form – auf klingenden Konsonanten realisiert – zum weiterhin gepflegten sängerischen Verhaltensrepertoire gehören.

Kontext 2: Strauss-Forschung

Folgt man der Anregung Bowens, zur Gestalt des musikalischen Kunstwerks nicht nur das Gefüge der in der Partitur schriftlich fixierten Strukturen zu zählen, sondern auch deren performatives Potenzial,⁵⁸⁰ so erweitert sich die Hinterlassenschaft von Richard Strauss

574 Martienßen-Lohmann 1920, S. 86. Siehe oben, Abschnitt *Zur Tonhöhengestaltung klingender Konsonanten*.

575 Siehe oben, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen*.

576 Vgl. Pasdzierny/Schmidt 2013, S. 129.

577 Siehe III. Kapitel, Abschnitt *Fallstudien/Lotte Lehmann (1945)*.

578 Vgl. die Aufnahmeanalysen Leech-Wilkinsons (2006a, S. 65 f.; 2009a, Kap. 4, Abs. 25; 2009b, S. 236).

579 Vgl. Stowell 2012, S. 72.

580 Vgl. Bowen 1999. Siehe oben, Abschnitt *Interpretationsforschung/Performance Studies*. Zum Begriff des ‚performativen Potenzials‘ einer Partitur vgl. Sprau 2017, bes. S. 286 und 310 f.

über die von ihm geschaffenen Notentexte hinaus; sie erstreckt sich dann auch auf seinen eigenen Beitrag zur Konstitution einer Aufführungstradition für sein Œuvre. Denn Strauss war, wie unten im IV. Kapitel dargestellt wird, bis zum Ende seines langen Lebens in zahlreichen Rollen, als Dirigent wie als Pianist, als Probenleiter, Einstudierungshelfer oder auch als Eminenz im Hintergrund an Produktionen und Aufführungen seiner Werke beteiligt. So kamen viele Interpret*innen in den Genuss einer direkten Zusammenarbeit mit dem Komponisten und erfuhren dessen Vorstellungen von der angemessenen Darbietung seiner Musik aus erster Hand. Es existieren, wie ebenfalls darzulegen sein wird, zahlreiche Zeugnisse für eine auktoriale Aufführungstradition, und zwar auf Film- und Tonbändern sowie in schriftlich und mündlich überlieferter Form, notiert von der eigenen Hand des Komponisten oder von Zeitzeugen. Den performanceästhetischen Vorstellungen eines Komponisten muss zwar aus systematischer Sicht nicht zwingend größeres Gewicht beigelegt werden als anderen Instanzen der performativen Praxis, etwa dem kollektiven Performancestil der Entstehungszeit einer Komposition.⁵⁸¹ Doch war eben Strauss nicht nur als Komponist tätig, sondern sorgte über Jahrzehnte hinweg als aktiver Musiker selbst für Maßstäbe setzende Aufführungen seiner Kompositionen und arbeitete dabei mit den ersten Künstler*innen seiner Zeit zusammen, wodurch er die Aufführungstradition seiner Werke entscheidend mitprägte. Diese auktoriale Aufführungstradition der Strauss'schen Lieder ist der Kontext, der im IV. Kapitel zur Interpretation der in den Aufnahmeanalysen erhobenen Daten herangezogen wird. Hier sind in erheblichem Maß eigenständige Forschungsleistungen zu erbringen; insofern trägt die vorliegende Studie auch zur Strauss-Forschung bei – einer, wie im Folgenden kurz skizziert werden soll, noch keineswegs angegrauten Disziplin musikwissenschaftlicher Betätigung.

Die text- und strukturanalytisch orientierte Musikwissenschaft des deutschsprachigen Kulturraums hat über lange Zeit wenig Zuneigung zum Schaffen Richard Strauss' erkennen lassen.⁵⁸² Wie die Rezeption der Strauss'schen Musik generell, war auch deren wissenschaftliche Aufarbeitung vielfach „von polemischen Auseinandersetzungen geprägt“ und „von Vorurteilen verstellt.“⁵⁸³ So stehen die frühesten Beiträge zum Strauss-Schrifttum im Spannungsfeld der ästhetischen Fehde ‚Programm‘- versus ‚absolute‘ Musik; zu den prominentesten Vertretern lange nachwirkender Skepsis gegenüber Strauss' ästhetischer Position zählen Eduard Hanslick und Hugo Riemann.⁵⁸⁴ Einer in den 1920er Jahren einsetzenden Tendenz zur sachlicheren Auseinandersetzung mit seiner Musik⁵⁸⁵ wirkte dann die führende Rolle des Komponisten in der Kulturpolitik des Nationalsozialismus kontraproduktiv entgegen: Die von Verdrängung ihrer jüngeren Vergangenheit geprägte Musikwissenschaft der Nachkriegszeit ignorierte den Komponisten weitgehend.⁵⁸⁶ Publikationen zu Strauss trugen in jener Phase häufig anekdotischen oder apologetischen Charakter; „fundierte Arbeiten sind bis in die 1960er Jahre Raritäten.“⁵⁸⁷ Zusätzlich ließen die Anschauungen der kompositorischen Avantgarde nach 1945 mit ihrer

581 Zum Thema „The composer's authority and its limits“ vgl. Philip 2004, S. 177–182 (Zitat: S. 177).

582 Für Unterschiede zur US-amerikanischen Strauss-Publizistik vgl. Rathert 2014, S. 543 f.

583 Werbeck 2006, Sp. 106.

584 Vgl. Rathert 2014, S. 532–534 und 542 f.

585 Vgl. ebd., S. 534.

586 Vgl. ebd., S. 531 f.

587 Werbeck 2006, Sp. 107. Vgl. Rathert 2014, S. 537 f.

grundsätzlichen Abkehr vom Romantizismus die Ausdruckssphäre der Strauss'schen Musik als nicht mehr zeitgemäß erscheinen; der so einflussreiche Theodor W. Adorno diagnostizierte dieser „Oberflächlichkeit“ und stigmatisierte sie als „Angebot“ an die „Publikumsmasse“⁵⁸⁸. Matthew Boyden zufolge wurde Strauss' Musik noch am Ende des 20. Jahrhunderts „von den ernsthaftesten Komponisten der ‚E-Musik‘ als sentimental, vulgär und dekadent abgetan“⁵⁸⁹.

Mit Beginn der 1990er Jahre zeichnete sich ein grundlegender Wandel ab. Augenscheinlich ermöglichte die von Jan Assmann konstatierte „Epochenschwelle“⁵⁹⁰ am Ende des Jahrtausends auch im Bereich der Musikforschung ein generelles Umdenken. Nicht nur wurde nun Strauss' durch den Nationalsozialismus kontaminierte Biographie zum Gegenstand ernsthafter Auseinandersetzung;⁵⁹¹ auch die „Fragwürdigkeit“⁵⁹² einer so radikalen ästhetischen Ablehnung, wie sie lange Zeit im Windschatten der Adorno'schen Abwehrhaltung hatte praktiziert werden können, wurde nun anerkannt. Vorbereitet durch das Jugendstil-Revival der 1970er Jahre erschien nun ein „unvoreingenommen[er]“⁵⁹³ Blick auf das Œuvre des Komponisten möglich. So wurden „Aufgaben [...] einer künftigen Strauss-Forschung“⁵⁹⁴ formuliert und die Bereitschaft zu ihrer Bearbeitung in einer anschwellenden Publizistik zu verschiedensten Aspekten des Strauss'schen Œuvres dokumentiert.⁵⁹⁵ Zu den ambitioniertesten Vorhaben der jüngsten Zeit gehört zweifellos die am Musikwissenschaftlichen Institut der Münchener *Ludwig-Maximilians-Universität* beheimatete *Kritische Ausgabe* der „wichtigsten Gattungen und Werkgruppen“⁵⁹⁶, mit deren Erarbeitung 2011 begonnen wurde. So äußerte Walter Werbeck 2006 zurecht über Strauss: „Eine seiner Bedeutung angemessene breite wissenschaftliche Diskussion ist [...] keine Utopie mehr.“⁵⁹⁷

Bemerkenswert ist der Gegensatz zwischen der zögerlichen Bereitschaft zur wissenschaftlichen Beschäftigung und der reichen Aufführungstradition, die Strauss' Œuvre in weiten Teilen seit seiner Entstehung aufzuweisen hat. Im Bereich seines Vokalschaffens etwa erfreuen sich nicht nur – wie oben ausgeführt – seine Lieder, sondern auch die bedeutendsten seiner Opern beim Publikum seit ihrer Entstehungszeit großer Beliebtheit.⁵⁹⁸ Strauss ist mithin ein Komponist, der seine Präsenz im öffentlichen Bewusstsein wesentlich seiner genuinen Relevanz für die künstlerische Praxis verdankt. Die Aufführungswürdigkeit seiner Musik (bzw. bedeutender Teile davon) unterliegt offenbar keinem Zweifel: Ihr Performance-Wert wird von einer interessierten Zuhörerschaft seit weit über einem Jahrhundert anerkannt. Möglicherweise aber waren gerade einige mit dieser Tatsa-

588 Adorno 1978, S. 567. Vgl. Rathert 2014, S. 531 und 538 f.

589 Boyden 1999, S. 635.

590 Assmann 1992, S. 11.

591 Vgl. Kater 2004, S. 279–347.

592 Werbeck 2006, Sp. 107.

593 Ebd.

594 Kohler 1990 (Titel).

595 Vgl. die Literaturangaben bei Werbeck 2006, Sp. 108–115.

596 Vgl. https://www.kunstwissenschaften.uni-muenchen.de/forschung/forsch_projekte/mw/strauss/index.html (1.3.2023).

597 Werbeck 2006, Sp. 107.

598 Vgl. Bovier-Lapierre 2006, S. 239 f.

che verbundene spezifische Qualitäten der Strauss'schen Musik bzw. deren Aufarbeitung im Rahmen einer traditionell notentext-orientierten Musikwissenschaft nicht günstig.⁵⁹⁹ Manches spricht dafür, dass Strauss' Musik (ähnlich etwa derjenigen eines Bellini oder Donizetti oder bestimmter ‚virtuoser‘ Musik des 19. Jahrhunderts) ihre Relevanz nicht durch ihren ‚Werkcharakter‘⁶⁰⁰ entfaltet, sondern als ‚Performancemusik‘ im emphatischen Sinne, als eine Musik, die viele der von ihr gestifteten Sinnzusammenhänge erst im Moment ihrer klingenden Darbietung überzeugend freisetzen kann. In diesem Licht erscheint es als mehr denn bloßer Zufall, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Strauss genau in jenem Zeitraum einsetzte, zu dem man auch den sogenannten *performative turn* in den Geisteswissenschaften ausgemacht hat, den 1990er Jahren.⁶⁰¹ Möglicherweise wird daher eine künftige, Kategorien der Performanceforschung einbeziehende Werkanalyse, die weniger an schriftlich kodierten Strukturzusammenhängen als am performativen Potenzial einer Komposition interessiert ist, der Beschäftigung mit Strauss interessante Wege erschließen können.⁶⁰² Die *Kritische Ausgabe* der Strauss'schen Werke jedenfalls weist genau in diese Richtung, wenn sie nicht nur die Edition der jeweiligen Notentexte zu ihren Aufgaben zählt, sondern auch die Erschließung der Aufführungsgeschichte: Sie dokumentiert systematisch die zahlreichen handschriftlichen Eintragungen, die sich in Handexemplaren von Pauline Strauss-de Ahna finden, der Komponistengattin, die als professionelle Sängerin viele Lieder ihres Mannes mit diesem selbst erarbeitet und öffentlich aufgeführt hatte.⁶⁰³

Mag auf diese Weise die Performanceforschung in der Lage sein, der Strauss-Forschung Impulse zu vermitteln, so bietet sich jedenfalls umgekehrt Strauss' Musik schon aus ganz pragmatischen Gründen der Performanceforschung an: Ihre seit Jahrzehnten ungebrochene Beliebtheit hat, wie oben ausgeführt, einer reichen Diskographie zum Entstehen verholfen. Dem Studium von Performancepraktiken einer älteren wie jüngeren Vergangenheit bzw. der unmittelbaren Gegenwart steht damit eine Fülle von akustischen Dokumenten zur Verfügung, die der Auswertung harren. Dies gilt nicht zuletzt für den Bereich des Strauss'schen Kunstliedschaffens, der im Fokus der vorliegenden Studie steht.

599 Zum Gebrauch des Traditionsbegriffs in diesem Zusammenhang vgl. Cook 2013, S. 262. Vgl. auch ebd., S. 8–24 („Sounded Writing“).

600 Loesch 2018b, S. 72.

601 Siehe oben, Abschnitt *Interpretationsforschung/Performance Studies*.

602 Vgl. Martensen 2021.

603 Vgl. Pernpeintner 2016, S. XVII f.

II. Tonträgeranalyse

Die in den folgenden Kapiteln durchgeführten Untersuchungen fragen unter verschiedenen Gesichtspunkten nach dem Gebrauch, den Sänger*innen spätromantischen Liedreper-toires seit Beginn der Tonträgerära von gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonan-ten gemacht haben, und danach, wie sich dieser Gebrauch im Laufe der Jahrzehnte verän-dert hat. Zu diesem Zweck werden Daten, die auf Basis einer qualitativen Analyse zahlrei-cher Einspielungen von Liedern des Komponisten Richard Strauss erhoben wurden, quan-titativ ausgewertet und kontextbezogen interpretiert. Die statistische Auswertung der höranalytisch gewonnenen Daten gibt Auskunft darüber, mit welcher Häufigkeit in be-stimmten Zusammenhängen, etwa in einem bestimmten Zeitraum der Aufnahmege-schichte, bestimmte sängerische Gestaltungsmittel eingesetzt wurden. Qualitative Be-schreibungen vermitteln einen Eindruck von der Differenziertheit, die den konkreten Ge-brauch dieser Gestaltungsmittel kennzeichnet. Erste Interpretationen der Ergebnisse fin-den bereits im vorliegenden Kapitel statt. Spätere Kapitel sind dann weiterreichenden Interpretationen gewidmet, welche die gegen Ende des vorangegangenen Kapitels skiz-zierten Kontexte (schriftliche Äußerungen der Gesangspädagogik; auktoriale Auffüh-rungstradition) ausführlich einbeziehen.

Die folgenden Abschnitte informieren zunächst darüber, welche Einzelstellen inner-halb der herangezogenen Liedeinspielungen zur Untersuchung ausgewählt wurden, nach welchen Prinzipien dies geschah und in welcher Form die Analysedaten präsentiert wer-den (*Setting der Datenerhebung*). Anschließend werden einige Schwierigkeiten benannt, die sich bei der Anwendung der im I. Kapitel theoretisch konzipierten Analysekatgorien ergaben, und es werden die zu ihrer Lösung getroffenen Maßnahmen beschrieben (*Her-ausforderungen für die Anwendung der Analysekatgorien*). Schließlich werden die in der Untersuchung gewonnenen Daten präsentiert und erste Interpretationen vorgelegt (*Refe-rat der Analysedaten und erste Auswertungen*).

SETTING DER DATENERHEBUNG

Der folgende Abschnitt macht Angaben zur Genese des Korpus untersuchter Aufnahme-stellen und geht detailliert auf die Hintergründe der Korpusbildung ein, etwa auf die Häu-figkeitsverteilung klingender Konsonanten in der deutschen Hochsprache. Er gibt die ausgewählten Partiturstellen im Notenbild und tabellarisch an; abschließend wird die Prä-sentationsform der Analysedaten erläutert.

Zur Genese des Korpus von Aufnahmestellen

In systematischer Hinsicht ist für die vorliegende Studie zwischen mehreren Korpora zu unterscheiden: dem Liederkorpus, das die für die folgenden Untersuchungen herangezo-genen Kompositionen enthält; dem Partiturstellenkorpus, das die aus diesen Kompositio-nen ausgewählten Einzelstellen umfasst; dem Aufnahmenkorpus, das aus Tonaufnahmen dieser Lieder und damit auch der Partiturstellen besteht; schließlich dem Aufnahmestel-lenkorpus, das die ausgewerteten Einzelstellen dieser Tonaufnahmen beinhaltet.

Um eine hohe Vergleichbarkeit der Daten zu gewährleisten, beschränkt sich das Lieder-korpus auf Einspielungen von neun Liedern, die seit dem frühen 20. Jahrhundert regelmäßig und häufig aufgenommen wurden. Das Liederkorpus umfasst folgende Kompositionen:

- *Zueignung* op. 10 Nr. 1 (komponiert 1885¹)
- *Die Nacht* op. 10 Nr. 3 (1885)
- *Allerseelen* op. 10 Nr. 8 (1885)
- *Ständchen* op. 17 Nr. 2 (1886)
- *Cäcilie* op. 27 Nr. 2 (1894)
- *Heimliche Aufforderung* op. 27 Nr. 3 (1894)
- *Morgen!* op. 27 Nr. 4 (1894)
- *Traum durch die Dämmerung* op. 29 Nr. 1 (1895)
- *Freundliche Vision* op. 48 Nr. 1 (1900).²

Es handelt sich erwähnenswertenmaßen um diejenigen neun Strauss-Lieder, die laut der Diskographie von Peter Morse und Christopher Norton-Welsh bis in die frühen 1970er Jahre hinein am häufigsten eingespielt wurden.³ Dass sie auch in der seither ständig anwachsenden Zahl von Einspielungen häufig vertreten sind, macht Tabelle II.1 deutlich; sie zeigt, wie sich die herangezogenen Einspielungen auf die einzelnen Jahrzehnte verteilen. Die Einspielungsdaten liegen zwischen den Jahren 1901 und 2019.

	op. 10,1	op. 10,3	op.10,8	op. 17,2	op. 27,2	op. 27,3	op. 27,4	op. 29,1	op. 48,1	Σ
1900–1909				3			1	2		6
1910–1919	2		2	4	3	6	4	1	2	24
1920–1929	11	1	3	18	8	6	16	10	8	81
1930–1939	11	6	7	8	8	12	7	13	4	76
1940–1949	8	2	7	7	9	7	11	5	4	60
1950–1959	18	11	11	10	7	9	11	15	7	99
1960–1969	22	19	13	15	9	9	17	6	9	119
1970–1979	11	9	11	10	7	9	12	4	8	81
1980–1989	27	20	23	18	14	11	22	13	5	153
1990–1999	17	17	20	7	9	7	23	5	8	113
2000–2009	16	13	19	8	18	9	16	10	8	117
2010–2019	15	18	12	11	11	12	20	8	9	116
Σ	158	116	128	119	103	97	160	92	72	1045

Tabelle II.1: Aufnahmenkorpus, Anzahl der Aufnahmen pro Jahrzehnt gemäß den Einspielungsdaten

Für die Studie wurden aus den genannten neun Liedkompositionen insgesamt 165 Stellen zur Analyse ausgewählt (Partiturstellenkorpus). In der Absicht, hohe Generalisierbarkeit der ermittelten Daten zu gewährleisten, wurde darauf geachtet, dass diese Einzelstellen in der Summe ein breites Spektrum von poetisch-musikalischen Ausdrucksgehalten und

1 Die Angabe der Entstehungsdaten folgt dem *Richard Strauss Quellenverzeichnis* (Richard-Strauss-Institut 2016).

2 Die neun Titel des Liederkorpus werden im Folgenden in der Regel ohne Angabe der Opuszahl zitiert.

3 Bei Morse/Norton-Welsh 1974 sind insgesamt 1209 Einspielungen von Strauss-Liedern dokumentiert. Die auf die genannten Lieder entfallenden Aufnahmenzahlen lauten: 80 (*Morgen!*), 79 (*Ständchen*), 78 (*Zueignung*), 76 (*Traum durch die Dämmerung*), 56 (*Heimliche Aufforderung*), 48 (*Allerseelen*), 43 (*Cäcilie*), 37 (*Die Nacht*) und 33 (*Freundliche Vision*).

„Aktivitätsniveaus“ abdecken. So sind etwa der Tendenz nach geschwinde Tempi (*Ständchen*, *Cäcilie*, *Heimliche Aufforderung*) und mittleres Tempo (*Zueignung*, *Heimliche Aufforderung*) ebenso vertreten wie langsame Zeitmaße (*Die Nacht*, *Allerseelen*, *Morgen!*, *Traum durch die Dämmerung*, *Freundliche Vision*). Die Verortung der expressiven Gehalte kann, in sozusagen ansteigender Richtung (und stets der Tendenz nach), wie folgt vorgenommen werden:

- meditativ ruhig (*Die Nacht*, *Allerseelen*, *Morgen!*, *Traum durch die Dämmerung*, *Freundliche Vision*)
- feierlich fließend (*Zueignung*, *Cäcilie* ab Takt 34, *Heimliche Aufforderung* ab Takt 43)
- rasch bewegt: launig schwungvoll (*Heimliche Aufforderung* bis Takt 42); freudig erregt (*Ständchen*); ekstatisch getrieben (*Cäcilie* bis Takt 33).

Außerdem wurde darauf geachtet, dass die ausgewählten Stellen dem gesanglichen Vortrag Gelegenheit zu verschiedenen Arten sängerischer Sprachbehandlung bieten. So finden sich in den neun Liedern Anlässe für alle drei vom Komponisten Strauss selbst beobachteten Abstufungen des sängerischen Vortrags:⁴ geschwindes Parlando (v.a. *Ständchen*, *Cäcilie*, *Heimliche Aufforderung*), ‚Arioso‘ (etwa *Morgen!*, *Freundliche Vision*) und gedehntes Cantabile (z.B. *Zueignung*, *Die Nacht*, *Allerseelen*, *Traum durch die Dämmerung*).

Gesucht wurde bei der Auswahl des Partiturstellenkorpus grundsätzlich nach Silben, die Möglichkeiten für folgende Gestaltungsmittel bieten:

1. Gleitende Tonhöhenübergänge auf klingenden Konsonanten (Angleiten bzw. Ausgleiten aufwärts bzw. abwärts): Zur Analyse ausgewählt wurden Stellen, in denen klingende Konsonanten innerhalb musikalischer Phrasen sowohl mit Silben- als auch mit Tonhöhenwechsel zusammenfallen (Notenbeispiel II.1).

17

We - ge, den ich ge - hen wer - de, wird uns, die Glück - li - chen,

Notenbeispiel II.1: *Morgen!*, T. 17–19, vier Gelegenheiten für gleitenden Tonhöhenübergang auf klingendem Konsonanten

2. Konsonantisches Angleiten am Phrasenbeginn: Zur Analyse ausgewählt wurden Stellen, an denen klingende Konsonanten zu Beginn einer sprachlichen wie einer musikalischen Sinneinheit stehen (im Partiturnotat geht in jedem Fall eine Pause voran; Notenbeispiel II.2).

35

wie einst im Mai,

Notenbeispiel II.2: *Allerseelen*, T. 35–37, Gelegenheit für konsonantisches Angleiten am Phrasenbeginn

3. Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten bei gleichbleibender Tonhöhe: Zur Analyse ausgewählt wurden Fälle, in denen klingende Konsonanten innerhalb musikalischer Phrasen mit Silbenwechsel zusammenfallen, ohne dass zugleich ein Tonhöhenwechsel stattfindet (Notenbeispiel II.3).

4 Siehe IV. Kapitel, Abschnitt *Verbale Äußerungen/Sprachgestaltung*.



Notenbeispiel II.3: *Cäcilie*, T. 48–52, Gelegenheit für gleitende Tonhöhe auf klingendem Konsonanten bei gleichbleibender Tonhöhe

Bei der Auswahl der Partiturstellen waren folgende Kriterien maßgebend.

- a. Es ist im selben Lied eine musikalisch identische oder zumindest analog komponierte Parallelstelle vorhanden, deren Textierung jedoch keinen klingenden Konsonanten enthält. Begründung: An solchen Parallelstellen lässt sich das sängerische Performan-
ceverhalten auf klingenden Konsonanten unmittelbar mit der Tonhöhengestaltung auf vokalischen Lauten vergleichen (Notenbeispiel II.4).

Notenbeispiel II.4: *Ständchen*, T. 24–26 und Parallelstelle T. 2–4, mit bzw. ohne klingenden Konsonanten im Silbenanlaut

- b. Der jeweils unmittelbar benachbarte Silbenauslaut bzw. -anlaut enthält keinen klingenden Konsonanten. Begründung: Dieses Kriterium stellt sicher, dass sich das jeweilige Performanceverhalten eindeutig einem bestimmten konsonantischen Laut zuordnen lässt. (Bei unmittelbarer Aufeinanderfolge unterschiedlicher klingender Konsonanten wäre diese Zuordnung ggfs. stark erschwert; vgl. etwa die Lautfolge „langsam **nieder**steigen“; Notenbeispiel II.5).⁵

Notenbeispiel II.5: *Morgen!*, T. 26–28, klingend konsonantische Silbenauslaute, gefolgt von Silbenanlauten ohne klingenden Konsonanten

Das zuletzt genannte Kriterium findet keine Anwendung auf Dopplungen gleichlautender Konsonanten am Silbenübergang („**Son-ne**“). Begründung: Diese bilden aus phonetischer bzw. phonologischer Sicht, obgleich sie im Schriftbild der Partitur zwei verschiedenen Silben angehören, nur einen einzigen Laut. Im Rahmen der folgenden Untersuchungen werden sie als gesonderte Kategorie behandelt, die innerhalb des Liederkorpus generell und daher auch innerhalb des Partiturstellenkorpus nur verhältnismäßig selten auftritt (Notenbeispiel II.6).

5 Aufgrund dieses Kriteriums fand die im I. Kapitel zu Demonstrationszwecken herangezogene Stelle „und auf dem Wege“ aus *Morgen!* op. 27 Nr. 4 (T. 16–17) keine Aufnahme ins Partiturstellenkorpus (vgl. I. Kapitel, Noten- und Audiobeispiele I.2–I.5, I.8–I.10 und I.12–I.13).

14 *sehr ruhig*

Und mor - gen wird die Son - ne wie - der schei - nen und auf dem

Notenbeispiel II.6: *Morgen!*, T. 14–16, Gelegenheit für gleitende Tonhöhe auf klingendem Doppelkonsonanten am Silbenübergang

Ziel der konkreten Auswahl von Partiturstellen war, ein Korpus zu bilden, das seinerseits folgenden Kriterien gerecht wird:

- c. Die relative Häufigkeit der acht Laute im Stellenkorpus entspricht ungefähr der relativen Häufigkeit ihres Auftretens in der deutschen Sprache.⁶ Zu diesem Zweck wurden drei Gruppen klingender Konsonanten gebildet:
 - a. /n, r/: sehr häufiges Auftreten
 - b. /l, m, v, z/: mittlere Häufigkeit des Auftretens
 - c. /j, ŋ/: seltenes Auftreten.
- d. Das Korpus enthält für jeden Laut zu möglichst ausgeglichenen Anteilen Gelegenheit für Angleit- wie Ausgleitbewegungen, d. h. jeder klingende Konsonant tritt ähnlich oft im Silbenanlaut wie im Silbenauslaut auf. Dieses Kriterium konnte aus sprachstrukturellen Gründen nicht für alle Laute erfüllt werden, denn /j, v, z/ treten im Deutschen nur anlautend, /ŋ/ nur im Silbenauslaut auf.
- e. Im Korpus sind für jeden Laut zu ungefähr ausgeglichenen Anteilen Tonhöhenwechsel in Aufwärts- wie in Abwärtsrichtung vertreten.
- f. Der Hauptanteil der ausgewählten Partiturstellen entfällt auf An- und Ausgleitbewegungen innerhalb einer Phrase und bei Tonhöhenwechsel, denn für diese Kategorien bietet sich innerhalb herkömmlicher Partituren am häufigsten Gelegenheit. Angleitbewegungen zu Phrasenbeginn und bei gleichbleibender Tonhöhe, für die sich seltener Gelegenheit bietet, sind im Korpus in geringerer Anzahl vertreten.

Nach den genannten Kriterien konnte nicht für alle acht Laute eine befriedigend hohe Anzahl von Einzelfällen gefunden werden. Insbesondere erwies es sich als unmöglich, Kriterium a) flächendeckend gerecht zu werden, was vor allem in der kompositorischen Struktur der neun ausgewählten Lieder begründet liegt: Die musikalisch identische Vertonung unterschiedlicher Textstellen tritt darin selten auf. So konnten aus den neun korpusbildenden Liedern nur 27 Paare von Parallelstellen ausgewählt werden, an denen einer Gelegenheit für konsonantische Gleitbewegung eine musikalisch identische (oder annähernd identische) Stelle mit Textierung ohne klingenden Konsonanten gegenübersteht. Zur Gewinnung einer hohen Anzahl von Aufnahmestellen mussten daher zahlreiche Ausnahmen von Kriterium a) zugelassen werden; dabei wurden Stellen bevorzugt, für die folgende Kriterien gelten:

- g. Der ausgewählten Silbe kommt durch Rhythmus bzw. Tempovorschrift eine relativ lange Dauer zu. Die gewählte Stelle bietet also gute Gelegenheit für gleitende Tonhöhenbewegung von ästhetisch relevanter Dauer.⁷

6 Siehe hierzu unten in diesem Abschnitt.

7 Vgl. als Gegenbeispiel etwa *Allerseelen*, T. 32: Der triolische Rhythmus lässt die Silben „komm an mein [Herz]“ vergleichsweise rasch aufeinander folgen.

- h. Die Silbe ist akzentuiert, Teil eines Schlüsselworts oder auf andere Weise geeignet für ausdrucksvolle Gestaltung. Die gewählte Stelle bietet also Anlass und Gelegenheit für gleitende Tonhöhenbewegung im Sinne expressiver Hervorhebung.
- i. Im Fall von Tonhöhenwechsel: Der Silbenübergang fällt mit einer diastematischen Sprungbewegung zusammen. Es steht zu erwarten, dass gleitenden Tonhöhenübergängen bei großen Sprüngen (aufgrund des zu überwindenden Tonhöhenabstands) höhere Prominenz zukommt als bei Schrittbewegungen.⁸
- j. Die Silbe trägt zur Varietät des Korpus bei (beispielsweise durch eine so noch nicht oder nur wenig vertretene Silbenposition eines bestimmten klingenden Konsonanten).

In Hinblick auf Kriterium c) (Häufigkeit klingend konsonantischer Phoneme in der deutschen Hochsprache) orientiert sich das Partiturstellenkorpus an einer Aufstellung von Gottfried Meinhold und Eberhard Stock (1982); demnach ist von folgender Häufigkeitsverteilung klingender Konsonanten im Rahmen der deutschen Hochlautung auszugehen (Tabelle II.2).⁹

Phonem	Häufigkeit in % aller Phoneme	Häufigkeit in % aller Konsonanten
/n/	9,14 %	15,12 %
/r/	7,41 %	12,27 %
/l/	3,56 %	5,89 %
/m/	2,31 %	3,82 %
/v/	1,64 %	2,71 %
/z/	1,64 %	2,71 %
/ŋ/	0,77 %	1,27 %
/j/	0,48 %	0,79 %
	Σ: 26,95 %	Σ: 44,58 %

Tabelle II.2: Häufigkeit klingender Konsonanten im Rahmen der deutschen Hochlautung (nach Meinhold/Stock 1982, S. 98 und 145). Die Farbsymbolik dient auch im Folgenden der Markierung der einzelnen Phoneme.

Dieser Statistik gemäß ist ein Phonem im Deutschen mit einer Wahrscheinlichkeit von 26,95% klingender Konsonant; ein Konsonant ist mit einer Wahrscheinlichkeit von 44,58% klingend. Geht man, wie die oben zitierte Statistik, von insgesamt 20 konsonantischen Phonemen aus,¹⁰ folgt daraus, dass die acht klingenden Konsonanten in einem Text deutscher Sprache mit leicht überproportionaler Häufigkeit vertreten sind. Zwischen Vokalen (39,56%)¹¹ und klingenden Konsonanten ergibt sich ein Verhältnis von ca. 10:7; die Wahrscheinlichkeit, dass ein Phonem der deutschen Sprache ein auf bestimmbarer Tonhöhe erklingender Laut ist, liegt bei 66,51 % (Addition der relativen Häufigkeiten von Vokalen und klingenden Konsonanten). Nur ein Drittel aller Phoneme, nämlich 33,49%, sind daher nicht klingend und zwingen dazu, die Kontinuität der Phonation beim Gesangsvortrag zu unterbrechen. Dies sollte in Rechnung stellen, wer immer die deutsche Sprache aufgrund ihres Konsonantenreichtums als ‚unsänglich‘ einstufen möchte.¹² Insgesamt sind

8 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als komplexe ästhetische Phänomene*.

9 Vgl. Meinhold/Stock 1982, S. 145; vgl. auch ebd., S. 98.

10 Vgl. ebd., S. 145.

11 Nach Meinhold/Stock (ebd., S. 100), ist von einem Verhältnis zwischen Vokalen und Konsonanten von ca. 2:3 auszugehen (Vokale: 39,56 %; Konsonanten: 60,43 %).

12 Siehe oben, I. Kapitel, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen, klingende Konsonanten: Einstieg in ein spannungsreiches Diskursfeld*.

klingende Konsonanten als eine im Deutschen häufig anzutreffende Erscheinung zu betrachten; es kann angenommen werden, dass ihre Gestaltung die Klangwirkung eines Gesangsvortrags erheblich prägt.

Abbildung II.1 zeigt die Häufigkeitsverteilung der acht klingend konsonantischen Phoneme innerhalb der Phonemgruppe der klingenden Konsonanten, abgeleitet aus den Werten in Tabelle II.2.

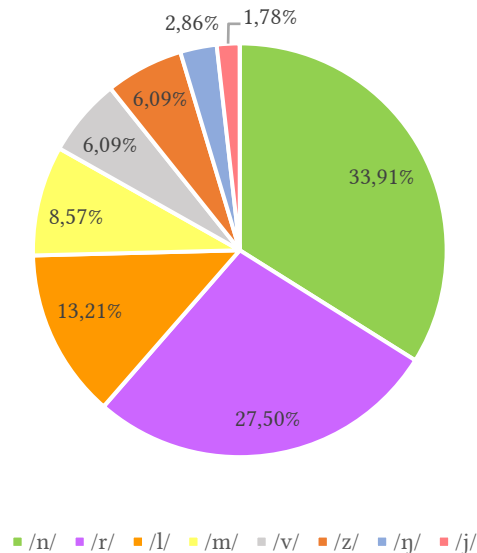


Abbildung II.1: Häufigkeitsverteilung innerhalb der Phonemgruppe der acht klingenden Konsonanten

Hinsichtlich der Häufigkeit ihres Auftretens lassen sich die acht klingenden Konsonanten in drei Gruppen einteilen:

- /n/, /r/: große Häufigkeit. Gemeinsam machen diese beiden Laute mehr als die Hälfte (61,41 %) aller klingend konsonantischen Laute aus; allein auf /n/ entfällt ein Drittel, /r/ bestreitet mehr als ein Viertel.
- /l/, /m/, /v/, /z/: mittlere Häufigkeit. Diese Laute machen jeweils weniger als 15 % und mehr als 5 % aller klingend konsonantischen Laute aus.
- /ŋ/, /j/: geringe Häufigkeit. Diese beiden Laute bilden zusammengenommen weniger als 5 % aller klingend konsonantischen Laute (4,64 %).

Da sich die genannten Zahlen einer Untersuchung aus dem Jahre 1963 verdanken,¹³ wären sie im Hinblick auf die aktuelle Hochlautung des Deutschen mit einer gewissen Vorsicht zu handhaben. Im vorliegenden Zusammenhang werden sie allerdings nur als ungefähre Maßstab zur Gewinnung einer plausibel strukturierten Menge von Einzelfällen klingender Konsonantenbildung innerhalb des Untersuchungskorpus benötigt; hierfür sind nur ungefähre Relationen der Vorkommenshäufigkeit einzelner Phoneme entscheidend. Zum anderen deckt das Korpus der im Folgenden untersuchten Aufnahmen einen Zeitraum ab, der sich über zwölf Jahrzehnte erstreckt (siehe Tabelle II.1), für den also ohnehin von einem Wandel der Sprachgewohnheiten auszugehen ist. Formal erscheint begrüßenswert, dass die zitierte Untersuchung etwa in der Mitte dieses Zeitraums stattgefunden hat.

13 Meinhold und Stock beziehen sich hier auf Lindner 1963 (vgl. Meinhold/Stock 1982, S. 145).

Das Partiturstellenkorpus

Das Partiturstellenkorpus besteht, wie erwähnt, aus 165 Einzelstellen, darunter 138, an denen konsonantische Gleitbewegung möglich ist (im Folgenden: zentrales Partiturstellenkorpus), und 27 Parallelstellen, die nur vokalisches Gleiten ermöglichen. Die Notenbeispiele II.7a–i geben das zentrale Partiturstellenkorpus wieder; die Farbsymbolik verfährt dort und in allen folgenden Notenbeispielen wie in Tabelle II.3 angegeben.






	klingender Konsonant am Silbenbeginn
	klingender Konsonant am Silbenende
	intersyllabischer Doppelkonsonant
	klingender Konsonant am Phrasenbeginn
	klingender Konsonant bei Tonrepetition

Tabelle II.3: Farbsymbolik zu den Notenbeispielen II.7a–i und II.8a–f

Notenbeispiele II.8a–f zeigen dann die Parallelstellenpaare, also diejenigen Stellen des zentralen Partiturstellenkorpus, zu denen eine musikalisch (annähernd) identische Parallelstelle mit Textierung ohne klingenden Konsonanten vorliegt, in direkter Gegenüberstellung mit diesen Parallelstellen.

Zueignung
op. 10 Nr. 1

Text: Hermann von Gilm

Moderato **2**



3 *p*
Ja, du weisst es[,] teu - re See - le, dass ich fern von dir mich quä - le,
7
Lie - be macht die Her - zen krank, ha - be Dank.
12 *mf*
Einst hielt ich, der Frei - heit Ze - cher, hoch den A - me - thy - sten - Be - cher
16
und du seg - ne - test den Trank, ha - be Dank.
21 *mit Weihe*
Und be - schworst da - rin die Bö - sen, bis ich, was ich nie ge - we - sen,
25 *ff*
hei - lig, hei - lig an's Herz dir sank[,] ha - be Dank!

Notenbeispiel II.7a: *Zueignung*, zentrales Partiturstellenkorpus

Die Nacht

op. 10 Nr. 3

Text: Hermann von Gilm

Andantino *sotto voce*

Aus dem Wal - - - de tritt die Nacht,
 4 aus den Bäu-men schleicht sie lei - se, schaut sich um in wei - tem Krei - se,
 8 nun gib acht. Al - le Lich - ter die - ser Welt, al - le Blu - men, al - le
 13 Far - ben löscht sie aus und stiehlt die Gar - ben weg vom Feld.
 17 Al - les nimmt sie, was nur hold, nimmt das Sil - ber weg des Stroms,
 22 nimmt vom Kup - fer - dach des Doms weg das Gold. Aus - ge - plün - dert
 29 *cresc.* steht der Strauch, rük - ke nä - her, Seel' an See - le; *dim.* o die Nacht, mir
 35 *pp* bangt, sie steh - le dich mir auch.

Notenbeispiel II.7b: *Die Nacht*, zentrales Partiturstellenkorpus

Allerseelen

op. 10 Nr. 8

Text: Hermann von Gilm

Tranquillo **6** *p*

Stell' auf den
 8 Tisch die duf - ten - den Re - se - den, die letz - ten ro - ten A - ster - n trag' her -
 11 *pp* bei, und lass uns wie - der von der Lie - be re - den, wie einst im Mai. _____
 16 *p* Gib mir die Hand, dass ich sie heim - lich drük - ke, und wenn man's sieht, _____

21 *pp*
 — mir ist es ei - ner - lei, gib mir nur ei - nen dei - ner sü - ßen Blick - ke, wie

25 *p con espressione*
 einst im Mai. Es blüht und duf - tet heut' auf je - dem Gra - be,

31 *molto espress.*
 ein Tag im Jahr ist ja den To - ten frei, komm an mein Herz, dass ich dich wie - der - ha - be

35 *p* **3**
 wie einst im Mai, wie einst im Mai.

Notenbeispiel II.7c: *Allerseelen*, zentrales Partiturstellenkorpus

Ständchen

op. 17 Nr. 2

Text: Adolf von Schack

Vivace e dolce *pp*

Mach' auf, — mach' auf, — doch lei - se mein

6 Kind — um Kei - nen vom Schlum - mer zu wek - ken, kaum

11 mur - melt der Bach, — kaum zit - tert im Wind — ein Blatt an den Bü -

16 - schen und Hek - ken. D'rum lei - se mein Mäd - chen,

20 dass nichts sich regt, — nur lei - se die Hand — auf die Klin - ke ge - legt.

23 *pp*
 Mit Trit - ten, wie Trit - te der El - fen so sacht,

29 um ü - ber die Blu - men zu hüpfen. Flieg'

33 leicht hin - aus — in die Mond - schein - nacht — zu mir —

37 — in den Gar - ten zu schlüpfen. Rings

41 schlum - mern die Blü - then am rie - seln - den Bach _____ und duf - ten im Schlaf, _____

44 *un poco rit.* _____ nur die Lie - be ist wach. **3** Sitz' nie - der,

51 hier, däm - merts ge - heim - niss - voll _____ un - ter den

57 Lin - den - bäu - men, die Nach - ti - gall _____ uns zu

64 Häup - ten soll _____ von un - s'ren Küs - sen träu - men

70 **2** und _____ die Ro - se, *cresc.* wenn sie am

77 Mor - gen er - wacht, hoch glühn, hoch glühn _____ von den

84 Won - - ne - schau - ern der Nacht. **5**

Notenbeispiel II.7d: *Ständchen*, zentrales Partiturstellenkorpus

Cäcilie

op. 27 Nr. 2

Text: Heinrich Hart

Sehr lebhaft und drängend

3 Wenn du es wüß - test, was träu - men heißt von bren - nen - den

7 Küs sen, von Wan - dern und Ru - hen mit der Ge - lieb - ten, Aug' in Au - ge

11 und ko - send und plau - dernd, wenn du es wüß - test, du neig - test dein

15 Herz! Wenn du es wüß - test, was ban - gen heißt in ein - sa - men Näch - ten,

20 um schau - ert vom Sturm, da nie - mand trö - stet mil - den

24 Mun - des die kampf - mü - de See - le, wenn du es wüß - test, du kä - mest zu

28 mir. Wenn du es wuß - test, was le - ben heißt, um -

34 haucht von der Gott - heit welt - schaf - fen - dem A - tem, zu schwe - ben em - por,

40 licht - ge - tra - gen, zu se - li - gen Höh'n, _____

44 wenn du es wuß - test, wenn du es wuß - test, du leb -

49 _____ test mit mir!

Musical markings: 2, 3, 4, slurs, accents, and color-coded notes (red, purple, orange) are present.

Notenbeispiel II.7e: Cäcilie, zentrales Partiturstellenkorpus

Heimliche Aufforderung

op. 27 Nr. 3

Text: John Henry Mackay

Lebhaft

Auf, he - be die fun - keln - de Scha - le em - por zum Mund, und trin - ke beim

6 Freu - den - mah - le dein Herz ge - sund. Und wenn du sie hebst, _____ so win - ke mir

12 heim - lich zu, dann läch - le ich _____ und dann trin - ke ich still _____ wie du ...

21 und still _____ gleich mir _____ be - trach - te um uns _____ das Heer der trunk - nen

27 Schwät - zer - (leicthin) ver - ach - te sie nicht zu sehr. Nein, _____ he - be die

32 blin - ken - de Scha - le, ge - füllt mit Wein, und laß beim lär - men - den Mah - le sie

38 glück - lich sein. Doch hast du das Mahl _____ ge - nos - sen, den Durst ge -

44 stillt, dann ver - las - se der lau - ten Ge - nos - sen fest - freu - di - ges Bild _____

Musical markings: *dim.*, *p*, *leicthin*, *allmählich ruhiger*, slurs, and color-coded notes (green, red, purple, orange) are present.

50 *pp* wieder im Zeitmaß
und wand - le hin - aus in den Gar - ten zum

56
Ro - sen - strauch, dort will ich dich dann er - war - ten nach

62 (tranquillo)
(ruhig)
al - tem Brauch, und will an die Brust dir sin - ken,

68 (mit Steigerung)
eh' du's ge - hofft, und dei - ne Küs - se trin - ken, wie

75 *cresc.*
eh - mals oft und flech - ten in dei - ne Haa - re der Ro -

82
se Pracht, o komm, du wun - der - ba - re er -

88
sehn - te Nacht, o komm, du wun - der - ba - re er -

96
sehn - - - te Nacht! **10**

Notenbeispiel II.7f: Heimliche Aufforderung, zentrales Partiturstellenkorpus

Morgen!

op. 27 Nr. 4

Text: John Henry Mackay

Langsam sehr getragen **13**

14 *sehr ruhig*
Und mor - gen wird die Son - ne wie - der schei - nen und auf dem

17
We - ge, den ich ge - hen wer - de, wird uns, die Glück - li - chen,

20
sie wie - der ei - nen in - mit - ten die - ser son - nen - at - men - den

23
Er - de ... und zu dem Strand, dem wei - ten, wo - gen -

26
blau - en, wer - den wir still und lang - sam nie - der - stei - gen, **2**

31
stumm__ wer - den wir uns in die Au - gen schau - en, *immer ruhig* und auf

35
uns sinkt des Glück - kes stum - mes Schwei - gen **4**

Notenbeispiel II.7g: *Morgen!*, zentrales Partiturstellenkorpus

Traum durch die Dämmerung

op. 29 Nr. 1

Text: Otto Julius Bierbaum

Sehr ruhig **2**

3
Wei - te Wie - sen im Däm - mer - grau; die Son - ne ver - glomm, die

6
Ster - ne ziehn, nun geh' ich hin zu der schön - sten__ Frau, *pp*

10
weit ü - ber Wie - sen im Däm - mer - grau, tief__ in den Busch von Jas -

14
min. *pp* Durch Däm - mer - grau in der Lie - be Land; ich

17
ge - he nicht schnell, ich ei - le nicht; mich zieht ein wei - ches,

20
sam - te - nes Band durch - Däm - mer - grau in der Lie - be Land, in ein blau -

24
- es, mil - des Licht. Ich ge - he nicht schnell, ich ei - le nicht; durch *immer ruhiger (aber nicht schleppen)*

28
Däm - mer - grau in der Lie - be Land, in ein mil - des, blau - es Licht.

Notenbeispiel II.7h: *Traum durch die Dämmerung*, zentrales Partiturstellenkorpus

Freundliche Vision

op. 48 Nr. 1

Text: Otto Julius Bierbaum

Ruhig

Nicht im Schla - fe hab ich das ge - träumt,
 hell am Ta - ge sah ich's schön vor mir: Ei - ne
 Wie - se vol - ler Mar - ge - rit - ten; tief ein wei - sses Haus
 in grü - nen Bü - schen; Göt - ter - bil - der leuch - ten aus dem Lau - be.
 Und ich geh' mit Ei - ner, die mich lieb hat ruh - i - gen Ge - mü - tes in die
 Küh - le die - ses wei - ssen Hau - ses, in den Frie - den,
 der voll Schön - heit war - tet, dass wir kom - men. Und ich geh' mit
 immer ruhiger
 Ei - ner, die mich lieb hat in den Frie - den voll Schön - heit!

Notenbeispiel II.7i: *Freundliche Vision*, zentrales Partiturstellenkorpus

Zueignung

op. 10 Nr. 1

Ja, du weisst es[,] teu - re See - le, dass ich fern von dir mich quä - le,
 Einst hielt ich, der Frei - heit [Ze - cher, hoch den A - me - thy - sten - Be - cher
 [T.22: die] Bö - [sen]
 hoch den A - me - und du seg - ne Und be - schworst da - rin die Bö - sen,
 bis ich, was ich Lie - be macht die Ja, du weisst es[,] teu - re See - le,

22
rin die Bö - sen, bis ich, was ich nie ge - we - sen,
13
Frei - heit Ze - cher, hoch den A - me - thy - sten - Be - cher

Notenbeispiel II.8a: *Zueignung*, Parallelstellen im Partiturstellenkorpus

Die Nacht op. 10 Nr. 3

2 *sotto voce* 10
Aus dem Wal - - de tritt die Nacht, Al - le Lich -
10
Al - le Lich - - ter die - ser Welt, Aus dem Wal -
11 12
- ter die - ser Welt, al - le Blu - men, al - le Far - ben löscht sie aus
3 12
- de tritt die Nacht, al - le Blu - men, al - le Far - ben löscht sie aus

Notenbeispiel II.8b: *Die Nacht*, Parallelstellen im Partiturstellenkorpus

Ständchen op. 17 Nr. 2

21
(regt.) nur lei - se die Hand auf die Klin - ke ge - legt.
43 *un poco rit.*
(Bach) und duf - ten im Schlaf, nur die Lie - be ist wach.
24 *pp*
Mit Trit - ten, wie Trit - te der
2 *pp*
Mach' auf, mach' auf, doch
38 44 *un poco rit.*
(Gar) - ten zu schlüp - fen. (Schlaf) nur die Lie - be ist wach.
16 22
(Bü) - schen und Hek - ken. (Hand) auf die Klin - ke ge - legt.

Notenbeispiel II.8c: *Ständchen*, Parallelstellen im Partiturstellenkorpus

Cäcilie

op. 27 Nr. 2

du neig - test dein du kä - mest zu
du kä - mest zu du neig - test dein

Notenbeispiel II.8d: *Cäcilie*, Parallelstellen im Partiturstellenkorpus

Heimliche Aufforderung

op. 27 Nr. 3

Auf, he - be die fun - keln-de Scha - le em - por zum Mund,
[Nein.] he - be die blin - ken-de Scha - le, ge - füllt mit Wein,

Notenbeispiel II.8e: *Heimliche Aufforderung*, Parallelstellen im Partiturstellenkorpus

Traum durch die Dämmerung

op. 29 Nr. 1

Däm - mer - grau; die min. Durch Däm - mer - grau in der
Wei - te Wie - sen im Licht. Ich ge - he nicht schnell, ich
immer ruhiger (aber nicht

Notenbeispiel II.8f: *Traum durch die Dämmerung*, Parallelstellen im Partiturstellenkorpus

Tabelle II.4 gibt das gesamte Partiturstellenkorpus im Wortlaut der Liedtexte wieder, sortiert nach konsonantischen Lauten einerseits, Gleitbewegungsarten andererseits.

	/j/	← Parallelstellen	/l/	← Parallelstellen
Angleiten ↑	nicht vorhanden		op. 10 Nr. 1 T. 4 "Seele" op. 10 Nr. 1 T. 6 "quäle" op. 10 Nr. 3 T. 5 "sie leise" op. 10 Nr. 3 T. 12 "alle Blumen" op. 10 Nr. 8 T. 10 "die letzten" op. 27 Nr. 4 T. 19 "die Glücklichen" op. 27 Nr. 4 T. 36 "des Glückes"	op. 10 Nr. 1 T. 13 "Ze-cher" op. 10 Nr. 1 T. 15 "...be-cher" op. 10 Nr. 3 T. 12–13 "alle Farben"
Angleiten ↓	op. 10 Nr. 8 T. 29 "auf jedem"		op. 10 Nr. 1 T. 25 "heilig" op. 10 Nr. 3 T. 37 "stehle" op. 17 Nr. 2 T. 82 "hoch glühn" op. 27 Nr. 4 T. 19 "Glücklichen"	
Ausgleiten ↑	nicht möglich		op. 10 Nr. 3 T. 3 "Walde" op. 10 Nr. 3 T. 15 "stiehlt die" op. 48 Nr. 1 T. 5 "hell am" op. 48 Nr. 1 T. 29 "voll Schönheit"	op. 10 Nr. 11 T. 3 "Lich-ter"
Ausgleiten ↓	nicht möglich		op. 17 Nr. 2 T. 27 "der Elfen" op. 29 Nr. 1 T. 24 "mildes"	
Angleiten (Phrasenbeginn)	op. 10 Nr. 1 T. 3 "Ja"	op. 10 Nr. 1 T. 12 "Einst"	op. 10 Nr. 1 T. 7 "Liebe"	
Angleiten (Tonrepetition)	nicht vorhanden		op. 27 Nr. 2 T. 48 "du lebst"	
Doppelkonsonanten	nicht möglich		op. 10 Nr. 3 T. 18 "Alles" op. 48 Nr. 1 T. 10 "voller"	

Tabelle II.4: Partiturstellenkorpus im Wortlaut der Liedtexte, differenziert nach Lautformen und Gleitbewegungsarten. Die Bezeichnung „nicht möglich“ signalisiert eine im Deutschen strukturell unmögliche Lautbildung; die Bezeichnung „nicht vorhanden“ markiert das Fehlen einer bestimmten Lautbildung innerhalb des Korpus. Die Farbsymbolik dient auch in allen folgenden Tabellen der Markierung der jeweiligen Gleitbewegungsarten. (Fortsetzung auf den nächsten Seiten)

	/m/	← Parallelstellen	/n/	← Parallelstellen
Angleiten ↑	op. 17 Nr. 2 T. 36 "zu mir " op. 27 Nr. 2 T. 23 "tröstet milden " op. 48 Nr. 1 T. 23 " Gemütes "		op. 10 Nr. 1 T. 24 "ich nie " op. 10 Nr. 3 T. 30 "rücke näher " op. 10 Nr. 3 T. 34 "die Nacht " op. 27 Nr. 2 T. 14 "du neigtest "	op. 10 Nr. 1 T. 14–15 "Ame-thystenbecher" op. 27 Nr. 2 T. 27 "du käme st"
Angleiten ↓	op. 10 Nr. 1 T. 14 " Amethystenbecher " op. 10 Nr. 3 T. 4 " Bäumen " op. 10 Nr. 3 T. 12 " Blumen " op. 17 Nr. 2 T. 69 "trä u men" op. 27 Nr. 2 T. 27 "kä m est"	op. 10 Nr. 1 T. 23 " was ich " op. 27 Nr. 2 T. 14 "neig-test"	op. 10 Nr. 1 T. 16 "seg n etest" op. 10 Nr. 3 T. 3 "die Nacht " op. 10 Nr. 8 T. 21 "e n erlei" op. 17 Nr. 2 T. 21 "regt, nur " op. 48 Nr. 1 T. 20 " Einer " op. 48 Nr. 1 T. 35 " Einer "	op. 10 Nr. 1 T. 7 "macht die" op. 17 Nr. 2 T. 43 "Bach und "
Ausgleiten ↑	op. 27 Nr. 3 T. 3 " em por" op. 29 Nr. 1 T. 3 " im Dämmergrau" op. 48 Nr. 1 T. 5 " am Tage"	op. 27 Nr. 3 T. 33 "ge-f ü llt"	op. 10 Nr. 1 T. 5 "von dir " op. 10 Nr. 3 T. 15 " und stiehlt" op. 10 Nr. 8 T. 25 "e in st im" op. 29 Nr. 1 T. 12 " in den" op. 48 Nr. 1 T. 13 "gr ü nen Büschen" op. 48 Nr. 1 T. 25 "we iß en Hauses"	op. 10 Nr. 1 T. 14–15 "Ame-thysten..."
Ausgleiten ↓	op. 10 Nr. 3 T. 22 " nimm t vom"		op. 10 Nr. 1 T. 22 "dar in die" op. 10 Nr. 8 T. 31 " ein Tag" op. 10 Nr. 8 T. 39 "e in st im" op. 17 Nr. 2 T. 22 " Hand auf" op. 17 Nr. 2 T. 58 " Linden bäumen" op. 29 Nr. 1 T. 8 "sch ö nsten" op. 29 Nr. 1 T. 12 " den Busch" op. 48 Nr. 1 T. 7 "sch ö n vor" op. 48 Nr. 1 T. 39 "Sch ö nheit"	op. 10 Nr. 1 T. 13 "Frei- heit "
Angleiten (Phrasenbeginn)	op. 27 Nr. 2 T. 51 " mit mir! " op. 29 Nr. 1 T. 18 " mich zieht"		op. 27 Nr. 3 T. 30 " Nein " op. 48 Nr. 1 T. 2 " Nicht "	
Angleiten (Tonrepetition)	op. 10 Nr. 1 T. 7 "Liebe macht " op. 27 Nr. 3 T. 41 "das Mahl "		op. 17 Nr. 2 T. 49 "Sitz nieder " op. 27 Nr. 3 T. 42 " genossen "	
Doppelkonsonanten	op. 10 Nr. 8 T. 25–26 " im Mai " op. 27 Nr. 4 T. 36 "stum mm es" op. 29 Nr. 1 T. 4 "D ä mmergrau" op. 48 Nr. 1 T. 32 "kom mm en"	op. 29 Nr. 1 T. 3 "Wei- te "	op. 17 Nr. 2 T. 85 "W on neschauern" op. 27 Nr. 4 T. 15 "So nn e"	

Tabelle II.4 (Fortsetzung)

	/ŋ/	← Parallelstellen	/r/	← Parallelstellen
Angleiten ↑	nicht möglich		op. 10 Nr. 1 T. 22 "darin" op. 10 Nr. 8 T. 13 "Liebe reden " op. 17 Nr. 2 T. 20 "sich regt " op. 17 Nr. 2 T. 25 "Mit Tritten " op. 17 Nr. 2 T. 26 "wie Tritte " op. 27 Nr. 3 T. 65 "die Brust " op. 48 Nr. 1 T. 11 "Margeritten"	op. 10 Nr. 1 T. 3-4 "es teure " op. 17 Nr. 2 T. 2-3 "Mach' auf " op. 17 Nr. 2 T. 3-4 "mach' auf "
Angleiten ↓	nicht möglich		op. 10 Nr. 1 T. 4 "teure" op. 10 Nr. 8 T. 19 "heimlich drücke " op. 27 Nr. 3 T. 81 "Haare" op. 27 Nr. 3 T. 87 "wunderbare" op. 48 Nr. 1 T. 4 "geträumt"	op. 10 Nr. 1 T. 13 "Frei- heit "
Ausgleiten ↑	op. 17 Nr. 2 T. 22 "Klinke" op. 27 Nr. 3 T. 73 "trinken"	op. 17 Nr. 2 T. 44 "Lie-be"	op. 17 Nr. 2 T. 44 "nur die" op. 27 Nr. 4 T. 18 "wird uns" op. 27 Nr. 4 T. 26 "wir still" op. 29 Nr. 1 T. 7 "der schönsten" op. 29 Nr. 1 T. 14 "Durch Dämmergrau" op. 48 Nr. 1 T. 31 "wir kommen"	op. 17 Nr. 2 T. 22 "auf die " op. 29 Nr. 1 T. 25-26 "Ich gehe "
Ausgleiten ↓	op. 27 Nr. 2 T. 17 "bängen" op. 27 Nr. 3 T. 32 "blinkende" op. 27 Nr. 3 T. 66 "sinken"		op. 10 Nr. 3 T. 13 "Farben" op. 17 Nr. 2 T. 37 "mir in" op. 17 Nr. 2 T. 38 "Garten" op. 27 Nr. 3 T. 26 "Heer der" op. 27 Nr. 3 T. 54 "Garten" op. 27 Nr. 3 T. 60 "erwarten" op. 27 Nr. 4 T. 18 "werde" op. 27 Nr. 4 T. 28 "niedersteigen" op. 48 Nr. 1 T. 10 "Margeritten" op. 48 Nr. 1 T. 31 "wartet"	op. 17 Nr. 2 T. 16 "Bü-schen"
Angleiten (Phrasenbeginn)	nicht möglich		op. 17 Nr. 2 T. 18 "D'rum leise" op. 17 Nr. 2 T. 40 " R ings schlummern'	
Angleiten (Tonrepetition)	nicht möglich		op. 27 Nr. 2 T. 40 "lichtgetragen" op. 27 Nr. 3 T. 47 "festfreudiges"	
Doppelkonsonanten	nicht möglich		nicht vorhanden	

Tabelle II.4 (Fortsetzung)

	/z/	← Parallelstellen	/v/	← Parallelstellen
Angleiten ↑	op. 10 Nr. 1 T. 22 "Bösen" op. 10 Nr. 1 T. 24 "gewesen" op. 10 Nr. 3 T. 11 "dieser" op. 27 Nr. 2 T. 41 "zu seligen"	op. 10 Nr. 1 T. 13 "Ze-cher" op. 10 Nr. 1 T. 15 "...be-cher" op. 10 Nr. 3 T. 3 "tritt die"	op. 10 Nr. 1 T. 3 "du weißt" op. 10 Nr. 1 T. 21 "beschworst" op. 10 Nr. 8 T. 34 "dich wiederhabe" op. 27 Nr. 2 T. 36 "Gottheit weltschaffendem" op. 27 Nr. 3 T. 86 "du wunderbare" op. 27 Nr. 4 T. 15 "Sonne wieder" op. 27 Nr. 4 T. 20 "sie wieder"	
Angleiten ↓	op. 10 Nr. 1 T. 4 "teure Seele" op. 10 Nr. 8 T. 9 "Reseden" op. 17 Nr. 2 T. 5 "leise" op. 27 Nr. 3 T. 30 "zu sehr" op. 29 Nr. 1 T. 3 "Wiesen"	op. 10 Nr. 1 T. 22 "die Bösen"	op. 27 Nr. 3 T. 93 "du wunderbare"	
Ausgleiten ↑	nicht möglich		nicht möglich	
Ausgleiten ↓	nicht möglich		nicht möglich	
Angleiten (Phrasenbeginn)	op. 17 Nr. 2 T. 48 "Sitz nieder" op. 27 Nr. 4 T. 20 "sie wieder"		op. 10 Nr. 8 T. 35 "wie einst" op. 27 Nr. 2 T. 45 "wenn du" op. 29 Nr. 1 T. 3 "Weite Wiesen" op. 29 Nr. 1 T. 10 "weit über"	
Angleiten (Tonrepetition)	op. 10 Nr. 1 T. 16 "du segnetest" op. 27 Nr. 2 T. 25 "kampfmüde Seele"		op. 27 Nr. 2 T. 38 "zu schweben" op. 27 Nr. 2 T. 46 "es wüßtest"	
Doppelkonsonanten	nicht möglich		nicht möglich	

Tabelle II.4 (Fortsetzung)

Das Aufnahmestellenkorpus

Die Genese des Aufnahmenkorpus wurde bereits im I. Kapitel reflektiert.¹⁴ Die Gesamtzahl der darin enthaltenen Aufnahmen beträgt 1.045;¹⁵ die Aufnahmedaten reichen von 1901 bis 2019.

Dem zentralen Partiturstellenkorpus, also den 138 mit klingenden Konsonanten textierten Partiturstellen, entsprechen innerhalb des Aufnahmenkorpus 15.954 Einzelstellen.¹⁶ Diese werden im Folgenden als das *zentrale Stellenkorpus* bezeichnet. Tabelle II.5a gibt die Anzahl der Einzelstellen pro Gleitbewegungsform innerhalb des zentralen Stellenkorpus wieder. Tabelle II.5b nennt die Anzahl der Einzelstellen pro Phonem.

	Einzelstellen	%
An↑	4090	26%
An↓	3201	20%
Aus↑	2184	14%
Aus↓	2709	17%
An F	1610	10%
An→	1241	8%
2x	919	6%
Σ	15954	100%

	Einzelstellen	%
/j/	286	2%
/l/	2584	16%
/m/	2183	14%
/n/	3439	22%
/ŋ/	513	3%
/r/	3599	23%
/z/	1668	10%
/v/	1682	11%
Σ	15954	100%

Tabelle II.5: a) zentrales Stellenkorpus, Anzahl der Einzelstellen pro Gleitbewegungsform b) zentrales Stellenkorpus, Anzahl der Einzelstellen pro Phonem (Abweichungen der Prozentsumme von 100%: Rundungsfehler)

Den 27 vokalisches textierten Parallelstellen entsprechen innerhalb des Aufnahmenkorpus 3.495 Einzelstellen (im Folgenden: *Parallelstellenkorpus*). Ausgewertet wurde außerdem eine dritte Gruppe von 116 Aufnahmestellen; diese entsprechen einer Partiturstelle, an der Strauss gleitende Tonhöhenbewegung durch das Notat eines Portamentobogens vorschreibt, die aber nicht Teil des oben genannten Partiturstellenkorpus ist.¹⁷ Damit ergibt sich eine Gesamtzahl analysierter Aufnahmestellen von 19.565. Das Gesamtverzeichnis dieser Stellen bilden die in Anhang VIII.8 dieser Studie (*Performanceanalytische Daten*) verlinkten Tabellen, die zugleich auch die Ergebnisse der Höranalyse dieser Stellen präsentieren.

14 Siehe ebd., Abschnitt *Kriterien für die Bildung des Aufnahmenkorpus*.

15 Für das Quellenverzeichnis der analysierten Aufnahmen siehe Anhang VIII.1 *Tonträger*. Die Aufnahmen selbst bzw. die für die Analyse verwendeten Digitalisate werden dankenswerterweise vom *Richard-Strauss-Institut* Garmisch-Partenkirchen aufbewahrt.

16 Nominell: 15.959 Einzelstellen; in drei Fällen war allerdings der Originaltonträger (Schallplatte), der für die vorliegende Studie digitalisiert wurde, beschädigt, sodass die betreffenden Stellen nicht erfasst werden konnten (1960er Jahre); bei zwei Livemitschnitten lagen so erhebliche Textfehler vor, dass eine Einordnung der betreffenden Stellen gemäß den Untersuchungskategorien nicht sinnvoll möglich erschien (1970er Jahre).

17 *Die Nacht* op. 10 Nr. 3, T. 15 „die Garben“. Siehe IV. Kapitel, Abschnitt *Partiturnotate*.

Präsentation der Analysedaten

Die Tonträgeranalyse fragt bei jeder der 15.954 Stellen des zentralen Stellenkorpus, für welche der drei Gestaltungsmöglichkeiten sich die jeweils zu hörende Sängerin bzw. der jeweils zu hörende Sänger entscheidet:

1. gleitende Tonhöhe auf klingendem Konsonanten (konsonantisches Aus- bzw. Angleiten am Phrasenbeginn oder innerhalb der Phrase)
2. gleitende Tonhöhe auf Vokal (innerhalb der Phrase: Portamento bzw. *Cercar la nota* bzw. *Vibrar la voce*; am Phrasenbeginn: Anschleifen)
3. Verzicht auf gleitende Tonhöhe.

Für die 3.495 vokalen Parallelstellen kommen nur die zweite und dritte Gestaltungsmöglichkeit in Frage.

Die gewonnenen Analysedaten werden, wie erwähnt, in Tabellenform präsentiert;¹⁸ in diesen Tabellen wird die jeweilige konkrete Umsetzung der klingend konsonantisch textierten Einzelstellen gemäß folgenden distinkten Kriterien farbig markiert:

An↑	konsonantisches Angleiten aufwärts	
ClN↑	<i>Cercar la nota</i> aufwärts	
An↓	konsonantisches Angleiten abwärts	
ClN↓	<i>Cercar la nota</i> abwärts	
Aus↑	konsonantisches Ausgleiten aufwärts	
Por↑	Portamento aufwärts	
Aus↓	konsonantisches Ausgleiten abwärts	
Por↓	Portamento abwärts	
An f	konsonantisches Angleiten am Phrasenbeginn	
Sc/Sw	vokalisches Anschleifen (<i>Scoop/Swoop</i>) am Phrasenbeginn	
An→	konsonantisches Angleiten bei Tonrepetition	
Vlv	<i>Vibrar la voce</i>	
2x↑	2x↓	Tonhöhenwechsel auf intersyllabischem Doppelkonsonant
Por↑	Por↓	Portamento vor intersyllabischem Doppelkonsonant ¹⁹
–	Es findet keine Gleitbewegung statt.	

Die Umsetzung von vokalischen Parallelstellen wird folgendermaßen markiert:

Por↓	Portamento abwärts
ClN↑	<i>Cercar la nota</i> aufwärts etc.
–	Es findet keine Gleitbewegung statt.

18 Siehe Anhang VIII.8 *Performanceanalytische Daten*.

19 *Cercar la nota* nach intersyllabischem Doppelkonsonant tritt in den ausgewerteten Aufnahmen grundsätzlich nicht auf.

Zusätzlich wird die Umsetzung von Stellen, an denen Strauss' Partiturnotat ein Tonhöhengleiten mittels Portamentobogen vorschreibt, wie folgt erfasst:

Por	Gleitbewegung wird auf Vokal umgesetzt. ²⁰
Aus↓	Gleitbewegung wird auf Konsonant umgesetzt. ²¹
—	Es findet keine Gleitbewegung statt.

Abbildung II.2 gibt beispielhaft die Analyse einiger Stellen aus *Zueignung* op. 10 Nr. 1 (Takte 3 und 4) in der Einspielung von Lauritz Melchior aus dem Jahr 1961 wieder (siehe oben, Notenbeispiele II.7a und II.8a).

Zueignung op. 10 Nr. 1								
T. 3 "Ja"			T. 3 "du weißt"			T. 4 "teu-re"		
An ↑	Sc/Sw	—	An ↑	Cln ↑	—	An ↓	Cln ↓	—
T. 12 "Einst"			X			T. 13 "Frei-heit"		
		Sc/Sw				Cln ↓		—

Abbildung II.2: performanceanalytische Auswertung von © Melchior 1961 *Zueignung*, T. 3 und 4

Die einzelnen Markierungen sind wie folgt zu lesen:

- Zu Beginn der Silbe „Ja“ (T. 3) findet konsonantisches Angleiten auf dem Anlaut /j/ statt (violette Markierung). Da Melchior nicht die Optionen Anschleifen auf dem Vokal (*Scoop/Swoop*) oder direktes Ansetzen der notierten Tonhöhe wählt, bleiben die entsprechenden Felder unmarkiert.
- An der Parallelstelle „Einst“ (T. 12) findet vokalisches Anschleifen statt (*Scoop/Swoop*; gelbe Markierung). Melchior wählt nicht die Option direktes Ansetzen der notierten Tonhöhe.
- Auf dem Vokal der Silbe „weiß“ (T. 3) findet aufwärts gerichtetes *Cercar la nota* statt (hellrote Markierung). Melchior wählt nicht die Optionen Angleiten auf dem Anlaut /v/ oder direktes Ansetzen der notierten Tonhöhe.
- Auf der Silbe „-re“ (T. 4) weicht der Anlaut /r/ nicht von der notierten Tonhöhe ab. Es finden weder konsonantisches Angleiten noch *Cercar la nota* auf dem Vokal statt.
- An der Parallelstelle „-heit“ (T. 13) findet ebenfalls kein *Cercar la nota* statt; die notierte Tonhöhe wird direkt angesetzt.

Das bereits mehrfach formulierte Ziel der Datenerhebung ist, statistisch basierte Aufschlüsse darüber zu gewinnen, mit welcher Häufigkeit die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten umgesetzt werden.

20 Umsetzung dieser Stellen als *Cercar la nota* tritt in den ausgewerteten Aufnahmen nur selten auf. Siehe IV. Kapitel, Abschnitt *Texttreue und Aufführungstradition: Strauss' Portamentobögen in der praktischen Umsetzung*.

21 Portamentobögen über Intervallen in Aufwärtsrichtung finden sich im Liederkorpus nicht.

HERAUSFORDERUNGEN FÜR DIE ANWENDUNG DER ANALYSEKATEGORIEN

Nicht für jeden Einzelfall der analysierten Aufnahmestellen konnte ohne Weiteres die passende Zuordnung einer der Analysekatgorien getroffen werden; also waren differenzierende Regeln für deren konkrete Anwendung zu finden. Umzugehen war etwa mit der Tatsache, dass vokalische Gleitbewegungen automatisch eine Tonhöhenabweichung des benachbarten klingenden Konsonanten zur Folge haben: Vokalisches *Cercar la nota* am Silbenbeginn wirkt sich auf die Tonhöhe eines gegebenenfalls im Silbenanlaut vorangehenden Konsonanten aus, vokalisches Portamento am Silbenende auf die Tonhöhe eines gegebenenfalls nachfolgenden Konsonanten im Silbenauslaut (siehe I. Kapitel, Notenbeispiele I.2 – I.5). Da die Tonhöhengestaltung klingender Konsonanten also von der Tonhöhengestaltung des vokalischen Silbenkerns abhängig ist, wurden solche Fälle grundsätzlich als vokalische Gleitbewegung gewertet. Damit konnte auch dem Umstand Rechnung getragen werden, dass die Gleitbewegungen auf dem salienteren Laut, dem Vokal, prominenter erscheinen als Gleitbewegungen auf dem benachbarten Konsonanten.

War der soeben referierte Fall verhältnismäßig einfach zu entscheiden, so zeigte sich das untersuchte Material bei anderen Gelegenheiten geradezu widerständig gegenüber den im Voraus entwickelten Analysekatgorien. Hieraus resultierte eine Dynamik des Forschungsprozesses, die sich in der theoretischen Vorausplanung zwar grundsätzlich, doch nicht in allen konkreten Details hatte antizipieren lassen. Für Grenzfälle der Kategorisierung (etwa bei Segmentierungsproblemen zwischen Vokal und Konsonant oder zwischen stabiler Tonhöhe und Gleitbewegung) nennt bereits das I. Kapitel Ursachen.²² Auf damit verbundene Probleme wurde, wie ebenfalls im I. Kapitel ausgeführt, durch die Einführung des Kriteriums der Prominenz eines Schallereignisses und mit der methodischen Maßnahme der Investigator-Triangulation reagiert.²³ Methodische Behandlung erforderte aber auch die Einordnung sängerischer Gestaltungsmaßnahmen, die zwar als solche zweifelsfrei zu erkennen waren, sich jedoch mit keiner der oben genannten Analysekatgorien adäquat erfassen ließen. Im Folgenden wird anhand von Beispielen dargestellt, welche konkrete Gestalt der Umgang mit beiden Problemen – Grenzfällen der Kategorisierung und blinden Flecken des Kategoriensystems – im Verlauf des Forschungsprozesses annahm.

Grenzfälle der Kategorisierung²⁴

Die Analyse der 19.565 Aufnahmestellen wurde von zwei Expertenhörern vorgenommen, die ihre Ergebnisse miteinander verglichen und diskutierten. Hörer 1 (Kilian Sprau) untersuchte zunächst das gesamte Korpus in drei Analysedurchgängen; Hörer 2 (Majid Motavasseli) führte zunächst einen Analysedurchgang aus. Die Kategorisierung der Einzelstellen erfolgte grundsätzlich jeweils im *close listening*-Verfahren. Mit der unterschiedlichen Expertise der beiden Hörer hinsichtlich des Repertoires spätromantischer Kunstlieder gingen unterschiedliche Hörperspektiven einher: Während Hörer 1 aufgrund langjähriger Tätigkeit als Liedpianist eigene Erfahrung mit den Gepflogenheiten sängerischer Musizierpraxis gemacht hatte, nahm Hörer 2 (der mit der sängerischen Umsetzung von Kunst-

22 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als komplexe ästhetische Phänomene*.

23 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Investigator-Triangulation*.

24 Zum folgenden Abschnitt siehe auch ebd.

liedern nicht häufiger in Kontakt gekommen war als im Rahmen einer professionellen Musikausbildung generell üblich) die distanziertere Perspektive eines tendenziell ‚fremden Ohrs‘ ein. Zudem wurden unterschiedliche Ansätze hinsichtlich der Analysemethodik gewählt: Hörer 1 fokussierte stark die Einzelstellen selbst und betrachtete gleitende Tonhöhenbewegungen vor allem im Kontext der jeweils angrenzenden Töne, machte überdies während seines ersten Hördurchgangs beim Abspielvorgang Gebrauch von der Zeitlupenfunktion, gelegentlich auch von Spektrogrammen. Hörer 2 hingegen analysierte die zu untersuchenden Stellen vor allem im Kontext der sie jeweils umgebenden musikalischen Phrase, überwiegend in originaler Abspielgeschwindigkeit. Schon angesichts dieser unterschiedlichen Herangehensweisen überraschte es nicht, dass die beiden Hörer bei der Kategorisierung der Aufnahmestellen immer wieder zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangten. So waren im ersten Ergebnisvergleich 2.539 differente Einordnungen von Aufnahmestellen zu verzeichnen, was einem Anteil von rund 13 % am Gesamtstellenkorpus entspricht. Die verschieden interpretierten Einzelstellen (im Folgenden ‚Differenzfälle‘ genannt) wurden im Anschluss an diesen Hörvergleich an ausgewählten Beispielen diskutiert. Als Ursache für die Abweichungen konnten dabei, neben den genannten Unterschieden in der Analysestrategie, die oben im I. Kapitel skizzierten Herausforderungen bei der Segmentierung von Lautkategorien (Übergang vom Vokal zum klingenden Konsonanten und umgekehrt) bzw. diastematischen Einheiten (Übergang von der stabilen Tonhöhe zum Gleitvorgang und umgekehrt) ausgemacht werden.²⁵ Ergebnisse dieser Diskussionen sind in die Ausführungen des I. Kapitels zum Aspekt der ‚Prominenz‘ und der ‚ästhetischen Relevanz‘ gleitender Tonhöhenbewegungen eingeflossen.²⁶

Der Vergleich der Differenzfälle führte zu Spezifikationen in der Anwendung der Analyse-kategorien. So wurde – im Sinne des Kriteriums der ästhetischen Relevanz – festgelegt, dass ein Vorgang nur dann als konsonantische Gleitbewegung gewertet werden sollte, wenn sich die Tonhöhengestaltung des konsonantischen Lauts beim Abspielen in Originalgeschwindigkeit erkennen ließ. An vielen Stellen war dies nicht der Fall: So finden sich auf den untersuchten Aufnahmen nicht selten /r/- und /l/-Laute von so kurzer Dauer, dass die Zuordnung einer konkreten Tonhöhe in Originalgeschwindigkeit nicht sinnvoll erschien oder nicht möglich war.²⁷ Auch dann, wenn in Zeitlupe eine Tonhöhe des Konsonanten erkennbar war, die von der notierten abweicht,²⁸ wurden solche Fälle als nicht gleitend gewertet.²⁹

25 Vgl. als zwei Beispiele unter vielen ◉ Lipovšek 1988 *Die Nacht*, T. 5 „sie leise“ (gewertet als An↑; in Zeitlupe Schwierigkeit zu differenzieren zwischen Vokal, nachfolgendem klingendem Konsonanten /l/ und den dazwischenliegenden Übergangsphänomenen: Gleitbewegung auf Vokal, Konsonant, oder dazwischen?); ◉ Rödin 1975 *Allerseelen*, T. 31 „ein Tag“ (ungelöster Differenzfall: Silbenabschluss sehr leise, als vokalisches Portamento, konsonantisches Ausgleiten oder ‚nicht gleitend‘ zu werten?).

26 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als komplexe ästhetische Phänomene*.

27 Vgl. etwa ◉ Flagstad 1936, ◉ Fischer-Dieskau 1956 und ◉ Gheorghiu 1997, jeweils *Zueignung*, T. 4 „teu-re“; ◉ della Casa 1963 *Zueignung*, T. 4 „See-le“; ◉ Caballé 1967, ◉ Price 1986 und ◉ Janowitz 1988/89, jeweils *Freundliche Vision*, T. 23 „Ge-mütes“; ◉ Caballé 1979 *Zueignung*, T. 3 „du weißt“.

28 Vgl. etwa ◉ Ludwig 1933 *Die Nacht*, T. 30 „rücke näher“ (Gleiten auf /n/ nur in Zeitlupe erkennbar; hier allerdings ohnehin anschließende Gleitbewegung auf dem vokalischen Silbenkern, daher insgesamt als *Cercar la nota* gewertet).

29 Hieraus resultierte ein merkwürdiges Paradox, das auftritt, wenn eine konsonantisch anlautende Silbe ‚von unten her angesetzt‘ wird (aber nicht so stark, dass eine Einordnung als *Cercar la nota* oder Anschleifen sinnvoll wäre), und der anlautende Konsonant dabei so kurz ausfällt, dass seine Tonhöhe ästhetisch irrelevant erscheint: Ein so kurzer Konsonant wurde als nicht gleitend verbucht, obgleich eindeutig er-

Ebenso musste ein sinnvoller Umgang mit Fällen gefunden werden, in denen eigentlich klingende Konsonanten stimmlos realisiert werden – wenn etwa /j/ wie [ç], /r/ wie [x], /z/ wie [s], oder /v/ wie [f] klingt.³⁰ (Selbst für /l/ wurde eine stimmlose Umsetzung beobachtet, obgleich dem kein im Deutschen denkbarer Laut entspricht.³¹) Wie im Fall extrem kurzer Konsonantenartikulation wurde auch hier von ‚nicht gleitendem‘ Tonhöhenverlauf ausgegangen (sofern kein vokalisches Gleiten vorlag), obgleich stimmlos realisierte klingende Konsonanten natürlich eigentlich nicht der Regel gehorchen, wonach sie auf der Tonhöhe ihres Silbenkerns zu intonieren sind. Wie mit extrem kurzen oder stimmlosen Realisierungen klingender Konsonanten wurde auch mit Fällen verfahren, in denen notierte Konsonanten auf der Aufnahme nicht hörbar sind.³²

Auch wurde entschieden, eingeschobene Hilfsvokale³³ nicht in die Untersuchung mit einzubeziehen: Solche zusätzlichen Laute können dazu dienen, den nachfolgenden Tonansatz vorzubereiten und ihm dabei zu intonatorischer Sauberkeit verhelfen.³⁴ Gelegentlich suggerieren sie auch Stimmhaftigkeit faktisch stimmlos artikulierter Konsonanten, wobei Hilfsvokal und Konsonant einander so rasch folgen, dass sie im Höreindruck beinahe zu einem Laut verschmelzen.³⁵ In solchen Fällen wurde grundsätzlich von stimmloser Artikulation ausgegangen; der Hilfsvokal wurde ignoriert.

Schließlich wurde die Entscheidung getroffen, Vokale, die unterhalb der notierten Tonhöhe, doch innerhalb der aufsteigenden Vibratokurve einsetzen, als ‚auf Tonhöhe intoniert‘ zu kategorisieren (außer bei längerem Verweilen auf diesem Tiefpunkt).³⁶ Klingend konsonantische Silbenanlaute hingegen, die im unteren Bereich der Vibratoamplitude platziert werden, wurden als konsonantisches Angleiten aufgefasst. Der Grund für diese Entscheidung war die Beobachtung, dass klingende Konsonanten meist nicht lang genug artikuliert werden, um an der vollen Vibratoschwingung zu partizipieren, im genannten Fall daher in der Regel komplett unterhalb der ‚eigentlichen‘ Tonhöhe angesiedelt sind.³⁷

schließbar war, dass er nicht auf der eigentlich notierten Tonhöhe angesetzt sein konnte. (Vgl. ◉ Dermota 1942 *Die Nacht*, T. 30 „rücke näher“: /n/ kaum hörbar kurz, dann vernachlässigbares Angleiten des Vokals von unten; insgesamt als nicht gleitend [-] gewertet). Diese Entscheidung war begründet durch die Absicht, Bestätigungsfehler zu vermeiden und daher im Zweifelsfall *gegen* die Kategorie ‚konsonantische Gleitbewegung‘ zu optieren. (Freilich wurde auch der umgekehrte Fall beobachtet, etwa bei Angleitbewegung auf anlautendem Konsonanten mit nachfolgendem vokalischem Angleiten von so minimalem Ausmaß, dass es gegenüber dem konsonantischen Geschehen vernachlässigbar erschien; vgl. ◉ Dux ca. 1920 *Ständchen*, T. 40 „Rings“; ◉ Ludwig 1933 und ◉ Ritchie 1989, jeweils *Die Nacht*, T. 34 „die Nacht“.)

- 30 Vgl. etwa ◉ Schwarzkopf 1966, ◉ Donath 1978, ◉ Kessler 1983/84, ◉ Popp 1984, jeweils *Zueignung*, T. 3 „Ja“ (stimmloses /j/); ◉ Kraus 1977 *Ständchen*, T. 38 „Gar-ten“ (stimmloses /r/); ◉ Popp 1984, ◉ Lott 2002 und ◉ Hampson 2013/14, jeweils *Zueignung*, T. 4 „teure Seele“ (stimmloses /z/); ◉ Popp 1984 *Zueignung*, T. 3 „du weißt“; ◉ Alexander 1985 und ◉ Hampson 2013/14, jeweils *Heimliche Aufforderung*, T. 93 „du wunderbare“ (stimmloses /v/).
- 31 Vgl. ◉ Klepper 1999 *Die Nacht*, T. 12 „alle Blumen“ (stummes, quasi gehauchtes /l/).
- 32 Vgl. etwa ◉ Fischer-Dieskau 1967 *Zueignung*, T. 5 „von dir“ (ein /n/-Laut ist nicht identifizierbar).
- 33 Siehe I. Kapitel, *Einleitung*, Notenbeispiel I.1c.
- 34 Vgl. etwa ◉ Linhard-Böhm 1954 und ◉ Fischer-Dieskau 1967, jeweils *Allerseelen*, T. 35 „wie“.
- 35 Vgl. ◉ Alexander 1985 *Allerseelen*, T. 35 „wie“ (erst Hilfsvokal, dann stummes /v/).
- 36 Vgl. etwa ◉ Steiner ca. 1925 *Ständchen*, T. 40 „Rings“ (konsonantisches Angleiten; Gleitbewegung auf dem nachfolgenden Vokal wahrnehmbar, die aber im Vibrato aufgeht).
- 37 Vgl. etwa ◉ 1993/94 Shirai *Zueignung*, T. 7 „Liebe macht“: Alle drei Silben sind auf derselben Tonhöhe notiert; /m/ wird am unteren Rand der Vibratoamplitude gesungen; die Stelle wird daher als konsonantisches Angleiten (An→) gewertet.

Auf Grundlage solcher Differenzierungen nahmen beide Hörer nach Abschluss der Diskussion eine erneute Analyse der unterschiedlich kategorisierten Stellen vor; beim Vergleich der Ergebnisse dieses weiteren Hördurchgangs hatte sich die Zahl der Differenzen auf 147 Einzelstellen reduziert. Angesichts des geringen Anteils dieser Menge an der Gesamtstellenzahl – er liegt bei 0,8 % – wurden die verbleibenden Differenzen als für das Gesamtergebnis vernachlässigbar erachtet. Da beide Hörer die Erfahrung gemacht hatten, dass konzentriertes Suchen nach gleitenden Tonhöhenbewegungen im Sinne eines *confirmation bias* dazu verleitet, die ästhetische Relevanz auch wenig prominenter Gleitbewegungen zu überschätzen, wurden die 147 strittigen Fälle jeweils in die weniger prominente von zwei diskutierten Kategorien eingestuft:³⁸ Wo also die Möglichkeit einer konsonantischen Gleitbewegung bestand, wurde ‚keine Gleitbewegung‘ angenommen; wo die Möglichkeit einer vokalischen Gleitbewegung diskutiert wurde, lautete die Entscheidung lediglich auf ‚konsonantisches Gleiten‘. Diese Maßnahme diente der Vermeidung von Bestätigungsfehlern.

Die beim ersten Ergebnisvergleich different eingestuften Stellen sind in den Datentabellen mit einem Kreuz markiert (siehe Abbildung II.2, T. 3 „du weißt“; Abbildung II.3, T. 16 „du segnetest“). Stellen, die auch im zweiten Ergebnisvergleich noch unterschiedlich beurteilt wurden, sind mit einem roten Balken markiert (Abbildung II.3, T. 16 „du segnetest“).

T. 14 "A-methysten..."			T. 16 "du segnetest"			T. 16 "seg-netest"		
An↓	Cln↓	–	An→	vlv	–	An↓	Cln↓	–
T. 23 "wāsich"			X			T. 7 "mach die"		
	Cln↓	–					Cln↓	–

Abbildung II.3: performanceanalytische Auswertung von © Schwarzkopf 1960 *Zueignung*, T. 14 und 16

Dass eine gewisse Anzahl von unentscheidbaren Grenzfällen schlichtweg nicht zu vermeiden war, legten auch Erfahrungen anlässlich einer Aufnahmesitzung nahe, in der unter Mitwirkung einer professionellen Sängerin Musteraufnahmen der den Analyse kategorien entsprechenden Phänomene hergestellt wurden.³⁹ Ergebnis dieser Aufnahmesitzung sind die Audiobeispiele I.2–I.15 des I. Kapitels. Dieses Aufnahmeprojekt stellte eine Art Praxistest für die abstrakten Analyse kategorien dar. Als Erfahrungswert lässt sich festhalten, dass der Spielraum für die praktische Umsetzung der Analyse kategorien schmal ist, wenn Undeutlichkeit einerseits, Übertreibung andererseits vermieden werden soll. Anders ausgedrückt: Eine Umsetzung der abstrakten Analyse kategorien in künstlerische Praxis war mit denselben Herausforderungen konfrontiert, die sich bereits im *close listening* bei der höranalytischen Anwendung dieser Kategorien ergeben hatten. Dies spricht aber nicht gegen die Triftigkeit der Analyse kategorien; es betont lediglich, dass die Platzierung gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten ein Stilmittel im Mikrobereich der musikalischen Gestaltung darstellt.


38 Zum Begriff *confirmation bias* vgl. Tweney/Doherty/Mynatt 1981.

39 Die Aufnahmesitzung fand am 9. September 2022 in der *Universität der Künste*, Berlin statt. Gesang: Milena Bischoff, Sopran (Straßburg); Tonmeister: Anton Pelzer und Johannes Hartmuth (beide Berlin).


Blinde Flecken des Kategoriensystems

Schwierigkeiten bei der Anwendung der Analysekatoren boten nicht nur Grenzfälle der Einordnung, sondern auch sängerische Gestaltungsmittel, die mit keiner der Analysekatoren adäquat beschrieben werden konnten. Solche Fälle wurden prinzipiell als ‚nicht gleitend‘ bewertet. Einen häufigeren Fall dieser Art stellen Abweichungen der Tonhöhe nach unten dar, die zu Beginn einer Silbe nach Abwärtssprung auftreten. Ein Beispiel bietet Noten- und Audiobeispiel II.9.

4



teu - re See - le,

 <https://doi.org/10.5446/61321>

Noten- und Audiobeispiel II.9: *Zueignung*, T. 4; © Kötter *Zueignung* 193x, T. 4, vokalische Tonhöhenabweichung entgegen der Intervallrichtung

Auf den analysierten Aufnahmen wurden solche Fälle häufig als konsonantische Tonhöhenabweichungen auf dem Phonem /z/ registriert, und zwar oft mit bedeutendem Intervallabstand zu Start- und Zieltonhöhe.⁴⁰ Solche ‚zu tief‘ gesungenen Konsonanten wirken wie aus der diastematischen Linie gefallen; das klangliche Ergebnis gleicht oft einem kleinräumigen Wechsel vom gesungenen zum ‚gesprochenen‘ Ton. Derartige Fälle wurden nicht als gleitende Tonhöhenbewegung im Sinne der kategorialen Definitionen des I. Kapitels aufgefasst, da sie das Kriterium der Tonhöhenverbindung nicht erfüllen: Der Laut /z/ wird weit unterhalb der Zieltonhöhe *h* angesetzt.⁴¹ Da ihrer spezifischen Eigenart aber auch keine andere Kategorie des entworfenen Systems entspricht, wurden sie als ‚nicht gleitend‘ registriert; in den Tabellen wurde das Symbol – eingetragen und mit dem Zusatz An↑ versehen. Ein analoger Fall (An↓) ist auch bei umgekehrter Intervallrichtung möglich, obgleich weniger häufig.⁴²

Als ‚angleitend‘ wurden allerdings Gleitbewegungen gewertet, die im Rahmen eines Aufwärtsintervalls unterhalb des notierten Starttons einsetzen (Notenbeispiel II.10);⁴³ für diese Einordnung war die Gleichsinnigkeit von Gleitbewegung und Intervallrichtung ausschlaggebend.

15



Son - ne wie - der

 <https://doi.org/10.5446/61322>

Noten- und Audiobeispiel II.10: *Morgen!*, T. 15; © Schlusnus *Morgen!* 1943, T. 15, konsonantische Tonhöhenabweichung unterhalb des Rahmens einer Intervallfortschreitung

40 Vgl. etwa © Maxwell 1988 und © Bonney 1989, jeweils *Allerseelen*, T. 9 „Re-seden“; © Pfeiffer 1991 und © Schmidt 1993, jeweils *Zueignung*, T. 4 „teure Seele“. Vgl. auch © Fassbaender 1985/86 *Zueignung*, T. 16 „du segnetest“ (Tonhöhe von /z/ sinkt zunächst ab und steigt dann wieder auf; Differenzfall; schließlich aufgrund der anschließenden Vokalgestaltung als *Vibrar la voce* gewertet).

41 Als ‚konsonantisches Angleiten‘ in Abwärtsrichtung wären Umsetzungen dieser Stelle einzuordnen, in denen der Silbenanlaut /z/ zwar unterhalb der Tonhöhe *d* gesungen wird, jedoch nicht unterhalb der nachfolgenden Tonhöhe *h*. In solchen Fällen ist die ästhetische Funktion der Gleitbewegung eine Verbindung der beiden Tonhöhen *d* und *h*, und in diesem Sinne definiert das I. Kapitel (Abschnitt *Kriterien der Datenerhebung*) konsonantisches Angleiten bei Tonhöhenwechsel innerhalb einer Phrase.

42 Vgl. © Krause 1963 und © Jarnot 2005, jeweils *Zueignung*, T. 24 „ich nie“ (Aufwärtsintervall; /n/ jeweils oberhalb der Zieltonhöhe gesungen).

43 Vgl. etwa © Anders 1944 *Allerseelen*, T. 34 „dich wieder“.

Ein mithilfe der Untersuchungskategorien ebenfalls nicht direkt darstellbares Phänomen sind silbenübergreifende Gleitbewegungen, etwa der fließende Übergang eines Portamentos in eine Gleitbewegung auf dem klingend konsonantischen Anlaut der Folgesilbe.⁴⁴ Solche Vorgänge wurden, den Analysekategorien entsprechend, mit Bezug auf die Einzelsilben behandelt, im genannten Fall also entweder als Portamento oder als konsonantisches Angleiten, je nachdem, welche der beiden beteiligten Silben im Fokus lag.

Unnötig erschien es, eine eigene Kategorie einzuführen für eine Art von Gleitbewegung, die im *popular singing* als *Falling off the note* bekannt ist.⁴⁵ Dieses Stilmittel, das darin besteht, am Ende einer Phrase von der letzten Tonhöhe quasi ins Nichts abzugleiten, hat in der traditionellen Stilkunde des Kunstgesangs keinen Ort.⁴⁶ Auf den für diese Studie ausgewerteten Aufnahmen wurde es nur sehr selten beobachtet, am deutlichsten auf dem Mitschnitt einer von emphatischem Schwung getragenen Livedarbietung des Tenors Nicolai Gedda; die betreffende Stelle ist allerdings aus formalen Gründen nicht Teil des Stellenkorpus.⁴⁷ Im Rahmen des Korpus wurde ein zumindest ähnlicher Fall auf einem ‚abstürzenden‘ Auslaut innerhalb eines Silbenwechsels gefunden.⁴⁸

REFERAT DER ANALYSEDATEN UND ERSTE AUSWERTUNGEN

Die durch Analyse der Aufnahmestellen erhobenen Daten werden im vorliegenden und den folgenden Kapiteln unter verschiedenen Gesichtspunkten dargestellt und nach Maßgabe konkreter Hypothesen und Fragestellungen ausgewertet. Die Datenauswertung erfolgt grundsätzlich in sprachlicher Form. Zur Darstellung von Häufigkeiten und historischen Entwicklungstrends werden außerdem Tabellen und Grafiken, zur Verdeutlichung qualitativer Merkmale konkreter sängerischer Gestaltungsmaßnahmen auch Noten- und Audiobeispiele sowie Spektrogramme verwendet. Die statistische Dateninterpretation schließt Signifikanztests von Abweichungen und Entwicklungstrends ein. Signifikanz einer statistischen Beobachtung erlaubt deren Verallgemeinerung; man wird nicht zu hoch greifen, wenn man darunter im Fall der vorliegenden Studie die Übertragung von Erkenntnissen, die am Aufnahmekorpus gewonnen wurden, auf die Aufführungspraxis des spätrömantischen Kunstlieds deutscher Sprache versteht.⁴⁹ Der Ausdruck Sänger*innen wird im Folgenden stets als Kurzform für ‚Sängerinnen und Sänger innerhalb des ausgewerteten Stellenkorpus‘ gebraucht.

44 Als Beispiel vgl. © Flagstad 1935 *Allerseelen*, T. 10 „die letzten“.

45 Vgl. Soto-Morettini 2014, S. 93 f.

46 Es wird in keiner der im III. Kapitel ausgewerteten Quellen erwähnt.

47 Vgl. © Gedda 1985 *Zueignung*, T. 13 „Ze-cher“ (Ausgleiten auf dem Silbenauslaut /r/). Die betreffende Silbe befindet sich am Phrasenende, weshalb die Gleitbewegung formal keine Zieltonhöhe besitzt. Dieser im Rahmen der Stilmittel des Kunstgesangs, wie erwähnt, unübliche Fall ist im Partiturstellenkorpus nicht vorgeesehen.

48 Vgl. © Schmidt 1996 *Freundliche Vision*, T. 39 „Schön-heit“: Die Tonhöhe des Lauts /n/ fällt eine Quint unter die Zieltonhöhe, interessanterweise auf den Grundton der geltenden Harmonie.

49 Um das Problem der Alphafehler-Kumulierung zu adressieren, wurde das globale Signifikanzniveau nach Bonferroni auf $\alpha = 0,0021$ adjustiert. Im Verlauf der gesamten Studie werden insgesamt 24 Hypothesen bzw. Fragestellungen anhand ein- und desselben Datensatzes untersucht (für eine Auflistung siehe VII. Kapitel *Zusammenfassung und Ausblick*). Für jeden der in den 24 Teiluntersuchungen ausgewerteten Teildatensätze wurden χ^2 -Kontingenztests und Prüfungen auf Korrelation nach Kendall

1. Gleitbewegungen allgemein

Zunächst wird anhand des Datenmaterials die grundsätzliche Frage untersucht, wie sich die Häufigkeit, mit der Sänger*innen Gebrauch von gleitenden Tonhöhen machen, im Laufe des Untersuchungszeitraums, also der Jahrzehnte zwischen 1901 und 2019, verändert. Der Antwort auf diese Frage liegt die Auswertung des zentralen Stellenkorpus zugrunde, also derjenigen Stellen, an denen sowohl konsonantisches als auch vokalisches Gleiten möglich ist. Aus dem im I. Kapitel referierten Forschungsstand lässt sich die Hypothese ableiten, dass die Zahl gleitender Tonhöhenbewegungen im Lauf der Jahrzehnte rückläufig sein müsse.⁵⁰ Abbildung II.4 zeigt für jedes Jahrzehnt, an wieviel Prozent dieser Stellen die Sänger*innen von einer der beiden Arten des Gleitens, also von gleitenden Tonhöhen überhaupt, Gebrauch machen.

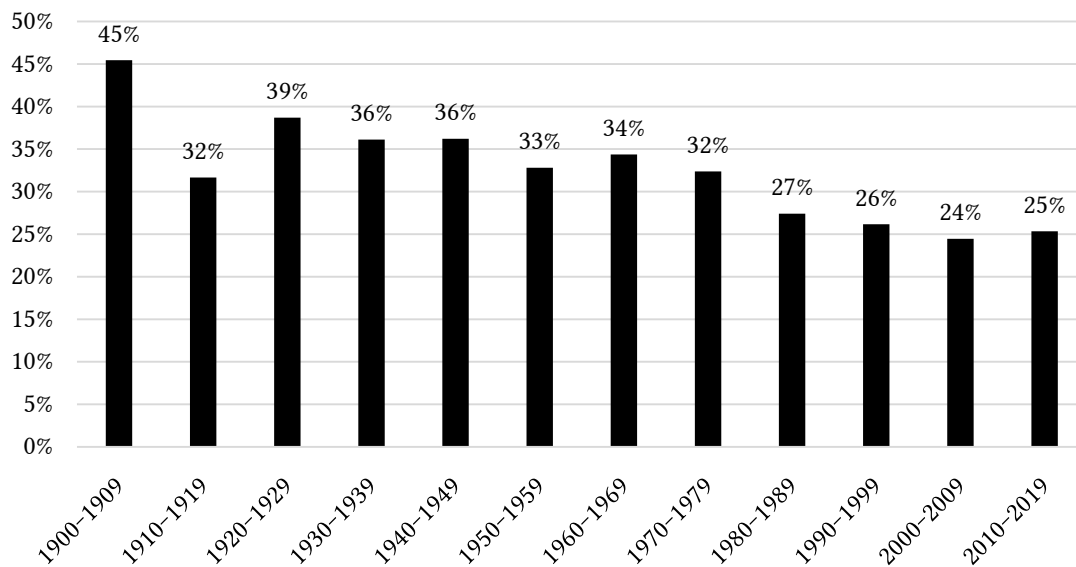


Abbildung II.4: Häufigkeit von Gleitbewegungen überhaupt pro Jahrzehnt

Wie ersichtlich, bestätigt sich die Hypothese: Die Zahl der Gleitbewegungen nimmt im Laufe des Untersuchungszeitraums statistisch signifikant ab;⁵¹ der Trend ist klein, aber ebenfalls signifikant.⁵² Die Angaben zu den beiden ersten Jahrzehnten, 1900–1919, müssen freilich mit Vorsicht behandelt werden, da für diese Zeiträume nur verhältnismäßig wenige Aufnahmen ausgewertet werden konnten (siehe oben, Tabelle II.1); gemeinsam machen diese weniger als 3 % des gesamten Aufnahmenkorpus aus (1900–1909: sechs Aufnahmen; 1910–1919: 24 Aufnahmen). Nicht zuletzt aus diesem Grund erscheint es ratsam, die Auflösung etwas weniger hoch zu wählen und die gesammelten Daten nicht (nur) nach Jahr-

durchgeführt. Von signifikanten Abweichungen bzw. signifikanten Trends wird jeweils ausgegangen, wenn gilt $p < \alpha$, wobei $\alpha = 0,05:24$. Gemäß den Referenzwerten nach Cohen wird von kleinen Entwicklungstrends ausgegangen wenn gilt: Betrag von Kendall's Tau-B = 0,1; mittleren Entwicklungstrends entspricht ein Betrag von Kendall's Tau-B = 0,3; starken Entwicklungstrends entspricht ein Betrag von Kendall's Tau-B = 0,5 (vgl. die Angaben zu Korrelationskoeffizienten bei Ellis 2010, S. 41, Tabelle 2.1).

50 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Zum Wandel der Portamentopraxis im 20. Jahrhundert*.

51 $\chi^2 = 177$; $df = 11$; $p < 0,001$.

52 $|Kendall's\ Tau-B| = 0,0839$; $|t| = 12,4$; $p < 0,001$.

zehnten, sondern (auch) nach jahrzehnteübergreifenden Zeiträumen (im Folgenden: Epochen) zu sortieren. Als Trennlinie zwischen zwei solchen Epochen bietet sich zunächst das Jahr 1950, die Mitte des 20. Jahrhunderts an: Wie oben im I. Kapitel ausgeführt, wird die ‚Stunde Null‘ nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in der aktuellen Forschung als Scheidepunkt innerhalb der performancestilistischen Entwicklung des Kunstgesangs im 20. Jahrhundert angesehen.⁵³ Eine Ausdehnung dieser ‚ersten Epoche‘ bis zum Jahr 1949 erscheint der Sache nach gerechtfertigt, denn der größere Teil der im Korpus versammelten Aufnahmen der 1940er Jahre stammt aus der ersten Hälfte des Jahrzehnts, und der weitaus größte Teil der datierbaren Aufnahmen nach 1945 wurde von Sänger*innen gemacht, die auch schon vor 1945 mit Aufnahmen im Korpus vertreten sind.⁵⁴ Eine plausible Marke für eine zweite Epochenäsur bildet die Jahrtausendwende: Nach einem Gipfelpunkt der ‚neusachlichen‘ Musizierästhetik in den 1980er Jahren hat die Forschung um 2000, wie ebenfalls im I. Kapitel referiert, erste Anzeichen für eine eventuelle Neubewertung gewisser expressiver Stilmittel, darunter Portamento, beobachtet.⁵⁵ Unter statistisch-formalem Aspekt hat die Aufteilung in drei Epochen (1900–1949; 1950–1999; 2000 ff.) zudem den Vorteil, dass in den ersten beiden Epochen zwei gleich große Zeiträume miteinander verglichen werden können. Die letzten beiden Jahrzehnte des Untersuchungszeitraums freilich (2000–2019) können als dritte Epoche, verbunden mit einer eventuellen Performancestilentwicklung, lediglich im Sinne prognostischer Aussagen verstanden werden. Sortiert man die Daten nach den drei genannten Stilepochen, erhält man das in Abbildung II.5 dargestellte Ergebnis.

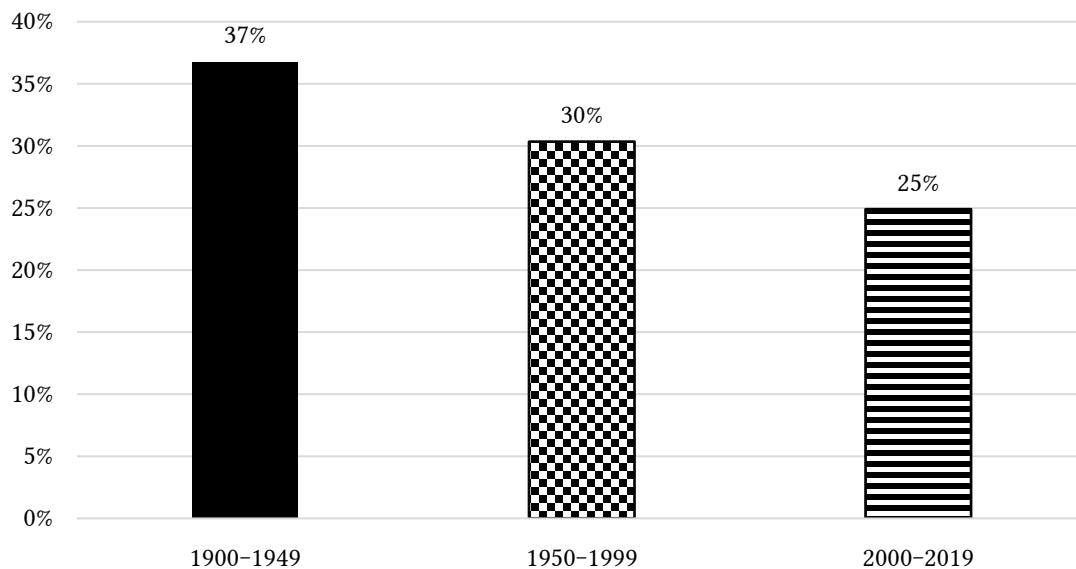


Abbildung II.5: Häufigkeit von Gleitbewegungen überhaupt pro Epoche. Die zur Unterscheidung der Epochen eingesetzten Muster (1900–1949: gefüllte Säulen; 1950–1999: Säulen mit Schachbrettmuster; 2000–2019: querlinierte Säulen) werden so auch im Folgenden verwendet.

53 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Zum Wandel der Portamentopraxis im 20. Jahrhundert*.

54 Ausnahmen hiervon bilden nur Josef Herrmann (© 1946 *Heimliche Aufforderung*), Anette Brun (© 1947 *Allerseelen*; © 1947 *Morgen!*) und Marian Anderson (© 1947 *Morgen!*).

55 Siehe oben, I. Kapitel, Abschnitte *Expressive gestures im historischen Wandel* und *Zum Wandel der Portamentopraxis im 20. Jahrhundert*.

Noch pointierter als bei Sortierung nach Jahrzehnten zeigt sich bei Sortierung nach Epochen der Rückgang gleitender Tonhöhen im Laufe des Untersuchungszeitraums. Von der ersten zur zweiten Epoche reduziert sich die Häufigkeit um ein knappes Fünftel, von der zweiten zur dritten um ein gutes Sechstel.

2. Gleitbewegungen differenziert nach Vokal/Konsonant

Für die vorliegende Studie ist von besonderem Interesse, ob sich der sängerische Gebrauch gleitender Tonhöhen auf Vokalen anders entwickelt hat als auf klingenden Konsonanten. Die zentrale Hypothese der vorliegenden Studie geht davon aus, dass gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten im Laufe des Untersuchungszeitraums weniger stark abgenommen haben als auf Vokalen.⁵⁶ Abbildung II.6 schlüsselt die soeben vorgestellten Daten entsprechend dieser Fragestellung auf; sie gibt im Hinblick auf das zentrale Stellenkorpus für jede Epoche an, zu wieviel Prozent die Sänger*innen von konsonantischem bzw. vokalischem Gleiten Gebrauch machen.

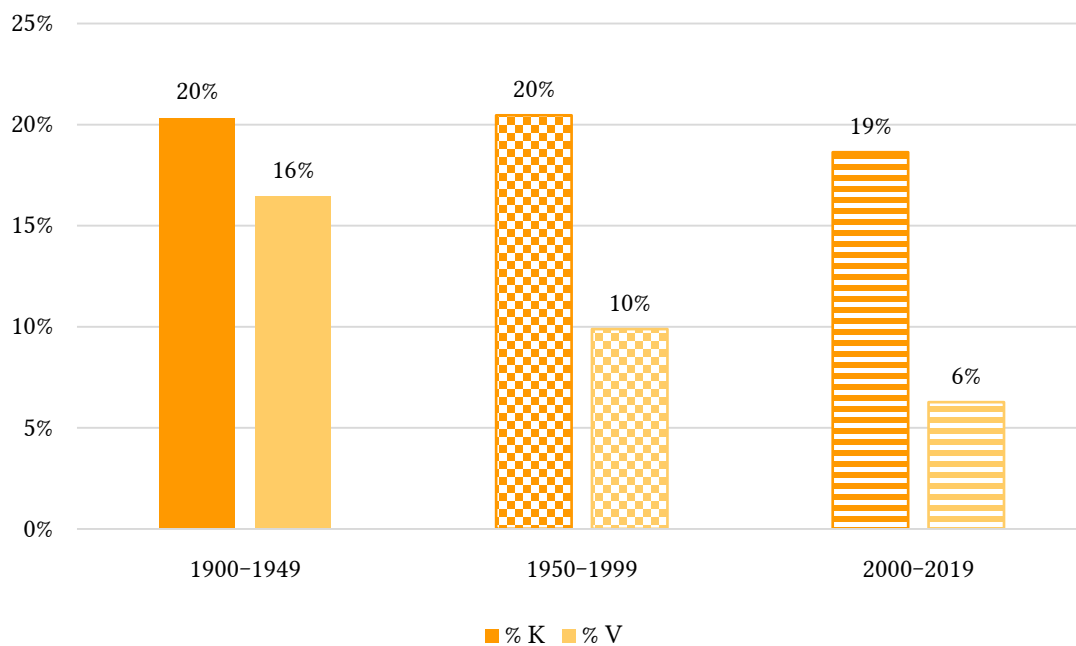


Abbildung II.6: Häufigkeit von Gleitbewegungen pro Epoche, differenziert nach konsonantischen und vokalischen Gleitbewegungen

Die Entwicklung verläuft für konsonantische und vokalische Gleitbewegungen unterschiedlich. Schon grundsätzlich ist der Anteil vokalischer Gleitbewegungen geringer als der konsonantischer; zusätzlich wächst der Abstand zwischen beiden Gestaltungsweisen im Laufe des Untersuchungszeitraums: Während die Häufigkeit vokalischer Gleitbewegungen im zentralen Stellenkorpus im Laufe des Untersuchungszeitraums signifikant

56 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Hypothesenbildung*.

schrumpft⁵⁷ (von der ersten zur zweiten Epoche um beinahe zwei Fünftel, von der zweiten zur dritten um genau zwei Fünftel), bleibt der Anteil konsonantischer Gleitbewegungen nahezu konstant (mit einer leichten Reduktion um einen Prozentpunkt am Übergang zur dritten Epoche).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich der Schwund an Gleitbewegungen im Laufe des Untersuchungszeitraums im Wesentlichen dem Rückgang vokaler Gleitbewegungen verdankt. Konsonantische Gleitbewegungen hingegen machen in allen drei Epochen etwa ein Fünftel des zentralen Stellenkorpus aus, werden also mit nahezu konstant bleibender Häufigkeit eingesetzt. Dieser Anteil ist zwar gewissen Schwankungen unterworfen, wenn man die Entwicklung nach Jahrzehnten differenziert (Abbildung II.7), und diese Schwankungen sind auch im statistischen Sinne signifikant, doch lässt sich über den Untersuchungszeitraum hinweg kein Trend ausmachen; die Standardabweichung liegt bei nur 0,02.⁵⁸ Die zentrale Hypothese der vorliegenden Studie ist damit bestätigt.

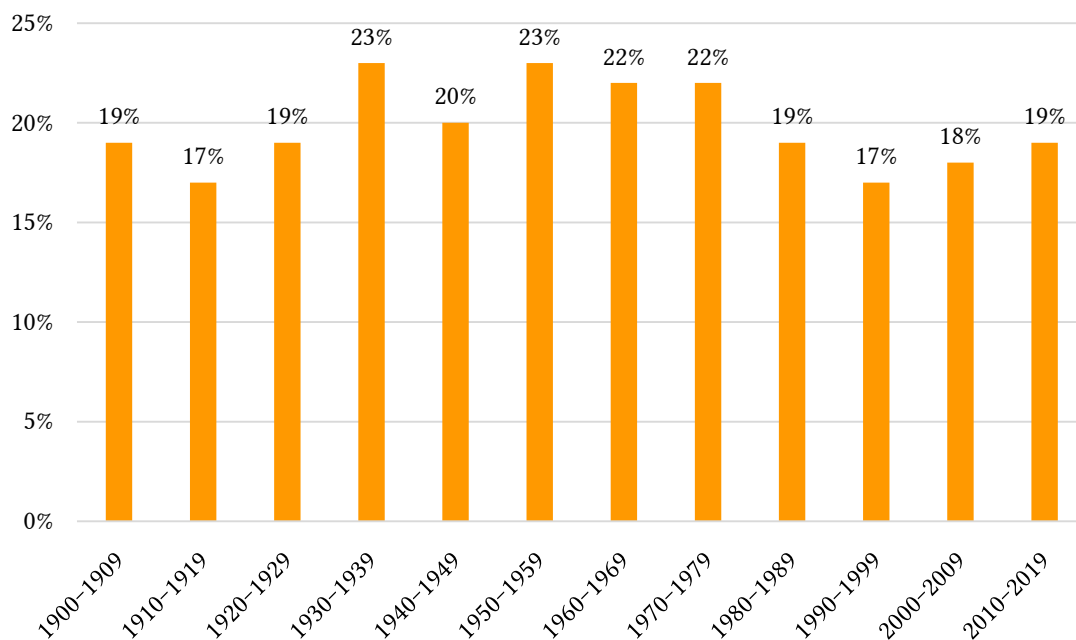


Abbildung II.7: Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen pro Jahrzehnt

Zur vergleichenden Gegenüberstellung vokalischer und konsonantischer Gleitbewegungen gehört auch die Auswertung der Parallelstellenanalyse. Die in Abbildung II.8 dargestellte Statistik konzentriert sich auf diejenigen Stellen des Parallelstellenkorpus, an deren Pendants im zentralen Stellenkorpus konsonantisches Gleiten stattfindet; dies sind 529 von insgesamt 3.495 überprüften Parallelstellen. Für diesen Ausschnitt des Parallelstellenkorpus vergleicht sie die Häufigkeit vokalisches Gleitens mit der Häufigkeit des Verzichtes auf Gleitbewegung pro Jahrzehnt.

57 $\chi^2 = 266$; $df = 11$; $p < 0,001$. Die Effektstärke des Trends ist allerdings über die Jahrzehnte hinweg nicht stark ausgeprägt ($|Kendall's\ Tau-B| = 0,0966$; $|t| = 14,2$; $p < 0,001$).

58 $\chi^2 = 42,2$; $df = 11$; $p < 0,001$. $|Kendall's\ Tau-B| = 0,0222$; $|t| = 3,27$; $p = 0,001$. Die Effektstärke des Trends ($|Kendall's\ Tau-B| = 0,0222$) kann auf den Wert 0 abgerundet werden.

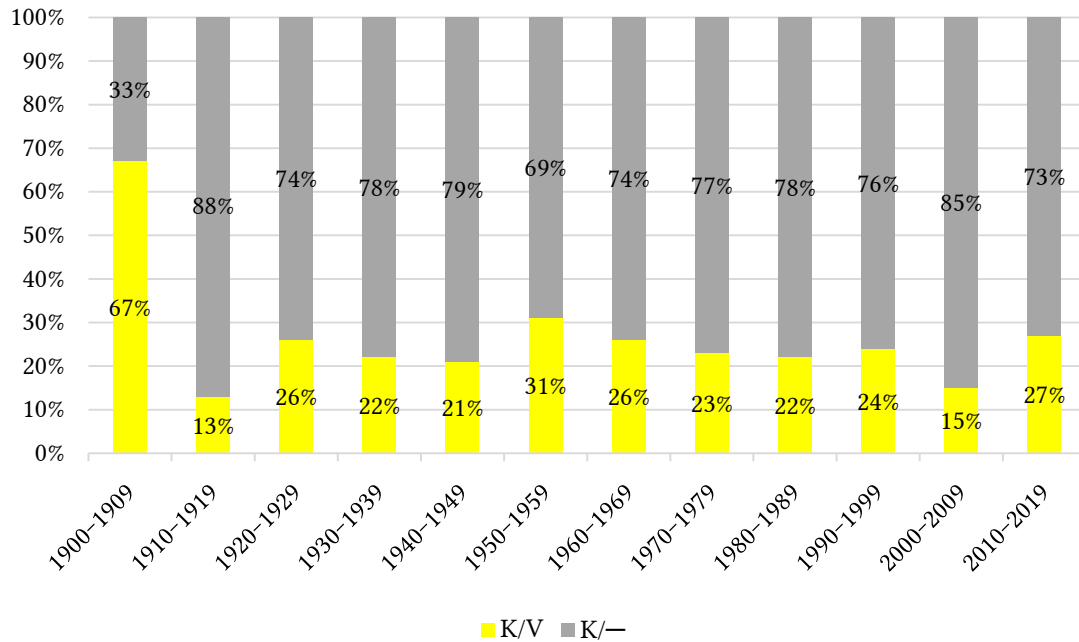


Abbildung II.8: Parallelstellenanalyse (Auswahl), Vergleich der Häufigkeiten von vokalischem Gleiten und ausbleibender Gleitbewegung pro Jahrzehnt

Wie ersichtlich, liegt der Anteil von Fällen, in denen einer konsonantischen Gleitbewegung im zentralen Stellenkorpus eine vokalische Gleitbewegung im Parallelstellenkorpus gegenübersteht, in den meisten Jahrzehnten zwischen 20 und 30 %; in zwei Jahrzehnten liegt er unter 20 %. Signifikante Abweichungen treten nicht auf⁵⁹ (der vergleichsweise hohe Anteil vokalisches gleitender Parallelstellen vor 1910 beruht auf der geringen Basis von insgesamt nur drei Parallelstellen⁶⁰). Dies weist darauf hin, dass der Gebrauch gleitender Tonhöhen stärker von der Textgestalt abhängt als von der musikalischen Struktur einer Stelle. Denn da der Tonhöhenverlauf der Singstimme an Parallelstellen definitionsgemäß (nahezu) identisch ist, stellt die unterschiedliche Textierung ein zentrales Unterscheidungsmerkmal dar. Es liegt also nahe, den überwiegend unterschiedlichen Umgang mit Gleitbewegungen auf die Verschiedenheit der Textierung zurückzuführen. Daraus folgt die weitreichende Erkenntnis, dass gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten nicht nur als Mittel der Tonhöhengestaltung, sondern auch als spezifisches Mittel der Sprachgestaltung anzusehen sind. Diese Qualität könnte erklären, warum ihr Gebrauch im Vergleich zu vokalischen Gleitbewegungen nicht nachgelassen hat.

3. Gleitbewegungen differenziert nach Silbenposition

Die vorliegende Studie differenziert gleitende Tonhöhen nach ihrer Position innerhalb einer gesungenen Silbe. Vokalische Gleitbewegungen werden dabei nach sieben Kategorien unterschieden. Diejenigen Kategorien, für die sich innerhalb des Stellenkorpus am häufigsten Gelegenheit bietet, sind *Cercar la nota* aufwärts, *Cercar la nota* abwärts, Portamento aufwärts und Portamento abwärts, die jeweils innerhalb einer Phrase auftreten. Als

⁵⁹ $\chi^2 = 8,38$; $df = 11$; $p = 0,679$.

⁶⁰ Siehe Anhang VIII.8 *Performanceanalytische Daten*, Tabelle Strauss_1901-1909.

Sonderfälle werden außerdem (an einer geringeren Zahl von Aufnahmestellen) Gelegenheiten für Anschleifen am Phrasenbeginn, Gleitbewegungen vor oder nach klingenden Doppelkonsonanten am Silbenübergang und *Vibrar la voce* untersucht.

Abbildung II.9 gibt für alle Arten vokalischen Tönhöhengleitens an, wieviel Prozent der Gelegenheiten zu ihrer Anwendung pro Epoche genutzt werden.

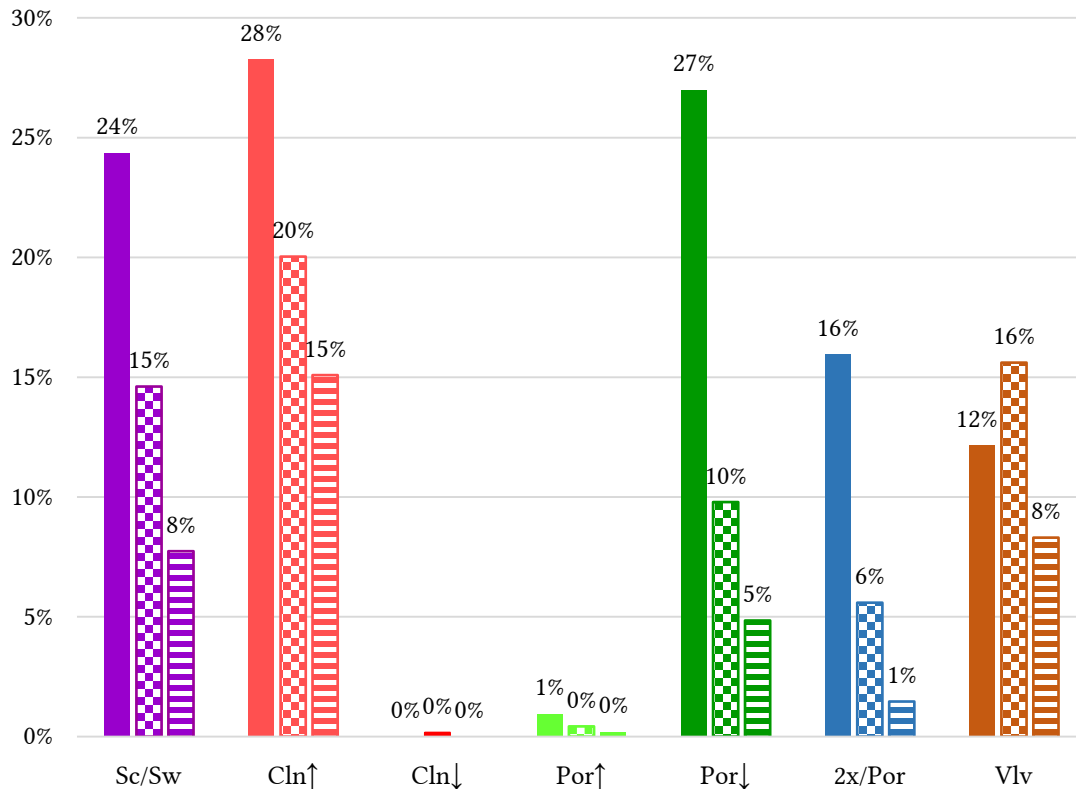


Abbildung II.9: Häufigkeit vokalischen Tönhöhengleitens pro Epoche, differenziert nach Arten vokalischen Tönhöhengleitens; die drei Werte pro Gleitbewegungsart entsprechen den drei Epochen 1900–1949, 1950–1999 und 2000–2019.

Wie ersichtlich, erscheinen bestimmte Arten vokalischen Gleitens gegenüber anderen bevorzugt: In allen drei Epochen ist *Cercar la nota* in Aufwärtsrichtung das vergleichsweise am meisten genutzte Stilmittel; Portamento in Abwärtsrichtung besetzt immerhin in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Spitzenposition, ab der zweiten Jahrhunderthälfte gerät es ins Hintertreffen. Mit Abstand am wenigsten kommen durchweg *Cercar la nota* abwärts und Portamento aufwärts zum Einsatz: Beide Stilmittel weisen so niedrige Prozentwerte auf, dass sie über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg vernachlässigbar erscheinen. Unter den Sonderformen weist Anschleifen am Phrasenbeginn vergleichsweise hohe Werte auf, ebenso wie *Vibrar la voce* in der Zeit nach 1950. Relativ wenig gebraucht werden in allen drei Epochen vokalische Gleitbewegungen im Umfeld klingender Doppelkonsonanten. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Gleitbewegungsarten sind in allen drei Epochen statistisch signifikant.⁶¹

61 1900–1949: $\chi^2 = 398$; $df = 6$; $p < 0,001$.

1950–1999: $\chi^2 = 629$; $df = 6$; $p < 0,001$.

2000–2019: $\chi^2 = 205$; $df = 6$; $p < 0,001$.

Das Datenmaterial erlaubt folgende Feststellungen:

- Der signifikante Rückgang von Portamento abwärts nach 1950 verträgt sich gut mit dem aktuellen Forschungsstand zum Wandel sängerischen Portamentgebrauchs im 20. Jahrhundert.⁶²
- Bemerkenswert erscheint allerdings die Seltenheit von Portamentobewegungen aufwärts; sie war aufgrund des Forschungsstands nicht vorauszusehen. Es ist zu überprüfen, ob Aufwärtsgleiten am Silbenende eher auf die konsonantischen Laute verlagert wird, oder ob es an dieser Silbenposition generell selten auftritt.
- Das generell häufig angewandte *Cercar la nota* aufwärts ist vom Rückgang des Tonhöhengleitens nach 1950 weniger betroffen als Portamento abwärts.⁶³ Es stellt sich die Frage, ob und wie diese Beobachtung plausibel zu machen ist.
- Wenig überraschend ist der seltene Gebrauch von *Cercar la nota* abwärts: *Cercar la nota* gilt gemäß aktueller Forschung als ein vor allem in Aufwärtsrichtung angewandtes Stilmittel.⁶⁴ Zu fragen ist, ob diese Asymmetrie auch für sein konsonantisches Pendant, die Angleitbewegung zu Silbenbeginn, gilt.
- Wie *Cercar la nota* ist auch Anschleifen am Phrasenbeginn vom Rückgang des Tonhöhengleitens nach 1950 weniger betroffen als Portamento abwärts;⁶⁵ für *Vibrar la voce* sind nicht einmal signifikante Abweichungen festzustellen.⁶⁶ Es fragt sich daher, ob Aufwärtsbewegungen am Silbenbeginn grundsätzlich einen geringeren Rückgang nach 1950 verzeichnen als Abwärtsbewegungen am Silbenende – eine Frage, die bei der Auswertung konsonantischer Gleitbewegungen zu überprüfen ist.
- Der grundsätzlich relativ geringfügige Stellenwert von Portamento vor klingenden Doppelkonsonanten wirft die Frage auf, ob Tonhöhengleiten an solchen Positionen bevorzugt auf die Doppelkonsonanten selbst verlegt oder aber grundsätzlich vermieden wird. Bemerkenswert (und ebenfalls weiter unten zu diskutieren) ist, dass niemals vokalische Gleitbewegung *nach* klingenden Doppelkonsonanten am Silbenübergang (*Cercar la nota*) auftritt.

Einige Beobachtungen zum vokalischen Tonhöhengleiten fordern zum direkten Vergleich mit dem Gebrauch konsonantischer Gleitbewegungen auf. Abbildung II.10 gibt für jede Stilepoche an, in wieviel Prozent der Fälle die Gelegenheit für eine bestimmte Art konsonantischen Tonhöhengleitens genutzt wurde.

62 $\chi^2 = 207$; $df = 11$; $p < 0,001$. |Kendall's Tau-B| = 0,202; |t| = 12,3; $p < 0,001$.

63 $\chi^2 = 63,2$; $df = 11$; $p < 0,001$. |Kendall's Tau-B| = 0,0909; |t| = 6,78; $p < 0,001$.

64 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Cercar la nota*.

65 $\chi^2 = 60,4$; $df = 11$; $p < 0,001$. |Kendall's Tau-B| = 0,137; |t| = 6,44; $p < 0,001$.

66 $\chi^2 = 19,1$; $df = 11$; $p = 0,060$.

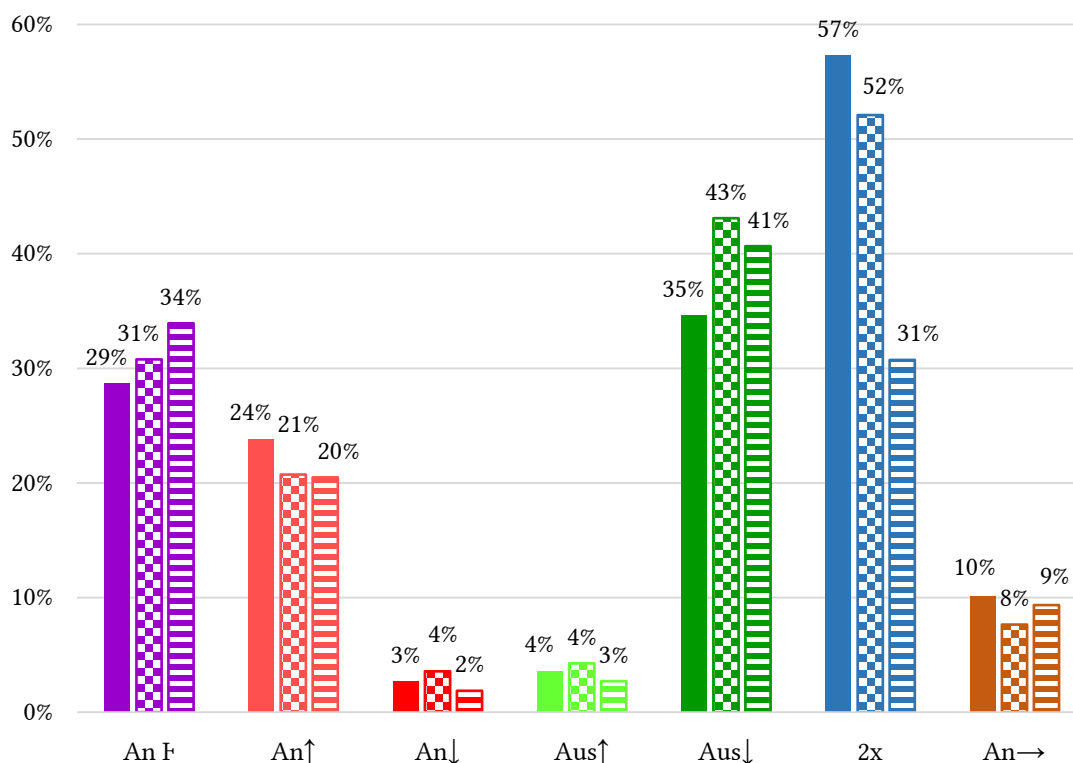


Abbildung II.10: Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen pro Epoche, differenziert nach Arten konsonantischen Tonhöhengleitens. Die drei Werte pro Gleitbewegungsart entsprechen den drei Epochen 1900–1949, 1950–1999 und 2000–2019.

Nach dem zuvor Gesagten überrascht nicht, dass konsonantische Gleitbewegungen mit wenigen Ausnahmen (*Cercar la nota* vor 1950; *Vibrar la voce* im 20. Jahrhundert) häufiger angewendet werden als ihre vokalischen Pendanten. An konkreten Relationen ist festzuhalten:

- Dem Rückgang von Portamento abwärts im Laufe des 20. Jahrhunderts entspricht *kein* signifikanter Entwicklungstrend konsonantischen Ausgleitens in Abwärtsrichtung.⁶⁷ Dieses Stilmittel wird vielmehr in allen Epochen mit relativ hohen Prozentwerten gebraucht. Direkt nach 1950 verzeichnet es sogar einen signifikanten Anstieg um acht Prozentpunkte; auch nach 2000 bleibt es oberhalb des Prozentwerts von vor 1950. Der nach der Jahrhundertmitte festgestellte Rückgang von Gleitbewegungen am Silbenende betrifft also nur die vokalische Variante.
- Konsonantische Ausgleitbewegungen aufwärts hingegen werden, wie ihre vokalischen Pendanten, relativ wenig eingesetzt. Aufwärtsgleiten am Silbenende ist demnach im Rahmen des Stellenkorpus grundsätzlich selten.
- Konsonantisches Aufwärtsgleiten am Silbenbeginn weist keine signifikanten Veränderungen von Epoche zu Epoche auf, weder innerhalb der Phrase⁶⁸ noch zu Phrasenbeginn⁶⁹. Meist übertreffen diese Stilmittel ihre vokalischen Gegenstücke an Häufigkeit (sie liegen aber stets unterhalb der Werte für konsonantisches Ausgleiten abwärts).

67 $\chi^2 = 58,1$; $df = 11$; $p < 0,001$. ($|Kendall's\ Tau-B| = 0,00638$, $|t| = 0,388$; $p = 0,698$.)

68 $\chi^2 = 20,2$; $df = 11$; $p = 0,042$.

69 $\chi^2 = 14,0$; $df = 11$; $p = 0,234$.

- Konsonantische Angleitbewegungen abwärts sind, wie ihr vokalisches Pendant, generell wenig in Gebrauch. Abwärtsgleiten am Silbenbeginn ist also im Rahmen des Stelkenkorpus grundsätzlich selten.
- Konsonantisches Angleiten bei Tonwiederholung ist, wie erwähnt, während des 20. Jahrhunderts weniger häufig als sein vokalisches Gegenstück *Vibrar la voce*; erst nach 2000 dreht sich das Verhältnis um, jedoch bei einer Differenz von nur einem Prozentpunkt. Keiner anderen konsonantischen Gleitbewegung wird von ihrem vokalischen Gegenstück so dauerhaft der Rang abgelaufen.
- Gleitbewegungen finden in allen Epochen weit häufiger auf klingenden Doppelkonsonanten am Silbenübergang statt als auf den angrenzenden Vokalen. Es kann also nicht davon ausgegangen werden, dass Gleitbewegungen im Zusammenhang mit Doppellauten grundsätzlich vermieden werden.

Die Differenzen zwischen den verschiedenen Arten konsonantischer Gleitbewegung sind in allen drei Epochen statistisch signifikant.⁷⁰

Im Folgenden werden für die referierten Feststellungen einige erste Interpretationen angeboten, unter Einbezug einer Reihe qualitativer Beobachtungen, die im Zuge der Aufnahmeanalysen gemacht wurden.⁷¹ Dabei ist stets zu berücksichtigen, dass die Datenbasis für *Cercar la nota* und Portamento bzw. deren konsonantische Varianten deutlich höher ist als für die übrigen Stilmittel (Anschleifen am Phrasenbeginn und *Vibrar la voce* nebst konsonantischen Varianten sowie Gleitbewegungen im Umfeld von Doppelkonsonanten). Die Zahl der untersuchten Aufnahmestellen ist zwar auch für die Letztgenannten groß genug, um statistisch signifikante Vergleichswerte zwischen den einzelnen Gleitbewegungsarten zu gewährleisten, doch basieren diese Werte auf deutlich weniger Partiturstellen als im Fall von *Cercar la nota* und Portamento.⁷² Aussagen zu *Cercar la nota* und Portamento sind also besser abgesichert als Aussagen zu den übrigen Gleitbewegungsarten.

Silbenbeginn

Cercar la nota aufwärts wird in allen Epochen gebraucht und ist vom Schwund gleitender Tonhöhenbewegungen nach 1950 deutlich weniger betroffen als Portamento abwärts. Beim Anschleifen zu Phrasenbeginn ist zwar ein konsequenter Rückgang zu beobachten, doch fällt er in der Relation weniger stark aus als beim Portamento. *Vibrar la voce* schließlich kommt direkt nach 1950 sogar häufiger zum Einsatz als davor. Da Anschleifen am Phrasenbeginn und *Vibrar la voce* in summa zu den Aufwärtsbewegungen zählen (sie treten innerhalb des Korpus nur selten in Abwärtsrichtung auf), gilt: Aufwärts gerichtetes vokalisches Gleiten am Silbenbeginn war insgesamt offenbar weniger von den performanceästhetischen Reinigungsprozessen des 20. Jahrhunderts betroffen als etwa Portamento abwärts. Plausibel wird dieser Sachverhalt angesichts der Beobachtung, dass *Cercar la nota*, wie in den Begriffsdefinitionen des I. Kapitels bereits theoretisch formuliert, in der sängerischen Praxis

70 1900–1949: $\chi^2 = 544$; $df = 6$; $p < 0,001$.

1950–1999: $\chi^2 = 1377$; $df = 6$; $p < 0,001$.

2000–2019: $\chi^2 = 485$; $df = 6$; $p < 0,001$.

71 Für weitergehende Deutungen unter Bezugnahme auf spezifische Kontexte siehe das III. bis VI. Kapitel.

72 Siehe oben, Tabelle II.4.

tatsächlich verhältnismäßig dezent eingesetzt wird.⁷³ Wie sich im Zuge der Aufnahmeanalysen zeigte, tritt es etwa (im Gegensatz zu Portamento abwärts) nur sehr selten als voll durchgezogenes Gleiten über größere Intervallabstände auf:⁷⁴ Weit häufiger hört man es als eine Art kurzen Einschwingvorgang (Noten- und Audiobeispiel II.11a) oder als etwas ‚zu tiefen‘ Tonansatz (Noten- und Audiobeispiel II.11b), bevor dann die eigentliche Tonhöhe zum Tragen kommt; oft resultiert daraus ein Grenzfall der kategorialen Einordnung, angesiedelt zwischen *Cercar la nota* und ‚keine Gleitbewegung‘.⁷⁵

12 *pp*

wie-der von der Lie - be re - den, wie

🔊 <https://doi.org/10.5446/61323>

Noten- und Audiobeispiel II.11a: *Allerseelen*, T. 12–13; © Schock 1957 *Allerseelen*, T. 12–13 („Liebe reden“), *Cercar la nota*

3 *p*

Ja, du weisst es,

🔊 <https://doi.org/10.5446/61324>

Noten- und Audiobeispiel II.11b: *Zueignung*, T. 3; © della Casa 1963 *Zueignung*, T. 3 („du weißt“), *Cercar la nota*

Wie für *Cercar la nota* ist auch für *Vibrar la voce* ein nur geringfügiges Unterschreiten der notierten Tonhöhe typisch, das selbst dann noch verhältnismäßig dezent wirken kann, wenn es mit zeitlicher Dehnung einhergeht. In Noten- und Audiobeispiel II.12 ist ein *Vibrar la voce* dokumentiert, das etwa einen Ganzton unter der eigentlichen Tonhöhe startet, mit starkem Rubato gekoppelt, dabei dynamisch deutlich zurückgenommen.

16

und du seg - ne - test den Trank,

🔊 <https://doi.org/10.5446/61325>

Noten- und Audiobeispiel II.12: *Zueignung*, T. 16–17; © Maurice 1988 *Zueignung*, T. 16–17 („du segnetest“), *Vibrar la voce*

73 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Cercar la nota*.

74 Zu den wenigen, daher auffälligen Beispielen zählen etwa © Hendricks 1991 *Zueignung*, T. 3 „du weißt“ (Gleitbewegung aufwärts, beginnend eine kleine Terz unter der Zieltonhöhe); ähnlich © Anderson 1947 *Morgen!*, T. 20 „sie wieder“. Siehe auch IV. Kapitel, Abschnitt *Gleitbewegung aufwärts*: *Allerseelen op. 10 Nr. 8, Takte 9–10* („die letzten“).

75 Vgl. auch © Meier 2007 *Morgen!*, T. 15 „Sonne wieder“ (Differenzfall; schließlich eingeordnet als –). Der Vorstellung eines „slightly below the indicated pitch“ angesetzten und dann zur notierten Tonhöhe gleitenden Tons entspricht eine Verwendungsweise des englischsprachigen Ausdrucks „scooping“ (Smith 1999, S. 274, Anm. 11).

Selten ist auch auffällig gestaltetes Anschleifen zu Phrasenbeginn; ein Beispiel wie das in Noten- und Audiobeispiel II.13 zu hörende ist die Ausnahme.⁷⁶

12 *mf*
Einst hielt ich, der Frei - heit Ze - cher,

🔊 <https://doi.org/10.5446/61326>

Noten- und Audiobeispiel II.13: *Zueignung*, T. 12–13; © Hendricks 1991 *Zueignung*, T. 12–13 („Einst“), Anschleifen am Phrasenbeginn

Aufwärts gerichtete vokalische Gleitbewegungen am Silbenbeginn werden also insgesamt eher dezent ausgeführt, und wenn sie doch einmal einen ausgedehnten Intervallabstand durchgleiten, wird oft auf anderen Gestaltungsebenen gegengesteuert, etwa durch besonders flüchtige⁷⁷ oder sehr leise⁷⁸ Ausführung. Organisch eingefügt in den Kontext der Phrase wirken Aufwärtsbewegungen auch dann, wenn zu ihrem Startton ein Teilton der jeweils gültigen Harmonie gewählt wird. In Noten- und Audiobeispiel II.14 ist ein *Cercar la nota* zu hören, das (auch in Originalgeschwindigkeit gut erkennbar) mit einem harmonieeigenen Startton, exakt eine kleine Terz unter dem Zielton beginnt (auf der Aufnahme eine große Sekunde tiefer klingend als im Notenbeispiel angegeben, nämlich Harmonie E-Dur; Startton *gis*; Zielton *h*).

Vivace e dolce *pp*
Mach' auf, mach'

🔊 <https://doi.org/10.5446/61327>

Noten- und Audiobeispiel II.14: *Ständchen*, T. 1–3; © Jadowker 191x *Ständchen*, T. 1–4 („Mach' auf“), *Cercar la nota* mit harmonieeigenem Startton

Demonstrative Ausgestaltung von Aufwärtsgleiten hingegen (wie sie bei Portamento abwärts immer wieder begegnet, etwa durch Koppelung der Gleitbewegung mit Vibrato⁷⁹ oder abgestuftes, sozusagen in Einzeltöne zerlegtes Gleiten⁸⁰) ist äußerst selten.⁸¹ Mit ihrer grundsätzlich weniger auffälligen Ausführung erscheint plausibel begründet, dass zu-

76 Vgl. aber auch © Milanov 1965 *Zueignung*, T. 3 „Ja“.

77 Vgl. © Welitsch 1950 *Die Nacht*, T. 5 „sie leise“ (aufwärts gerichtetes *Cercar la nota* über die gesamte Quart vom Start- zum Zielton hinweg, allerdings sehr rasch ausgeführt).

78 Vgl. © Wiens 1994 *Freundliche Vision*, T. 10 „Marge-ritten“ (umfangreiches, aber dezentes, da schnelles und leises *Cercar la nota*).

79 Vgl. © Perras 194x *Ständchen*, T. 58 „Lin-den...“; © Price 1959 *Allerseelen*, T. 39 „einst im“.

80 Vgl. © Eddy 193x *Allerseelen*, T. 31 „ein Tag“; © Koppel 1963 *Die Nacht*, T. 37 „steh-le“; © Blase 2013 *Die Nacht*, T. 15 „die Garben“. Siehe auch IV. Kapitel, Abschnitt *Zur Detailgestaltung gleitender Tonhöhen*.

81 Vgl. © Crooks ca. 1937 *Die Nacht*, T. 12–13 „alle Farben“: *Cercar la nota* aufwärts mit zwei klar unterscheidbaren Einzeltonhöhen, die schrittweise in die Zieltonhöhe führen.

mindest *Cercar la nota* aufwärts und *Vibrar la voce* sich nach 1950 gegenüber ihren konsonantischen Pendanten wesentlich besser behaupten als etwa Portamento abwärts.⁸²

Eine weitere häufig genutzte Form zurückhaltenden Aufwärtsgleitens ist freilich dessen Platzierung auf klingendem Konsonanten: Selbst wo eine solche Gleitbewegung deutlich hörbar wird, verhindert die gegenüber dem Vokal geringere Salienz des Konsonanten eine allzu starke Prominenz des Vorgangs (Noten- und Audiobeispiel II.15).⁸³

4

aus den Bäu - men schleicht sie lei - se,

🔊 <https://doi.org/10.5446/61328>

Noten- und Audiobeispiel II.15: *Die Nacht*, T. 4–5; © Ludwig 1933 *Die Nacht*, T. 4–5 („sie leise“), konsonantisches Angleiten mit deutlich hörbarem Gleitvorgang

Eher dezent fällt die konsonantische Umsetzung auch dann aus, wenn sie als Postizipation ohne nachfolgende ästhetisch relevante Gleitbewegung realisiert wird (Noten- und Audiobeispiel II.16).

12

al - le Blu - men, al - le

🔊 <https://doi.org/10.5446/61329>

Noten- und Audiobeispiel II.16: *Die Nacht*, T. 12; © Persicke 2015 *Die Nacht*, T. 12 („alle Blumen“), konsonantische Postizipation der vorangegangenen Tonhöhe

Wenig auffällig ist auch die konsonantische Variante des *Vibrar la voce*, die typischerweise als kurzfristiges Absinken der Tonhöhe auf einem klingenden Konsonanten eintritt (Noten- und Audiobeispiel II.17).

39

Doch hast du das Mahl ge - nos - sen,

🔊 <https://doi.org/10.5446/61330>

Noten- und Audiobeispiel II.17: *Heimliche Aufforderung*, T. 39–42; © Anders 1953 *Heimliche Aufforderung*, T. 39–42 („das Mahl“), konsonantisches Angleiten bei Tonwiederholung

Ein ebenfalls eher dezenter Vorgang ist konsonantisches Angleiten am Phrasenbeginn, vor allem, wenn kein deutlicher Gleitvorgang zu hören ist. In Noten- und Audiobeispiel II.18 (einer offensichtlich nicht nachbearbeiteten Liveaufnahme) ist der Kontrast zwischen dem relativ wenig auffälligen konsonantischen Angleiten auf /j/ und dem unüberhörbaren *Cercar la nota* zu Beginn der Silbe „weisst“ offenkundig.

82 Zur Detailgestaltung gleitender Tonhöhen in Aufwärtsrichtung siehe auch IV. Kapitel, Abschnitt *Zur Detailgestaltung gleitender Tonhöhen*.

83 Vgl. etwa auch © Cahill 1982 *Die Nacht*, T. 12 „alle Blumen“; © Wiens 1994 *Die Nacht*, T. 34 „die Nacht“ (extrem reduzierte Dynamik; Differenzfall, letztlich als nicht gleitend gewertet).



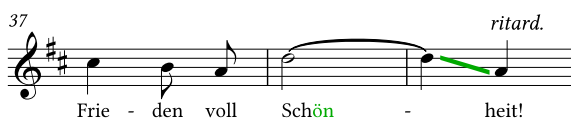
🔊 <https://doi.org/10.5446/61331>

Noten- und Audiobeispiel II.18: *Zueignung*, T. 3; © Seefried 1969 *Zueignung*, T. 3 („Ja, du weisst es“), konsonantisches Angleiten am Phrasenbeginn, *Cercar la nota* im Phrasenverlauf

Cercar la nota abwärts und konsonantisches Angleiten abwärts werden von den Sänger*innen des Aufnahmekorpus nur wenig gebraucht. Das heißt nicht, dass diese Stilmitel gar nicht vorkämen: Vokalisches Abwärtsgleiten am Silbenbeginn tritt etwa in Verbindung mit einer *sospira*-artigen Gestaltung auf;⁸⁴ auch konsonantisches Angleiten in Abwärtsrichtung findet sich gelegentlich.⁸⁵ Beide Formen sind aber für das hier ausgewertete Repertoire (spätromantischen Liedgesang deutscher Sprache) offenbar nicht repräsentativ.

Silbenende

Die der vorliegenden Studie zugrunde liegende zentrale Hypothese lautet, dass Gleitbewegungen auf klingenden Konsonanten im fortschreitenden 20. Jahrhundert weniger vom ästhetischen Verdikt gegenüber gleitenden Tonhöhen betroffen waren als vokalisches Tonhöhengleiten. Besonders eindrucksvoll erfüllt sich diese von den erhobenen Daten insgesamt bestätigte Hypothese in der Relation zwischen Portamento abwärts und konsonantischem Ausgleiten. Da die relative Häufigkeit des Gebrauchs konsonantischer Ausgleitbewegungen in Abwärtsrichtung innerhalb des Untersuchungszeitraums nicht sinkt, sondern nach 1950 sogar vorübergehend zunimmt, kann man den Eindruck gewinnen, der zeitgleich stattfindende, durchaus erhebliche Schwund von Portamento abwärts sei auf diese Weise kompensiert worden. Für das Forschungsinteresse der vorliegenden Studie ist diese Beobachtung von zentraler Bedeutung; ihre Deutung verdient eine ausführliche Auseinandersetzung und erfolgt unter Hinzuziehung von Kontextinformationen im III. Kapitel. In Noten- und Audiobeispiel II.19 sind für dieselbe Partiturstelle zwei verschiedene Umsetzungen einer abwärts gleitenden Tonhöhenbewegung am Silbenende zu hören: zuerst vokalisches Portamento, dann konsonantisches Ausgleiten.



🔊 <https://doi.org/10.5446/61332>

Noten- und Audiobeispiel II.19: *Freundliche Vision*, T. 37–39; © Slezak 1928 und © Prey 1972, jeweils *Freundliche Vision*, T. 37–39 („Schön-heit“), Portamento und konsonantisches Ausgleiten im Vergleich

Portamento aufwärts ist, obgleich in anderen Stilbereichen gängig,⁸⁶ für das hier untersuchte Repertoire offenbar insgesamt untypisch;⁸⁷ ebenso verhält es sich laut den Analysedaten mit seinem konsonantischem Gegenstück, dem Ausgleiten in Aufwärtsrichtung.

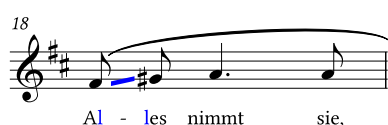
84 Vgl. etwa © Steiner ca. 1925 *Cäcilie*, T. 14 „neig-test“.

85 Vgl. etwa © Schlussnus 1950 *Morgen!*, T. 19 „die Glück-lichen“.

86 Vgl. etwa mit Bezug auf das italienische Opernrepertoire Berne 2008, S. 88–101.

Doppelkonsonanten

Gleitbewegungen auf Doppelkonsonanten am Silbenübergang kombinieren Aus- und Angleitbewegung. Sie werden relativ häufig eingesetzt, wenngleich mit von Epoche zu Epoche nachlassender Tendenz. Da jedoch die innerhalb des Korpus mit intersyllabischen Doppelkonsonanten zusammentreffenden Intervalle meist nicht größer sind als eine Sekunde, handelt es sich fast nie um auffällige Gleitbewegungen. Teils sind sie in Originalgeschwindigkeit gut hörbar (Noten- und Audiobeispiel II.20), teils jedoch eher zu errahnen als zu hören.⁸⁸ Auch die Wiedergabe in Zeitlupe ermöglicht nicht immer eine klare Einordnung von Grenzfällen. So ist den im Rahmen der vorliegenden Studie registrierten Gleitbewegungen auf Doppelkonsonanten insgesamt eher geringe ästhetische Relevanz zu attestieren. Auch ist die Datenbasis für diese Stellen (insgesamt acht Partiturstellen) relativ gering.



🔊 <https://doi.org/10.5446/61333>

Noten- und Audiobeispiel II.20: *Die Nacht*, T. 18; © Wächter 1957 *Die Nacht*, T. 18 („Al-les“), Gleitbewegung auf Doppelkonsonant

Für Portamento vor klingenden Doppelkonsonanten liegen die Prozentwerte nur am Beginn des 20. Jahrhunderts im (niedrigen) zweistelligen Bereich; ab 1950 spielt dieses Gestaltungsmittel dann eine marginale bis verschwindend geringe Rolle. In allen Epochen werden Gleitbewegungen auf den Doppelkonsonanten selbst deutlich bevorzugt. Im gesamten Untersuchungszeitraum sind übrigens nur Portamenti *vor*, niemals *Cercar la nota*-Bewegungen *nach* intersyllabischen Doppelkonsonanten zu beobachten. Nahe liegt die Vermutung, dass dies mit der spezifischen Akzentstruktur der betroffenen Silbenpaare zusammenhängt: Bei fast allen auf solche Doppelkonsonanten folgenden Silben handelt es sich innerhalb des Partiturstellenkorpus um unbetonte Absilben, während die dem Doppelkonsonanten vorangehende Silbe in fast allen Fällen betont ist; die Platzierung von Gleitbewegungen auf akzentuierten Silben mag spontan einleuchtender erscheinen. Aus dieser Überlegung kann allerdings keine kategorische Regel abgeleitet werden, da generell auch auf unbetonten Silben immer wieder Gleitbewegungen feststellbar sind, und zwar durchaus expressiv gestaltete.⁸⁹

Einen Sonderfall innerhalb des Korpus bildet die Textstelle „im Mai“ (*Allerseelen*, T. 25–26), nicht nur weil hier die Betonungsverhältnisse umgekehrt liegen, sondern auch, weil hier neben einer Silben- zusätzlich eine Wortgrenze zwischen den aufeinanderfolgende /m/-Lauten besteht. In zahlreichen Aufnahmen werden die beiden Laute an dieser Stelle zu

87 Für prägnante Einzelfälle vgl. allerdings die Antizipationsportamenti © Schumann 1927 *Freundliche Vision*, T. 5 „hell am“; © Souzay 1963 *Zueignung*, T. 24 „gewe-sen“.

88 Vgl. etwa © Ludwig 1933 *Die Nacht*, T. 18 „Al-les“ (Differenzstelle; Einigung auf ‚gleitend‘).

89 Vgl. etwa © Burrian 1911, © Kötter 193x, © Wächter 1957, © Norman 1979, © Hampson 2013/14, jeweils *Zueignung*, T. 22 „die Bösen“ als Beispiel für ausdrucksvolles Portamento abwärts auf unbetontem Wort („die“). Vgl. auch © Gläser 192x *Zueignung*, T. 24 „gewe-sen“ als Beispiel für *Cercar la nota* aufwärts auf der unbetonten Endsilbe.

einem Quasi-Doppellaut verbunden, was Gelegenheit für Gleitbewegung bietet;⁹⁰ immer wieder aber begegnet auch hörbare Trennung der beiden /m/,⁹¹ ohne dass deshalb Tonhöhengleiten ausgeschlossen wäre.⁹²

4. Gleitbewegungen auf Konsonanten differenziert nach Phonemen

Quer zu den verschiedenen Arten des Tonhöhengleitens steht die Kategorie der konsonantischen Laute, also der acht in die Untersuchung einbezogenen konsonantischen Phoneme. Es liegt nahe, die Analysedaten auch unter diesem Aspekt zu differenzieren. Abbildung II.11a gibt für den gesamten Untersuchungszeitraum an, zu wieviel Prozent die Gelegenheit für konsonantisches Gleiten auf dem jeweiligen Laut genutzt wird.

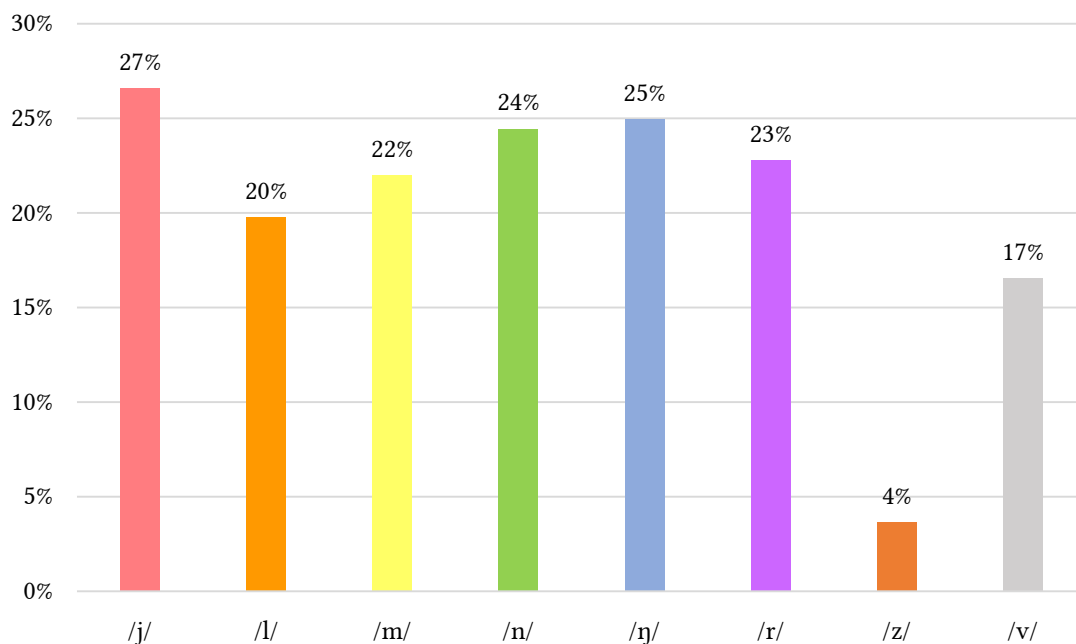


Abbildung II.11a: Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen, differenziert nach Phonemen

Die Diversität der Verteilung ist deutlich weniger ausgeprägt als bei der soeben besprochenen Differenzierung nach Gleitbewegungsarten: Mit Ausnahme von /z/ liegen die Prozentzahlen für die einzelnen Phoneme innerhalb einer vergleichsweise engen Marge, zwischen 17 und 27 %. Dies gilt weitgehend auch dann, wenn man die Werte nach Epochen aufschlüsselt (Abbildung II.11b); abgesehen von /z/ fällt auch dann fast kein Phonem aus diesem Rahmen (Ausnahmen: /j/ nach 2000 mit einer Abweichung nach oben; /v/ vor 1950 mit einer Abweichung nach unten).

90 Vgl. Ⓞ Völker 1934 und Ⓞ Anders 1949, jeweils *Allerseelen*, T. 25–26 „**im Mai**“.

91 Vgl. Ⓞ Milanov 1955, Ⓞ Løvberg 1956, Ⓞ Hallstein 1974, Ⓞ Blase 2013, jeweils *Allerseelen*, T. 25–26 „**im Mai**“.

92 Vgl. Ⓞ Foster 1955 und Ⓞ Hagegård 1975, jeweils *Allerseelen* T. 25–26 „**im Mai**“ (in beiden Fällen Trennung der /m/-Laute, dabei jeweils erstes /m/ auf Tonhöhe des vorangehenden Vokals, auf zweitem /m/ Angleiten abwärts).

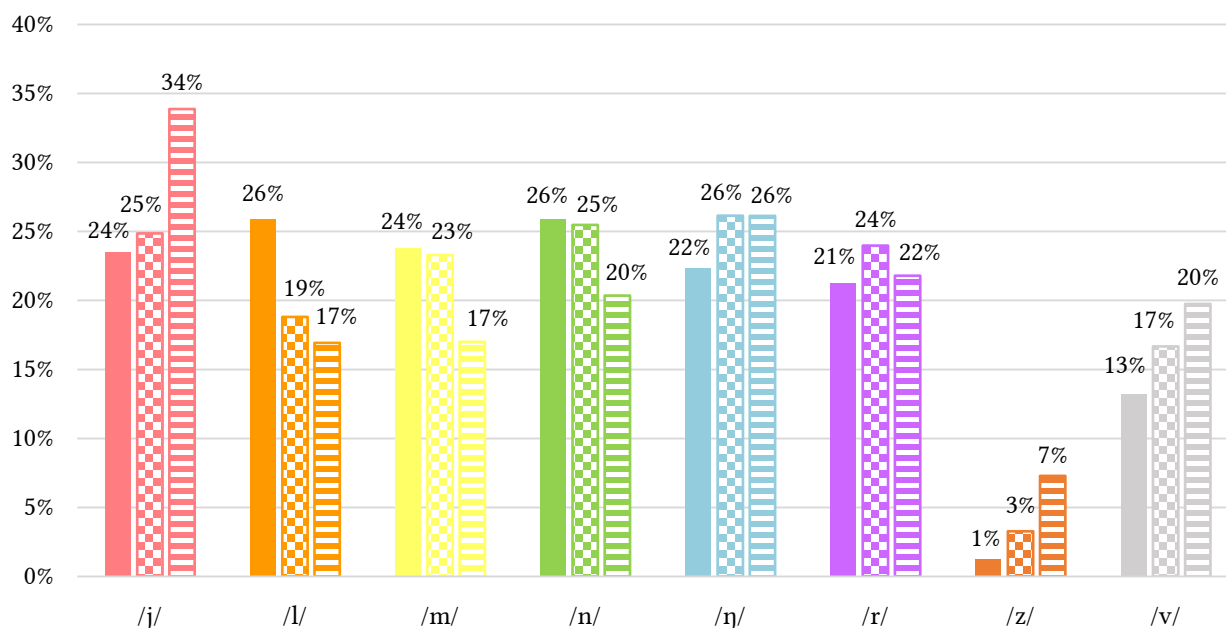


Abbildung II.11b: Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen, differenziert nach Phonemen und Epochen. Die drei Werte pro Phonem entsprechen jeweils den drei Epochen 1900–1949, 1950–1999 und 2000–2019.

Auch Entwicklungstrends für die einzelnen Phoneme lassen sich aus diesen Daten nicht ablesen; die Differenzen zwischen den einzelnen Epochen sind nur für den Laut /n/ statistisch signifikant; der Abwärtstrend für diesen Laut ist allerdings sehr schwach ausgeprägt.⁹³

Noch weniger belastbar wären differenzierende Aussagen zu Korrelationen zwischen einzelnen Gleitbewegungsarten und einzelnen Phonemen. Selbst einige der im Partiturstellenkorpus häufiger auftretenden Konsonanten bieten dort für bestimmte Gleitbewegungsarten nur verhältnismäßig selten Gelegenheit (so etwa /l/ nur zweimal für Ausgleiten abwärts, /m/ sogar nur einmal). Im Folgenden sollen immerhin exemplarisch die beiden im Partiturstellenkorpus am häufigsten vertretenen Laute /n/ und /r/⁹⁴ auf Korrelationen mit bestimmten Gleitbewegungsarten befragt werden. Abbildung II.12 zeigt für jede Epoche, wie häufig die beiden (insgesamt recht oft eingesetzten) Stilmittel Angleiten aufwärts und Ausgleiten abwärts auf den beiden Phonemen /n/ und /r/ realisiert werden.

Trotz der vergleichsweise großen Datenbasis ist keiner der sechs Differenzwerte statistisch signifikant; auffällig ist aber immerhin, dass im Fall von Angleiten aufwärts vor 1950 ein deutlich größerer Unterschied vorliegt als in den Epochen nach der Jahrhundertmitte: Dieses Stilmittel wird vor 1950 relativ häufiger auf /r/ als auf /n/ eingesetzt.⁹⁵ Über Erklärungen hierfür lässt sich zumindest nachdenken. Möglich wäre eine sängerische Tendenz,

93 $\chi^2 = 31,3$; $df = 11$; $p < 0,001$. |Kendall's Tau-B| = 0,0524; $|t| = 3,59$; $p < 0,001$.

94 Die Datenbasis ist für diese beiden Laute relativ groß: /n/ bietet innerhalb des Partiturstellenkorpus viermal Gelegenheit für Angleiten aufwärts (siehe Tabelle II.4; innerhalb des Aufnahme Stellenkorpus 492 mal), für Ausgleiten abwärts neunmal (980 Aufnahme Stellen). Die entsprechenden Zahlen für /r/ lauten: Angleiten aufwärts siebenmal (Partiturstellen) bzw. 810 mal (Aufnahme Stellen), Ausgleiten abwärts zehnmal (Partiturstellen) bzw. 1106 mal (Aufnahme Stellen).

95 An \uparrow 1900–1949: $\chi^2 = 3,64$; $df = 1$; $p = 0,056$. An \uparrow 1950–1999: $\chi^2 = 0,173$; $df = 1$; $p = 0,678$. An \uparrow 2000–2019: $\chi^2 = 0,0124$; $df = 1$; $p = 0,911$.

Aus \downarrow 1900–1949: $\chi^2 = 5,76$; $df = 1$; $p = 0,016$. Aus \downarrow 1950–1999: $\chi^2 = 5,49$; $df = 1$; $p = 0,019$. Aus \downarrow 2000–2019: $\chi^2 = 3,69$; $df = 1$; $p = 0,055$.

die Realisierung des als „klangvoll“⁹⁶, aber auch als ‚unangenehm schnarrend‘⁹⁷ geltenden Vibranten /r/ in höherer, also exponierter Lage zu vermeiden und ihn deshalb an die vorangehende, tiefer gelegene Tonhöhe anzubinden. Für diese Deutung spricht, dass das Partiturnotat sechs der sieben mit /r/ anlautenden Silben immerhin in der zweigestrichenen Oktave platziert.⁹⁸ Diese Deutung ist gerade auch dann plausibel, wenn man für die Jahrzehnte nach 1900 von einer Bevorzugung des markanten „Zungenspitzen-r“⁹⁹ gegenüber dem dezenteren „Zäpfchen-r“¹⁰⁰ ausgeht und in Rechnung stellt, dass diese Präferenz im Laufe des Jahrhunderts zumindest für das gesprochene Bühnendeutsch ihre Verbindlichkeit verliert.¹⁰¹ Für genauere Aufschlüsse hierüber wäre aber eine Spezialuntersuchung erforderlich; das Setting der vorliegenden Studie fördert insgesamt keine weitreichenden Beobachtungen zur Korrelation bestimmter Phoneme mit einzelnen Gleitbewegungsarten zutage.

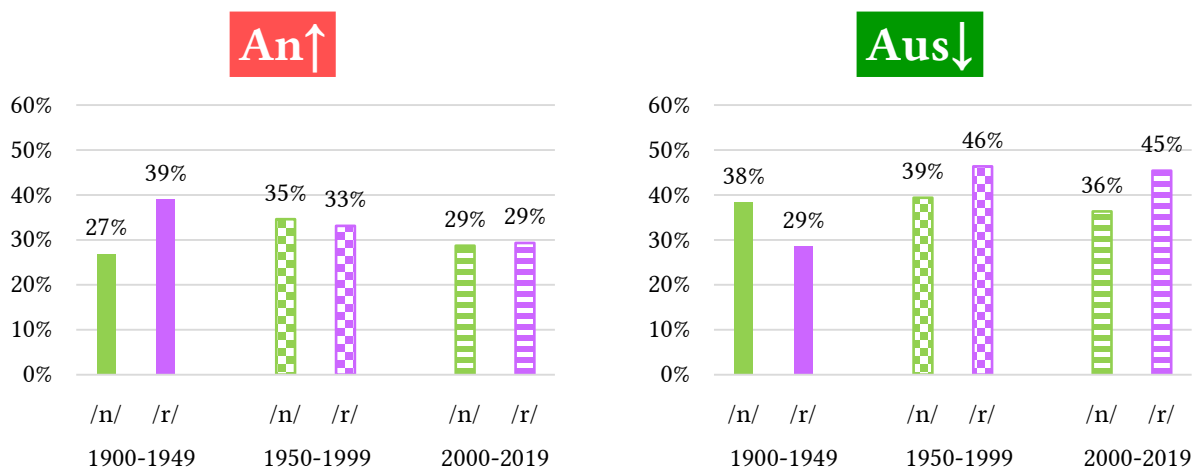


Abbildung II.12: Häufigkeit von Angleiten aufwärts und Ausgleiten abwärts, jeweils auf den beiden Phonemen /n/ und /r/, differenziert nach Epochen. Die drei Säulenpaare pro Grafik entsprechen jeweils den drei Epochen 1900–1949, 1950–1999 und 2000–2019.

Diskussionsbedürftig sind allerdings die durchweg geringe Zahl von Gleitbewegungen auf dem Phonem /z/ und die vor 1950 relativ geringe Häufigkeit von Gleitbewegungen auf /v/. Der Laut /z/ weist als einziges Phonem Prozentzahlen für Gleitbewegungen im nur einstelligen Bereich auf, und dies in allen drei Epochen (siehe Abbildung II.11b). Diese Ausnahmeerscheinung lässt sich durch drei verschiedene Faktoren erklären, die im Zuge der Datenerhebung registriert wurden. Erstens wurde für das Phonem /z/ ein besonders hohes Maß an stimmlosen Umsetzungen festgestellt; in Übereinstimmung mit den Regularien zur Anwendung der Analyse Kriterien bedeutete dies einen hohen Anteil als ‚nicht gleit-

96 Noë/Moser 1921, S. 58.

97 Vgl. Schubert 1804, S. 15: Man solle /r/ „nicht zu hart“ artikulieren und „nicht zu lange darauf [verweilen], damit das unangenehme Schnarren im Gesange vermieden werde.“

98 Dies gilt jeweils für die Originaltonart in *Zueignung*, T. 22 „da-rin“; *Allerseelen*, T. 13 „Liebe reden“; *Ständchen*, T. 20 „sich regt“, T. 25 „Mit Tritten“ und T. 26 „wie Tritte“; *Heimliche Aufforderung*, T. 65 „die Brust“.

99 Siebs 1912, S. 60.

100 De Boor/Diels 1957, S. 91.

101 Vgl. Siebs 1912, S. 60; de Boor/Diels 1957, S. 61 und 91; de Boor/Moser/Winkler 1969, S. 84–87 und 152. Siehe auch III. Kapitel, Abschnitt *Die deutsche Bühnenaussprache um und nach 1900*.

tend‘ gewerteter Aufnahmestellen.¹⁰² Zweitens erwies sich der aus dem Frikativcharakter des Lauts resultierende Geräuschanteil als so stark, dass es auch bei stimmhafter Realisierung oft schwierig war, in Originalgeschwindigkeit eine distinkte Tonhöhe auszumachen. So lässt sich in Noten- und Audiobeispiel II.21 zwar bei Wiedergabe in Zeitlupe nachvollziehen, dass Peter Anders den Anlaut des Worts „Sitz“ auf der notierten Tonhöhe singt (obgleich der nachfolgende Vokal leicht von unten angesetzt wird); in Originalgeschwindigkeit ist die Tonhöhe des Phonems /z/ aber kaum zu identifizieren.¹⁰³



🔊 <https://doi.org/10.5446/61334>

Notenbeispiel II.21 und Audiobeispiel II.21a: *Ständchen*, T. 48–50; © Anders 1949 *Ständchen*, T. 48–50 („Sitz“), /z/ mit schwer identifizierbarer Tonhöhe, zunächst in Originalgeschwindigkeit, dann in Zeitlupe

Selbst die Zeitlupenfunktion konnte in solchen Fällen vielfach nicht weiterhelfen, da /z/ bei verlangsamtem Abspielen einer Aufnahme oft seinen stimmhaften Aspekt verliert (also wie /s/ wirkt), vielleicht durch ein Verschmelzen des Stimmklangs mit dem Klang des Begleitinstruments bzw. begleitenden Orchesters. Audiobeispiel II.21b gibt die soeben gehörte Stelle in einer Aufnahme mit Julius Patzak wieder. Auch hier klingt /z/ in Originalgeschwindigkeit stimmhaft, während in Zeitlupe nur /s/ zu hören ist. Die Tonhöhe des Anlauts ist nicht zu bestimmen (Einordnung als ‚nicht gleitend‘).

🔊 <https://doi.org/10.5446/61335>

Audiobeispiel II.21b: © Patzak 1944 *Ständchen*, T. 48–50 („Sitz“), /z/ mit nicht identifizierbarer Tonhöhe, zunächst in Originalgeschwindigkeit, dann in Zeitlupe

Zur geringeren Zahl der auf /z/ registrierten Gleitbewegungen tragen die dargestellten Schwierigkeiten erheblich bei, denn /z/ konnte bei der Höranalyse nur dann als gleitender Konsonant gewertet werden, wenn tatsächlich eine identifizierbare, von der notierten abweichende Tonhöhe festzustellen war. Es ist möglich, dass vor dem Mikrofon erheblich mehr gleitende Tonhöhen im Sinne der vorliegenden Studie praktiziert wurden als auf den Aufnahmen feststellbar. Diese Einschränkung gilt insbesondere für Aufnahmen der frühen Tonträgerära aufgrund von deren geringerer Wiedergabetreue gegenüber dem aufgezeichneten Schallereignis im Hinblick auf klangliche Nuancen.

Als dritter Faktor, der die Zahl der gewerteten Gleitbewegungen minderte, ist die bereits oben erwähnte Neigung von Sänger*innen zu nennen, den Laut /z/ aus der diastematischen Linie ‚fallen‘ zu lassen, ihn also deutlich tiefer zu intonieren als die umliegenden Vokale, was oft einem kurzfristigen Wechsel vom Gesangston zum gesprochenen Ton gleicht.¹⁰⁴ Wie oben ausgeführt, konnten auch derartige Fälle oft nicht als gleitende Ton-

102 Siehe zu beidem oben, Abschnitt *Grenzfälle der Kategorisierung*. Als eines von vielen Beispielen siehe oben, Audiobeispiel II.12 (© Maurice 1988 *Zueignung*, T. 16 „und du segnetest“).

103 Ähnlich: © Maurice 1980 *Zueignung*, T. 16 „du segnetest“. Für nur in Zeitlupe fassliche Abweichungen von der notierten Tonhöhe (Einordnung als ‚nicht gleitend‘) vgl. hingegen © Løvberg 1956, © Prey 1972 und © Bär 1993/94, jeweils *Zueignung*, T. 4 „teure Seele“; © Hartman 1980 *Allerseelen*, T. 9 „Reseden“; © Post 2002 *Die Nacht*, T. 11 „die-ser“.

104 Siehe oben, Abschnitt *Blinde Flecken des Kategoriensystems*.

höhenbewegung eingeordnet werden. Dass jedenfalls das Phonem /z/ prinzipiell selbst in vergleichsweise hoher Lage auf (auch in Originalgeschwindigkeit) exakt identifizierbarer Tonhöhe hervorgebracht werden kann, und zwar auf der Tonhöhe des angrenzenden Vokals, ist im Aufnahmestellenkorpus dokumentiert.¹⁰⁵

Ähnliche Problemstellungen wie für den Laut /z/ waren im Zuge der Aufnahmeanalysen auch für das Phonem /v/ zu konstatieren, nämlich die häufig stimmlose Produktion¹⁰⁶ und die schwer erschließbare Tonhöhe bei stimmhafter Realisierung.¹⁰⁷ Auch hier fiel gelegentlich eine sängerische Neigung auf, diesen Konsonanten weit unterhalb der notierten Tonhöhe zu platzieren.¹⁰⁸ Die Problematik schlägt sich allerdings für dieses Phonem im analytischen Ergebnis nicht so gravierend nieder wie für /z/ (siehe Abbildungen II.11a und b); im Zusammenhang mit dem relativ geringen Prozentwert der ersten Epoche ist wieder auf die Einschränkungen früher Tonaufnahmen hinsichtlich der Wiedergabe klanglicher Nuancen hinzuweisen. Im Übrigen wird auch für /v/ die prinzipielle Möglichkeit, diesen Laut selbst in relativ hoher Lage stimmhaft auf erkennbarer Tonhöhe zu produzieren, im Rahmen des Aufnahmestellenkorpus durch einschlägige Beispiele belegt.¹⁰⁹ Das Vorhandensein sauber intonierter wie angeglittener /v/-Laute innerhalb derselben Aufnahme weist darauf hin, dass es sich bei tieferer Intonation dieses Phonems um eine künstlerische Gestaltungsmaßnahme (bzw. ein unwillkürliches Musizierverhalten) handelt, jedenfalls nicht grundsätzlich um eine Folge gesangstechnischer Zwänge.¹¹⁰

Eine letzte Beobachtung gilt dem Phonem /r/, das ja im Deutschen, wie bereits im I. Kapitel ausgeführt, auf verschiedenen Phonen realisiert werden kann.¹¹¹ Das Stilmittel der gleitenden Tonhöhe ist nicht nur bei ‚vibrierender‘, etwa alveolarer Umsetzung dieses Lauts zu finden,¹¹² sondern auch bei seiner vokalisiertem Variante, in der /r/ am Silbenauslaut auftritt: Dort kann die gleitende Tonhöhe sogar die Funktion einer Abgrenzung des vokalisiertem Konsonanten vom vorangehenden Vokal übernehmen.¹¹³

105 Vgl. etwa ☉ Kessler 1983/84 *Zueignung*, T. 16 „du segnest“ (erst beim an /z/ anschließenden Vokalansatz leichtes Schwanken der Tonhöhe nach unten; Differenzfall, schließlich als ‚nicht gleitend‘ gewertet).

106 Siehe oben, Abschnitt *Grenzfälle der Kategorisierung*.

107 Vgl. etwa Adam 1981 und Rootering 1987, jeweils *Zueignung*, T. 3 „du weißt“.

108 Vgl. etwa ☉ Heppner 1997 *Cäcilie*, T. 45 „wenn“ und T. 46 „es wüßtest“ (in keinem der beide Fälle resultiert allerdings aus der tiefen Intonation ein Kategorisierungsproblem). Vgl. allerdings ☉ Schmidt 1995 *Traum durch die Dämmerung*, T. 3 „Weite“ und T. 10 „weit“: Selbst in Originalgeschwindigkeit ist hier hörbar, wie die beiden /v/ zunächst auf korrekter Tonhöhe angesetzt werden, dann aber abrutschen (beides Differenzfälle; schließlich eingeordnet als ‚nicht gleitend‘). Vgl. auch ☉ Mera 1997 *Allerseelen*, T. 35 „wie“: In Zeitlupe wird deutlich, wie der Laut /v/ zunächst auf notierter Tonhöhe ansetzt, dann bei wachsendem Geräuschanteil des Konsonanten ca. um eine kleine Terz absinkt, schließlich mit Abklingen des Geräuschanteils auf die ursprüngliche Tonhöhe zurückspringt (eingeordnet als ‚nicht gleitend‘).

109 Vgl. ☉ Alexander 1985 und ☉ MacLaughlin 1993, jeweils *Zueignung*, T. 21 „be-schworst“: /v/ wird jeweils exakt auf notierter Tonhöhe angesetzt. Vgl. ähnlich ☉ Hagegård 1975 *Allerseelen*, T. 34 „dich wieder“: /v/ schließt hier allerdings an einen vorgeschalteten Hilfsvokal an, bei nicht genau präzisierbarem Übergang von diesem in den Konsonanten.

110 Vgl. ☉ Alexander 1985 *Traum durch die Dämmerung*, T. 3 „Weite“ (/v/ auf notierter Tonhöhe *ais*¹) und T. 10 „weit“ (/v/ gleitet von unten zur notierten Tonhöhe *ces*¹).

111 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Klingende Konsonanten/Merkmale*.

112 Vgl. etwa ☉ Seefried 1953 *Ständchen*, T. 38 „Gar-ten“ und ☉ Herrmann 1946 *Heimliche Aufforderung*, T. 60 „war-ten“ (jeweils Ausgleiten abwärts); ☉ Hallstein 1974 *Freundliche Vision*, T. 10 „Marge-ritten“ (Angleiten aufwärts).

113 Vgl. ☉ Wächter 1957 und ☉ Souza 1963 *Heimliche Aufforderung*, T. 26 „Heer der“ (Ausgleiten abwärts).

5. Gleitbewegungen differenziert nach poetisch-musikalischer Ausdruckssphäre

Insofern der sängerische Gebrauch gleitender Tonhöhen der performativen Ausdrucksgestaltung dient, liegt es nahe, danach zu fragen, ob und inwiefern Abhängigkeiten dieses Gebrauchs vom expressiven Kontext festzustellen sind. So werden im Folgenden Analyse-
daten zu ausdrucksmäßig konträr gelagerten Liedern miteinander verglichen. Einander gegenübergestellt werden die Daten für sämtliche oben¹¹⁴ als ‚rasch bewegt‘ eingestuften Lieder bzw. Liedausschnitte einerseits (‚launig schwungvoll‘: *Heimliche Aufforderung* bis Takt 42; ‚freudig erregt‘: *Ständchen*; ‚ekstatisch getrieben‘: *Cäcilie* bis Takt 33), die Daten für alle als ‚meditativ ruhig‘ eingeordneten Lieder andererseits (*Die Nacht*, *Allerseelen*, *Morgen!*, *Traum durch die Dämmerung*, *Freundliche Vision*). In die idealtypische Gegenüberstellung nicht mit einbezogen wird die oben als ‚feierlich fließend‘ charakterisierte *Zueignung*, die im Ausdruck, ebenso wie *Cäcilie* ab Takt 34 und *Heimliche Aufforderung* ab Takt 43, eine Art mittlere Position einnimmt.

Verschiedene Erwartungshaltungen sind denkbar: Etwa könnte man annehmen, dass ein Lied wie *Morgen!* mit seinem gefühlvollen Text (harmonische Beziehungssituation in freundlicher Umgebung¹¹⁵) und seinem maßvollen Tempo („Langsam“) zu üppigem Ausdrucksmittelgebrauch eher motiviere als ein so rasch vorüberziehendes Lied wie *Ständchen*. Andererseits lädt natürlich auch das oben als ‚freudig erregt‘ charakterisierte *Ständchen* zum Ausdruck intensiver Emotionen ein (der Text schildert die gespannte Erwartung einer heimlichen, doch erfüllten sexuellen Begegnung), zumal ein expansiver dramaturgischer Bogen vom *pianissimo*-Beginn bis zum *mezzoforte*-Höhepunkt in der zweigestrichelten Oktave (T. 81) führt. Überdies könnte das rasche Tempo („Vivace e dolce“) einen deklamatorisch ausgerichteten *parlando*-Vortrag begünstigen, was den Einsatz gleitender Tonhöhen gerade erwarten ließe.¹¹⁶ Aus diesen Überlegungen lässt sich die Hypothese ableiten, dass die beiden Ausdruckssphären sich voneinander im Gebrauch gleitender Tonhöhen unter quantitativem Aspekt nur wenig unterscheiden. Abbildung II.13 zeigt für jede Epoche, an wieviel Prozent der untersuchten Stellen in den beiden Datengruppen vokalische Gleitbewegungen auftreten.

Wie ersichtlich, liegen die Prozentzahlen pro Epoche jeweils nur um wenige Prozentpunkte auseinander, dabei stets nahe an den Durchschnittswerten (16 % / 10 % / 6 %);¹¹⁷ die Abweichungen zwischen den beiden Ausdruckssphären sind in keinem Fall statistisch signifikant.¹¹⁸ Die oben gebildete Hypothese bestätigt sich also im Hinblick auf vokalische Laute. Anders verhält es sich mit der Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen (Abbildung II.14).

114 Für eine Auflistung ‚expressiver Gehalte‘ innerhalb des Liederkorpus siehe oben, Abschnitt *Zur Genese des Korpus von Aufnahmestellen*.

115 Vgl. Moore über *Morgen!*: „All is peace and serenity“ (Moore 1982, S. 180); „the [...] song’s tranquil serenity“ (ebd., S. 185).

116 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 29 und Kap. 8.3, Abs. 79. Siehe auch I. Kapitel, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als Element sängerischer Sprachgestaltung*.

117 Siehe oben, Abbildung II.6.

118 1900–1949: $\chi^2 = 0,497$; $df = 1$; $p = 0,481$.

1950–1999: $\chi^2 = 0,414$; $df = 1$; $p = 0,520$.

2000–2019: $\chi^2 = 0,332$; $df = 1$; $p = 0,565$.

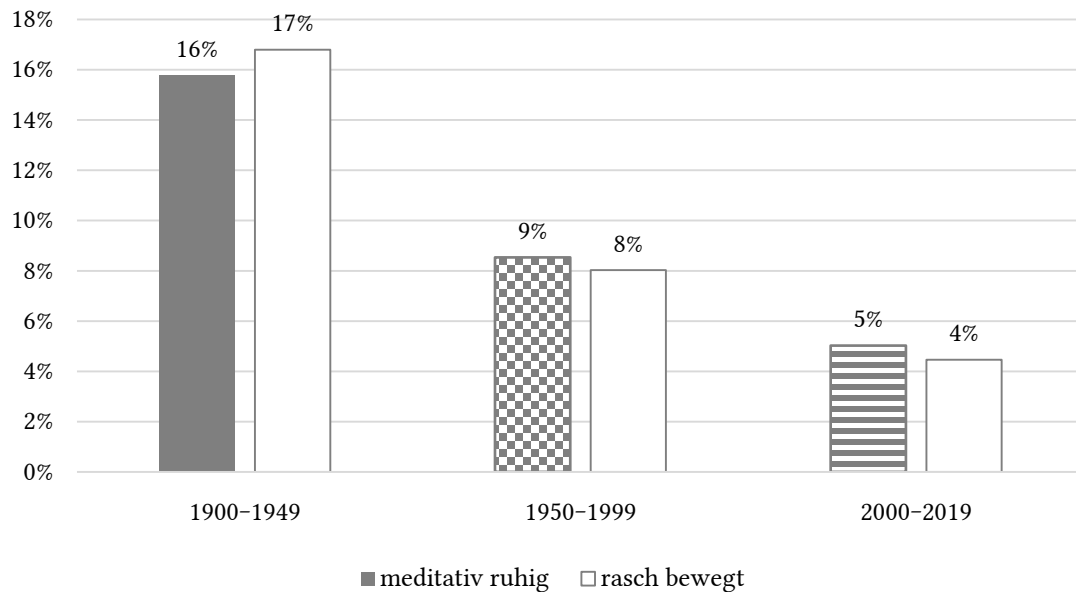


Abbildung II.13: Häufigkeit vokalischer Gleitbewegungen in acht ausgewählten Liedern, differenziert nach unterschiedlichen Ausdruckssphären. Jedes Säulenpaar entspricht einer der drei Epochen 1900–1949, 1950–1999 und 2000–2019.

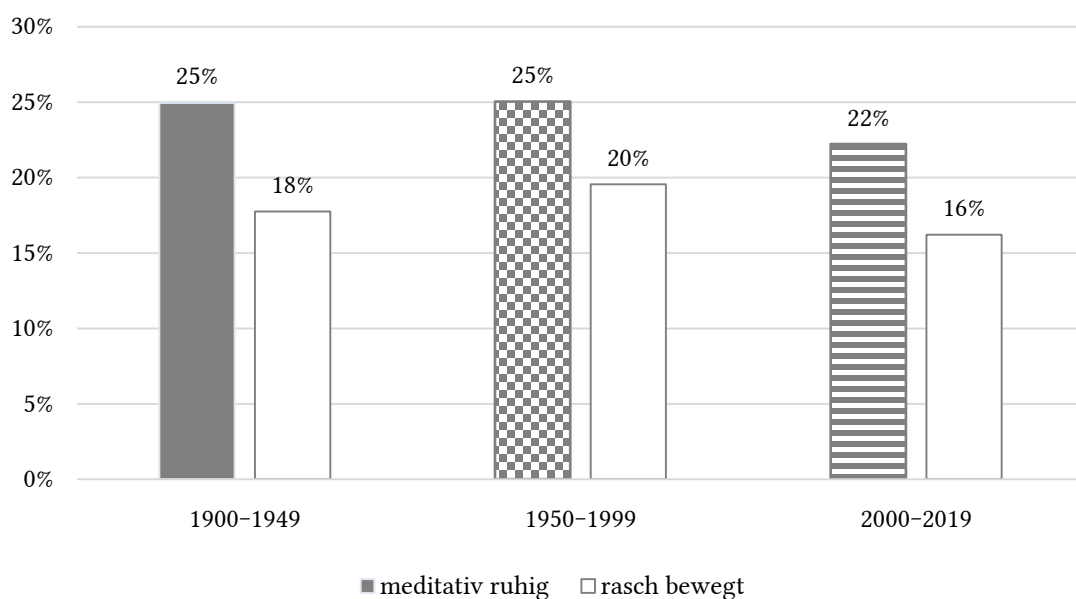


Abbildung II.14: Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen in acht ausgewählten Liedern, differenziert nach unterschiedlichen Ausdruckssphären. Jedes Säulenpaar entspricht einer der drei Epochen 1900–1949, 1950–1999 und 2000–2019.

Die Prozentwerte liegen für meditativ ruhige Musik in allen drei Epochen signifikant über denjenigen für rasch bewegte Musik, mit Differenzen zwischen fünf und sieben Prozentpunkten.¹¹⁹ Dabei tritt konsonantisches Gleiten in den ruhigen Liedern durchweg mit

¹¹⁹ 1900–1949: $\chi^2 = 19,9$; $df = 1$; $p < 0,001$.

1950–1999: $\chi^2 = 20,8$; $df = 1$; $p < 0,001$.

2000–2019: $\chi^2 = 10,8$; $df = 1$; $p = 0,001$.

überdurchschnittlicher Häufigkeit auf (die Durchschnittswerte pro Epoche lauten: 20 % / 20 % / 19 %), während die Prozentzahlen für rasche Lieder bzw. Liedabschnitte *höchstens* den Durchschnittswert erreichen (1950–1999) oder aber bis zu drei Prozentpunkte *unter* ihm liegen. Obgleich die Abweichungen unter statistischem Aspekt nicht stark sind,¹²⁰ lässt sich doch sagen, dass konsonantische Gleitbewegungen bevorzugt bei meditativ ruhigen Liedern zum Einsatz kommen. Die Hypothese, dass gleitende Tonhöhen in beiden Ausdruckssphären ähnlich häufig verwendet werden, lässt sich also im Hinblick auf konsonantische Laute nicht ohne Weiteres bestätigen. Eine mögliche Deutung dieses Ergebnisses ist die Annahme, dass langsames Zeitmaß für gleitende Tonhöhen mehr Zeit-Raum lässt als geschwindes Tempo bzw. dass gleitende Tonhöhen im ruhigen Tempo besser wahrzunehmen und daher in ihrem ästhetischen Gehalt eher wertzuschätzen sind als im geschwinden.

6. Gleitbewegungen unter dem Genderaspekt

In der Forschung liegen Hinweise darauf vor, dass Frauen- und Männerstimmen gleitende Tonhöhen nicht in identischer Weise verwenden.¹²¹ So werden nach Leech-Wilkinson Angleitbewegungen in Aufwärtsrichtung (von ihm als *scoops* bzw. *swoops* bezeichnet) häufiger von Sängerinnen als von Sängern eingesetzt.¹²² Die Frage, ob das Geschlecht der Sängerpersönlichkeit sich auf die Häufigkeit im Gebrauch bestimmter Vortragsstilmittel auswirkt, lässt sich natürlich auch für Gleitbewegungen überhaupt stellen. Abbildung II.15 wertet die Daten des zentralen Stellenkorpus im Hinblick auf die Frage aus, ob geschlechtsspezifische Unterschiede im sängerischen Umgang mit gleitenden Tonhöhen auf Vokalen bzw. Konsonanten erkennbar sind. Mit Blick auf die Beobachtung Leech-Wilkinsons lautet die zu überprüfende Hypothese, dass dem so ist.

Zunächst macht die Grafik deutlich, dass die insgesamt beobachtete Konstanz im Gebrauch gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten für Sängerinnen wie Sänger gleichermaßen gilt: Signifikante Abweichungen sind in dieser Kategorie weder bei Sängerinnen noch bei Sängern anzutreffen.¹²³ Demgegenüber gibt es für den Gebrauch vokalischer Gleitbewegungen im Laufe des Untersuchungszeitraums bei beiden Geschlechtern einen kleinen, aber signifikanten Abwärtstrend.¹²⁴ Jenseits solcher Gemeinsamkeiten sind aber auch Genderdifferenzen festzustellen. So ist die relative Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen bei Männern durchgängig größer als bei Frauen; vokalische Gleitbewegungen hingegen werden grundsätzlich von Frauen häufiger als von Männern angewandt. Mit anderen Worten: Bei den konsonantischen Gleitbewegungen haben die Männerstimmen, bei den vokali-

120 1900–1949: |Kendall's Tau-B| = 0,0862; |t| = 4,46; p < 0,001.

1950–1999: |Kendall's Tau-B| = 0,0588; |t| = 4,56; p < 0,001.

2000–2019: |Kendall's Tau-B| = 0,0661; |t| = 3,28; p = 0,001.

121 Vgl. neben der im Folgenden genannten Beobachtung Leech-Wilkinsons auch Plack 2008, S. 169–180 sowie 185.

122 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 29 und Kap. 8.3, Abs. 79.

123 Sängerinnen: $\chi^2 = 22,7$; df = 11; p = 0,020.

Sänger: $\chi^2 = 16,1$; df = 11; p = 0,137.

124 Sängerinnen: $\chi^2 = 232$; df = 11; p < 0,001. |Kendall's Tau-B| = 0,118; |t| = 12,4; p < 0,001.

Sänger: $\chi^2 = 115$; df = 11; p < 0,001. |Kendall's Tau-B| = 0,0955; |t| = 9,78; p < 0,001.

schen Gleitbewegungen die Frauenstimmen ‚die Nase vorn‘. Dabei bevorzugen Männerstimmen fast von Anfang an konsonantische gegenüber vokalischen Gleitbewegungen, während Frauenstimmen dies erst ab den 1950er Jahren durchgängig tun.

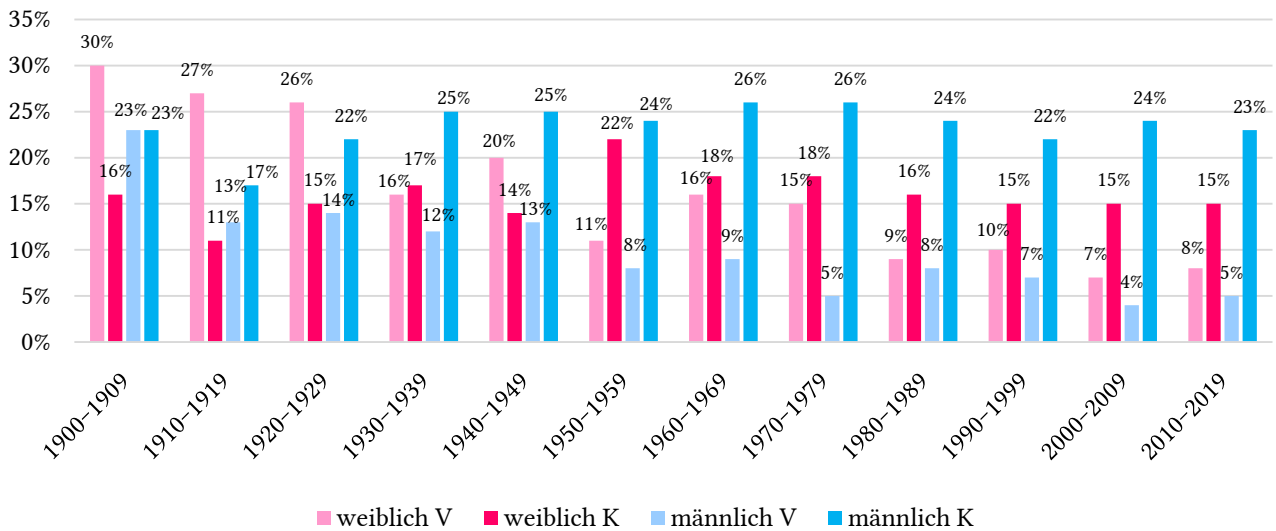


Abbildung II.15: Häufigkeit von Gleitbewegungen, differenziert nach Geschlecht (weiblich/männlich), Lautgruppe (vokalisch/konsonantisch) und Jahrzehnten

Diese Beobachtungen lassen vermuten, dass Leech-Wilkinsons oben zitierte Aussage, „scoops“ bzw. „swoops“ würden mehr von Frauen- als von Männerstimmen eingesetzt, durch das Korpus der vorliegenden Studie bestätigt wird. Um dies zu überprüfen, wird im Folgenden der geschlechterspezifische Einsatz der vokalischen Stilmittel Anschleifen am Phrasenbeginn, *Cercar la nota* aufwärts und *Vibrar la voce*, sortiert nach Epochen, überprüft; die drei Stilmittel werden in diesem Fall zu einer Gruppe (überwiegend) aufwärts führender Gleitbewegungen (äquivalent zu Leech-Wilkinsons Gebrauch der Begriffe *scoop* bzw. *swoop*) zusammengefasst (Abbildung II.16).

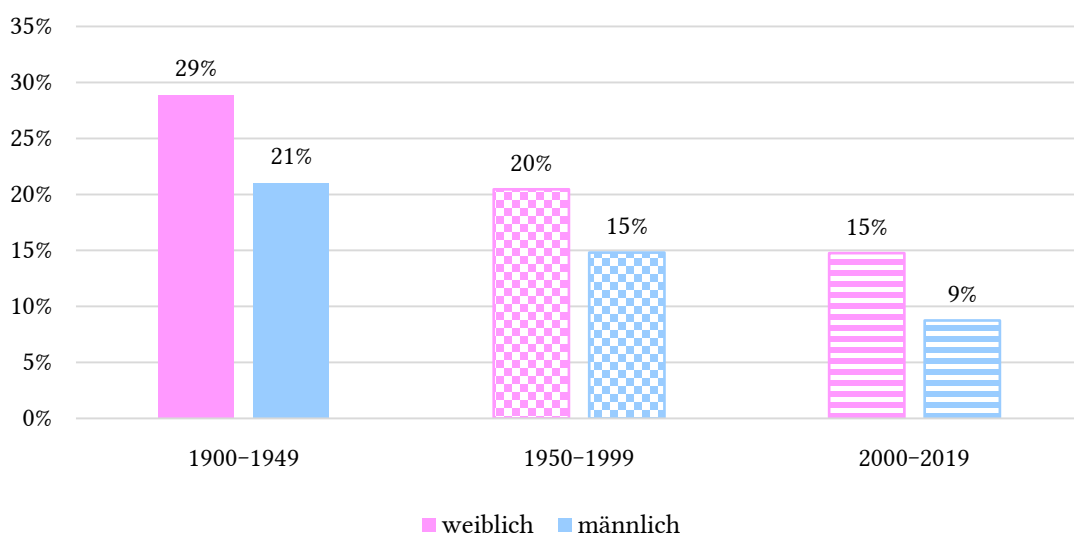


Abbildung II.16: Häufigkeit ausgewählter vokalischer Gleitbewegungsarten (Anschleifen am Phrasenbeginn, *Cercar la nota* aufwärts und *Vibrar la voce*), sortiert nach Geschlecht (weiblich/männlich) und Epochen

Aus der Abbildung geht hervor, dass Anschleifen am Phrasenbeginn, *Cercar la nota* aufwärts und *Vibrar la voce* zusammengenommen tatsächlich in allen drei Epochen von Frauenstimmen häufiger gebraucht werden als von Männerstimmen; die Differenzen sind in allen drei Epochen klein, doch signifikant.¹²⁵ Die Daten der vorliegenden Studie bestätigen mithin Leech-Wilkinsons Angaben.

Einen Sonderfall innerhalb des Aufnahmenkorpus bilden unter dem Genderaspekt die Einspielungen des Altus bzw. Countertenors Yoshikazu Mera. Zwar ist Mera hinsichtlich des biologischen Geschlechts den Sängern zuzurechnen, doch setzt er seine Singstimme in einer den Frauenstimmen entsprechenden Lage ein. Aufgrund dieser sozusagen doppelten Zugehörigkeit wurden seine Strauss-Einspielungen (1997) bei den Abbildung II.15 und II.16 zugrunde liegenden Berechnungen nicht berücksichtigt. Doch ist die Frage von Interesse, ob sein Gebrauch gleitender Tonhöhen einer der beiden verglichenen Gruppen, den Frauen- oder Männerstimmen zuneigt. Freilich ist die Datenbasis für die Beantwortung dieser Frage nicht sehr aussagekräftig: Das Aufnahmenkorpus enthält nur zwei Mera-Einspielungen, *Allerseelen* und *Morgen!*, woraus sich eine Zahl von lediglich 24 Aufnahmestellen ergibt. Von diesen 24 Stellen nutzt Mera nur eine einzige für Tonhöhengleiten, ein *Cercar la nota* in Aufwärtsrichtung (*Allerseelen*, T.34 „dich wieder“), das überdies wenig prominent ausfällt und von den beiden Expertenhörern zunächst nicht einheitlich beurteilt wurde. Wollte man dieses Analyseergebnis dennoch numerisch ausdrücken, käme man auf 0 % konsonantischer und 4 % vokaler Gleitbewegungen, womit Mera für das Jahrzehnt 1990–1999 deutlich unterhalb der Durchschnittswerte sowohl für Männer- als auch für Frauenstimmen läge (siehe Abbildung II.15), also für keine der beiden Gruppen repräsentativ wäre. Aufgrund seiner Stimmlage ist anzunehmen, dass sein individueller Performancestil stark von den Gepflogenheiten der Historisch informierten Aufführungspraxis geprägt wurde, für die der Gebrauch gleitender Tonhöhen insgesamt nicht typisch ist.¹²⁶

7. Gleitende Tonhöhengestaltung und individueller Performancestil

Die Diskussion des Performanceverhaltens von Yoshikazu Mera führt unmittelbar zur letzten Fragestellung des vorliegenden Kapitels: Prägen sich in den gesammelten Informationen zum Gebrauch gleitender Tonhöhen individuelle Performancestilmerkmale aus? Diese Frage wird im Folgenden für jede der drei Epochen des Untersuchungszeitraums am Beispiel jeweils einer Sängerpersönlichkeit untersucht. Ausgewählt wurden hochprominente Künstler*innen, für die jeweils eine relativ große Zahl von Aufnahmestellen vorlag und deren ausgewertete Aufnahmen – im Fall der ersten beiden Epochen – sich über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten, also über einen erheblichen Ausschnitt der jeweiligen sängerischen Karriere erstreckten. Aufgrund dieser Kriterien fiel die Auswahl auf die Sopranistin Lotte Lehmann, den Bariton Dietrich Fischer-Dieskau und den Tenor Jonas Kaufmann. Tabelle II.6 zeigt die Datenbasis für alle drei Künstler*innen im Detail. Die ausgewerteten Aufnahmestellen entstammen dem zentralen Stellenkorpus.

125 1900–1949: $\chi^2 = 13,1$; $df = 1$; $p < 0,001$. |Kendall's Tau-B| = 0,0890; $|t| = 3,62$; $p < 0,001$.

1950–1999: $\chi^2 = 19,5$; $df = 1$; $p < 0,001$. |Kendall's Tau-B| = 0,0723; $|t| = 4,42$; $p < 0,001$.

2000–2019: $\chi^2 = 12,7$; $df = 1$; $p < 0,001$. |Kendall's Tau-B| = 0,0908; $|t| = 3,56$; $p < 0,001$.

126 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Zum Wandel der Portamentopraxis im 20. Jahrhundert*.

Sänger*in	Zahl der Aufnahmen	Liedtitel mit Aufnahmejahr	Zahl der Aufnahmestellen
Lotte Lehmann (1888–1976)	13	<i>Cäcilie</i> (1921) <i>Morgen!</i> (1921) <i>Morgen!</i> (1928) <i>Ständchen</i> (1929) <i>Traum durch die Dämmerung</i> (1929) <i>Zueignung</i> (1941) <i>Allerseelen</i> (1941) <i>Ständchen</i> (1941) <i>Morgen!</i> (1946) <i>Zueignung</i> (1948) <i>Allerseelen</i> (1948) <i>Morgen!</i> (1948) <i>Traum durch die Dämmerung</i> (1948)	187
Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012)	26	<i>Zueignung</i> (1956) <i>Die Nacht</i> (1957) <i>Ständchen</i> (1956) <i>Heimliche Aufforderung</i> (1956) <i>Morgen!</i> (1957) <i>Traum durch die Dämmerung</i> (1956) <i>Freundliche Vision</i> (1956) <i>Zueignung</i> (1962) <i>Traum durch die Dämmerung</i> (1962) <i>Die Nacht</i> (1962) <i>Morgen!</i> (1962) <i>Freundliche Vision</i> (1962) <i>Zueignung</i> (1967) <i>Die Nacht</i> (1967) <i>Allerseelen</i> (1967) <i>Ständchen</i> (1967) <i>Cäcilie</i> (1968) <i>Heimliche Aufforderung</i> (1968) <i>Morgen!</i> (1968) <i>Traum durch die Dämmerung</i> (1968) <i>Freundliche Vision</i> (1969) <i>Ständchen</i> (1981) <i>Heimliche Aufforderung</i> (1981) <i>Morgen!</i> (1981) <i>Traum durch die Dämmerung</i> (1981) <i>Die Nacht</i> (1985)	403
Jonas Kaufmann (*1969)	8	<i>Zueignung</i> (2005) <i>Die Nacht</i> (2005) <i>Allerseelen</i> (2005) <i>Cäcilie</i> (2005) <i>Heimliche Aufforderung</i> (2005) <i>Morgen!</i> (2005) <i>Traum durch die Dämmerung</i> (2005) <i>Freundliche Vision</i> (2005)	118

Tabelle II.6: Lotte Lehmann, Dietrich Fischer-Dieskau und Jonas Kaufmann, Angaben zum Aufnahmenkorpus und Zahl der Aufnahmestellen im zentralen Stellenkorpus

Die Abbildungen II.17a–c geben für Lehmann, Fischer-Dieskau und Kaufmann die Häufigkeit des Gebrauchs gleitender Tonhöhen grundsätzlich sowie differenziert nach Vokalen bzw. klingenden Konsonanten an. Diesen Werten stellen sie die für die jeweilige Epoche gültigen Durchschnittswerte aller anderen Sänger*innen gegenüber.

Allen drei Sänger*innen ist gemeinsam, dass sie im Gebrauch gleitender Tonhöhen insgesamt um ein paar Prozentpunkte über dem Durchschnitt ihrer jeweiligen Epoche liegen. Differenziert man allerdings nach vokalischen und konsonantischen Gleitbewegungen, so fallen Unterschiede auf. Lehmann liegt im Gebrauch konsonantischer Gleitbewegungen mit 14 % um ein Drittel unter dem Durchschnitt ihrer Epoche, fällt hingegen durch relativ starken Gebrauch vokaler Gleitbewegungen auf (hier liegt sie um mehr als die Hälfte über dem Durchschnittswert von 16 %). Fischer-Dieskau und Kaufmann hingegen gebrauchen gerade gleitende Tonhöhen auf Vokalen relativ wenig, liegen dafür beim Einsatz konsonantischer Gleitbewegungen acht bzw. elf Prozentpunkte über dem jeweiligen Durchschnittswert. Es lässt sich also sagen, dass alle drei Künstler*innen ein Performanceverhalten, das für ihre Gendergruppe in ihrer jeweiligen Epoche ohnehin charakteristisch ist, besonders stark ausprägen: Sängerinnen zeichnen sich ja zwischen 1900 und 1929 durch besonders intensiven Gebrauch vokalischer Gleitbewegungen aus (siehe Abbildung II.15); Lehmann (geb. 1888), die zu dieser Zeit ihre musikalische Sozialisation als junge Sängerin erlebte, legt gerade dieses Performanceverhalten in besonders profilierter Weise an den Tag. Ab 1930 wiederum ist die am häufigsten anzutreffende Gleitbewegungsform das von Männern realisierte konsonantische Gleiten (siehe Abbildung II.15); genau diese Gestaltungsmaßnahme ist es, die von Fischer-Dieskau (geb. 1925) und Kaufmann (geb. 1969) besonders intensiv genutzt wird. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang zwischen der zu ihrer jeweiligen Zeit besonders ausgeprägten Prominenz der drei Sängerpersönlichkeiten und der Tatsache, dass sie den genderspezifischen Gestaltungspräferenzen ihrer Epoche in jeweils überdurchschnittlicher Weise entgegenkommen. Allerdings sind die Abweichungen zwischen den Werten für die einzelnen Sängerpersönlichkeiten und den Epochendurchschnittswerten in den meisten Fällen nicht statistisch signifikant.¹²⁷

Im Zusammenhang mit den Charakteristika eines individuellen Performancestils ist allerdings nicht nur die Gesamtschau auf die jeweilige Künstlerpersönlichkeit von Interesse, sondern auch die Frage, ob performative Charakteristika zu unterschiedlichen Zeiten einer Sängerlaufbahn unterschiedlich stark ausgeprägt sind, ob also im Laufe der Karriere Veränderungen im individuellen Performanceverhalten sichtbar werden, oder ob ein Charakteristikum des individuellen Performancestils über die gesamte Laufbahn hinweg konstant bleibt. Gemäß einer „tentative suggestion“¹²⁸ Leech-Wilkinsons lässt sich Letzteres als Normalfall annehmen. Diese Hypothese wird im Folgenden für Lehmann und Fischer-Dieskau untersucht (für die Jahre ab 2000 ist keine Sängerpersönlichkeit mit ähnlich extensiver Diskographie greifbar).

127 Lotte Lehmann (Konsonanten): $\chi^2 = 4,21$; $df = 1$; $p = 0,040$.

Lotte Lehmann (Vokale): $\chi^2 = 9,50$; $df = 1$; $p = 0,002$.

Dietrich Fischer-Dieskau (Konsonanten): $\chi^2 = 13,0$; $df = 1$; $p < 0,001$.

Dietrich Fischer-Dieskau (Vokale): $\chi^2 = 5,59$; $df = 1$; $p = 0,018$.

Jonas Kaufmann (Konsonanten): $\chi^2 = 8,35$; $df = 1$; $p = 0,004$.

Jonas Kaufmann (Vokale): $\chi^2 = 4,35$; $df = 1$; $p = 0,037$.

128 „[P]erformers' ways of approaching pieces tend to remain relatively stable through their adult lives“ (Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 8, Abs. 33).

Lotte Lehmann

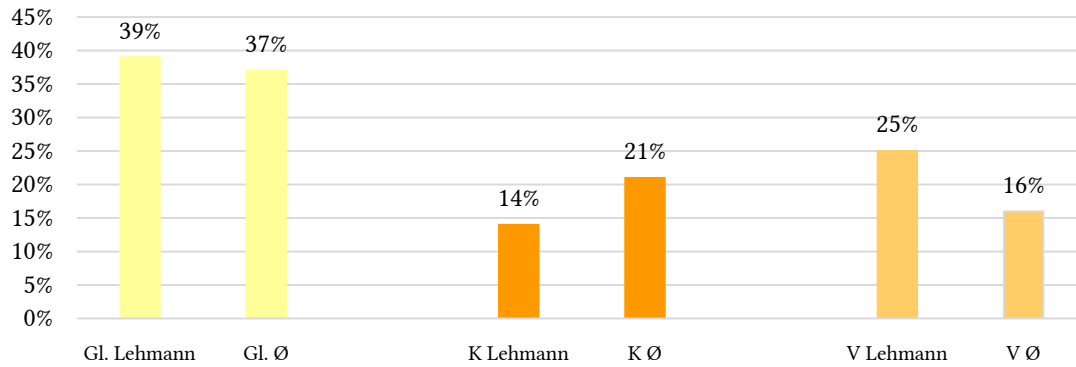


Abbildung II.17a: Häufigkeit gleitender Tonhöhen grundsätzlich sowie differenziert nach Vokalen und klingenden Konsonanten; Lotte Lehmann im Vergleich mit den Durchschnittswerten der übrigen Sänger*innen 1900–1949

Dietrich Fischer-Dieskau

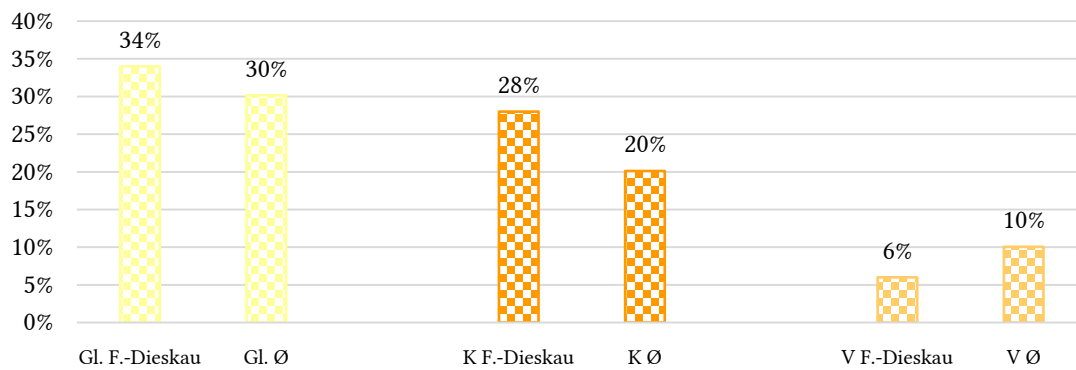


Abbildung II.17b: Häufigkeit gleitender Tonhöhen grundsätzlich sowie differenziert nach Vokalen und klingenden Konsonanten; Dietrich Fischer-Dieskau im Vergleich mit den Durchschnittswerten der übrigen Sänger*innen 1950–1999

Jonas Kaufmann

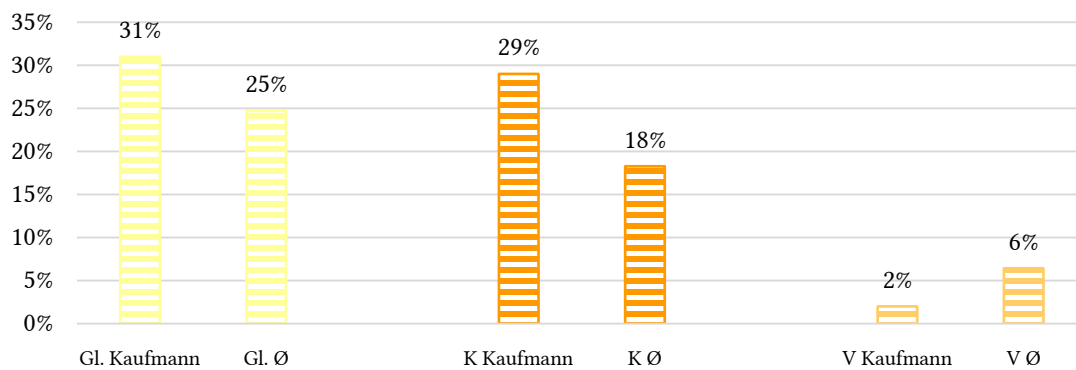


Abbildung II.17c: Häufigkeit gleitender Tonhöhen grundsätzlich sowie differenziert nach Vokalen und klingenden Konsonanten; Jonas Kaufmann im Vergleich mit den Durchschnittswerten der übrigen Sänger*innen 2000–2019

Abbildung II.18a zeigt, dass Lehmann auf ihren Aufnahmen der 1940er Jahre weniger Gebrauch von Gleitbewegungen macht als auf den Aufnahmen der 1920er Jahre; es ist also im Vergleich der früheren mit der späteren Aufnahmeserie eine Differenz festzustellen; die Abweichungen besitzen allerdings keine statistische Signifikanz.¹²⁹

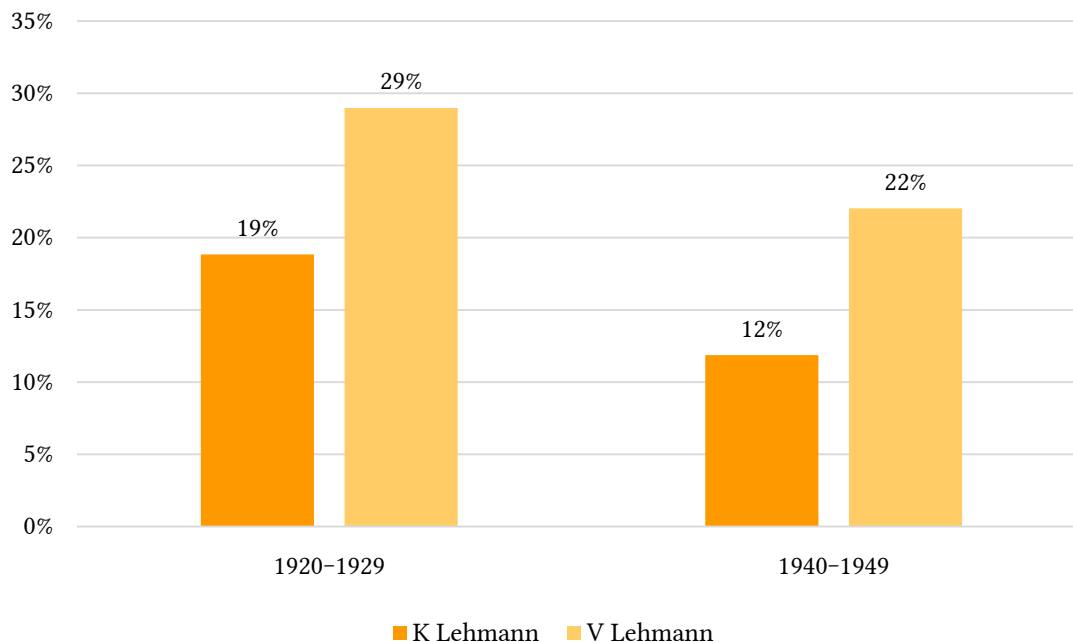


Abbildung II.18a: Häufigkeit gleitender Tonhöhen bei Lotte Lehmann, differenziert nach Aufnahmeclustern (1920er Jahre / 1940er Jahre) und Lautgruppen (Vokale / klingende Konsonanten)

Die Daten für Fischer-Dieskau ergeben ein anderes Bild (Abbildung II.18b). Sein Einsatz konsonantischer Gleitbewegungen variiert von Jahrzehnt zu Jahrzehnt nur um wenige Prozentpunkte, schwankend um einen Mittelwert von 27 %; signifikante Abweichungen sind nicht festzustellen.¹³⁰ Anders als bei Lehmann weist hier nichts auf eine Reduktion von Gleitbewegungen hin, sondern alles auf Konstanz im Falle konsonantischen Gleitens. Im Falle vokalen Gleitens vermeint man sogar einen Anstieg nach den 1950er Jahren zu erkennen; allerdings sind auch hier die Abweichungen nicht statistisch signifikant.¹³¹

Eine weiterführende Diskussion der Befunde für Lehmann und Fischer-Dieskau findet im III. Kapitel, Abschnitt *Fallstudien* statt. Vor dem Hintergrund schriftlicher Äußerungen Lehmanns zum Gebrauch gleitender Tonhöhen geht es dort um Diskrepanzen zwischen schriftlich vertretener Position und künstlerischer Praxis, während Fischer-Dieskau als engagierter Fürsprecher klingender Konsonanten in der Theorie wie in der Praxis dargestellt wird.

129 Lehmann (Konsonanten): $\chi^2 = 1,72$; $df = 1$; $p = 0,190$.

Lehmann (Vokale): $\chi^2 = 1,13$; $df = 1$; $p = 0,287$.

130 Fischer-Dieskau (Konsonanten): $\chi^2 = 0,346$; $df = 2$; $p = 0,841$.

131 Fischer-Dieskau (Vokale): $\chi^2 = 6,19$; $df = 2$; $p = 0,045$.

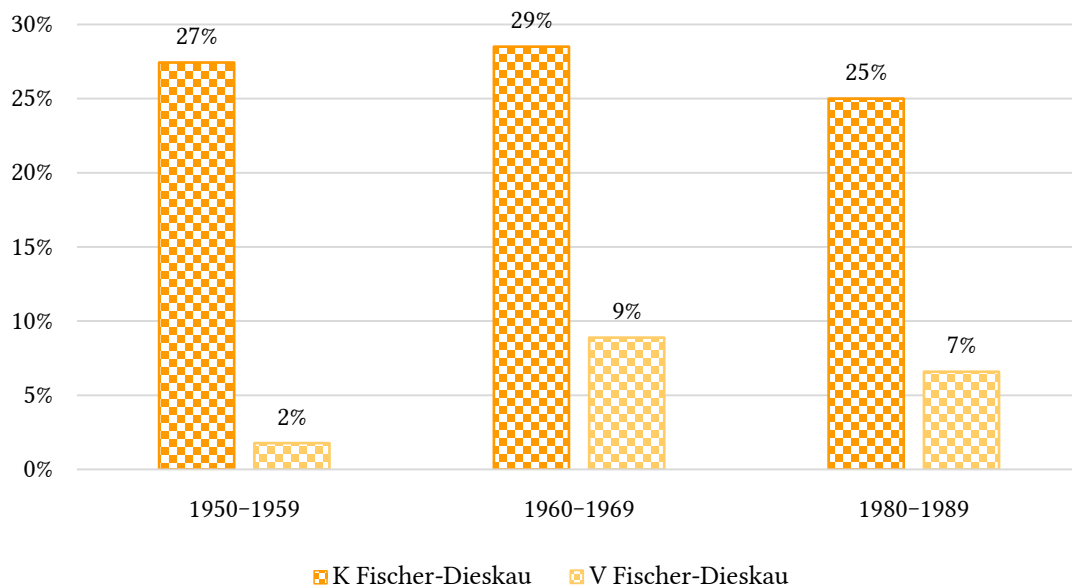


Abbildung II.18b: Häufigkeit gleitender Tonhöhen bei Dietrich Fischer-Dieskau, differenziert nach Aufnahmeclustern (1950er Jahre / 1960er Jahre / 1980er Jahre) und Lautgruppen (klingende Konsonanten / Vokale)

Noch konkreter als in den vorangegangenen Beispielen lassen sich Wandel und Konstanz im individuellen Gebrauch bestimmter Gestaltungsmittel überprüfen, wenn man Mehrfacheinspielungen desselben Lieds durch dieselbe Sängerpersönlichkeit miteinander vergleicht. Erkenntnisse, die ein solcher Vergleich zutage fördert, können zwar nicht zu Aussagen über den individuellen Performancetypus als solchen hochgerechnet werden (etwa über die generelle Veränderung oder Stabilität individueller *vocal habits*); sie geben jedoch Auskunft darüber, wie konsequent ein(e) Sänger*in die einmal erarbeitete Darbietungsweise einer bestimmten Komposition beibehält. Ein entsprechender Vergleich von Mehrfacheinspielungen wird im Folgenden anhand einiger Sänger*innen durchgeführt, die sich durch eine vergleichsweise hohe Anzahl von Studioaufnahmen identischer Liedkompositionen auszeichnen: Neben Lehmann und Fischer-Dieskau werden die Sopranistinnen Irmgard Seefried und Elisabeth Schwarzkopf sowie der Bariton Hermann Prey in die Untersuchung einbezogen. Der einstweilige Ausschluss von Liveaufnahmen erklärt sich durch den Umstand, dass Künstler*innen im Rahmen von Studioaufnahmen größere Möglichkeiten zur kontrollierenden Einflussnahme auf das Endergebnis haben als im Rahmen einer mitgeschnittenen Liveperformance; der daraus resultierende qualitative Unterschied zwischen Studio- und Liveaufnahme schränkt die Vergleichbarkeit beider Quellensorten stark ein, jedenfalls dann, wenn ein Mitschnitt nicht seinerseits nachträglich bearbeitet wird (und dies konnte für die im Korpus versammelte Livemitschnitte der genannten Künstler*innen aufgrund höranalytischer Beobachtungen weitgehend ausgeschlossen werden, etwa aufgrund nicht korrigierter Unreinheiten der Stimmgebung oder Intonationstrübungen). Nur im Falle Lehmanns wurden auch Liveaufnahmen der 1940er Jahre berücksichtigt, da es sich bei ihren Studioeinspielungen der 1920er Jahre technisch bedingt um ungeschnittene Aufnahmen handeln muss; die qualitative Differenz zwischen Studio- und Liveaufnahme erscheint daher im Fall dieser Sängerin weniger gravierend als im Fall jüngerer Kolleg*innen.

Mehrfacheinspielungen einer Liedkomposition durch dieselbe Sängerpersönlichkeit bieten die Gelegenheit zu untersuchen, ob dieselben Partiturstellen im Hinblick auf Gleitbewegungen übereinstimmend oder aber differierend realisiert werden. Tabelle II.7 informiert über Datenbasis und Ergebnis der folgenden Untersuchung.

Sänger*in	Aufnahmezeitraum	Mehrfach- einspielungen	davon Livemitschnitte	Gelegenheiten für Übereinstimmungen	Übereinstimmungen überhaupt
Lotte Lehmann	1921–1948	12	4	135	79%
Elisabeth Schwarzkopf	1945–1969	7	3 (aussortiert)	36	86%
Irmgard Seefried	1952–1961	10	3 (aussortiert)	39	82%
Dietrich Fischer-Dieskau	1956–1985	24	5 (aussortiert)	268	76%
Hermann Prey	1962–1985/86	19	2 (aussortiert)	226	80%
Σ		72	4	704	Ø 79%

Tabelle II.7: diverse Sänger*innen, Vergleich von Mehrfacheinspielungen im Hinblick auf übereinstimmende Gestaltung korrespondierender Stellen

Im Rahmen des zentralen Stellenkorpus lagen für die einbezogenen fünf Künstler*innen jeweils zwischen 36 und 268 korrespondierende Stellenpaare vor, an denen nach Übereinstimmung der Gestaltung gefragt werden konnte. Als Gestaltungsmittel wurden unterschieden: Gleitbewegung auf Vokal, Gleitbewegung auf Konsonant, Verzicht auf Gleitbewegung. Das Ergebnis ist bemerkenswert: Unabhängig von der Größe der Datenbasis ergab sich für alle fünf Sänger*innen eine relativ hohe Zahl übereinstimmend realisierter Stellen, die jeweils nur um einige Prozentpunkte, wenn überhaupt, vom Durchschnittswert abweicht: Demnach setzten alle Künstler*innen etwa vier Fünftel (Ø 79 %) der ausgewerteten Stellenpaare in jeweils analoger Weise um. Mit anderen Worten: Es scheint, als bestehe bei allen Sänger*innen eine hohe Neigung, die Gestaltung einer bestimmten Stelle bei unterschiedlichen Aufnahmen desselben Lieds in gleicher Weise zu realisieren: gleitend auf Vokal, gleitend auf Konsonant oder ohne Gleitbewegung. Dies spricht für eine hohe Stabilität einmal erarbeiteter Interpretationskonzepte (was keineswegs bedeutet, dass die jeweils konstant umgesetzten Interpretationsentscheidungen bewusst getroffen werden). Allerdings sind die Werte nicht statistisch signifikant.¹³²

Im Hinblick auf das Verhältnis zwischen vokalischen und konsonantischen Gleitbewegungen interessiert außerdem die Frage nach der Neigung, eine Gleitbewegungsform durch die andere auszutauschen, im Verhältnis zur Neigung, die jeweilige Gleitbewegungsform beizubehalten. Wäre für den „V/K-Austausch“ ein relativ hoher Anteil auszumachen, könnte dies als Signal für ästhetische Äquivalenz beider Gestaltungsmöglichkeiten gedeutet werden. Abbildung II.19 zeigt für jede der fünf Sängerpersönlichkeiten den Anteil analog konsonant gleitender und analog vokalisches gleitender Stellenpaare sowie den Anteil von Stellenpaaren, an denen konsonantisches durch vokalisches Gleiten ausgetauscht wird und umgekehrt.

Es fällt auf, dass analog konsonantisch gleitende Stellenpaare bei fast allen Sänger*innen um einiges stärker vertreten sind als analog vokalisches gleitende Stellenpaare. Dies lässt vermuten, dass der Umgang mit konsonantischen Gleitbewegungen stärker in den *vocal habits* dieser Sängerpersönlichkeiten verankert ist als der Umgang mit vokalischem Gleiten, dessen Verwendung offenbar eher von konkreten Darbietungssituationen abhängt. Lediglich Lehmann bildet eine Ausnahme: Sie hält als einzige der fünf Sänger*innen vokalisches Gleiten über verschiedene Darbietungen desselben Lieds konstanter als konsonantische Gleitbewegungen. Die Unterschiede der einzelnen Sängerpersönlichkeiten in der Beibehaltung vokalisches Tonhöhengleitens sind statistisch signifikant;¹³³ dies stärkt die bereits

132 $\chi^2 = 2,37$; $df = 4$; $p = 0,668$.

133 $\chi^2 = 58,0$; $df = 4$; $p < 0,001$.

oben formulierte Annahme, dass vokalisches Gleiten in Lehmanns Performancestil eine substanzielle, habitualisierte Rolle spielt (siehe oben, Abbildung II.17a).¹³⁴

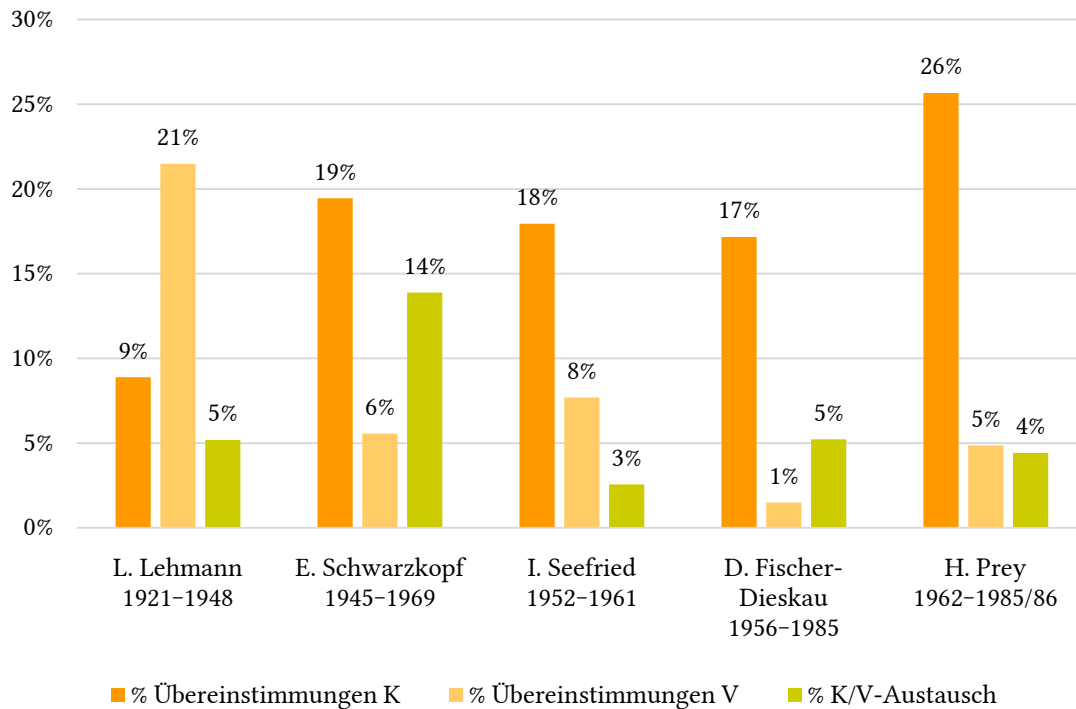


Abbildung II.19: Vergleich von Mehrfacheinspielungen diverser Sänger*innen, Häufigkeit analog gestalteter korrespondierender Einzelstellen, nach Lautgruppen differenziert

Der Austausch von konsonantischen durch vokalische Gleitbewegungen und umgekehrt wird von vier der fünf Sänger*innen (Lehmann, Seefried, Fischer-Dieskau, Prey) relativ wenig praktiziert; offenbar stellen beide Gleitbewegungsarten für diese Künstler*innen zwei separate Gestaltungsmittel dar, die nicht dieselbe ästhetische Funktion erfüllen. Schwarzkopf hingegen ersetzt vokalisches Gleiten öfter durch konsonantisches Gleiten als dass sie es beibehält; vielleicht gelten ihr beide Gestaltungsmittel eher als austauschbar. Übrigens treten different gestaltete Stellenpaare bei Schwarzkopf ausschließlich als Ersetzungen vokalischer durch konsonantische Gleitbewegungen bzw. umgekehrt auf; in keinem untersuchten Fall also ließ sie eine einmal anderswo realisierte Gleitbewegung ersatzlos ausfallen. Auch wenn die Datenbasis für die hier verfolgte Untersuchung bei Schwarzkopf recht klein ausfällt (es handelt sich um einen Vergleich dreier Einspielungen von *Morgen!*) und die Unterschiede der Sänger*innen im ‚Austausch‘-Verhalten nicht signifikant sind,¹³⁵ spricht dieser Umstand für ein bemerkenswert stabiles Interpretationskonzept.

Ungeschnittene Liveaufnahmen wurden aus der zuletzt durchgeführten Untersuchung ausgeklammert, weil ihre Berücksichtigung eine veränderte Fragestellung nahelegt, nämlich die, ob mit der Musiziersituation einer mitgeschnittenen Livedarbietung ein von der Studioaufnahme differentes Performanceverhalten einhergeht. So wäre es denkbar, von einer (gegebenenfalls erheblich) nachbearbeiteten Studioeinspielung eher eine ‚letztgülti-

134 Für eine weiterführende Diskussion dieses Befunds für Lehmann siehe im III. Kapitel den Abschnitt *Fallstudien*.

135 $\chi^2 = 6,27$; $df = 4$; $p < 0,180$.

ge Werkinterpretation‘ zu erwarten, sozusagen eine ‚ideale Version‘, auch in performancetilstischer Hinsicht, als zumindest von einem ungeschnittenen Livemitschnitt, der ein stärker kontingenzgeprägtes Performanceverhalten dokumentiert. Theoretisch formulierte Idealvorstellungen haben in Studioproduktionen größere Chancen darauf, umfangreich berücksichtigt zu werden, als in Livedarbietungen. (Studioproduktionen lassen sich daher als strengerer Gradmesser für die faktische Gültigkeit solcher Idealvorstellungen verstehen als – ungeschnittene – Aufzeichnungen von Livekonzerten.)

Wie hoch ist also der Prozentsatz analog realisierter Stellen im Hinblick auf gleitende Tonhöhen, wenn man Studio- und Liveaufnahmen miteinander vergleicht? Um dieser Frage nachzugehen, werden im Folgenden Sängerpersönlichkeiten betrachtet, von denen Live-Einspielungen sowie Studio-Einspielungen einzelner Lieder vorliegen. Ausgangspunkt der Untersuchung ist die hypothetische Annahme, dass Sänger*innen durch die spezifische Energie der Livesituation möglicherweise zu intensiverer Ausdrucksgestaltung verleitet werden und also mehr Gleitbewegungen einsetzen als im Studio. Untersucht wird infolgedessen, inwieweit in den Liveperformances Tonhöhengleiten zum Einsatz kommt, wenn in den Studioversionen an der jeweils korrespondierenden Stelle nicht geglitten wird. Umgekehrt wird gefragt, wie häufig in der Livesituation auf Tonhöhengleiten verzichtet wird, während die Studioversionen an der jeweils korrespondierenden Stelle gleiten. Zusätzlich zu den bereits genannten Sänger*innen erlaubt das Aufnahmenkorpus den Einbezug des Tenors Nicolai Gedda, der Sopranistin Jessye Norman und des Tenors Peter Schreier. Nicht berücksichtigt wird diesmal Lotte Lehmann, für deren Studioaufnahmen selbst noch aus den 1940er Jahren aus aufnahmetechnischen Gründen nicht zwingend die Möglichkeit zum nachträglichen Schnitt vorausgesetzt werden kann. Miteinander verglichen werden pro Sängerpersönlichkeit Liveaufzeichnungen und Studioeinspielungen des jeweils selben Lieds, deren Entstehungsdaten nicht weiter als 10 Jahre voneinander entfernt liegen – ein heuristisch gebildetes Kriterium, das Effekte eventueller langfristiger, gegebenenfalls altersbedingter Veränderungen individueller *vocal habits* begrenzen soll. Es werden insgesamt 447 Stellen aus Liveaufzeichnungen mit korrespondierenden Stellen aus Studioaufnahmen der jeweils selben Sängerpersönlichkeit verglichen; die Stellen entstammen dem zentralen Stellenkorpus. Tabelle II.8 zeigt die Anzahl der ausgewerteten Live-Stellen pro Sänger*in und die Anzahl sowie den Prozentsatz derjenigen Fälle, in denen die gleitende oder nicht gleitende Gestaltung einer Live-Stelle in der Studioaufnahme bzw. den Studioaufnahmen derselben Sängerpersönlichkeit gerade umgekehrt realisiert wird („Abweichungen“).

Sänger*in	Aufnahmezeitraum	Σ Live-Stellen	Σ Abweichungen	% Abweichungen
Elisabeth Schwarzkopf	1945–1969	50	13	26%
Irmgard Seefried	1952–1961	52	5	10%
Dietrich Fischer-Dieskau	1956–1985	76	4	5%
Nicolai Gedda	1961–1971	47	8	17%
Hermann Prey	1972–1985/86	27	3	11%
Peter Schreier	1979	82	9	11%
Jessye Norman	1979–1985	113	22	19%
Σ		447	64	14%

Tabelle II.8: diverse Sänger*innen, Vergleich von Mehrfacheinspielungen (Live- vs. Studiosituation) im Hinblick auf abweichende Gestaltung korrespondierender Stellen in der Livesituation

Von allen 447 ausgewerteten Live-Stellen wurde etwa ein Siebtel (14 %) anders gestaltet als im Studio; es kann also durchaus von einer erkennbaren Differenz zwischen Live- und Studiomusizieren gesprochen werden. Beim Vergleich der in der Tabelle für die einzelnen Sänger*innen angegebenen Prozentzahlen muss freilich behutsam vorgegangen werden, da das Datenmaterial für die verschiedenen Persönlichkeiten unterschiedlich umfangreich ist. Immerhin sind deutliche Unterschiede gerade zwischen den Sänger*innen mit der umfangreichsten Datenbasis erkennbar, zwischen Norman mit 19 % Differenzen zwischen Live- und Studioverhalten, Schreier mit 11 % und Fischer-Dieskau mit nur 5 % unterschiedlich realisierter Stellen. Im Falle Fischer-Dieskaus ist der geringe Differenzgrad umso bemerkenswerter, als gerade dieser Künstler den qualitativen Unterschied zwischen Live- und Studioperformance besonders emphatisch kommentiert hat: Die von ihm postulierte Unvergleichbarkeit beider Arten der Musikdarbietung¹³⁶ manifestiert sich, jedenfalls in seinem Fall, offenbar nicht im quantitativen Gebrauch gleitender Töne.

Fragt man nach der Art der Unterschiede, ist zu differenzieren zwischen Gleitbewegungen, die in der Livesituation, nicht aber im Studio auftreten, und Gleitbewegungen, die in der Livesituation unterlassen, im Studio aber realisiert werden. Abbildung II.20 zeigt die entsprechenden Anteile pro Sänger*in sowie im Durchschnitt.

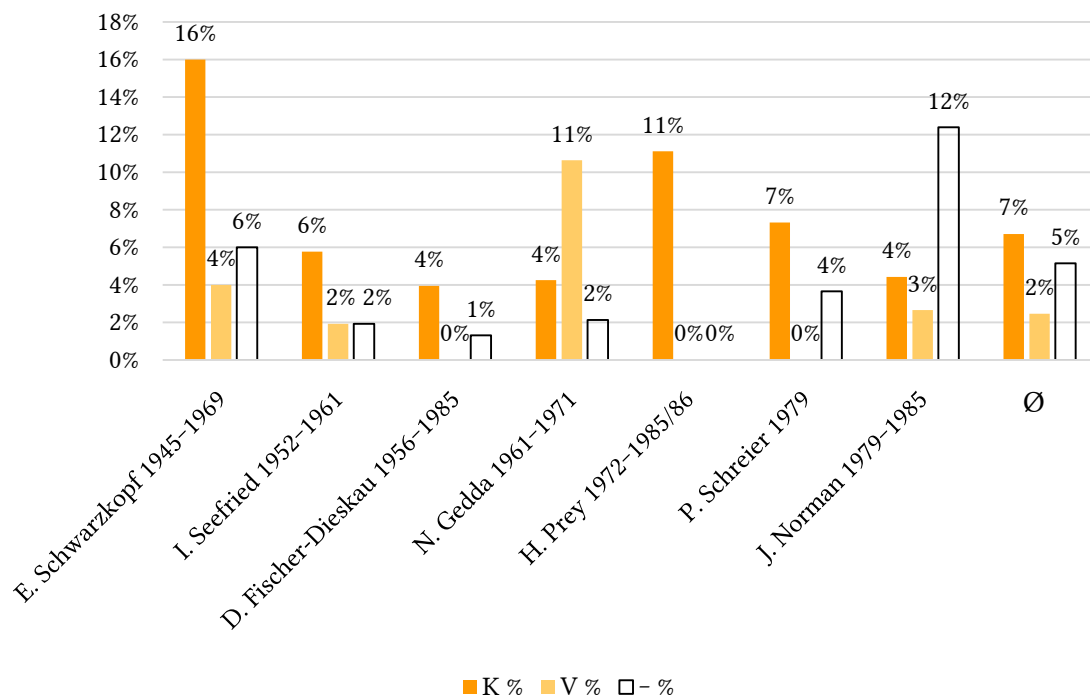


Abbildung II.20: diverse Sänger*innen, Vergleich von Mehrfacheinspielungen (Live- vs. Studiosituation) im Hinblick auf korrespondierende, in der Livesituation abweichend gestaltete Stellen, differenziert nach live eingesetzten Gestaltungsmitteln (konsonantisches Gleiten / vokalisches Gleiten / keine Gleitbewegung)

An den Durchschnittswerten ist ablesbar, dass Abweichungen insgesamt häufiger durch Tonhöhengleiten in der Livesituation verursacht werden (zu 9 %), während Gleitbewegungen, die im Studio, nicht aber während der Livedarbietung auftreten, relativ seltener vorkommen (5 %). Dabei ist die häufigste Form der Abweichung das konsonantische Gleiten.

136 Vgl. folgende von Voigt (2000, S. 30) wiedergegebene Äußerung Fischer-Dieskaus: „Man erwartet ja auch nicht von einer Shakespeare-Verfilmung, dass sie wie eine Aufführung im Theater ist.“

ten während der Livedarbietung (7 %), während vokalisches Gleiten auf der Bühne nur sehr selten verwendet wird, sofern nicht auch im Studio davon Gebrauch gemacht wird (nur in 2 % der Fälle, das sind elf von 447). Die Abweichung durch konsonantisches Gleiten in der Livesituation ist denn auch bei den meisten Sänger*innen der häufigste Fall. Es liegt nahe, daraus zu schließen, dass das vokalisches Gleiten selbst noch im ‚Eifer des Gefechts‘ einer Livesituation der ästhetischen Kontrolle der Singenden unterliegt (und entsprechend nur mäßig häufiger auftritt als im Studio), während das konsonantische Gleiten weniger Aufmerksamkeit erhält und daher vom ästhetischen Radar leichter übersehen wird. Dieser Gesamtbefund ist allerdings nicht statistisch signifikant, hat also nur für das ausgewertete Korpus Gültigkeit.¹³⁷ Auch ein Vergleich der einzelnen Sänger*innen untereinander hinsichtlich ihres ‚Abweich‘-Verhaltens erschiene hier wenig zielführend, da die Differenzen zwischen den Einzelpersonlichkeiten ebenfalls in keiner Kategorie statistisch signifikant sind.¹³⁸

ZUSAMMENFASSUNG

Die in der vorliegenden Studie durchgeführten Aufnahmeanalysen bestätigen das Forschungswissen, demzufolge der sängerische Gebrauch gleitender Tonhöhen im Rahmen des westlichen Kunstgesangs während des 20. Jahrhunderts zurückgegangen ist. Zwischen 1900 und 1949 werden 37 % aller Gelegenheiten für Tonhöhengleiten genutzt; zwischen 1950 und 1999 sind es nur noch 30 %, ab 2000 nur noch 25 %. Von der ersten zur zweiten Epoche reduziert sich die Häufigkeit gleitender Tonhöhen also um ein knappes Fünftel, von der zweiten zur dritten um ein Sechstel.¹³⁹ Dieser Abwärtstrend ist statistisch gesehen nicht stark, aber signifikant.

Die genannte Entwicklung betrifft allerdings konsonantische und vokalisches Gleitbewegungen nicht in gleicher Weise. Während der Anteil vokalischer Gleitbewegungen sich von Epoche zu Epoche signifikant reduziert (genutzt werden 16 % / 10 % / 6 %), bleibt der Anteil konsonantischer Gleitbewegungen nahezu konstant (20 % / 20 % / 19 %). Ist der Anteil vokalischer Gleitbewegungen schon grundsätzlich geringer als der konsonantischer, so wächst also die Häufigkeitsdifferenz zwischen beiden Gestaltungsweisen im Laufe des Untersuchungszeitraums noch zusätzlich. Insgesamt ist demnach der Rückgang an Gleitbewegungen im Laufe des Untersuchungszeitraums auf das Schwinden vokalischer Gleitbewegungen zurückzuführen, während konsonantische Gleitbewegungen in allen drei Epochen etwa ein Fünftel des zentralen Stellenkorpus ausmachen. Die der vorliegenden Studie zugrunde liegende Hypothese, dass Gleitbewegungen auf klingenden Konsonanten im fortschreitenden 20. Jahrhundert weniger reduziert wurden als das vokalisches Tonhöhengleiten, ist damit bestätigt.¹⁴⁰

137 $X = 9,09$; $df = 2$; $p = 0,011$.

138 Abweichungen durch konsonantisches Gleiten in der Livesituation: $\chi^2 = 10,2$; $df = 6$; $p = 0,118$.

Abweichungen durch vokalisches Gleiten in der Livesituation: $\chi^2 = 8,57$; $df = 6$; $p = 0,199$.

Abweichungen durch unterlassene Gleitbewegung in der Livesituation: $\chi^2 = 15,7$; $df = 6$; $p = 0,016$.

139 Siehe oben, Abschnitt 1. *Gleitbewegungen allgemein*.

140 Siehe oben, Abschnitt 2. *Gleitbewegungen differenziert nach Vokal/Konsonant*.

Ein Vergleich musikalisch (nahezu) identischer, aber unterschiedlich textierter Stellenpaare lässt darauf schließen, dass der Gebrauch gleitender Tonhöhen stärker von der Textgestalt abhängt als von der musikalischen Struktur einer Stelle. Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten sind also nicht nur als Mittel der performativen Tonhöhen-gestaltung, sondern auch als Mittel der Sprachgestaltung anzusehen.¹⁴¹

Die Untersuchungen lassen sehr unterschiedliche Präferenzen für verschiedenen Arten des Tonhöhengleitens erkennen. Während der Einsatz von Portamento abwärts im Laufe des 20. Jahrhunderts signifikant zurückgeht, kommt konsonantisches Ausgleiten am Silbenende in allen Epochen mit relativ hohen Prozentwerten vor und tritt nach 1950 sogar noch häufiger auf als zuvor – ein bemerkenswerter Umstand, der unten im III. Kapitel eingehender behandelt wird. Ausgleitbewegungen aufwärts am Silbenende sind dagegen generell, in der vokalischen wie konsonantischen Variante, relativ selten, ebenso wie Abwärtsbewegungen am Silbenbeginn. Vokalisches (vor 1950) und konsonantisches (ab 1950) Aufwärtsgleiten am Silbenbeginn wiederum werden im gesamten Untersuchungszeitraum gerne angewandt, dabei allerdings insgesamt dezenter gestaltet als etwa Portamento und konsonantisches Ausgleiten abwärts. Auch Angleitbewegungen (vor allem konsonantische) am Phrasenbeginn sind in allen Epochen durchaus nicht selten. Angleiten bei Tonwiederholung ist insgesamt weniger häufig und während des 20. Jahrhunderts vor allem eine Gestaltungsmaßnahme auf Vokal. Gleitbewegungen im Fall klingender Doppelkonsonanten finden in allen Epochen weit häufiger auf den Konsonanten selbst als in deren vokalischem Umfeld statt, Letzteres stets als Portamento vor, niemals als *Cercar la nota* nach dem Doppelkonsonanten. Grundsätzlich sind die referierten Aussagen zu *Cercar la nota* und Portamento bzw. deren konsonantischen Pendants statistisch besser abgesichert als die Aussagen zu den übrigen Gleitbewegungsarten.¹⁴²

Von Ausnahmen abgesehen konnten starke Präferenzen für bestimmte Phoneme bei der Realisierung gleitender Tonhöhen nicht nachgewiesen werden, auch waren keine Entwicklungstrends in dieser Frage feststellbar. Ebensowenig waren auffällige Korrelationen bestimmter Laute mit einzelnen Gleitbewegungsarten zu konstatieren. Eine Sonderrolle spielt der Laut /z/: Auf diesem Phonem konnten generell nur relativ wenige Gleitbewegungen beobachtet werden; dies hat mit einem besonders hohen Maß (eigentlich fehlerhafter) stimmloser Umsetzungen dieses Lauts zu tun, ebenso wie mit dessen stark geräuschhaftem Frikativcharakter, der im Fall stimmhafter Umsetzung eine hörende Identifizierung der Tonhöhe erschwert. Erwähnenswert ist die sängerische Neigung, den Laut /z/ deutlich unterhalb der notierten Tonhöhe zu produzieren und so aus der diastematischen Linie ‚fallen‘ zu lassen. Ähnliche Merkmale waren immer wieder auch für das Phonem /v/ zu konstatieren.¹⁴³

Die Analysedaten des vorliegenden Forschungsprojekts lassen nicht erkennen, dass die expressive Gesamtanlage einer Liedkomposition auf die Häufigkeit vokalischer Gleitbewegungen einen nennenswerten Einfluss ausüben würde. Konsonantische Gleitbewegungen hingegen wurden in meditativ ruhigen Liedern leicht überdurchschnittlich oft angetroffen, während ihre Häufigkeit in rasch bewegten Liedern allenfalls im Durchschnittsbereich oder sogar leicht darunter liegt.¹⁴⁴ Dies könnte damit zusammenhängen, dass in

141 Siehe ebd.

142 Siehe oben, Abschnitt 3. *Gleitbewegungen differenziert nach Silbenposition.*

143 Siehe oben, Abschnitt 4. *Gleitbewegungen auf Konsonanten differenziert nach Phonemen.*

144 Siehe oben, Abschnitt 5. *Gleitbewegungen differenziert nach poetisch-musikalischer Ausdruckssphäre.*

langsamem Tempo mehr Zeit für gleitende Tonhöhen zur Verfügung steht als in raschem Tempo; vielleicht aber sind gleitende Tonhöhen im ruhigen Tempo auch einfach besser wahrzunehmen und zu würdigen als in geschwindem.

Es liegen Hinweise auf genderspezifischen Umgang mit gleitenden Tonhöhen vor. So werden vokalische Gleitbewegungen von Sängerinnen generell häufiger als von Sängern genutzt; vokalische Gleitbewegungen in Aufwärtsrichtung werden von Frauenstimmen signifikant häufiger angewandt als von Männerstimmen. Bei Sängern wiederum ist die relative Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen größer als bei Sängerinnen. Ab den 1950er Jahren werden von beiden Geschlechtern dauerhaft konsonantische Gleitbewegungen bevorzugt.¹⁴⁵

Beobachtungen zum Gebrauch gleitender Tonhöhen bei einzelnen Sänger*innen verschiedener Stilepochen führten zur Überlegung, ob prominente Sängerpersönlichkeiten möglicherweise die zu ihrer Zeit gendertypischen Gestaltungsweisen besonders ausgeprägt an den Tag legen. Statistisch signifikante Daten hierfür konnten aber in der vorliegenden Studie nicht ermittelt werden. Im Übrigen signalisiert der Vergleich von Aufnahmen, auf denen die selben Sänger*innen jeweils mehrfach mit dem selben Lied zu hören sind, sehr deutlich die Neigung, die einmal erarbeitete Darbietungsweise einer bestimmten Komposition im Hinblick auf den Gebrauch gleitender Tonhöhen langfristig beizubehalten. Bemerkenswerte Konstanz im Umgang mit gleitenden Tonhöhen lässt sich etwa am Beispiel der Diskographie Dietrich Fischer-Dieskaus beobachten. Doch lassen bestimmte Forschungsergebnisse vermuten, dass sich der Umgang mit gleitenden Tonhöhen im Laufe einer Jahrzehnte währenden Sängerlaufbahn auch verändern kann; diese Vermutung stützt sich auf Daten, die am Beispiel Lotte Lehmanns erhoben wurden (allerdings ist die Datenabweichung zwischen deren frühen und späten Aufnahmen nicht statistisch signifikant). Von einer erkennbaren Differenz im Gebrauch gleitender Tonhöhen kann im Vergleich von Live- und Studiomusizieren gesprochen werden: Überwiegend scheinen Sänger*innen in der Live-Situation mehr Gebrauch von gleitenden Tonhöhen, insbesondere auf klingenden Konsonanten zu machen als im Studio. Es liegt nahe zu folgern, dass das *brio* einer Livedarbietung den Einsatz gleitender Tonhöhen begünstigt, während vokalische Gleitbewegungen offenbar auch in diesem Rahmen stärker als konsonantische einer ästhetischen (Selbst-)Zensur ausgesetzt sind.¹⁴⁶

Die bisherige Darstellung und Auswertung der Analysedaten hat weitgehend ohne den Einbezug historischer oder systematischer Kontexte stattgefunden. Eine Reihe weiterer Fragestellungen an das Datenmaterial macht jedoch genau dies nötig. Diesen Fragestellungen sind im Folgenden eigene Kapitel gewidmet, die zunächst der Entfaltung des jeweiligen Kontexts Raum geben, bevor sie dann vor diesem Hintergrund erneut auf das analytisch gewonnene Datenmaterial zugreifen. Es sind dies die Fragen nach Bezügen zwischen den Analysedaten und dem gesangspädagogischen Diskurs (III. Kapitel), nach dem Verhältnis der Analysedaten zur auktorialen Aufführungstradition (IV. Kapitel), und schließlich die Frage, ob die im Laufe der Untersuchung eruierten Merkmale des Performanceverhaltens von Sänger*innen sich in anderen Repertoirebereichen als dem spätromantischen Kunstlied deutscher Sprache auf ähnliche Weise manifestieren oder nicht (V. und VI. Kapitel).

145 Siehe oben, Abschnitt 6. *Gleitbewegungen unter dem Genderaspekt*.

146 Siehe oben, Abschnitt 7. *Gleitende Tonhöhengestaltung und individueller Performancetil*.

III. Interpretationskontext 1: Gesangspädagogisches Schrifttum

Der Kontext, in dem das III. Kapitel die Ergebnisse der im II. Kapitel vorgenommenen Datenauswertung interpretiert, wird aus dem gesangspädagogischen Diskurs gewonnen, dessen schriftlich publizierte Beiträge als zentrale Quellensorte für „ästhetische[] Maximen des Kunstgesangs“¹ gelten. Vor diesem Hintergrund zeichnet dieses Kapitel den pädagogischen Diskurs zum deutschsprachigen Sologesang unter seinen für die Untersuchungskriterien – gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten – relevanten Aspekten nach. Dabei läge es nahe, den historischen Aufriss in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnen zu lassen, denn dies ist die Zeit, in der Richard Strauss acht der neun im Korpus berücksichtigten Lieder komponiert hat. Allerdings hat das – wie unten darzulegen – zentrale Thema der deutschsprachigen Gesangspädagogik im späteren 19. Jahrhundert, nämlich die Frage, ob und wie eine spezifisch ‚deutsche Schule‘ des Gesangs entwickelt werden könne bzw. müsse, eine Vorgeschichte, die sich bis ins 18. Jahrhundert und darüber hinaus zurückverfolgen lässt. Zum besseren Verständnis der Anliegen und Intentionen des gesangspädagogischen Schrifttums nach 1850 erscheint es ratsam, diese Vorgeschichte hier ebenfalls in großzügigen Strichen zu skizzieren.

GLEITENDE TONHÖHEN UND KLINGENDE KONSONANTEN IM GESANGSPÄDAGOGISCHEN DISKURS

Der folgende historische Aufriss gliedert sich in fünf Abschnitte. Der erste bietet eine kurze Überblicksdarstellung. Der zweite widmet sich dem gesangspädagogischen Diskurs von 1757, als Johann Friedrich Agricola den systematischen Anschluss des deutschsprachigen an den italienischen Kunstgesang suchte, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, jener Zeit, in der der Komponist Richard Wagner die Forderung nach einer institutionalisierten Ausbildung für die speziellen Anforderungen des deutschsprachigen Gesangs erhob. Der dritte Abschnitt schildert die anschließende Auseinandersetzung um Chancen und Grenzen einer ‚nationalen Schule‘ des deutschsprachigen Gesangs, als deren historisch wohl wirkungsmächtigste (obgleich nicht unangefochtene) Instanz der Gesangslehrer und Sprech-erzieher Julius Hey zu nennen ist.² Der vierte Abschnitt markiert jene Weichenstellung, die der Gesangspädagogik um 1900 durch das Aufkommen des Stimmbildungskonzepts widerfuhr: Inauguriert durch Müller-Brunow (1890) entwickelte sich eine gesangspädagogische Tendenz, deren zentrales Anliegen – die physiologische Schulung des Gesangsorgans – andere traditionelle Aspekte des Gesangsunterrichts, etwa die musikalische Vortragslehre, weitgehend in den Hintergrund drängte. Der letzte Abschnitt nimmt seinen Anfang mit der performancestilistischen Wende um die Mitte des 20. Jahrhunderts: Zu diesem Zeitpunkt hatten die Ausläufer einer aus dem 19. Jahrhundert tradierten Musizier-ästhetik den Ideen einer ‚(neu-)sachlichen‘ Musizierweise und der Texttreueideologie das Feld überlassen.³ Dieser letzte Abschnitt registriert aber auch noch das – dieser Haltung entgegenwirkende – Aufkommen einer historisch informierten, dezidiert performancestilistisch ausgerichteten gesangspädagogischen Literatur gegen Ende des 20. Jahrhunderts.

1 Bassani 2018, S. 9. Siehe auch I. Kapitel, Abschnitt *Kontext 1: Gesangspädagogischer Diskurs*.

2 Vgl. Göpfert 2002, S. 69; Kravitt 2004, S. 274; Seedorf 2004, S. 77.

3 Siehe I. Kapitel, Abschnitte *Expressive gestures im historischen Wandel* und *Zur Geschichtlichkeit ‚text-treuen‘ Musizierens*.

Überblicksdarstellung

Die nachfolgende Quellenauswertung wird zeigen, dass eine „optimale[] Koordinierung von Wort und Ton“⁴ für den gesangspädagogischen Diskurs deutscher Sprache ein im gesamten hier behandelten Zeitraum virulentes Thema darstellt. Im Zentrum steht dabei die Frage, ob und inwieweit der stimmliche Schönklang deutlicher Aussprache geopfert werden dürfe bzw. umgekehrt.⁵ Dabei erweist sich die Vorstellung einer dem Deutschen überlegenen Sanglichkeit des Italienischen als ein von zahlreichen Autoren bemühtes Stereotyp; nicht umsonst hatten vom späten 16. Jahrhundert an Gesangstechnik und -ästhetik in Italien ausgebildeter Sänger*innen den Status einer europaweit führenden Gesangspraxis.⁶ Carl Loewe etwa äußerte 1828, dass „der Italiener, als Sänger, überhaupt allen andern Nationen als Muster aufgestellt werden kann, und in der Pronunciation seiner Sprache im Gesange die höchste Deutlichkeit, Reinheit im Vokal und im Konsonanten, entfaltet, so dass der Zuhörer, (auch wenn er die italienische Sprache nicht versteht) jedes Wort fast nachschreiben kann“⁷. Umgekehrt ist schon früh die Auffassung belegt, das Deutsche eigne sich per se nur bedingt zum wohlklingenden Gesang; in diesem Zusammenhang wird dann gern der Konsonantenreichtum der deutschen Sprache angeführt: Orlando di Lasso sprach bereits 1576 in diesem Sinn von der „Teutschen dapffrigkeit“ im Vergleich zur „Italianischen lieblichkeit“⁸, und Richard Wagner stellte 1865 fest, dass „in der italienischen Sprache die ihr eigenen äußerst dehnbaren Vokale durch die anmutige Energie ihrer Konsonanten nur zu [umso] wirksameren Klangkörpern gebildet“ würden – ein Vorzug, mit dem das Deutsche nicht „wetteifern“ könne, „[e]ine Sprache mit meist kurzen und stummen, nur auf Kosten der Sinnverständlichkeit dehnbaren Vokalen, eingengt von zwar höchst ausdrucksvollen, aber gegen allen Wohlklang durchaus rücksichtslos gehäuften Konsonanten“⁹. Noch im 20. Jahrhundert finden sich Belege für diese Auffassung,¹⁰ ebenso wie Gesangsschulen, die sich dezidiert an einem Gesangsideal nach dem Vorbild der „Romanen“¹¹ orientieren. Doch sowohl aus performancepraktischer wie aus wissenschaftlicher Sicht ist Skepsis gegenüber dieser Auffassung geboten: Dass die deutsche Sprache zum Gesang grundsätzlich ungeeignet sei, ist nicht objektiv zu belegen.¹² So findet sich an prominenter Stelle auch die umgekehrte Position vertreten, wonach „[d]ie deutsche Sprache [...] ihrer vielen Konsonanten wegen bei Sängern [...] zu *Unrecht* in Verruf“¹³ sei.

4 Seedorf 1998, Sp. 1432.

5 Vgl. ebd., Sp. 1432–1435.

6 Vgl. ebd., Sp. 1438–1440; Göpfert 2002, S. 7, 39 und 44–51.

7 Loewe 1828, S. 42. Vgl. auch Winter 1825, S. 2.

8 Leuchtmann/Schmid 2001, S. 369 (Vorwort zum *Dritten Theil der Newen Teutschen Liedlein* [München 1576]). Vgl. auch Hiller 1774, S. 15 und 25.

9 Wagner o.J. [1865], S. 241.

10 Vgl. Lehmann 1902, S. 32 und 1909, S. 108.

11 Schmid-Kayser 1922, S. 48. Vgl. auch Iro 1961, S. 92; Fischer 1969, S. 9, 110 und 196; Reid 1970/71, S. 231–237; Reid 1983, S. 254; Reid 1994, S. 8; Riesch 1972, S. 11; Haefliger 1983, S. 55 und 112–119; Kia 1991, S. 25–30; Miller 1996, S. xx f.

12 Vgl. Miller 1997, S. 180.

13 Fischer-Dieskau 1985, S. 452 (Hervorhebung des Verfassers).

Unstrittig ist immerhin, dass die deutsche Sprache aufgrund ihrer spezifischen Lautstruktur *andere* Anforderungen an den sängerischen Klangerzeugungsapparat stellt als etwa das Italienische, und hierzu gehört durchaus ein besonderer Reichtum des Deutschen an verschiedenartigen vokalischen und konsonantischen Lauten, ebenso wie eine Tendenz zu Konsonantenballungen.¹⁴ Dem Ziel, diese Anforderungen in ein Konzept spezifisch ‚deutschen‘ Gesangsunterrichts zu überführen, haben sich Gesangsschulen seit dem 18. Jahrhundert mit zunehmend systematischem Anspruch gewidmet. Als „Gründungsdocument einer deutschen Gesangspädagogik“¹⁵ gilt die Übersetzung der *Opinioni de' Cantori antichi, e moderni* des Pier Francesco Tosi (1723) durch Johann Friedrich Agricola: Dessen 1757 erschienene *Anleitung zur Singkunst* machte dem deutschsprachigen Publikum ein Schlüsselwerk der ‚italienischen‘ Gesangspädagogik zugänglich und erweiterte es um zahlreiche Zusätze mit konkretem Bezug auf den deutschsprachigen Gesang.¹⁶ Im Laufe des 19. Jahrhunderts dann erhielt das Interesse an einem genuin *Deutschen Gesangs-Unterricht* (so der Titel der zentralen Publikation von Julius Hey 1883/87) gewaltigen Aufschwung.¹⁷ Den diskursiven Rahmen hierfür steckte ein allgemein erstarkendes Nationalbewusstsein, das auch in der Pflege der Schönen Künste das Bedürfnis nach nationaler Schulbildung beförderte und mit einer zunehmenden „Tendenz zur sprachlichen Spezialisierung des Gesangs“¹⁸ einherging. Konkrete Anstöße gingen außerdem von einem sich verändernden Repertoire aus, einerseits von der rasanten Entwicklung des deutschsprachigen Kunstlieds, das binnen kurzer Zeit von einer gebrauchsmusikalischen zu einer künstlerisch hochstehenden Gattung mutierte, andererseits von fortschrittlichen Tendenzen der deutschsprachigen Oper, speziell den massiven Herausforderungen, mit denen das Musiktheaterwerk Richard Wagners konfrontierte.¹⁹ So erreichte die Suche nach einer spezifisch ‚deutschen Gesangspädagogik“²⁰ im 19. Jahrhundert einen historischen Kulminationspunkt. Doch kam es letztlich nicht zu einer einheitlichen ‚deutschen Schule des Gesangs‘: Zu unterschiedlich nuanciert waren die Bestrebungen, sich von der italienischen Tradition abzusetzen (ohne zugleich das, was an ihr als vorbildlich empfunden wurde, gänzlich aufzugeben); zu polemisch und parteilich wurde auch die publizistische Auseinandersetzung um gangbare Strategien geführt.²¹ Die für das Ende des 19. Jahrhunderts belegte Annahme jedenfalls, es gebe so etwas wie einen in sich konsistenten ‚deutschen Gesangsstil‘, ist vor allem als Diskursphänomen interessant, zumal dieser ‚deutsche‘ nicht nur als prinzipielle und wichtigste Alternative zum ‚italienischen Stil‘ propagiert, sondern auch heftig befehdet wurde, insbesondere dann, wenn man ihn verengend mit der Ästhetik der Bayreuther ‚Stilbildungsschule‘ gleichsetzte.²² So finden sich noch im Schrifttum des späten 19. Jahrhunderts die emphatische Befürwortung der italienischen

14 Vgl. Miller 1997, S. 173 sowie ebd., S. 172–176 und 180–182; Anders 2004, S. 108 f.; Seedorf 2004, S. 70.

15 Seedorf 2004, S. 72. Vgl. Göpfert 2002, S. 47.

16 Vgl. Seedorf 2002, S. X*–XIII* und XVII*–XXIV*; Potter 2012, S. 510.

17 Vgl. Marcaletti 2019a, S. 265 f.

18 Moeckli 2019, S. 309. Vgl. auch Seedorf 2004, S. 73. Zum französischsprachigen Gesang vgl. in diesem Zusammenhang Bergeron 2012, S. 82–104.

19 Vgl. Göpfert 2002, S. 7.

20 Zur Schwierigkeit, dieses Schlagwort sinnvoll zu bestimmen vgl. Seedorf 2004, S. 69 f. Zu Begriff und Geschichte vgl. außerdem Hoos de Jokisch 2015, S. 39–52.

21 Vgl. Göpfert 2002, S. 58.

22 Vgl. Breckbill 1991, S. 75–81; Seedorf 1998, Sp. 1441; Mason 2000, S. 218 f.

Schule ebenso wie deren ressentimentgeladene Ablehnung, beides neben Versuchen, einen Mittelweg zwischen den Extremen zu beschreiten.²³

Im Laufe des 20. Jahrhunderts setzten dann Tendenzen ein, die die Suche nach dem „vaterländischen Gesangsstyl[]“²⁴ als Produkt einer vergangenen Epoche erscheinen ließen; einige davon führten Entwicklungen weiter, die bereits im 19. Jahrhundert begonnen hatten. So ist schon für die Dezennien vor 1900 charakteristisch, dass sich gesangspädagogische Publikationen zunehmend wissenschaftlich bzw. „physiologisch-mechanistisch[]“²⁵ informiert zeigen, hierin wesentlich geprägt durch Manuel Garcias d.J. international rezipierten *Traité de l'art du chant* (Erstpublikation Paris 1840). Um die Jahrhundertwende war der Rekurs auf physiologische Erkenntnisse dann zum Standard geworden; auf der Basis eines in Bewegung geratenen Körperdiskurses²⁶ kam eine am Stimmklang als solchen und seiner Produktion interessierte Gesangspädagogik in Schwung, mit der Schlagworte wie der ‚primäre Ton‘ (Müller-Brunow²⁷), das ‚Stauprinzip‘ (George Armin²⁸) und das ‚Minimalluftprinzip‘ (Paul Bruns²⁹) verbunden sind.³⁰ Die im 19. Jahrhundert so geschätzte Kategorie des Nationalstils verlor zunehmend an Bedeutung, unter anderem als Reaktion auf eine fortschreitende Internationalisierung des Musikmarkts; stattdessen wurden Fragen nach einer Art Universalästhetik des Kunstgesangs laut.³¹ Auch die spezifische Verbindung von Sprache und Gesang, an der die Gesangsschulen des 19. Jahrhunderts ein so dezidiertes Interesse gezeigt hatten, geriet in den Hintergrund, wengleich nicht ohne bedeutende Ausnahmen (etwa bei Franziska Martienßen-Lohmann).³² Die korrekte Aussprache des Deutschen wurde nun nicht mehr als vorrangiger Aufgabenbereich der Gesangspädagogik betrachtet; vielmehr wurde häufig auf ‚den Siebs‘ verwiesen, also das Handbuch *Deutsche Bühnenaussprache*,³³ das sich seit seinem ersten Erscheinen im Jahre 1898 als Standardwerk profilierte und ab der vierten Auflage (1909) auch gesangsspezifische Hinweise enthält.³⁴

Infolge der Suche nach den ‚richtigen‘ Grundlagen stimmlicher Tonbildung machten sich freilich heftige Methodenstreitigkeiten breit, sodass es bald als vertrauensbildende Maßnahme erschien, wenn eine Publikation im Vorwort versprach, sie werde gerade „von keiner neuen Methode“ handeln, sondern zur „Erlösung“ vom „Elend des Methodentums“³⁵ führen. Auch für die höchst einflussreiche Gesangspädagogin Martienßen-

23 Vgl. Seedorf 2004, S. 72–74 und 77 f., etwa in der Gegenüberstellung der ‚pro-italienischen‘ *Allgemeinen Gesangsschule* August Ifferts (1894) mit Carl R. Hennigs *Deutscher Gesangsschule* (1889).

24 Hey 1883, S. [I].

25 Hähnel 2021, S. 63.

26 Vgl. ebd., S. 26–62.

27 Vgl. Müller-Brunow 1898, S. 4

28 Vgl. Armin 1946, S. 6.

29 Vgl. Bruns 1929, S. 88.

30 Vgl. Göpfert 2002, S. 70–73 sowie ebd., S. 79; Seedorf 2004, S. 78 f.; Piernay 2012, S. 62–64.

31 Vgl. Göpfert 2002, S. 17 und 77.

32 Vgl. Hoos de Jokisch 2015, S. 228.

33 Vgl. etwa Scheidemantel 1908, S. 3, 6 und 28–30; Forchhammer/Forchhammer 1921, S. IX und 301; Noë/Moser 1921, S. 41; Martienßen-Lohmann 1927a, S. 77. Vgl. auch Fischer 1969, S. 109 und 195.

34 Siehe unten, Abschnitt *Das frühere 20. Jahrhundert/Die deutsche Bühnenaussprache um und nach 1900*.

35 Feuerlein 1921, S. 3 f.; der Begriff „Erlösung“ stammt aus dem Titel der Publikation (*Die Erlösung aus dem Elend der Gesangsmethoden*).

Lohmann, deren zentrale Publikationen ab den 1910er Jahren erschienen, ist charakteristisch, dass sie keine spezifische ‚Methode‘ mehr, wohl aber eine gesangspädagogische ‚Systematik‘ vertrat.³⁶ Langfristig beibehalten hingegen wurde die im 19. Jahrhundert eingeschlagene Tendenz, gesangspädagogische Unterweisung auf den Boden wissenschaftlich-physiologischer Erkenntnisse zu stellen;³⁷ nicht zuletzt Publikationen zur ‚Stimmbildung‘ im engeren Sinne legen Wert auf „wissenschaftliche[n] Charakter“³⁸ ihrer Ausführungen. Das Stichwort vom Funktionalen Stimmtraining verweist auf markante Vertreter dieser Richtung in der zweiten Jahrhunderthälfte, etwa Cornelius Reid oder Gisela und Walter Rohmert.³⁹ Mit der global zunehmenden Konzentration auf den „Bau des ‚Instrumentes Stimme‘“⁴⁰ verband sich freilich eine Abkehr von Fragen der künstlerischen Gestaltung, der Performancepraxis und Werkinterpretation,⁴¹ also von Themen, welche noch die gesangspädagogische Publizistik des späten 19. Jahrhunderts ganz selbstverständlich behandelt hatte (obgleich sich eine zunehmende Relevanz ‚gesangstechnischer‘ Fragen bereits deutlich vor der Jahrhundertwende manifestiert).⁴² Eine Erscheinung wie die Martienßen-Lohmann-Schule, die wirkungsmächtig die Überzeugung vertrat, künstlerische und stimmtechnische Fragestellungen seien grundsätzlich miteinander zu verschränken, ist im 20. Jahrhundert keine Selbstverständlichkeit mehr.⁴³ Mit Fortschreiten des Säkulums konzentrierten sich gesangspädagogische Schriften bei der Erwägung ästhetischer Fragen zunehmend auf den Stimmklang als solchen bzw. den ‚schönen Stimmklang‘⁴⁴ – eine Kategorie, die von künstlerischen Fragestellungen zwar nicht zu trennen ist, deren schwerpunktmäßige Behandlung aber keine differenzierte Information zur künstlerischen Gestaltung musikalischer Abläufe mehr voraussetzt und sicherlich nicht im Sinne einer ‚Vortragslehre‘ verstanden werden kann. Die musikalische Ausdrucksgestaltung büßte im Zuge dieser Entwicklung den Charakter einer durch Stilkenntnis systematisch geschulten, quasi handwerklichen Fertigkeit ein und wurde zunehmend der „spontane[n] Echtheit der Empfindung“⁴⁵ anvertraut.

Die Konzentration auf Stimmbildung an sich, quasi „auf die simple Formel [...] : *Wie klingt der Ton?*“⁴⁶, bedeutet im Vergleich zu frühen Epochen eine Verengung des gesangspädagogischen Zuständigkeitsbereichs. Zwar erscheint diese angesichts bestimmter Herausforderungen, die im 20. Jahrhundert an den Sängerberuf herantraten, durchaus nach-

36 Vgl. Hoos de Jokisch 2015, S. 49 und 243–245. Zur Bedeutung Martienßen-Lohmanns vgl. auch Göpfert 2002, S. 75 f. sowie, mit konkretem Bezug auf den Liedgesang, Günther 2016, S. 372.

37 Vgl. Seedorf 1998, Sp. 1444; Göpfert 2002, S. 7.

38 Iro 1923, S. 5.

39 Vgl. etwa Reid 1950, 1970/71 und 1994; G. Rohmert 1991; W. Rohmert 1991. Vgl. auch Göpfert 2002, S. 77 f.; Piernay 2012, S. 65 f.

40 Faltin 1999, S. 22.

41 Vgl. Göpfert, S. 8, 16, 66 und 77.

42 Vgl. Bassani 2019c und 2019d, S. 275.

43 So beklagt Martienßen-Lohmann 1927a (S. 24) das Auseinanderdriften von technischer Gesangsschulung („Stimmbildung“) und „Vortragslehre[]“; vgl. ebd., S. 14. Vgl. auch Forchhammer/Forchhammer 1921, S. 543; Göpfert 2002, S. 71.

44 Vgl. etwa Armin 1946, S. 13; Iro 1961, S. 153–156; Husler/Rodd-Marling 1965, S. 123–128; Miller 1996, S. 205–207; Sadolin 2013, S. 7.

45 Haefliger 1983, S. 150.

46 Bruns 1906a, S. 13 (Hervorhebung original).

vollziehbar. Insbesondere im Bereich des Musiktheaters machten das Anwachsen der Orchesterapparate und die zunehmende Größe der zu bespielenden Räumlichkeiten die Frage, auf welche Weise ein trag- und durchsetzungsfähiger Stimmklang erzielt werden könne, zu einer wenn nicht alles entscheidenden, so doch grundlegenden und zentralen Frage der Gesangspädagogik.⁴⁷ Doch muss andererseits gegenüber früheren Epochen von einer starken Reduktion der Relevanz gesprochen werden, die der gesangspädagogischen Literatur des 20. Jahrhunderts im Hinblick auf Fragen der Aufführungspraxis noch zukommt. Es scheint, als hätte diese ihre Verantwortung hinsichtlich performancestilistischer Fragen zunehmend an die mündlich überlieferte Tradition und den Informationsgehalt des rasch wachsenden Tonträgerbestands abgegeben (eine Entwicklung, die noch dadurch begünstigt wurde, dass sich die Gesangspädagogik im 20. Jahrhundert weitgehend von der zeitgenössischen Musik abkoppelte und stattdessen an der Pflege eines historisch werdenden Repertoires orientierte – eine Tendenz, deren Wurzeln ebenfalls im 19. Jahrhundert liegen).⁴⁸ Fragen wie etwa die nach dem adäquaten Gebrauch von Portamento und verwandten Stilmitteln verschwanden deshalb zwar nicht zur Gänze aus dem Blick gesangspädagogischer Publikationen;⁴⁹ typisch ist aber ihre äußerst knappe Abhandlung, meist kaum über eine allgemeine Erwähnung hinausgehend, häufig mit skeptischem Unterton.⁵⁰ Inwiefern diese Entwicklung mit dem Siegeszug der Texttreueideologie zusammenhängen könnte, wurde bereits oben erörtert.⁵¹ Die Auffassung jedenfalls, die für einen künstlerisch wertvollen Vortrag notwendigen Gestaltungsmittel könnten bzw. sollten im Wesentlichen der Partitur entnommen werden, etabliert sich, abermals nach vorbereitenden Schritten im 19. Jahrhundert,⁵² nach der Jahrhundertwende zunehmend im gesangspädagogischen Diskurs.⁵³ Bedarf für eine ausführliche schriftliche Verhandlung der künstlerischen Vortragsgestaltung entstand erst dann wieder, als im Verlauf der zweiten Jahrhunderthälfte die Ansprüche einer Historisch informierten Aufführungspraxis virulent wurden.⁵⁴ Seither ist eine Literatur im Entstehen begriffen, die dieser Bewegung entstammende Erkenntnisse mit speziellem Blick auf eine stilsichere Gesangspraxis aufbereitet und gerade auch den Praktiker*innen im Fachpublikum zugänglich macht (etwa Martha Elliott, *Singing in Style*; 2006).

47 Vgl. Reid 1983, S. 221 f.; Göpfert 2002, S. 16 und 54 f.; Crutchfield 2012, S. 635 f.; Bassani/Moeckli/Seedorf 2019, S. 259; Marcaletti 2019a, S. 263.

48 Vgl. Göpfert 2002, S. 66; Bassani 2018, S. 196, Anm. 5.

49 Publikationen wie Ottmar Rutz' Buch *Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme* (1908), dessen zahlreiche Kapitel weder auf Fragen der Textartikulation noch auf gleitende Tonhöhen eingehen, werden nicht zur Regel.

50 Vgl. Potter 2006, bes. S. 539–545.

51 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Zur Geschichtlichkeit ‚texttreuen‘ Musizierens*.

52 Vgl. Bassani 2019c, S. 246 f. und 252; Bassani 2019d, S. 268.

53 Symptomatisch hierfür ist eine Anweisung Karl Scheidemanns (1913, S. 158) zum Rezitativgesang: „Dem Sänger ist nicht die Freiheit gegeben, die vom Komponisten im Rezitativ eingesetzten Notenwerte nach Gutdünken zu ändern und ihr Wertverhältnis zueinander zu verschieben, sondern er ist vielmehr an diese gebunden“. Diese Auffassung widerspricht nicht nur der Aufführungspraxis früherer Epochen; selbst unmittelbar vorangehende und zeitgleiche Autoren vertreten teilweise noch abweichende Meinungen. Vgl. Krones/Schollum 1983, S. 204–230. Vgl. auch Hauptner 1890, S. 37; Iffert 1895, S. 99 f.; Dannenberg 1897, S. 114 f. und 1920, S. 120 f.; Plunket Greene 1912, S. 149; Noë/Moser 1921, S. 136–143. Für eine kritische Annotation zu übertriebener ‚Texttreue‘ im Umgang mit vor-Wagner'scher Musik vgl. Schmid-Kayser 1922, S. 80–84.

54 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Expressive gestures im historischen Wandel*.

Nachdem vorstehend Entwicklungen und Veränderungen des gesangspädagogischen Diskurses in Umrissen skizziert wurden, werfen die folgenden Abschnitte einen genaueren Blick in die schriftlichen Quellen. Diese werden auf Beiträge zu folgenden Aspekten hin untersucht:

- *Artikulation und Klangwirkung der Sprachlaute des Deutschen mit Schwerpunkt auf klingenden Konsonanten.* Für die Untersuchung ergiebig sind Quellen, die klingende Konsonanten hinsichtlich ihrer spezifischen Verwendbarkeit für die ästhetische Gestaltung des Gesangsvortrags thematisieren. Von Interesse für die Frage nach gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten sind dabei nicht zuletzt Äußerungen zur Artikulationsdauer: Insofern nämlich das Tonhöhengleiten als Ausdehnung eines Zeitpunkts (Tonhöhenwechsel) auf einen Zeitraum (Gleitbewegung) begriffen werden kann, macht es einen Unterschied, ob klingenden Konsonanten flexible Länge zugestanden wird oder nicht. Als Plädoyer für Flexibilität der Artikulationsdauer wird dabei im Folgenden auch die Lehrmeinung gewertet, verdoppelte Konsonanten müssten gegenüber einfachen gelängt werden – eine Meinung, die (wie zu zeigen sein wird) keineswegs alle untersuchten Quellen teilen.
- *Gleitende Tonhöhen und ihre Detailgestaltung.* Es wird untersucht, wie die Quellen sich prinzipiell und im Detail zu den diversen mit gleitenden Tonhöhen verbundenen Stilmitteln positionieren. In Übereinstimmung mit den im I. Kapitel gegebenen Definitionen werden zu diesen Stilmitteln auch die Spezialfälle Antizipation und Postizipation gezählt, und zwar selbst dann, wenn eine Quelle ihre Ausführung ohne eigentlich hörbare Gleitbewegung empfiehlt.
- *Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten.* Schließlich wird danach gefragt, ob eine Quelle diese Gestaltungsmöglichkeit affirmativ erwähnt oder aber explizit verwirft. In der Regel geschieht weder das eine noch das andere pauschal. Häufig werden vielmehr ganz bestimmte Formen des Zusammentreffens gleitender Tonhöhen mit klingenden Konsonanten thematisiert und dabei teils abgelehnt, teils befürwortet. Stellt eine Quelle bestimmte Formen als möglich, andere als inakzeptabel dar, wird dies als prinzipielle Befürwortung konsonantischen Gleitens gewertet. Die Regel, klingend konsonantische Laute seien grundsätzlich auf der Tonhöhe des Silbenkerns zu bilden, wird nicht als Verbot für konsonantisch gleitende Tonhöhen aufgefasst, falls diese nicht ausdrücklich abgelehnt werden.

Die Auswahl des Schriftenkorpus basiert auf mehreren Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Gesangspädagogik.⁵⁵ Die Quellenauswertung erfolgt ausschließlich unter dem Aspekt der Vortragslehre, also unter performancestilistischem Gesichtspunkt. Nicht berücksichtigt werden Äußerungen, die klingende Konsonanten oder gleitende Tonhöhen in rein gesangstechnischer Hinsicht, etwa unter stimmbildnerischem Aspekt oder im Sinne physiologischer Grundbedingungen des Singens thematisieren.⁵⁶ Entsprechend werden

55 Seedorf 1998; Seedorf 2004; Göpfert 2002; Piernay 2012.

56 Vgl. etwa Garcia 1847, Bd. 1, S. 29; Sieber 1858, S. 473–476; Hauser 1866, S. 31, 33, 36–39, 45–49; Scharfe 1879, S. 13; Stockhausen 1884, S. 40 und 46; Dannenberg 1897, S. 22 f., 36 und 39; Müller-Brunow 1898, S. 25 f., 46 f., 54 und 61; Reinecke 1906, S. 44 f. und 66–69; Reinecke 1922, S. 72–75 und 109–114; Armin 1907, S. 25; Armin 1929, S. 41 und 49 f.; Armin 1946, S. 18 f. und 31; Scheidemantel 1908, S. 13 und 20; Scheidemantel 1913, S. 28–31; van Zanten 1911, S. 76 f.; Noë/Moser 1921, S. 64–66 und 82–85; Bruns 1929, S. 82 f.; Reid 1950, S. 125 und 137; Reid 1994, S. 68; Husler/Rodd-Marling 1965, S. 133 f.; Fischer

auch solche Quellen nicht regelmäßig einbezogen, die sich aus dezidiert physiologischer Perspektive mit dem Stimmapparat befassen (z. B. im medizinischen Kontext), insbesondere wenn sie explizit nicht als „Gesangslehre“⁵⁷ verstanden werden wollen. Publikationen dieser Art werden aber ausnahmsweise dann gewürdigt, wenn sie sich detailliert zu gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten bzw. zur darauf bezogenen Aufführungspraxis äußern. So erteilt etwa der Arzt und „Professor für Anthropophonik und Laryngologie“⁵⁸ Carl L. Merkel in seiner Monographie *Der Kehlkopf* (1873) ausführliche „Rathschläge für den Gesang und den Gesangunterricht“⁵⁹ und behandelt dabei auch performancepraktische Fragen, nicht zuletzt den Gebrauch des Portamento.⁶⁰ Dieses Beispiel beweist eindrucksvoll, dass gleitende Tonhöhenübergänge im späten 19. Jahrhundert auch jenseits des eigentlichen gesangspädagogischen Diskurses Aufmerksamkeit fanden (während sie, wie zu zeigen sein wird, ein Jahrhundert später selbst in dezidiert gesangspädagogischen Schriften kaum noch besprochen wurden).

Da Fragen der Aufführungspraxis und Werkinterpretation nach der Wende zum 20. Jahrhundert nur noch schwindende Berücksichtigung in gesangspädagogischen Lehrwerken finden, erscheint eine Ergänzung des Korpus um andere Quellensorten für diesen Zeitraum sinnvoll. Verstärkt werden hier auch Äußerungen herausragender Interpreten, ihre Vortragskunst betreffend, in die Untersuchung miteinbezogen, etwa Gerald Moores Buch *The Unashamed Accompanist* (1943)⁶¹ oder Dietrich Fischer-Dieskaus Handbuch *Töne sprechen, Worte klingen* (1985). Für die zweite Jahrhunderthälfte werden dann auch Publikationen einbezogen, die sich gezielt mit Fragen der historisch bzw. stilistisch informierten Aufführungspraxis befassen. Die Liste der insgesamt ausgewerteten Quellen ergibt sich aus den tabellarischen Übersichten, in denen die folgenden Abschnitte jeweils abschließend zusammengefasst werden.

„Vorgeschichte“: Das 18. und frühe 19. Jahrhundert

Gesangslehrwerke des 18. und früheren 19. Jahrhunderts vermitteln das Singen auf „empirische[r]“⁶² Basis als Bestandteil einer umfassenden musikalisch-künstlerischen Betätigung. Neben ‚gesangstechnischen‘ Instruktionen im engeren Sinne enthalten sie daher typischerweise auch Informationen zur Allgemeinen Musiklehre⁶³ wie zur Verzierungspraxis, und sie äußern sich, wie schon im 17. Jahrhundert üblich, umfangreich zu Aspekten

1969, S. 62, 81, 101, 154–159 und 183; Riesch 1972, S. 57–60, 64, 67 und 114 f.; Prosser-Bitterlich 1979, S. 73–85, 95–102 und 116; Haefliger 1983, S. 120 und 130; Kia 1991, S. 166; Miller 1996, S. xxi, 79–99 und 146 f.; Faltin 1999, S. 64; Prégardien/Seesemann 2006, DVD: Kapitel 1.2 *Lied*, 01:38–03:49; Kapitel 2 *Ora-torium*, 07:32–09:37 und 17:20–18:43 sowie 28:54–29:58; Kapitel 3 *Oper*, 10:23–10:32 und 24:59–25:47; Kapitel 4 *Gesangsstunde* 04:20–4:59 und 15:01–15:26; Berne 2008, S. 93 und 102 f.; Sadolin 2013, S. 191.

57 Luchsinger/Reich 1951, S. V: „Angehende Sänger werden [...] hier vergebens nach einer ‚Gesangslehre‘ suchen.“ Vgl. auch Mackenzie 1887, S. XI f.

58 Merkel 1873, S. [III].

59 Vgl. ebd., S. 238–273 (Zitat: S. 238).

60 Siehe unten, Abschnitt *Das spätere 19. Jahrhundert/Tonhöhe klingender Konsonanten*.

61 Obgleich Moore sein erstes Buch bereits im Jahr 1943 publizierte, wird er hier der Epoche 1950–1999 subsumiert, da der weitaus größte Teil seiner Publikationen in diesem Zeitraum erschien.

62 Hähnel 2021, S. 63.

63 Vgl. Potter 2012, S. 508.

der Vortragslehre; auch Fragen der Aussprache, nicht zuletzt der Konsonantenbehandlung, werden – auch dies Tradition – regelmäßig thematisiert.⁶⁴ Die Frage, wie Korrektheit und Deutlichkeit der Aussprache einerseits, freie Entfaltung und Wohlklang der Stimme andererseits miteinander vermittelt werden können, ist zentrales Thema.⁶⁵ Insbesondere die Konsonantenfülle des Deutschen wird wiederholt als Einschränkung für die Freiheit der stimmlichen Tonproduktion genannt.⁶⁶ Passend dazu wird regelmäßig empfohlen, Konsonanten möglichst kurz zu artikulieren, um der eigentlichen Stimmfaltung auf dem Vokal maximalen Raum zu geben.⁶⁷ Doch finden sich auch lobende Stimmen für das klangfarbliche Potenzial der deutschen Sprache mit ihrem Konsonantenreichtum, also für die Möglichkeit, mithilfe der Konsonantenartikulation gestalterisch tätig zu werden.⁶⁸ Bereits von Agricola abgelehnt wird die sängerische Praxis, die Konsonantenartikulation durch künstliche Interpolation vokalischer Laute zu erleichtern („äsollen, äschwert, anstatt sollen, Schwert, u. d. gl.“): Er ist nicht der letzte, der solch „üble Angewohnheiten“⁶⁹ bei deutschen Sängern*innen moniert. Die erste Gesangsschule, deren Übungen systematisch deutsch textiert sind, damit „der Schüler zu einer deutlichen, und fertigen Aussprache, und zu einer angenehmen Mundart geleitet werde“⁷⁰, ist die etwa 1825 erschienene *Vollstaendige Singschule in vier Abtheilungen* des Komponisten Peter von Winter. Erfolg und Wertschätzung dieses Lehrbuchs lassen sich daran ablesen, dass die darin enthaltenen Übungen alsbald und noch Jahrzehnte später in ganz unterschiedlichen gesangspädagogischen Publikationen empfohlen und zitiert werden.⁷¹

Klingende Konsonanten in ihrer ästhetischen Funktion

Klingende Konsonanten finden in deutschsprachigen Gesangsschulen vor 1850 noch keine Berücksichtigung im Sinn einer kohärenten Lautgruppe. Hinweise etwa, dass sie aufgrund ihres spezifischen Charakters vom Gebot zur Kürze ausgenommen wären, sind nicht zu finden.⁷² Nur gelegentlich erfahren einzelne dieser Laute besondere Aufmerksamkeit hinsichtlich ihrer Artikulation oder Klangwirkung.⁷³ Die erste Quelle, in der die ästhetische Qualität klingender Konsonanten angesprochen wird, ist das für die ‚italienische‘ Belcanto-Tradition zentrale, bald auch im deutschsprachigen Raum aufmerksam rezipierte Lehr-

64 Vgl. Bassani 2019a, S. 31 f.; Seedorf 2019, S. 67 f. und 121 f.

65 Vgl. besonders explizit Fröhlich 1822, S. 373 f.

66 Vgl. Hiller 1774, S. 16; Nägeli 1810, S. 243; Mannstein 1834, S. 66.

67 Vgl. Agricola 1757, S. 137 f.; Hiller 1774, S. 20; Hiller 1780, S. 30; Schubert 1804, S. 14; Nägeli 1810, S. 172, 174 und 178; Fröhlich 1822, S. 369; Marx 1826, S. 165. Vgl. aber auch, konzilianter, Schubert 1804, S. 14; Nägeli 1821, S. 28.

68 Vgl. Nägeli 1810, S. 243 f.; Fröhlich 1822, S. 373; Marx 1826, S. VI und 269.

69 Agricola 1757, S. 139. Vgl. etwa Schubert 1804, S. 11; Marx 1826, S. VI, Anmerkung; Loewe 1828, S. 50 (hierzu Seedorf 1998, Sp. 1433); Sieber 1856, S. 71 f. und 94; Schmitt 1868, S. 44; Heinrich 1905, S. 161 f.; Martienßen-Lohmann 1920, S. 84; Noë/Moser 1921, S. 45; Schmid-Kayser 1922, S. 173; Fischer 1969, S. 195. Günther/Seedorf (2019, S. 363) sprechen von „eingeschobenen Schwa-Laute[n]“.

70 Winter 1825, S. 89.

71 Vgl. etwa Marx 1826, S. 206; Hennig 1889, S. 53; Goldschmidt 1896, S. 15; van Zanten 1911, S. 215–287. Vgl. auch Göpfert 2002, S. 51 und Seedorf 2004, S. 73.

72 Vgl. im Gegenteil Nägeli 1810, S. 172 f.

73 Vgl. Schubert 1804, S. 15; Fröhlich 1822, S. 373; Mannstein 1834, S. 67.

buch von Manuel Garcia d.J., in seiner zweibändigen Fassung erschienen 1847 als *Traité complet de l'art du chant*.⁷⁴ Hierin wird den klingenden Konsonanten eine wichtige Funktion für die Verbindung der Silben und damit für die „largeur“⁷⁵ des Gesangs zugestanden.⁷⁶ Ausdrucksvolle und verständliche Deklamation wird auf gezielten „appui des consonnes“⁷⁷ gestützt, der neben dynamischer Akzentuierung auch eine Verlängerung der Artikulationsdauer mit sich bringt⁷⁸ (freilich weist auch Garcia grundsätzlich dem Vokal den Hauptanteil an der Zählzeit zu⁷⁹). Wenn Garcia auslautenden klingenden Konsonanten bei Koloraturen den vollen Wert einer abschließenden Sechzehntelnote zugesteht – der letzte Ton der Koloratur erklingt demnach nicht auf Vokal, sondern auf Konsonant⁸⁰ –, erscheint das Stigma einer dem Stimmklang abträglichen Lautgruppe erstmals erheblich relativiert.

Gleitende Tonhöhen

Portamento ist für Autoren des späteren 18. und früheren 19. Jahrhunderts ein selbstverständliches Element kunstvollen Gesangs; die konkrete Extension des Begriffs, etwa hinsichtlich sängerischer Gestaltungsmaßnahmen, bleibt jedoch vieldeutig. Vereinzelt bedauern Autoren diese terminologische Unschärfe;⁸¹ auch wird die Unmöglichkeit konstatiert, mithilfe der Notenschrift präzise Angaben zur konkreten Ausführung zu machen.⁸² Überwiegend wird der Portamentobegriff im Sinne einer generellen „Fähigkeit, Töne richtig und gut zu verbinden“⁸³ verwendet; gleitende Tonhöhenübergänge erscheinen lediglich als Komponenten dieses allgemeineren Portamentobegriffs, der z. B. auch Legatoverbindungen ohne hörbare oder ästhetisch relevante Gleitbewegung umfasst. Zum Repertoire der für die Tonverbindung empfohlenen Stilmittel zählt auch die Antizipation, sowohl mit als auch ohne vorangehende Gleitbewegung.⁸⁴ Den frühesten Beleg für eine Bedeutungsverengung des Portamentobegriffs auf das Phänomen der gleitenden Tonhöhe liefert unter den hier untersuchten Autoren Heinrich F. Mannstein (1834). Grundsätzlich definiert Mannstein das „Tragen des Tones“ zwar noch im älteren, weiter gefassten Sinn als

74 Zu Garcias *Traité* vgl. Seedorf 2016e, S. 245; für eine vielrezipierte Übertragung ins Deutsche durch C. Wirth und Wilhelm Mangold vgl. Garcia o.J.

75 Garcia 1847, Bd. 2, S. 4. Vgl. auch ebd., S. 7.

76 In seiner deutschsprachigen Ausgabe des *Traité* verweist Fritz Volbach an dieser Stelle auf das Verdienst Julius Heys, „[d]ie Klinger in diesem Sinne geradezu erschöpfend ausgebeutet und für die Tonbildung systematisch und bewusst verwandt zu haben“ (Volbach 1909, Bd. 2, S. 4, Anmerkung).

77 Garcia 1847, Bd. 2, S. 5.

78 Ebd., Bd. 2, S. 6.

79 Ebd., Bd. 2, S. 7.

80 Vgl. ebd., Bd. 2, S. 8. Merkwürdigerweise konzidiert das erste der ebd. angegebenen Notenbeispiele auch dem stimmlosen Laut /s/ in „mesto“ eine eigene Note.

81 Vgl. Tosi 1723, S. 114; Agricola 1757, S. 234; Mannstein 1834, S. 29.

82 Vgl. Nägeli 1810, S. 116–118 und 232; Nägeli 1978, S. 39 und 55–57; Marx 1826, S. 168.

83 Marx 1826, S. 118. Vgl. Agricola 1757, S. 220; Schubert 1804, S. 13 f.; Nägeli 1810, S. 115; Fröhlich 1822, S. 81; Marx 1826, S. 139 f. Vgl. auch Brown 1999, S. 559; Potter 2006, S. 524 f.; Seedorf 2019, S. 163.

84 Vgl. Hiller 1780, S. 49–52; Rellstab 1786, S. 37; Schubert 1804, S. 56; Nägeli 1810, S. 115; Fröhlich 1822, S. 98 f. und 105 f.; Garcia 1847, Bd. 2, S. 28.

„die Art, einen Ton mit dem andern zu verbinden“⁸⁵; doch nur eine einzige der dabei zum Einsatz gelangenden Techniken trägt, so seine Behauptung, in „der echten italienischen Gesangsschule“ den Namen „Portamento di voce“⁸⁶: die Antizipation mit vorangehender Gleitbewegung. Gleitbewegungen selbst lassen sich Quellen jenes Zeitraums zufolge differenzieren in solche, bei denen zwischen den Grenztönen einzelne Zwischentöne deutlich werden und solche, bei denen dies nicht der Fall ist.⁸⁷ In Einzelfällen machen Autoren Angaben dazu, welche Töne innerhalb eines ganz oder teilweise durchglittenen Intervalls sich dafür anbieten, in besonderer Weise akzentuiert zu werden, etwa solche, die Bestandteil der zugrunde liegenden Harmonie sind.⁸⁸ Auch das Angleiten der Tonhöhe von unten wird als Gestaltungsmittel genannt, unter ästhetischem Gesichtspunkt allerdings mit Argwohn betrachtet.⁸⁹

Grundsätzlich wird in Quellen des hier untersuchten Zeitraums zum sorgfältigen Umgang mit gleitenden Tonhöhen geraten, also etwa deren dezenter Gebrauch angemahnt,⁹⁰ konkret ausdrucksbezogener Einsatz empfohlen⁹¹ oder vor dilettantischer Handhabung gewarnt⁹². Mehrfach wird geäußert, zur kunstvollen Ausführung der entsprechenden Stilmittel gehöre dynamische Nuancierung;⁹³ auch wird souveräne Kontrolle der Gleitgeschwindigkeit verlangt, manchmal vor zu langsamer Ausführung gewarnt.⁹⁴ Gelegentlich werden kleinere Intervalle als geeignet bzw. größere Sprungintervalle als ungeeignet für den Einsatz gleitender Tonhöhen bezeichnet.⁹⁵ Bemerkenswert ist, dass Schubert (1804) den gleitenden Tonhöhenübergang nicht allen Stimmlagen in gleichem Maße zugesteht: Vor allem sei er den hohen Frauenstimmen zu empfehlen; „nicht so affektiv“ wirke er beim Tenor, während „Bassisten [...] sich dessen gänzlich zu enthalten“⁹⁶ hätten. Einige Schulen enthalten spezifische Übungen für die mit Portamento bzw. gleitenden Tonhöhen verknüpften Stilmittel.⁹⁷

Vereinzelt wird die Anwendung gleitender Tonhöhen an Originalbeispielen des sängerischen Repertoires verdeutlicht. Dabei erscheinen mehrfach Beispiele aus der Opernli-

85 Mannstein 1834, S. 26.

86 Ebd., S. 27.

87 Vgl. Agricola 1757, S. 20, 123, 126, 128, 231 und 234 (sowie hierzu Seedorf 2002, S. XXII*–XXIV*; Potter 2012, S. 512; Toft 2013, S. 60 und 63 f.); Mannstein 1834, S. 27 und 52 f.

88 Vgl. Hiller 1780, S. 11 f.; Marx 1826, S. 147, 261 und 287 f.; Mannstein 1834, S. 52.

89 Vgl. Agricola 1757, S. 20; Garcia 1847, Bd. 2, S. 12 f., 28, 30 und 41.

90 Vgl. Hiller 1780, S. 49; Schubert 1804, S. 56 f. und 135, Anmerkung; Nägeli 1810, S. 115 f. und 240; Nägeli 1821, S. 27; Marx 1826, S. 260; Mannstein 1834, S. 27 und 31.

91 Vgl. Schubert 1804, S. 57; Fröhlich 1822, S. 98–110; Marx 1826, S. 147, 260 f. und 287 f.; Mannstein 1834, S. 30 und 61 f.; Garcia 1847, Bd. 1, S. 27.

92 Vgl. Hiller 1780, S. 53; Schubert 1804, S. 57; Fröhlich 1822, S. 99 und 102, Anmerkung.

93 Vgl. Agricola 1757, S. 220; Schubert 1804, S. 56; Nägeli 1810, S. 74–77 und 115; Fröhlich 1822, S. 81 und 101, Anmerkung; Marx 1826, S. 147; Garcia 1847, Bd. 1, S. 62.

94 Vgl. Schubert 1804, S. 57 und 140, Anmerkung; Nägeli 1810, S. 118; Fröhlich 1822, S. 81; Marx 1826, S. 147; Mannstein 1834, S. 27; Garcia 1847, Bd. 1, S. 29 f.

95 Vgl. Agricola 1757, S. 20; Hiller 1780, S. 53; Schubert 1804, S. 57. Vgl. aber auch Hiller 1780, S. 52 f.; Fröhlich 1822, S. 81.

96 Schubert 1804, S. 57. Zur Datierung auf das Jahr 1804 vgl. Bassani 2018, S. 100–102.

97 Vgl. Nägeli 1810, S. 216 und Beilage C, S. 11 f.; Geering 2003, Bd. 1, S. 17 und 109–114 sowie Bd. 3, S. 49–92; Fröhlich 1822, Tabellen VII und VIII (nicht paginiert); Winter 1825, S. 51–58.

teratur,⁹⁸ doch rät Marx (1826) auch für den Vortrag von Beethovens Volksliedarrangement *Sally in Our Alley* op. 108 Nr. 25 (das er in deutscher Übersetzung wiedergibt) zu wiederholtem, dem Charakter der Komposition angemessenen Portamentgebrauch.⁹⁹ Dabei suggeriert Marx durch sein Notenbeispiel eine Ausführung nach dem Prinzip des *Cercar la nota*,¹⁰⁰ thematisiert allerdings die Frage der Zuordnung von Gleitbewegung und Silbenstruktur nicht explizit. Insgesamt ist die gezielte Koordination von Sprachlaut und Gleitbewegung in Quellen dieser Zeit noch kein wichtiges Thema.

Tonhöhe klingender Konsonanten

Auch die Frage nach der Tonhöhe klingender Konsonanten erfährt in gesangspädagogischen Schriften vor 1850 keine besondere Aufmerksamkeit. Normen diesbezüglich werden überhaupt erst ab den 1820er Jahren aufgestellt: Als erster der hier untersuchten Autoren formuliert Hans Georg Nägeli 1821 die noch heute übliche Regel, dass „man die Choristen die sogenannten Halbvokale l. r. m. n. ng mit dem Sington (der Singtonhöhe) verbinden [...] läßt“¹⁰¹. Sicher nicht zufällig behandelt er dieses Thema in der *Chorgesangschule* von 1821, also in einer Publikation, die sich in besonderem Maß mit der Vereinheitlichung individuellen Performanceverhaltens beschäftigt.¹⁰² Wie Nägeli verlangt auch Marx 1826, Konsonanten im Silbenanlaut auf der Tonhöhe des nachfolgenden Silbenkerns zu bilden: „Die Aussprache muß [...] auf dem vorgeschriebenen Tone selbst erfolgen.“¹⁰³ Die Möglichkeit gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten besprechen Nägeli und Marx nicht. Auch Fröhlich (1822) spricht dieses Thema nicht explizit an, doch betont er, dass die „manchfaltigen Formen“ der Konsonantenartikulation durch verschiedene Gestaltungsmaßnahmen „reich modifiziert werden können“¹⁰⁴. In diesem Zusammenhang nennt er unter anderem „verschiedenes Dehnen, Schleifen, Stoßen“¹⁰⁵. Zwar ist das ‚Schleifen‘ Fröhlichs Terminus für die Legatoartikulation ohne Gleitbewegung,¹⁰⁶ doch ist damit immerhin die Möglichkeit angesprochen, Konsonantenbildung und fließende Tonverbindung miteinander zu verknüpfen.

Als einziger der hier untersuchten Autoren vor 1850 äußert sich Mannstein (1834) explizit zur Realisierung von Portamento („Tragen des Tones“¹⁰⁷) in Verbindung mit klingenden Konsonanten, und zwar ex negativo: „wenn die zu tragende Silbe mit m oder n schliesst oder die nächste damit anfängt“, dürfe „die Bindung, das Tragen“ nicht auf diesen Lauten stattfinden, „wie man es leider auch oftmals hört“; stattdessen müsse „die Aussprache der Consonanten in beiden Fällen stets nach der Bindung und Anticipation eintre-

98 Vgl. Marx 1826, S. 297 f.; Mannstein 1834, S. 73 f. und 84 f. Vgl. auch Garcia 1847, Bd. 2, S. 82–105.

99 Marx 1826, S. 287 f.

100 Marx' Notat bindet eine Vorschlagsnote an die Hauptnote an; vgl. ebd., S. 287 f.

101 Nägeli 1821, S. 18.

102 Zu Nägelis wissenschaftlich-methodischem Anteil am Projekt einer *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen* (Nägeli 1810) vgl. Ackermann 1986, S. 2.

103 Marx 1826, S. 166.

104 Fröhlich 1822, S. 373.

105 Ebd.

106 Vgl. ebd. 1822, S. 93 f. „Stoßen“ steht für das Trennen von Einzeltönen.

107 Mannstein 1834, S. 26.

ten.“¹⁰⁸ Das Portamento ist demnach für Mannstein ein nur auf Vokalen angewandtes Stilmittel. Doch wenngleich sein Lehrwerk Gleitbewegungen auf klingenden Konsonanten nicht vorsieht, ist durch sein Zeugnis belegt, dass diese seinerzeit eine von Sänger*innen gepflegte Praxis darstellten. Die übrigen Autoren des hier behandelten Zeitraums behandeln die Tonhöhe klingender Konsonanten nicht.¹⁰⁹

Zusammenfassung

Tabelle III.1 zeigt überblicksartig die wichtigsten Beobachtungen der vorangegangenen Quellenauswertung. Es werden nur Publikationen berücksichtigt, die dem gesangspädagogischen Diskurs zuzurechnen sind.¹¹⁰

	1757 Agricola	1774 ff. Hiller	1804 Schubert	1810 ff. Nägeli	1822 Fröhlich	1825 von Winter	1826 Marx	1834 Mannstein	1847 Garcia d.J.
Die Lautgruppe der klingenden Konsonanten wird in ihrer ästhetischen Funktion behandelt.									
Die Artikulationsdauer konsonantischer Laute wird behandelt.									
Gleitende Tonhöhen werden detailliert behandelt.									
Die Tonhöhe klingender Konsonanten wird behandelt.									

Tabelle III.1: gesangspädagogische Quellen vor 1850, generelle Beobachtungen. Die Farbsymbolik dient der besseren Übersicht und hat keine semantische Funktion; die Färbung eines Kästchens signalisiert, dass die in der linken Spalte getroffene Aussage zutrifft.

Es lassen sich folgende allgemeinen Beobachtungen anstellen:

- Die erste Quelle, die der Lautgruppe der klingenden Konsonanten positive Aufmerksamkeit hinsichtlich ihrer ästhetischen Qualitäten widmet und sie als Mittel für den gesanglichen Wohlklang (*largeur*) betrachtet, ist Garcia (1847). Keine der übrigen Quellen nimmt klingende Konsonanten vom Verdikt aus, Konsonanten seien generell der Kontinuität des Stimmklangs abträglich.
- Die Frage der Artikulationsdauer von Konsonanten ist für fast alle Quellen Thema.
- Nahezu alle Quellen behandeln ausführlich Portamento bzw. die mit gleitenden Tonhöhen verbundenen Stilmittel, die als zentrales Element niveaувollen Kunstgesangs verstanden werden.

108 Ebd., S. 29.

109 Vgl. allerdings mit Bezug auf Garcia Potter 2006, S. 531.

110 Nicht in die Tabelle aufgenommen ist Ludwig Rellstabs ebenfalls ausgewerteter *Versuch über die Vereiningung der musikalischen und oratorischen Declamation* (1786), der keine Gesangsschule darstellt, sondern ein kompositionstechnisches Problem behandelt.

- Der Aspekt der Tonhöhe klingender Konsonanten findet erst in Quellen ab den späteren 1820er Jahren Aufmerksamkeit. In den älteren Publikationen ist das Thema nicht präsent.

Tabelle III.2 visualisiert einige zusätzliche Detailbeobachtungen.

	1757 Agricola	1774 F. Hiller	1804 Schubert	1810 F. Nägeli	1822 Fröhlich	1826 Marx	1834 Mannstein	1847 Garcia d.J.
Konsonantischen Dauerlauten wird Längung zugestanden.								
Portamento wird befürwortet.								
<i>Cercar la nota</i> wird befürwortet.								
Norm: klingende Konsonanten auf Tonhöhe des Silbenkerns.								
Konsonantisches Angleiten wird befürwortet.								
Konsonantisches Ausgleiten wird befürwortet.								

Tabelle III.2: gesangspädagogische Quellen vor 1850, Detailbeobachtungen. Ein roter Blitz signalisiert, dass das Gegenteil der in der linken Spalte getroffenen Aussage zutrifft.

Aus Tabelle III.2 lässt sich ableiten:

- Standardmäßig gehen die untersuchten Quellen davon aus, dass die Dauer des gesungenen Tons so weit wie möglich von den Vokalen, nicht von den Konsonanten eingenommen wird. Flexibilität der Artikulationsdauer, die für Ausdruckszwecke genutzt werden kann, wird Konsonanten nur in zwei Quellen explizit zugestanden, die beide nach 1820 publiziert wurden (Fröhlich; Garcia).
- Der Gebrauch von Portamento wird generell befürwortet.
- *Cercar la nota* wird in zwei Quellen kritisch betrachtet: bei Agricola pauschal, bei Garcia zumindest für den Fall, dass es nicht der Verbindung zweier Tonhöhen dient (etwa als Anschleifen am Phrasenbeginn).
- Von den untersuchten Autoren formulieren Nägeli und Marx als erste die Regel, wonach klingende Konsonanten auf der Tonhöhe des Silbenkerns zu bilden sind, zu dem sie gehören (bei Marx konkret auf den Silbenanlaut bezogen). Die erste Quelle, die Abweichungen von dieser ‚Silbenkern-Regel‘ ausdrücklich rügt, ist Mannstein. Garcia geht davon aus, dass in schnellen Koloraturen klingende Konsonanten im Silbenauslaut die Dauer einer Note und damit eine eigene Tonhöhe in Anspruch nehmen können.
- Keine der untersuchten Publikationen befürwortet ausdrücklich gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten.

Das spätere 19. Jahrhundert

Singen und Gesang stellten ab den 1850er Jahren ein im öffentlichen Diskurs generell höchst präsentest Thema dar.¹¹¹ So wuchs im deutschsprachigen Raum ab den 1840er Jahren auch das Interesse an Gesangslehrwerken, stimuliert unter anderem durch die bedeutenden, im Umfeld des Pariser *Conservatoire* entstandenen französischsprachigen Lehrbücher jener Zeit (nicht zuletzt durch den *Traité* Garcias).¹¹² Ins Zentrum trat dabei die Frage nach einer spezifisch ‚deutschen Schule‘ des Gesangs, die prinzipiell als Gegenentwurf zur ‚italienischen Schule‘ verstanden wurde. Häufig freilich vermeiden Lehrwerke jener Epoche die Selbstzuordnung zur einen oder anderen Partei: Vertretern aller Tendenzen war das Ziel einer „Vereinigung“ von „Sprachlauten“ und „Tonlauten“¹¹³ gemeinsam. Zunehmende Bedeutung wurde generell der Frage befriedigender sängerischer Aussprache beigemessen, eine Diskussion, die gegen Ende des Jahrhunderts auf ihrem Höhepunkt anlangte.¹¹⁴ Dabei war im Hintergrund der Einfluss von Autoritäten wirksam, die selbst nicht durch Lehrbücher an die Öffentlichkeit traten. So war ein wichtiger Bezugspunkt für Autoren, die sich der ‚italienischen‘ Tradition verpflichtet fühlten, der in Dresden wirkende Gesangslehrer Johann Aloys Miksch (1765–1845), der sich selbst als einen Adepten der ‚Bologneser Schule‘ bezeichnete und in dieser Rolle (wenngleich nicht unwidersprochen) auch von seinen Zeitgenossen gesehen wurde; Autoren wie seine Schüler Mannstein und Ferdinand Sieber (1856/58) beriefen sich auf ihn,¹¹⁵ und auch Christian Gottfried Nehrlich (1853/59), der sich in einer „umfassende[n] Theorie des Gesangs“¹¹⁶ darum bemühte, „die altitalienische Methode wiederherzustellen“¹¹⁷, steht in der Miksch-Nachfolge.¹¹⁸

Für die Entwicklung einer von der deutschen Sprache ausgehenden Gesangsästhetik und -methodik wiederum kann die Bedeutung des Komponisten Richard Wagner kaum überschätzt werden. Dies gilt nicht nur wegen der bis dahin unerhörten Anforderungen, die sein kompositorisches Werk an eine spezifische Verbindung von deklamiertem Wort und weittragendem Gesangston stellte; vielmehr bemühte sich Wagner auch als Person – Anwalt in eigener Sache – ausdauernd um die Fundierung und Institutionalisierung eines spezifischen „Stil[s] für den Vortrag von Werken entschieden deutscher Originalität“¹¹⁹. Zentrales Dokument seiner Bestrebungen ist der *Bericht an S. M. den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule* (1865). Wagner hatte diese Denkschrift auf Wunsch des Bayernkönigs verfasst, der sie als Argumentationsgrundlage für sein Projekt einer Umgestaltung des *Königlichen Konservatoriums* in Mün-

111 Vgl. Bassani 2019c, S. 249 f.

112 Vgl. Bassani 2018, S. 8.

113 Nehrlich 1859, S. 58. Vgl. Stockhausen 1886/87, S. IV.

114 Vgl. Kravitt 2004, S. 88–91.

115 Vgl. Mannstein 1834, S. VIII; Sieber 1858, S. 317 und 371 f., Anmerkung. Kritisch hierzu vgl. (mit konkretem Bezug auf Mannstein) Hauser 1866, S. 4 f.

116 Göpfert 2002, S. 65; vgl. ebd., S. 51 f.

117 Nehrlich 1859, S. 3.

118 Zu Miksch vgl. Trummer 2006, 33 f.; Messthaler 2014, bes. S. 316–322; Bassani 2018, S. 212–214 und 223. Zur sogenannten ‚Bologneser Schule‘ vgl. Celletti 2014, S. 118.

119 Wagner o.J., S. 239.

chen benötigte.¹²⁰ Dieses sollte nach dem Willen des jungen Monarchen in ein Gesangsinstitut verwandelt werden, das sich ganz der Ausbildung des sängerischen Nachwuchses für die Aufgaben des Wagner'schen Musiktheaters zu verschreiben hätte. Das Projekt führte letztlich zur Gründung der *Königlichen Musikschule* im Jahr 1867 (Vorgängerinstitution der heutigen *Hochschule für Musik und Theater* München); die ursprüngliche Idee jedoch, Wagners Musikdramen auf diesem Wege mit dem nötigen Sänger*innenpersonal zu versehen, konnte nicht umgesetzt werden.¹²¹ Wertvolle Erinnerungen an Wagners Wirken als „Vortragsmeister“¹²² hinterließ sein Mitarbeiter Julius Hey, der den Komponisten vielfach bei der Einstudierung eigener Werke beobachtet hatte. Auch wenn man die Zuverlässigkeit der von Hey überlieferten Äußerungen Wagners im Detail des Wortlauts bezweifeln darf, werden sie von der Forschung als authentisches Dokument der Wagner'schen Intentionen rezipiert.¹²³ Anhand von Heys Erinnerungen lässt sich nachvollziehen, dass Wagners Bestrebungen keineswegs auf eine totale Abgrenzung der deutschsprachigen von der italienischen Gesangskultur zielten, sondern auf eine Gesangskultur des „deutschen Bel Canto“¹²⁴: eine „Übertragung“ der Gesetzmäßigkeiten des Kunstgesangs italienischer Provenienz „auf unseren deutschen Sprachgesang“¹²⁵. Für seine Musiktheaterkonzeption schwebte dem Komponisten eine „Verschmelzung von Wort und Ton“¹²⁶ vor, die einerseits dem „sprachlichen Wohllaut“¹²⁷ zu seinem Recht verhelfen, andererseits aber keinerlei „Verkümmerung des Gesangswohllautes“¹²⁸ zur Folge haben sollte. Dass Wagner in diesem Zusammenhang auch belcantistische Gestaltungsmittel nicht verschmähte, geben seine Partituren zu erkennen, in denen sich etwa das Portamento als selbstverständliches Element seiner Gesangsästhetik identifizieren lässt.¹²⁹ Auch Heys Überlieferung zufolge betrachtete Wagner das „Portament“ als „durchaus notwendig“; allerdings habe er sich gegen „ganz unerlaubte Voraussetzungen bei höher gelegenen Intervallen“ gewandt, die ihm „durchaus zuwider“¹³⁰ gewesen seien.

Zu den technischen Komponenten eines ‚deutschen Bel Canto‘ gehörte eine Aufwertung der konsonantischen Laute, die freilich die sängerische Legatolinie nicht gefährden durften – eine Gratwanderung, für die der Berücksichtigung der klingenden Konsonanten („Klinger“) eine besondere Rolle zukam: Wagner bezeichnete sie laut Hey als „überaus günstige Bindemittel für gebundene Textphrasierung“, die bis dato „gänzlich unbeachtet“ geblieben seien, „weil sie in keiner italienischen Gesangsschule erwähnt“ würden; gerade sie erlaubten dem sängerischen Vortrag „ein unbeschreiblich anmutiges Fortspinnen der

120 Vgl. Münster 2005, S. 29 f.; Jost 2005, S. 35.

121 Vgl. Jost 2005, S. 63, 77 und 97 f.

122 Vgl. Hey 1911: *Richard Wagner als Vortragsmeister 1864–1876. Erinnerungen*.

123 Für einen kontextualisierenden, kritisch differenzierten Umgang mit den Zeugnissen Heys vgl. Stollberg 2009.

124 Hey 1911, S. 135. Vgl. ebd., S. 150.

125 Ebd., S. 135. Das Zitat stammt aus einem „Wagners Sängeriideal“ überschriebenen Abschnitt (ebd., S. 133–138), der zum großen Teil aus Wagner selbst zugeschriebenen Äußerungen besteht.

126 Ebd., S. 37. Das Zitat findet sich innerhalb einer längeren, Wagner in den Mund gelegten Darstellung der Grundlagen eines spezifisch „deutschen Kunstgesang[s]“ (ebd., S. 34–37; Zitat: S. 34).

127 Ebd., S. 34.

128 Wagner o.J., S. 242. Vgl. Seedorf 2006, S. 187–193.

129 Vgl. Brown 1992, S. 110–112.

130 Hey 1911, S. 188.

instrumental-gesanglichen Linie“¹³¹. Angesichts der Tatsache, dass das Portamento für Wagner ein wesentliches Element sängerischer Vortragskunst darstellte, erscheint die Annahme plausibel, gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten hätten in seiner Gesangsästhetik wohl Platz gefunden. Hierzu sind allerdings keine konkreten Angaben überliefert. Nach Wagners Tod jedenfalls entwickelten und propagierten die Bayreuther Festspiele unter der von 1886 bis 1906 währenden Ägide der Komponistenwitwe Cosima einen Vortragsstil, der den sprachlichen Aspekt des Musiktheaters gegenüber dem sanglichen stark in den Vordergrund rückte: Im Zweifelsfall sei, so die *Lex Cosima*, der musikalische Aspekt dem sprachlichen unterzuordnen, also etwa die gesangliche Linie einer guten Textaussprache zu opfern.¹³² So kam es zu „Konsonantenspucken“¹³³ und ‚Bayreuth bark‘, den viel beklagten bzw. belächelten Merkmalen der von Julius Kniese verantworteten Bayreuther ‚Stilbildungsschule‘¹³⁴, deren Kongruenz mit Wagners und Heys Intentionen zu bezweifeln ist¹³⁵. Möglicherweise freilich stellte dieser ästhetisch radikale Weg eine historische Notwendigkeit dar, als Grundlage einer „alternative expressivity“¹³⁶, auf der dann später eine (Wieder-)Annäherung des Bayreuther Stils an internationale Standards des Operngesangs möglich wurde. Jedenfalls kann davon ausgegangen werden, dass die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Bayreuth beobachtete Tendenz zur tatsächlichen Synthese aus ‚sprachlichem Wohllaut‘ und ‚Gesangswohllaut‘ dem von Wagner verfochtenen Ideal eines ‚deutschen Bel Canto‘ näher kam als der primär textorientierte Performancestil der Ära Cosima.¹³⁷

Klingende Konsonanten in ihrer ästhetischen Funktion

In Schriften der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden Konsonanten generell deutlich mehr positive Aufmerksamkeit als in früheren Jahrzehnten. Insbesondere Hey (*Deutscher Gesangs-Unterricht*; 1883/87) betont den wesentlichen Beitrag der Konsonanten zum „musikalischen Wohllaut“¹³⁸ der Sprache. Ein Bewusstsein für die ästhetischen und stimmtechnischen Vorzüge speziell der klingenden Konsonanten erwacht gerade bei den Aposteln einer spezifisch ‚deutschen‘ Gesangsschule: Aus ihrer Perspektive sind diese Laute Inbegriff der Vermittlung von plastischer Artikulation und Legatogesang; Hey etwa bezeichnet sie mit Bezug auf die „gebundene Phrasierung“ als „natürliches, *tönendes* Binde-mittel“¹³⁹ und betont ihre Bedeutung für die „volle Deutlichkeit des gesungenen Wortes innerhalb einer *ununterbrochenen melodischen Linie*“¹⁴⁰. Bei ihren Kritikern erweckt die

131 Ebd., S. 135 f.

132 Vgl. Breckbill 1991, S. 71. Vgl. auch Seedorf 2006, S. 204 f.

133 Iro 1961, S. 92. Zum Einfluss Wagners auf die Entwicklung des Gesangs vgl. auch ebd., S. 151–153.

134 Vgl. Breckbill 1991, S. 70–72, 90 f. und 100 f. Zur ‚Stilbildungsschule‘ vgl. ebd., S. 83 f.

135 Vgl. Seedorf 2004, S. 77; Stollberg 2009, S. 53; Stauss 2010, S. 81–83. Nach der Überlieferung seines Gewährsmannes Hey (1911, S. 150) hatte sich Wagner selbst gegen eine übertriebene Konsonantenbildung gewandt.

136 Vgl. Breckbill 1991, S. 375–393 (Zitat: S. 376).

137 Vgl. ebd., S. 98–101 und 393–414; Fischer 1991, S. 109 f.; Stauss 2010, bes. S. 91–98; Mösch 2016, S. 686.

138 Hey 1883, S. 75.

139 Hey 1887b, S. 112 (Hervorhebung original).

140 Ebd., S. 14 (Hervorhebung original). Vgl. auch Schmitt 1854, S. 61, 163, 165 und 187; Hey 1883, S. 144; Hey 1911, S. 66.

‚deutsche Gesangsschule‘ freilich den Eindruck, sie konzentriere sich allzu sehr auf den Aspekt der „Declamation“ und vernachlässige dabei die „Tonbildung“¹⁴¹ an sich. Auch erkennen keineswegs alle Autoren klingenden Konsonanten einen Sonderstatus zu.¹⁴² Als eigentlicher ‚Träger‘ des Stimmklangs gilt stets der Vokal; nach wie vor vertreten daher viele Autoren die Auffassung, Konsonanten seien möglichst kurz zu bilden,¹⁴³ während andere Quellen nun die Längung konsonantischer Laute im Sinne eines legitimen Gestaltungsmittels erwähnen.¹⁴⁴ Ausnahmen vom Kürzegebot werden insbesondere für Doppelkonsonanten gemacht: Die meisten Autoren (doch nicht alle) sehen für diese zumindest in bestimmten Konstellationen eine längere Dauer als für einfache Konsonanten vor.¹⁴⁵ Gelegentlich werden repertoirespezifische Hinweise zur Konsonantenbehandlung gegeben. So fordert Hey für das Lied „weiche Consonantenbildung“, während in der Ballade, etwa bei der Schilderung „dramatisch bewegte[r] Vorgänge“¹⁴⁶ auch eine „bis zu äusserster Härte verschärfte Consonantenbildung“¹⁴⁷ angebracht sein könne. Carl R. Hennig (*Deutsche Gesangsschule*; 1889) nennt als empfehlenswerte Beispiele für gelängte Bildung konsonantischer Dauerlaute Stellen eines Arioso aus J. S. Bachs *Matthäuspassion*¹⁴⁸ sowie aus Robert Schumanns Lied *Widmung* op. 25 Nr. 1¹⁴⁹.

Unabhängig von der Frage, wie vorteilhaft oder nachteilig sich Konsonanten auf die vokale Linie auswirken, ist nun häufig vom charakteristischen Farbenreichtum konsonantischer Laute die Rede, der durch sorgfältige und ausdrucksvolle Artikulation entfaltet werden müsse.¹⁵⁰ Unter diesem Aspekt kann das Deutsche dann als eine gegenüber dem Italienischen privilegierte Sprache erscheinen.¹⁵¹ In Ausführungen zu Klangwirkung und lautmalerischem Potenzial („Lautsymbolik“¹⁵²) einzelner Laute oder Lautkombinationen finden gerade auch klingende Konsonanten Berücksichtigung.¹⁵³ Nicht zuletzt wird nun auch das besondere Potenzial dieser Lautgruppe für Belange der „technischen Stimmbildung“¹⁵⁴ erforscht und in gezielt auf klingende Konsonanten zugeschnittenen Übungen trainiert¹⁵⁵.

141 Nehrlich 1859, S. 52; vgl. ebd., S. 2 f. Vgl. auch Scharfe 1879, S. 81 f.; Iffert 1895, S. VI und 43.

142 Vgl. besonders Sieber 1858, S. 458.

143 Vgl. Sieber 1856, S. 72, 88, 90 und 95; Sieber 1858, S. 361; Nehrlich 1859, S. 62; Scharfe 1879, S. 81 f.; Stockhausen 1884, S. 50; Hauptner 1890, S. 19; Iffert 1895, S. 53.

144 Vgl. Kienzl 1880, S. 158; Hey 1883, S. 185 (vgl. aber auch ebd., S. 73 und 145); Hennig 1889, S. 34; Dannenberg 1897, S. 107; Goldschmidt 1896, S. 62 f.

145 So Hauser 1866, S. 84; Stockhausen 1884, S. 6; Hey 1887a, Bd. 2, S. 23 f.; Hennig 1889, S. 74 f.; Hauptner 1890, S. 20; Iffert 1895, S. 51 f.; Dannenberg 1897, S. 55; Goldschmidt 1896, S. 53. Vgl. dagegen Nehrlich 1859, S. 62; Schmitt 1854, S. 71 und 163; Schmitt 1868, S. 13; Sieber 1856, S. 94; Goldschmidt 1896, S. 54.

146 Hey 1887b, S. 137.

147 Ebd., S. 138.

148 Vgl. Hennig 1889, S. 34–37.

149 „Du meine Seele, Du mein Herz! / Du meine Wonn’, o Du mein Schmerz! Du meine Welt, in der ich lebe, mein Himmel Du u.s.w.“ Hennig 1889, S. 34 (Hervorhebungen original).

150 Vgl. Sieber 1858, S. 456 und 459; Kienzl 1880, S. 155; Hennig 1889, S. 34; Dannenberg 1897, S. 107; Goldschmidt 1896, S. 61 f.

151 Vgl. Hennig 1889, S. 3; Dannenberg 1897, S. 107.

152 Wolzogen 1876 (*Poetische Lautsymbolik*). Vgl. auch Hey 1887a, Bd. 2, S. 80; Hey 1887b, S. 4 und 81; Goldschmidt 1896, S. 62.

153 Vgl. Sieber 1858, S. 457 f.; Wolzogen 1876, S. 44–50; Hey 1883, S. 59–62 und 81.

154 Hey 1887b, S. 84; vgl. ebd., S. 14, 58, 81, 92 f., 105, 112, 115 f., 122, 128 und 130.

155 Vgl. Hey 1887a, Bd. 1, S. 91–98, 101, 142 f. und 214 f. sowie Bd. 2, S. 76–85, 148–154 und 184–187.

Gleitende Tonhöhen

Wie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird Portamento auch von Gesangsschulen nach 1850 als selbstverständliches Gestaltungsmittel betrachtet; hohe Aufmerksamkeit wird nunmehr seiner Detailgestaltung zugewandt. Häufig bekunden Autoren große Wertschätzung für Portamento, bezeichnen es als „Schmuck“, als „Seele der Melodie“¹⁵⁶, als unverzichtbar für den „vollständig[en]“¹⁵⁷ musikalischen Vortrag. Noch immer sind in manchen Lehrbüchern eigene Portamento-Übungen enthalten.¹⁵⁸ Allerdings herrscht im terminologischen Gebrauch eine – gelegentlich explizit beklagte¹⁵⁹ – Uneinheitlichkeit. So verwenden manche Autoren den Portamentobegriff noch im älteren Sinn, der nicht systematisch vom Legato differenziert;¹⁶⁰ andere folgen der erstmals von Mannstein vertretenen Tendenz, mit ‚Portamento‘ ein spezifisches Stilmittel zu bezeichnen. Im Fall syllabischer Textverteilung wird der Begriff gelegentlich mit der Tonhöhenantizipation gleichgesetzt,¹⁶¹ der eine Gleitbewegung vorangehen soll¹⁶² oder auch nicht¹⁶³. Andere Autoren wiederum beschränken den Portamentobegriff auf die Gleitbewegung zwischen zwei Tonhöhen, sehen also gerade keine Antizipation vor,¹⁶⁴ erklären sie zum Ausnahmefall,¹⁶⁵ zur fakultativen Ergänzung der Gleitbewegung¹⁶⁶ oder verlangen zumindest (relative) Kürze der Antizipationsnote¹⁶⁷. Hinsichtlich der Gleitbewegung wird ein deutlich hörbares Ansteuern von Zwischentönen wiederholt abgelehnt bzw. zur Ausnahme deklariert,¹⁶⁸ oder es wird diesbezüglich zumindest zwischen verschiedenen Formen des Gleitens unterschieden¹⁶⁹. Immer wieder wird auch das Angleiten der Tonhöhe bei bereits angesprochener Silbe, im Sinne eines gleitenden *Cercar la nota* oder einer Postzipation, behandelt.¹⁷⁰ Nicht selten stößt diese Variante allerdings auf Ablehnung, jedenfalls wenn sie als Mangel an technischer oder künstlerischer Bildung erkennbar wird.¹⁷¹ Gelegentlich wird konstatiert, dass die Kunst eines ‚gut‘ umgesetzten Portamento bei Sänger*innen nicht selbstverständlich anzutreffen sei.¹⁷²

156 Nehrlich 1859, S. 75. Vgl. auch Stockhausen 1884, S. 40; Hennig 1889, S. 76; Dannenberg 1897, S. 113; Iffert 1895, S. 43.

157 Schmitt 1854, S. 163.

158 Vgl. ebd., S. 83; Iffert 1898, S. 5 f.

159 Vgl. Nehrlich 1859, S. 75; Hauser 1866, S. 51.

160 Vgl. Schmitt 1854, S. 83; Hauser 1866, S. 45 f. und 54–56; Scharfe 1879, S. 87 f.; Hey 1887b, S. 5.

161 Vgl. Nehrlich 1859, S. 75; Scharfe 1879, S. 87.

162 Vgl. Sieber 1856, S. 110 f.; Sieber 1858, S. 317 und 473; Hauptner 1890, S. 33; Iffert 1895, S. 43.

163 Vgl. Nehrlich 1859, S. 75.

164 Vgl. Stockhausen 1884, S. 43.

165 Vgl. Hennig 1889, S. 77.

166 Vgl. Schmitt 1854, S. 83; Hauser 1866, S. 52; Dannenberg 1897, S. 35.

167 Vgl. Nehrlich 1853, S. 262; Sieber 1858, S. 370; Scharfe 1879, S. 87 f.

168 Vgl. Nehrlich 1853, S. 257–259; Sieber 1856, S. 110 und 112; Sieber 1858, S. 471; Hauser 1866, S. 56; Scharfe 1879, S. 88; Stockhausen 1884, S. 40 und 48; Dannenberg 1897, S. 35 und 112; Iffert 1895, S. 43; Goldschmidt 1896, S. 81.

169 Vgl. Nehrlich 1859, S. 76 f.

170 Vgl. Hennig 1889, S. 77; Dannenberg 1897, S. 35 f.

171 Vgl. Schmitt 1854, S. 162; Sieber 1856, S. 71 und 101; Stockhausen 1884, S. 18 und 50; Hauptner 1890, S. 33.

172 Vgl. Nehrlich 1859, S. 75; Scharfe 1879, S. 88.

Grundsätzlich soll Portamento als besonderes Gestaltungsmittel angewendet werden, also zu mehr oder weniger spezifizierten Ausdruckszwecken, nicht aber zur bloßen Gewohnheit verkommen.¹⁷³ Häufig wird zu wohldosiertem Gebrauch ermahnt.¹⁷⁴ Es werden affektiv-ausdrucksmäßige,¹⁷⁵ gelegentlich auch strukturelle Voraussetzungen genannt, unter denen Portamento angebracht erscheint, etwa bestimmte melodische Gegebenheiten (Intervallsprünge;¹⁷⁶ Vorhalte¹⁷⁷) metrische Situationen (Übergang von der leichten zur schweren Zählzeit¹⁷⁸) oder syntaktische Positionen (am Phrasenübergang;¹⁷⁹ innerhalb eines Wortes bzw. einer Wortgruppe¹⁸⁰). Nähere Spezifikationen für ‚gutes‘ Portamento (im Gegensatz zu einem nachlässig oder unpassend gestalteten) sind dynamische Nuancierung,¹⁸¹ Gleichmäßigkeit¹⁸² und eine gewisse Geschwindigkeit¹⁸³ der Gleitbewegung, oder aber eine souveräne, anlassbezogen variierende Handhabung solcher Komponenten¹⁸⁴. Die Häufung mehrerer unmittelbar aufeinanderfolgender Portamenti wird oft verworfen oder zumindest als Ausnahme verstanden.¹⁸⁵ Mehrfach kommt Bedauern darüber zum Ausdruck, dass in der Notenschrift ein verbindliches Notationssymbol, eine eindeutige Anweisung zum Portamentogebrauch fehlt;¹⁸⁶ als Möglichkeiten werden immerhin der Portamentobogen,¹⁸⁷ ausnotierte Vor- bzw. Nachschläge¹⁸⁸ sowie verbale Anweisungen¹⁸⁹ aufgezeigt.

Einige Autoren geben repertoirespezifische Hinweise; nicht immer sind diese miteinander kompatibel. So erklärt Friedrich Schmitt (1854) „das Ineinanderziehen der Töne“ im „Oratorien- oder Kirchen-Gesang“ für „verpönt“¹⁹⁰; Julius Stockhausens (1884) instruktive Literaturbeispiele hingegen stammen teilweise aus dem Oratorienbereich (Felix Mendelssohn Bartholdys *Elias*).¹⁹¹ Hennig wiederum zieht für die Demonstration portamentogeeigneter Stel-

173 Vgl. Nehrlich 1859, S. 318; Hennig 1889, S. 76; Hauptner 1890, S. 32.

174 Vgl. Nehrlich 1853, S. 317; Sieber 1856, S. 114; Sieber 1858, S. 472; Scharfe 1879, S. 87; Stockhausen 1884, S. 40; Hennig 1889, S. 76; Iffert 1895, S. 43; Goldschmidt 1896, S. 82.

175 Vgl. Sieber 1858, S. 471; Nehrlich 1859, S. 75.

176 Vgl. Sieber 1858, S. 315 und 472; Dannenberg 1897, S. 36; Iffert 1895, S. 43

177 Vgl. Stockhausen 1884, S. 75.

178 Vgl. Nehrlich 1859, S. 75.

179 Vgl. Sieber 1858, S. 443 f.

180 Vgl. ebd., S. 472.

181 Vgl. Schmitt 1854, S. 83; Sieber 1858, S. 313 f. und 323; Scharfe 1879, S. 87; Stockhausen 1884, S. 40; Hennig 1889, S. 76; Dannenberg 1897, S. 35 und 112.

182 Vgl. Schmitt 1854, S. 83.

183 Vgl. ebd., S. 20 und 163; Nehrlich 1859, S. 75; Hennig 1889, S. 76; Dannenberg 1897, S. 35.

184 Vgl. Iffert 1895, S. 43; Goldschmidt 1896, S. 81.

185 Vgl. Sieber 1856, S. 115; Sieber 1858, S. 315 und 472; Scharfe 1879, S. 87; Dannenberg 1897, S. 113; Iffert 1895, S. 43.

186 Vgl. Nehrlich 1853, S. 261; Sieber 1856, S. 112 f.; Sieber 1858, S. 470.

187 Vgl. Sieber 1856, S. 112; Stockhausen 1884, S. 41 f.; Hennig 1889, S. 77 f.; Dannenberg 1897, S. 112; Goldschmidt 1896, S. 82.

188 Vgl. Sieber 1856, S. 112; Stockhausen 1884, S. 18 f., 75 und 156.

189 Vgl. Sieber 1856, S. 112; Dannenberg 1897, S. 112.

190 Schmitt 1854, S. 238.

191 Vgl. Stockhausen 1884, S. 41.

len u.a. Schumanns Liedopera 25 und 39 heran.¹⁹² Auch Richard Dannenberg (²1897) führt, als Beispiel für die „Posticipation“, ein Schumann-Lied an (*Schöne Wiege meiner Leiden* op. 24 Nr. 6, T. 8) und erklärt, Schumann verlange die ‚Postizipation‘ „häufiger“¹⁹³.

Von Interesse im Zusammenhang der vorliegenden Studie ist, dass Julius Hey (der noch den älteren, allgemeineren Portamentobegriff verwendet) bei der Behandlung von Artikulationsfragen mit Bezug auf einen fließenden Übergang von /s/ zu /ts/ („Zunftsängers zärtlichste Weisen“) von einem „Sprachportament“ spricht: Der Begriff wird hier im Sinne einer „artikulatorischen Verbindung“ ohne „Einschnitt“¹⁹⁴ zwischen /s/ und /ts/ verwendet. Zusätzlich thematisiert Hey auch gleitende Tonhöhen als Mittel der Sprachgestaltung, und zwar in einer vergleichenden Gegenüberstellung der drei „Hauptvortragsarten des Sprachgesangs“¹⁹⁵, Lied, Ballade und Musiktheater. Er subsumiert gleitende Tonhöhen den „weichen Wort- und Tonbindungen“, die im Liedgesang „vorzugsweise zu verwenden“ seien und, „z.B. bei schmerzlichem Ausdruck des Vortrags, bis zur Voraussetzung tiefer liegender Tonstufen verstärkt werden“¹⁹⁶ könnten. Tonhöhenantizipation bei ansteigenden Intervallen schließt Hey in diesem Zusammenhang also aus.

Tonhöhe klingender Konsonanten

Angesichts eines erwachenden Interesses an klingenden Konsonanten und detaillierter Beschäftigung mit den Realisierungsmöglichkeiten gleitender Tonhöhen nimmt es nicht wunder, dass im späteren 19. Jahrhundert auch Interesse für gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten aufkeimt. Zwar besetzt das Thema keine herausragende Position im Diskurs: Selbst zentrale Publikationen behandeln es entweder überhaupt nicht (Stockhausen) oder nur cursorisch (Hey; siehe unten). Dass Tonhöhengleiten auf Konsonanten wiederholt ablehnend thematisiert wird (siehe unten), belegt immerhin, dass es in der sängerischen Praxis der damaligen Zeit verbreitet war. Auch nennen mehrere Autoren explizit und affirmativ sängerische Gestaltungsmittel, die gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten im Sinne der vorliegenden Studie entsprechen. Dass der Gegenstand sogar in einer physiologisch orientierten Abhandlung über den Kehlkopf (Merkel 1873; siehe unten) verhandelt wird, indiziert, dass beim Lesepublikum des späteren 19. Jahrhunderts generell Interesse für das Thema vorausgesetzt werden konnte.

Von Schmitt, Thuisikon Hauptner (ca. 1890) und August Iffert (1895) wird die bereits bei Marx zu findende Regel aktualisiert, klingende Konsonanten seien „auf der richtigen Tonhöhe“¹⁹⁷, d.h. auf der des zugehörigen Silbenkerns zu bilden.¹⁹⁸ Sieber verbietet ausdrücklich konsonantisches Angleiten: Ein „ebenso häufig vorkommender, als widerwärtiger Fehler“ sei „die Gewohnheit, während der Antizipation des zweiten Tones schon mit der Bildung des Anfangskonsonanten der zweiten Silbe zu beginnen, oder denselben wohl

192 Vgl. Hennig 1889, S. 77 f.

193 Dannenberg 1897, S. 35 f.

194 Hey 1883, S. 83 f.

195 Hey 1887b, S. 135. Vgl. Günther 2019, S. 338.

196 Hey 1887b, S. 136.

197 Schmitt 1854, S. 61. Vgl. ebd., S. 33 und 72.

198 Vgl. hierzu ebd., S. 162; dort werden – wohl pars pro toto – nur die klingenden Konsonanten im Silbenanlaut erwähnt. Vgl. Hauptner 1890, S. 19 und Iffert 1895, S. 53.

gar vollendet zu haben, wenn die zweite Note wirklich einzusetzen ist“¹⁹⁹. Der anlautende Konsonant „darf erst dann (und zwar sehr schnell) gebildet werden, wenn die Antizipation des zweiten Tones bereits erfolgt ist“²⁰⁰. Auch Hauptner und Dannenberg rügen die Praxis des Angleitens auf anlautendem Konsonanten von unten her.²⁰¹ Gegen konsonantisches Ausgleiten wiederum wendet sich Iffert und beruft sich dabei auf „die alte Hauptregel [...], das Portament nur auf dem Vokal [...] auszuführen und zur Silbe gehörige Endkonsonanten [...] erst im letzten Zeiteilchen der antizipierten Note kurz anzufügen.“²⁰² Dies sei freilich im Falle von Konsonantenballungen, „namentlich für den Fall, dass Geräuschkonsonanten dabei sind“, schwer zu realisieren: „die beabsichtigte zarte Verbindung“ leide dann unter der „vor Eintritt der zweiten Silbe durch die Häufung der Konsonanten entstehende[n] Tonpause“²⁰³. Geradezu unmöglich wird konsonantisches Tonhöhengleiten, folgt man Nehrlich: Seine Ansicht, von einer „Intonation“ konsonantischer Laute sei kategorisch abzusehen, bezieht sich in merkwürdiger, ja sinnwridiger Weise auch auf klingende Konsonanten; mit Blick auf die „Consonanten b, m, p“, erklärt er es für einen verbreiteten „Fehler, [...] während der Bildung dieser Consonanten, die nur den Ton vorbereiten und durch Begrenzung scharf articulirt auftreten lassen wollen, den Ton sogleich [zu] beginnen. [...] Der Ton darf also erst nach der Bildung des Consonanten eintreten [...] . Diese Regel ist auf alle Consonanten anzuwenden.“²⁰⁴

Die früheste der hier besprochenen Quellen, in der ein auf klingende Konsonanten beschränkter ‚gleitender Tonhöhenübergang‘ (im Sinne der vorliegenden Studie) explizit und affirmativ genannt wird, ist Merkels Abhandlung *Der Kehlkopf* von 1873. Merkel, der genaue Vorschriften macht, wie Silben bzw. Silbenkombinationen beschaffen sein müssten, damit ein Portamento angebracht sei (er definiert es grundsätzlich als „Verschleifung“ beim Tonhöhenübergang bzw. „im engern Sinne“²⁰⁵ als Tonhöhenantizipation bei Sprungintervall und syllabischer Textverteilung), geht davon aus, dass, wo die erste der beiden Silben mit konsonantisch klingendem Auslaut schließt, die Antizipation auf genau diesem Konsonanten stattzufinden habe.²⁰⁶ Dabei stellt Merkel eine Parallele zu Tonhöhenverläufen in gesprochener Sprache her, um die ‚Natürlichkeit‘ des Verfahrens zu demonstrieren.²⁰⁷ Merkels Absicht, in seinem physiologisch-medizinisch orientierten Buch „Einiges zu bemerken, was vielleicht von den Herren Gesangstheoretikern noch nicht allenthalben bemerkt worden ist“²⁰⁸, wurde freilich nicht überall mit Wohlwollen aufgenommen: Gegen seinen Ratschlag zum konsonantischen Ausgleiten wendet sich mit Entschiedenheit Iffert.²⁰⁹

Die erste gesangspädagogische Schrift, welche gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten befürwortet, ist Heys *Deutscher Gesangs-Unterricht* (1883/87), und zwar dort,

199 Sieber 1858, S. 319.

200 Ebd.; vgl. auch ebd., S. 323.

201 Vgl. Hauptner 1890, S. 19; Dannenberg 1897, S. 52 und 108.

202 Iffert 1895, S. 7.

203 Ebd., S. 43.

204 Nehrlich 1859, S. 62.

205 Merkel 1873, S. 249.

206 Vgl. ebd., S. 250.

207 Vgl. ebd., S. 249 f.

208 Ebd., S. 249.

209 Vgl. Iffert 1895, S. 7.

wo er die Dauer von Doppelkonsonanten im Vergleich zu einfachen Konsonanten thematisiert. Aus einigen Notenbildern der auf dieses Thema bezogenen Übung geht hervor, dass Hey für den Fall eines Tonhöhenwechsels etwa auf den beiden Silben „Wal-le“²¹⁰ dem ersten der beiden /l/ die Tonhöhe der ersten, dem zweiten hingegen die Tonhöhe der zweiten Silbe zuordnet. Dies entspricht genau der streng genommenen Regel, wonach der Silbencoda die Tonhöhe des davorliegenden Silbenkerns, dem Silbenkopf die Tonhöhe des nachfolgenden Silbenkerns zukommt. Das Resultat ist ein Tonhöhenwechsel auf /l/ und damit ein Gleitvorgang auf klingendem Konsonanten. Auch Iffert und Dannenberg vermerken für klingende Doppelkonsonanten am Silbenübergang, dass jeder der beiden Laute auf der Tonhöhe seiner eigenen Silbe zu singen sei.²¹¹ Freilich scheint Hey noch eine weitere Realisierungsmöglichkeit gelten zu lassen, bei der die Coda der ersten Silbe bereits die Tonhöhe der folgenden Silbe vorwegnimmt („Ma-nnen“²¹²; quasi Antizipation). Die dritte denkbare Variante, bei der der Kopf der zweiten Silbe noch auf der Tonhöhe der ersten verweilen würde (konsonantische Postizipation), führt Hey nicht auf. Erwähnt sei, dass Hey den klingenden Konsonanten /m/ als einen für das Training des ‚Portaments‘ (das er allerdings im älteren, allgemeineren Sinne versteht) besonders geeigneten Laut betrachtet; eine eigene Übung widmet sich dem „Klanggehalt des M, als Medium für getragene Tonverbindungen. (Portament)“²¹³.

Hennigs *Deutsche Gesangsschule* (1889) behandelt gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten als Angleiten am Silbenübergang: Beginnt die zweite Silbe mit einem klingenden Konsonanten, so „kann“ dieser nach Hennig „schon auf dem ersten Tone des bezüglichen Intervalles gebildet werden, so dass der zweite Ton mit dem Vocal der zweiten Silbe beginnt“²¹⁴. Für die Anwendung dieser Gestaltungsmaßnahme gibt Hennig allerdings eine einschränkende Regel an: Sie sei nur dann angebracht, wenn der zweite der beiden Töne „über dem ersten liegt; im umgekehrten Falle ist obiges Verfahren nur bei Secunden, höchstens noch bei Terzen zu empfehlen, nicht aber bei grösseren Intervallen. So gut die Wirkung dieser Bindung sonst ist, so gekünstelt würde sie im letzteren Falle erscheinen.“²¹⁵ Seiner verbalen Erläuterung fügt der Autor eine Reihe von Literaturbeispielen an (positiven und negativen), die fast alle aus Liedern Robert Schumanns stammen.²¹⁶ Aus den Beispielen wird ersichtlich, dass Hennigs Regel auch auf Doppelkonsonanten am Silbenübergang anzuwenden ist („im Himm-el“). Eine Folge von eigenen Übungsbeispielen unterstreicht den hohen Stellenwert, den Hennig diesem sprachgestalterischen Verfahren zuerkennt; als günstigen Effekt außer der gelungenen „Bindung“ nennt er „eine gewisse Bedeutsamkeit des Ausdrucks“²¹⁷.

Möglicherweise hat auch Hugo Goldschmidt (1896) gleitende Tonhöhenübergänge auf klingenden Konsonanten im Blick, wenn er bei intersyllabischem Portamento die Antizipation „des nächsten Tones“ ausschließt: „Es muss, bevor der letztere erreicht ist, der An-

210 Hey 1887a, Bd. 2, S. 23.

211 Vgl. Iffert 1895, S. 53 f.; Dannenberg 1897, S. 108.

212 Hey 1887a, Bd. 2, S. 23.

213 Ebd., Bd. 1, S. 150.

214 Hennig 1889, S. 73.

215 Ebd.

216 Vgl. ebd., S. 73 f.

217 Ebd., S. 74.

laut der neuen Silbe gebildet werden.“²¹⁸ Nimmt man diese Anweisung wörtlich, beschreibt sie eine Gleitbewegung, die den klingend konsonantischen Anlaut der zweiten Silbe mit einschließt.

Zusammenfassung

Tabelle III.3 zeigt globale Ergebnisse der Quellenauswertung zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nicht eingeschlossen sind Publikationen, die nicht dem gesangspädagogischen Diskurs zuzurechnen sind.²¹⁹

	1853/59 Nehlich	1854 Schmitt	1856/58 Steber	1866 Hauser	1879 Scharfe	1883/87 Hey	1884 Stockhausen	1889 Hennig	1890 Haupner	1895 ff. Iffert	1896 Goldschmidt	² 1897 Dannenberg	² 1898 Müller-Brunow
Die Lautgruppe der klingenden Konsonanten wird in ihrer ästhetischen Funktion behandelt.													
Die Artikulationsdauer konsonantischer Laute wird behandelt.													
Gleitende Tonhöhen werden detailliert behandelt.													
Die Tonhöhe klingender Konsonanten wird behandelt.													

Tabelle III.3: gesangspädagogische Quellen zwischen 1850 und 1900, generelle Beobachtungen

Zusammenfassend kann gesagt werden:

- In der zweiten Jahrhunderthälfte wächst das Bewusstsein für die spezifischen Qualitäten der Lautgruppe der klingenden Konsonanten. Vor allem die beiden Protagonisten der auf „die Gewinnung eines vaterländischen Gesangsstyles“²²⁰ abzielenden Bewegung, Schmitt und sein Schüler Hey, befassen sich mit dieser Konsonantengruppe und propagieren ihren stimmtechnischen wie ästhetischen Wert.
- Die Frage der Artikulationsdauer von Konsonanten wird in fast allen Quellen thematisiert.
- Fast alle Autoren besprechen auch detailliert Portamento bzw. gleitende Tonhöhen und die mit ihnen verknüpften Stilmittel. Ungeachtet regelmäßiger Warnungen vor übermäßigem und unsensiblen Gebrauch bezweifelt niemand die wesentliche Funktion dieser Ausdrucksmittel für den Kunstgesang.
- Der größere Teil der Autoren befasst sich mit der Tonhöhe klingender Konsonanten.

Tabelle III.4 fasst Beobachtungen zu einigen Detailfragen zusammen.

²¹⁸ Goldschmidt 1896, S. 81.

²¹⁹ Merkel 1873; Wolzogen 1876; Kienzl 1880.

²²⁰ Hey 1883, S. [I].

	1853/59 Nehrlich	1854 Schmitt	1856/58 Sieber	1866 Hauser	1879 Scharfe	1883/87 Hey	1884 Stockhausen	1889 Hennig	1890 Hauptner	1895 ff. Iffert	1896 Goldschmidt	²¹ 1897 Dannenberg	²¹ 1898 Müller-Brunow
Konsonantischen Dauerlauten wird Längung zugestanden.		■		■		■	■	■	■		■	■	
Portamento wird befürwortet.	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
<i>Cercar la nota</i> wird befürwortet.		■	■		■		⚡	■	⚡			■	
Norm: klingende Konsonanten auf Tonhöhe des Silbenkerns.	⚡	■							■	■			■
Konsonantisches Angleiten wird befürwortet.			⚡					■	⚡			⚡	
Konsonantisches Ausgleiten wird befürwortet.						■				⚡			

Tabelle III.4: gesangspädagogische Quellen zwischen 1850 und 1900, Detailbeobachtungen

Im Einzelnen ist demnach Folgendes festzustellen:

- Konsonantische Laute nicht generell so kurz wie möglich, sondern in bestimmten Zusammenhängen gelängt zu artikulieren, wird – anders als vor 1850 – von den meisten Autoren befürwortet. Außer der Ausdrucksgestaltung spielt hier die Unterscheidung von einfachen und doppelten Konsonanten eine wichtige Rolle. Allerdings ist die zu Beginn des Zeitraums von Sieber vertretene Auffassung, Konsonanten seien möglichst rasch zu artikulieren auch am Ende des Jahrhunderts noch nicht überholt, wo sie von Iffert aktualisiert wird.
- Portamento wird von den Autoren dieses Zeitraums allgemein befürwortet.²²¹ *Cercar la nota* wird von einigen gutgeheißen oder akzeptiert; nur Stockhausen und Hauptner wenden sich explizit gegen dieses Gestaltungsmittel.
- Schmitt, Iffert, Hauptner und Müller-Brunow befürworteten die tradierte Regel, klingende Konsonanten seien auf Tonhöhe des Silbenkerns zu intonieren. Nehrlichs Auffassung, Konsonanten seien grundsätzlich ohne Tonhöhe zu bilden, stellt eine nirgendwo sonst anzutreffende Position dar (eine extreme Variante des der ‚italienischen‘ Gesangstradition zugeschriebenen Prinzips, vokalische Laute auf Kosten der konsonantischen aufzuwerten).
- Von den Autoren, die sich mit gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten im Sinne der vorliegenden Studie befassen, äußern sich drei ablehnend gegenüber konsonantischem Angleiten (Sieber, Dannenberg und Hauptner), einer (Iffert) abwertend gegenüber konsonantischem Ausgleiten. Hennig und Hey hingegen befürworteten jeweils Spielarten dieser Gestaltungsmittel.

221 Müller-Brunow fordert wiederholt die Unterlassung von Portamento, bezieht sich dabei aber auf einen technischen Aspekt von Übungen und nicht auf die künstlerische Gestaltung des musikalischen Vortrags (vgl. Müller-Brunow 1898, S. 48, 51, 64–67 und 69).

Zu nennen sind außerdem drei Publikationen, die der Peripherie des auf den Kunstgesang bezogenen Diskurses entstammen, aber das lebhafteste Interesse bestätigen, das man im späteren 19. Jahrhundert gleitenden Tonhöhen und der sängerischen Gestaltung von Konsonanten entgegenbrachte. Hans von Wolzogens Broschüre *Poetische Lautsymbolik* (1876) illustriert die wesentliche Funktion, die Konsonanten im Hinblick auf die künstlerische Aussage einer musikalischen Darbietung zugeschrieben wurde. Wilhelm Kienzls Abhandlung *Musicalische Declamation* (1880), in erster Linie mit kompositorischen Fragen der Textvertonung befasst, bezeugt die aufführungspraktische Möglichkeit, konsonantische Dauerlaute gelangt zu artikulieren. Merkel schließlich formuliert als erster in seiner medizinischen Schrift *Der Kehlkopf* (1873) eine Anweisung zu gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten im Sinne der vorliegenden Studie.

Das frühere 20. Jahrhundert

Schon der gesangspädagogische Diskurs des 19. Jahrhunderts war von Konflikten und Polemiken nicht frei gewesen; im frühen 20. Jahrhundert verschärfte sich die Tendenz zu vehement ausgetragenen Antagonismen weiter. Manche der im folgenden Abschnitt zitierten Publikationen haben weniger den Charakter traditioneller Lehrwerke; oft stellen sie eher erläuternde Kommentare oder streitbare Begleitschriften zu bestimmten Lehrmethoden dar. Dabei beginnt ein „Ton übersteigerten Selbstbewusstseins“²²² in den rhetorischen Stil einzudringen, der sich im Einzelfall zur heilsbringerischen Attitüde messianischen Zuschnitts steigern kann.²²³ Man wird nicht fehlgehen, hierin unter anderem ein Symptom des enormen Drucks zu sehen, der für die Gesangspädagogik von den Herausforderungen des Wagner'schen und post-Wagner'schen Musikdramas (mit Richard Strauss als dessen prominentestem Vertreter) ausging. Wiederholt wird im Schrifttum der Zeit festgestellt, welche enormen Belastungen sich das menschliche Organ angesichts der wachsenden Orchesterlautstärke ausgesetzt sehe; dies in Verbindung mit den spezifischen Anforderungen des dramatischen Sprechgesangs wurde als besondere Schwierigkeit erkannt.²²⁴ Dem Angebot heilversprechender Botschaften stand also eine rege Nachfrage gegenüber.

Richtungweisend für den Diskurs war die 1890 in erster Auflage erschienene Schrift *Tonbildung oder Gesangunterricht?* des unter dem Namen Müller-Brunow publizierenden Gesangspädagogen Bruno Müller.²²⁵ Die rege Rezeption dieses Buchs vor allem von der zweiten Auflage (1898) an führte zur Formierung einer Gesangspädagogik, die ihre Hauptaufgabe im systematischen Aufbau des Stimmorgans sah und, jedenfalls in ihren Veröffentlichungen, Fragen der künstlerischen Gestaltung musikalischer Werke nahezu ausblendete.²²⁶ Mit Ausnahme des *Stimmklangs*, der zum zentralen Thema gerät, werden ästhetische Kategorien in Publikationen dieser Richtung, für die der Begriff ‚Stimmbil-

222 Büchl 2000, Sp. 1156.

223 Vgl. Armin 1912, S. 53 f.

224 Vgl. Müller-Brunow 1898, S. 15 f.; van Zanten 1911, S. 88 f.; Scheidemantel 1913, S. 169; Forchhammer/Forchhammer 1921, S. 516 und 543; Bruns 1929, S. 10 f. und 104–106; Iro 1961, S. 12, 92 und 116.

225 Vgl. Seedorf 2004, S. 78.

226 Zu dieser Autorengruppe werden hier neben dem noch im 19. Jahrhundert verorteten Müller-Brunow die Autoren Paul Bruns (1906a, 1906b, 1929), Wilhelm Reinecke (1906) und George Armin (1907, 1912, 1925/26, 1929, 1946) gezählt.

dung‘ (im Gegensatz zum traditionellen ‚Gesangsunterricht‘) geprägt wurde, kaum noch verhandelt; tatsächlich begegnen diese Schriften der musikalischen ‚Vortragslehre‘ im traditionellen Sinne sogar mit einer gewissen Verachtung: „Die meisten Gesanglehrer sind ja nur Geschmackskonsumenten und haben keine Ahnung von Stimmbildung“²²⁷, schreibt Müller-Brunow. Paul Bruns (1906) nennt „Vortragsmeister und Geschmackskonsumenten“²²⁸ als Repräsentanten eines vom Ideal ‚eigentlicher‘ Stimmbildung weit entfernten Gesangsunterrichts. Von hier an ist die Beschäftigung mit der künstlerischen Detailgestaltung musikalischer Werke nicht mehr, was sie noch bis ins späte 19. Jahrhundert hinein gewesen war: ein selbstverständlicher Bestandteil gesangspädagogischer Lehrwerke.

Neben diesen Beiträgen zur Stimmbildung im engeren Sinne finden sich freilich noch – anders als später in der zweiten Jahrhunderthälfte – zahlreiche Quellen, die die Tradition des 19. Jahrhunderts fortsetzen und in mehr oder weniger umfassender Weise performancessästhetische Fragen behandeln. Nach wie vor spielt dabei die Verbindung des Gesangs mit deutlicher und schöner Aussprache, die man noch immer als „Verschmelzung“ von „italienischer Methode“ und deutschem „Sprachgesang“²²⁹ etikettiert findet, eine wichtige Rolle. Im Hintergrund ist dabei die Prägung einer ganzen Generation durch zwei überragende Sängerpersönlichkeiten spürbar, die selbst keine pädagogischen Schriften hinterlassen haben, aber als Lehrer höchst einflussreich tätig waren: den im Baltikum gebürtigen Tenor Raimund von Zur Mühlen (1854–1931) und den niederländischen Bariton Johannes Messchaert (1857–1922). Beide Künstler waren insbesondere als Liedsänger geschätzt. Zur Mühlen hatte als junger Sänger mit Clara Schumann und Johannes Brahms gearbeitet, sodass man ihn als „one of the last personal links with the romantic school of Lied“²³⁰ titulierte hat. Sein Repertoire war einer dezidiert konservativen Geschmacksrichtung verpflichtet: Mit erklärter Ausrichtung auf Schubert, Schumann und Brahms nahm er, ähnlich wie sein Lehrer Stockhausen, eine der ‚neudeutschen‘ Richtung gegenüber kritische Haltung an; überliefert sind seine Skepsis gegenüber der Musik Hugo Wolfs²³¹ und seine prononcierte Ablehnung der Liedkompositionen von Richard Strauss²³². Zu den Merkmalen seines Liedgesangs zählte die Verbindung einer an der Belcanto-Tradition orientierten Stimmästhetik mit feinfühlig differenzierter Artikulation der deutschen Sprache.²³³ Als Stockhausen-Schüler hatte er die „Verbindung von italienischem Ton und *belcanto* mit deutscher Deklamation“²³⁴ bei einem Meister studiert, den man nicht zuletzt für seine „fabelhafte Art, mit den Konsonanten zu malen“²³⁵ gerühmt hatte. Ihren Höhepunkt erreichte Zur Mührens aktive Sängerkarriere in den 1890er Jahren;²³⁶ nach der Jahrhun-

227 Müller-Brunow 1898, S. 12.

228 Bruns 1906b, S. 11 des Vorworts.

229 Smolian 1903, S. 115. Vgl. auch van Zanten 1911, S. IX; Noë/Moser 1921, S. 7; Schmid-Kayser 1922, unpaginierter Vorwort. Mit Bezug auf Martienßen-Lohmann vgl. Hoos de Jokisch 2015, S. 43 und 225.

230 Smith 1932, S. 316. Vgl. ebd., S. 317.

231 Vgl. die von Newton (1966, S. 53) tradierte Äußerung Raimund von Zur Mührens: „My throat can sing those songs, but not my soul.“

232 Vgl. die von Bos (1949, S. 22) kolportierte Äußerung Zur Mührens über Strauss-Lieder: „I do not sing such trash. I sing only Schubert, Schumann, and Brahms.“

233 Vgl. Smith 1932, S. 317.

234 Hunnius 1928, S. 215.

235 Ebd., S. 86.

236 Vgl. Smith 1932, S. 318.

dertwende war er dann zunehmend als Lehrer gefragt. Zu seinen Unterrichtsinhalten zählte unter anderem systematische Unterweisung in sängerischer Sprachgestaltung.²³⁷ Gleitender Tonhöhenübergänge scheint er sich als Sänger nicht selten und mit beeindruckend expressiver Wirkung bedient zu haben;²³⁸ nachlässiges Angleiten höher gelegener Töne hingegen duldet er als Lehrer offenbar nicht.²³⁹ Nach seinem Tod im Jahr 1931 beklagte die *Musical Times* den Verlust des „greatest concert tenor of his day“²⁴⁰, „one of the greatest singers of his time“²⁴¹. Wesentlich durch die Arbeit mit Zur Mühlen geprägt war der Liedbegleiter Coenraad V. Bos, der den Tenor als junger Mann begleitet hatte und die dabei gemachten Erfahrungen als Lehrer wie als Autor (*The Well-Tempered Accompanist*; 1949) weitergab.

Auch Johannes Messchaert zählt, gemeinsam mit Zur Mühlen sowie den Sängerinnen Amalie Joachim und Hermine Spies, zur „erste[n] Generation prägender Liedinterpreten aus Stockhausens Schule“²⁴². Auf diese Weise wie sein baltischer Kollege in enger Tuchfühlung mit der ‚romantic school of Lied‘, verschloss er sich keineswegs auch neueren Tendenzen; so zählten etwa Strauss-Lieder durchaus zu seinem Repertoire.²⁴³ Institutionalisierte Lehrtätigkeit übte er unter anderem als Professor am Königlichen Konservatorium in Berlin aus; dort war zwischen 1911 und 1914 Franziska Meyer-Estorf seine Schülerin, die später unter dem Namen Franziska Martienßen-Lohmann in mehreren Schriften für die Verbreitung seiner Lehre sorgte, etwa in den Büchern *Die echte Gesangkunst* (1920) und *Eine Gesangsstunde* (1927).²⁴⁴ Noch Viktor Fuchs, ein Enkelschüler Johannes Messchaerts, verweist 1967 auf dessen „hervorragende Meisterschaft in Vokal- und Konsonantenbildung“ und betont, über diese „könnten mehrere Kapitel geschrieben werden“²⁴⁵.

Aufgrund der insgesamt schwindenden Aufmerksamkeit, welche die gesangspädagogische Literatur Fragen der aufführungspraktischen Umsetzung musikalischer Werke schenkte, werden in die nachfolgende Quellenauswertung erneut Schriften aus verwandten Bereichen miteinbezogen, insbesondere Beiträge zu einer neu entstehenden Textsorte, die sich dezidiert mit Fragen der Liedinterpretation auseinandersetzt (Harry Plunket Greene: *Interpretation in Song*, 1912; Lotte Lehmann: *More than Singing*, 1945; Coenraad V. Bos: *The Well-Tempered Accompanist*, 1949). Dem Abschnitt vorangestellt sind einige Ausführungen zum Verhältnis zwischen Bühnensprechen und Gesang seit der Jahrhundertwende. Dies scheint aus zwei Gründen geboten: Erstens ist in dieser Zeit eine extreme Annäherung zwischen Rezitationspraxis und Gesangsästhetik zu beobachten, die das Thema der gleitenden Tonhöhe substanziell berührt; zweitens realisiert sich um 1900 endlich die von Autoren wie Friedrich Schmitt lang angestrebte und vorbereitete Standardisierung der deutschen Hochlautung und wirkt ihrerseits auf die sängerische Praxis zurück.

237 Vgl. ebd., S. 317.

238 Vgl. ebd., S. 320 sowie die ebd., S. 319 f. gegebenen Notenbeispiele mit eingezeichneten Vortragsnuancen.

239 Vgl. ebd., S. 319.

240 Ebd., S. 316.

241 Ebd., S. 317.

242 Günther 2019, S. 330.

243 Vgl. Schlötterer-Traimer 1987, S. 89 (Brief von Max von Schillings an Richard Strauss vom 25. Juni 1903, betreffend u.a. ein Konzert, in dem Messchaert fünf Strauss-Lieder zu Gehör gebracht hatte).

244 Vgl. Hoos de Jokisch 2015, S. 115–151 und 551–554.

245 Fuchs 1967, S. 125, Anm. 26.

Die deutsche Bühnenaussprache um und nach 1900

Die im 19. Jahrhundert vor allem durch Julius Hey betriebene Annäherung von Sprech-erziehung und Gesangspädagogik fand noch im 20. Jahrhundert ihre Anhänger. Dies macht nicht nur die Handausgabe des Hey'schen *Gesangs-Unterrichts* deutlich, die unter dem Titel *Der Kleine Hey* zum vielfach neuaufgelegten „Standardwerk für Sprecherziehung“²⁴⁶ avancierte, sondern auch ein so idiosynkratisches Schriftstück wie die 1905 erschienenen *Studien über Deutsche Gesangsaussprache* von Traugott Heinrich²⁴⁷. Von besonderer Bedeutung für die sängerische Sprachbehandlung im 20. Jahrhundert war das Projekt einer Vereinheitlichung der deutschen Bühnenaussprache. Im Jahr 1897 war der Vorschlag des Greifswalder Germanistikprofessors Theodor Siebs (1862–1941) an die Generalversammlung des Deutschen Bühnenvereins ergangen, einen aus „Bühnenleitern und Germanisten“ bestehenden Ausschuss zur Erarbeitung einer „ausgleichende[n] Regelung der deutschen Bühnenaussprache“²⁴⁸ ins Leben zu rufen. Das Projekt fand Anklang und mündete 1898 in die erstmalige, unter Siebs' Federführung erarbeitete Edition des Buchs *Deutsche Bühnenaussprache*. Grundlage der Publikation waren empirische Beobachtungen, die man an einer Vielzahl aktiver Schauspieler*innen während der Ausübung ihrer Bühnentätigkeit angestellt hatte; es ging also zunächst um eine Vereinheitlichung aufgrund der „Feststellung des bestehenden Gebrauches“²⁴⁹. Das Ergebnis wurde „den deutschen Bühnen als Kanon für ihre Aussprache“²⁵⁰ und auch „für andere Gebiete der deutschen Sprachpflege, insbesondere durch die Schule“²⁵¹ empfohlen. Das Buch machte, obgleich nicht unwidersprochen, Epoche.²⁵² An den zahlreichen Auflagen, die das Werk in den folgenden Jahrzehnten erlebte, lässt sich nicht nur eine breite gesellschaftliche Akzeptanz ablesen, sondern es werden – anhand von Erweiterungen, Neuregelungen und Umarbeitungen – auch die Wandlungen sichtbar, denen Sprachwissenschaft und ästhetisches Sprachempfinden im Laufe des 20. Jahrhunderts unterworfen waren. Plastisch ablesbar wird die historische Veränderlichkeit von Aussprachepräferenzen etwa an den Stellungnahmen des Siebs zur Frage einer korrekten Artikulation des Lauts /r/.²⁵³

Aus „Bühnenkreisen“²⁵⁴ verlautete bald nach dem ersten Erscheinen des Siebs der Wunsch nach einer noch weitergehenden systematischen Neuregelung, die zudem Fragen

246 Reusch 1956, S. 3. Dem ersten *Sprachlichen Theil* des Hey'schen *Gesangs-Unterrichts* gab der Herausgeber Fritz Volbach unter dem Titel *Die Kunst der Sprache* eine bis in die heutige Zeit aufgelegte zweibändige Neufassung (*Praktisches Lehrbuch* und *Übungsband*; Volbach 2013). Der zweite *Gesangliche Theil* und der dritte *Erläuternde Theil* wurden in einer Bearbeitung von Hans Erwin Hey unter dem Übertitel *Gesangsschule* miteinander kombiniert und in vier nach Stimmlagen differenzierende Teilbände gegliedert (Hey 1913). Vgl. auch Büchl 2002, Sp. 1504.

247 Zu den Voraussetzungen für die *Gewinnung einer deutschen Sangeskunst* zählt Heinrich u.a. eine Reform der deutschen Rechtschreibung (vgl. Heinrich 1905, S. 178–191) und selbst der Wortbildung der deutschen Sprache (vgl. ebd., S. 126–132 und 141–145).

248 Siebs 1912, S. 7. Zu Geschichte und Systematik der ‚Siebsschen Ausspracheregelung‘ vgl. auch de Boor/Moser/Winkler 1969, S. 1–15.

249 Siebs 1912, S. 8.

250 Ebd., S. 7.

251 Ebd., S. 8.

252 Vgl. de Boor/Moser/Winkler 1969, S. 12.

253 Vgl. Siebs 1912, S. 60; de Boor/Diels 1957, S. 61 und 91; de Boor/Moser/Winkler 1969, S. 84–87 und 152.

254 Siebs 1912, S. 8.

der Aussprache im Kunstgesang miteinschließen sollte. So formierte sich ein neuer Ausschuss, der 1908 den Auftrag an Theodor Siebs erteilte, eine in diesem Sinne gestaltete Neuausgabe zu besorgen. 1909 erschien die vierte, behutsam bearbeitete Auflage, „den Gesang berücksichtigend und mit Aussprachewörterbuch“²⁵⁵ versehen. Die auf der Basis fachkundiger Auskünfte erarbeiteten Anmerkungen zur Gesangsaussprache wurden wie folgt eingeleitet:

Früher war die Ansicht verbreitet, daß die Aussprache des Gesanges auch für den Sprechvortrag mustergültig sei. Diese Anschauung ist grundsätzlich abzulehnen, denn wenn überhaupt eine Abhängigkeit besteht, so kann nur das umgekehrte Verhältnis angenommen werden, da zweifellos der Rede die Priorität zukommt. [...] So wird der Sänger von dem Sprechvortrage manches lernen können; dazu kommt, daß alle Opernsänger auch Sprechrollen zu bewältigen haben, und ferner, daß das neuere Musikdrama eine Aussprachetechnik verlangt, die der für das gesprochene Drama geforderten durchaus gleich sein muß.²⁵⁶

Diese Grundsatzentscheidung lässt sich als Bekenntnis zu einer tendenziell ‚naturalistischen‘ Ästhetik der sängerischen Sprachbehandlung lesen, aber auch als Selbstverortung in einer von Wagner, Schmitt und Hey begründeten Tradition. Zu den gesangsspezifischen Ergänzungen des *Siebs* gehört die Feststellung, dass die reale Artikulationsdauer der Sprachlaute im Gesang von den Vorgaben der Partitur abhängt (was etwa die Unterscheidung ‚langer‘ und ‚kurzer‘ Vokale problematisch macht und stattdessen die Differenzierung in ‚geschlossene‘ und ‚offene‘ nahelegt).²⁵⁷

In späteren Auflagen erhalten die Anmerkungen zum Gesang dann ein eigenes kleines Kapitel. Durchgängig wird dabei vorausgesetzt, dass die Gesangsaussprache eine „Ausprägung“²⁵⁸ der Hochsprache bzw. Hochlautung darstellt. Die „bei langen Notenwerten zeitlupenartig gedehnt[e]“²⁵⁹ Artikulationsdauer von Sprachlauten bleibt durchgängig Thema. Insofern sie für den Gesang häufig eine beträchtliche Länge der Silbendauer insgesamt bedeutet, dürfte man mit Siebs eine gewisse Längung der Konsonanten im Vergleich zur gesprochenen Sprache als akzeptabel betrachten; anders als noch in der Ausgabe von 1909 wird allerdings in späteren Auflagen explizit hervorgehoben, dass der quantitative Hauptanteil der gesungenen Silbe auf dem Vokal liege.²⁶⁰ Die gelängte Aussprache von Doppelkonsonanten lehnt Siebs Anfang des 20. Jahrhunderts noch kategorisch ab (jedenfalls im Sinne einer starren Regel); allerdings wird eine etwas gelängte Aussprache von gleichlautenden Dauerlauten angedeutet, die am Silben- oder Wortübergang aufeinander treffen.²⁶¹ Noch die 16. Auflage des Buchs von 1957 akzeptiert im Prinzip „in einfachen Wörtern keine gesprochene Doppelkonsonanz“²⁶². Als Sonderfall werden allerdings nun offenbar Fälle angesehen, in denen der Ausdruck besonderer Emotion am Platze

255 Ebd., Untertitel.

256 Ebd., S. 19.

257 Vgl. ebd., S. 26 und 36.

258 De Boor/Moser/Winkler 1969, S. 8. Vgl. ebd., S. 151 sowie de Boor/Diels 1957, S. 89.

259 De Boor/Diels 1957, S. 89.

260 Vgl. ebd., S. 90; de Boor/Moser/Winkler 1969, S. 151.

261 Vgl. Siebs 1912, S. 59, 76 und 84.

262 De Boor/Diels 1957, S. 59 f.

ist.²⁶³ Noch immer gilt auch die Regel der längeren Dauer bei Aufeinandertreffen gleichartiger Konsonanten „in zusammengesetzten Wörtern“ („*Schiffahrt*“) und „in der Kompositionsfuge“ („*Schlaf finden*“²⁶⁴).

Klingende Konsonanten in ihrer ästhetischen Funktion

Der sängerische Umgang mit konsonantischen Lauten bleibt für gesangspädagogische Lehrwerke auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein zentrales Thema. Dabei wird nirgends die traditionelle Maxime bezweifelt, wonach der Vokal „Träger der Melodie“²⁶⁵ ist; gelegentlich wird Kritik an deutschen Gesangsschulen des 19. Jahrhunderts laut, die sich eine Vernachlässigung der „Klangschönheit“²⁶⁶, u.a. durch zu starke Betonung des konsonantischen Elements, hätten zuschulden kommen lassen. Mehrfach wird auf Distanz gegangen zur in der Wagner-Nachfolge kultivierten Art des „Sprechgesang[s]“²⁶⁷. Plunket Greene erwähnt einen „type of German singer known as ‚Konsonantensänger‘“²⁶⁸.

Die Regel allerdings, Konsonanten seien stets kurz zu artikulieren,²⁶⁹ schon im späteren 19. Jahrhundert zunehmend in Frage gestellt, kann im früheren 20. Jahrhundert kaum noch Gültigkeit beanspruchen. Abgesehen von gelängter Artikulation der Doppelkonsonanten²⁷⁰ wird auch die expressive Längung einfacher Konsonanten vielfach favorisiert,²⁷¹ die dadurch gegebenenfalls eintretenden Unterbrechungen der gesanglichen Linie also als Ausdrucksmittel akzeptiert.²⁷² Manche Autoren nehmen in diesem Zusammenhang stilistische Differenzierungen vor: Jörgen und Viggo Forchhammer etwa (1921) lassen das Gebot möglichst kurzer Konsonantenartikulation „in der ausgesprochenen Kantilene“²⁷³ gelten, nicht aber im Parlando; auch beziehen sie es vor allem auf die „stimmlosen Laute“²⁷⁴. Grundsätzlich bestünden „keine festen Regeln“²⁷⁵ dafür, wieviel Zeit ein Konsonant beanspruchen dürfe, allerdings solle der Silbenauslaut nach kurzen Vokalen (‚wann‘, ‚Welle‘) früher eintreten als nach langen (‚Wahn‘, ‚wähle‘).²⁷⁶ Auch Hans Schmid-Kayser (*Der Kunstgesang auf Grundlage der deutschen Sprache*; 1922) bezieht die Anweisung, Konso-

263 Das etwas überraschende, da nicht auf einen Dauerlaut Bezug nehmende Beispiel lautet „*aber M-u-t-t-t-er!*“ (ebd., S. 27; Hervorhebung original). Vgl. de Boor/Moser/Winkler 1969, S. 20.

264 De Boor/Moser/Winkler 1969, S. 83 (Hervorhebungen original).

265 Forchhammer/Forchhammer 1921, S. 519. Vgl. ebd., S. 520–522 sowie van Zanten 1911, S. 75 und 206 f.

266 Van Zanten 1911, S. 96.

267 Schmid-Kayser 1922, S. 185. Vgl. Bruns 1929, S. 41 f. und 107; Lehmann 1909, S. 113 und 115.

268 Plunket Greene 1912, S. 113.

269 Vgl. Reinecke 1906, S. 43 und 1922, S. 75 f.; van Zanten 1911, S. 17.

270 Vgl. Lehmann 1902, S. 34 f.; Heinrich 1905, S. 159; Lehmann 1909, S. 113; Noë/Moser 1921, S. 44. Vgl. auch Volbach o.J., S. 89.

271 Vgl. Heinrich 1905, S. 156 f. und 160; Plunket Greene 1912, S. 185 und 189 f.; Scheidemantel 1913, S. 138; Noë/Moser 1921, S. 42, 125 und 128; Schwartz 1922, S. 215–218; Lehmann 1945, S. 54.

272 Vgl. Noë/Moser 1921, S. 128. Vgl. ebd., S. 114 f.

273 Forchhammer/Forchhammer 1921, S. 522.

274 Ebd., S. 517; vgl. ebd., S. 521 und 543.

275 Ebd., S. 522.

276 Ebd., S. 522 f.

nanten kurz zu halten, konkret auf die „Nichtklinger“²⁷⁷; hinsichtlich der „klingenden Konsonanten“ unterscheidet er zwischen Wortanlaut, wo sie „möglichst kurz zu nehmen“ seien, und anderen Positionen: „zwischen den Vokalen und im Auslaute mögen sie getrost länger klingen.“²⁷⁸ Franziska Martienßen-Lohmann schließlich differenziert das „konsonantische Legato“ vom „vokalischen Legato“: Während dieses, bei äußerster Kürze der Konsonanten, Vokale und Tonhöhen wie „ein ununterbrochen gesponnener Klangfaden“ verbinde, entstehe das ‚konsonantische Legato‘ „durch Verlängerung und ausdrucksmäßige Hervorhebung der Konsonanten, vor allem auch der Klinger“²⁷⁹, deren erhöhte Dauer allerdings nicht übertrieben werden dürfe²⁸⁰. Wie die genannten Zitate illustrieren, sind die Vorzüge klingender Konsonanten für den Legatogesang nun im allgemeinen Bewusstsein verankert.²⁸¹

Vollends gängig ist auch die aus dem 19. Jahrhundert tradierte Wertschätzung von Konsonanten als Gestaltungsmitteln für Klangfarbe und Ausdruck bzw. „Charakteristik“²⁸². Die bereits im Umfeld Richard Wagners gepflegte Idee von den „malerischen und symbolischen Kräfte[n]“²⁸³ der konsonantischen Laute wird noch immer vertreten; nach Plunket Greene zählen zu den „most actively pictorial consonants“ neben dem stimmlosen /s/ die klingenden Konsonanten /m/ („hymn“) und /n/ („drone“²⁸⁴). Gelegentlich wird der Umgang mit Konsonanten repertoirespezifisch behandelt: Nach Martienßen-Lohmann ist das ‚konsonantische Legato‘ bei der Ausführung „auf Charakteristik und deklamatorische Intensität“²⁸⁵ ausgerichteter Kompositionen am Platze, während das ‚vokalische Legato‘ dem „Cantabile“²⁸⁶ zugeordnet wird. Zwar stellt das ‚konsonantische Legato‘ für Martienßen-Lohmann „das typische deutsche Legato“²⁸⁷ dar, doch sieht sie selbstverständlich beide „Stilprinzip[ien]“²⁸⁸ für deutschsprachige Vokalmusik, etwa das Lied, als geeignet an.²⁸⁹ Rudolf Schwartz (1922) nimmt bei Ausführungen zum ausdrucksvollen Umgang mit Konsonanten, klingenden wie rein geräuschhaften, konkreten Bezug auf Schuberts Lied *Der Doppelgänger* (D 957 Nr. 13).²⁹⁰

Gegenstand kontroverser Anschauung ist im frühen 20. Jahrhundert die Frage, ob bei der sängerischen Konsonantenartikulation künstliche Vokale in die Lautfolge eingeschoben werden sollten. Von den hier untersuchten Quellen ist Lilli Lehmanns Buch

277 Schmid-Kayser 1922, S. 48.

278 Ebd., S. 35.

279 Martienßen-Lohmann 1935, S. 139. Vgl. ebd., S. 140 sowie Martienßen-Lohmann 1927a, S. 99–101 und 1981, S. 205 f.

280 Vgl. Martienßen-Lohmann 1981, S. 334.

281 Vgl. auch Noë/Moser 1921, S. 60; Forchhammer/Forchhammer 1921, S. 527; Lohmann 1929, S. 57 f.

282 Noë/Moser 1921, S. 124. Vgl. van Zanten 1911, S. 17–35; Plunket Greene 1912, S. 185; Scheidemantel 1913, S. 138; Lehmann 1945, S. 147, 151 und 157.

283 Martienßen-Lohmann 1920, S. 82. Vgl. auch Plunket Greene 1912, S. 184; Martienßen-Lohmann 1927a, S. 98 und 1981, S. 360 (Artikel ‚Die Sprachlaute‘).

284 Plunket Greene 1912, S. 190 (Hervorhebungen original).

285 Martienßen-Lohmann 1935, S. 139.

286 Martienßen-Lohmann 1927a, S. 98 und 199.

287 Martienßen-Lohmann 1935, S. 139.

288 Martienßen-Lohmann 1927a, S. 199.

289 Vgl. ebd., S. 189–199.

290 Vgl. Schwartz 1922, S. 215–218.

Meine Gesangkunst (1902) die erste, die einen solchen Einbezug von „Hilfsvokale[n]“²⁹¹ befürwortet; das klangliche Ergebnis entspricht etwa im Fall des Worts ‚Fräulein‘ ungefähr der Lautfolge ‚Furuojloain‘.²⁹² Allerdings betont die Autorin, dass niemand „merken darf“²⁹³, was konkret geschieht; die Hilfsvokale sollen also vom Publikum nicht bewusst wahrgenommen werden. Dieses auch von anderen Autor*innen propagierte²⁹⁴ Verfahren hat natürlich Auswirkungen auf die Kategorie der Lautdauer, die ja zusätzlich zu den eigentlichen Konsonanten auch die Hilfsvokale umfasst.²⁹⁵ Deutliche Diktion ist aus dieser Sicht eine Frage des Timings, einer „weiche[n] Aussprache“, die sich „die Zeit dazu [lässt], jedem Buchstaben seinen Klang, sein Recht einzuräumen“²⁹⁶, ihn also klanglich „vorbereiten und [...] zu lösen“²⁹⁷. Bei anderen Autor*innen stößt das Einfügen von Hilfsvokalen auf dezidierte, teils ausgesprochen scharfe Kritik.²⁹⁸ Bemerkenswerterweise wendet Lehmann ihre Strategie ebenso auf klingende wie auf alle anderen Konsonanten an: Ihre Beispiele verdeutlichen, dass etwa /l/ als Silbenauslaut oder /r/ im Silbenanlaut ebenso der vokalischen Unterstützung bedürfen wie etwa die Plosive /p/ und /t/.²⁹⁹

Gleitende Tonhöhen

Hinsichtlich gleitender Tonhöhen dokumentieren die Quellen der ersten Jahrzehnte nach 1900 eine von Widersprüchen gekennzeichnete Übergangsphase. Portamento – nun durchweg als gleitende Tonhöhenbewegung verstanden – und verwandte Stilmittel sind noch allgemein geübte Praxis, beginnen aber im Kontext einer generellen Hinwendung zum ‚sachlicheren‘ Musizieren fragwürdig zu werden. Manche Quellen stufen das „schöne Kunstmittel“³⁰⁰ des Portamento nach wie vor als „besonderes musikalisches Ausdrucksmittel“³⁰¹, als Instrument für „besondere Kunstwirkungen“³⁰² ein; andere behandeln das Thema, wenn überhaupt, ohne besondere Wertschätzung. Differenzierte Darstellung der Umsetzungsmöglichkeiten gleitender Tonhöhen ist noch anzutreffen, und wo man sie vorfindet, kann sie sehr detailreich ausfallen; aber sie ist nicht mehr selbstverständlich. Ermutigung zum Gebrauch gleitender Tonhöhen findet insgesamt in erheblich geringerem Maß statt als noch im späten 19. Jahrhundert. Nicht ohne Einfluss auf diese Entwicklung ist wohl die Texttreuebewegung; bezeichnend ist Schmid-Kaysers Anweisung: „Auf Voka-

291 Lehmann 1902, S. 34.

292 Vgl. ebd., Grafik zu S. 34.

293 Ebd., S. 34; vgl. Lehmann 1909, S. 112.

294 Vgl. Schwartz 1922, S. 92, 200 und 216 f. sowie (mit Einschränkungen) van Zanten 1911, S. 17–20. Vgl. auch die Übung Nr. XLI bei Müller-Brunow 1898, S. 64.

295 Vgl. Lehmann 1909, S. 109.

296 Ebd., S. 110.

297 Ebd., S. 109.

298 Vgl. Plunket Greene 1912, S. 114; Noë/Moser 1921, S. 45 und 58; Schmid-Kayser 1922, S. 173; Martienßen-Lohmann 1927a, S. 99.

299 Vgl. Lehmann 1902, S. 34.

300 Noë/Moser 1921, S. 130.

301 Forchhammer/Forchhammer 1921, S. 468.

302 Ebd., S. 517.

len darf niemals ein Portamento gemacht werden, wenn es nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist³⁰³ – was bekanntlich selten vorkommt. Gelegentlich wird angedeutet (so bei Martienßen-Lohmann in den 1920er Jahren), häufiger Gebrauch von Portamento sei, obgleich vielfach anzutreffen,³⁰⁴ „dem Empfinden unserer Zeit“³⁰⁵ nicht mehr angemessen. Vollends das Stigma des Sentimentalen und billig Effektivollen erhalten „portamento“ bzw. „slur“³⁰⁶ bei Plunket Greene,³⁰⁷ der andererseits das expressive Potenzial gleitender Tonhöhen bei disziplinierter und gezielter Anwendung durchaus zu würdigen weiß.³⁰⁸ Häufig reagieren harsche Negativurteile auf die sängerische Praxis. So wird das „richtige [...] Portament“ vom ‚falschen‘, etwa von einer „durch Heulen und Ziehen verunstaltete[n]“³⁰⁹ Variante unterschieden; nicht immer jedoch werden dabei ‚gut‘ und ‚schlecht‘ so klar definiert wie bei Martienßen-Lohmann: Sie unterscheidet das „schlechter Gesangserziehung“³¹⁰ zuzuschreibende „Schmierato“, die „unsaubere“³¹¹ Tonhöhenverbindung, vom „echten Portamento“³¹², einem bewusst und gezielt eingesetzten „zögernden [H]erauf- und Hinuntertragen der Tonhöhe, ohne auf den Zwischenstufen zu verweilen, die man doch berührt“³¹³. Gelegentlich werden auch der stereotype Einsatz von Portamento (etwa zur formelhaften Kennzeichnung von Phrasenschlüssen)³¹⁴ oder zu häufiger Gebrauch (z. B. die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier Portamenti)³¹⁵ als unschickliche Praktiken identifiziert. Schließlich werden starke Vorbehalte gegenüber dem „Vonuntennehmen höherer Töne“ deutlich; Martienßen-Lohmann etwa spricht von einer Reminiszenz „an den Naturakzent der Sprechstimme“, die zwar im „Konzertsaal“³¹⁶ häufig anzutreffen,

303 Schmid-Kayser 1922, S. 173. Im Widerspruch hierzu steht seine Aussage, bei melismatischem Tonhöhenwechsel sei „Portamento nicht zu umgehen, wenn man die Linie nicht unterbrechen will“ (ebd.); es sei „der menschlichen Stimme [...] eigentümlich“ (ebd., S. 87). Als notierte Anweisung zum Portamento zeigt Schmid-Kayser (S. 173) den Portamentobogen mit anschließendem antizipierenden Nachschlag.

304 Vgl. Martienßen-Lohmann 1920, S. 66.

305 Martienßen-Lohmann 1927a, S. 105. Vgl. auch Martienßen-Lohmann 1920, S. 59 f. und 1981, S. 206 und 296.

306 Plunket Greene 1912, S. 176. Zur Verwendung des Ausdrucks *slur* als Bezeichnung für gleitenden Tonhöhenübergang vgl. Brown 1999, S. 558.

307 „There is an innate vulgarity about it which will out whenever it is given a free hand.“ (Plunket Greene 1912, S. 177) Vgl. ebd., S. 176: „The *portamento*, called more commonly and appropriately the *slur*, is the bosom friend of sentimentalism, cheap effect, and contraltos“ (Hervorhebungen original). Zur Karikatur des „British contralto“ als des Inbegriffs des aufgesetzten Pathos und der Unmusikalität vgl. ebd., S. 107.

308 Vgl. ebd., S. 177.

309 Bruns 1929, S. 21. Vgl. auch Armin 1907, S. 47 f. und 1912, S. 30 f.; Martienßen-Lohmann 1927a, S. 104.

310 Martienßen-Lohmann 1927a, S. 88.

311 Ebd., S. 104.

312 Ebd. In Martienßen-Lohmann 1981 (S. 206) freilich erscheint der Portamento-Begriff negativ konnotiert und dem „verschmierte[n], ungenau intonierte[n]“ Tonhöhenübergang angenähert.

313 Martienßen-Lohmann 1927a, S. 105. Im später herausgegebenen Lexikon *Der wissende Sänger* identifiziert Martienßen-Lohmann (1981, S. 297) das echte Portamento mit der Tonhöhenantizipation.

314 Vgl. Plunket Greene 1912, S. 176 f. Es handelt sich um eine Maßnahme, deren Anwendung in den Notaten studiert werden kann, mit denen Arnold Smith den Performancestil Zur Mühlens protokollierte (vgl. Smith 1932, S. 319 f.).

315 Vgl. Plunket Greene 1912, S. 176; Noë/Moser 1921, S. 130.

316 Martienßen-Lohmann 1927a, S. 88.

doch „als atavistische[r] Rest[] des Natursängertums“³¹⁷ einzuordnen sei. Allerdings berichtet sie auch, dass sich das „Cercar il Tuono [...] in der Hand eines Messchaert [...] zu einem bedeutenden Steigerungsmittel des Ausdrucks [...] verwandeln“ könne: „etwa an einer Stelle in müder Stimmung, oder aber bei einem entzückten Ausruf, der dadurch einen hingegenommen schwärmerischen Charakter erhalten kann; demgegenüber natürlich auch an humoristischen Stellen mit scherzender Situationsmalerei“³¹⁸.

Oft raten die Quellen zu einer dynamisch zurückhaltenden Realisierung von Portamento. So betrachtet Scheidemantel (⁷1920) die Ausführung „mit Randstimme“, und zwar gleichermaßen „bei starker und bei schwacher Tongebung“, als Voraussetzung dafür, dass die Umsetzung „in gefälliger und unaufdringlicher Art“ bzw. „musikalisch geschmackvoll“ gerate; „Portamenti, die mit einem stärkeren Register gesungen werden, klingen ‚schmierig‘.“³¹⁹ (Seine Portamento-Übungen lassen übrigens den Schluss zu, dass er sich Portamento grundsätzlich als Antizipation vorstellt).³²⁰ Auch Oskar Noë und Hans Joachim Moser (²1921) machen differenzierte Angaben namentlich unter dynamischem Aspekt: Sie raten ab von der „häufig“ zu beobachtenden „Vorliebe“ und „schlechte[n] Manier“, während des Gleitvorgangs zu *crescendieren*, „was dann immer heulend und schwerfällig klingen wird“; zu einer „geschmackvollen“³²¹ Wirkung gelange man im Gegenteil durch Nachlassen der Lautstärke. Wenn der Notentext auf einer Tonhöhe ausdrücklich *crescendo* verlange, müsse dieses bis zum Beginn einer nachfolgenden Gleitbewegung abgeschlossen sein.³²² Außerdem betonen die Autoren die Forderung nach diastematischer Gleichmäßigkeit des Gleitvorgangs.³²³ Unauffälligkeit von Portamentobewegungen empfiehlt auch Heinrich, wenn er anregt, sie auf ‚Gleitlauten‘ zu realisieren, d.h. während der kurzen Zeitspanne, die für den artikulatorischen Übergang von einem Laut zum nächsten benötigt wird.³²⁴ Schmid-Kayser wiederum fordert Geschwindigkeit des Portamento als wesentliche Voraussetzung, „damit es nicht heulend wirkt“³²⁵. Forchhammer und Forchhammer differenzieren zwischen verschiedenen Intensitätsgraden des Gleitvorgangs, unterscheiden das *Portamento*, das sie mit „getragen“³²⁶ übersetzen und als „Hinüberschleifen des Tons“³²⁷, als „leichtes und leises Gleiten von einem Ton zum andern“³²⁸ definieren, vom *Glissando* („gleitend“³²⁹), das sie als „kräftigere[n], mehr dem Gleitton der Sprachme-

317 Ebd., S. 89. Stilistisch differenzierend im Hinblick auf die Opernbühne: Martienßen-Lohmann 1981, S. 297. Vgl. auch Noë/Moser 1921, S. 62 und 81; Forchhammer/Forchhammer 1921, S. 525.

318 Martienßen-Lohmann 1920, S. 60 f.

319 Scheidemantel 1920, S. 36. Zum Begriff ‚Randstimme‘ vgl. ebd., S. 18–21.

320 Vgl. ebd., S. 35–38.

321 Noë/Moser 1921, S. 80.

322 Vgl. ebd., S. 81.

323 Ebd., S. 77.

324 Vgl. Heinrich 1905, S. 161.

325 Schmid-Kayser 1922, S. 173.

326 Forchhammer/Forchhammer 1921, S. 468.

327 Ebd., S. 550.

328 Ebd., S. 468.

329 Ebd. Unter systematischem Gesichtspunkt ist die Unterscheidung nicht mit der in vorliegender Studie verwendeten deckungsgleich (siehe I. Kapitel, Abschnitt *Begriffliche Abgrenzungen: Legato; Glissando*), da Forchhammer und Forchhammer beim *Glissando* dem „Gleiten“ als solchem nur „eine ganz neben-

lodie ähnelnde[n]³³⁰, „volltonigen“³³¹ Vorgang verstehen. Insgesamt komme die erste Variante häufiger zum Einsatz als die zweite.³³²

Nicht selten finden sich repertoirespezifische Hinweise zum Gebrauch gleitender Tonhöhen. So erklärt Cornelia van Zanten (1911), das „Gleiten der Intonation“ sei, weil „auch der Sprache eigentümlich“, in zeitgenössischen Vokalkompositionen als „Konzession[]“³³³ an deren deklamatorischen Charakter zumindest akzeptabel, nicht jedoch bei der Ausführung Mozart'scher Werke. Noë und Moser wiederum bieten für den Portamentogebrauch Beispiele aus Oratorienrezitativen (J. S. Bach, *Matthäus-Passion*; Joseph Haydn, *Die Schöpfung*) und Lied (Franz Schubert, *Am Grabe Anselmos* D 504).³³⁴ Insgesamt geht aus den Quellen hervor, dass gleitende Tonhöhen zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Liedgesang nicht weniger als in anderen Bereichen der Vokalmusik gebräuchlich waren: Viele Anwendungsvorschläge, und zwar gerade auch solche von Portamento-Skeptikern, beziehen sich auf den Kunstliedbereich. So nennt Plunket Greene als geeignete Stellen für geschmackvolle Portamenti die abschließenden Gesangsphrasen von Schuberts *Doppelgänger* (D 957 Nr. 13) und Schumanns *Dichterliebe* (*Die alten bösen Lieder* op. 48 Nr. 16), jeweils unter Berufung auf den tonmalerischen Aspekt abwärts sinkender Gleitbewegung.³³⁵ Am Schluss des Schumannlieds *Widmung* op. 25 Nr. 1 rät er zum Mittel des „halfslur“ bzw. „semi-portamento“³³⁶ (jedoch ohne zu klarzustellen, durch welche Maßnahmen sich diese diskretere Variante vom eigentlichen Portamento unterscheidet). Ausführungen bei Forchhammer und Forchhammer beziehen sich auf Franz Schuberts Lied *Ungeduld* D 795 (T. 47–51: „und soll es ewig, ewig bleiben“).³³⁷ Auch Martienßen-Lohmann akzeptiert stilsicher angewandtes Portamento für den Liedgesang, freilich nur „an solchen gewählten Stellen, deren charakteristischer Ausdruck förmlich danach drängt“³³⁸. Auch die von ihr überlieferten Gestaltungshinweise ihres Lehrers Messchaert zu drei Schubert-Liedern fordern wiederholt zur Portamentoanwendung auf, wo „innere Berechtigung“³³⁹ dazu vorliegt (an anderen Stellen raten sie allerdings explizit davon ab). Nur die von unten angleitende Tonhöhe, die sie bei maßvollem Gebrauch für die Opernbühne zumindest akzeptiert, lehnt Martienßen-Lohmann für den Liedgesang kategorisch ab.³⁴⁰

Dass die zitierten Mäßigungsaufträge der Gesangspädagogik nicht der real geübten sängerischen Praxis entsprachen, liegt schon aufgrund des angestregten Tonfalls mancher kritischer Äußerungen (Gleitbewegungen „jaulenden Charakters“³⁴¹; „weinerliche[s] Zie-

sächliche Rolle“ zugestehen, „indem es nur dazu dient, die Fixtöne der Melodie, die immer musikalisch die Hauptrolle spielen, in besonderer Weise miteinander zu verbinden“ (ebd., S. 468 f.).

330 Ebd., S. 468.

331 Ebd., S. 544.

332 Vgl. ebd.

333 Van Zanten 1911, S. 117.

334 Vgl. Noë/Moser 1921, S. 129, 140 und 146.

335 Vgl. Plunket Greene 1912, S. 178.

336 Ebd.

337 Vgl. Forchhammer/Forchhammer 1921, S. 519.

338 Martienßen-Lohmann 1927a, S. 105. Vgl. auch Martienßen-Lohmann 1981, S. 206 und 296.

339 Martienßen-Lohmann 1927b, S. 8; vgl. ebd., S. 13.

340 Vgl. Martienßen-Lohmann 1927a, S. 88 f. Stilistisch differenzierend im Hinblick auf die Opernbühne: Martienßen-Lohmann 1981, S. 297.

341 Martienßen-Lohmann 1927a, S. 104.

hen der Töne³⁴²) nahe. Repräsentativ für diese Diskrepanz zwischen gesangspädagogischem Schrifttum und künstlerischer Praxis ist das Buch *More than Singing* (1945), in dem sich die Sängerin Lotte Lehmann (1888–1976), in der US-amerikanischen Emigration als Symbolfigur für „the best of Germany in song“³⁴³ wahrgenommen und gefeiert, mit Hinweisen zur *Interpretation of Songs* an den sängerischen Nachwuchs wendet.³⁴⁴ Angesichts des reichhaltigen Materials, das Lehmanns eigene Aufnahmen für die Forschung zu gleitenden Tonhöhen liefern,³⁴⁵ ist bemerkenswert, wie negativ gleitende Tonhöhen in ihrem Buch konnotiert werden; Belege hierfür sowie die Hintergründe des Kontrasts zwischen der von Lehmann vertretenen Lehrmeinung und der von ihr selbst geübten Performancepraxis werden weiter unten diskutiert.³⁴⁶

Tonhöhe klingender Konsonanten

In keinem der hier untersuchten Zeiträume ist die Aufmerksamkeit gesangspädagogischer Schriften für die Tonhöhe klingender Konsonanten größer als in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Symptomatisch hierfür ist, dass nun mehrere Quellen folgenden Umstand registrieren, der bis dahin keinerlei Beachtung gefunden hatte: Hält man sich an die normgebende Regel, wonach klingende Konsonanten auf Tonhöhe des Silbenkerns zu bilden sind,³⁴⁷ verursacht die (metrisch reguläre) Platzierung des Silbenanlauts vor der Zählzeit eine kurzzeitige Dissonanz, falls die Tonhöhe des nachfolgenden Vokals nicht Bestandteil der vorangehenden Harmonie ist.³⁴⁸ Diese Beobachtung, so spitzfindig sie sein mag, ließe sich zur Rechtfertigung gleitender Tonhöhe auf klingend konsonantischem Anlaut heranziehen (denn konsonantisches Angleiten kann zur Vermeidung dieser Dissonanz dienen).³⁴⁹ Tatsache ist jedenfalls, dass gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nicht nur mehr Aufmerksamkeit, sondern auch mehr Zuspruch finden als jemals zuvor und (vor allem) danach. Zwar wird die unsaubere Intonation im konsonantischen Anlaut noch immer als Mangel der sängerischen Technik oder Gestaltung gerügt; so überliefert Martienßen-Lohmann am Beispiel verschiedener konkreter Stellen aus Schubert-Liedern die Ablehnung konsonantischen Gleitens durch ihren Lehrer Messchaert, in der Regel mit Bezug auf Silbenanlaute.³⁵⁰ Doch

342 Armin 1929, S. 77.

343 Vgl. Pasdzierny/Schmidt 2013, S. 129.

344 Vgl. Lehmann 1945, S. 11.

345 Vgl. Leech-Wilkinson 2006a, S. 65 f.; 2009a, Kap. 4, Abs. 25; 2009b, S. 236.

346 Siehe unten, Abschnitt *Fallstudien/Lotte Lehmann (1945)*.

347 Vgl. Müller-Brunow 1898, S. 67; Noë/Moser 1921, S. 75 f. (die ebd., S. 42 formulierte Regel, wonach klingende Konsonanten „stets auf der akustischen Höhe des nachfolgenden Vokals“ zu bilden seien, ist wohl nur auf konsonantische Anlaute zu beziehen); Martienßen-Lohmann 1920, S. 88, 1927a, S. 100 und 1927b, S. 8; Forchhammer/Forchhammer 1921, S. 527; Heinrich 1905, S. 158.

348 Vgl. Heinrich 1905, S. 158; Martienßen-Lohmann 1920, S. 88; Martienßen-Lohmann 1927a, S. 100 und 102.

349 Allerdings spricht Heinrichs Auffassung, bei Portamento auf klingend konsonantisch auslautender Silbe solle die Zieltonhöhe „schon bei den auslautenden stimmhaften konfonanten erraicht [sic]“ sein (Heinrich 1905, S. 158), gegen die Annahme, dieser Autor sei solchen Dissonanzreibungen gegenüber kritisch eingestellt.

350 Vgl. Martienßen-Lohmann 1927b, S. 8 f. und 12–14.

finden sich auch eine Reihe von Quellen, in denen abweichende Konsonantenintonation als eine Art Lizenz zu Ausdruckszwecken behandelt wird, und zwar mit zuvor ungekannter Ausführlichkeit. So lassen Noë und Moser das „Heraufziehen[]“ der Tonhöhe zu, „wenn damit [...] etwas Besonderes ausgedrückt werden soll“³⁵¹; in dieser Weise als „Kunstmittel“ gebraucht, könne es „wirksam zur Darstellung des Schwärmerischen, aber auch des Gequälten verwendet werden“³⁵². Dabei solle der gezielt „ungenauere Einsatz“ nicht „in einem erkennbaren Intervall zur Hauptnote“ erfolgen, vielmehr „der anlautende Konsonant“ lediglich „ein wenig zu tief“ angestimmt und dann „schnell die eigentliche Tonhöhe durch ein kleines Portamento möglichst schon während des Konsonanten erreicht“³⁵³ werden. Konkrete Vorschläge für geeignete Literaturbeispiele stammen aus Oper (Wagner, *Tannhäuser*) und Lied (Schubert, *Der Atlas* D 957 Nr. 8; Schumann, *Das ist ein Flöten und Geigen* op. 48 Nr. 9).³⁵⁴ Abwärts gerichtete Angleitbewegungen hingegen werden bei Noë und Moser nicht im Sinne eines seriösen Stilmittels erwähnt, lediglich ihre Notenbeispiele für Angleitbewegungen „zu parodistischen Zwecken oder zur Darstellung eines weinerlichen Ausdrucks“³⁵⁵ zeigen Vorgänge in beiderlei Gleitrichtung (übrigens sowohl auf klingendem Konsonanten wie auf Vokal).

Forchhammer und Forchhammer widmen dem Thema „Tonhöhe der Konsonanten“³⁵⁶ gar einen eigenen Abschnitt; in keiner der hier untersuchten Publikationen findet sich eine differenziertere Behandlung dieses Themas. Zwar müsse die „vielfach“ anzutreffende „Neigung, [...] die Konsonanten etwas tiefer zu halten als die Vokale“ als „unreine Bildung [...] wohl im Gesang grundsätzlich verworfen werden“³⁵⁷. Doch da Konsonanten dynamisch „meistens viel schwächer als die Vokale“ ausfielen und „außerdem im Gesang gewöhnlich nur von kurzer Dauer“ seien, sei es letztlich „nicht so erforderlich, daß sie immer auf der vorgeschriebenen Tonhöhe gesungen werden“³⁵⁸. Unter anderem hänge die Angemessenheit einer entsprechenden Lizenz von der „Stellung des Konsonanten in Silbe und Satz“³⁵⁹ ab: Zu Beginn eines Stücks oder nach Pausen gilt es offenbar als lässliche Verfehlung, wenn „die geräuschhaften Engelaute“ /v, j, z, ʒ/ „ein klein wenig tiefer [...] als beabsichtigt“³⁶⁰ erklingen. Lizenzen dieser Art erscheinen durch ihre ‚Natürlichkeit‘, ihre Nähe zur gesprochenen Sprache legitimiert; so sei es akzeptabel, bei Aufwärtssprung mit ausschließlich stimmhaften Konsonanten am Silbenübergang den Silbenanlaut auf der Höhe des ersten, tieferen Tons zu bilden (,oh w-eh‘, ,wies-o‘, ,ein-er‘): „Diese tiefe Bildung entspricht der natürlichen Sprechart, ohne daß dadurch störende tonliche Elemente in die Melodie hineingebracht werden“³⁶¹. Mehrere Realisierungsvarianten werden für den Fall angeboten, dass Silben durch klingende Doppelkonsonanten getrennt sind: So könne „der Tonsprung, der konventionellen Silbentrennung folgend, mitten im Konsonanten stattfin-

351 Noë/Moser 1921, S. 62.

352 Ebd., S. 149.

353 Ebd., S. 148 f.

354 Vgl. ebd., S. 149.

355 Ebd., S. 81; vgl. ebd., S. 82.

356 Vgl. Forchhammer/Forchhammer 1921, S. 524–528 (Zitat: S. 524).

357 Ebd., S. 525.

358 Ebd.

359 Ebd.

360 Ebd., S. 526.

361 Ebd., S. 528.

den³⁶² (,An-na‘, ,al-le‘). „Natürlicher“ jedoch erscheine es, ihn „erst beim Übergang zum Vokal erfolgen zu lassen“³⁶³ (,Ann-a‘, ,all-e‘). Drittens könne ein solcher Tonhöhenübergang auf dem konsonantischen Laut „gleitend erfolgen“³⁶⁴ (,Añna‘, ,ālle‘). Im Fall schließlich, dass am Silbenübergang zwei unterschiedliche klingende Konsonanten auftreten, „geschieht das Gleiten meistens auf dem ersten derselben“³⁶⁵ (,Ařmut‘); diese Gleitbewegung soll „schwach und leise“³⁶⁶, außerdem in „langsamere[m]“³⁶⁷ Tempo erfolgen.

Als vielleicht radikalster Befürworter gleitender Tonhöhen auf klingendem Konsonanten erweist sich Schmid-Kayser, insofern die Regel, diese Laute seien auf der Tonhöhe ihres Silbenkerns zu bilden, bei ihm nicht gilt, jedenfalls nicht im Silbenanlaut. Vielmehr gibt er die kategorische Anweisung, bei syllabisch textierter Aufwärtsbewegung den klingend konsonantischen Anlaut der zweiten Silbe „noch auf der unteren Tonhöhe, zu welcher er [...] zeitlich gehört“, zu singen: „es wird dann geschickt und schnell zu dem höheren Tone hinaufgeglitten, ohne daß das Portamento als ein solches ins Ohr fällt“³⁶⁸. Analog gilt: „Tritt innerhalb der Phrase ein tieferer Ton mit klingendem Anlaute auf, so wird dieser noch auf dem oberen Tone gebracht und auf ihm, dem klingenden Anlaute, geschickt und schnell zum unteren Tone hinabgeglitten“³⁶⁹. Dass Schmid-Kayser auf diese Weise das Angleiten der Tonhöhe auf klingendem Konsonanten zum Regelfall erklärt, hat besonderes Gewicht insofern, als er gegenüber dem Portamento eine grundsätzlich restriktive Haltung einnimmt. Mit Bezug auf den Texttreuegedanken erklärt er, wie erwähnt, auf Vokalen dürfe „niemals ein Portamento gemacht werden, wenn es nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist“³⁷⁰.

Das wohl emphatischste Eintreten für den gleitenden Tonhöhenübergang auf klingendem Konsonanten findet sich jedoch in einer Schrift, die nicht dem gesangspädagogischen Diskurs im engeren Sinn zuzurechnen ist. In seinem Buch *The Well-Tempered Accompanist* blickt der in den Niederlanden gebürtige Liedpianist Coenraad Valentijn Bos (1875–1945), „the doyen of accompanists of his time“³⁷¹, auf eine Jahrzehnte währende Karriere als Konzertmusiker und Lehrer zurück. Dabei gewährt er Einblick in einen Erfahrungsschatz, den er sich in Zusammenarbeit mit mehreren Generationen herausragender Kunstliedinterpreten und Lehrerpersönlichkeiten angeeignet hatte. Der gleitende Tonhöhenübergang gilt Bos als Königsdisziplin („pearl of great price“) unter den von ihm behandelten „artistic principle[s]“³⁷², doch erfährt er nach seiner Auffassung zu wenig Aufmerksamkeit in der allgemeinen sängerischen Praxis und wird mit nur ungenügendem Wissen um gesangsästhetische Grundfragen gehandhabt. Mit Emphase argumentiert Bos gegen die Auffassung, dem *slurring* hafte grundsätzlich das „stigma“ des Anrühigen an; allerdings gebe es, je nach Ausführung, „good and bad slurs“, solche also, die dem Ausdrucksgehalt

362 Ebd.

363 Ebd.

364 Ebd.

365 Ebd.

366 Ebd.

367 Ebd., S. 544.

368 Schmid-Kayser 1922, S. 172.

369 Ebd., S. 173.

370 Ebd. Siehe oben, Abschnitt *Das frühere 20. Jahrhundert/Gleitende Tonhöhen*.

371 Moore 1962, S. 188.

372 Bos 1949, S. 99.

von Text und Musik dienten und solche, die wahres Gefühl („sentiment“) durch Sentimentalität („mawkish, exaggerated sentimentality“³⁷³) ersetzen. Unmutig berichtet er von „extravagant application“ und „misuse“³⁷⁴ gleitender Tonhöhen; selbst reife Sänger*innen bedürften in dieser Hinsicht der Unterstützung durch einen erfahrenen Coach. Dabei gilt Bos die korrekte Ausführung gleitender Tonhöhen als „one of the greatest problems in *diction* and interpretation“³⁷⁵, also nicht nur der musikalischen Interpretation im Allgemeinen, sondern auch der Textbehandlung im Besonderen. Gleitende Tonhöhenübergänge und sprachliche Artikulation sind nach seiner Auffassung also wechselseitig aufeinander bezogen. Diejenige Ausführung, die er als „the effective and aesthetically right use of the slur“, als „properly executed and timed“³⁷⁶ betrachtet, sei in Vollendung von Zur Mühlen gebraucht worden:³⁷⁷ Beim Vortrag des Lieds *Verborgenheit* von Hugo Wolf habe der Sänger etwa die Silbenübergänge „sei-ne“ bzw. „Won-ne“ (T. 9–10) – die jeweils auf absteigenden kleinen Sexten stattfinden und nach Bos’ Ansicht „should be slurred“ – auf gleitender Tonhöhe realisiert, und zwar auf dem /n/, nicht auf den jeweils vorangehenden vokalischen Lauten.³⁷⁸ Der „incontestable superiority“³⁷⁹ dieser Art der Ausführung stellt Bos eine scharfe Verurteilung des vokalischen Portamento gegenüber, und dies nicht nur unter musikalischem Aspekt, sondern auch unter dem Gesichtspunkt der Textbehandlung: Gleiten auf dem vokalischen Silbenkern verderbe die Aussprache.³⁸⁰ Gleitende Tonhöhenübergänge auf Vokalen erscheinen Bos nur dann „permissible“, wenn an der Silbengrenze zwei Vokale aufeinandertreffen („the eyes“, „die Augen“, „tru-est love“³⁸¹); vokalisches Portamento vor stimmlosem Konsonanten oder Plosiv hingegen lehnt er gänzlich ab.³⁸² Innerhalb der hier ausgewerteten Quellen stellen Bos’ Ausführungen nicht die differenzierteste, mit Sicherheit aber die engagierteste Stellungnahme zum konsonantischen Tonhöhengleiten dar. Seine Ratschläge beziehen auch englischsprachige Beispiele und solche aus der deutschen und italienischen Opernliteratur mit ein, sind aber primär auf den Vortrag deutschsprachiger Kunstlieder konzentriert.

Dass gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besondere Aufmerksamkeit zuteilwird, belegt schließlich deren Erwähnung im Rahmen eines der gesprochenen Sprache gewidmeten Lehrbuchs. Der vielzitierte *Kleine Hey* nimmt in einem Kapitel zur Rhetorik auf dieses Thema Bezug, und zwar mit Blick auf den Übergang von einer betonten zur nachfolgenden unbetonten Silbe: Davon ausgehend, dass die Hebung höher gesprochen wird als die Senkung, heißt es, beide Silben könnten entweder „scharf getrennt“ und „hart nebeneinander“ gestellt werden, oder aber der Übergang könne als „Herabtragen des hohen Tones zum tiefen“, als „Porta-

373 Ebd.

374 Ebd.

375 Ebd., S. 107 (Hervorhebung des Verfassers).

376 Ebd., S. 99.

377 „When I played this song [Hugo Wolf, *Verborgenheit*] for von Zur-Mühlen [sic], at the words *seine Wonne, seine Pein*, the singer slurred with such convincing emotion that no one could possibly question its appropriateness“ (ebd., S. 99 f.; Ergänzung des Verfassers).

378 Ebd., S. 101: „on the consonants, not on the vowels“.

379 Ebd.

380 Vgl. ebd.

381 Ebd., S. 102.

382 Vgl. ebd., S. 101 f.

mento³⁸³ stattfinden. „Dieses weiche Übergehen vollzieht sich am leichtesten auf den Klingern“; der *Kleine Hey* rät also aus pragmatischen, doch wohl auch aus ästhetischen Gründen zum *gesprochenen* „Portamento mittels der Klinger“³⁸⁴. (Nach der Jahrhundertmitte verschwindet diese Empfehlung wieder aus dem *Kleinen Hey*; im Gegenteil wird dann vor einem „Schleifen“ der Silben nach oben und unten³⁸⁵ gewarnt.)

Die besondere Wertschätzung, die konsonantisches Tonhöhengleiten im frühen 20. Jahrhundert von Teilen der gesangspädagogischen Literatur erfuhr, erscheint nicht selbstverständlich angesichts der Tatsache, dass die Akzeptanz von Portamento und verwandten Stilmitteln zu jener Zeit ja gerade *abzunehmen* begann. Sie ist jedoch insofern logisch, als gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten als dezentere Alternative zum vokalischen Portamento oder *Cercar la nota* begriffen werden können. Noch wollte man offensichtlich auf gleitende Tonhöhen und ihre expressive Qualität nicht verzichten und suchte nach Möglichkeiten, sie unauffällig zu realisieren. Klingende Konsonanten boten sich in diesem Sinne ideal für die Platzierung gleitender Tonhöhen an.

Zusammenfassung

Tabelle III.5 verdeutlicht grundlegende Ergebnisse der vorangegangenen Quellenstudien.

	1902/09 Lill Lehmann	1905 Heinrich	1906 Ff. Bruns	1906 Ff. Reinecke	1907 Ff. Arnin	² 1908 Ff. Scheidemantel	1911 van Zanen	1912 Plunket Greene	1920 Ff. Mart.-Lohm./Lohmann	1921 Forchhammer/Forchh.	² 1921 Noë/Moser	1922 Schmid-Kayser	1922 Schwartz	1945 Lotte Lehmann	1949 Bos
Die Lautgruppe der klingenden Konsonanten wird in ihrer ästhetischen Funktion behandelt.															
Die Artikulationsdauer konsonantischer Laute wird behandelt.															
Gleitende Tonhöhen werden detailliert behandelt.															
Die Tonhöhe klingender Konsonanten wird behandelt.															

Tabelle III.5: gesangspädagogische Quellen zwischen 1900 und 1950, generelle Beobachtungen

383 Volbach o.J., S. 87.
 384 Ebd., S. 88.
 385 Reusch 1956, S. 69.

Folgende allgemeine Feststellungen sind möglich:

- Deutlich sichtbar wird der am Anfang des 20. Jahrhunderts einsetzende Trend zur Gesangspädagogik als reiner ‚Stimmbildung‘, die von einer Auseinandersetzung mit konkreten performanceästhetischen Fragen Abstand nimmt: Bei mehreren Autor*innen fehlen relevante Äußerungen zu sämtlichen hier in Rede stehenden performanceästhetischen Kategorien.
- Generelles Interesse an klingenden Konsonanten im Sinne einer Lautgruppe mit eigenen ästhetischen Qualitäten äußern allerdings auch diejenigen Schriften nur noch vereinzelt, die in der Tradition eines umfassender agierenden Gesangsunterrichts stehen. Die besondere Eignung dieser Lautgruppe für die Schaffung eines spezifisch ‚deutschen‘ Gesangsstils ist offenkundig – ebenso wie dieses Projekt selbst – für den gesangspädagogischen Diskurs des 20. Jahrhunderts nicht mehr von vorrangigem Interesse.
- Ein Großteil der untersuchten Autor*innen äußert sich hingegen zur Artikulationsdauer von Konsonanten.
- Gemeinsam mit der ‚Vortragslehre‘ insgesamt beginnt die ausführliche Auseinandersetzung mit der Detailgestaltung gleitender Tonhöhen aus dem Fokus der Gesangspädagogik zu geraten. Nur bei vier Autoren(paaren) kann von einer eingehenden Erörterung dieses Themas gesprochen werden.
- Die Kategorie der Tonhöhe klingender Konsonanten wird wiederholt, teils sehr eingehend behandelt.

Tabelle III.6 veranschaulicht einige differenziertere Beobachtungen.

	1902/09 Lilli Lehmann	1905 Heinrich	1906 ff. Bruns	1906 ff. Reinecke	1907 ff. Armin	² 1908 ff. Scheidemantel	1911 van Zanten	1912 Plunket-Greene	1920 ff. Mart-Lohm./Lohmann	1921 Forchhammer/Forchh.	² 1921 Noë/Moser	1922 Schmid-Kayser	1922 Schwartz	1945 Lotte Lehmann	1949 Bos
Konsonantischen Dauerlauten wird Längung zugestanden.															
Portamento wird befürwortet.															
<i>Cercar la nota</i> wird befürwortet.															
Norm: klingende Konsonanten auf Tonhöhe des Silbenkerns.															
Konsonantisches Angleiten wird befürwortet.															
Konsonantisches Ausgleiten wird befürwortet.															

Tabelle III.6: gesangspädagogische Quellen zwischen 1900 und 1950, Detailbeobachtungen

Im Detail ist zu konstatieren:

- Bei der überwiegenden Zahl der Autor*innen bzw. -paare sind Belege für die Auffassung zu finden, dass Konsonanten gelängt artikuliert werden können, ggfs. mit Bezug auf bestimmte Kontexte, etwa den plastischen Gefühlsausdruck.
- Die ästhetische Bewertung von Portamento und verwandten Stilmitteln fällt unterschiedlich aus: Für einige Autor*innen stellen gleitende Tonhöhen prinzipiell einen selbstverständlichen Bestandteil kunstvollen Musizierens dar (Bruns, Heinrich, Armin, Scheidemantel, Noë/Moser, Forchhammer/Forchhammer); bei anderen Autor*innen werden sie im Sinne eines tendenziell altmodischen oder sentimentalen Ausdrucksmittels ungünstig konnotiert (Plunket Greene; Martienßen-Lohmann; Bos). Der Kritik ausgesetzt ist namentlich das Angleiten der Tonhöhe vom Silbenbeginn aus. Gelegentlich finden sich Ansätze zu stilistischer Differenzierung: Van Zanten erklärt gleitende Tonhöhen in zeitgenössischen deklamatorischen Kompositionen für akzeptabel, nicht aber für die Darbietung Mozart'scher Werke; Martienßen-Lohmann stellt strengere Regeln für das Lied auf als für die Oper. Mit Lotte Lehmann tritt die erste Autorin auf, die gleitende Tonhöhen nahezu ausschließlich in negativem Licht, als zu vermeidende Fehler, erscheinen lässt.
- Dreimal wurde in diesem Zeitraum die Aussage angetroffen, klingende Konsonanten seien auf Höhe des Silbenkerns zu intonieren; allerdings werden Lizenzen von dieser Grundregel gestattet. Mit einer Ausnahme (Martienßen-Lohmann) nennen alle Autoren, die gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten explizit berücksichtigen, Vorschläge für Anwendungsmöglichkeiten dieses Gestaltungsmittels, wenn auch nicht immer mit viel Enthusiasmus (Noë/Moser). Zwei Publikationen (Forchhammer/Forchhammer; Bos) behandeln das Thema mit besonderer Intensität und affirmativ. Zwei Autoren stehen vokalischem Portamento insgesamt zurückhaltend (Schmid-Kayser) oder ablehnend (Bos) gegenüber, befürworten aber Formen des konsonantischen Tonhöhengleitens.
- In keinem anderen Zeitraum erfreut sich konsonantisches Tonhöhengleiten so großer Aufmerksamkeit, ja Wertschätzung wie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Mehrere in der Peripherie gesangspädagogischer bzw. performanceästhetischer Literatur angesiedelte Publikationen ergänzen das Bild. ‚Der Siebs‘ legt als maßgebliche Instanz für die Aussprache des Deutschen nahe, dass im Kunstgesang eine behutsam gelängte Artikulation konsonantischer Dauerlaute, etwa aus Ausdrucksgründen, regelkonform sei. Der *Kleine Hey*, das zum Standardwerk avancierte Lehrbuch der deutschen Sprecherziehung, verweist in einer frühen Auflage auf die Möglichkeit eines auf klingenden Konsonanten realisierten Portamento selbst in der gesprochenen Sprache.

Späteres 20. und frühes 21. Jahrhundert

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts begannen Fragen der Aufführungspraxis aus dem Gesichtsfeld der Gesangspädagogik zu schwinden. Nach 1950 setzte sich dieser – entscheidend durch den ‚Stimmbildungs‘-Gedanken beförderte – Trend fort. Besonders prominent unter den exklusiv an der Produktion des Stimmklangs und deren physiologischen Grundlagen interessierten Lehren wurden Ausprägungen des ‚Funktionalen Stimmtrai-

nings⁶, die wesentliche Impulse der nordamerikanischen Gesangspädagogik verdanken.³⁸⁶ Publikationen aus dieser Sphäre richten ihren Blick hauptsächlich auf die Stimme als „Instrument“³⁸⁷; sie beschäftigen sich gewissermaßen mit dem „Prozeß des ‚Instrumentenbaus‘“³⁸⁸ und den „funktionalen Notwendigkeiten der Instrumentenhandhabung“, der „sog. Technik“³⁸⁹ des Gesangs, nicht aber mit der „Musik“³⁹⁰ selbst. Allerdings positionieren sich auch Lehrwerke, die nicht dieser Richtung angehören, nun kaum noch zu performanceästhetischen Fragen. In diesem Rahmen ist für die detaillierte Behandlung von Portamento und verwandten Stilmitteln kein Platz mehr. Ähnliches gilt für Ansätze, die Stimmbildung als „ganzheitlichen“³⁹¹ Prozess, als „Arbeit an sämtlichen Aspekten der menschlichen Natur“³⁹² verstehen, dabei Anregungen von „esoterischer“³⁹³ Seite aufnehmend und sprituellen³⁹⁴ sowie therapeutische³⁹⁵ Fragestellungen einbeziehend. Angesichts dieses Panoramas ist auch für den Zeitraum nach 1950 Literatur außerhalb des gesangspädagogischen Diskurses in die Untersuchung einzubeziehen.

Symptome einer allmählichen Veränderung des geschilderten Zustands werden am Ende des 20. Jahrhunderts spürbar. Eine Gesangsschule wie Renate Faltins Buch *Singen lernen? Aber logisch!* (1999) erinnert in ihrer charakteristischen Mischung aus Regelbewusstsein und Liberalisierung des künstlerischen Ausdrucks an die pädagogische Denktradition der Martienßen-Lohmann-Schule, in der sorgfältige Kontextualisierung und Reflexion sängerischen Tuns stets als Vorbedingung für den eigentlichen ‚Zweck‘, die künstlerische Gestaltung musikalischer Abläufe stattfinden.³⁹⁶ Eine solch souverän disziplinierte Haltung gegenüber dem künstlerischen Gegenstand wird seit dem letzten Viertel des Jahrhunderts durch eine neue Art von Texten begünstigt: Publikationen aus dem Umfeld der Historisch informierten Aufführungspraxis. Zwar stellen pädagogisch intendierte Veröffentlichungen dieser Art vor der Jahrtausendwende noch Einzelereignisse dar, doch scheint ihr seither vermehrtes Erscheinen insgesamt einen neuen Trend anzukündigen. Da solche Schriften den Anspruch erheben, differenziert über stilistische Fragen der performativen Praxis zu informieren, konzentrieren sie sich in der Regel auf ein bestimmtes Repertoire (Berne: *Belcanto*, 2008; Toft: *Bel Canto*, 2013). Ein so umfassend angelegtes Lehrbuch wie Martha Elliotts Kompendium *Singing in Style* (2006) jedenfalls ist bislang die Ausnahme geblieben. Für performancepraktische Fragen im Bereich des Kunstlieds sind neben Spezialpublikationen (etwa Deborah Stein/Robert Spillman: *Poetry Into Song*; 1996) auch schriftliche Äußerungen bedeutender Liedinterpret*innen von Interesse, allen voran

386 Vgl. etwa W. Rohmert 1991, S. III.

387 Faulstich 1997, S. 9. Vgl. bereits Armin 1925/26, S. 113.

388 Faulstich 1997, S. 126.

389 Ebd., S. 14.

390 Vgl. bereits Müller-Brunow 1898, S. 47 („Tonbildung ist [...] keine Musik“) und Armin 1946, S. 27 („Stimmbildung ist eine Kunst für sich und hat mit Sing- und Sprechkunst oder gar mit Musik nichts zu tun“). Vgl. auch Reid 1970/71, S. 45 f.; Reid 1983, S. 8, 163–165 und 415; Faulstich 1997, S. 129. Vgl. relativierend Husler/Rodd-Marling 1965, S. 164; Miller 1996, S. xxii und 199.

391 Kia 1991, S. 61; vgl. ebd., S. 33 f.

392 Ebd., S. 33.

393 Ebd., S. 51.

394 Vgl. ebd., S. 51–56 und 66.

395 Vgl. ebd., S. 74–80. Vgl. hierzu auch Hoos de Jokisch 2021, S. 299 f.

396 Vgl. Faltin 1999, S. 9 f.

die umfangreiche Bibliographie des Liedbegleiters Gerald Moore (*Am I Too Loud?*; 1962 u.a.), der während seines jahrzehntelangen Wirkens (ca. 1920–1967) nicht nur zum wohl weltweit führenden Vertreter seiner Berufssparte avancierte, sondern auch als Lehrer und fruchtbarer Schriftsteller in Erscheinung trat.³⁹⁷

Klingende Konsonanten in ihrer ästhetischen Funktion

Als grundlegende Herausforderung verbleibt auch nach 1950 der Ausgleich zwischen kontinuierlichem Legato einerseits, deutlicher Konsonantenartikulation andererseits im Bewusstsein der Gesangspädagogik.³⁹⁸ Klingende Konsonanten werden noch immer als zwischen Legato und Deklamation vermittelnde Instanzen benannt.³⁹⁹ Insbesondere für andere Konsonantengruppen wird nach wie vor möglichst kurze Artikulation empfohlen;⁴⁰⁰ diverse Autor*innen gestatten allerdings Dehnung der Konsonantendauer zu Ausdruckszwecken⁴⁰¹ oder auch als Merkmal des persönlichen sängerischen Performancestils⁴⁰². ‚Überartikulation‘ freilich ist unwillkommen;⁴⁰³ das Einfügen von Hilfsvokalen wird, mit einer Ausnahme,⁴⁰⁴ von keiner Quelle mehr unterstützt.⁴⁰⁵ Davon unberührt bleibt der vielfach anerkannte Wert von Konsonanten als Mitteln zur Ausdrucksgestaltung, etwa unter dem Aspekt der Lautmalerei.⁴⁰⁶ Fischer-Dieskau (1985) unterstreicht in diesem Zusammenhang „die volltönende Weichheit und modellierende Färbung“⁴⁰⁷ klingender Konsonanten. Repertoirespezifische Anmerkungen zum gestalterischen Potenzial konsonantischer Laute erfolgen etwa mit Bezug auf den Sprechgesang „à la Richard Strauss“⁴⁰⁸ und, bereits im Zeichen Historisch informierter Aufführungspraxis, auf den hochbarocken Stil (Elliott thematisiert die Behandlung von Plosivlauten und Konsonantenclustern am Beispiel einer Arie aus J. S. Bachs Kantate BWV 140⁴⁰⁹). Besonders detailliert wird auf die Konsonantengestaltung in Texten zum Kunstlied eingegangen; Gerald Moore etwa hebt am Beispiel von Franz Schuberts Lied *Auf dem Flusse* D 911 Nr. 7 die lautmalerischen Qualitäten bestimmter Konsonanten hervor,⁴¹⁰ schreibt über bedeutsam ‚aufdringliche‘ Ge-

397 Die biographischen Angaben folgen Behrens 2004.

398 Vgl. Fuchs 1967, S. 123; Fischer 1969, S. 196; Emmons/Sonntag 1979, S. 187; Reid 1983, S. 67 f. und 340–342; Reid 1994, S. 59; Fischer-Dieskau 1985, S. 450; Prégardien/Seesemann 2006, DVD: Kapitel 1.2 *Lied*, 43:54–50:23 und Kapitel 2 *Oratorium*, 26:25–28:36.

399 Vgl. Iro 1961, S. 92; Miller 1999, S. 18.

400 Vgl. Fischer 1969, S. 108; Emmons/Sonntag 1979, S. 187; Hines 1982, S. 121; Miller 1996, S. 79.

401 Vgl. Emmons/Sonntag 1979, S. 189; Hines 1982, S. 121; Moore 1982, S. 164; Fischer-Dieskau 1985, S. 455; Faltin 1999, S. 62–64, 67, 83 und 110 f.

402 Vgl. Cranmer 1970, S. 15 f. und 26.

403 Vgl. Reid 1950, S. 42 f.; Iro 1961, S. 92; Faltin 1999, S. 110.

404 Vgl. Emmons/Sonntag 1979, S. 187.

405 Vgl. Fischer 1969, S. 195; Riesch 1972, S. 59 f.; Fischer-Dieskau 1985, S. 454; Reid 1994, S. 68.

406 Vgl. Fischer 1969, S. 191–195; Riesch 1972, S. 80–84 und 117; Moore 1975, S. 101 und 113; Moore 1981, S. 28; Moore 1982, S. 109 und 171; Emmons/Sonntag 1979, S. 189; Haefliger 1983, S. 148; Fischer-Dieskau 1985, S. 450–455; Faltin 1999, S. 110; Miller 1999, S. 17; Elliott 2006, S. 58.

407 Fischer-Dieskau 1985, S. 454.

408 Ebd., S. 455.

409 Vgl. Elliott 2006, S. 59.

410 Moore 1975, S. 101. Vgl. auch Moore 1982, S. 109 und 171.

räuschlaute in Schuberts *Irrlicht* D 911 Nr. 9⁴¹¹ und „expressive consonants“⁴¹² in Schumanns Lied *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* op. 42 Nr. 3. Im Kontext einer unheimlich-makabren Passage aus Schumanns *Muttertraum* op. 40 Nr. 2 empfiehlt Moore sogar, das mehrfache Auftreten des Konsonanten /n/ auf Kosten der umliegenden Vokale hervorzuheben,⁴¹³ sodass ein absichtsvoll unschön näselnder Klang entstehe. Die ausdrucksvolle Dehnung konsonantischer Dauerlaute demonstriert Moore an Schuberts Lied *Der Tod und das Mädchen* D 531.⁴¹⁴ Die Ausdruckskraft gezielter Zeitgestaltung auf klingenden Konsonanten erläutert Renate Faltin am Beispiel von Schumanns Lied *Im wunderschönen Monat Mai* op. 48 Nr. 1.⁴¹⁵

Gleitende Tonhöhen

In der ersten Jahrhunderthälfte hatte ein Teil der gesangspädagogischen Schriften begonnen, Desinteresse bzw. Skepsis gegenüber mit gleitenden Tonhöhen verbundenen Stilmitteln zu äußern. Diese Tendenzen verstärken sich im Schrifttum nach 1950 noch einmal erheblich. Nur ganz vereinzelt noch haben Autor*innen, wenn sie die entsprechenden Stilmittel überhaupt erwähnen, einige Worte für Details der Ausführung übrig. So schreibt Fuchs 1967, es handele sich bei Portamento um eine „Vergrößerung des legato“⁴¹⁶, von der erst bei perfekter Beherrschung der Legatoartikulation selbst Gebrauch gemacht werden solle. Im Rahmen des Kunstgesangs dürfe Portamento nicht „zu einem robusten Schleifen von Ton zu Ton ausarten“; dieses sei zwar Usus „in sentimentalen populären Liedern“, doch „heute mehr denn je von guten Musikern verpönt“⁴¹⁷. Zur „Kunst des rechten portamento“, die sich von Unsitten wie dem „Schleifen“ und „Schmierern“ unterscheidet, gehöre die Ausführung in der „mezza voce“⁴¹⁸. Zu dezenter Ausführung rät auch Emil Fischer (1969), der Portamento bevorzugt „bei den größeren Intervallen“ eingesetzt wissen will, und zwar „abspannend – also von der Bauchdecke her locker geführt –“⁴¹⁹, d. h. wohl unter Verringerung der Lautstärke während des Gleitvorgangs. Unerwünscht sei „fälschliches Einbeziehen der Zwischentöne“, da es „einen schmierenden, heulenden Charakter“⁴²⁰ zur Folge haben könne. In Anlehnung an Nicola Vaccai (*Metodo pratico di canto italiano per camera*; 1832) unterscheidet Fischer „Antizipation“ und „Postizipation“⁴²¹ als verschiedene Spielarten gleitender Tonhöhen.

411 „intrusive consonants“; Moore 1975, S. 113.

412 Moore 1981, S. 28.

413 Ebd., S. 165: „stressed at the expense of the vowels“.

414 Moore 1982, S. 164: „emphasis can be given to the word ‚Freund‘ by allowing the ‚F‘ and rolling ‚R‘ of the word to take their time“.

415 „Wollen Sie es etwas besinnlicher, melancholischer, so halten Sie das ‚w‘ von ‚wunderschön‘ etwas über die Zählzeit hinaus. Wollen Sie es beschwingter, so singen Sie den Vokal ‚u‘ auf die Zählzeit; das ‚w‘ wird vorgezogen“ (Faltin 1999, S. 110; Hervorhebung original).

416 Fuchs 1967, S. 147.

417 Ebd.

418 Ebd.

419 Fischer 1969, S. 101.

420 Ebd.

421 Ebd.

Solche Ausführungen aber – verhältnismäßig detailliert und doch oberflächlich, vergleicht man sie mit der Sorgfalt, die etwa Autoren des 19. Jahrhunderts gleitenden Tonhöhen angedeihen lassen – sind Ausnahmen. Typischer sind Schriften, die (außer im Zusammenhang mit stimmtechnischen Fragen) Portamento und verwandte Stilmittel nicht oder kaum erwähnen. Zu relativieren ist allerdings die in der Forschung vertretene Auffassung, wonach diese Stilmittel im späteren 20. Jahrhundert grundsätzlich abgelehnt würden:⁴²² Zwar sind pejorative Bezugnahmen vorhanden, gerade hinsichtlich des „Anschleifen[s]“⁴²³ von Tonhöhen; wiederholt wird aber eine prinzipielle Unterscheidung zwischen „schlecht“ und „gut portamentiert“⁴²⁴ deutlich, freilich in der Regel ohne dass diese beide Optionen spezifiziert würden. Keinerlei Handhabe bieten hier jedenfalls scheinbare Normierungen wie „natürliche[s], gemäßigte[s] portamento“⁴²⁵ im Gegensatz zu „viel“ Portamento, das „unelegant“⁴²⁶ wirke, oder zu „übertriebene[m] Portamento“, das „von Kunstsängern als ‚häßlich und vulgär‘ peinlich vermieden“⁴²⁷ werde. Insgesamt wird, eher als eine pauschal ablehnende, eine in sich widersprüchliche Haltung deutlich, nämlich eine grundsätzliche Anerkennung von Portamento & Co. als performativen Stilmitteln, gepaart mit einer Art Scheu, sich mit diesem Gegenstand explizit zu befassen. Bezeichnend ist etwa, wenn im Glossar zu Ernst Haefligers Buch *Die Singstimme* (1983) „Portamento“ zwar als „gepflegtes Legato“ genannt wird, „das ein wenig alle Zwischenstufen eines Intervalls hören läßt, also dem Glissando ähnelt“⁴²⁸, im Textteil des Buchs jedoch nur die Rede ist von „dem Scivolo und dem Strascino“ als „heute nicht mehr üblichen glissando- und tremoloartigen Verzierungen“⁴²⁹.

Zu einer Art sprachlich-virtuosem Drahtseilakt nutzt Gerald Moore diese doppelbödige Einstellung. An zahlreichen Stellen seiner Schriften befürwortet er Portamento (oder ‚apportamento‘) im Sinne eines gezielt eingesetzten Ausdrucksmittels; viele seiner Äußerungen diesbezüglich würzt er jedoch mit humorvoller Ironie, oder er inszeniert sie als didaktische Frage-Antwort-Spiele. So schreibt er mit Blick auf Schuberts *Wasserflut* (D 911 Nr. 6, T. 12: „Weh!“): „Is the minor third drop to be sung without semblance of a portamento? No, its use here is vital – it is a heartrending sigh.“⁴³⁰ Die rhetorische Spannung suggeriert, dass der Liedinterpret einerseits im Sinne ausdrucksvollen Musizierens nicht auf gleitende Tonhöhen verzichten möchte, andererseits aber weiß, dass diese performan-

422 Vgl. Potter 2006, S. 547. Die von Potter herangezogene Passage (Husler/Rodd-Marling 1965, S. 128) eignet sich nicht dazu, eine grundsätzliche Ablehnung des Portamento durch die gesangspädagogische Literatur im späteren 20. Jahrhundert zu illustrieren; grundsätzliche Skepsis gegenüber gleitenden Tonhöhenbewegungen wird von Husler/Rodd-Marling nicht geäußert und schon in der von ihnen zitierten Literatur (Panconcelli-Calzia 1956, S. 24) nicht vertreten, sondern lediglich referiert (siehe unten, Fußnote 427).

423 Husler/Rodd-Marling 1965, S. 108 f. Vgl. auch Iro 1961, S. 105 und 156; Haefliger 1983, S. 81.

424 Husler/Rodd-Marling 1965, S. 128.

425 Iro 1961, S. 105.

426 Prégardien/Seesemann 2006 (DVD), Kapitel 3 *Oper*, 25:23–25:25.

427 Husler/Rodd-Marling 1965, S. 123. Die Autoren zitieren aus Panconcelli-Calzia 1956; dort (S. 24) lautet der Satz: „das von Natursängern so beliebte, aus den Tiefen des Gefühls heraufgeholt übertriebene Portamento wird von Kunstsängern als ‚häßlich und vulgär‘ peinlich vermieden.“ Vgl. auch Habermann 1978, S. 150.

428 Haefliger 1983, S. 174.

429 Ebd., S. 81.

430 Moore 1975, S. 99. Vgl. auch ebd., S. 136; Moore 1981, S. 67.

cestilistisch nicht mehr ‚zum guten Ton‘ gehören. Charakteristisch ist auch eine Formulierung wie „I like the suspicion of an apportamento on the major third interval in [measure] 29“⁴³¹: Die Einschränkung ‚a suspicion of...‘ signalisiert ebenso eine äußerst dezente Ausführung wie die Empfindung einer gewissen Anrühigkeit. Als geschmackvoll ordnet Moore „an unobtrusive portamento“ ein: „it is hardly to be recognized except by the singer himself – the listener will be affected but knows not why.“⁴³² Unter den Fähigkeiten der Sängerin Maria Callas würdigt er „that almost imperceptible portamento – one of her [...] virtues which nobody rivalled“⁴³³. Grundsätzlich mahnt Moore zu maßvollem und bewusstem Einsatz: „the portamento is a wonderfully effective weapon in the singer’s armoury provided he uses it sparingly and provided he uses it with intent.“⁴³⁴ Im Gegensatz zu anderen Publikationen seiner Zeit geht Moore, jenseits solch allgemeiner Feststellungen, auch auf konkrete Gestaltungsdetails ein. So schreibt er über Schuberts Lied *Die Krähe* (D 911 Nr. 15, T. 32–33): „The slide from G to E would be obnoxious if it were allowed too much time; it is made at the last possible moment and so quickly that the ear is hardly aware it has taken place.“⁴³⁵ Das Tonhöhengleiten soll nach Moore also in hoher Geschwindigkeit erfolgen; es darf nicht zu einer Verkürzung der Note führen, von der aus es startet.⁴³⁶ Anderswo verlangt er „a filmy portamento“⁴³⁷, eine Formulierung, die sich wohl auf dynamisch zurückgenommene Ausführung bezieht (Schumann, *Die Stille* op. 39 Nr. 4, T. 6: „Ei-ner“). Gelegentlich allerdings konzidiert er auch agogische Verbreiterung, etwa in Schuberts Lied *Das Wirtshaus* (D 911 Nr. 21, T. 27), „if the semiquavers on ‚nur‘ are expanded in order to allow a portamento from the F to the D. To make this *portamento* is human.“⁴³⁸ Im Falle des in der Partitur mithilfe eines Nachschlags explizit vorgeschriebenen Antizipationsportamento in Schumanns Lied *Die alten bösen Lieder* op. 48 Nr. 16 (T. 47: „s̄ein“) geht Moore sogar von einer erheblichen Verlangsamung aus („It is traditional“), bis hin zur Liquidierung der metrischen Ordnung: „There is no necessity for this grace note to be apologetic, and the singer [...] allows it a full quaver beat [...] all sung without deference to bar lines“⁴³⁹. Die besondere Expansion der ausdrücklich langsam („slow“) auszuführenden Gleitbewegung erklärt er durch poetisch-textinhaltliche Bezüge: „This portamento [...] heralds an awaited explanation of the preceding poetic frenzy.“⁴⁴⁰ Dass sich gleitende Tonhöhenbewegungen stimmig in ein übergeordnetes Gestaltungskonzept einfügen und in diesem Sinne mit anderen Ausdrucksmitteln koordiniert werden müssen, macht Moore in seinem Kommentar zu Schuberts Lied *Der Doppelgänger* (D 957

431 Moore 1982, S. 57 (Ergänzung des Verfassers), mit Bezug auf Frederick Delius, *The nightingale has a lyre of gold*.

432 Moore 1978, S. 139.

433 Moore 1983, S. 115. Im Zusammenhang einer phantasievollen Erörterung, wie Liedinterpretationen der berühmten Diva würden geklungen haben, hätten sie jemals stattgefunden, imaginiert Moore einen subtil gleitenden Tonhöhenübergang auf der fallenden Sexte in Takt 11 des Lieds *An die Musik* (D 547) von Franz Schubert („Hast du $\widehat{\text{me}}$ in Herz“; vgl. ebd.).

434 Moore 1975, S. 99.

435 Ebd., S. 136.

436 Vgl. ebd., S. 141.

437 Moore 1981, S. 45.

438 Moore 1975, S. 162.

439 Moore 1981, S. 21.

440 Ebd., S. 20 f.

Nr. 13, T. 28: „starrt“) deutlich: „A suspicion of a portamento on ‚starrt‘ is desirable for it helps us feel the growth of the crescendo.“⁴⁴¹ Nur ausnahmsweise – bezeichnenderweise dann, wenn Text und Musik einen humorvoll übertriebenen oder absichtlich unglaubwürdigen Ausdruck verlangen – empfiehlt Moore, ein „overdone“ Portamento, „almost heavy with sentimentality“⁴⁴². Deutlich wird überdies, dass er das Angleiten von Tonhöhen auf Vokalen („breaking a clean vowel line“) als „offence“⁴⁴³ betrachtet. Lediglich im Sinne eines kruden „special effect“⁴⁴⁴ fasst er dieses Mittel als akzeptabel auf, wie aus seinem Kommentar zu einer von Ravel in *Chanson à boire* notierten Stelle hervorgeht.⁴⁴⁵ Doch bei aller Ausführlichkeit bietet auch Moore letztlich keine systematisierten Kriterien zur Unterscheidung zwischen „discriminating portamento“ einerseits und „vulgar slide“⁴⁴⁶ andererseits (wenn Moore von gleitenden Tonhöhen ausdrücklich abrät, verwendet er gern die Begriffe *slide*⁴⁴⁷ oder *slur*⁴⁴⁸). So bleibt auch bei ihm eine grundsätzliche Reserviertheit gegenüber gleitenden Tonhöhen im Allgemeinen spürbar.

Bezeichnend für die Vorsicht bzw. Ambivalenz, mit der man gleitenden Tonhöhen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begegnete, sind auch Fischer-Dieskau Äußerungen zum Thema. Einerseits formuliert der Sänger-Autor, Legatoartikulation führe dazu, dass „das Ohr die Tonfolge ununterbrochen [vernimmt]“, und zwar „[o]bwohl Intervallstufen nicht notwendig ein portamento verbinden muß“⁴⁴⁹, was gleitenden Tonhöhenübergängen immerhin optionalen Status zubilligt. Andererseits reiht er „cercar il tuono‘ oder ‚portamenti“ unter „[a]lte, vielfach überlebte Formen der Belcanto-Technik“ ein, die „gewiß nur in seltenen Ausnahmen den Ausdruck unterstützen [können]“⁴⁵⁰: „So bedeutet heute das portamento fast ausschließlich ein aufgesetztes Mittel, musikalisch-dramatisch zu charakterisieren.“⁴⁵¹ Namentlich im Lied drohe das Portamento „ungewollte Gefühlslosigkeit“ zu „suggerieren“⁴⁵². Andererseits könne es, „fein und zurückhaltend angewendet, [...] auch heute den Ausdruck verinnerlichen“⁴⁵³. Insgesamt gilt: „Die Stellen seiner Anwendung sollten es [...] als unumgänglich erscheinen lassen, sonst wäre sein Einsatz fehl am Platze“⁴⁵⁴ – leider wird aber nicht näher beschrieben, was einen gleitenden Tonhöhenübergang ‚unumgänglich‘ wirken lässt. Die Vagheit solcher Auskünfte kündigt mögli-

441 Moore 1975, S. 231.

442 Moore 1981, S. 86 (Schumann, *Venetianisches Gondellied* op. 25 Nr. 18, T. 23 der zweiten Strophe: „Leben“).

443 Moore 1982, S. 129.

444 Ebd.

445 Maurice Ravel, *Chanson à boire (Don Quichotte à Dulcinée* Nr. 3; 1932), T. 43–44; vgl. Moore 1982, S. 128 f.

446 Moore 1975, S. X.

447 Ebd., S. 99: „I do not advocate a slide from one note to another with recklessness [...] When the singer is unaware he is sliding from one note to another he has become an addict. This is unbearable.“ Vgl. auch Moore 1982, S. 97.

448 Moore 1982, S. 99: „I caution against the tendency – particularly if the singer be affected by the emotion in the words and music – to slur.“ Vgl. auch ebd., S. 106.

449 Fischer-Dieskau 1985, S. 456.

450 Ebd.

451 Ebd., S. 456 f.

452 Ebd., S. 468.

453 Ebd., S. 457.

454 Ebd.

cherweise von einer kompilatorischen Textgenese; Fischer-Dieskaus Hinweise zur sängerischen Sprachgestaltung jedenfalls weisen ihn als aufnahmebereiten Leser älterer Autor*innen, insbesondere Martienßen-Lohmanns aus.⁴⁵⁵ Genau dies allerdings besitzt Symptomcharakter: Dass Fischer-Dieskau jahrzehntealte Quellen verwenden konnte, ohne befürchten zu müssen, dadurch Anstoß zu erregen (und ohne sie zu kennzeichnen), weist darauf hin, dass der Diskurs zu performanceästhetischen Fragen des Kunstgesangs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Versteinerung begriffen war bzw. in einer aktuellen gepflegten Form als entbehrlich empfunden wurde. Faktisch referiert Fischer-Dieskaus Buch performanceästhetische Auffassungen, die bereits Martienßen-Lohmann in ihren Publikationen der 1920er Jahre formuliert hatte, als nach wie vor gültige Lehrmeinung.

In welchem Maße sich die Konventionen des Kunstgesangs gegen Ende des 20. Jahrhunderts von Praktiken des gleitenden Tonhöhenübergangs distanziert hatten, belegt möglicherweise auch die Auslegung der Vortragsanweisung „getragen“ durch Deborah Stein und Robert Spillman (1996). Die Autor*innen beziehen sich auf die Richard Strauss' Lied *Morgen!* op. 27 Nr. 4 vorangestellte Anweisung „Langsam sehr getragen“. Nach Auffassung der Autor*innen gilt:

„getragen“ connotes „drawn out“ and „sustained“. A performer trying to follow this particular direction would play or sing with as much sustaining of notes as possible; the singer would also try to present a long line, minimizing differences between adjacent notes, melding tones together as much as possible so that the phrase as a whole, rather than individual notes, receives our attention.⁴⁵⁶

„Getragenes“ Musizieren ist nach dieser Erläuterung praktisch deckungsgleich mit Legato-Artikulation (der die verbale Anweisung „gebunden“ entspräche);⁴⁵⁷ von gleitenden Tonhöhen ist nicht die Rede (es sei denn man wollte die Formulierung „melding tones together“ in diesem Sinne verstehen). Vom Wortsinn her lässt sich Strauss' Anweisung „getra-

455 So findet sich die Wendung vom Vokal als „Tonträger“ (ebd., S. 459) bereits bei Goldschmidt (1896, S. 54) und Martienßen-Lohmann (1920, S. 87), und auch die Formulierung vom Konsonanten als „Hebel“ (Fischer-Dieskau 1985, S. 450) hatten so bereits Stockhausen (1886/87, S. IV) und spätere Autoren gebraucht (van Zanten 1911, S. 145; Reinecke 1922, S. 34). 1920 erwähnt Martienßen-Lohmann wörtlich „das alte Gesetz, das schon Hiller 1774 gibt, (später Sieber, Hauptner, Iffert u.a.; dagegen Tr. Heinrich) [...]: die Vokale gehören auf die Zählzeit, die Konsonanten werden vom *vorhergehenden* Taktteil genommen, d.i. man trennt nicht nach Sprachsilben, sondern nach dem Lautwert“ (Martienßen-Lohmann 1920, S. 86 f., Hervorhebung original; vgl. den Wortlaut bei Fischer-Dieskau 1985, S. 459). Über Johannes Messchaert berichtet sie: „Ein rücksichtsvolles Warten des Begleiters auf die Atempausen des Sängers, ein möglichst absolutes Zurücktreten des Klaviers gegen den Gesang, um nur ja in jedem Moment auf alle Eventualitäten der gesanglichen Darbietung gefaßt zu sein, gibt es bei Messchaert nicht“ (Martienßen-Lohmann 1920, S. 91; vgl. den Wortlaut bei Fischer-Dieskau 1985, S. 453 sowie ebd., S. 459). Martienßen-Lohmanns Wortwahl für die Regel zur Intonation klingender Konsonanten lautet, dass „die klingenden Konsonanten *genau auf der Tonhöhe* des Vokals, zu dem sie gehören, eingesetzt werden müssen, sodaß also die Note durch den Konsonanten im Takt ganz kurz vorausgenommen wird“ (Martienßen-Lohmann 1920, S. 88, Hervorhebung original; vgl. den Wortlaut bei Fischer-Dieskau 1985, S. 459). Zu genau erinnern die zitierten Formulierungen an die von Fischer-Dieskau für die entsprechenden Vorschriften gewählten, als dass glaubhaft von Zufällen ausgegangen werden könnte. Zum Umgang des Schriftstellers Fischer-Dieskau mit Quellentexten vgl. grundsätzlich Aringer 2012, S. 192.

456 Stein/Spillman 1996, S. 86.

457 Vgl. die Definition von Legato ebd., S. 61: „In legato singing, the notes are connected as smoothly as possible, with the tone from one syllable meeting seamlessly that of another.“

gen“ aber auch als direkte Aufforderung zum Portamentgebrauch verstehen, und zwar in Übereinstimmung mit der historischen Quellenlage: Genau diese Bedeutung hatten Forchhammer und Forchhammer dem Begriff in den 1920er Jahren zugeschrieben.⁴⁵⁸

Spezialdiskurs: Historisch informierte Aufführungspraxis

Erst bestimmte Tendenzen der Historisch informierten Aufführungspraxis haben gleitenden Tonhöhen zu neuer Präsenz im Diskurs verholfen. Ein erster Fingerzeig findet sich bereits 1979 in einer Veröffentlichung zum Liedgesang: In ihrem Buch *The Art of the Song Recital* fordern Shirlee Emmons und Stanley Sonntag – für ihre Zeit untypisch – nachdrücklich zur Anwendung des „slur“ auf, eines „vocal effect[]“, den sie sogar als „particularly impressive or effective“ bezeichnen (freilich nicht ohne die übliche Mahnung zu „careful control“ und „sparing use“⁴⁵⁹). Interessant ist insbesondere folgender Hinweis, der das Portamento als eine geradezu verschollene Praxis anspricht: „Because of today’s rather more austere standard with regard to slurs, we too often witness singers zealously ignoring portamentos that are actual [sic] designated.“⁴⁶⁰ Es wird hier also auf Basis des Texttreue-Ideals für den gleitenden Tonhöhenübergang argumentiert, vermutlich unter Bezugnahme auf das Symbol des Portamentobogens. Nur wenige Jahre später (1983) stoßen Hartmut Krones und Robert Schollum in ihrem Handbuch *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis* in dasselbe Horn. Ihre Publikation ist ein bedeutendes Dokument für die in der zweiten Jahrhunderthälfte einsetzende Kritik an der Texttreue im Sinne einer „mißverstandene[n] ‚Werktreue“⁴⁶¹: Bei allem Respekt für diese historisch bedeutsame Tendenz, „die sich romantischen Übertreibungen im Vortrag mit Recht entgegenstellte“, betonen die Autoren, man habe im Namen der Texttreue „wie so oft in solchen Fällen das Kind mit dem Bade ausgegossen und alles auszuführen verboten, was auch nur im geringsten über die Vorschriften der Komponisten hinausgeht“⁴⁶². Emphatisch ermutigen die Autoren stattdessen zum Gebrauch jener „enormen Lizenzen“⁴⁶³ gegenüber dem Notentext, die die Historisch informierte Aufführungspraxis wieder zugänglich macht. Gleitende Tonhöhen finden bei Krones und Schollum eine positive Bewertung: „Eine besondere Art der Artikulation für Sänger stellt das heute zu Unrecht verpönte ‚Portamento‘ dar, d.h. das ‚Gleiten‘ – ‚Hinübertragen‘ – von einem Ton zum anderen.“⁴⁶⁴ Portamento sei als „Artikulationsart [...] sowohl für die ‚alte‘ Musik als auch (in erhöhtem Maße) für die Musik des 19. Jahrhunderts anwendbar“⁴⁶⁵ (konkret werden Lieder von Hugo Wolf genannt). Freilich erfolgt auch die Mahnung zur behutsamen Ausführung „dieses zweifellos wichtigen Vor-

458 Siehe oben, Abschnitt *Das frühere 20. Jahrhundert/Gleitende Tonhöhen*. Vgl. jedoch Siebers Ausführungen zum „getragenen Gesange in des Wortes weitester Bedeutung“, bezogen auf eine „Behandlung der Stimme [...], die *getragen*, d.h. in guter Intonation erhalten werden, an Kraft zu- und abnehmen, und mittels gehöriger Athemeintheilung die zusammenhängenden Perioden in angemessener Bindung zusammenhalten soll“ (Sieber 1856, S. 115; Hervorhebungen original).

459 Emmons/Sonntag 1979, S. 138.

460 Ebd.

461 Krones/Schollum 1983, S. 201.

462 Ebd., S. 82.

463 Ebd., S. 132.

464 Ebd., S. 86.

465 Ebd.

tragsmittels“, das „vorsichtig und mit Geschmack angewendet“, dabei „nicht mit einem ausgesprochenen ‚Glissando‘ verwechselt werden“⁴⁶⁶ solle.

Neue Aufmerksamkeit für das Stilmittel Portamento fordert auch Elio Battaglia in seiner Neuausgabe des *Metodo pratico di canto italiano per camera* von Nicola Vaccai (1990; deutsche Übersetzung: 1997). Jenes bedeutende Lehrwerk der italienischen Gesangstradition war erstmals 1832 in London erschienen und stellt noch für den heutigen Gesangsunterricht ein „didaktisches Referenzwerk“⁴⁶⁷ dar. Battaglia geht im Rückbezug auf Vaccai davon aus, dass das ‚echte‘ Portamento sowohl als Antizipation wie als Postizipation ausgeführt werden kann, doch jeweils unter Ausschluss eines gleitenden Tonhöhenübergangs im engeren Sinne.⁴⁶⁸ Eine ähnliche Meinung hatte im 19. Jahrhundert Nehrlich (1859) vertreten.⁴⁶⁹

In Übereinstimmung mit den Forderungen von Krones und Schollum werden gleitende Tonhöhen dann um die Jahrtausendwende auch im Hinblick auf das deutsche Kunstlied-Repertoire zur Diskussion gestellt. Während sich Richard Miller in *Singing Schumann* (1999) noch auf die performanceästhetische Devise „Romanticism without excess“ beruft, die „inappropriate singer mannerisms“ wie „scooping into important words“⁴⁷⁰ ausschließe, nimmt Elliott in ihrem Manual *Singing in Style* (2006) für den Bereich „German Lieder“ eine entscheidende Relativierung jener ‚Mainstream‘-Ästhetik vor, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt hatte. Performancestilistische Beobachtungen an Aufnahmen der frühen Tonträgerära wertet Elliott unter Betonung der Tatsache aus, dass die darauf zu hörenden Sänger*innen „had begun their careers in the nineteenth century“⁴⁷¹. Zusammenfassend hält sie fest:

Portamento [...] can be used in lieder for expressive, dramatic purposes both in large and small gestures, but it should be motivated by the words and the musical context. It should not be used so much that it becomes a tasteless mannerism, *though what many listeners might consider tasteless today is quite different from what was accepted as the norm a century ago.*⁴⁷²

Die hier kursiv gesetzte Bemerkung lässt sich gut auf das spätrömantische Liedrepertoire anwenden; sie regt zur Frage an, inwieweit der nach 1950 etablierte Performancetil (in Elliotts Worten: der „prevailing ‚modern‘ style of singing“⁴⁷³) diesem Repertoire gerecht wird und bis zu welchem Grad eine Wiederannäherung an die Musizierkonventionen um 1900 zu seiner Ausführung geboten erscheint.⁴⁷⁴

Die bei weitem ausführlichste Behandlung wird Portamento und verwandten Stilmiteln im 2008 erschienenen, auf historische Quellen gestützten Handbuch *Belcanto* von Peter Berne zuteil. Mit „Belcanto“ bezeichnet Berne den für das italienische Opernreper-

466 Ebd.

467 Toscani 2006, Sp. 1247.

468 Vgl. Battaglia 1997, S. 50 f.

469 Vgl. Nehrlich 1859, S. 75.

470 Miller 1999, S. 16.

471 Elliott 2006, S. 183.

472 Ebd., S. 186 (Hervorhebung des Verfassers).

473 Ebd., S. 284 („based on nineteenth-century traditions, but with more faithful adherence to the details in the score and with fewer wild tempo fluctuations, rubato, and portamento“); vgl. auch ebd., S. 285.

474 Vgl. hierzu die Überlegungen im VII. Kapitel *Zusammenfassung und Ausblick*.

toire des früheren 19. Jahrhunderts adäquaten „Gesangsstil“⁴⁷⁵; Portamento stellt er als „eines der wichtigsten Stil- und Ausdrucksmittel des Belcanto“⁴⁷⁶ vor. Zusammenfassend formuliert er:

Die Möglichkeiten, das *portamento* auszuführen, reichen von der schnellen, eleganten Tonverbindung [...] bis hin zu dem [...] alle Zwischentöne berührenden ‚Ziehen‘ und umfassen alle dazwischenliegenden Nuancen. Man kann die Stimme, ohne zu Schleifen [sic], direkt auf den folgenden Ton hinaufführen, und diesen kurz ansingen, bevor man die nächste Silbe ausspricht, oder man kann die Stimme hörbar hinausschleifen [sic]; dieses Schleifen kann schneller oder langsamer geschehen; man kann dabei die Stimme gleichmäßig führen oder während des *portamento* an- und abschwellen lassen, kann dabei ein *crecendo* oder *diminuendo* machen. Das alles hängt vom musikalischen und dramatischen Ausdruck ab.⁴⁷⁷

Ausführlich behandelt Berne verschiedene Funktionen des gleitenden Tonhöhenübergangs, von expressiven und gesangstechnischen bis hin zu musikalisch-strukturellen.⁴⁷⁸ Regeln dafür, wo das Stilmittel anzubringen sei, stellt er mit gebotener Behutsamkeit auf, rät jedoch von einer unmittelbaren Aufeinanderfolge zweier Gleitbewegungen⁴⁷⁹ sowie zu langem Verweilen auf einer Tonhöhenantizipation⁴⁸⁰ ab. In systematischer Hinsicht unterscheidet Berne zwischen dem eigentlichen „portamento“, das „vor dem Sprechen der nächsten Silbe angebracht“⁴⁸¹ wird, und dem „cercar la nota“ oder „cercar della nota“, einem „Schleifen der Stimme, das [...] erst *nach* dem Ansprechen der nächsten Silbe ausgeführt wird“⁴⁸². Wie für das Portamento nennt er auch für das *Cercar la nota* verschiedene Ausführungsmöglichkeiten: entweder „als eine besondere Art des Vorschlags“, also etwa als Postizipation, oder aber als Gleitbewegung, bei der man „eine Note ein klein wenig unter der vorgeschriebenen Tonhöhe“ intoniert, „um dann die Stimme in diese hinaufzuführen“⁴⁸³ (die letztgenannte Art der Ausführung begegnete, wie erwähnt, oft in den Aufnahmeanalysen der vorliegenden Studie⁴⁸⁴). Das *Cercar la nota* ist demgemäß nach Berne nur als Aufwärtsbewegung denkbar (auch dies passt zu den Beobachtungen der vorliegenden Studie⁴⁸⁵). In ästhetischer Hinsicht erhält *Cercar la nota* die Funktion, „dem *legato* [zu] dienen“; allerdings sei es in dieser Hinsicht „mit größter Diskretion zu verwenden“, sodass „das ‚Anschleifen‘ des Tones nicht als solches empfunden wird“: Andernfalls werde, gerade im Gegenteil, die „klare *legato*-Linie zerstört“⁴⁸⁶. Auch das *vibrar la voce* beschreibt Berne, und zwar als eine Folge von Tonrepetitionen, die durch „leichtes Senken und Heben des Kehlkopfes“ mit einem „leichten, von unten kommenden Ak-

475 Berne 2008, S. 11.

476 Ebd., S. 89.

477 Ebd., S. 92 (Hervorhebungen original).

478 Vgl. ebd., S. 94.

479 Vgl. ebd., S. 95 f.

480 Vgl. ebd., S. 99.

481 Ebd. (Hervorhebung original).

482 Ebd., S. 102.

483 Ebd., S. 103.

484 Siehe II. Kapitel, Abschnitt *Gleitbewegungen differenziert nach Silbenposition/Silbenbeginn*.

485 Siehe ebd.

486 Ebd. (Hervorhebungen original; Ergänzung des Verfassers).

zent⁴⁸⁷ versehen werden. Bernes Beispiele für *vibrar la voce* sind melismatisch textiert oder finden auf Wiederholungen der Interjektion „ah!“ statt.⁴⁸⁸

2013, einige Jahre nach Berne, veröffentlichte auch der kanadische Musikwissenschaftler und Gesangscoach Robert Toft einen *Performer's Guide* zum Thema *Bel Canto*, wobei sich Toft mit diesem Begriff auf eine früher liegende Epoche bezieht als Berne, nämlich auf „vocal practices that had flourished from some point in the eighteenth century until the 1820s“⁴⁸⁹. Hinsichtlich Portamento bietet Toft in Auswertung mannigfacher Quellen Informationen zu Fragen der Begriffsbestimmung, der Detailgestaltung und der Notation.⁴⁹⁰

Publikationen wie die von Krones und Schollum, Elliott, Berne und Toft stehen für ein wiedererwachendes Interesse am performativen Stilmittel der gleitenden Tonhöhe, das durch eine Didaktisierung von Erkenntnissen der Historischen informierten Aufführungspraxis auf die sängerische Praxis einzuwirken sucht.

Tonhöhe klingender Konsonanten

Insofern Details der Konsonantengestaltung als solcher in gesangspädagogischen Schriften nach 1950 kaum eine Rolle spielen, Portamento und verwandte Stilmittel nachlässig behandelt oder misstrauisch beäugt werden, leuchtet ein, dass gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten erst recht keine besondere Aufmerksamkeit zuteil wird, und wenn, dann im Zeichen des Verdikts. So mahnt etwa Maria Stader (1967), „streng darauf zu achten, dass die Konsonanten auf der gleichen Tonhöhe liegen müssen wie der vorausgehende oder nachfolgende Vokal“⁴⁹¹; „unschönes Schleifen“⁴⁹² im Silbenanlaut sei zu vermeiden. Dass ihr Buch Gleitvorgänge ausschließlich als zu *vermeidende* Phänomene thematisiert, erscheint symptomatisch für die performancestilistischen Präferenzen der damaligen Zeit; freilich begünstigt auch die Stillage der darin behandelten Komposition (Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ aus J. S. Bachs *Johannes-Passion*), angesichts des damaligen Stands Historisch informierter Aufführungspraxis, eine Behandlung des Tonhöhengleitens ausschließlich ex negativo. Doch auch Moore spricht das Angleiten klingend konsonantischer Silbenanlaute von unten her mit kritischer Intention an und warnt überdies davor, eine solche Angleitbewegung mit eingeschobenen Hilfsvokalen (im Sinne Lilli Lehmanns) zu verbinden.⁴⁹³ Ebenso kennzeichnet Christoph Prégardien (2006) das Angleiten der Tonhöhe im klingend konsonantischen Anlaut als unerwünscht.⁴⁹⁴ Jerome Hines (1982), der den Tenor Nicolai Gedda als Muster unfehlbar stilsicherer Gesangskunst⁴⁹⁵ einführt, zitiert diesen mit der Maxime, anlautend klingende Konsonanten seien auf der Tonhöhe des nachfolgenden Vokals zu intonieren „whatever you sing, in

487 Ebd., S. 108.

488 Vgl. ebd., S. 108 f.

489 Toft 2013, S. 4.

490 Vgl. ebd., S. 60–69.

491 Stader 1967, S. 55. Vgl. auch ebd., S. 77.

492 Ebd., S. 57.

493 Vgl. Moore 1982, S. 97.

494 Vgl. Prégardien/Seesemann 2006 (DVD), Kapitel 1.2 *Lied*, 04:58–05:17.

495 Vgl. Hines 1982, S. 118.

whatever position, or key“⁴⁹⁶. Im Sinne einer klangschönen Vokalproduktion solle selbst ein „not [...] sounded consonant“ wie /s/ „pitched correctly in the mind“⁴⁹⁷ gesungen werden. Dass „die stimmhaften Konsonanten genau auf der Tonhöhe des Vokals, zu dem sie gehören, angesetzt werden sollen“⁴⁹⁸, formuliert, in Worten Martienßen-Lohmanns, auch Fischer-Dieskau.

Als vorsichtige Ermutigung, gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten nicht gänzlich auszuschließen, lässt sich womöglich eine Bemerkung verstehen, die Kurt Adler in seinem Handbuch *The Art of Accompanying and Coaching* (1965) bezüglich der sängerischen Diktion im Deutschen über den Laut /r/ macht:

Vocally speaking, the r has a very important function. It facilitates interval leaps and connection of vocal positions as the neutral gear in an automobile facilitates smooth shifting. It enables the singer to shift from one position into the other without mishap. Because of its voiced quality it will not interrupt the vocal line and will guarantee smoothness of execution.⁴⁹⁹

Von Elliott werden Portamento und Fragen der Sprachgestaltung ausdrücklich zusammengeführt, wenn sie das weite Verständnis des Portamentobegriffs im 18. Jahrhundert behandelt.⁵⁰⁰ Ihre Erwägung der Möglichkeit, „that it [portamento] was used in the service of the words, rather than for vocal show and heightened general expressivity as we would understand it today“⁵⁰¹, erinnert an Heys Gedanken eines „Sprachportament“⁵⁰².

Doch ist der einzige Autor nach 1950, der gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten explizit befürwortet, Peter Berne in seinem Manual zur historischen Aufführungspraxis der Belcanto-Oper. Den gleitenden Tonhöhenübergang fasst auch er als Äquivalent zum „Wesen der italienischen Sprache“ als einer „legato-Sprache“ auf: „Das *portamento* ist [...] zunächst eine Umsetzung der italienischen Sprachmelodie in Gesang“⁵⁰³. Als dezentere Alternative zum Portamento könne man, so schreibt Berne (ähnlich wie sechzig Jahre zuvor Bos), „die Stimme von einem Ton zum anderen auch während des Aussprechens eines klingenden Konsonanten (,l‘, ,m‘, ,n‘, ,r‘) führen“⁵⁰⁴. Freilich geht Berne – im Unterschied zu Bos – davon aus, dass dieser Vorgang „dann kein *portamento* mehr ist (dieses wird immer auf einem Vokal gesungen), sondern ein Ersatz dafür, den man anwenden wird, wenn ein richtiges *portamento* von der Wirkung her zu stark wäre“⁵⁰⁵.

496 Ebd., S. 121.

497 Ebd.

498 Fischer-Dieskau 1985, S. 459. Vgl. Martienßen-Lohmann 1920, S. 88. Sinngemäß genauso, mit Bezug auf klingend konsonantischen Anlaut: Seidner/Wendler 1978, S. 123 f.

499 Adler 1965, S. 101.

500 „[I]t seems that the term in the eighteenth century had more to do with a general kind of placement of the voice, a connection of breath and tone that produced a pleasing flow and *helped to make the text clear and inflected*, rather than an audible slide from one note to another“ (Elliott 2006, S. 108; Hervorhebung des Verfassers). Vgl. ebd., S. 64.

501 Ebd., S. 108 (Ergänzung des Verfassers).

502 Hey 1883, S. 83. Siehe oben, Abschnitt *Das spätere 19. Jahrhundert/Gleitende Tonhöhen*.

503 Berne 2008, S. 93 (Hervorhebungen original).

504 Ebd., S. 100.

505 Ebd. (Hervorhebungen original).

Zusammenfassung

Tabelle III.7 gibt einen Überblick über Ergebnisse der Quellenauswertung nach 1950.

1983 Krones/Schollum				
1983 Haefliger				
1982 Hines				
1979 Prosser-Bitterlich				
1979 Emmons/Sonntag				
1972 Riesch				
1970 Cranmer				
1969 Fischer				
1967 Stader				
1967 Fuchs				
1965 Adler				
1965 Husler/Rodd-Marling				
² 1961 Iro				
1950 ff. Reid				
1943 ff. Moore				
Die Lautgruppe der klingenden Konsonanten wird in ihrer ästhetischen Funktion behandelt.				
Die Artikulationsdauer konsonantischer Laute wird behandelt.				
Gleitende Tonhöhen werden detailliert behandelt.				
Die Tonhöhe klingender Konsonanten wird behandelt.				

2013 Toft				
2013 Sadolin				
2008 Berne				
2006 Prégarden/Seesemann				
2006 Elliott				
1999 Miller				
1999 Faltn				
1997 Fautsch				
1996 Stein/Spillman				
1996 Miller				
1991 Kia				
1991 Rohmert/Rohmert				
1990/97 Battaglia				
1985 Fischer-Dieskau				
Die Lautgruppe der klingenden Konsonanten wird in ihrer ästhetischen Funktion behandelt.				
Die Artikulationsdauer konsonantischer Laute wird behandelt.				
Gleitende Tonhöhen werden detailliert behandelt.				
Die Tonhöhe klingender Konsonanten wird behandelt.				

Tabelle III.7: gesangspädagogische Quellen seit 1950, generelle Beobachtungen

Grundsätzlich ist festzustellen:

- Klingende Konsonanten werden in ihren ästhetischen Qualitäten nur vereinzelt thematisiert. Dabei widmen sich mehrere der insgesamt nur fünf einschlägigen Quellen mit ausgeprägtem (Adler; Fischer-Dieskau; Faltn) bzw. ausschließlichem (Miller) Interesse dem Liedgesang.

- Auch der Großteil der Quellen, die sich mit der konsonantischen Artikulationsdauer beschäftigen, nehmen substanziell Bezug auf den Liedgesang (Moore; Cranmer; Emmons/Sonntag; Fischer-Dieskau; Faltin).
- Detaillierte Beschäftigung mit gleitenden Tonhöhen findet nur äußerst selten statt. Drei der insgesamt vier Quellen sind dabei auf den italienischen Belcanto (in verschiedenen Schattierungen des Begriffs) bezogen. Lediglich Moore behandelt das Thema ausführlicher mit Blick auf den deutschsprachigen Liedgesang.
- Nur vereinzelt Interesse wird auch der Tonhöhengestaltung klingender Konsonanten entgegengebracht.

Tabelle III.8 macht auf einige Detailbeobachtungen aufmerksam.

	1943 ff. Moore	1967 Stader	1970 Cranmer	1979 Emmons/Sonntag	1982 Hines	1983 Kroenes/Schollum	1985 Fischer-Dieskau	1990/97 Battaglia	1999 Faltin	2006 Elliott	2006 Pregarthen/Seesemann	2008 Berne	2013 Toft
Konsonantischen Dauerlauten wird Längung zugestanden.	Blue		Blue	Blue	Blue		Blue		Blue				
Portamento wird befürwortet.	Red			Red		Red		Red		Red		Red	Red
<i>Cercar la nota</i> wird befürwortet.	Red arrow							Red				Red	
Norm: klingende Konsonanten auf Tonhöhe des Silbenkerns.		Yellow			Yellow		Yellow						
Konsonantisches Angleiten wird befürwortet.	Red arrow	Red arrow									Red arrow		
Konsonantisches Ausgleiten wird befürwortet.												Yellow	

Tabelle III.8: gesangspädagogische Quellen seit 1950, Detailbeobachtungen

Deutlich wird:

- Fast alle Quellen, die die Artikulationsdauer von Konsonanten thematisieren, gehen davon aus, dass Konsonanten aus Ausdrucksgründen verlängert werden können. Fast alle diese Publikationen nehmen substanziell Bezug auf den Liedgesang (Moore; Cranmer; Emmons/Sonntag; Fischer-Dieskau; Faltin).
- Portamento wird von keiner Quelle regelrecht abgelehnt, allerdings werden diesbezüglich, wenn überhaupt, eher ambivalente Einstellungen zum Ausdruck gebracht (Moore; Husler/Rodd-Marling; Fuchs; Fischer-Dieskau). Eine positive Haltung zum Portamento regen erst Publikationen seit dem späten 20. Jahrhundert an, die das Thema unter historisch informiertem Aspekt beleuchten. In diesem Zusammenhang sind auch Befürwortungen von *Cercar la nota* zu finden (Battaglia; Berne).
- Die Regel, dass klingende Konsonanten auf der Höhe des Silbenkerns zu bilden sind, bleibt unangefochtener, wenngleich selten thematisierter Standard.
- Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten sind im Diskurs nach 1950 generell unwichtig geworden. Vor dem Jahr 2000 thematisieren nur zwei Autor*innen konsonantisches Angleiten, und zwar jeweils negativ. Erst 2008 wird das Thema wieder unter positiven Vorzeichen zur Sprache gebracht, in Bernes Handbuch zur historisch informierten Belcanto-Praxis.

Zusammenfassung

Die in diesem Kapitel ausgewerteten Schriften zeigen klare Trends hinsichtlich der Auseinandersetzung gesangspädagogischer und anderer performanceästhetisch relevanter Schriften mit klingenden Konsonanten, gleitenden Tonhöhen und der Kombination aus beidem. Aspekte künstlerischer Gestaltung, die zu bestimmten Zeiten wenig Interesse für sich beanspruchen können, rücken zu anderen ins Zentrum des Diskurses und werden gegebenenfalls intensiv und kontrovers besprochen. So gerät etwa die Lautgruppe der klingenden Konsonanten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Fokus, auf den Schild gehoben insbesondere von Autoren, die sich für die Begründung einer ‚deutschen Gesangsschule‘ einsetzen. Sowohl hinsichtlich ihrer technischen Vorzüge als auch ihrer ästhetischen Qualitäten werden klingende Konsonanten in dieser Zeit als entscheidende Faktoren für eine neu zu entwickelnde Gesangstechnik angesehen, die auf die spezifischen Anforderungen deutschsprachigen Gesangs und insbesondere des Wagner’schen Musikdramas reagieren soll. Das Interesse für die ästhetischen Qualitäten klingender Konsonanten erlahmt von da an nie mehr völlig, doch tritt es ab dem frühen 20. Jahrhundert wieder in den Hintergrund.

Die Frage der Artikulationsdauer sprachlicher Laute ist ein im gesamten untersuchten Zeitraum präsent Thema. Ob konsonantische Laute so kurz wie möglich artikuliert werden müssen oder in gelängter Form auftreten dürfen, wird vor allem im späteren 19. Jahrhundert kontrovers diskutiert: Anhänger der sogenannten ‚italienischen‘ Tradition bevorzugen eine extreme Kürzung der Konsonanten zugunsten des rein vokalischen Stimmklangs; Vertreter der ‚deutschen Schule‘ gehen davon aus, dass Konsonanten u.a. zu gestalterischen Zwecken gedehnt werden können und sollen. Im 20. Jahrhundert nimmt das Interesse an dieser Frage spürbar ab, besonders in der zweiten Jahrhunderthälfte. Autor*innen, die sich dann überhaupt noch zu diesem Thema äußern, sprechen sich in der Regel für flexible Artikulationsdauer von Konsonanten aus.

Bis etwa 1900 ist es selbstverständlich, dass Gesangslehrbücher ausführliche Abschnitte zur Vortragslehre enthalten, die meist detailliert auf verschiedene Realisierungsmöglichkeiten gleitender Tonhöhen eingehen. Die stilistische Angemessenheit entsprechender Gestaltungsmittel nicht nur für den Opern-, sondern auch für den Lied- und Konzertgesang steht dabei nicht in Frage. Für das 20. Jahrhundert ist dann ein rückläufiges Interesse an performancestilistischen Fragen kennzeichnend; die Auseinandersetzung mit gleitender Tonhöhengestaltung erlebt einen besonders starken Einbruch. Zwar war es schon vorher gängig, vor übermäßigem bzw. allzu plakativem Gebrauch gleitender Tonhöhen zu warnen, doch blieb die grundsätzliche Wertschätzung etwa von Portamento bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts völlig unbestritten. Danach ändert sich dies: Nicht nur ungeschickte Umsetzungen gleitender Tonhöhen, sondern diese selbst beginnen in Misskredit zu geraten. Es erheben sich Stimmen, die sie als altmodisch und prinzipiell zur Sentimentalität neigend charakterisieren. In Schriften nach 1950 kommen dann häufig Abneigung oder zumindest eine unsichere bis indifferente Haltung gegenüber entsprechenden Stilmitteln zum Ausdruck. Obgleich der Gebrauch etwa von Portamento kaum grundsätzlich als ‚falsch‘ dargestellt wird, behandelt man es doch vielfach als quasi peinliches Relikt vergangener Epochen. Hinweise darauf, wie mit gleitenden Tonhöhen souverän und unverkrampft umgegangen werden könnte, sind nicht zu finden. Erst mit dem Aufkommen von Publikationen zur Historisch informierten Aufführungspraxis im letzten Jahrhundertviertel beginnt sich dies wieder zu ändern. Nach ersten allgemeinen Impulsen, gleitende Tonhöhen im Kunstgesang erneut systematisch zu

berücksichtigen, erscheinen um die Jahrtausendwende stilistisch differenzierende Lehrbücher, die auf historischer Quellenbasis Grundlagen für die Wiedereingliederung von Portamento & Co. in die künstlerische Praxis schaffen.

Während Portamento bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts hinein als selbstverständliches Element des Kunstgesangs gilt, begegnet *Cercar la nota* schon früh einem gewissen Misstrauen. Über den gesamten hier untersuchten Zeitraum hinweg finden sich Stimmen, die das Angleiten von Tonhöhen als Fehler verurteilen. Freilich treten auch Befürworter auf, zumindest wenn das Verfahren im Sinne eines Stilmittels angewandt wird, doch bilden sie in keinem Zeitraum die Mehrheit der hier untersuchten Schriften. Die meiste Fürsprache findet *Cercar la nota* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo sich ein großer Teil der untersuchten Lehrbücher für dieses Ausdrucksmittel einsetzt.

Die Tonhöhengestaltung klingender Konsonanten wird in allen hier untersuchten Epochen thematisiert, wenngleich mit höchst unterschiedlicher Intensität. In den ausgewerteten Schriften zum Sologesang kommt sie erstmals bei A. B. Marx (1826) zur Sprache: Ihm zufolge sollen klingende Konsonanten im Silbenkopf auf der Tonhöhe des nachfolgenden vokalischen Silbenkerns gebildet werden. Seither finden sich zu allen Zeiten Befürworter der Regel, wonach klingende Konsonanten die Tonhöhe des Silbenkerns übernehmen; keine andere Lehrmeinung scheint jemals annähernd vergleichbare Akzeptanz gefunden zu haben. Lehrbücher, die kategorisch eine abweichende Norm vertreten, sind die Ausnahme.

Auch zu gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten äußern sich Quellen in allen untersuchten Epochen.

- Vor 1850 kommt das Thema nur in einer der untersuchten Publikationen zur Sprache: Kurz nach der ersten Erwähnung der ‚Silbenkern-Regel‘ durch Marx, nämlich in den 1830er Jahren, verbietet Mannstein konsonantisches An- und Ausgleiten. Mannstein ist ein ausgesprochener Apologet der ‚italienischen Tradition‘, für den der Kunstgesang sich vor allem auf Vokalen abspielt und Konsonanten nicht mehr Raum geben sollte, als im Sinne deutlicher Aussprache erforderlich.
- Zwischen 1850 und 1900 finden sich mehr Beiträge zu diesem Thema (wenngleich insgesamt nur wenige, gemessen an der zu jener Zeit wachsenden Aufmerksamkeit für klingende Konsonanten im Allgemeinen). Dabei halten sich Befürwortung und Ablehnung in etwa die Waage. Zwei Autoren – nicht zufällig solche, die sich für die Wertschätzung der deutschen Sprache im Gesang stark machen und die ästhetische Qualität ‚klingender Konsonanten‘ im Blick haben – führen entsprechende Gestaltungsmittel an: Hey konsonantische Antizipation, Hennig die konsonantische Postizipation. Mehrere Autoren fordern außerdem Tonhöhenwechsel auf intersyllabischen Doppelkonsonanten (also die konsequente Anwendung der Silbenkern-Regel).

Drei Autoren (Sieber, Dannenberg, Hauptner) allerdings kritisieren konsonantisches Angleiten im Sinn eines hässlichen Fehlers; konsonantisches Ausgleiten wird von Iffert abgelehnt. Zwei der kritisch Eingestellten (Sieber, Iffert) sind grundsätzliche Verfechter kurzer Konsonantenbildung, Sieber überdies Anhänger der ‚italienischen‘ Tradition.

- Zwischen 1900 und 1950 sind Stellungnahmen zu gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten in den Quellen häufiger, detaillierter und engagierter als in allen anderen Epochen. Die Befürwortungen überwiegen hier die explizite Kritik. Zwei Publikationen sprechen sich für bestimmte Formen des konsonantischen Angleitens aus (Noë/Moser; Schmid-Kayser); Forchhammer und Forchhammer lassen verschiedene Varianten kon-

sonantischen An- und Ausgleitens gelten. Bos gar erklärt konsonantisches Gleiten zur einzigen stilistisch akzeptablen Variante des Tonhöhengleitens überhaupt.

Die einzige Autorin, die sich in diesem Zeitraum explizit gegen konsonantisches Angleiten ausspricht, ist Martienßen-Lohmann (die auch dem *Cercar la nota* kritisch gegenübersteht).

- Nach 1950 werden gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten kaum noch thematisiert. Lediglich Moore und Stader sowie Prégardien/Seesemann erwähnen explizit konsonantisches Angleiten, und zwar kritisch (bei Stader mit stilistischem Bezug auf Barockmusik, bei Moore mit Blick auf das Kunstlied). Berne propagiert konsonantisches Gleiten mit Blick auf die italienische Belcanto-Oper als dezente Form des Tonhöhengleitens.

Fragt man im Anschluss an diese Auswertung schriftlicher Quellen danach, in welcher Epoche konsonantisches Tonhöhengleiten am meisten befürwortet wurde, so wird man auf die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts verwiesen. Bis 1850 war das Thema so gut wie nicht präsent gewesen; in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten teilweise begünstigt, teilweise kritisch betrachtet worden; nach 1950 schließlich wurden sie im Rahmen einer allgemeinen Animosität gegen gleitende Tonhöhen nahezu ausgeblendet. Doch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint das Tonhöhengleiten auf klingenden Konsonanten eine spezifische Funktion innerhalb kollektiver performancetilistischer Entwicklungen erfüllt zu haben. In dieser Zeit setzte eine Tendenz ein, der die üblichen Gebräuche von Portamento und *Cercar la nota* als übertrieben und tendenziell geschmacklos galten; so suchte man nach dezenteren Alternativen. Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten zu realisieren, war eine Möglichkeit, sie in zurückhaltender Weise zu gestalten, ohne auf ihr expressives Potenzial verzichten zu müssen.

Insgesamt folgt das Interesse, das gesangspädagogische Schriften an gleitenden Tonhöhen und klingenden Konsonanten nehmen, dem Verlauf einer zunächst an-, dann absteigende Kurve. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts werden beide Gegenstände für sich genommen reflektiert, wenn auch im Fall der klingenden Konsonanten ohne spezifisches ästhetisches Interesse. Im späteren 19. Jahrhundert findet dann eine zunehmend detaillierte Auseinandersetzung mit diesen Themen statt. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts werden sie von manchen Publikationen mit äußerster Genauigkeit behandelt, auch die Platzierung gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten ist nun Gegenstand vertiefter Beschäftigung. Erstmals wird nun aber auch der ästhetische Wert von Stilmitteln wie Portamento und *Cercar la nota* grundsätzlich in Frage gestellt. Zugleich zieht ein Trend zur Abkehr von performanceästhetischen Fragen in den Diskurs ein. Dieser Trend setzt sich auf lange Sicht durch; im späteren 20. Jahrhundert werden die künstlerische Gestaltung von Konsonanten und die mit gleitenden Tonhöhen verbundenen Stilmittel so gut wie nicht mehr verhandelt. Erste systematische Ansätze erneut erwachenden Interesses zeigen sich seit dem späten 20. Jahrhundert in einigen Publikationen zur Historisch informierten Aufführungspraxis.

INTERPRETATION DER FORSCHUNGSDATEN

Aufgabe der folgenden Abschnitte ist es, die Ergebnisse der vorangegangenen Quellenauswertung zu den Aufnahmeanalysen des II. Kapitels in Bezug zu setzen. Wie bereits im I. Kapitel ausgeführt, sind zwischen künstlerischer Praxis und pädagogischem Schrifttum sowohl diachrone als auch synchrone Zusammenhänge möglich.⁵⁰⁶ Wenn Gesangslehrwerke sich präskriptiv zu performanceästhetischen Fragen äußern, kann dies die in der zeitgenössischen Praxis befolgten Regeln unmittelbar widerspiegeln; ebenso aber kann es den Versuch bedeuten, aktuellen Praktiken entgegenzuwirken, entweder durch die Erinnerung an Konventionen einer bereits vergangenen bzw. vergehenden Epoche oder aber durch die Wegbereitung für eine zukünftige Aufführungspraxis. Wenn die drei folgenden Abschnitte die Analyseergebnisse des II. Kapitels im Licht des gesangspädagogischen Diskurses betrachten, werden sie von diesen drei Kategorien der Bezugnahme geleitet. Für die drei Epochen 1900–1949, 1950–1999, 2000–2019 wird also jeweils das Verhältnis zum Schrifttum der vorangehenden Epoche, der Gegenwart und (soweit vorhanden) der nachfolgenden Epoche untersucht. Den Beschluss des Kapitels bilden einige Fallstudien, die Einzelpublikationen auf Bezüge zur Performancepraxis befragen.

Die Ergebnisse der Aufnahmeanalysen im Licht gesangspädagogischer Trends

In Relation zum gesangspädagogischen Diskurs betrachtet wird zunächst der sängerische Umgang mit vokalischen Stilmitteln wie Portamento und *Cercar la nota*, dann mit gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten.

Gleitende Tonhöhen auf Vokalen

Die Aufnahmen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lassen im Vergleich zu späteren Epochen den üppigsten Gebrauch von Portamento und *Cercar la nota* erkennen, wobei Portamento hauptsächlich in Abwärtsrichtung, *Cercar la nota* hauptsächlich in Aufwärtsrichtung gebräuchlich ist: Gelegenheiten für diese beiden Varianten werden jeweils in über einem Viertel aller Fälle wahrgenommen.⁵⁰⁷ Diese Praxis stimmt überein mit den Vortragsregeln, die in Gesangsschulen des späteren 19. Jahrhunderts verbreitet worden waren: Portamento hatte zu dieser Zeit als selbstverständlicher Bestandteil sängerischer Performancekonventionen gegolten (und zwar in allen Repertoirebereichen des Kunstgesangs); auch *Cercar la nota* war weithin akzeptiert gewesen und nur von wenigen generell abgelehnt worden. Freilich hatte man lediglich den nuancierten Gebrauch dieser Stilmittel, nicht etwa ihren stereotypen oder plakativen Einsatz, als künstlerisch hochwertig betrachtet.⁵⁰⁸ Es ist möglich, dass diese an der Kategorie des guten Geschmacks orientierten Einschränkungen für die sängerische Praxis nach 1900 an Bedeutung verloren: Forschungserkenntnissen zufolge intensivierte sich ja im beginnenden 20. Jahrhundert die hochexpressive Gestaltung musikalischer Einzelmomente im

506 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Kontext 1: Gesangspädagogischer Diskurs*.

507 Siehe II. Kapitel, Abbildung II.9.

508 Siehe oben, Abschnitt *Das spätere 19. Jahrhundert*.

Rahmen einer zu drastischen Effekten neigenden veristischen Gesangsästhetik.⁵⁰⁹ Allerdings lässt das in vorliegender Studie analysierte Aufnahmenkorpus nicht erkennen, ob nach der Jahrhundertwende verglichen mit dieser früheren Praxis ein Anstieg gleitender Tonhöhen stattgefunden hat.⁵¹⁰

Die Gesangspädagogik des frühen 20. Jahrhunderts jedenfalls beginnt zu gleitenden Tonhöhen auf Distanz zu gehen: Publikationen jener Zeit motivieren weniger zum Gebrauch gleitender Tonhöhen als noch vor der Jahrhundertwende. Auch werden nun Stimmen laut, die nicht nur *Cercar la nota*, sondern auch Portamento prinzipiell distanziert gegenüberstehen. Dezentere Gestaltung des Gleitvorgangs wird empfohlen, etwa durch dynamische Reduktion. Auch wird dazu geraten, auf den Gebrauch gleitender Tonhöhen in bestimmten Repertoirebereichen zu verzichten oder ihn zumindest zu reduzieren (Mozart'sche Vokalmusik; Kunstlied). Einerseits erscheint die Annahme plausibel, dass die Gesangslehre hier auf die Überhandnahme eines sängerischen Performanceverhaltens reagiert; dafür sprechen die Aufforderungen zu dezentem Gebrauch gleitender Tonhöhen. Insoweit aber Portamento und Co. ganz grundsätzlich auf den Prüfstand geraten, kündigt sich andererseits ein prinzipieller ästhetischer Paradigmenwechsel, die neusachliche Wende an.⁵¹¹ Diese Distanzierung der Gesangspädagogik von Portamento und verwandten Stilmitteln setzt ein, bevor diese allmählich aus der sängerischen Praxis schwinden. Vor allem die im frühen 20. Jahrhundert wachsende Abneigung der Pädagogik gegenüber *Cercar la nota* kontrastiert mit den Ergebnissen der Aufnahmeanalysen, die zeigen, dass das vokalische Angleiten von Tonhöhen in der frühen Tonträgerära häufig praktiziert wurde. Schrifttum und Praxis driften also zu jener Zeit auseinander.

Von der Warte der zweiten Jahrhunderthälfte aus gesehen nimmt die Performancepraxis des früheren 20. Jahrhunderts dann den Ruch des Altmodischen und Überholten, ja Peinlichen an. Im schriftlichen Diskurs werden die mit gleitenden Tonhöhen verbundenen Stilmittel nun nahezu totgeschwiegen; als charakteristische Elemente des *popular singing* werden sie im Kunstgesang als unpassend empfunden. Wenn gleitende Tonhöhen überhaupt Erwähnung finden, dann ohne emphatische Empfehlung und mit Rat-schlag zu unauffälligem Gebrauch. So lässt sich die Reduktion von Portamento und *Cercar la nota*, die die Aufnahmeanalysen für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts in praxi nachweisen, als Konsequenz eines Diskurses interpretieren, der diese Stilmittel zunehmend missgünstig behandelt: *Cercar la nota* aufwärts wird zu dieser Zeit nur noch in einem Fünftel, Portamento abwärts sogar nur noch in einem Zehntel aller möglichen Fälle angebracht.⁵¹² Von einem völligen Verschwinden aus der sängerischen Praxis kann angesichts dieser Zahlen zwar nicht gesprochen werden, immerhin aber wird offenbar

509 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als Element sängerischer Sprachgestaltung*.

510 Die älteste im Korpus enthaltene Aufnahme ist © Schloss 1901 *Ständchen*. Nur wenige der im Korpus vertretenen Sänger*innen sind vor den 1870er Jahren geboren (Ernestine Schumann-Heink * 1861; Paul Knüpfer * 1865; Anton Sistermans: * 1867; Jacques Urlus: * 1867). Sänger*innen aus der Generation Charles Santleys (* 1834) und Adelina Pattis (* 1843), deren Tonaufnahmen von der Performanceforschung als ‚Fenster‘ ins 19. Jahrhundert genutzt werden (vgl. Potter 2006, S. 536; Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 9–30), sind im Korpus nicht enthalten. Auf Musizierkonventionen des 19. Jahrhunderts, denen die des frühen 20. Jahrhundert als differente Praxis gegenübergestellt werden könnten, lässt sich aus den Analysen also nicht schließen (Angaben der Geburtsjahre nach Kutsch/Riemens 2003, S. 4297, 2422, 4426, 4820, 4130 und 3560).

511 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Expressive gestures im historischen Wandel*.

512 Siehe II. Kapitel, Abbildung II.9.

ein Maß der Zurückhaltung erreicht, das die in der ersten Jahrhunderthälfte noch geäußerte Kritik am Missbrauch gleitender Tonhöhen konkludent widerspiegelt und zugleich überflüssig macht.

Nimmt man aber die Perspektive der Historisch informierten Aufführungspraxis ein, die sich vor allem nach 2000 in einer Reihe von Publikationen zum Kunstgesang artikuliert, erscheint die nach 1950 etablierte Performancepraxis in einem problematischen Licht. Historisch informierte Publikationen bewerten das Stilmittel der gleitenden Tonhöhe zur Jahrtausendwende hin neu und empfehlen seine – stilistisch wohlerwogene – Anwendung. Auch wenn sich solche Ratschläge konkret vor allem auf den italienischen Belcanto beziehen (z.B. Battaglia 1997), schwinden vor dem Hintergrund dieses Diskurses auch für den Liedgesang deutscher Sprache die Argumente, Portamento und verwandte Stilmittel mit Bann zu belegen. Zwar liegt bislang keine Spezialpublikation zum historisch informierten Liedgesang vor, doch machen die oben untersuchten Quellen des 19. Jahrhunderts hinreichend deutlich, dass gleitende Tonhöhen zu jener Zeit ebenso im Lied angewendet wurden wie etwa im Operngesang. Gerade die Historisch informierte Aufführungspraxis hätte, nüchtern betrachtet, schon im 20. Jahrhundert die Wiederbelebung von Portamento und ähnlichen Stilmitteln im Kunstgesang zu ihren Zielen zählen müssen. Dass dies zunächst nicht geschah, hat möglicherweise mit den Schwierigkeiten der historisch informierten Tendenz zu tun, im Bereich der Gesangsästhetik überhaupt Fuß zu fassen.⁵¹³

Denkbar ist allerdings, dass Portamento und *Cercar la nota* im 21. Jahrhundert ihr Comeback feiern werden. Im historischen Überblick zeigt sich, dass der gesangspädagogische Diskurs der sängerischen Praxis in der Regel vorausseilt, was den Gebrauch gleitender Tonhöhen auf vokalischen Lauten angeht: Die von gesangspädagogischen Schriften gesetzten Trends gelangen, soweit anhand von Tondokumenten nachvollziehbar, mit zeitlicher Verzögerung zur praktischen Umsetzung. Auch hat die historisch informierte Erschließung der Musik des frühen 20. Jahrhunderts – also der Epoche nachgewiesenermaßen großzügigen Portamentgebrauchs – längst begonnen.⁵¹⁴ Vor diesem Hintergrund wirkt es nicht unwahrscheinlich, dass die neusachlich geprägte, ästhetisch ‚bereinigte‘ Musizierweise der Epoche nach 1950 in einigen Jahrzehnten genauso altmodisch erscheinen könnte, wie es die Performancepraktiken der frühen Tonträgerära für das Publikum nach 1950 waren – dass also gleitende Tonhöhen künftig wieder mehr geschätzt, dass Portamento und *Cercar la nota* wieder vermehrt als Gestaltungsmittel zum Einsatz gebracht werden könnten. Die Aufnahmeanalysen der vorliegenden Studie lassen allerdings noch keine Trendwende erkennen: Die Zahlen für beide Stilmittel sind in den seit 2000 entstandenen Aufnahmen weiter rückläufig (*Cercar la nota* aufwärts wird in 15 % aller möglichen Fälle umgesetzt, Portamento in nur 5 %). So zeigt sich am Anfang des 21. Jahrhunderts einstweilen eine Analogie zur Situation 100 Jahre früher, nur unter veränderten Vorzeichen: Die in der zweiten Hälfte des jeweils vorangegangenen Jahrhunderts propagierten Auffassungen zum Gebrauch gleitender Tonhöhen kommen in der Praxis voll zum Tragen. Sollte sich die Analogie fortsetzen, dürfte eine erneute Trendwende nicht mehr lange auf sich warten lassen.

Von Interesse für einen Abgleich der auf Aufnahmen dokumentierten Gesangspraxis mit historischen Quellen ist schließlich die im Zuge der Aufnahmeanalysen gemachte Beobachtung, dass vokalische Gleitbewegungen epochenübergreifend eher von Sängerinnen

513 Vgl. Seedorf 2021, S. 214–216 und 227 f.

514 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Zum Wandel der Portamentopraxis im 20. Jahrhundert*.

als von Sängern eingesetzt werden. Ihre genderspezifische Anwendung ist zwar in den ausgewerteten Gesangspädagogika kein prominentes Thema; allerdings hatte Johann F. Schubert es 1804 behandelt und dabei den gleitenden Tonhöhenübergang eher hohen Frauenstimmen als den Männerstimmen zum Gebrauch empfohlen. Eine unmittelbare Einwirkung der Schubert'schen *Singe-Schule* auf die Musizierpraxis des 20. und 21. Jahrhunderts konnte nicht ermittelt werden, doch ist das Faktum als solches interessant. Es legt nahe, den genderspezifischen Einsatz von Portamento und verwandten Stilmitteln künftig zum Gegenstand eingehender Forschung zu machen.

Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten

Der Einsatz gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten lässt über den Untersuchungszeitraum hinweg keine ähnlich drastische Abnahme erkennen wie der Gebrauch vokalischer Gleitbewegungen. In allen drei untersuchten Epochen wird genau oder knapp ein Fünftel aller Gelegenheiten für konsonantisches Gleiten genutzt; die besonders häufig untersuchten Stilmittel Angleiten aufwärts (24 % / 21 % / 20 %) und Ausgleiten abwärts (35 % / 43 % / 41 %) liegen in allen Epochen über dem Durchschnitt konsonantischer Gleitbewegungen (im Fall von Ausgleiten abwärts sogar weit darüber).⁵¹⁵ Der gesangspädagogische Diskurs spiegelt diese gleichbleibende praktische Wertschätzung gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten nicht wider; es kann jedenfalls – anders als im Fall des vokalischen Gleitens – nicht grundsätzlich davon gesprochen werden, dass das Schrifttum der sängerischen Praxis in dieser Hinsicht den Weg weist. Tabelle III.9 zeigt im Überblick, in welchen Quellen konkrete Einzelkategorien konsonantischen Tonhöhengleitens positive Berücksichtigung als willkommene oder zumindest zulässige Stilmittel finden.

	1873 Merkel	1887 Hey	1889 Hennig	1897 Ifert	1897 Dannenberg	1921 Noé/Moser	1921 Forch./Forch.	1922 Schmid-Kayser	1949 Bos	2008 Berne
Konsonantisches Angleiten										
Konsonantisches Ausgleiten										
Tonhöhenwechsel auf Doppelkonsonanten										

Tabelle III.9: gesangspädagogische Quellen mit positiver Berücksichtigung gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten

Deutlich erkennbar konzentriert sich der affirmative Diskurs zum konsonantischen Tonhöhengleiten auf die Jahrzehnte vor und nach 1900; als Nachzügler treten Bos (1949) und viel später, als Vertreter einer neuen, historisch informierten Herangehensweise, Berne (2008) hinzu. In qualitativer Hinsicht kann nochmals zwischen den Diskursbeiträgen vor und nach 1900 unterschieden werden. So wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Lautgruppe der klingenden Konsonanten erstmals detaillierte Aufmerksamkeit zuteil.

515 Siehe II. Kapitel, Abbildung II.6 und II.10.

Hinsichtlich der Tonhöhengestaltung gilt als Norm, klingende Konsonanten in Abhängigkeit vom Silbenkern zu intonieren; mehrere Quellen positionieren sich kritisch gegenüber konsonantischem An- bzw. Ausgleiten. Nur vereinzelt werden Postizipation der vorangegangenen Tonhöhe im klingend konsonantischem Silbenanlaut (Hennig 1889) und Tonhöhenantizipation im konsonantisch klingenden Auslaut (Merkel 1873; Hey 1887) als möglich angesehen. Mehrere Autoren fordern zwar Tonhöhenwechsel auf Doppelkonsonanten am Silbenübergang. Das Ausmaß jedoch, mit dem in den Aufnahmen der frühen Tonträgerära gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten gebraucht werden, kündigt sich in diesen Schriften nicht an; das Thema war offenkundig noch nicht in das Blickfeld der Autoren geraten. Bestimmte Publikationen des frühen 20. Jahrhunderts hingegen werden dieser ihnen zeitgleichen künstlerischen Praxis gerecht: Ausdrucksvolle Konsonantengestaltung erscheint ihnen selbstverständlich, und während im gesangspädagogischen Diskurs generell Anzeichen einer Abkehr von performanceästhetischen Fragen zu spüren sind, werden die möglichen Varianten konsonantischem An- und Ausgleitens ausführlicher und häufiger verhandelt, zudem emphatischer empfohlen als in jeder anderen Epoche (besonders bei Forchhammer/Forchhammer und Bos). Hinsichtlich der Intonation klingender Konsonanten gilt zwar noch immer überwiegend die Silbenkern-Regel, doch werden immer wieder Abweichungen von ihr gestattet; die Befürwortung solcher Abweichungen überwiegt deren explizite Kritik. Zwischen den teils äußerst detaillierten Anweisungen und der auf Aufnahmen dokumentierten Praxis sind direkte Übereinstimmungen feststellbar: So wird zu konsonantischem Angleiten eher bei Aufwärtsintervallen als bei Abwärtsintervallen geraten, wobei das Angleiten nach Noë und Moser (1921) nur wenig unterhalb der Zieltonhöhe anzusetzen ist. Beide Hinweise werden in der Praxis umgesetzt, wie die Aufnahmeanalysen der vorliegenden Studie gezeigt haben.⁵¹⁶

Das ab 1950 publizierte Schrifttum wiederum ignoriert die ihm zeitgenössische Praxis weitgehend. Der ästhetischen Gestaltung klingender Konsonanten wird insgesamt nur mehr geringes Interesse zuteil. Die Silbenkern-Regel gilt nach wie vor, wird aber nur noch selten formuliert. Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten werden kaum noch behandelt, und wenn, dann meist mit kritischer oder zumindest ambivalenter Haltung. Von Interesse für die vorliegende Studie ist, dass auf die ästhetischen Qualitäten klingender Konsonanten, wenn überhaupt, dann vor allem im Umfeld des Liedgesangs eingegangen wird, also in einem Repertoirebereich, in dem die sängerische Sprachgestaltung spätestens seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen herausragenden Stellenwert besitzt (etwa bei Fischer-Dieskau 1985). Erst Berne (2008) beschreibt konsonantisches Gleiten, wie vordem Bos, als dezente Alternative zum Portamento, allerdings mit Blick auf die Belcanto-Oper.

Pauschal kann somit der gesangspädagogischen Publizistik, was gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten angeht, weder ein ausgeprägtes Interesse an der je zeitgenössischen Praxis, noch eine wegweisende Funktion für die jeweils zukünftige bescheinigt werden. Eine Ausnahme machen lediglich Teile des Schrifttums der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ein performancegeschichtlich besonders interessanter Fall liegt mit Coenraad V. Bos (1949) vor: Im spezifischen Blick auf den Liedgesang empfiehlt Bos, vokalisches Portamento grundsätzlich durch konsonantisches Ausgleiten zu ersetzen. Dieser Ratschlag erfolgt im Rahmen einer fundamentalen Kritik am vokalischem Portamento und

516 Siehe II. Kapitel, Abbildung II.10 und Abschnitt *Gleitbewegungen differenziert nach Silbenposition/Silbenbeginn*.

geht insofern konform mit den Maximen einer neusachlichen Performanceästhetik; formuliert aber wird er interessanterweise als Rückgriff auf Praktiken des 19. Jahrhunderts und orientiert sich somit an der appellativen Strategie ‚Zurück zu den Ursprüngen‘. Durch die von ihm selbst benannten Einflüsse⁵¹⁷ – etwa den Kontakt zu Persönlichkeiten wie Clara Schumann, Joseph Joachim und Johannes Brahms – weist sich Bos als lebendiges Bindeglied zu einer Musizierpraxis aus, die in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückreicht. Am Beginn seiner Laufbahn hatte die Bekanntschaft mit dem Stockhausen-Schüler Raimund von Zur Mühlen gestanden, dem Bos nach eigener Aussage seine Kenntnis der geschmackvollen Umsetzung des *slurring* verdankt.⁵¹⁸ Bos selbst erklärt, die von ihm erteilten Ratschläge bezüglich des *slurring* seien bei seinen Eleven auf fruchtbaren Boden gefallen.⁵¹⁹ Als Beispiele für Sängerinnen, die die geschmackvolle Ausführung von *slurs* unfehlbar beherrscht hätten, nennt er die Sopranistin Helen Traubel (1898–1972) und die Mezzosopranistin Julia Culp (1880–1970), die beide mit ihm zusammengearbeitet haben.⁵²⁰ Interessanterweise ist andernorts eine Anekdote überliefert, die Culp's relative Zurückhaltung in Portamentofragen dokumentiert: Demzufolge hätte die Sängerin sich geweigert, in Strauss' Lied *Freundliche Vision* (op. 48 Nr. 1) ein Portamento anzubringen, wo es ihr unpassend erschien – „trotz der ausdrücklichen Bitte des Komponisten“⁵²¹.

Mit seinem radikalen Plädoyer dafür, vokalisches Portamento durch gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten zu ersetzen, steht Bos innerhalb des hier untersuchten Schrifttums einzig da. Umso bemerkenswerter ist, dass er auch als einziger der hier untersuchten Autor*innen eine tatsächlich zukunftsweisende Haltung zu gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten einnimmt: Seine performanceästhetischen Maximen kündigen einen Trend der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an. Wie die Aufnahmeanalysen der vorliegenden Studie zeigen, verzeichnet der Gebrauch von Ausgleiten abwärts in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Zunahme von 35 % auf 43 %: Mit mehr als zwei Fünfteln genutzter Gelegenheiten ist dieses Stilmittel in jenem Zeitraum prominenter als jede andere auf hoher Datenbasis untersuchte konsonantische Gleitbewegungsform,⁵²² während der Gebrauch von Portamento abwärts von 27 % genutzten Gelegenheiten vor der Jahrhundertmitte auf 10 % danach abstürzt.⁵²³ Trotz Bos' Betonung seiner eigenen Lehrerfolge wäre es natürlich abwegig, ihn als Person verantwortlich für diesen globalen Trend zu machen, doch wird Bos durch die emphatische Formulierung seiner Position zum Herold dieses Trends. So bestätigt sich im Kontext der zwischen 1900 und 1949 erschienen gesangspädagogischen Schriften die bereits im II. Kapitel gewonnene Hypothese.⁵²⁴ Einerseits hatten sich seit der Jahrhundertwende zunehmend Vorbehalte gegenüber vokalischem Tonhöhengleiten ausgebreitet; andererseits wollte man sich offensichtlich von Abwärtsbewegungen am Silbenende nicht gänzlich verabschieden. Deren vokalische Realisierung, von der ästhetischen Sittenpolizei zunehmend verpönt, wurde daher offen-

517 Vgl. Bos 1949, bes. S. 62.

518 Vgl. ebd., S. 22–26 und 100.

519 Vgl. ebd., S. 105–107.

520 Vgl. ebd., S. 102f.

521 Referiert von Kravitt 2004, S. 288.

522 Siehe II. Kapitel, Abbildung II.10.

523 Siehe II. Kapitel, Abbildung II.9.

524 Siehe II. Kapitel, Abbildung II.10 und Abschnitt *Gleitbewegungen differenziert nach Silbenposition/Silbenende*.

bar durch vermehrtes Ausgleiten auf klingenden Konsonanten ersetzt. Der offiziellen Lehrmeinung konnte auf diese Weise Genüge geschehen, ohne dass auf gleitende Tonhöhen de facto verzichtet werden musste.

Fallstudien

In den Schlussabschnitten dieses Kapitels werden bestimmte Einzelpublikationen zu Ergebnissen der Aufnahmeanalysen in Beziehung gesetzt. In allen drei Fällen handelt es sich um Schriften aktiver Sänger, die selbst Beiträge zum Aufnahmenkorpus geliefert haben. Das Verhältnis von schriftlichem Diskurs und künstlerischer Praxis kann in solchen Fällen noch konkreter überprüft und prägnanter herausgearbeitet werden als in der vorangegangenen Überblicksdarstellung. Die letzte der drei Fallstudien nimmt zudem einen qualitativen Aspekt gleitender Tonhöhen in den Blick, indem sie zwischen Gleitbewegungen im engeren Sinne und solchen im weiteren Sinne (Postizipation bzw. Antizipation ohne ästhetisch relevante Gleitbewegung) differenziert.

Lotte Lehmann (1945)

Bereits im I. Kapitel war auf das 1945 von Lotte Lehmann publizierte Buch *More than Singing. The Interpretation of Songs* hingewiesen worden, das Ratschläge der gefeierten Liedsängerin zur Darbietung insbesondere des deutschsprachigen Kunstliedrepertoires enthält.⁵²⁵ Es handelt sich um die früheste der im vorliegenden Kapitel besprochenen Publikationen, die gleitende Tonhöhen bevorzugt unter negativem Aspekt thematisiert.⁵²⁶ Erwähnenswertermaßen kontrastiert dieser Umstand mit der Tatsache, dass sich eigene Aufnahmen Lotte Lehmanns als durchaus ergiebig für tonträgerbasierte Forschungen zum sängerischen Gebrauch gleitender Tonhöhen erwiesen haben.⁵²⁷ Der folgende Abschnitt geht diesem Widerspruch nach, indem er die einschlägigen Buchstellen zu Beobachtungen an den von Lehmann eingesungenen Strauss-Liedern ins Verhältnis setzt.

Lehmann vertritt als Autorin die Auffassung „sliding from syllable to syllable [...] generally has a sentimentalizing effect and should only be made use of most sparingly“⁵²⁸. Mit der Einordnung gleitender Tonhöhen als ‚sentimental‘ und der Aufforderung, von entsprechenden Stilmitteln nur sparsam Gebrauch zu machen, ordnet sich ihr Buch in den neusachlichen Trend ein und schreibt die bereits Anfang des Jahrhunderts lautgewordene grundsätzliche Kritik an Portamento und *Cercar la nota* fort. Als konzilient ließe sich die einschränkende Formulierung „sliding from syllable to syllable“ deuten: Gleitbewegung bei melismatischer Textierung scheint vom Verdikt ausgeschlossen zu sein. Aber die im Verlauf des Buchs wiederholt folgenden Aufforderungen, Gleitbewegungen zu unterlassen, wirken dann doch sehr grundsätzlich: „Avoid any slurring (don’t slide or scoop)“⁵²⁹, „Sing

525 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Kontext 1: Gesangspädagogischer Diskurs*.

526 Siehe oben, Abschnitt *Das frühere 20. Jahrhundert/Gleitende Tonhöhen*.

527 Vgl. die Aufnahmeanalysen Leech-Wilkinsons (2006a, S. 65 f.; 2009a, Kap. 4, Abs. 25; 2009b, S. 236).

528 Lehmann 1945, S. 15.

529 Ebd., S. 24.

in a soft *legato* [...] – yet [...] above all things never scooping or sliding“⁵³⁰, „do not make any *portamenti*, don't ‚scoop“⁵³¹. Solche Verbote beziehen sich ohne etwaige stilistische Differenzen ebenso auf Lieder von Schubert wie von Brahms (im Zusammenhang mit Liedern von Richard Strauss, die sie ebenfalls thematisiert, spricht Lehmann allerdings kein solches Verbot aus).⁵³² Als Konzession an gleitenden Tonhöhenübergang lässt sich allenfalls eine Bemerkung zu Brahms' Vertonung des Worts „Genesen“ in *Auf dem Kirchhofe* op. 105 Nr. 4 (T. 32–34) verstehen („tie the first note of [the syllable] *ne* to the next tone in a lovely sweep“⁵³³).

Betrachtet man die Ergebnisse der Aufnahmeanalysen vorliegender Studie, tritt ein offener Gegensatz zwischen den ästhetischen Vorschriften, die Lehmann als Autorin vertritt, und ihrer eigenen Performancepraxis zutage. Abbildung III.1 zeigt, zu wieviel Prozent Lehmann auf ihren Strauss-Aufnahmen die Gelegenheit für Gleitbewegung überhaupt sowie für konsonantische und vokalische Gleitbewegung nutzt, und konfrontiert diese Zahlen mit den jeweiligen Durchschnittswerten der Epoche 1900–1949.⁵³⁴

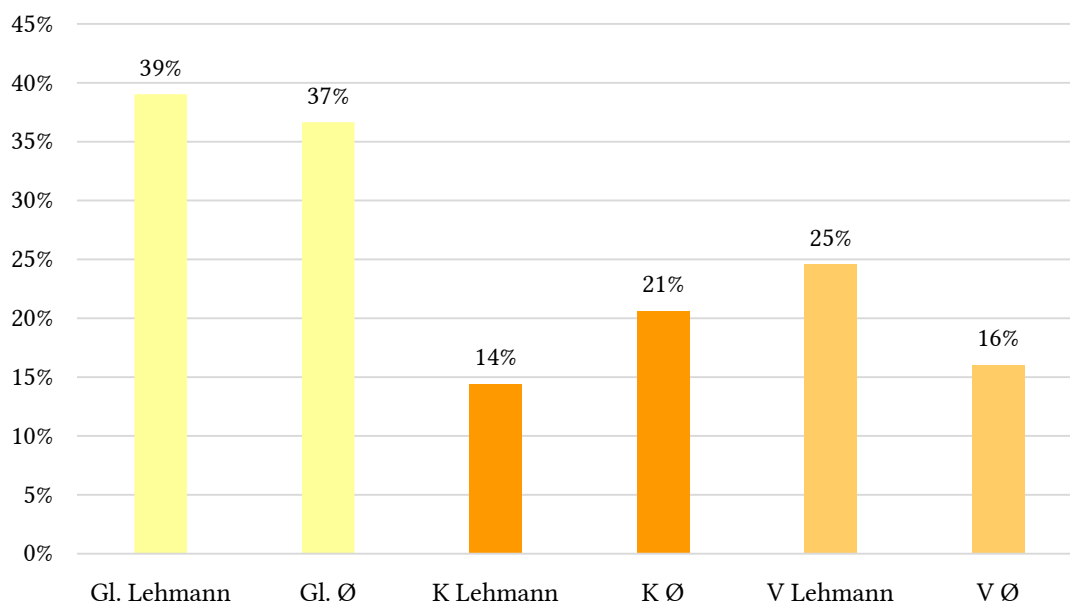


Abbildung III.1: Lotte Lehmann, Häufigkeit vokalischer und konsonantischer Gleitbewegungen im Vergleich mit den Durchschnittswerten der übrigen Sänger*innen 1900–1949

Wie ersichtlich, liegt Lehmann im Gebrauch gleitender Tonhöhen mit 39 % Prozent genutzten Gelegenheiten zwar nur wenig über dem Durchschnitt (zwei Prozentpunkte); konsonantische Gleitbewegungen (14 %) setzt sie sogar um ein Drittel seltener ein als der Durchschnitt (ein statistisch allerdings nicht signifikanter Wert⁵³⁵). Von vokalischen

530 Ebd., S. 61 (Hervorhebung original).

531 Ebd., S. 122 (Hervorhebung original); vgl. auch ebd., S. 48, 73, 142 und 152.

532 Vgl. ebd., S. 83–96.

533 Ebd., S. 58 (Ergänzung des Verfassers; Hervorhebung original). Die Silbe „-ne“ wird von Brahms melismatisch in Form einer emphatisch abspringenden kleinen Sexte vertont.

534 Zum den im Folgenden ausgewerteten Daten siehe auch II. Kapitel, Abschnitt *Gleitende Tonhöhengestaltung und individueller Performancestil*.

535 $\chi^2 = 4,21$; $df = 1$; $p = 0,040$.

Gleitbewegungen aber (25 %) macht sie um mehr als die Hälfte häufiger Gebrauch als der Durchschnitt (und diese Abweichung *ist* statistisch signifikant⁵³⁶). Zu Lehmanns individuellem Performancestil gehört also offenbar das vokalische Gleiten, mithin die auffälliger Form des Tonhöhengleitens, in besonders hohem Maße. So scheint es, als distanzieren sich Lehmann in ihrem Buch mit Emphase von ihrer eigenen Performancepraxis.

Dieser Gedanke ist nicht so abwegig, wie er auf den ersten Blick scheinen mag. Tatsächlich äußert sich Lehmann in *More than Singing* explizit kritisch zu Eigenheiten ihres eigenen Gesangsstils, und zwar mit Bezug auf den Beginn ihrer sängerischen Laufbahn. Ihre frühen Lieddarbietungen seien „more from the word than from the music“ ausgegangen; erst „much later“ habe sie „found and captured the balance interweaving of word and music“⁵³⁷. Lehmanns frühe Liedperformances waren demnach sehr stark von der Sprachgestaltung geprägt, und da ja im frühen 20. Jahrhundert die Auffassung vertreten wurde, gleitende Tonhöhen seien geeignet als Mittel einer Singweise mit besonderer Nähe zur gesprochenen Sprache, erscheint es naheliegend, Lehmanns selbstkritische Äußerung (unter anderem) auf freigebigen Umgang mit gleitenden Tonhöhen zu beziehen. Tatsächlich ist der Gesang der 1888 geborenen, also im frühen 20. Jahrhundert ausgebildeten Sängerin von der Forschung in diesem Sinn gedeutet worden;⁵³⁸ die Kritik wiederum hat an ihrem Singen unter anderem die „verbale [...] Eloquenz“ gerühmt, die „aus jedem Wort eine Geste, einen Blick, eine Gestalt entstehen“⁵³⁹ lasse. Wenn Lehmann sich im Laufe ihrer Karriere von einer stark textorientierten Darbietungsweise abwandte, hin zu einem stärker ‚musikalisch‘ orientierten Performancestil, so liegt die Annahme nahe, dass damit ihre Offenheit gegenüber gleitenden Tonhöhen nachgelassen haben könnte. Durch die zeitgleich ablaufende Kehrtwende des kollektiven Performancestils von ‚Hyperexpressivität‘ zu ‚Neuer Sachlichkeit‘ könnte sie zusätzlich dazu motiviert worden sein, diese puristischere Auffassung auch offiziell zu vertreten.

Zur Frage, ob diese veränderte Auffassung sich auf Lehmanns eigenen Gesang auswirkte, können die Analysen ihrer Aufnahmen von Strauss-Liedern Hinweise liefern, denn die im Korpus enthaltenen Einspielungen stammen aus unterschiedlichen Phasen ihrer Karriere. Die Aufnahmen aus den 1920er Jahren (1921; 1928; 1929) dokumentieren den Gesang einer Künstlerin in ihren Dreißigern und frühen Vierzigern; Kesting zählt Aufnahmen aus diesem Jahrzehnt noch zu ihren „frühen Aufnahmen“⁵⁴⁰. Die Einspielungen aus den 1940er Jahren hingegen (1941; 1946; 1948) stammen aus dem „Herbst ihrer Laufbahn“⁵⁴¹, den Jahren ihres Rückzugs von der Opernbühne (1945), der Konzentration auf Liedgesang und Lehrtätigkeit zur Folge hatte.⁵⁴² Ein Vergleich der Aufnahmen aus diesen verschiedenen Perioden ihres Wirkens ist tatsächlich aufschlussreich: Wie bereits im II. Kapitel beschrieben, macht Lehmann auf ihren Aufnahmen der 1940er Jahre weniger Gebrauch von Gleitbewegungen als auf den Aufnahmen der 1920er Jahre, wobei der

536 $\chi^2 = 9,50$; $df = 1$; $p = 0,002$.

537 Lehmann 1945, S. 12.

538 So in Leech-Wilkinsons Interpretation von Lehmanns „upward pitch-sweeps“ auf einer Aufnahme des Schubert-Lieds *Die junge Nonne* D 828 (1941); vgl. Leech-Wilkinson 2006a, S. 65 f.

539 Kesting 2008, S. 229.

540 Ebd.

541 Ebd., S. 231.

542 Biographische Angaben nach Kutsch/Riemens 2003, S. 2667.

Rückgang auf Vokalen im Verhältnis stärker ausfällt als der auf Konsonanten.⁵⁴³ Im Vergleich der früheren mit der späteren Aufnahmeserie liegt also möglicherweise eine globale Veränderung ihres Performanceverhaltens vor, das mit ihrer verbalen Distanzierung von ihrer sängerischen Frühphase konform geht. Da die Abweichungen allerdings nicht statistisch signifikant sind,⁵⁴⁴ wird dieser Frage hier nicht weiter nachgegangen.⁵⁴⁵ Für gesicherte Erkenntnisse zu eventuellen globalen Veränderungen in Lehmanns individuellem Performancestil wären vertiefte Untersuchungen nötig (ein Projekt, das zukünftiger Forschung anempfohlen sei).

Jedenfalls kann, auch wenn Hinweise darauf vorliegen, dass eine veränderte Einstellung Lehmanns zu gesangsästhetischen Fragen sich auf ihren Gebrauch gleitender Tonhöhen ausgewirkt haben könnte, angesichts eines Werts von mehr als einem Fünftel genutzter Gelegenheiten für vokalisches Gleiten noch in den 1940er Jahren nicht die Rede davon sein, Lehmann habe eigene Anweisungen wie „never scooping or sliding“ selbst gewissenhaft befolgt. Die im Korpus enthaltenen Aufnahmen der Sängerin Lehmann erfüllen die Forderungen der Lehrerin Lehmann mithin nicht oder nur bedingt. Denkbar wäre immerhin, dass die Gleitbewegungen auf den späteren Aufnahmen mit geringerer Prominenz ausgeführt werden als auf den früheren Aufnahmen, doch lässt sich eine entsprechende Annahme innerhalb des hier ausgewerteten Korpus nicht bestätigen.⁵⁴⁶ So macht der Vergleich von Lehmanns schriftlichen Äußerungen mit ihren eigenen Aufnahmen deutlich, mit welcher Behutsamkeit beim Rückschluss von schriftlichen Zeugnissen auf die tatsächliche Performancepraxis einer Zeit oder Person vorgegangen werden muss: Im Hinblick auf den Gebrauch gleitender Tonhöhen jedenfalls geben Lehmanns pädagogische Ratschläge eher einen Sollzustand wieder als dass sie die von ihr selbst geübte Praxis spiegeln würden.

Dietrich Fischer-Dieskau (1985)

Als Buchautor über seine Kunst geäußert hat sich auch der Bariton Dietrich Fischer-Dieskau. Für die Zielsetzung des vorliegenden Kapitels ist dieser Sänger insofern von besonderem Interesse, als zu den anerkannten Charakteristika seines Personalstils der pointierte Einsatz des sprachlich-artikulatorischen Moments, der künstlerisch-gestaltende

543 Siehe II. Kapitel, Abbildung II.18a.

544 Konsonantische Gleitbewegungen (1920er/1940er Jahre): $\chi^2 = 1,72$; $df = 1$; $p = 0,190$.

Vokalisches Gleiten (1920er/1940er Jahre): $\chi^2 = 1,13$; $df = 1$; $p = 0,287$.

545 Siehe hierzu jedoch II. Kapitel, Abschnitt *Gleitende Tonhöhengestaltung und individueller Performancestil*.

546 Auf Prominenz der Gleitbewegungen untersucht wurden im Rahmen einer eigenen Höranalyse diejenigen Stellen, an denen Lehmann sowohl in den 1920er als auch in den 1940er Jahren vokalisches Gleiten zeigt. Verglichen wurden unter diesem Aspekt ⊙ Lehmann 1929 *Ständchen* mit ⊙ Lehmann 1941 *Ständchen*, ⊙ Lehmann 1921 *Morgen!* mit ⊙ Lehmann 1948 *Morgen!*, ⊙ Lehmann 1929 *Traum durch die Dämmerung* mit ⊙ Lehmann 1948 *Traum durch die Dämmerung*. Als Kriterien für Prominenz einer Gleitbewegung wurden Tonhöhenverlauf, Dauer und Dynamik betrachtet (siehe hierzu I. Kapitel, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als komplexe ästhetische Phänomene*). Die Analysen wurden nach dem Prinzip der Investigator-Triangulation durchgeführt (siehe hierzu I. Kapitel, Abschnitt *Investigator-Triangulation*). Obgleich Hörer 1 und Hörer 2 durchaus nicht an allen Stellen zum selben Ergebnis kamen, bildeten Stellen, für die in den 1940er Jahren geringere Prominenz der Gleitbewegung festgestellt wurde, doch bei beiden Hörern die Minderheit (Hörer 1: drei von zwölf Stellen; Hörer 2: fünf von zwölf Stellen).

Umgang mit konsonantischen Lauten zählt.⁵⁴⁷ Im Folgenden werden Fischer-Dieskaus schriftliche Äußerungen zu Gesang und Sprache, die er 1985 unter dem Buchtitel *Töne sprechen, Worte klingen* publizierte, mit den diskographischen Zeugnissen seines künstlerischen Tuns verglichen.

Als Schriftsteller wendet sich Fischer-Dieskau gegen die Auffassung, das Deutsche sei eine aufgrund ihres Konsonantenreichtums unsangliche Sprache.⁵⁴⁸ Sein Handbuch lehrt Konsonanten als „Rückgrat der Sprache“⁵⁴⁹ wertzuschätzen und führt ihre lautmalerischen Eigenschaften ins Feld⁵⁵⁰. Im Kontext der „Ausdruckwerte“ konsonantischer Laute unterstreicht es „die volltönende Weichheit und modellierende Färbung“ klingender Konsonanten, „unter denen das auf dem Ton gesungene ‚s‘ herausragt“⁵⁵¹ (eine nicht näher spezifizierte Aussage). Betreffend die Tonhöhengestaltung von Konsonanten lehnt sich Fischer-Dieskau an Martienßen-Lohmanns Formulierung der tradierten ‚Silbenkern-Regel‘ an, wonach „die stimmhaften Konsonanten genau auf der Tonhöhe des Vokals, zu dem sie gehören, angesetzt werden sollen“⁵⁵². Auch Martienßen-Lohmanns Feststellung, dass die Beachtung dieser Vorschrift auf eine Tonhöhenantizipation im Silbenanlaut hinausläuft (da anlautende Konsonanten regelgemäß vor der Zählzeit platziert werden), gibt Fischer-Dieskau wieder.⁵⁵³ Gleitende Tonhöhenverläufe auf klingenden Konsonanten thematisiert er nicht. Die von Fischer-Dieskau in summa vertretene Auffassung, die Gestaltung konsonantischer Laute erfülle eine wichtige Funktion für die „Schönheit“⁵⁵⁴ der sängerischen Darbietung, ist auch im späten 20. Jahrhundert noch immer nicht selbstverständlich. So fordert ungefähr zeitgleich etwa Cornelius L. Reid, exponierter Vertreter des Prinzips der ‚funktionalen Stimmbildung‘, Konsonanten müssten möglichst kurz und mit reduzierter Prominenz gestaltet werden, wolle man schädliche Auswirkungen auf das sängerische Legato verhindern.⁵⁵⁵ (Freilich positioniert Reid sein System in der Tradition der „Old Italian School“⁵⁵⁶, geht also von den ästhetischen Prinzipien des Belcanto-Gesangs, nicht des deutschen Liedgesangs aus.)

Das Eintreten des Buchautors Fischer-Dieskau für die ästhetischen Qualitäten klingender Konsonanten lässt erwarten, dass auch der Sänger Fischer-Dieskau dieser Lautgruppe besondere Aufmerksamkeit sichert. Zu hierfür geeigneten Maßnahmen könnte die Platzierung gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten gehören, insofern sie für diastematische Eigenständigkeit von Silbenan- und -auslaut sorgt. Fischer-Dieskaus Zitat der

547 So nennt etwa Moriarty (2008, S. 211) Aufnahmen Fischer-Dieskaus als Fundstellen für „[e]xcellent examples of lengthened double consonants“. Vgl. auch Johnson 2004, S. 323 f.; Seedorf 2016d, S. 222; Kesting 2008, S. 1852.

548 Vgl. Fischer-Dieskau 1985, S. 452.

549 Ebd., S. 450.

550 Vgl. ebd., S. 451–455.

551 Ebd., S. 454.

552 Ebd., S. 459. Vgl. Martienßen-Lohmann 1920, S. 88, wonach „die klingenden Konsonanten *genau auf der Tonhöhe* des Vokals, zu dem sie gehören, eingesetzt werden müssen, sodaß also die Note durch den Konsonanten im Takt ganz kurz vorausgenommen wird“ (Hervorhebung original). Zur Silbenkern-Regel siehe auch oben, Abschnitt ‚Vorgeschichte‘: *Das 18. und frühe 19. Jahrhundert/Zusammenfassung*.

553 „So wird also auch die Note durch den Konsonanten ganz kurz vorausgenommen“ (Fischer-Dieskau 1985, S. 459; vgl. Martienßen-Lohmann 1920, S. 88 bzw. die vorangehende Fußnote).

554 Fischer-Dieskau 1985, S. 450.

555 Vgl. Reid 1983, S. 67 f. und 340–342; Reid 1994, S. 59.

556 Reid 1983, S. 254.

tradierten Silbenkern-Regel allerdings weist eher in die gegenteilige Richtung. Im Folgenden wird der tatsächliche Umgang des Sängers Fischer-Dieskau mit gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten dargestellt, basierend auf den Aufnahmeanalysen des II. Kapitels.

Bereits ausgeführt wurde, dass Fischer-Dieskau, gemessen an den Analyseergebnissen für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts, mit 28 % genutzter Möglichkeiten einen überdurchschnittlich hohen Gebrauch von gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten macht (Durchschnittswert: 20 %); diese Abweichung ist statistisch signifikant.⁵⁵⁷ Vergleicht man seine Werte mit den Durchschnittswerten der übrigen Sänger*innen, differenziert nach den drei Jahrzehnten, in denen seine im Korpus enthaltenen Straussaufnahmen entstanden (1950 ff., 1960 ff., 1980 ff.), so ergibt sich ein jeweils analoges Bild (Abbildung III.2): Die Werte Fischer-Dieskaus liegen in allen drei Jahrzehnten über dem Durchschnitt (dies allerdings in statistisch nicht signifikanter Weise).⁵⁵⁸

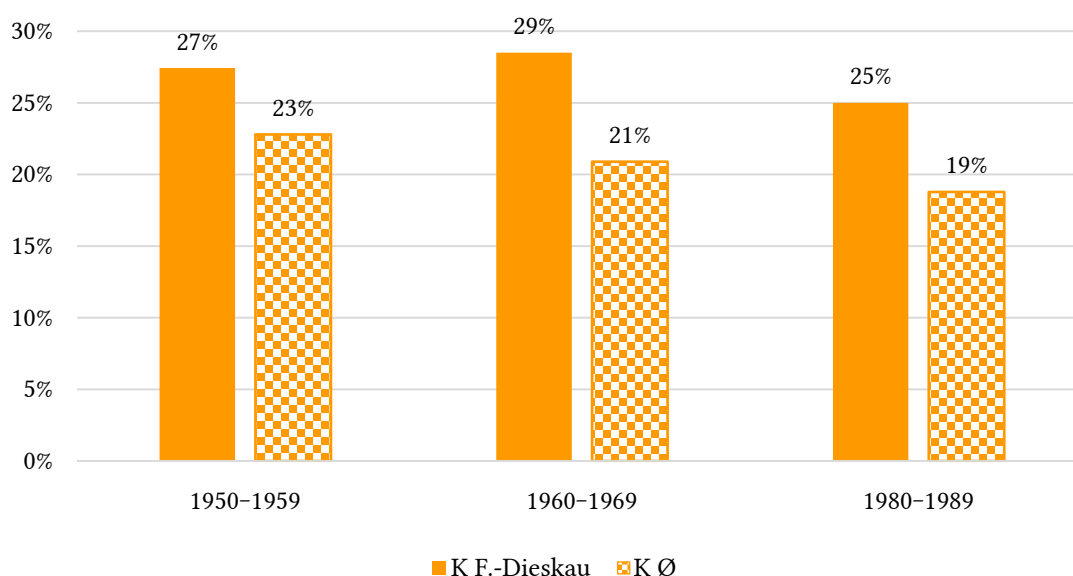


Abbildung III.2: Dietrich Fischer-Dieskau, Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen, sortiert nach Jahrzehnten, jeweils im Vergleich mit den Durchschnittswerten der übrigen Sänger*innen

Aufschlüsse über den Umgang, den Fischer-Dieskau mit klingenden Konsonanten pflegt, gibt auch eine Differenzierung der für ihn ermittelten Werte nach Phonemen. Abbildung III.3 zeigt auf allen klingenden Konsonanten außer /ŋ/ ebenfalls überdurchschnittliche Werte für Fischer-Dieskaus Gleitverhalten an. In den meisten Fällen sind die Abweichungen vom Durchschnitt zwar nicht statistisch signifikant,⁵⁵⁹ wohl aber für den interessantesten Fall, den Laut /z/. Hier ist der Abstand zum Durchschnittswert (3 %) besonders

557 $\chi^2 = 13,0$; $df = 1$; $p < 0,001$. Siehe II. Kapitel, Abbildung 17b.

558 Fischer-Dieskau, Vergleich konsonantischer Gleitbewegungen 1950er/1960er/1980er Jahre: $\chi^2 = 0,346$; $df = 2$; $p = 0,841$. Fischer-Dieskau, konsonantische Gleitbewegungen 1950er Jahre im Vergleich zum Durchschnitt: $\chi^2 = 1,26$; $df = 1$; $p = 0,261$. Fischer-Dieskau, konsonantische Gleitbewegungen 1960er Jahre im Vergleich zum Durchschnitt: $\chi^2 = 6,44$; $df = 1$; $p = 0,011$. Fischer-Dieskau, konsonantische Gleitbewegungen 1980er Jahre im Vergleich zum Durchschnitt: $\chi^2 = 1,85$; $df = 1$; $p = 0,174$.

559 /j/: $\chi^2 = 1,39$; $df = 1$; $p = 0,239$. /l/: $\chi^2 = 1,61$; $df = 1$; $p = 0,204$. /m/: $\chi^2 = 2,76$; $df = 1$; $p = 0,096$. /n/: $\chi^2 = 2,06$; $df = 1$; $p = 0,151$. /ŋ/: $\chi^2 = 0,0668$; $df = 1$; $p = 0,796$. /r/: $\chi^2 = 0,450$; $df = 1$; $p = 0,502$. /v/: $\chi^2 = 2,45$; $df = 1$; $p = 0,118$.

groß (Fischer-Dieskau: 17 %) – eine signifikante Differenz⁵⁶⁰ und ein Hinweis darauf, dass die ästhetischen Qualitäten dieses Phonems nicht nur vom Schriftsteller Fischer-Dieskau hervorgehoben, sondern auch vom Sänger Fischer-Dieskau beachtet werden.

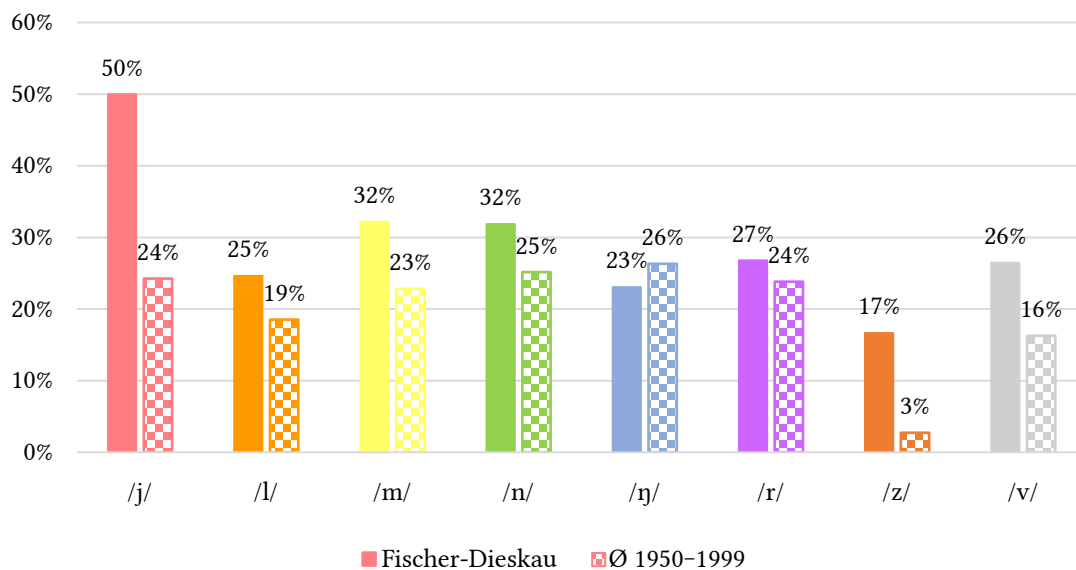


Abbildung III.3: Dietrich Fischer-Dieskau, Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen auf bestimmten Phonemen im Vergleich mit den Durchschnittswerten der übrigen Sänger*innen 1950–1999

Die Analyseergebnisse zeigen: Der Sänger Fischer-Dieskau versieht klingende Konsonanten überdurchschnittlich häufig mit gleitenden Tonhöhen und lässt sie auf diese Weise „melodisch wirksam“⁵⁶¹ werden – ein Performanceverhalten, das man als klingende Umsetzung seiner theoretischen Ausführungen zum ästhetischen Status konsonantischer Laute auffassen kann. Zwar äußert er sich als Autor nicht explizit zum Thema, doch betont er allgemein den hohen Stellenwert konsonantischer Phoneme für die sängerische Ausdrucksgestaltung und die relative Klangfülle klingender Konsonanten im Besonderen, namentlich des Phonems /z/. Mit besonders weit überdurchschnittlicher Häufigkeit nutzt er als Sänger den von anderen Sänger*innen vernachlässigten Laut /z/: Auf diesem bringt er mehr als fünfmal so oft wie der Durchschnitt seiner Zeitgenoss*innen gleitende Tonhöhen an. So lässt sich insgesamt sagen, dass unter dem Aspekt der künstlerischen Behandlung klingender Konsonanten im Fall des Autors und Performers Fischer-Dieskau ästhetische Theorie und sängerische Praxis zur Deckung gelangen.

Elio Battaglia (1997)

Mit zwei Einspielungen aus dem Jahr 1980 (*Ständchen, Traum durch die Dämmerung*) im Aufnahmenkorpus vertreten ist der italienische Bariton Elio Battaglia (*1933). Im Jahr 1990 publizierte der Verlag Ricordi eine von Battaglia besorgte *Revisione critico-tecnica* des *Metodo pratico di canto italiano per camera* von Nicola Vaccai (1832), die 1997 in deutscher

560 /z/: $\chi^2 = 21,3$; $df = 1$; $p < 0,001$.

561 Haug 1993, S. 93.

Übersetzung erschien.⁵⁶² Darin kommentiert Battaglia die den einzelnen Lektionen zugeordneten praktischen Übungen ebenso wie Vaccais im originalen Wortlaut wiedergegebene verbale Erläuterungen. Zudem gibt er dem Textband eine Audio-CD mit Einspielungen der Übungen bei und knüpft auf diese Weise im Gewand moderner Medialität an die gesangspädagogische Tradition der oralen Vermittlung an.⁵⁶³ Battaglia positioniert sich auch zu Vaccais Erläuterung des Portamento, die im Wesentlichen auf eine Darstellung von Antizipation und Postizipation hinauslaufen. In der deutschen Übersetzung lauten diese Erläuterungen wie folgt:

Das *portamento* der Stimme darf man nicht so verstehen, als solle sie, wie das mißbräuchlich zu geschehen pflegt, von einem Ton zum anderen durch die Zwischenstufen schleifen, sondern vielmehr einen Ton mit dem anderen vollkommen vereinigen. [...] Man kann das *Portamento* der Stimme auf zweierlei Weise ausführen. Entweder nimmt man [...] mit dem Vokal der vorhergehenden Silbe den folgenden Ton voraus, oder man setzt, fast unmerklich, die folgende Silbe mit der (,verlängerten‘) Tonhöhe der vorhergehenden Silbe an [...] . In Phrasen voller Anmut oder tiefem Ausdruck ergibt dies eine gute Wirkung. Durch Übertreibung jedoch würde der Gesang maniert und eintönig.⁵⁶⁴

Battaglia zufolge lassen sich durch den Rückbezug auf Vaccai irrige Annahmen über den Portamentobegriff und „falsche ästhetische Vorstellungen von Gefühlsausdruck“ korrigieren: „was heute irrtümlich ‚*Portamento*‘ genannt wird, ist nichts anderes, als was zu Zeiten von Tosi und Mancini ‚schmieren‘ genannt wurde.“⁵⁶⁵ Battaglia geht also davon aus, dass das ‚echte‘ Portamento vom „striscio“, dem „Gleiten von einem Ton zum anderen über alle Zwischenstufen hinweg“⁵⁶⁶, unterschieden werden müsse – eine Auffassung, die er durch ein Zitat aus Francesco Lampertis Abhandlung *L’arte del canto* (1880) sowie einige Notenbeispiele aus italienischer Opernliteratur bekräftigt. Die Radikalität solcher Ablehnung des eigentlichen Tonhöhengleitens wird man wohl cum grano salis verstehen dürfen, nicht zuletzt weil, wie oben ausgeführt, eine Grauzone zwischen ästhetisch relevanten und zwar vorhandenen, aber ästhetisch irrelevanten Gleitbewegungen existiert.⁵⁶⁷ Trennscharf ziehen könnte man die Abgrenzung wohl nur, sollte Battaglia unter dem *striscio* eine Folge klar voneinander differenzierter Zwischentöne verstehen (eines seiner Notenbeispiele legt dies nahe); doch würde man ein solches Verfahren kaum pauschal mit dem identifizieren dürfen, „was üblicherweise ‚*Portamento*‘ genannt wird“⁵⁶⁸. Auf den Audiobeispielen der beiliegenden CD freilich wird Battaglias Maxime sehr genau umgesetzt; nur vereinzelt findet sich darauf auch Portamento mit veritabler Gleitbewegung.⁵⁶⁹

Vaccais Ausführungen, und daher auch Battaglias Kommentare, beziehen sich auf den Gesang in italienischer Sprache, hinsichtlich des Repertoires also keinesfalls auf das deutsche Lied. Dennoch (oder gerade deshalb) ist von Interesse, wie der Vertreter einer solchermaßen puristischen Portamento-Ästhetik als Sänger von Strauss-Liedern bei der Gestal-

562 Battaglia 1997; siehe oben, Abschnitt *Späteres 20. und frühes 21. Jahrhundert/Spezialdiskurs: Historisch informierte Aufführungspraxis*.

563 Vgl. Battaglia 1997, S. 6.

564 Ebd., S. 50 (Hervorhebungen original).

565 Ebd. (Hervorhebung original).

566 Ebd., S. 51; vgl. ebd., S. 50.

567 Siehe I. Kapitel, Abschnitte *Begriffliche Abgrenzungen: Legato; Glissando* und *Zur Methodik der Datenerhebung*.

568 Battaglia 1997, S. 51 (Hervorhebung original); vgl. ebd., erstes Notenbeispiel.

569 Vgl. etwa Battaglia 1997, Audio-CD, Track 37, 0:15–0:19 und 1:06; Track 38, 1:10–1:11.

tung gleitender Tonhöhen verfährt. Da Vaccai (ebenso wie Battaglias *Revisione*) für Konsonanten von grundsätzlich kurzer Artikulationsdauer ausgeht⁵⁷⁰ und die Möglichkeit gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten nicht anspricht, ist anzunehmen, dass beide Autoren prinzipiell vokalische Antizipationen bzw. Postizipationen im Blick haben. So werden im Folgenden zunächst Battaglias vokalische Gleitbewegungen in den Blick genommen und auf die Frage hin untersucht, ob sie, der von ihm propagierten Lehrmeinung entsprechend, ohne (ästhetisch relevante) Gleitbewegung im engeren Sinn realisiert werden. Anschließend werden die Umsetzungen der betroffenen Liedstellen auf den übrigen im Korpus enthaltenen Einspielungen untersucht. Ziel dieses Vergleichs ist nicht nur, Battaglias Gestaltungsweise in einen weiteren performancepraktischen Kontext zu rücken, sondern auch, Aufschlüsse über den allgemeinen Umgang mit einem bestimmten Gestaltungsdetail gleitender Tonhöhen im spätromantischen Liedgesang zu erhalten. Von dort ausgehend werden einige Überlegungen zur Frage nationaler Schulbildung angestellt.

Die am zentralen Stellenkorpus vorgenommenen Höranalysen konstatieren an drei von 32 möglichen Stellen in Battaglias Strausseinspielungen gleitende Tonhöhen auf vokalischen Lauten; das entspricht einer Häufigkeit von 9 % (Durchschnittswert für die 1980er Jahre: 8 %). In dieser Hinsicht ist Battaglia also repräsentativer Vertreter seines Jahrzehnts. Eine dieser Stellen (Notenbeispiel III) ist ein aufwärts gerichtetes *Cercar la nota*, das zwischen zwei Tonhöhen im Abstand eines Quartintervalls stattfindet (*Ständchen*, T. 36 „zu mir“), eine weitere, unmittelbar darauffolgende ein Portamento in Abwärtsrichtung zwischen zwei Tönen im Kleinterzabstand (*Ständchen*, T. 37 „mir in“), die dritte ein Anschleifen zu Phrasenbeginn (*Ständchen*, T. 48 „Sitz“).⁵⁷¹ Die beiden erstgenannten Stellen bieten Gelegenheiten zur Anwendung der von Vaccai genannten Stilmittel Postizipation (erste Stelle) und Antizipation (zweite Stelle). Für die dritte Stelle gilt dies nicht, da dem Anschleifen am Phrasenbeginn keine Tonhöhe vorausgeht, die postizipiert werden könnte; doch wird gerade diese Stelle von Battaglia auf bedeutsame Weise ausgeführt (siehe dazu unten), sodass auch sie sich für Analyse und Aufnahmenvergleich anbietet. Viertens herangezogen wird eine Stelle aus dem Parallelstellenkorpus, an der Battaglia ein Portamento in Abwärtsrichtung realisiert (*Traum durch die Dämmerung*, T. 3 „Wei-te“); hier bestünde Gelegenheit für Antizipation (Notenbeispiel III).⁵⁷²

🔊 <https://doi.org/10.5446/61336>

Noten- und Audiobeispiel III: *Ständchen*, T. 36–37 und T. 48–50; *Traum durch die Dämmerung*, T. 3; © Battaglia 1980 *Ständchen* und © Battaglia 1980 *Traum durch die Dämmerung*, vokalische Gleitbewegungen, näherungsweise als Notate wiedergegeben (Originaltonarten; die Aufnahmen Battaglias sind um eine große Terz [*Ständchen*] bzw. eine große Sekunde [*Traum durch die Dämmerung*] abwärts transponiert)

570 Vgl. Battaglia 1997, S. 8.

571 Vgl. © Battaglia 1980 *Ständchen*.

572 Vgl. © Battaglia 1980 *Traum durch die Dämmerung*.

Im Folgenden wird zunächst untersucht, ob an den jeweiligen Aufnahmestellen tatsächlich Postizipationen oder Antizipationen hörbar werden und ob Battaglia, der von ihm vertretenen Lehrmeinung gemäß, tatsächlich auf ästhetisch relevante Gleitvorgänge im engeren Sinn verzichtet. Dabei argumentieren die folgenden Analysen nicht auf der Grundlage statistischer Werte, sondern qualitativer Beschreibungen auf *close listening*-Basis. So ist etwa das erste der vier vokalischen Stilmittel Battaglias (*Cercar la nota in Ständchen*, T. 36 „zu **mir**“) sehr schwach ausgeprägt. Doch ist bei genauem Hinhören erkennbar, dass Battaglia den Vokal /i/ der Silbe „mir“ unterhalb der notierten Tonhöhe ansetzt (Notenbeispiel III). Von einem anschließenden ästhetisch relevanten Gleitvorgang kann nicht gesprochen werden (obwohl beim Anhören in Zeitlupe ein solcher einwandfrei festzustellen ist).⁵⁷³ Das Verfahren entspricht insgesamt einer Postizipation, wenngleich die Starttonhöhe für den Vokal nicht genau mit der vorangehenden Tonhöhe identisch ist, sondern etwas oberhalb von dieser liegt. Notenbeispiel III gibt eine ungefähre Niederschrift des Vorgangs.

Die unmittelbar anschließende Portamentobewegung von der Silbe „mir“ zur Silbe „in“ (T. 37; Notenbeispiel III) böte die Möglichkeit zur Antizipation des Zieltons, und in Zeitlupe wird auch erkennbar, dass diese tatsächlich stattfindet, doch erscheint ihre Dauer in Originalgeschwindigkeit zu gering, als dass von einer ästhetisch relevanten Ausprägung gesprochen werden könnte. Battaglia wird also hier seiner eigenen Maxime formal gesehen nicht gerecht, da anstelle einer regelrechten Antizipation hier der Gleitvorgang selbst in den Vordergrund tritt. Auch die Gleitbewegung freilich ist wenig prominent; bezeichnenderweise war sie in den *close listening*-Analysen zunächst ein Differenzfall.

Anders liegt der Fall bei Battaglias Anschleifbewegung in Takt 48 desselben Lieds („Sitz“; Notenbeispiel III). Hier ist auch in Originalgeschwindigkeit gut hörbar, dass Battaglia dem notierten Ton eine tiefer liegende Tonhöhe voranstellt. Von einem ästhetisch relevanten Gleitvorgang, der beide Tonhöhen miteinander verbände, wird man nicht sprechen wollen; das Resultat gleicht einem Vorschlag im Halbtonabstand. Eine Postizipation im eigentlichen Sinne findet zwar nicht statt, da am Phrasenbeginn keine vorangehende Tonhöhe existiert, doch liegt durch den vorschlagartigen Vorgang zu Silbenbeginn ein ähnliches Verfahren vor. Das Gegenstück hierzu, eine deutlich wahrnehmbare nachschlagartige Antizipation am Silbenende, findet sich auf Battaglias Aufnahme von *Traum durch die Dämmerung* (T. 3 „Wei-te“; Notenbeispiel III).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Battaglia in seinen Straussaufnahmen der von Vaccai abgeleiteten Maxime, Antizipationen und Postizipationen in Form von Vor- bzw. Nachschlägen sollten als kurzzeitig stabile Einzeltöne veritable Gleitvorgänge ersetzen, überwiegend gerecht wird. Jedenfalls kann man in seinem Stilmittelgebrauch keine demonstrativ ausgestellten Gleitbewegungen erkennen, findet aber an drei von vier Stellen (quasi) Postizipation bzw. Antizipation. Sucht man bei anderen Sänger*innen an den genannten vier Liedstellen nach ähnlichen Umsetzungen, fällt das Ergebnis überschaubar, doch interessant aus. Tabelle III.10 zeigt, auf welchen weiteren Aufnahmen hier überhaupt Gleitbewegungen im erweiterten Sinne der vorliegenden Studie zu hören sind.

573 In den *close listening*-Analysen wurde Battaglias Ausführung dieser Stelle von Hörer 1 und Hörer 2 zunächst different eingeordnet, bevor aufgrund einer exakten Kriterienanalyse Einigung erzielt wurde.

Ständchen op. 17 Nr. 2				Traum durch die Dämmerung op. 29 Nr. 1						
T. 36 "zu mir"		T. 37 "mir in"		T. 48 "Sitz"		T. 3 "Wei-te"				
An↑	Cln↑	—	Aus↓	Por↓	—	An F	Se/Sw	—	Por↓	—
1921	Elisabeth Rethberg		1905	Leo Slezak		1901	Lotte Schloss		1904	Anton Sistermans
1924	Lotte Schöne		1911	Elena Gerhardt		1905	Leo Slezak		ca. 1908	Karl Jörn
1925	Selma Kurz		ca. 1920	Claire Dux		1908	Johanna Gadski		1921	Friedrich Schorr
1927	Heinrich Schlusnus		1921	Elisabeth Rethberg		1912	Heinrich Hensel		1930	Alexander Kipnis
1927a	Elisabeth Schumann		1923	Elena Gerhardt		1919	Robert Burg		1933	Richard Tauber
1929	Lotte Lehmann		1925	Franz Steiner		191x	Hermann Jadlowker		1953	Alfred Poell
1936	Karl Schmitt-Walter		1925	Richard Tauber		ca. 1920	Claire Dux		1955	Jussi Björling
1941	Lotte Lehmann		1927a	Elisabeth Schumann		1921	Frieda Hempel		1967	Montserrat Caballé
1942	Gianna Pederzini		1927b	Elisabeth Schumann		1923	Elena Gerhardt		1979	Montserrat Caballé
1944	Peter Anders		1931	Julius Patzak		1924	Lotte Schöne		1980	Elio Battaglia
1949	Peter Anders		1933	Richard Tauber		1925	Richard Tauber			
194x	Margherita Perras		1938	Peter Anders		1927	Claire Dux			
1953	Suzanne Danco		1942	Gianna Pederzini		1929	Lotte Lehmann			
1957	Rudolf Schock		1942	Lea Piltti		1929	Leo Slezak			
1963	Gérard Souzay		1944	Peter Anders		1942	Gianna Pederzini			
1978 od. '79	René Kollo		1944	Julius Patzak		194x	Margherita Perras			
1980	Elio Battaglia		194x	Margherita Perras		1957	Rudolf Schock			
1981	Rita Auvinen		1956	Dietrich Fischer-Dieskau		1961	Irmgard Seefried			
1987	Francisco Araiza		1959	Jussi Björling		1963	Hermann Prey			
1988	Gwyneth Jones		1962	Aase Nordmo Løvberg		1965	Nicolai Gedda			
1989	Udo Reinemann		1963	Tom Krause		1975	Birgit Nilsson			
1992	Cheryl Studer		1963	Hermann Prey		1980	Elio Battaglia			
2011	Soile Isokoski		1967	Dietrich Fischer-Dieskau		1985	Benita Valente			
2013	Christiane Karg		1972	Hermann Prey		1987	Francisco Araiza			
2014	Wallis Giunta		1975	Birgit Nilsson		1989	Udo Reinemann			
2014	Timothy Sharp		1978 od. '79	René Kollo		2013	Martin Mitterrutzner			
2015	Maya Boog		1980	Elio Battaglia		2019	Teruhiko Komori			
2015	Peter Gijsbertsen		1981	Dietrich Fischer-Dieskau						
			1985 od. '86	Hermann Prey						
			1989	Barbara Bonney						
			2015	Peter Gijsbertsen						
			2019	Teruhiko Komori						

Tabelle III.10: vier ausgewählte Liedstellen, Aufnahmen mit Gleitbewegungen

Bei insgesamt elf der neben Battaglia angeführten Sänger*innen finden sich Antizipationen bzw. Postizipationen. Das *Cercar la nota* in *Ständchen*, Takt 36 („mir“) wird wie von Battaglia auch von Gianna Pederzini (1942) und Margherita Perras (1940er Jahre) postizipationsartig gesungen.⁵⁷⁴ Das Portamento in Takt 37 desselben Lieds führen Elena Gerhardt (1911) und Tom Krause (1963), anders als Battaglia, mit deutlicher Antizipation der nachfolgenden Tonhöhe aus, allerdings jeweils im Anschluss an eine prominente Gleitbewegung⁵⁷⁵. Für Vorschlagbildung in *Ständchen*, Takt 48 („Sitz“) gibt es mehrere Beispiele neben Battaglia, wobei in den frühen Aufnahmen (Lotte Schloss 1901; Hermann Jadowker, 1910er Jahre) der Intervallabstand zur Zielnote größer ist (kleine Terz) als in den späteren (Pederzini 1942: große Sekunde; Prey 1963 und Udo Reinemann 1989: kleine Sekunde, wie Battaglia).⁵⁷⁶ Auch die deutlich wahrnehmbare Antizipation zu Beginn von *Traum durch die Dämmerung* (T. 3 „Wei-te“) führen außer Battaglia noch weitere Sänger*innen aus (Anton Stermans 1904, Jussi Björling 1955, Monserrat Caballé 1967 und 1979), dabei stets – wie Battaglia – als exakte Vorwegnahme des nachfolgenden Tons auf dem zweiten Vokal des Diphtongs.⁵⁷⁷

Es fällt auf, dass drei der zwölf angeführten Sänger*innen aus Ländern des romanischen Sprachraums stammen: Neben Battaglia sind das Pederzini und Caballé, die in obiger Aufstellung (wie Battaglia) jeweils mit mehreren Aufnahmestellen erscheinen. Beide Sängerinnen wurden im romanischen Sprachraum (Italien bzw. Spanien und Italien) ausgebildet und vor allem als Opernsängerinnen, zumal im Bereich des italienischen Repertoires, nicht aber dem des deutschen Lieds bekannt (dies im Gegensatz zu Battaglia).⁵⁷⁸ So stellt sich die Frage, ob die Neigung, Postizipationen und Antizipationen als vollgültige Nach- bzw. Vorschläge auszuführen, auf eine Schulung in der Belcanto-Tradition, zumindest des italienischsprachigen Gesangs zurückgehen könnte. Battaglias Rückführung seiner performanceästhetischen Maximen auf Vaccai lässt diese Überlegung plausibel erscheinen. Doch bereits obige Aufstellung macht deutlich, dass hier nicht vom exklusiven Stilmittel einer etwaigen ‚italienischen Schule‘ gesprochen werden kann: Prägnante Beispiele für Antizipation (teilweise nach ausgeprägter Gleitbewegung) finden sich auch bei nicht romanisch sozialisierten Sängerinnen.⁵⁷⁹

Es wäre reizvoll, anhand eines großangelegten Aufnahmenvergleichs zu untersuchen, inwieweit im ‚italienischen‘ bzw. ‚deutschen‘ Fach beheimatete Sänger*innen den Einsatz gleitender Tonhöhen unterschiedlich bzw. ähnlich handhaben. Der vorliegenden Studie mangelt es dafür jedoch an geeignetem Analysematerial; Vertreter*innen des italienischen Fachs sind im Aufnahmenkorpus nicht häufig vertreten. Immerhin kann gesagt werden, dass die im Korpus vielfach präsente Monserrat Caballé (die sich zwar nach eigener Aussage zu Mozart- und Strausspartien hingezogen fühlte, international jedoch im italieni-

574 ◉ Pederzini 1942 *Ständchen*; ◉ Perras 194x *Ständchen*.

575 ◉ Gerhardt 1911 *Ständchen*; ◉ Krause 1963 *Ständchen*.

576 ◉ Schloss 1901 *Ständchen*; ◉ Jadowker 191x *Ständchen*; ◉ Pederzini 1942 *Ständchen*; ◉ Prey 1963 *Ständchen*; ◉ Reinemann 1989 *Ständchen*. Die Intervallangaben stellen teilweise Näherungswerte dar.

577 ◉ Stermans 1904 *Traum durch die Dämmerung*; ◉ Björling 1955 *Traum durch die Dämmerung*; ◉ Caballé 1967 *Traum durch die Dämmerung*; ◉ Caballé 1979 *Traum durch die Dämmerung*.

578 Angaben nach Kutsch/Riemens 2003, S. 3582 f. und 673 f.

579 Vgl. auch ◉ Gerhardt 1923 *Ständchen*, T. 43 „Bach und“ (abwärts); ◉ Schumann 1927 *Freundliche Vision*, T. 5 „hell am“ (aufwärts); ◉ della Casa 1963 *Ständchen*, T. 58 „Lin-den...“ (abwärts). Biographische Angaben nach Kutsch/Riemens 2003, S. 1696, 4296 und 1072.

schen Fach reüssierte⁵⁸⁰) einen im Vergleich zu anderen Strausseinspielungen ihrer Zeit weit überdurchschnittlichen Gebrauch vokalischer Gleitbewegungen, dafür einen deutlich unterdurchschnittlichen Gebrauch konsonantischer Gleitbewegungen aufweist.⁵⁸¹ Bedenkt man, wie wenig Wertschätzung manches in der Belcanto-Tradition verortete Lehrwerk den konsonantischen Phonemen zuteilwerden lässt,⁵⁸² drängt sich der Gedanke auf, dies mit Sozialisation und fachlicher Ausrichtung der Sängerin zu erklären. Im Detail sind ihre Gleitbewegungen sehr differenziert gestaltet; so finden sich in ihren drei Einspielungen von *Ständchen* (1967, 1969, 1979) allein unter den Portamenti Gleitbewegungen mit und ohne Antizipationsnote am Ende,⁵⁸³ solche mit mehr oder weniger dynamischer Reduktion⁵⁸⁴ und immer wieder vibrierte bzw. diastematisch gestufte Gleitbewegungen, die das Gleiten von Ton zu Ton einer Skalenbewegung oder Akkordbrechung annähern.⁵⁸⁵ Insgesamt zeugt die Detailgestaltung vokalischer Gleitbewegungen bei Caballé von einer intensiv kultivierten Pflege der mit gleitenden Tonhöhen verbundenen Stilmittel, wie sie für den deutschsprachigen Liedgesang ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gerade *nicht* typisch ist. Es wirkt, als werde hier ein Stilmittelgebrauch der „grand opera“⁵⁸⁶ auf den Liedgesang übertragen. Wieder anders liegt der Fall freilich bei dem spanischen Tenor Alfredo Kraus, einem der großen Tenöre des italienischen (und französischen) Opernrepertoires,⁵⁸⁷ der in seinen Einspielungen von Strauss-Liedern zwar ebenfalls überdurchschnittlichen Gebrauch von vokalischen Gleitbewegungen macht,⁵⁸⁸ doch kein einziges Mal im Rahmen eines Portamento – es handelt sich ausschließlich um Gleitbewegungen am Silbenbeginn.⁵⁸⁹

So zeigt sich, dass der Gebrauch gleitender Tonhöhen bei Sänger*innen unterschiedlicher kultureller Provenienz eine eigene Untersuchung wert wäre, die jedoch im vorliegenden Zusammenhang nicht geleistet werden kann. Eine zumindest verwandte Untersuchung (zu möglichen Zusammenhängen zwischen dem Einsatz gleitender Tonhöhen und der kulturellen Verortung des gesungenen Repertoires) wird unten im V. Kapitel als Gegenüberstellung des deutschen spätromantischen Lieds mit der französischen *mélodie* durchgeführt. Battaglias *Revisione* der Vaccai'schen *Methode* jedenfalls lenkt Aufmerksamkeit auf die Frage, ob und wie Sänger*innen, deren zentrales Repertoire das italienische Opernfach ist, ihren Gebrauch gleitender Tonhöhen verändern, wenn sie sich dem deutschsprachigen Kunstlied widmen. Einige Anzeichen, Analyseergebnisse der vorlie-

580 Vgl. Kesting 1988, S. 1881.

581 Vokalisches Gleiten Caballés in den 1960er Jahren: 31 % (52 genutzte von 166 Gelegenheiten; Durchschnittswert: 13 %). Konsonantisches Gleiten Caballés in den 1960er Jahren: 11 % (19 genutzte von 166 Gelegenheiten; Durchschnittswert: 22 %). Vokalisches Gleiten Caballés in den 1970er Jahren: 26 % (37 genutzte von 145 Gelegenheiten; Durchschnittswert: 10 %). Konsonantisches Gleiten Caballés in den 1970er Jahren: 10 % (15 genutzte von 145 Gelegenheiten; Durchschnittswert: 22 %).

582 Für eine entsprechende Position nach 1950 siehe oben, Fußnote 555.

583 Vgl. ⊙ Caballé 1967 *Ständchen* mit ⊙ Caballé 1979 *Ständchen*, jeweils T. 58 „Lin-den“.

584 Vgl. ⊙ Caballé 1979 *Ständchen* mit ⊙ Caballé 1967 *Ständchen*, jeweils T. 61 „regt, nur“.

585 Vgl. ⊙ Caballé 1979 *Ständchen*, T. 5 „lei-se“ und 69 „träu-men“ (quasi Akkordbrechungen).

586 Potter 2006, S. 523. Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Zum Wandel der Portamentopraxis im 20. Jahrhundert*.

587 Vgl. Kesting 2008, S. 1949–1951.

588 Zwölf genutzte von 44 Gelegenheiten (27 %; Durchschnittswert der 1990er Jahre: 9 %).

589 Elfmal *Cercar la nota*, einmal Anschleifen am Phrasenbeginn.

genden Studie, sprechen dafür, dass in solchen Fällen nicht mit einer grundsätzlichen, etwa bewusst stilbezogenen Umstellung gerechnet werden sollte. Für eine fundierte Beantwortung dieser Frage ist jedoch weitere Forschung notwendig.

Zusammenfassung

Die Aufmerksamkeit, die der gesangspädagogische Diskurs deutscher Sprache gleitenden Tonhöhen, klingenden Konsonanten und gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten widmet, folgt vom 19. bis zum frühen 21. Jahrhundert einer deutlich ausgeprägten Intensitätskurve. Im Laufe des 19. Jahrhunderts steigt diese Kurve an, in ausgewählten Schriften des früheren 20. Jahrhunderts kulminiert sie, und während des späteren 20. Jahrhunderts sinkt sie wieder ab. Die sängerische Praxis des Umgangs mit gleitenden Tonhöhen auf vokalischen Lauten steht, soweit aus dem Aufnahmekorpus der vorliegenden Studie rekonstruierbar, in einem nachzeitigen Verhältnis zu diesem schriftlichen Diskurs. Im 19. Jahrhundert gilt die Anwendung von Stilmitteln wie Portamento und *Cercar la nota* als selbstverständlich und wird in gesangspädagogischen Publikationen ausführlich besprochen. Noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden diese Stilmittel auch in der sängerischen Praxis großzügige Anwendung, großzügiger jedenfalls als in späteren Epochen. Zu dieser Zeit werden sie vom schriftlichen Diskurs zwar noch behandelt, aber bereits problematisiert. Die aus der grundsätzlichen Problematisierung gleitender Tonhöhen abgeleiteten Konsequenzen zieht dann die ‚Versachlichung‘ der musikalischen Praxis in der zweiten Jahrhunderthälfte, in welcher der Gebrauch von *Cercar la nota* und insbesondere Portamento deutlich zurückgeht. Zu dieser Zeit haben gesangspädagogische Publikationen das Interesse an dieser Thematik weitgehend aufgegeben; wo Portamento und verwandte Stilmittel überhaupt noch behandelt werden, erscheinen sie als ästhetisch herausfordernd und werden mit dem Ruch des Unseriösen verbunden. Ein erneutes theoretisches Umdenken kündigt sich erst in Schriften seit dem späten 20. Jahrhundert an, die aus dem Blickwinkel einer stilistisch differenzierenden bzw. historisch informierten Aufführungspraxis argumentieren: Der reflektierte und gezielte Einsatz von Portamento und verwandten Gestaltungsmitteln wird in solchen Publikationen wieder empfohlen. Die vorliegende Studie kann allerdings in der jüngeren sängerischen Praxis des spätrömantischen Liedgesangs (noch?) keine Auswirkungen dieses neuen Trends feststellen.

Während also zwischen sängerischer Praxis und gesangspädagogischem Diskurs, was den Gebrauch gleitender Tonhöhen auf vokalischen Lauten angeht, diachrone Beziehungen herrschen, lässt der Einsatz gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten kaum Wechselwirkungen mit dem Schrifttum erkennen: Er verändert sich in quantitativer Hinsicht während des gesamten Untersuchungszeitraums kaum. So findet die Tatsache, dass das ausgeprägte Interesse einiger Quellen des frühen 20. Jahrhunderts an diesem Thema nach 1950 einem fast totalen Desinteresse weicht, keinen Niederschlag in der sängerischen Praxis: Noch im frühen 21. Jahrhundert nutzen Sänger*innen, ebenso wie schon in der frühen Tonträgerära bzw. in der ‚sachlichen‘ Epoche nach 1950, etwa ein Fünftel aller Gelegenheiten für konsonantisches Gleiten. Ein Bezug zwischen Praxis und theoretisch formulierter Ästhetik kann lediglich für den nach 1950 ansteigenden Gebrauch konsonantischer Ausgleitbewegungen in Abwärtsrichtung konstatiert werden. Zumindest eine Publikation des früheren 20. Jahrhunderts hatte besonderes Interesse an genau diesem Stilmittel genommen: Der bedeutende, auch als Lehrer renommierte Liedbegleiter Coenraad V. Bos hatte 1949 gefordert, vokalisches Portamento grundsätzlich durch konsonantisches

Ausgleiten zu ersetzen. Es wirkt, als hätten die Sänger*innen der zweiten Jahrhunderthälfte auf diese Forderung (die offensichtlich einen Nerv der Zeit traf) reagiert: Der Einsatz konsonantischen Ausgleitens (abwärts) nimmt in der zweiten Jahrhunderthälfte zu, der Gebrauch von Portamento (abwärts) hingegen radikal ab. Insgesamt kann in dieser Entwicklung des kollektiven Performancestils eine Entsprechung zur in der ersten Jahrhunderthälfte weithin erhobenen Forderung gesehen werden, Gleitbewegungen seien mit unaufdringlicher Dezenz auszuführen.

Als verbaliter sehr dezidierte Gegnerin des *sliding* und *scooping* tritt die weltweit gefeierte Sängerin Lotte Lehmann auf, die in einem 1945 erschienenen Buch zur Liedinterpretation (*More than Singing*) wiederholt vor dem Gebrauch dieser Stilmittel warnt. Die von ihr hinterlassenen Liedaufnahmen zeigen jedoch, dass ihr eigener Gesang dieser ästhetischen Anspruchshaltung zumindest bei der Darbietung spätromantischer Lieder nicht gerecht wird. Zwar enthalten die in vorliegender Studie erhobenen Analysedaten Hinweise darauf, dass Lehmanns Einsatz gleitender Tonhöhen im Lauf der Jahrzehnte abgenommen haben könnte, doch wird nicht annähernd ein Verzicht auf entsprechende Stilmittel erkennbar. So zeigt das Verhältnis zwischen Lehmanns schriftlichen Äußerungen und den Dokumenten ihrer sängerischen Tätigkeit, welche Diskrepanzen zwischen im schriftlichen Diskurs verfochtenen Positionen und zeitgleich geübter künstlerischer Praxis auftreten können – ein warnender Fingerzeig, die Aussagen schriftlicher Quellen nicht allzu direkt als Beschreibung der ihnen je zeitgenössischen Aufführungspraxis zu lesen.

Anders verhält es sich mit Hinweisen für die sängerische Gestaltung konsonantischer Laute, die Dietrich Fischer-Dieskau in einem 1985 erschienenen Handbuch gibt (*Töne sprechen, Worte klingen*). Der Sänger macht in seinem Buch explizit auf die ästhetischen Qualitäten klingender Konsonanten aufmerksam und wirbt dafür, ihnen besondere sängerische Beachtung zu schenken. Die Aufnahmeanalysen der vorliegenden Studie machen deutlich, dass er von der Platzierung gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten überdurchschnittlich häufigen Gebrauch macht. Insofern dieses Stilmittel als ästhetische Aufwertung konsonantischer Laute verstanden werden kann, da es ihnen diastematische Autonomie ermöglicht, passen seine schriftlichen Äußerungen und sein Performanceverhalten zueinander. Auffällig ist insbesondere, dass der Sänger Fischer-Dieskau den Laut /z/ ungewöhnlich häufig für Tonhöhengleiten nutzt – einen Laut, der von anderen Sänger*innen eher selten hierfür verwendet wird, den Fischer-Dieskau aber in seinem Buch hinsichtlich seiner ästhetischen Qualitäten besonders hervorhebt (ohne diese zu spezifizieren).

Die von dem Bariton Elio Battaglia 1990 publizierte Neuausgabe der Vaccai'schen *Gesangsmethode* von 1832 schließlich wirft die Frage auf, ob und inwiefern der Gebrauch, den Sänger*innen deutschsprachiger Lieder von gleitenden Tonhöhen machen, durch in anderen Repertoirebereichen antrainierte Gewohnheiten und stilistische Vorlieben geprägt sein könnte. Zwar enthalten die hier untersuchten Aufnahmen keinen Hinweis darauf, dass die von Battaglia im Anschluss an Vaccai erhobene Forderung, Portamento und *Cercar la nota* seien auf Antizipations- und Postizipationsnoten ohne Gleitvorgang zu beschränken, in der sängerischen Praxis des spätromantischen Liedgesangs befolgt würde. Doch legen die Aufnahmeanalysen (besonders im Fall Monserrat Caballés) die Hypothese nahe, dass in romanischen Ländern geborene und ausgebildete Sänger*innen, deren sängerisches Profil eng mit dem italienischen Opernrepertoire verbunden ist, beim Gesang deutschsprachiger Lieder Verhaltensweisen aus jenem Repertoirebereich auf das Lied übertragen. Der Frage nach Interferenzen zwischen verschiedenen ‚Kulturen‘ des Musizierverhaltens wird im V. Kapitel am Beispiel der französischen *mélodie* weiter nachgegangen.

Insgesamt erweist sich das Verhältnis zwischen gesangspädagogischem Diskurs und sängerischer Performancepraxis als ambivalent und vielschichtig. Analytische Beobachtungen zum sängerischen Gebrauch gleitender Tonhöhen auf vokalischen Lauten lassen ein Wechselverhältnis zwischen Praxis und gesangspädagogischem Schrifttum erkennen: Dieses wirkt an einem Diskurs mit, der den praktischen Einsatz entsprechender Stilmittel während des 20. Jahrhunderts langfristig zurückdrängt. Andererseits zeigen Beobachtungen zu gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten, dass der Gebrauch dieses Gestaltungsmittels sich von der Gesangspädagogik weitgehend unbeobachtet vollzieht. Lediglich in der ersten Hälfte des frühen 20. Jahrhunderts kann bei einigen Autoren von einem vermehrten Interesse an diesem Gegenstand gesprochen werden, das möglicherweise bestimmte sängerisch-performative Verhaltensweisen der zweiten Jahrhunderthälfte begünstigt hat.

IV. Interpretationskontext 2: Richard Strauss und die ‚auktoriale Aufführungstradition‘ seiner Lieder

Das folgende Kapitel widmet sich der Aufführungstradition der Strauss'schen Liedkompositionen, soweit diese von Strauss selbst mitgeprägt wurde. Im Blickpunkt der Untersuchung steht dabei der Gebrauch von Stilmitteln, die sich gleitender Tonhöhen bedienen, unter besonderer Beachtung gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten. Auf Hinweise befragt werden unter diesem Aspekt zunächst die Partituren sämtlicher seiner gedruckten Lieder, dann verbale Äußerungen des ‚Vortragsmeisters‘ Strauss, schließlich die handschriftlichen Eintragungen in Notenausgaben seiner Lieder aus dem Besitz der Komponistengattin Pauline Strauss-de Ahna. Die dabei gemachten Beobachtungen dienen dann als Ausgangspunkt für Interpretationen des Performanceverhaltens, das auf Liedaufnahmen mit Sänger*innen aus dem unmittelbaren beruflichen Umfeld des Komponisten dokumentiert ist. Dabei wird erforscht, inwieweit von Strauss selbst geschätzte Sänger*innen im Umgang mit gleitenden Tonhöhen spezifische Verhaltensmerkmale aufweisen und in welchem Verhältnis diese gegebenenfalls zu kollektiven Performancekonventionen der damaligen Zeit stehen. Anschließend wird unter dem Aspekt der ‚Texttreue‘ untersucht, inwieweit von Strauss notierte Hinweise auf gleitende Tonhöhenbewegungen (Portamentobögen) im Rahmen des Aufnahmenkorpus umgesetzt werden und ob in dieser Hinsicht ein historischer Trend erkennbar wird. Den Abschluss des Kapitels bildet ein Abschnitt mit qualitativen Analysen zur Detailgestaltung gleitender Tonhöhen; darin werden Möglichkeiten zu deren Umsetzung anhand des Aufnahmenkorpus beschrieben und Ansätze zur Systematisierung dieser Umsetzungsmöglichkeiten entwickelt.

Das Komponieren von Liedern umspannt die gesamte Schaffenszeit des Komponisten Richard Strauss. Seine „fruchtbarste[n] Liederjahre“¹ kann man mit Willi Schuh in den späteren 1890er und frühen 1900er Jahren ansetzen. Die 1964 von Franz Trenner herausgegebene Gesamtausgabe enthält 178 Einzeltitel, von denen die weitaus meisten in der Besetzung für hohe Stimme und Klavier stehen; von Anfang an waren aber auch transponierte Versionen in Umlauf. Den in vorliegender Studie untersuchten Aufnahmen liegen neun zwischen 1885 und 1900 entstandene Lieder zugrunde.² Sie entstammen somit einer Epoche, in der Portamento und verwandte Stilmittel selbstverständliches Element sängerischer Performancepraxis waren und in der führende Gesangspädagogen klingende Konsonanten zu Markenzeichen eines spezifisch ‚deutschen‘ Gesangsstils erhoben hatten.³ In den ersten Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts erlebten diese Lieder zahlreiche Aufführungen und Einspielungen durch prominente Sänger*innen; dabei etablierten sie sich im Kanon der häufig musizierten und vom Publikum geschätzten Werke.

Strauss arbeitete zeit seines beruflichen Lebens als Orchesterleiter, Klavierspieler und ‚Vortragsmeister‘ mit Sänger*innen zusammen, die seine Lieder einstudierten. Im Laufe der Jahrzehnte nahmen zahlreiche Interpret*innen, von den Anregungen durch das unmittelbare gemeinsame Musizieren abgesehen, verbale Hinweise und Tipps von ihm entgegen, die sie in ihre eigene musikalische Konzeption integrieren konnten. Insofern Strauss, vor allem in späteren Jahren, häufig mit Spitzenkräften zusammenarbeitete, haben viele dieser Künstler*innen für die Aufführung seiner Kompositionen und damit für die Verbreitung einer auktorialen Aufführungstradition stilbildend gewirkt. Als „auktoriale Aufführungstradition“ lassen sich mit Hermann Danuser „alle diejenigen aufführungsgeschichtlichen Traditionen“ verstehen, „die ihren Ursprung in bestimmten Maßnahmen

1 Schuh 1976, S. 463.

2 Op. 10 Nr. 1, 3 und 8: 1885; op. 17 Nr. 2: 1886; op. 27 Nr. 2, 3 und 4: 1894; op. 29 Nr. 1: 1895; op. 48 Nr. 1: 1900 (vgl. II. Kapitel, Abschnitt *Zur Genese des Korpus von Aufnahmestellen*).

3 Siehe oben, III. Kapitel, Abschnitt *Das spätere 19. Jahrhundert*.

von Komponisten mit dem Ziel einer Etablierung und Bewahrung einer besonderen, ihrer Musik angemessenen Vortragsweise haben“⁴. Danuser unterscheidet vier Spielarten solcher „Mittel auktorialer Traditionsbildung“, nämlich „die Vortragsbezeichnung auf der Ebene des Werktextes, die mündlich oder schriftlich praktizierte Vortragslehre eines Komponisten, die Realisierung ‚mustergültiger‘ Aufführungen und die Fixierung einer auktorialen Reproduktion auf Tonträgern“⁵. Im Falle des Komponisten Richard Strauss liegen zu allen vier Kategorien Dokumente vor.

PARTITURNOTATE

Gleitende Tonhöhenübergänge werden in Strauss’ Liedpartituren wiederholt, wenn auch nicht allzu häufig explizit vorgeschrieben. Drei Partituren bedienen sich hierfür schrägstehender Linien, die jeweils zwei Notenköpfe miteinander verbinden.⁶ Barbara Petersen wertet dieses Symbol als Zeichen für Portamento;⁷ denkbar wäre auch, es als Aufforderung zum Glissando zu verstehen, also zu einem ex- oder intensiveren Gleiten, als es das Portamento darstellt.⁸ Eine dritte Deutung bietet, mit Bezug auf die Wellenform dieser Linien in traditionellen Notenausgaben, Elliott an: „the wavy lines seem to request both portamento and vibrato“⁹. (Dasselbe Symbol wertet Elliott allerdings in Schönberg-Partituren als Indikation für „portamenti“¹⁰ ohne weitere Spezifikation.)

Eine Unterscheidung zwischen Portamento und Glissando erscheint in Strauss’ Liedpartituren insofern sinnvoll, als der Komponist auch andere Symbole verwendet, die sich als Zeichen für gleitende Tonhöhenbewegungen deuten lassen: Hierzu gehören erstens der Bindebogen zwischen zwei syllabisch textierten Noten (also der ‚klassische‘ Portamentobogen¹¹), zweitens angebundene Nach- bzw. Vorschläge, die man als ausnotierte Signale für Ausgleit- bzw. Angleitbewegungen verstehen kann. Nicht selten verwendet Strauss innerhalb derselben Partitur mehrere solcher Zeichen. So finden sich in *Breit’ über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19 Nr. 2 Linie und Portamentobogen, in *Wie sollten wir geheim sie halten* op. 19 Nr. 4 Linie und ausnotierte Angleitbewegung, in *Bruder Liederlich* op. 41 Nr. 4 gar Linie, Portamentobogen und Angleitbewegung. Da Strauss selbst an zwei Aufnahmen von *Breit’ über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19 Nr. 2 mitgewirkt hat, liegt zumindest für die Frage nach einer Differenz zwischen Wellenlinie und Portamentobogen aussagekräftiges Material vor, das weiter unten in diesem Kapitel ausgewertet wird.

Die folgenden Notenbeispiele geben sämtliche Notate von Linien und Portamentobogen wieder. Darauf folgt eine Auflistung der in Form von Vor- und Nachschlägen ausnotierten Gleitbewegungen. Die Katalogisierung wird deutlich machen, dass ausnotierte

4 Danuser 2002, S. 1151.

5 Ebd.

6 Bei Trenner 1964 und den dort verwendeten Vorlagen handelt es sich um wellenförmige, in der *Kritischen Ausgabe* (Pernpointner 2016, S. 88, 92 und 95) um gerade Linien.

7 Vgl. Petersen 1986, S. 78.

8 Vgl. Krones/Schollum 1983, S. 86; Seedorf 2016b, S. 266.

9 Elliott 2006, S. 185.

10 Ebd., S. 244.

11 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen*.

Hinweise auf Gleitbewegungen im Strauss-Lied in vielfältiger Weise, doch nicht in jeder Variante mit gleicher Häufigkeit auftreten. Die Notenbeispiele folgen, wo nicht anders angegeben, der Trenner-Ausgabe von 1964. Dass dieser damit der Vorzug gegenüber der *Kritischen Ausgabe* gegeben wird, erklärt sich durch die Tatsache, dass Trenners Ausgabe größtenteils das Notenbild der Originalausgaben reproduziert.¹² Damit stellt die Trenner-Ausgabe denjenigen Notentext dar, der für den weitaus größten Teil des Aufnahmenkorpus als grundlegend anzusehen ist. Die Liedbände der *Kritische Ausgabe* hingegen, die einen auf umfassender, zeitgemäßer Quellenforschung basierenden neuen Notentext vorlegen,¹³ erscheinen erst seit 2016 und bilden also erst in jüngster Zeit die autoritative Partitur.

Linien

Die Verbindung von Notenköpfen durch Linien als Symbol für gleitende Tonhöhe erscheint in insgesamt nur drei Strauss-Liedern, die alle vor der kompositorischen ‚Liederpause‘ 1906–1918 geschrieben wurden (Notenbeispiele IV.1a–c).¹⁴ Die Ausdruckssphäre von Text und Musik ist in allen Fällen hochgestimmt, entweder in euphorischer (*Breit’ über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19 Nr. 2) oder übermütiger Weise (*Bruder Liedlich* op. 41 Nr. 4) bzw. einer Kombination aus beidem (*Wie sollten wir geheim sie halten* op. 19 Nr. 4).¹⁵ Die Dynamik kann sowohl laut (*fortissimo*) als auch leise (*piano*) gehalten sein. Linien dienen in allen Fällen der Verbindung von zwei Tonhöhen, treten also niemals nach Pause auf; allerdings werden sie sowohl phrasenintern als auch zur Verbindung zweier Phrasen eingesetzt. Phrasenintern sind die überbrückten Intervalle reine Quint und verminderte Septime, wobei die Bewegung stets abwärts führt; bei Phrasenverbindung sind die Intervalle insgesamt kleiner (kleine Terz bis kleine Sext), und die Bewegung verläuft stets aufwärts. Linien können sowohl zur metrisch schweren Zählzeit hin- wie von ihr wegführen.

13 [cresc.] - - - - - ff

dei - ner Lok - ken Nacht und dei - ner

Notenbeispiel IV.1a: *Breit’ über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19 Nr. 2, T. 14 („Nacht und“), Linie zwischen zwei Notenköpfen

12 Angabe gemäß schriftlicher Auskunft von Dr. Andreas Pernpeintner (*Kritische Ausgabe* der Werke von Richard Strauss, München) vom 7. März 2022.

13 Vgl. Schick 2016, S. IX.

14 Für eine Periodisierung des Liedschaffens von Richard Strauss vgl. Panagl 2018, S. 30.

15 Anstelle von op. 19 Nr. 2 gibt Petersen, wohl irrtümlich, *Wozu noch, Mädchen, soll es frommen* op. 19 Nr. 1 an, das jedoch keine entsprechende Vortragsanweisung enthält. Vgl. Petersen 1986, S. 78, Anm. 15.

1 **Allegro vivace**

Wie soll - ten wir ge - heim sie hal - ten, die Se - lig-keit, die uns er - füllt? Nein,

36 ***p***

Wie soll - ten wir ge - heim sie hal - ten, die Se - lig-keit, die uns er - füllt? Nein,

Notensbeispiel IV.1b: *Wie sollten wir geheim sie halten* op. 19 Nr. 4, T. 1–3 und 36–38 („Wie sollten“; „geheim“), T. 5–6 und 40–41 („erfüllt? Nein“), jeweils Linie zwischen zwei Notenköpfen

13

und wo sie sau - - fen,

Notensbeispiel IV.1c: *Bruder Liederlich* op. 41 Nr. 4, T. 15 („sau-fen“), Linie zwischen zwei Notenköpfen

Portamentobögen

Der Portamentobogen, also die Verbindung zweier unterschiedlicher, benachbarter, syllabisch textierter Tonhöhen durch Bogensetzung, tritt in Strauss' Liedpartituren häufiger, insgesamt 26 mal auf. Mit zwei Ausnahmen ([*Einst kam der Bock als Bote*] op. 66 Nr. 2; *Drittes Lied der Ophelia* op. 67 Nr. 3; beide 1918) sind alle betreffenden Lieder vor 1906 entstanden. Die Notensbeispiele IV.2a–w führen sämtliche einschlägigen Liedstellen an. Mit großer Mehrheit verlaufen die Gleitbewegungen in Abwärtsrichtung: Nur sechs von 26 führen aufwärts. Diese aufwärtsgerichteten Bewegungen finden meist auf kleineren Intervallen statt: je eine Sekunde und Terz, zwei Quartan, dagegen nur eine Sexte und eine Dezime. Die abwärts durchglittenen Intervalle hingegen sind verhältnismäßig groß: Mehr als die Hälfte davon sind Sexten (sieben Fälle) oder Septimen (fünf Fälle), drei sind oberhalb der Oktave angesiedelt (eine None, eine Dezime, eine Quatuordezime). In der Regel führen die Portamentobögen von der metrisch schweren Zählzeit zur metrisch leichten. Stimmungslagen und dynamische Abstufungen der betreffenden Stellen sind divers. Fast immer tritt der Portamentobogen phrasenintern auf, dabei nicht selten am Phrasenende; nur in drei Fällen (*Ständchen* op. 17 Nr. 2, T. 20–21; *Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19 Nr. 2; *Begegnung* TrV 98) dient er zur Verbindung zweier Phrasen.

15

und stiehlt die Gar - ben weg vom Feld.

Notensbeispiel IV.2a: *Die Nacht* op.10 Nr. 3, T. 15 („die Garben“), Portamentobogen

32

mun - - ter nur und hei - ter;

Notensbeispiel IV.2b: *Die Verschwiegenen* op. 10 Nr. 6, T. 32–33 („mun-ter“), Portamentobogen

38

wie einst im Mai.

Notensbeispiel IV.2c: *Allerseelen* op. 10 Nr. 8, T. 39 („einst im“), Portamentobogen

39

schei - den muss.

Notensbeispiel IV.2d: *Lob des Leidens* op. 15 Nr. 3, T. 39–40 („schei-den“), Portamentobogen

3

und Lie - be, wie vom Him - mel her aus ihm auf

Notensbeispiel IV.2e: *Seitdem dein Aug' in meines schaute* op. 17 Nr. 1, T. 3 („und Liebe“), Portamentobogen

20

dass nichts sich regt, — nur lei-se die Hand am rie-seln-den Bach und duf-ten im Schlaf,

Notensbeispiel IV.2f: *Ständchen* op. 17 Nr. 2, T. 20–21 („regt, nur“) und 42–43 („Bach und“), Portamentobögen

3

was flü-sternd der West ver-trau - e den

Notensbeispiel IV.2g: *Das Geheimnis* op. 17 Nr. 3, T. 4 („vertrau-e“), Portamentobogen

27

dass die Ge - lieb - te noch wach. —

Notensbeispiel IV.2h: *Barkarole* op. 17 Nr. 6, T. 28 („Gelieb-te“), Portamentobogen

12

Kranz, — ich will — nur

Notensbeispiel IV.2i: *Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19 Nr. 2, T. 12 („Kranz, ich“), Portamentobogen

24

nun den-ket, wie's uns bei - den erst

Notensbeispiel IV.2j: *Ach Lieb, ich muss nun scheiden* op. 21 Nr. 3, T. 25 („bei-[^]den“), Portamentobogen

8

ih-ren eig-nen, kla - ren See - len,

Notensbeispiel IV.2k: *Kornblumen* op. 22 Nr. 1, T. 9 („See-[^]len“), Portamentobogen

[cresc.] - - - - *f*
28

ran - ken lie - bend um ein

Notensbeispiel IV.2l: *Epheu* op. 22 Nr. 3, T. 29 („lie-[^]bend“), Portamentobogen

60

und du glaubst, wie be - zau - bert von se - li - gem Grau'n, was

Notensbeispiel IV.2m: *Wasserrose* op. 22 Nr. 4, T. 61 („zau-[^]bert“), Portamentobogen

63 *steigern*

schön! Der Quell des Le - bens,

Notensbeispiel IV.2n: *Anbetung* op. 36 Nr. 4, T. 64 („Le-[^]bens“), Portamentobogen

63

und mit mir wei - - - - nen; o

Notensbeispiel IV.2o: *Befreit* op. 39 Nr. 4, T. 64–67 („wei-[^]nen“), Portamentobogen

79

stark en - nuy - ant, ich

Notensbeispiel IV.2p: *Bruder Liederlich* op. 41 Nr. 4, T. 79–80 („ennuy-[^]ant“), Portamentobogen

31 *pp*

frem - der Wunsch sei fer - ne der

Notensbeispiel IV.2q: *Die sieben Siegel* op. 46 Nr. 3, T. 32 („fer-[^]ne“), Portamentobogen



Notensbeispiel IV.2r: [*Einst kam der Bock als Bote*] op. 66 Nr. 2, T. 88–89 und 100–101 („O Bock“), Portamentobögen



Notensbeispiel IV.2s: *Drittes Lied der Ophelia* op. 67 Nr. 3, T. 18 („jun-ger“), Portamentobogen



Notensbeispiel IV.2t: *Der weiße Hirsch* TrV 6, T. 14–15 („Mir hat geträumt“), Portamentobogen¹⁶



Notensbeispiel IV.2u: *Alphorn* TrV 64, T. 76 („Rei-gen“), Portamentobogen



Notensbeispiel IV.2v: *Begegnung* TrV 98, T. 30 („Mund, ich“), Portamentobogen



Notensbeispiel IV.2w: *Rote Rosen* TrV 119, T. 2 („Ro-se“) und T. 24 („Sinn von“), Portamentobögen

Was in der Trenner-Ausgabe wie ein exzeptionelles Beispiel für ausnotiertes *melismatisches* Portamento wirkt, nämlich das Notat in *Wiegenlied* op. 41 Nr. 1 (Bogensetzung in Takt 45 über e^2-d^2 ; Notensbeispiel IV.2x), erweist sich beim vergleichenden Blick in die *Kritische Ausgabe* als Fehler im Druckbild: In der *Kritischen Ausgabe* existiert der entsprechende Bogen nicht.¹⁷



Notensbeispiel IV.2x: *Wiegenlied* op. 41 Nr. 1, T. 45 („Blu-me“), fälschlich gesetzter Portamentobogen über e^2-d^2

¹⁶ Nicht enthalten in Trenner 1964; zitiert nach Schuh 1968, S. 106.

¹⁷ Vgl. Pernpointner 2018, S. 145.

Natürlich ebenfalls nicht im Sinne einer Portamentoanweisung zu werten sind Bogensetzungen, die sich auf melismatische Textierungen in Übersetzungen beziehen.¹⁸ In vielen frühen Ausgaben Strauss'scher Lieder finden sich mehrsprachige Textierungen; überwiegend wurde dabei dem deutschen Text eine Übertragung ins Englische unterlegt.¹⁹ In diesen Ausgaben trifft man auf Bogensetzungen, die Portamentobögen ähneln, tatsächlich jedoch melismatische Textverteilung in der Übersetzung anzeigen, wo diese von syllabischer Textverteilung im deutschen Original abweicht. In Trenners Gesamtausgabe der Strauss-Lieder sind, obgleich die fremdsprachigen Textierungen fortgelassen wurden, einige solcher Bögen stehengeblieben, was sich natürlich nicht inhaltlich, sondern nur unter druckpragmatischen Gesichtspunkten erklären lässt.²⁰ Entsprechende Stellen finden in der vorliegenden Untersuchung keine Berücksichtigung.²¹

-
- 18 Entsprechende Verwechslungen kommen in der Portamento-bezogenen Literatur durchaus vor. So führt Goldschmidt (1896, S. 82) als Beispiel für die Vortragsanweisung eines Portamentobogens die Partitur zu Brahms' Komposition *Immer leiser wird mein Schlummer* op. 105 Nr. 2 an. In T. 11 der Erstausgabe (Brahms 1888, S. 9) findet sich tatsächlich eine Bogensetzung, die äußerlich einem Portamentobogen gleicht („Oft im Traume hör ich dich“). Sie bezieht sich jedoch auf die melismatische Textierung der betreffenden Stelle in der englischen Übersetzung („Oft in dream I hear thee“). Im einsprachigen Druck der Gesamtausgabe (Mandyczewski 1926, S. 4) fehlt der Bogen konsequenterweise.
- 19 Diese Beobachtung wird bestätigt in einer schriftlichen Auskunft von Dr. Andreas Pernpeintner (*Kritische Ausgabe* der Werke von Richard Strauss, München) vom 7. März 2022.
- 20 Vgl. aber die versehentlich stehengebliebene englische Textierung in *In der Campagna* op. 41 Nr. 2, T. 8–9 (Trenner 1964, Bd. 1, S. 325).
- 21 Hierzu gehören mit Sicherheit folgende Stellen in der Trenner-Gesamtausgabe (vgl. jeweils die Wiedergabe ohne Portamentobogen in Pernpeintner 2016, 2018, 2020 bzw. Pernpeintner/Bolz 2022):
- *Lob des Leidens* op. 15 Nr. 3: T. 7 („golde- nem“)
 - *Ständchen* op. 17 Nr. 2: T. 27 („Elfen so“), T. 29 („um über“), T. 77 („Mor- gen“)
 - *Das Geheimnis* op. 17 Nr. 3: T. 7 („Zweig im“)
 - *Kornblumen* op. 22 Nr. 1: T. 7 („sau- gen“)
 - *Epheu* op. 22 Nr. 3: T. 10 („see- lenvollen“), T. 11 („Rehenau- gen“), T. 30 („Le- ben“)
 - *Wasserrose* op. 22 Nr. 4: T. 5 („sagengefei- erte“), T. 11 („farbenlo- se“), T. 33 („fer- ne“)
 - *Heimliche Aufforderung* op. 27 Nr. 3: T. 58 („will ich“)
 - *Wenn* op. 31 Nr. 2: T. 32 („ro- te“)
 - *Weißer Jasmin* op. 31 Nr. 3: T. 14 („verzit- tert“)
 - *Das Rosenband* op. 36 Nr. 1: T. 37 („uns ward's“)
 - *Ich liebe dich* op. 37 Nr. 2: T. 31 („silberbeschla- gen“)
 - *Junghexenlied* op. 39 Nr. 2: T. 75 („hinun- ter“)
 - *Am Ufer* op. 41 Nr. 3: T. 46 („See- le“)
 - *Von den sieben Zechbrüdern* op. 47 Nr. 5: T. 168 („bre- chen“)
 - *Freundliche Vision* op. 48 Nr. 1: T. 35 („Ei- ner“)
 - *Schwung* op. 77 Nr. 2: T. 42 („tan- zenden“)
 - *Huldigung* op. 77 Nr. 5: T. 177 („Schönheit zu künden“)

Aus demselben Grund scheidet nach einem Vergleich mit der zweisprachig textierten Erstausgabe (Richard Strauss, *Drei Liebeslieder* [Nr. 2], Frankfurt a.M.: Peters 1958) folgende Stelle aus:

- *Die erwachte Rose* TrV 90: T. 28 („hat gelauscht“).

Nach Vergleich mit Pernpeintner 2018 scheidet außerdem aus:

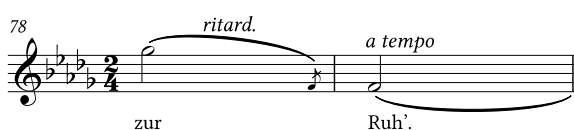
- *Wiegenlied* op. 41 Nr. 1: T. 14 („Himmel, der“).
- *Wiegenlied* op. 41 Nr. 1: T. 73 („Lie- be“; in Trenner 1964, S. 323 frei einsetzender Bogen mit unklarem Startpunkt zur Tonhöhe der zweiten Silbe).

Ausnotierte Gleitbewegungen

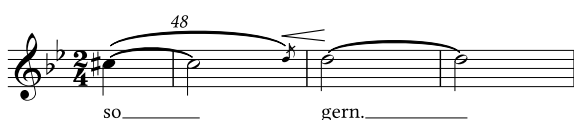
Zu gleitenden Tonhöhen im Sinne der vorliegenden Studie fordern auch Vor- oder Nachschläge auf. Die betreffenden Partiturstellen sind nachstehend angeführt.

Antizipationen

Nachschläge treten in Strauss-Liedern innerhalb der Singstimme nur dreimal auf, ausnahmslos in Form von Tonhöhenantizipationen. In zwei Fällen – beides ruhige, gefühlvolle Lieder – entspricht Strauss’ Notat dem in historischen Quellen beschriebenen, von Plunket Greene als stereotyp kritisierten Portamento zur Kennzeichnung eines Phrasenschlusses (Notenbeispiele IV.3a–b).²²

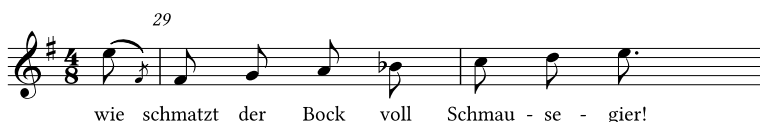


Notensbeispiel IV.3a: *Hochzeitlich Lied* op. 37 Nr. 6, T. 78 („zur Ruh“), ausnotierte Antizipation



Notensbeispiel IV.3b: *Leises Lied* op. 39 Nr. 1, T. 48 („so gern“), ausnotierte Antizipation

Der einzige weitere Fall, das Eröffnungslied des Zyklus *Krämerspiegel* op. 66, divergiert stark von den beiden anderen, sowohl in der satirischen Grundtendenz des Lieds als auch durch die strukturelle Position der Antizipation, die hier am Phrasenbeginn stattfindet (Notensbeispiel IV.3c).



Notensbeispiel IV.3c: [*Es war einmal ein Bock*] op. 66 Nr. 1, T. 28 („wie schmatzt“), ausnotierte Antizipation

Angleitbewegungen

Vorschläge, die an die nachfolgende Hauptnote angebunden werden, sind von allen hier ausgewerteten Kategorien mit rund 60 Fällen am häufigsten vertreten. In Beschaffenheit und Kontext erscheinen sie als recht heterogene Gruppe. Nur in etwa einem Sechstel aller Fälle sind sie mit Postizipationen gleichzusetzen (z.B. *Wie sollten wir geheim sie halten* op. 19 Nr. 4, T. 6; Notensbeispiel IV.4a); an den übrigen Stellen weichen sie von der Tonhöhe der vorangegangenen Hauptnote ab. Sie finden sich sowohl bei gefühlvollem Gesang in mäßigem Tempo als auch bei lebhafter bzw. übermütiger Gesamtstimmung, fast immer im Phraseninneren, nur im Ausnahmefall am Phrasenbeginn. In der überwältigenden Mehrheit (in nahezu zwei Dritteln aller Fälle) handelt es sich um von oben kommende Vorschläge im Sekundabstand zur Hauptnote, wie etwa in *Wie sollten wir geheim sie halten* op. 19 Nr. 4, T. 44 (Notensbeispiel IV.4a).

22 Vgl. Plunket Greene 1912, S. 176 f.; Smith 1932, S. 319 f.

Notenbergispiel IV.4a: *Wie sollten wir geheim sie halten* op. 19 Nr. 4, T. 6 („tiefsten“) sowie 44 („Herz“), jeweils ausnotierte Angleitbewegung

Auch sonst ist der Intervallabstand in der Regel eher klein gehalten: Über den Umfang einer Quarte geht nur etwa ein Sechstel aller Vorschläge hinaus (Quinte, Sexte, Oktave). Manches spricht dafür, die Vorschläge im Sprungabstand kategorial von solchen im Sekundabstand zu unterscheiden: In der Regel gehören sie nämlich zu der Minderheit, die die Hauptnote von unten ansteuert; außerdem ist ihre Tonhöhe meist konsonant zur Harmonie der Hauptnote, weshalb sie eine gewisse Verweildauer auf der Vorschlagsnote gestatten (während Sekundvorschläge als Dissonanzen eher zu kurzer Realisierung aufordern). In einigen Fällen, besonders bei Oktavsprüngen, lässt sich die Vorschlagsnote durch eine Art latente Zweistimmigkeit erklären, nämlich als Fortsetzung der vorangehenden diastematischen Linie; die Hauptnote wirkt dann wie der strukturell gleichzeitige Einsatz einer neuen Stimme, z. B. in *Das Rosenband* op. 36 Nr. 1 (Notenbergispiel IV.4b).

Notenbergispiel IV.4b: *Das Rosenband* op. 36 Nr. 1, T. 38 („E-lysium“), ausnotierte Angleitbewegung

Die folgende Liste nennt sämtliche Vorschläge, differenziert nach Auf- und Abwärtsrichtung.

1. Vorschläge von unten:

- *Wie sollten wir geheim sie halten* op. 19 Nr. 4: T. 6 und 41 („tiefsten“)
- *Ach weh mir unglücklichem Mann* op. 21 Nr. 4: T. 8 („sonst“) und 49 („weil“)
- *Blauer Sommer* op. 31 Nr. 1: T. 30 („Rosen“)
- *Himmelsboten* op. 32 Nr. 5: T. 60 („rund“)
- *Das Rosenband* op. 36 Nr. 1: T. 38 („E-lysium“)
- *Morgenrot* op. 46 Nr. 4: T. 7 („hinfleht“), 37 („muss“), 49 („liebend“)
- *[Einst kam der Bock als Bote]* op. 66 Nr. 2: T. 49 („klopft“), 61 („Rosenstrauss“) und 126 („Boten-bock“)
- *Wer wird von der Welt verlangen* op. 67 Nr. 4: T. 24 („möchte“)
- *Hab ich euch denn je geraten* op. 67 Nr. 5: T. 3 („Kriege“)
- *Säusle, liebe Myrthe* op. 68 Nr. 3: T. 56 („zirpt“)
- *Lied der Frauen* op. 68 Nr. 6: T. 136 („siegreich“)
- *Schlechtes Wetter* op. 69 Nr. 5: T. 77 („blinzelt“)
- *Hymne an die Liebe* op. 71 Nr. 1: T. 21 („Freude“)
- *Liebesgeschenke* op. 77 Nr. 3: T. 28 („und“) und 53 („entflohn“)
- *Lied der Chispa* TrV 211 Nr. 2: T. 7 („Landen“)

2. Vorschläge von oben

- *Wie sollten wir geheim sie halten* op. 19 Nr. 4: T 44 („Herz“)
- *O süßer Mai!* op. 32 Nr. 4: T. 10 („du“), 19 („er-“ kor“)
- *Himmelsboten* op. 32 Nr. 5: T. 7 („ed-“ le“) und 56 („leid“ t“)
- *Hat gesagt – bleibt’s nicht dabei* op. 36 Nr. 3: T. 15 („braten“), 23 und 24 („Abend“)
- *Bruder Liederlich* op. 41 Nr. 4: T. 30 („sechzehn“)
- *Die sieben Siegel* op. 46 Nr. 3: T. 59 („wollen“)
- *Morgenrot* op. 46 Nr. 4: T. 4 („hergeht“), 33 („Morgensonn“), 46 („Liebe“), 47 („nur“) und 53 („Thal“)
- *Einkehr* op. 47 Nr. 4: T. 23 („frei“) und 55 („er“)
- *Ich schwebe* op. 48 Nr. 2: T. 64 („Me-“ lodien“) und 69 („Falten“)
- *[Einst kam der Bock als Bote]* op. 66 Nr. 2: T. 53 („Pfote“)
- *[Hast du ein Tongedicht vollbracht]* op. 66 Nr. 5: T. 23 („Brüder“), 26 („die“) und 36 („Brüder“)
- *[Unser Feind ist, grosser Gott]* op. 66 Nr. 7: T. 33 („Strecker“)
- *[Die Händler und die Macher]* op. 66 Nr. 11: T. 1 („Händler“) und 5 („mit“)
- *Hab ich euch denn je geraten* op. 67 Nr. 7 („Frieden“)
- *Schlechtes Wetter* op. 69 Nr. 5: T. 36 („einsames“), 43 („Mütterchen“), 45 („La-“ ternchen“) und 78 („schläfrig“)
- *Rückkehr in die Heimat* op. 71 Nr. 2: T. 167 („all“)
- *Ihre Augen* op. 77 Nr. 1: T. 23 („deiner“)
- *Und dann nicht mehr* op. 87 Nr. 3: T. 19 („Saal“)
- *Der Spielmann und sein Kind* TrV 63: T. 159 („mehr“)²³
- *In Vaters Garten heimlich steht ein Blümelein* TrV 88: T. 5 („heim-“ lich“), 9 („Früh-“ ling“), 48 („such““) und 52 („nim-“ mermehr“)²⁴

Gleitbewegungen innerhalb von Melismen

Ausnotierte Gleitbewegungen in Melismen treten im Strauss-Lied, mit einer einzigen Ausnahme, im Rahmen von Aufwärtssprüngen auf, und zwar als Vorschläge im oberen Sekundabstand (also in Gegenrichtung zur Sprungbewegung). Die Ausnahme stellt ein Vorschlag aus der Unterquarte in *Das Geheimnis* op. 17 Nr. 3 dar; es handelt sich hierbei um eine latent zweistimmige Melodiestructur (Notenbeispiel IV.5).

Notenbeispiel IV.5: *Das Geheimnis* op. 17 Nr. 3, T. 28 („erzählen“), ausnotierte innermelismatische Gleitbewegung

23 Nicht enthalten in Trenner 1964; zitiert nach Schuh 1968, S. 45–57.

24 Nicht enthalten in Trenner 1964; zitiert nach Schuh 1968, S. 74–80.

Vorschläge aus der Obersekunde finden sich innerhalb von Melismen in folgenden Liedern:

- *Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19 Nr. 2: T. 15 („Blicke“)
- *Ich trage meine Minne* op. 32 Nr. 1: T. 11 und 52 („l̄iebes“)
- *O süßer Mai!* op. 32 Nr. 4: T. 20 („m̄ild“)
- *Rückkehr in die Heimat* op. 71 Nr. 2: T. 214 („Lebt“), 234 („Heimat“) und 247 („Lebt“)
- *Die Allmächtige* op. 77 Nr. 4: T. 44 („z̄ürnt“)
- *Sinnspruch* TrV 239: T. 19 („Pal̄äst“)

Zusammenfassung

Anweisungen zu gleitenden Tonhöhen im Sinne der vorliegenden Studie finden sich in Strauss' Liedpartituren am häufigsten in Form von Vorschlägen (insgesamt ca. 60mal); etwa zwei Drittel davon bewegen sich aus der Obersekunde zur Hauptnote hin. Als Sprungintervalle werden sie in aller Regel unterhalb der Hauptnote angesetzt. Der zweithäufigste Fall sind Portamentobögen (insgesamt 26), die überwiegend größere Sprungintervalle (oberhalb der Quinte) in Abwärtsrichtung überbrücken. Selten zu finden sind Linien zur Verbindung von Notenköpfen (drei Lieder) und in Form von Nachschlägen ausnotierte Antizipationen (dreimal). Die Kontexte der Liedstellen sind sehr unterschiedlich, hinsichtlich der expressiven Sphäre reichen sie von gefühlvoller Ruhe bis zu übermütiger Launigkeit; auch die dynamische Bandbreite ist groß, ebenso die metrische Platzierung (vor bzw. nach der schweren Zählzeit). In der Regel werden gleitende Tonhöhen phrasenintern verlangt, aber auch am Phrasenbeginn (bei Vorschlägen) und in phrasenverbindender Funktion.

Die voranstehenden Listen können allerdings nur prinzipiell Auskunft darüber geben, wo in Strauss'schen Liedpartituren Hinweise auf gleitende Tonhöhenübergänge gegeben werden. Über deren konkrete Umsetzung innerhalb der auktorialen Aufführungspraxis steuern sie keinerlei Information bei. Diese Lücke kann aber bis zu einem gewissen Grad durch Auswertungen von Aufnahmen geschlossen werden, die unter Mitwirkung von Richard Strauss selbst entstanden sind, worauf weiter unten in diesem Kapitel eingegangen wird.

VERBALE ÄUßERUNGEN

Im folgenden Abschnitt werden Stellungnahmen zu performancepraktischen Fragen ausgewertet, die Strauss entweder in schriftlicher Form, also etwa in veröffentlichten Texten, privaten Notizen oder Briefen, oder aber, gemäß der Überlieferung von Zeitgenoss*innen, im direkten Gespräch geäußert hat. Die anekdotische Überlieferung berichtet gerne von einer eher lässigen Einstellung, die Strauss zur klingenden Umsetzung seiner Partituren gehabt habe. Demnach sei er ein Pragmatiker gewesen, der weniger auf Exaktheit der Ausführung als auf überzeugende Wirkung der Darbietung geachtet habe. So schreibt Marcel Prawy, nicht nur Zeitzeuge, sondern auch profunder Kenner des Wiener Opernbetriebs und bekennender Anhänger des Opernkomponisten Strauss:

Er [Strauss] war kein Präzisionsfanatiker, am wenigsten von allen Komponisten, von denen wir genauere Kunde haben. Er wollte nichts anderes, als daß sein Werk im Glanz des Theaterabends – hier und jetzt – erstehe, und hat jede Ungenauigkeit toleriert, ja sogar geliebt, wenn sie den Glanz des Abends erhöhen half.²⁵

Aus schriftlichen und überlieferten mündlichen Äußerungen von Strauss selbst gewinnt man ein etwas differenzierteres Bild. So berichtet der Tenor Anton Dermota, Strauss habe bei Proben, obgleich „sehr ruhig, sachlich und leger“, durchaus akribisch gearbeitet, jedenfalls an der rhythmischen Gestaltung: „Der streng rhythmische Vortrag schien ihm besonders wichtig.“²⁶ Auch belegen Strauss’ Äußerungen zu ‚Punktierungen‘ von Opernpartien (also zur Anpassung einzelner Tonhöhenverläufe an die Tessitura der ausführenden Sänger*innen), dass er zwar zu weitreichenden Änderungen bereit war, doch keineswegs gegenüber jedermann in jeder Weise.²⁷ Eine Bedingung dafür, dass Änderungen seine Zustimmung fanden, scheint gewesen zu sein, dass sie durch die Konditionen und Möglichkeiten einer spezifischen Sängerpersönlichkeit legitimiert erschienen.²⁸ Lotte Lehmann etwa bezeugt den Respekt, den der Komponist Strauss individuellen Interpretationen (zumindest hochrangiger) Künstler*innen entgegenbrachte:

Strauss, in any event, was not the sort of person to insist on imposing his own concept upon that of a performer, provided the latter’s approach was based on genuine conviction.²⁹

Auf dieser Basis war dann aus seiner Sicht im Dienste besserer Wirkung offenbar vieles möglich: Sänger*innen, die mit Strauss konzertiert hatten, berichten in persönlichen Interviews, sie seien von ihm selbst dazu aufgefordert worden, „an angemessenen Stellen subtile Schattierungen anzubringen“³⁰, die keineswegs notwendigerweise auch von der Partitur verlangt wurden. Gerade aus dem Bereich des Liedvortrags sind konkrete Fälle überliefert, in denen der Komponist Abweichungen vom Notentext akzeptierte, ja begünstigte, weil sie ihm in der Live-Performance überzeugend erschienen. Der Begleiter Coenraad V. Bos etwa referiert, Strauss habe ihm geraten, der Sängerin am Höhepunkt des Lieds *Ständchen* op. 17 Nr. 2 auf dem Wort „hoch“ (T. 81) ein (in der Partitur nicht notiertes) Verweilen zu gestatten und dabei Glieder der fortlaufenden Klavierfiguration zu wiederholen.³¹ Lotte Lehmann bestätigt, dass diese Praxis vom Komponisten selbst geübt wurde, wenn er begleitete.³² Robert Spillman nennt die Verdopplung der eintaktigen Dauer des Hochtons noch 1985 gängige Praxis.³³ Bos berichtet auch, als Strauss erfuhr,

25 Prawy 1969, S. 108 (Ergänzung des Verfassers). Vgl. auch etwa Schlötterer-Trainer 1986, S. 11 und 43–45.

26 Dermota 1978, S. 124.

27 Vgl. Günther/Seedorf 2017, S. 375–377. Vgl. konkret Grasberger 1967, S. 246 (Brief von Strauss an Lotte Lehmann vom 22. Juli 1919) sowie Brosche 1997, S. 331, 444 und 518 f. (Briefe von Strauss an Clemens Krauss vom 24. Mai 1940, 19. Januar 1942, 3. Mai 1944 und 8. Mai 1944). Vgl. auch Brosche 1997, S. 495 (Brief von Strauss an Clemens Krauss vom 7. Oktober 1942, betreffend die evtl. Abwärtstransposition eines Ausschnitts aus der *Schweigsamen Frau*).

28 Vgl. Schlötterer-Trainer 1986, S. 45.

29 Lehmann 1964, S. 106.

30 Kravitt 2004, S. 280. Vgl. Becke 2019, S. 186 f.

31 Vgl. Bos 1949, S. 57 f.

32 Vgl. Lehmann 1945, S. 95. Auf der von Strauss mit Lea Piltti eingespielten Aufnahme (© Piltti 1942 *Ständchen*) lässt sich nachvollziehen, wie er selbst die gegenüber Bos geäußerte Anweisung umsetzt.

33 Spillman 1985, S. 300: „After *Ständchen* was printed, Strauss said that he preferred the high note to be held for two measures, so the song is always performed that way.“

der Tenor Lauritz Melchior habe darauf bestanden, das Lied *Heimliche Aufforderung* op. 27 Nr. 3, entgegen den Vortragsbezeichnungen der Partitur, „with a tremendous tonal outburst“ zu beenden, habe der Komponist ihm, Bos, mitgeteilt, in solch einem Fall müsse das (laut Partitur zart verklingende) Nachspiel entfallen:

If the singer sings loud, instead of as a poet, you must also end loud. But then you must end with the singer. Do not play the postlude.³⁴

Die Transposition von Liedern in bedarfsgerechte Tonarten hat Strauss Bos zufolge nicht nur akzeptiert, sondern sogar favorisiert.³⁵ Seine Metronomangaben seien grundsätzlich nur für den jeweils ersten Takt eines Abschnitts gültig, soll Strauss gegenüber Kurt Adler mit Blick auf die Partitur zu *Intermezzo* geäußert haben.³⁶ Unter Berufung auf die Mezzosopranistin Elena Gerhardt berichtet Kravitt, der Komponist habe eine Textänderung akzeptiert, die die Sängerin in seinem Lied *Traum durch die Dämmerung* op. 29 Nr. 1 vornahm, um ein besseres *decrecendo* zu erzielen. Strauss habe die Änderung (T. 30–33: „mildes, blaues Licht“ statt „blaues, mildes Licht“) daraufhin in die Druckfassung übernommen.³⁷

Anekdoten wie die zitierten signalisieren zunächst (ohne dass ihr Wahrheitsgehalt im Detail überprüft werden könnte), dass Strauss bei der Aufführung seiner Werke Abweichungen vom ‚Wortlaut‘ der Partituren nicht grundsätzlich ablehnte. Sie signalisieren aber auch, dass dies nicht deshalb geschah, weil es ihm nicht auf Präzision angekommen wäre. Ganz im Gegenteil sprechen sie dafür, dass Präzision ihm äußerst wichtig war – allerdings nicht im Sinn einer akribischen Wiedergabe des Notentexts, sondern als Präzision des fein nuancierten Ausdrucks, deren Stimmigkeit sich im Kontext der konkreten performativen Live-Situation zu erweisen hatte. Noch höher als die „Werkhaftigkeit“³⁸ seiner Partituren stand ihm offensichtlich die performative Wirkung ihrer Umsetzung. Wenn er der Leistungsfähigkeit einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit grundsätzlich vertraute, war er in der Lage, seinen auktorialen Anspruch hinsichtlich der performativen Detailgestaltung zurückzunehmen und den Ausführenden weitgehende Selbstständigkeit in der Umsetzung seines Werks zuzugestehen.³⁹

Im Folgenden werden zunächst Stellungnahmen Strauss’ zur Frage der sängerischen Sprachgestaltung, besonders der Konsonantenbehandlung, anschließend Äußerungen des Komponisten zum Thema der gleitenden Tonhöhe ausgewertet.

Sprachgestaltung

Dass Strauss jedenfalls eine höchst präzise Vorstellung von der seinen Werken angemessenen sängerischen Diktion hatte und diesem Aspekt große Wichtigkeit beimaß, ist vielfach belegt. Wenn er sich öffentlich zu Fragen sängerischer Sprachbehandlung äußerte, geschah dies meist im Hinblick auf das Musiktheater, unter Bezugnahme auf Erfahrungen,

34 Bos 1949, S. 75.

35 Vgl. ebd., S. 120.

36 Vgl. Adler 1965, S. 122 („Look, the metronome is only valid for the first bar!“)

37 Vgl. Kravitt 2004, S. 286.

38 Loesch 2018b, S. 72.

39 Vgl. hierzu auch, mit konkretem Bezug auf die Sängerin Anna Bahr-Mildenburg und ihre Gestaltung der Klytämnestra anlässlich der Wiener Erstaufführung von *Elektra* (1909), Martensen 2021, S. 187–189.

die er selbst über Jahrzehnte hinweg als Hörer, Dirigent und Komponist von Musikdramen gemacht hatte; oft spielt dieses Thema in seinem Briefwechsel eine Rolle.⁴⁰ Doch Strauss' in diesem Zusammenhang wohl wirkmächtigster Text ist das Vorwort zur Partitur seiner Oper *Intermezzo* (1924), auf das im Folgenden mehrfach verwiesen wird.⁴¹ Auszüge daraus, die sich mit der Konsonantenbehandlung auf der Bühne befassen, finden sich sogar im *Kleinen Hey* (zustimmend) zitiert, wurden also von berufener Stelle als Beiträge zum Diskurs über die ‚korrekte‘ Aussprache des Deutschen ernstgenommen.⁴² Auch Krones und Schollum, die in ihrem Buch *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis* (1983) dazu ermutigen, dem Gesang „mit Wort-Ausdruck und deutlicher Konsonanten-Aussprache [...] unablässig Farbe zu geben“⁴³, nehmen in diesem Zusammenhang Bezug auf das Vorwort zu *Intermezzo*.

Prinzipiell gilt gute Textverständlichkeit für Strauss als unverzichtbarer Bestandteil einer gelungenen Musiktheateraufführung.⁴⁴ Dabei betrachtet er den in seinen eigenen Musiktheaterwerken geforderten „Gesangsstil“⁴⁵, bei aller Übereinstimmung im Grundsätzlichen, als von der in Richard Wagners Musikdramen geforderten Deklamationsweise durchaus verschieden, zumal im Hinblick auf die höhere Geschwindigkeit. Zumindest in gesprächsartigen Partien intendiere seine eigene Textbehandlung „natürliche Formung des Dialogs“⁴⁶: „Mein Gesangsstil hat das Tempo des recitierten Dramas“⁴⁷; „[s]innvoller Deklamation und lebhaftem Tempo des Gesprächs habe ich immer, mit von Werk zu Werk sich steigerndem Gelingen, die größte Aufmerksamkeit angedeihen lassen.“⁴⁸ Dabei differenziert Strauss zwischen verschiedenen „Abstufungen [des] gesanglichen Vortrages“⁴⁹, vom „Secco-“ über das „voll gesungene[] Rezitativ“⁵⁰ bis hin zur „breit ausströmenden Gesangsmelodie“⁵¹, dem „sogenannten Bel Canto“⁵². Auf diesen unterschiedlichen Stufen sollen Textaussprache und Stimmgebung zueinander in ein jeweils unterschiedliches Verhältnis treten. So kann „absolute Deutlichkeit des gesungenen Wortes nur erzielt werden [...], wenn der Stärkegrad der Stimme nicht über *mezza voce* hinausgeht;“⁵³ daher garantiert für Strauss allein das rezitativartige Singen, unter Maßgabe des „halb

40 Von den im Folgenden zitierten Briefstellen abgesehen vgl. etwa Strauss/Reger 1998, S. 67 und 145 (Briefe des Dirigenten Gustav Brecher an Strauss vom 10. Dezember 1907 bzw. 16. September 1928).

41 Strauss 1924.

42 Vgl. Volbach o.J., S. 29.

43 Krones/Schollum 1983, S. 211; vgl. ebd., S. 261.

44 Vgl. etwa Strauss 1924, S. [2] und [4]; Strauss 1981, S. 46 f.; Strauss 2016, S. 37 und 178. Vgl. auch Böhm 1964, S. 34–36; Grasberger 1967, S. 329 (Brief von Strauss an Erich Engel vom 16. August 1930) und S. 390 (Brief von Strauss an Joseph Gregor vom 12. Mai 1939); Brosche 1983, S. 16 (Brief von Strauss an Franz Schalk vom 7. Juni 1916).

45 Strauss 1924, S. [3].

46 Ebd., S. [1]. Im „erhabenen Drama Richard Wagners“ verbleibe demgegenüber „die Rezitation in eine[m] nie allzu schroffen Wechsel von / gehobenem Rezitativ und lyrischem Gesang“ (Strauss 1981, S. 135 f.; unveröffentlicht gebliebenes Vorwort zu *Intermezzo*).

47 Strauss 2016, S. 62. Vgl. auch Brosche 1997, S. 451 f. (Brief von Strauss an Clemens Krauss vom 7. März 1942).

48 Strauss 1924, S. [1]. Vgl. auch Brosche 1983, S. 9 (Brief von Strauss an Franz Schalk vom 14. März 1911).

49 Strauss 1981, S. 137.

50 Ebd., S. 138.

51 Strauss 1924, S. [1].

52 Ebd., S. [4].

53 Strauss 1981, S. 138.

gesungenen, halb gesprochenen Wortes“⁵⁴ (und bei angemessen sensibler Orchesterbegleitung), dass „die Textworte vom Zuhörer deutlich aufgefaßt werden“⁵⁵. Der „sogenannten Cantilene“⁵⁶ hingegen, dem eigentlichen „Cantabile“⁵⁷ des „gefühlvollen Gesang[s]“⁵⁸, macht Strauss das Zugeständnis, dass hier „die absolute Deutlichkeit [der Textaussprache] zugunsten schöner Tongebung etwas zurücktreten könnte“⁵⁹. „Die praktische Erfahrung lehrt, daß bei voller Tongebung die Deutlichkeit der Textaussprache, insbesondere die der Konsonantenbildung erheblich leidet.“⁶⁰

Dass Strauss' Vorstellungen von singender Sprachgestaltung die Sänger*innen seiner Zeit vor große Herausforderungen stellten, ist belegt. So bemerkt der Dirigent Gustav Brecher gegenüber dem Komponisten, das geschwinde Tempo des „Lustspielparlando“⁶¹ in *Intermezzo* sei „im großen Haus nur auf Kosten der Textverständlichkeit zu halten, denn wie furchtbar wenig Sänger giebt es, bei denen die Stimme so flüssig ist und so flott anspricht, daß sie auch bei stärkerer Tongebung und in raschem Tempo bei reicher Figuration & Kontrapunktik des Orchesters deutlich bleiben.“⁶² Die Sopranistin Viorica Ursuleac, eine bedeutende Strauss-Interpretin, betont, wie „schwierig“, „modern“ und „neuartig“ gerade der Wechsel aus „Sprechgesang“ und „richtigem Singen“⁶³ zunächst gewirkt habe. Noch der hochbetagte Komponist selbst sieht sich zu der Feststellung veranlasst, dass die gesangliche Sprachgestaltung seiner Werke für viele Ausführende nach wie vor „Neuland“⁶⁴ darstelle und eine adäquate Umsetzung nicht einmal an führenden Häusern ohne Weiteres vorausgesetzt werden könne. Unter anderem merkt er in diesem Zusammenhang „mangelnde Sprechtechnik“⁶⁵ der Sänger*innen an.

Als unfehlbare „Stoßwaffe“⁶⁶ verständlicher Textaussprache propagiert Strauss sorgsame Konsonantenbehandlung. So schreibt er in einem Brief an den Dirigenten und Wiener Operndirektor Karl Böhm über „ein Wort von Goethe, das ich gestern gelesen habe: ‚Vokalmusik heisst sie, weil man beim Singen nur die Vokale versteht.‘ Ich empfehle die [sic] monumentale Wort gross gedruckt und eingerahmt im Direktionszimmer aufhängen zu lassen, als meine tekell [sic] für konsonantenlose Sänger.“⁶⁷ Dabei gelten Strauss' konkretere Hinweise zur Konsonantenbehandlung wohl eher stimmlosen Plosiven (z. B. p, t) oder Frikativen (z. B. f, s) als etwa den klingenden Konsonanten; unter dieser Maßgabe jedenfalls erscheint die Opposition „Konsonanten ff, Ton mf“ plausibel, die Strauss der Parole „deutlichste Aussprache bei halbstarkem Gesangston“⁶⁸ zur Erläuterung beigibt.

54 Ebd., S. 137.

55 Strauss 1924, S. [2].

56 Ebd., S. [4].

57 Strauss 1981, S. 136.

58 Strauss 1924, S. [1].

59 Ebd., S. [4] (Ergänzung des Verfassers).

60 Ebd., S. [5] f.

61 Zum Begriff vgl. Brosche 1997, S. 451 (Brief von Strauss an Clemens Krauss vom 7. März 1942).

62 Strauss/Reger 1998, S. 136 f. (Brief Brechers an Strauss vom 19. Mai 1925; Hervorhebung original).

63 Schlötterer-Traimer 1986, S. 19. Vgl. auch ebd., S. 34–36.

64 Brosche 1997, S. 452 (Brief von Strauss an Clemens Krauss vom 7. März 1942).

65 Ebd., S. 452 (Brief von Strauss an Clemens Krauss vom 7. März 1942).

66 Strauss 1924, S. [4].

67 Steiger 1999, S. 122 (Brief von Strauss an Karl Böhm vom 4. März 1943).

68 Strauss 1981, S. 139.

Auch eine metaphorische Formulierung wie „scharfe[] Konsonantenaussprache“⁶⁹ lässt eher an Zischlaute als etwa an Nasale denken. Freilich wird die Metapher der Konsonanten-‚Schärfe‘ im gesangspädagogischen Diskurs häufig ganz allgemein im Sinn deutlicher Artikulation gebraucht,⁷⁰ und wenn Strauss exemplarisch „Anfangs-s“ und „Schluss-ss“⁷¹ nennt, bezieht das auch einen klingenden Konsonanten mit ein. Dass zur Kultivierung „regelrecht gebildete[r] Konsonant[en]“⁷² jedenfalls auch die achtsame Behandlung von klingenden Konsonanten gehört, erscheint selbstverständlich.

Insgesamt lassen Strauss’ Formulierungen hinsichtlich der sängerischen Sprachgestaltung, obgleich er sein eigenes Musikdrama wie erwähnt von dem Wagners distanzierte, starke Prägungen erahnen, die er als junger musikalischer Assistent und Dirigent bei den Bayreuther Festspielen (1889, 1891 und 1894⁷³) erhalten hatte. Cosima Wagner, die damals allgemein (doch nicht von jedem⁷⁴) als Sachwalterin des Wagner’schen Vermächtnisses angesehen wurde, übernahm in jener Zeit die Rolle einer Protektorin des jungen aufstrebenden Orchesterleiters und Komponisten; das enge persönliche, wenngleich von zwischenmenschlichen Turbulenzen nicht freie Verhältnis spiegelt sich in einem reichhaltigen Briefwechsel, der einen Zeitraum von mehr als eineinhalb Jahrzehnten (1889–1906) umfasst. In mehr als 175 Schriftstücken wird nachvollziehbar, wie Cosima Wagner ihrem jungen Mitarbeiter, durchaus mit der für ihren Führungsstil charakteristischen „autoritäre[n] Haltung“⁷⁵, die unter ihrer Festspielleitung gültigen ästhetischen Vorstellungen vermittelt, unter denen deutliche Aussprache eine bevorzugte Stellung einnimmt.⁷⁶ (Auch maßvolle Temponahme gehört dazu, was Strauss’ Auffassung von der Deklamationsgeschwindigkeit Wagner’scher Musikdramen entscheidend geprägt haben dürfte.⁷⁷) Die später von Strauss im Vorwort zu *Intermezzo* gebrauchte Formulierung von der wünschenswert ‚scharfen‘ Konsonantenartikulation tritt so bereits wörtlich in einem Brief von Strauss an Cosima Wagner aus dem Jahr 1892 auf.⁷⁸ Strauss war, wie schon aus oben zitierten Ausführungen ersichtlich, zwar kein grundsätzlicher Belcanto-Verächter: Für die Rolle des Bacchus in seiner Oper *Ariadne auf Naxos* forderte er selbst einen „jugendlichen BelCantotenor“⁷⁹, und bereits 1888 hatte er begeistert festgestellt, „wie viel an herrlichem Bel canto im Tristan steckt“⁸⁰). Doch erscheint im Briefwechsel mit Cosima mehrfach der

69 Strauss 1924, S. [4].

70 Vgl. Agricola 1757, S. 138; Schmitt 1854, S. 21; Nehrlich 1859, S. 62; Dannenberg 1897, S. 107; Lehmann 1909, S. 109.

71 Strauss 1942, S. 2 (Hervorhebungen original).

72 Strauss 1924, S. [4].

73 Vgl. Trenner 2003, S. 69 f., 89 f. und 117 f.

74 Vgl. Strauss 1996, S. 171 (Brief Hans Bronsarts von Schellendorf an Strauss vom 8. Juli 1890).

75 Schuh 1976, S. 216.

76 Vgl. Trenner 1978, S. 8 (Brief Cosima Wagners an Strauss vom 12. Oktober 1889) und 115 (Brief von Strauss an Cosima Wagner vom 23. Januar 1892). Vgl. auch Schuh 1976, S. 183 f. und 206–211.

77 Vgl. Trenner 1978, S. 4 und 22 (Brief von Strauss an Cosima Wagner vom 9. Oktober 1889 bzw. 19. Januar 1890). Vgl. auch Strauss 2016, S. 108 f. und 173 f. sowie, differenzierend, S. 37 f.

78 Vgl. Trenner 1978, S. 115 (Brief von Strauss an Cosima Wagner vom 23. Januar 1892).

79 Cöster 2019, S. 360 (Brief von Strauss an Willy Levin vom 14. Januar 1912; Hervorhebung original).

80 Grasberger 1967, S. 40 (Brief von Strauss an Carl Hörburger vom 11. Juni 1888 anlässlich einer italienischsprachigen *Tristan*-Aufführung in Bologna).

Belcanto-Begriff⁸¹ als pejorativer Ausdruck für allzu sehr am Schöngesang, zu wenig am „dramatischen Akzent“⁸² der Textdeklamation orientierte Gesangsdarbietung. Mit gutmütiger Herablassung sollte noch der alte Strauss spotten: „In der italienischen Oper halten Primadonna und Tenor das Wort für unnötig, wenn nur die Cantilene schön vorgetragen wird und die Töne selbst das Ohr bezaubern“⁸³. Beachtung verdient eine Formulierung, die Strauss gegenüber dem Weimarer Hoftheaterintendanten Hans Bronsart von Schellendorf gebraucht, wenn er neben „ausdrucksvolle[m] Vortrag“ und überzeugender szenischer „Darstellung“ auch „schöne Textaussprache“ als Desiderat bei „unseren heutigen Sängern“⁸⁴ nennt. Dass künstlerische Sprachgestaltung nicht bloß ‚deutlich‘, sondern auch ‚schön‘ sein solle, erhebt sie zu einem Vortragsaspekt, der, nicht anders als die vom Komponisten geschaffene Musik, sorgfältige Handhabung im emphatischen Sinne einer ‚Klangkunst‘ erfordert. Man wird dies als Appell verstehen dürfen, konsonantische Laute nicht nur in ihrer Bedeutung für die Textverständlichkeit, sondern auch in ihrem Klangwert zu würdigen.

Wie erwähnt, haben Strauss’ zitierte Äußerungen ihre Anlässe in Problemstellungen des Musiktheaters, doch sind sie auch für die Frage nach der Sprachgestaltung in seinen Kunstliedern aufschlussreich. In der Literatur gilt Strauss als Komponist, der „in der Regel die ausgebildete Opernstimme als Ausgangs- und Bezugspunkt seiner Liedkompositionen ansah“⁸⁵, und als Inaugurator eines „Typus von Podiumslied, das seine Wirkung durch starke, zuweilen opernhafte Mittel erreicht“⁸⁶. Es besteht jedenfalls kein Grund zur Annahme, dass der Vortrag von Liedern nach seiner Vorstellung von der „Verkündigung des Dichterwortes“⁸⁷, wie er sie für die Oper annahmte, ausgenommen sein sollte. Auch das System der ‚Abstufungen des gesanglichen Vortrages‘, das er für seine Opern einforderte, lässt sich auf sein Liedschaffen anwenden.⁸⁸ In der Forschung ist von „Sprechliedern“ im Gegensatz zu „Melodieliedern“⁸⁹ die Rede, häufig finden entsprechende Wechsel des Vortrags auch innerhalb eines einzigen Lieds statt.⁹⁰ Ausdrückliche Kategorisierungen durch den Notentext – wie etwa durch den expliziten Hinweis „Recitativo“⁹¹ – sind zwar selten, doch vielfach gibt die musikalische Struktur diesbezüglich Anregungen: So begünstigen tendenziell „monotone Deklamation und eng begrenzter Melodieumfang neben unerwarteten, expressiven Sprüngen“ einen an natürlicher Prosodie orientierten Vortrag, vor allem bei sparsamem Klaviersatz, während „langgesponnenen, sanft wogenden Melodielinien“⁹² über fließender Begleitfiguration natürlicherweise das ‚Kantabile‘ zugeordnet werden kann. Auch finden sich Abschnitte, die zu ‚arioso‘-artiger Gestaltung ‚zwischen

81 Vgl. Trenner 1978, S. 59 (Brief Cosima Wagners an Strauss vom 12. August 1890) und 147 (Brief von Strauss an Cosima Wagner vom 1. März 1893).

82 Trenner 1978, S. 76 (Brief Cosima Wagners an Strauss vom 27. Januar 1891).

83 Grasberger 1967, S. 390 (Brief von Strauss an Joseph Gregor vom 12. Mai 1939).

84 Strauss 1996, S. 129 f. (Brief von Strauss an Hans Bronsart von Schellendorf vom 1. März 1889).

85 Günther/Seedorf 2019, S. 368.

86 Bauni/Oehlmann/Sprau/Stahmer 2008, S. 630.

87 Strauss 1981, S. 136.

88 Vgl. Petersen 1986, S. 74–83 (*Bau und Stil der Singstimme*).

89 Ebd., S. 74.

90 Vgl. zum Beispiel den Umschlag von eher deklamatorischer zu eher kantabler Behandlung der Gesangsstimme in *Heimliche Aufforderung* (etwa bei T. 43/44).

91 *Der Spielmann und sein Kind* TrV 63 (1878), Takt 42 (zitiert nach Schuh 1968, S. 48).

92 Petersen 1986, S. 74 und 77.

Sprechgesang und reiner Melodie“⁹³ einladen. Wiederholt erscheinen musikalische Motive in Strauss-Liedern aus dem konkreten Klang einzelner Worte oder Wortkonstellationen abgeleitet.⁹⁴ Der Komponist selbst formuliert einmal ausdrücklich, nicht nur für das Musiktheater, sondern auch für die Liedkomposition komme der „durch Rich. Wagners Gesangsgestaltung vorbildlich gewordenen Entstehung der Melodie aus dem Wort“⁹⁵ ästhetische Relevanz zu. In summa erscheint es selbstverständlich, dass der Lautwert der Sprache für die ästhetische Konzeption Strauss’scher Lieder substantielle Bedeutung hat. Wenn der Komponist etwa die „Congruenz von Wort u. Ton“⁹⁶ hervorhebt, die ihm in seinem Lied *Traum durch die Dämmerung* gelungen sei, ist kaum anzunehmen, dass er sich dabei lediglich auf den semantischen Aspekt der Textvorlage (Otto Julius Bierbaum) bezieht. Wahrscheinlicher ist, dass er zum Aspekt des ‚Worts‘ ganz selbstverständlich auch dessen sinnlich wahrnehmbare Gestalt zählt. Diese übrigens ist im genannten Lied besonders reich an klingenden Konsonanten: Bereits die erste Zeile „Weite Wiesen im Dämmergrau“ enthält fünf der acht Phoneme, drei davon mehrmals.⁹⁷ Weitere Beispiele für Lieder, in denen der Komponist das Ausdruckspotenzial konsonantischer Klänge offensichtlich bewusst auskostet, sind zahlreich.⁹⁸

Gleitende Tonhöhen

Hinweise in Bezug auf gleitende Tonhöhen sind in Strauss’ schriftlichen Äußerungen nur äußerst spärlich zu finden. Von Interesse ist immerhin, dass eine Strauss’ Intentionen entsprechende Umsetzung seines „Lustspielparlando“, abgesehen von einer gegenüber der Wagner-Deklamation „freiere[n], individuellere[n] rhythmische[n] Behandlung“⁹⁹, offenbar auch Freiheiten der Intonation miteinschließt: In Erinnerung an vorbildliche Darbietungen durch Lotte Lehmann erklärt Strauss humorvoll: „Die Zwischentöne sind’s, wo man nicht genau weiß, singt sie h oder c – man kann sie leider noch nicht notieren!“¹⁰⁰ Dass Strauss dem Gebrauch gleitender Tonhöhen grundsätzlich aufgeschlossen gegenüberstand, belegt eine Aufzeichnung, in der er sich die an der Wiener Hof- bzw. Staatsoper verwendeten Violinstimmen zu Mozarts Oper *Le nozze di Figaro* in Erinnerung ruft: Eine Eintragung aus der Direktionszeit Gustav Mahlers habe für den Intervallsprung e^2-d^1 in der Arie der Susanna *Venite inginocchiatevi* das von Strauss bevorzugte „schöne[] Nonnenportamento“ unterbunden. Ansonsten scheint es, als seien gleitende Tonhöhen für ihn, wenn überhaupt, eher Gegenstand mündlicher Probenarbeit als Anlass zur schriftlichen

93 Ebd., S. 76.

94 Vgl. ebd., S. 113–116 (*Von der Sprache abgeleitete Rhythmen und Motive*).

95 So Richard Strauss (2016, S. 328) mit Bezug auf Liedkompositionen seines Mentors Alexander Ritter. Vgl. auch ebd., S. 329: „Was man von Wagner zu lernen hat, ohne ihn nachzuahmen, verdanke ich von Anfang an der Belehrung Ritters u. seinen Liedern“.

96 Ebd., S. 125.

97 Vgl. Petersen 1986, S. 116; Mösch 2018, S. 139 und 141.

98 Vgl. Petersen 1986, S. 116.

99 Brosche 1997, S. 451 (Brief von Strauss an Clemens Krauss vom 7. März 1942).

100 Ebd., S. 451 (Brief von Strauss an Krauss vom 7. März 1942).

Äußerung gewesen. Selbst in Strauss' Briefen an Sänger*innen finden sich diesbezüglich keinerlei Hinweise.¹⁰¹

Umgekehrt existieren keine Hinweise darauf, dass Strauss den Gebrauch von Portamento oder *Cercar la nota* als unzulässigen Eingriff in die Gestalt seiner Partituren verstanden hätte. Angesichts seiner musikalischen Sozialisation im späteren 19. Jahrhundert und der erwähnten Empfänglichkeit, die er gegenüber weit umfangreicheren Eingriffen an den Tag legte, wirkt das Gegenteil wahrscheinlich. Ein Beleg dafür, dass Strauss jemals irgendjemandem den Gebrauch gleitender Tonhöhen, etwa mit der Bitte um ‚sachlichere‘, notengetreue Gestaltung der Musik, untersagt hätte, war jedenfalls nicht zu ermitteln. Man wird in der Annahme nicht fehlgehen, dass Strauss gleitende Tonhöhen als Stilmittel eines hochexpressiven Gesangsvortrags billigte, durchaus auch dort, wo die Partitur sie nicht verlangt. Kravitt referiert einen mündlichen Bericht der Mezzosopranistin Julia Culp (1880–1970), dem zufolge sie sich „trotz der ausdrücklichen Bitte des Komponisten“ geweigert habe, ein (nicht notiertes) „dahinstreichendes Portamento in den Anfangstakten von Strauss' ‚Freundlicher Vision‘ [op. 48 Nr. 1] zu singen“¹⁰². Kravitt wertet den Vorfall als Symptom für den „Niedergang“ der „expressiven Ästhetik“ des „Fin de siècle“ nach dem ersten Weltkrieg: Dieser Ästhetik ist demnach der Interpret Strauss noch verpflichtet, während die um 14 Jahre jüngere Sängerin Culp bereits einer Generation angehört, die die um die Jahrhundertwende üblichen Audrucks-„Exzesse“¹⁰³ skeptisch sieht.

Zusammenfassung

Aus Zeugnissen von Strauss' eigener Hand geht hervor, dass ausgeprägte Sprachgestaltung für ihn ein selbstverständliches Element hochwertigen Gesangs darstellte. Regelmäßig erhebt er in schriftlichen Äußerungen die Forderung nach plastischer Ausformung konsonantischer Laute, wenn auch ohne explizite Schwerpunktsetzung auf klingenden Konsonanten. Mit Bezug auf seine Musiktheaterwerke übt Strauss wiederholt Kritik an der Darbietungspraxis seiner Zeit: Häufig vermisst er ausreichende Textverständlichkeit; auch realisieren Sänger*innen die der Prosodie gesprochener Sprache nahestehende Deklamation, die er für seine Partituren einfordert, häufig nicht mit dem ihm vorschwebenden prosanahen Gestus. Gleitende Tonhöhen sind kein bevorzugtes Thema seiner verbalen Äußerungen, doch wo er dazu Stellung nimmt, befürwortet er sie.

101 Vgl. die in Grasberger 1967 wiedergegebenen Briefe von Strauss an Anna Bahr-Mildenburg (24. Januar 1934; S. 350 f.), Emmy Destinn (27. Januar 1912; S. 196), Hans Hotter (9. September 1941; S. 408), Maria Jeritza (30. Dezember 1927; S. 310–312), Maria Ivogün (8. Juli 1921; S. 260 f.), Lotte Lehmann (22. Juli 1919; S. 246 f. / 22. März 1924; S. 279 f.), Elisabeth Schumann (23. Oktober 1922; S. 268 f.) und Leo Slezak (17. Dezember 1935; S. 371).

102 Kravitt 2004, S. 288 (Ergänzung des Verfassers).

103 Ebd.

DIE HANDEXEMPLARE VON PAULINE STRAUSS-DE AHNA

Zur „vorbildlichen Interpretin Straussscher Lieder“¹⁰⁴ hat der Komponist selbst seine Ehefrau Pauline (geb. de Ahna) erklärt. „Sie hat [...] meine Lieder mit einem Ausdruck u. einer Poesie vorgetragen, wie ich sie nie mehr gehört habe. *Morgen, Traum d. d. Dämmerung, Jung-Hexenlied* hat ihr Niemand auch nur annähernd gleich vollendet nachgesungen.“¹⁰⁵ Zahlreiche Lieder aus den späteren 1890er Jahren – der produktivsten Phase seiner reifen Liedkomposition – weisen, etwa im Hinblick auf die Gestaltung der Gesangsstimme oder die Textwahl, auf Pauline hin.¹⁰⁶ Opus 27, entstanden im Jahr der Hochzeit 1894, stellt eine Brautgabe für sie dar; ihr gewidmet sind außerdem die Lieder op. 32 (1896) und op. 37 (1896–98). Auch einen Teil der Orchesterfassungen seiner Lieder erstellte Strauss nach eigener Auskunft für sie, darunter die von *Cäcilie* und *Morgen!*¹⁰⁷ Auch *Ständchen*, *Heimliche Aufforderung* und *Traum durch die Dämmerung* waren Bestandteil ihrer Liedprogramme.¹⁰⁸ Wie sehr Pauline Strauss beim Vortrag von Liedkompositionen ihres Gatten (wenngleich nicht immer unter rein sängerischen Aspekten) überzeugte, wird auch durch zeitgenössische Kritiken bestätigt.¹⁰⁹ Als sie von öffentlichen Auftritten Abstand zu nehmen begann, schwand auch Strauss’ Interesse an der Liedkomposition vorübergehend (zwischen 1906 und 1918 publizierte er, wie erwähnt, keine Lieder).¹¹⁰

Angesichts der Bedeutung, die Strauss ihr als vorbildlicher Interpretin seiner Lieder beimaß, ist es höchst bedauerlich, dass von Pauline Strauss keine Aufnahmen existieren. Immerhin aber haben sich zahlreiche Handexemplare von Strauss-Liedern aus ihrem Besitz erhalten, die handschriftliche Eintragungen zur konkreten Ausführung enthalten. Sie werden aktuell im *Richard-Strauss-Institut* Garmisch-Partenkirchen aufbewahrt.¹¹¹ Die *Kritische Ausgabe* der Werke von Richard Strauss enthält in den Bänden der Serie II (*Lieder und Gesänge für eine Singstimme*) eine kommentierte Dokumentation dieser handschriftlichen Eintragungen.¹¹² Zwar ist die tatsächliche Autorschaft der Annotate in vielen Fällen nicht einwandfrei zu klären, doch können diese als Hinweise auf eine der kompositorischen Intention besonders nahekommende Vortragsweise gelesen werden, da Strauss ja selbst viele seiner Lieder mit Pauline einstudiert und zur Aufführung gebracht hat.¹¹³ Eine 1996 von Gabriella Hanke Knaus vorgenommene Systematisierung dieser Eintragungen reicht von der einfachen Druckfehlerkorrektur über gedächtnisstützende Notizen und ergänzte Vortragsbezeichnungen (etwa zu Dynamik, Temponahme, Phraseneinteilung) bis hin zu Eingriffen in die rhythmische bzw. diastematische Struktur der Singstimme.¹¹⁴

104 Richard Strauss handschriftlich am 7. Mai 1910, zitiert nach Schuh 1976, S. 468.

105 Strauss 2016, S. 252.

106 Vgl. Schuh 1976, S. 422 und 464; Petersen 1986, S. 188 und 200.

107 Vgl. Strauss 2016, S. 319.

108 Vgl. Strauss/Reger 1998, S. 18 f. (Brief von Strauss an Willem J. Mengelberg vom 13. September 1904).

109 Vgl. Schuh 1976, S. 468; Petersen 1986, S. 191, 201 und 204–207.

110 Vgl. Petersen 1986, S. 189 und 203.

111 Standort 4/2, jeweils ohne Signatur. Wie bereits von Pernpeintner (2016, S. 296 f.) beschrieben, handelt es sich meistens um Einzelausgaben von Liedern oder Liedopera, die den Eigentümervermerk „Pauline De Ahna“, „Pauline Strauss-de Ahna“ o.ä. tragen. Anfertigung und Wiedergabe der Reproduktionen im Folgenden mit freundlicher Genehmigung des *Richard-Strauss-Instituts* Garmisch-Partenkirchen.

112 Bislang erschienen: Pernpeintner 2016; Pernpeintner 2018; Pernpeintner 2020; Pernpeintner/Bolz 2022.

113 Vgl. Pernpeintner 2016, S. 296 f.; Pernpeintner 2018, S. 303 f.

114 Vgl. Hanke Knaus 1996, S. 19 f.

Überwiegend handelt es sich um Anweisungen zur Einteilung des Atems, zur dynamischen oder agogischen Gestaltung. Im Zentrum der Studie von Hanke Knaus stehen Veränderungen der kompositorischen Struktur, die sich im Vergleich mit den gedruckten Fassungen als „Neuinterpretation der dichterischen Vorlage“ deuten lassen; Fragen der performativen Textgestaltung hingegen kommen in ihrem Artikel nur in sehr allgemeiner Form zur Sprache,¹¹⁵ gleitende Tonhöhen werden nicht thematisiert.

In einigen Fällen lassen die Eintragungen jedoch behutsame Rückschlüsse auf den Umgang mit gleitenden Tonhöhen und auf die Konsonantenbehandlung zu, wenngleich kaum auf das eventuelle Zusammenwirken dieser beiden Gestaltungskategorien. Die folgende Auswertung der Eintragungen beruht auf einer eigenen Sichtung der Handexemplare, die mit den Herausgeberkommentaren in der *Kritischen Ausgabe* abgeglichen ist. Verzeichnet werden Eintragungen, die sich auf gleitende Tonhöhen oder die Artikulation klingender Konsonanten beziehen lassen. Diese Eintragungen greifen nicht auf ein traditionell etabliertes und allgemein in Gebrauch befindliches Symbolrepertoire zurück (im Gegensatz etwa zu den bekannten Abkürzungen für dynamische oder agogische Nuancen). Als einschlägiges Indiz für gleitende Tonhöhenübergänge lässt sich natürlich der Portamentobogen zwischen zwei syllabisch textierten Tonhöhen begreifen; in einem Fall ist außerdem die Ausnotation einer Gleitbewegung als Vorschlag zu finden. Die oben beschriebene in einigen Druckbildern gebrauchte Linie zur Verbindung von Notenköpfen hingegen findet sich nicht in eindeutig identifizierbarer Weise. Senkrechte Striche erscheinen vermutlich als Signal für die Trennung zweier Ereignisse, etwa hinsichtlich der Tonhöhen- oder der sprachlichen Gestaltung. Unterstreichungen von Textelementen sind als Aufforderung zur deutlichen Artikulation zu deuten; solche Eintragungen werden nur dann berücksichtigt, wenn sie eindeutig und gezielt klingende Konsonanten in den Blick nehmen.¹¹⁶ Unter systematischem Gesichtspunkt ist zu bedenken, dass dieselben handschriftlichen Zeichen in unterschiedlichen Liedern nicht zwangsläufig mit der genau gleichen Bedeutung verwendet worden sein müssen, sondern abhängig etwa von der schreibenden Person oder der Situation der Niederschrift in der Bedeutung variieren können. Letztlich erscheint es daher unumgänglich, bei der Deutung eines Zeichens Hinweise aus dem unmittelbaren Kontext miteinzubeziehen, insbesondere das wechselseitige Verhältnis verschiedener eingetragener Symbole innerhalb eines einzigen Lieds – und selbst diese Herangehensweise muss noch mit der Frage umgehen, ob man es mit Eintragungen aus ein und derselben Schreibschrift zu tun hat. Im Anschluss an die Auflistung überhaupt relevanter Eintragungen wird daher am konkreten Beispiel des Lieds *Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19 Nr. 2 (P_{19/1-3}) aufgezeigt, welches Potenzial eine Analyse von Eintragungen bei einer solchen kontextsensiblen Herangehensweise birgt. Quellenkürzel wie das soeben benutzte P_{19/1-3} entsprechen den in der *Kritischen Ausgabe* verwendeten (P steht für „Pauline“; im Index werden die in der jeweiligen Ausgabe enthaltenen Opus- und ggfs. Liednummern angegeben).¹¹⁷

115 Vgl. ebd., S. 20.

116 Vgl. etwa Pernpeintner 2016, S. 299 f. mit Bezug auf op. 10 Nr. 3, Takt 22, und op. 17 Nr. 2, Takt 22.

117 Vgl. ebd., S. 297f.

Portamentobögen

Elfmal finden sich in den Handexemplaren Eintragungen, die sich als Portamentobögen deuten lassen (Abbildungen IV.1a–k). Grundsätzliche Unterstützung erhält diese Interpretation des Zeichens durch eine Zusatzbestimmung in *Glückes genug* op. 37 Nr. 1 (P_{37/1}): Der in T. 28 mit Bleistift eingetragene Bogen, der die beiden Silben des Worts „Glückes“ verbindet (Abbildung IV.1e), trägt den verbalen Zusatz „wenig“, eine Mengen- bzw. Intensitätsangabe, die im Zusammenhang mit dem Stilmittel Portamento äußerst plausibel wirkt.¹¹⁸ Fast alle Portamenti führen abwärts, nur zwei von elf aufwärts. Die Stimmung ist an den einschlägigen Stellen fast durchweg ruhig-kontemplativ, nur im Ausnahmefall (*Heimliche Aufforderung*) euphorisch bewegt. Die Dynamik ist meist zurückgenommen, nur vereinzelt ist *forte* vorgeschrieben (*Die heiligen drei Könige aus Morgenland* op. 56 Nr. 6, P_{56/6}, T. 42; Abbildung IV.1k). Das Aufwärtsportamento in *Meinem Kinde* op. 37 Nr. 3 (P_{37/3}), T. 29 (Abbildung IV.1g) geht als einziges mit einer dynamischen Veränderung einher, einem ebenfalls von Hand hinzugefügten *crescendo*. Die Bogensetzung erfolgt in allen Fällen phrasenintern, niemals zur Verbindung zweier Phrasen. Viermal führt der Bogen zu einer Schlussnote und markiert so das Phrasenende. Das am häufigsten auftretende Intervall ist die Terz, gefolgt von Quarte und None (je zweimal). Die Zahl der Portamentobögen, die von der schweren Zählzeit wegführen (sechs) hält sich in etwa die Waage mit den zur schweren Zählzeit hinführenden (fünf).



Abbildung IV.1a: *Hoffen und wieder verzagen* op. 19 Nr. 5, T. 16 („Wim- pern“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P_{19/4-6}). Wiedergabe der Abbildungen IV.1a–IV.5 mit freundlicher Genehmigung des Richard-Strauss-Instituts Garmisch-Partenkirchen.



Abbildung IV.1b: *Wasserrose* op. 22 Nr. 4, T. 45 („Gedan- ke“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P_{21/4})

118 Pernpeintner (2018, S. 306) deutet das Symbol über dem Wort „wenig“ als „gekrümmte[n] Strich“. Die Eintragung stammt von Pauline Strauss (vgl. ebd.).



Abbildung IV.1c: *Heimliche Aufforderung* op. 27 Nr. 3, T. 91-92 („o komm“), handschriftlicher Portamentobogen (blau) im Handexemplar Pauline Strauss (P_{27/3})

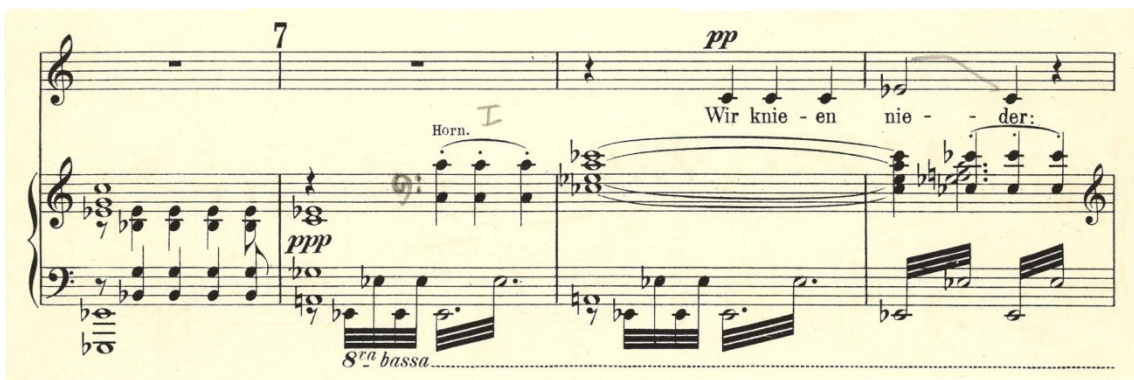


Abbildung IV.1d: *Gesang der Apollopriesterin* op. 33 Nr. 2, T. 90 („nie-der“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (Klavierauszug von Hermann Bischoff, in der *Kritischen Ausgabe* nicht enthalten)



Abbildung IV.1e: *Glückes genug* op. 37 Nr. 1, T. 28 („Glückes“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P_{37/1})



Abbildung IV.1f: *Meinem Kinde* op. 37 Nr. 3, T. 3-4 („ich – mich“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P_{37/3})

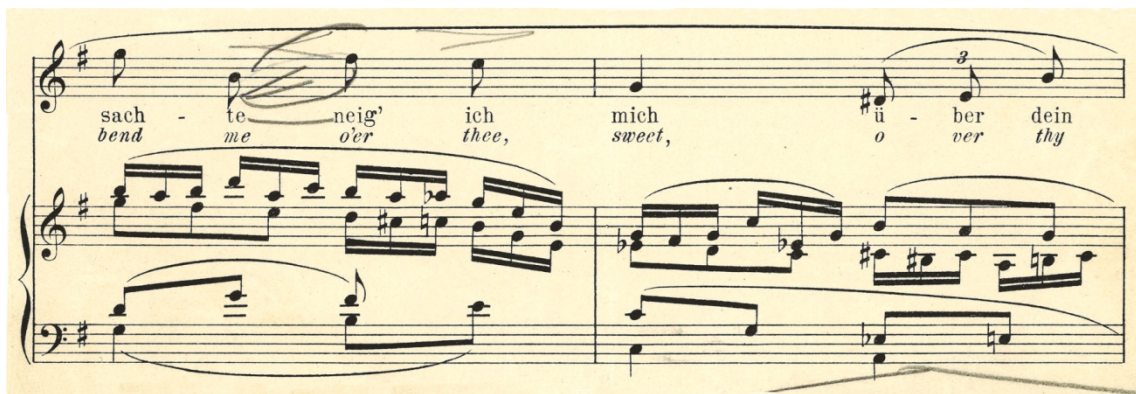


Abbildung IV.1g: *Meinem Kinde* op. 37 Nr. 3, T. 29 („sachte – neig“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P_{37/3})



Abbildung IV.1h: *Des Dichters Abendgang* op. 47 Nr. 2, T. 76-77 („dich – mild“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P_{47/2})

Abbildung IV.1i: *Winterweihn* op. 48 Nr. 4, T. 33–34 („Liebe weihn“), evtl. handschriftlicher Portamentobogen¹¹⁹ im Handexemplar Pauline Strauss (P_{48/4})

Abbildung IV.1j: *Die heiligen drei Könige aus Morgenland* op. 56 Nr. 6, T. 24 („Beth-lehem“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P_{56/6})

Abbildung IV.1k: *Die heiligen drei Könige aus Morgenland* op. 56 Nr. 6, T. 42 („heiter“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P_{56/6})

Ausnotierte Gleitbewegung

Im Handexemplar des Lieds *Morgenrot* op. 46 Nr. 4 (P_{46/4}) sind mehrfach Alternativversionen zur melodischen Struktur der Gesangsstimme eingetragen; es handelt sich sämtlich um Veränderungen des Tonhöhenverlaufs nach oben, die womöglich das Ziel verfolgen, die Diastematik der entsprechenden Stellen dem Stimmumfang von Pauline Strauss anzu-

119 Pernpeintner (2020, S. 262) interpretiert die Eintragung als „Text-Merkhilfe“, nicht als Bogensetzung.

passen (das Handexemplar ist präpariert für eine Abwärtstransposition der Originaltonart C-Dur um eine kleine Terz nach A-Dur).¹²⁰ Die Alternativfassung für die Takte 56–57 ergänzt am Ende einen Vorschlag in Aufwärtsrichtung, der als ausnotiertes *Cercar la nota* begriffen werden kann (Abbildung IV.2) – eine Geste, die in diesem Lied auch andernorts auftritt (vgl. das reguläre Notat in T. 7 „hinfliehet“, T. 37 „muss“ und T. 49 „liebend“).

Abbildung IV.2: *Morgenrot* op. 46 Nr. 4, T. 57 („Himmelsstrahl“), handschriftlich ausnotierte Angleitbewegung im Handexemplar Pauline Strauss (P_{46/4})

Non portamento und trennende Sprachartikulation

Für von Hand eingezeichnete senkrechte Striche, die die wechselseitige Abgrenzung der Geschehnisse ‚links‘ und ‚rechts vom Strich‘ nahelegen, verwendet Pernpointner die einleuchtende Bezeichnung „Zäsurstrich“¹²¹, und zwar sowohl für Abgrenzungen von Phrasen (*Wie sollten wir geheim sie halten* op. 19 Nr. 4, T. 26) als auch für ‚Zäsuren‘ innerhalb der Phrase (T. 27 im selben Lied; Abbildung IV.3a).

Abbildung IV.3a: *Wie sollten wir geheim sie halten* op. 19 Nr. 4, T. 26 („durchbebt. | Zu“) und 27 („Glanz | und“), handschriftliche Zäsurstriche im Handexemplar Pauline Strauss (P_{19/4-6})

In der folgenden Auflistung werden nur diejenigen senkrechten Striche berücksichtigt, die man plausibel als Angaben zum *non portamento* interpretieren könnte. Naturgemäß ist hier Eindeutigkeit der Zeichenbedeutung kaum zu erwarten; Aufforderung zur Trennung

120 Vgl. ebd., S. 258 f.

121 Vgl. Pernpointner 2016, S. 301.

sprachlicher Laute liegt meist ebenso nahe wie Trennung auf der diastematischen Ebene. Potenzial zur systematischen Unterscheidung zwischen *non portamento* und absetzender Sprachgestaltung scheint zwar auf den ersten Blick das Handexemplar von *Du meines Herzens Krönelein* op. 21 Nr. 2 (P₂₁) zu bergen: Hier sind senkrechte Striche (in diesem Fall Doppelstriche) teils zwischen Notenköpfen (T. 8–9: „Die || Andern“), teils zwischen Textworten (T. 17: „Die || ändern“; T. 20–21: „du || ohne“) platziert (Abbildung IV.3b–d).¹²² Aufgrund des unterschiedlichen Orts der Strichsetzung könnte man theoretisch für unterschiedliche Bedeutungszuweisung argumentieren; allerdings wäre die Anweisung ‚non portamento‘ gerade im ersten Fall (T. 8–9) wenig sinnvoll, da dort eine Tonwiederholung vorliegt, also allenfalls *Vibrar la voce* möglich wäre.

Abbildung IV.3b: *Du meines Herzens Krönelein* op. 21 Nr. 2, T. 8–9 („Die || Andern“), handschriftliche Zäsurstriche im Handexemplar Pauline Strauss (P₂₁)

Abbildung IV.3c: *Du meines Herzens Krönelein* op. 21 Nr. 2, T. 17 („Die || ändern“), handschriftliche Zäsurstriche im Handexemplar Pauline Strauss (P₂₁)

Abbildung IV.3d: *Du meines Herzens Krönelein* op. 21 Nr. 2, T. 20–21 („du || ohne“), handschriftliche Zäsurstriche im Handexemplar Pauline Strauss (P₂₁)

122 Vgl. ebd., S. 303; vgl. auch ebd., S. 304 mit Bezug auf *Heimliche Aufforderung* op. 27 Nr. 3 (T. 2 und T. 74–75).

In *Kornblumen* op. 22 Nr. 1 (P_{22/1}) könnte ein am Übergang T. 4–5 gezogener senkrechter Strich *non portamento* bedeuten (Quartintervall *ges¹–ces²*); ebenso einleuchtend erscheint es aber, ihn als Verstärkung des im Text befindlichen Kommas zu verstehen („die, anspruchslos“; Abbildung IV.3e).

Abbildung IV.3e: *Kornblumen* op. 22 Nr. 1, transponierte Abschrift, T. 4–5 („die, | anspruchslos“), handschriftlicher Zäsurstrich im Handexemplar Pauline Strauss (P_{22/1})

Auffälligerweise folgen auf viele der senkrechten Striche Silben mit vokalischem Anlaut. In diesen Fällen liegt es nahe, davon auszugehen, dass die Strichsetzung zu einem deutlichen Neuansatz der Artikulation bei Vokal am Silbenbeginn auffordert. Dies betrifft alle bereits beschriebenen Fälle, zudem die in Abbildung IV.3f–h wiedergegebenen.

Abbildung IV.3f: *Ständchen* op. 17 Nr. 2, T. 2–3 und 3–4 („Mach || auf, mach || auf“), handschriftliche Zäsurstriche im Handexemplar Pauline Strauss (P_{19/4-6})

Abbildung IV.3g: *All mein' Gedanken, mein Herz und mein Sinn* op. 21 Nr. 1, T. 27–28 („mach | auf“), handschriftlicher Zäsurstrich im Handexemplar Pauline Strauss (P₂₁)



Abbildung IV.3h: *Winterweih* op. 48 Nr. 4, T. 8 („mit | innerm“), handschriftlicher Zäsurstrich im Handexemplar Pauline Strauss (P_{48/4})

An wieder anderen Stellen verdeutlicht ein senkrechter Strich plötzliche dynamische Veränderung (Abbildung IV.3i-1):



Abbildung IV.3i: *Des Dichters Abendgang* op. 47 Nr. 2, T. 76 („glänzt | dich“), handschriftlicher Zäsurstrich im Handexemplar Pauline Strauss (P_{47/2})



Abbildung IV.3j: *Winterweih* op. 48 Nr. 4, T. 8 („mit | innerm“), handschriftlicher Zäsurstrich im Handexemplar Pauline Strauss (P_{48/4})

Abbildung IV.3k: *Winterweihe* op. 48 Nr. 4, T. 16–17 („und | Geisterbrücken“), handschriftlicher Zäsurstrich im Handexemplar Pauline Strauss (P_{48/4})

Abbildung IV.3l: *Winterweihe* op. 48 Nr. 4, T. 30–31 („der | sel'gen“), handschriftlicher Zäsurstrich im Handexemplar Pauline Strauss (P_{48/4})

Insgesamt führen die Analysen zum Schluss, dass man von eindeutigen Aufforderungen zum *non portamento* in den Handexemplaren nicht ausgehen kann. Alternative Deutungen im Sinne etwa artikulatorischer Trennung von Sprachlauten oder dynamischer Abstufung sind in der Regel ebenso plausibel.

Anweisungen zur Gestaltung klingender Konsonanten

Sucht man nach Eintragungen, die gleitende Tonhöhenbewegungen auf klingenden Konsonanten nahelegen, wird man nur an wenigen Stellen fündig. Abbildungen 4a–b zeigen Fälle, in denen klingende Konsonanten unterstrichen wurden, ein Zeichen, das eindeutig auf eine plastische Gestaltung der entsprechenden Laute abzielt. Durch welches Mittel diese aber erreicht werden soll, ob etwa durch dynamische Hervorhebung, gelangte Artikulation oder vielleicht gleitenden Tonhöhenverlauf, bleibt völlig offen. In Abbildung IV.4a, *Kornblumen* op. 22 Nr. 1 (P_{21/1}), hätte man es in Takt 23–24, ließe man auf den /r/-Lauten die Tonhöhe von unten angleiten, mit der konsonantischen Variante von *Vibrata voce* zu tun, wie sie etwa von Forchhammer und Forchhammer 1921 als der gesprochenen Sprache nahestehend akzeptiert wird.¹²³

123 Vgl. Forchhammer/Forchhammer 1921, S. 525 f.

Abbildung IV.4a: *Kornblumen* op. 22 Nr. 1, transponierte Abschrift, T. 23–24 („Milde, voll frommen Friedens“), handschriftliche Unterstreichung konsonantischer Laute im Handexemplar Pauline Strauss (P_{22/1})

Abbildung IV.4b: *Verführung* op. 33 Nr. 1, T. 90–92 („rüh-ren dein Herz“), handschriftliche Unterstreichung konsonantischer Laute im Handexemplar Pauline Strauss (Klavierauszug von Hermann Bischoff, in der *Kritischen Ausgabe* nicht enthalten)

Im Ergebnis ist festzuhalten: Gut belegbar sind in den Handexemplaren von Pauline Strauss Anweisungen zum Portamentgebrauch und zur plastischen Konsonantengestaltung. Aufforderungen zur Vermeidung gleitender Tonhöhen hingegen sind nicht mit Eindeutigkeit zu eruieren, ebensowenig Anweisungen zum Gebrauch gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten.

Fallstudie: *Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19 Nr. 2

Das Lied *Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar* ist für eine kontextsensible Interpretation der handschriftlichen Eintragungen deshalb ergiebig, weil innerhalb des betreffenden Handexemplars (P_{19/1-3}, S. 4–5) eine große Zahl verschiedener Zeichen miteinander in Interaktion treten. Im vorliegenden Zusammenhang ist dieses Lied überdies von besonderem Interesse, weil es, wie erwähnt, zu den wenigen Kompositionen gehört, deren Partitur gleitende Tonhöhenübergänge bereits im Druckbild nicht nur mittels Portamentobogen anzeigt (T. 12), sondern auch durch eine Linie (im Notenbild des Handexemplars wellenförmig; T. 14), die von einem Notenkopf zum nachfolgenden führt. Im Handexemplar sind mit Bleistift zusätzliche Portamentbögen in den Takten 4, 6–7 und 14 eingezeichnet. Diese Notate interagieren mit weiteren Eintragungen, als deren Ergänzung, Modifikation oder Korrektur sie interpretiert werden können. So weist

das Handexemplar elf oder zwölf senkrechte Bleistiftstriche auf, die über oder in der Systemzeile „Singstimme“ zwischen benachbarten Noten platziert sind;¹²⁴ Pernpeintner gebraucht hier den Ausdruck ‚Zäsurstriche‘, weist aber darauf hin, dass manche dieser Striche auch als grafisch ungenau ausgeführte Atemzeichen gedeutet werden können.¹²⁵

Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar.

Andante maestoso. Richard Strauss, Op. 19. N^o 2.

Singstimme. *p*

Breit ü - ber mein Haupt dein schwar - zes Haar, neig' zu

Pianoforte. *p molto legato*
con Ped.

3
mir dein An - ge - sicht, da strömt in die See - le so hell und

6
klar — mir dei - ner Au - - gen Licht. Ich will nicht

Abbildung IV.5: *Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19 Nr. 2, Handexemplar Pauline Strauss (P_{19/1-3}; Taktzahlen ergänzt) (Fortsetzung auf nächster Seite)

124 Takte 2, 3, 4, 5, 6, 7–8 (Übergang), 10, 12, 12–13 (Übergang), 13, 14 und 14–15 (Übergang).

125 Vgl. Pernpeintner 2016, S. 300.

The image shows a page of a musical score, likely a vocal and piano setting. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/8. The lyrics are in German. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *cresc.*, *ff*, *dim.*, and *molto espress.*. There are also vertical lines drawn through the vocal staff, which are discussed in the text as potential breath marks. The page number '5' is in the top right corner.

9 dro - ben der Son - ne Pracht, noch der Ster - ne leuch - ten - den

12 Kranz, ich will nur dei - - - ner Lo - - - cken

14 Nacht und dei - ner Bli - - - cke Glanz. *molto espress.*

17

Abbildung IV.5 (Fortsetzung)

Unwahrscheinlich erscheint, dass es sich bei den senkrechten Strichen grundsätzlich um Atemzeichen handelt: Erstens sind an anderen Stellen für Atemzeichen typische, nach unten spitz zulaufende hakenähnliche Symbole von Hand in das Lied eingezeichnet (insgesamt drei);¹²⁶ zweitens finden sich manche der senkrechten Striche an für ein Atemholen ungeeigneten Stellen, etwa kurz nach Phrasenbeginn (Übergang T. 12/13), kurz vor Phrasenende (Übergang T. 7/8) oder kurz nach einem anderen Strich (T. 12–13 „ich will nur | deiner | Locken“). Vermutlich also weisen die senkrechten Striche auf eine Trennung der von den Noten bezeichneten Klangereignisse hin, die nicht grundsätzlich durch Atmen herbeigeführt werden soll. Im Prinzip könnte ein deutliches Neuansetzen der

¹²⁶ Takte 9, 11 und 15–16 (Übergang).

Tonhöhe gemeint sein, also ein Verzicht auf Portamento und verwandte Techniken; diese Deutung wäre aber wenig praktikabel, da das Zeichen häufig zwischen Noten mit identischer Tonhöhe eingesetzt wird. So erscheint es plausibler, davon auszugehen, dass die senkrechten Striche im Rahmen des vorliegenden Handexemplars eine Trennung signalisieren, die durch artikulatorisches Absetzen einer Silbe von der vorhergehenden hervorgerufen wird. In allen Fällen folgt auf den senkrechten Strich ein neues Wort, in zehn Fällen beginnt es mit einem Konsonanten, der für eine artikulatorische Trennung genutzt werden kann.

An folgenden Stellen treten die handschriftlichen Eintragungen in Interaktion miteinander oder mit gedruckten Vortragsanweisungen.

- T. 4: Ein Zäsurstrich kreuzt sich mit einem Portamentobogen. Dies könnte als Verbesserung einer der beiden Eintragungen auf einer zweiten „Schreibschicht“¹²⁷ zu verstehen sein. Im Falle hingegen, dass beide Bezeichnungen gleichzeitig gelten sollen, wäre die Interpretation des Zäsurstrichs als Aufforderung zur deutlichen Artikulation plausibel; auch ließe sich der Bogen, sollte er keine Portamentofunktion besitzen, als bloße Anweisung „zum Halten der Spannung“¹²⁸ trotz Zäsur interpretieren.
- T. 6–8: Zwei Portamentobögen folgen direkt aufeinander. Nach einer in der Gesangspädagogik des 19. Jahrhunderts vertretenen Auffassung könnte das als Verstoß gegen den guten Geschmack gewertet werden.¹²⁹ Allerdings rahmen die beiden Gleitbewegungen einen verhältnismäßig langen Notenwert und liegen also, angesichts des maßvollen Tempos, zeitlich voneinander entfernt. Im Anschluss an den zweiten Portamentobogen findet sich ein Zäsurstrich, der sich in diesem Zusammenhang plausibel als Artikulationshinweis deuten lässt, ebenso wie als Aufforderung, nicht noch ein drittes Tonhöhengleiten folgen zu lassen.
- T. 12: Bereits das gedruckte Notat stellt hier eine Kombination aus zwei Anweisungen dar. Ein Portamentobogen verbindet zwei Notenköpfe, die zugleich durch eine Atemzäsur getrennt sind (verwendet wird das im Druck übliche komma-ähnliche Häkchen). Hier legt also das Partiturbild das besondere Stilmittel einer Phrasenverbindung durch Portamento mit hinzutretendem Atemholen nahe (üblicherweise wäre der Atem nach der Gleitbewegung zu schöpfen¹³⁰). Der von Hand eingezeichnete Bogen reicht aber nur bis zum Atemzeichen und stellt damit eine „gekürzt[e]“ Version des gedruckten dar; zugleich erscheint das gedruckte Atemzeichen mit Bleistift „nachgezeichnet“¹³¹. Die Bleistifteintragungen nehmen hier offenbar Abstand von der ursprünglichen Idee einer nachdrücklichen Phrasenverbindung und verstärken stattdessen das zäsurbildende Element. In der durch die Handeintragungen geschaffenen Situation wirkt die ursprüngliche Anregung zum Portamentogebrauch zumindest relativiert.
- T. 14: Die hier vorzufindende Grenze zwischen zwei Phrasen wird im Druckbild sowohl durch ein ‚Atem-Komma‘ betont, als auch durch eine Wellenlinie überbrückt; das eben beschriebene Stilmittel, das eine Phrasenverbindung durch gleitende Tonhöhe mit Atemholen kombiniert, erscheint in diesem Druckbild also gesteigert (wenn die Wel-

127 Pernpeintner 2016, S. 300. So eine der von Pernpeintner angebotenen Erklärungen.

128 Ebd., S. 300. Auch diese Deutung bietet Pernpeintner an.

129 Siehe III. Kapitel, Abschnitt *Das spätere 19. Jahrhundert / Gleitende Tonhöhen*.

130 Vgl. Sieber 1858, S. 444; Nehrlich 1859, S. 75 f.; Hennig 1889, S. 78; Dannenberg 1897, S. 81 f.; Berne 2008, S. 96 f. Vgl. Auch Plunket Greene 1912, S. 169–171.

131 Pernpeintner 2016, S. 300.

lenlinie ein nachdrücklicheres Gleitsymbol darstellt als der Portamentobogen). Handschriftlich ist ein zusätzlicher Portamentobogen eingetragen, zugleich ist ein senkrechter Bleistiftstrich zu finden, der das gedruckte Atemzeichen durchschneidet. Denkbar sind folgende Deutungen: a) Der Portamentobogen verstärkt die Wellenlinie; der Zäsurstrich verstärkt das Atemzeichen. b) Der senkrechte Strich streicht das Atemzeichen durch, der Phrasenübergang soll also ohne Atemschöpfen gestaltet werden. c) Da der Zäsurstrich teilweise blass wirkt, blasser jedenfalls als der von Hand hinzugefügte Portamentobogen, könnte er aus einer anderen Schreibschrift als dieser stammen und wäre wohl nicht mehr gültig; in diesem Falle läge der Fokus ebenfalls auf der Phrasenverbindung durch gleitenden Tonhöhenübergang.

Eine kontextsensible Analyse der Eintragungen im Handexemplar von *Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar* (P_{19/1-3}) bestätigt, dass eine Zuweisung eindeutiger Funktionen zu einzelnen Symbolen in den Handexemplaren häufig schwerfällt. Sie stützt aber auch die Beobachtung, dass der Gebrauch gleitender Tonhöhen bei der Einstudierung von Strauss-Liedern mit dem Komponisten offensichtlich thematisiert und mit anderen Gestaltungsebenen (Sprachartikulation, Atemgliederung) abgestimmt wurde.

Zusammenfassung

Die Eintragungen in den Handexemplaren von Pauline Strauss geben eine Reihe von symbolischen Hinweisen auf gleitende Tonhöhen und ausdrucksvolle Sprachgestaltung. Die konkrete Auswertung dieser Eintragungen erfordert allerdings Behutsamkeit. Belegbar sind Anweisungen zum Portamentgebrauch in Form des Portamentobogens; dieses Zeichen tritt insgesamt elfmal auf. Die Bogensetzung erfolgt dabei stets phrasenintern; der expressive Kontext ist meist ruhig und kontemplativ, die Dynamik überwiegend zurückgenommen. Fast alle Portamentbögen führen abwärts; hinsichtlich der metrischen Platzierung sind beide Möglichkeiten vertreten (zur schweren Zählzeit hin- oder von ihr wegführend). Aufforderungen, gleitende Tonhöhen zu unterlassen, sind nicht zweifelsfrei festzustellen; senkrecht gezogene Striche zwischen Notenköpfen oder zwischen Textelementen müssen nicht in diesem Sinne verstanden werden.

Die Unterstreichung von Textelementen als Hinweis auf deren prägnante Gestaltung zu deuten, ist einleuchtend; worin genau aber diese Prägnanz bestehen soll, kann den Eintragungen nicht entnommen werden. Eine Akzentuierung unterstrichener klingender Konsonanten („Milde“, „rühren“) durch die Platzierung gleitender Tonhöhen erscheint denkbar, aber nur als eine von verschiedenen Möglichkeiten. Eindeutige Anweisungen zum Gebrauch gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten finden sich nicht.

SÄNGER*INNEN IM UMFELD VON RICHARD STRAUSS

Die besondere Wertschätzung, die Richard Strauss seiner Ehefrau als der „vorbildlichen Interpretin“¹³² seiner Lieder entgegenbrachte, lässt es bedauerlich erscheinen, dass von ihr keine Aufnahmen gemacht wurden. In den späteren Tagen ihrer Karriere hätte dazu technisch gesehen die Möglichkeit bestanden. Zum Glück für die Performanceforschung hat

132 Richard Strauss handschriftlich am 7. Mai 1910, zitiert nach Schuh 1976, S. 468.

Strauss jedoch eine stattliche Anzahl seiner Lieder mit verschiedenen anderen Sänger*innen eingespielt. Obgleich sich nicht belegen lässt, inwieweit diese seinen Vorstellungen im Detail nachkamen, ist doch anzunehmen, dass er sich nicht dazu entschieden hätte, Darbietungen seiner Werke mit genau diesen Künstler*innen für die Nachwelt festzuhalten, wenn deren je individueller Performancestil nicht zumindest grundsätzlich mit seinen Visionen übereingestimmt hätte. Der folgende Abschnitt beschäftigt sich mit der Frage, wie die von Strauss im Notat seiner Lieder gemachten Anweisungen zum Gebrauch gleitender Tonhöhen auf seinen eigenen Aufnahmen umgesetzt werden. Anschließend folgen systematische Überlegungen zur Frage, inwieweit weitere Sänger*innen, mit denen Strauss eng zusammengearbeitet hat, als Repräsentant*innen der auktorialen Aufführungstradition betrachtet werden dürfen. An die Seite rein statistischer Erhebungen treten dabei qualitative Beschreibungen der auf den Aufnahmen zu hörenden Gestaltungsmaßnahmen. In keinem Fall jedoch werden diese Einspielungen als Musterinterpretationen dieser Werke betrachtet: Wie irreführend die Annahme wäre, Komponisten neigten als Interpreten ihrer eigenen Musik zur verbindlichen, ein für alle Mal festzuschreibenden Wiedergabe ihrer Werke, ist in der Aufnahmeforschung eindrucksvoll dargestellt worden.¹³³

‚Creator’s Records‘¹³⁴: von Richard Strauss begleitet

Der Dirigent Richard Strauss, dessen Wirken auf zahlreichen Aufnahmen (reinen Tonaufzeichnungen ebenso wie Filmaufnahmen) dokumentiert ist, hat in der Forschung bereits einige Aufmerksamkeit gefunden.¹³⁵ Auswertungen der verfügbaren Dokumente ergeben, dass Strauss sich in Fragen des Performancestils als Kind seiner Zeit, des späteren 19. und frühen 20. Jahrhunderts, verhielt. So neigte er etwa als Orchesterleiter zu jener Flexibilität in Agogik und Temponahme, wie sie auf Aufnahmen der frühen Tonträger-Ära allgemein üblich ist, d. h. zum freien Umgang mit entsprechenden Anweisungen in Partituren, fremden ebenso wie eigenen.¹³⁶ Der Klavierspieler Strauss hingegen ist, nach vereinzelt Vorarbeiten, erst in jüngster Zeit Gegenstand umfassender wissenschaftlicher Darstellung geworden.¹³⁷ Als engagierter Interpret eigener Werke betätigte er sich nicht nur in der Dirigentenrolle; ebenso trat er über Jahrzehnte hinweg in öffentlichen Konzerten als Begleiter seiner Lieder auf, in Konzerten mit herausragenden Sänger*innen seiner Zeit und, besonders intensiv, als Partner seiner Frau Pauline.¹³⁸ In den 1890er und 1900er Jahren enthielten von ihm dirigierte Konzerte häufig einen Block mit Klavierliedern, die er selbst am Flügel begleitete.¹³⁹ Nach dem Abschied seiner Frau vom öffentlichen Konzertleben

133 Vgl. Philip 1992, S. 236 f.; Danuser 1992, S. 33 f.

134 Zum Begriff ‚creators’ records‘ vgl. mit abweichender Nuancierung (*creator* im Plural, nicht als Bezeichnung für Komponist*innen, sondern für Uraufführungsinterpret*innen mit prägender Funktion für die Aufführungstradition): Seedorf in Vorber.

135 Vgl. Philip 1992, S. 9 f., 29–31 und 83; Holden 2010; Holden 2011, bes. S. 163–259; Lütteken 2014, S. 103–127; Schlötterer-Traimer 2014.

136 Vgl. Philip 1992, S. 9 f. und 29–31.

137 Becke 2019; vgl. dort besonders S. 152–195. Zum Liedbegleiter Strauss vgl. außerdem Petersen 1986, S. 188–214; Getz 2003, S. 369–373; Sprau 2017; Sprau 2020. Vgl. auch Hanke Knaus 1996 und Mösche 2018, S. 145–147.

138 Vgl. Petersen 1986, S. 188–214 (*Richard und Pauline Strauss als Liedinterpreten*); Becke 2019, S. 1 und 12 f.

139 Vgl. Schuh 1976, S. 464; Petersen 1986, S. 194, Anm. 13, und 198; Becke 2019, S. 12 f.

(1908) ging Strauss' Liedbegleitertätigkeit zunächst zurück, nahm jedoch in den 1910er Jahren erneuten Aufschwung, mit einem Höhepunkt in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg, unter anderem durch die Zusammenarbeit mit der Sopranistin Elisabeth Schumann.¹⁴⁰ Sein letztes öffentliches Auftreten als Liedbegleiter (und damit als Klavierspieler überhaupt) ist für das Jahr 1936 belegt.¹⁴¹

Es existieren zahlreiche Aufnahmen, auf denen Strauss als Klavierbegleiter seiner eigenen Lieder zu hören ist. Nur wenige darunter stammen aus der Zeit seiner aktiven Konzerttätigkeit; dies sind insgesamt acht Einspielungen, die 1921 bzw. 1922 in Zusammenarbeit mit dem Tenor Robert Hutt und dem Bariton Heinrich Schlusnus entstanden. Es handelt sich um nach dem akustischen Verfahren hergestellte Aufnahmen für das Label Polydor.¹⁴² Durch Fettdruck hervorgehoben sind in der folgenden Liste diejenigen Lieder, deren Partituren gemäß obiger Aufstellung Anweisungen zum Gebrauch gleitender Tonhöhen enthalten.

<i>Zueignung</i> op. 10 Nr. 1	Heinrich Schlusnus	1921 oder 1922
Die Nacht op. 10 Nr. 3	Heinrich Schlusnus	1921 bzw. 1922
<i>Heimkehr</i> op. 15 Nr. 5	Heinrich Schlusnus	1921 bzw. 1922
Das Geheimnis op. 17 Nr. 3	Heinrich Schlusnus	1921 bzw. 1922
<i>Ich liebe dich</i> op. 37 Nr. 2	Heinrich Schlusnus	1921 bzw. 1922
<i>Ruhe, meine Seele</i> op. 27 Nr. 1	Heinrich Schlusnus	1921 bzw. 1922
Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar op. 19 Nr. 2	Robert Hutt	1921 bzw. 1922
<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4	Robert Hutt	1921 bzw. 1922

Der weitaus größere Teil der Tondokumente, die Strauss' Liedbegleitertätigkeit dokumentieren, stammt aus dem letzten Lebensjahrzehnt des Komponisten. Dabei handelt es sich um nach dem elektrischen Verfahren hergestellte Aufnahmen, die vom damaligen Reichssender Wien in den Jahren 1942 und 1943 angefertigt wurden.¹⁴³ Die beteiligten Sängerinnen und Sänger decken verschiedene Stimmlagen und -fächer ab, das aufgezeichnete Repertoire stammt überwiegend aus Strauss' früherer Liedproduktion (bis 1906). Lieder mit notierten Anweisungen zum Gebrauch gleitender Tonhöhen sind in folgender Liste durch Fettdruck hervorgehoben:

<i>Zueignung</i> op. 10 Nr. 1	Maria Reining	1942
	Anton Dermota	1942
Die Nacht op. 10 Nr. 3	Anton Dermota	1942
<i>Heimkehr</i> op. 15 Nr. 5	Lea Piltti	1942
	Anton Dermota	1943
Seitdem dein Aug' in meines schaute op. 17 Nr. 1	Anton Dermota	1942
	Anton Dermota	1943
Ständchen op. 17 Nr. 2	Lea Piltti	1942
<i>Wozu noch, Mädchen, soll es frommen</i> op. 19 Nr. 1	Alfred Poell	1943
Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar op. 19 Nr. 2	Anton Dermota	1942

140 Vgl. Petersen 1986, S. 207; Becke 2019, S. 12–24.

141 Vgl. Becke 2019, S. 23 f.

142 Angaben nach Morse/Norton-Welsh 1974. Hein (1999, S. 311 f.) und Holden (2011, S. 229) notieren als Jahreszahl 1921. Zum Problem der Datierung dieser Aufnahmen vgl. auch Becke 2019, S. 44, Anm. 125.

143 Angaben nach Morse/Norton-Welsh 1974. Vgl. auch Hein 1999.

<i>All mein' Gedanken</i> op. 21 Nr. 1	Lea Piltti Anton Dermota	1942 1943
<i>Du meines Herzens Krönelein</i> op. 21 Nr. 2	Anton Dermota Hilde Konetzni	1942 1943
<i>Ach Lieb', ich muss nun scheiden</i> op. 21 Nr. 3	Hilde Konetzni	1943
<i>Ach weh mir unglücklichem Mann</i> op. 21 Nr. 4	Alfred Poell	1943
<i>Ruhe, meine Seele</i> op. 27 Nr. 1	Alfred Poell	1943
<i>Cäcilie</i> op. 27 Nr. 2	Maria Reining	1942
<i>Heimliche Aufforderung</i> op. 27 Nr. 3	Anton Dermota Alfred Poell	1942 1943
<i>Traum durch die Dämmerung</i> op. 29 Nr. 1	Maria Reining	1942
<i>Schlagende Herzen</i> op. 29 Nr. 2	Lea Piltti	1942
<i>Ich trage meine Minne</i> op. 32 Nr. 1	Anton Dermota	1942
<i>Sehnsucht</i> op. 32 Nr. 2	Anton Dermota	1943
<i>Das Rosenband</i> op. 36 Nr. 1	Alfred Poell	1943
<i>Glückes genug</i> op. 37 Nr. 1	Anton Dermota	1943
<i>Ich liebe dich</i> op. 37 Nr. 2	Anton Dermota	1942
<i>Meinem Kinde</i> op. 37 Nr. 3	Maria Reining	1942
<i>Wiegenlied</i> op. 41 Nr. 1	Maria Reining	1942
<i>Freundliche Vision</i> op. 48 Nr. 1	Maria Reining	1942
<i>Ich schwebe</i> op. 48 Nr. 2	Lea Piltti	1942
<i>Kling!</i> op. 48 Nr. 3	Lea Piltti	1942
<i>Winterliebe</i> op. 48 Nr. 5	Alfred Poell	1943
<i>Waldseligkeit</i> op. 49 Nr. 1	Lea Piltti ¹⁴⁴	1942
<i>In goldener Fülle</i> op. 49 Nr. 2	Anton Dermota	1943
<i>Schlechtes Wetter</i> op. 69 Nr. 5	Hilde Konetzni	1943
<i>Blick vom oberen Belvedere</i> op. 88 Nr. 2	Hilde Konetzni	1943

Im Zusammenhang mit Strauss als Liedbegleiter sind außerdem einige Klavierrollen von Interesse, auf denen der Komponist zu Beginn des 20. Jahrhunderts eigene Lieder eingespielt hat: 1905 für die Firma Welte Mignon *Cäcilie* und *Heimliche Aufforderung*, jeweils in Klaviersolo-Arrangements; 1921 für Ampico *Zueignung*, ebenfalls in einer Fassung für Klavier solo, sowie die Klavierparts von *Zueignung*, *Allerseelen* und *Traum durch die Dämmerung* in jeweils verschiedenen Tonarten.¹⁴⁵ Analysen solcher Rollen stellen ohne Zweifel „useful supplements to the evidence of performing styles captured on gramophone records“¹⁴⁶ dar; allerdings sind diese Dokumente für die Belange der vorliegenden Studie nicht aussagekräftig, da sie ja keinen Gesang enthalten; zudem gelten die Ampico-Rollen als verschollen.¹⁴⁷

Schließlich existieren einige Aufnahmen mit Orchesterfassungen von Strauss-Liedern unter der Leitung des Komponisten:

144 Angabe nach Hein 1999, S. 311, CD-Booklet Membran Music 232597 und eigenem Höreindruck. Bei Morse/Norton-Welsh 1974, S. 108 ist Maria Reining als Sängerin dieser Aufnahme genannt.

145 Vgl. Morse/Norton-Welsh 1974, S. 88, 91 und 101; Holden 2010, S. 265 und 322, Anm. 45; Holden 2011, S. 140; Becke 2019, S. 10.

146 Day 2000, S. 16; vgl. ebd., S. 12–16. Zur „Klavierrolle als Tonträger und ihre[r] Authentizität“ vgl. auch das gleichnamige Kapitel bei Gottschewski 1996a, S. 26–41, für einen Vergleich mit historischen Schallplattenaufnahmen besonders ebd., S. 36 f. Vgl. auch Cook 2013, S. 58–60; Köpp 2016, S. 163–168.

147 Vgl. Becke 2019, S. 10.

Allerseelen op. 10 Nr. 8	Annette Brun; Orchestra della Radio della Svizzera italiana	1947
Ständchen op. 17 Nr. 2	Julius Patzak; Wiener Philharmoniker	1944 ¹⁴⁸
<i>Heimliche Aufforderung</i> op. 27 Nr. 3	Julius Patzak; Wiener Philharmoniker	1944
<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4	Julius Patzak; Wiener Philharmoniker	1944
<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4	Annette Brun; Orchestra della Radio della Svizzera italiana	1947 ¹⁴⁹

Zum Klavierspieler Strauss

Seiner eigenen Auskunft nach war Strauss

immer ein schlechter [Instrumental-]Schüler, da das notwendige ‚Üben‘ mir immer wenig Spaß machte, dagegen habe ich gerne ‚vom Blatt gelesen‘, um möglichst viel Neues kennen zu lernen. [...] Ich habe es daher auch nie zu einer reinlichen [Klavier-]Technik (besonders der linken Hand) gebracht [...] Dagegen habe ich (in stets etwas freier Weise, nie notengetreu) gut Lieder begleitet, da man mir einen guten Anschlag nachrühmte. Auch mein Kammermusikspiel war ordentlich.¹⁵⁰

Augen- bzw. Ohrenzeugenberichte legen nahe, dass Strauss' Darstellung, er habe ‚in etwas freier Weise‘ begleitet, stark untertrieben ist. Mehrfach wird die Überlieferung bestätigt, wonach Strauss, im Rahmen eines eher improvisatorischen Zugangs, die Noten teilweise mehr als Gedächtnishilfe denn als Spielanweisung benutzte.¹⁵¹ Dabei wird sein Vortrag, vereinzelter kritischer Beobachtungen ungeachtet, als pianistisch überzeugend und unter kammermusikalischem Gesichtspunkt eindrucksvoll geschildert.¹⁵² Den „improvisatory approach“¹⁵³ betont Carson Becke in seiner profunden Studie zum Pianisten Richard Strauss als herausragendes Merkmal in dessen persönlichem pianistischen Performancestil; die Verwurzelung dieses Stils in Musiziertraditionen des 19. Jahrhunderts legt er ausführlich dar.¹⁵⁴

Performanceanalytische Untersuchungen auf Grundlage der genannten Liedaufnahmen bestätigen die oben zitierten Berichte vom freien Umgang des Klavierspielers Strauss mit seinen eigenen Partituren, der wohl den musikalischen Launen der augenblicklichen Inspiration folgte, aber auch flexible Anpassung an die Bedürfnisse der begleiteten Sänger*innen ermöglichte. Als Ausweise rücksichtsvoll kammermusikalischen

148 Angaben zur Besetzung nach Morse/Norton-Welsh 1974, S. 93, 98 und 99 (Konzertmitschnitte vom 15. September 1944). Das Booklet zur digitalisierten Edition (Membran Music 232597) gibt Anton Dermota und das Bayerische Staatsorchester in einer Aufnahme von „1941 (?)“ an. Die Tatsache, dass es sich in beiden Fällen um exakt dieselben Liedtitel handelt, spricht dafür, dass auf dieselbe Aufnahmeserie Bezug genommen wird. Der Hörvergleich mit anderen Aufnahmen macht deutlich, dass der Sänger Julius Patzak ist.

149 Jahreszahl laut CD-Booklet CPO 777 990-2 (Livemitschnitt vom 11. Juni). Blubacher 2005 gibt 1946 an.

150 Strauss 2016, S. 251 (Ergänzungen vom Verfasser).

151 Vgl. Schuh 1976, S. 470; Petersen 1986, S. 208 f. (dort weitere Quellenverweise).

152 Vgl. Becke 2019, S. 39–44.

153 Ebd., S. 192; vgl. ebd., S. 38.

154 Vgl. ebd., S. 137–151.

Musizierens können etwa seine Freiheiten in der Tempogestaltung gewertet werden;¹⁵⁵ Dermota beschreibt, „wie großzügig“¹⁵⁶ und mit welcher Toleranz gegenüber sängerischen agogischen Eigenmächtigkeiten Strauss ihn anlässlich der Serie von Liedaufnahmen in den Jahren 1942/43 begleitet habe. Es lassen sich aber auch Aspekte eines eher den Sänger ‚führenden‘ als ihm ‚folgenden‘ Klavierspiels aufzeigen.¹⁵⁷ Eine Reihe detaillierter Beobachtungen zu Strauss’ Liedaufnahmen bietet Petersen und geht dabei u.a. auf Tempo- und Ausdrucksgestaltung sowie Freiheiten im Umgang mit anderen Aspekten des Notentexts ein.¹⁵⁸ Im vorliegenden Zusammenhang sind vor allem diejenigen ihrer Feststellungen interessant, die sich auf den Aspekt des ‚kantablen Klavierspiels‘ beziehen lassen. So gehören „[z]u Strauss’ auffallendsten Abweichungen von der gedruckten Klavierstimme [...] arpeggierte oder sogar gebrochene Akkorde anstelle zusammen angeschlagener“¹⁵⁹, von denen er auch an Stellen Gebrauch macht, wo dies weder von der Partitur vorgeschrieben, noch aus grifftechnischen Gründen notwendig erscheint.¹⁶⁰ Eine Kombination aus mehreren Faktoren vermutet Getz als maßgeblich für Strauss’ Umgang mit seinen Klavierparts: die Anpassung des erfahrenen Begleiters an sängerische Bedürfnisse, künstlerische Gestaltungsintentionen des Pianisten (beides im Rahmen einer seither historisch gewordenen Performancestilistik), Mängel der pianistischen Technik und eine grundsätzlich offene Einstellung zur Verbindlichkeit des eigenen Notats.¹⁶¹ Auch für Beckes Darstellung von Strauss’ improvisatorischer Pianistik bieten gerade die Liedeinspielungen reiches Belegmaterial; Becke hebt unter den Funktionen des improvisatorischen Zugangs diejenige hervor, „to mold his performance into a unique accompaniment for each individual singer“¹⁶².

Als ein im späteren 19. Jahrhundert ausgebildeter Klavierspieler ist der Musizierpartner Strauss in der *Espressivo*-Tradition verwurzelt.¹⁶³ Zwar befremdete er sein Publikum in späteren Jahren gelegentlich durch unterkühlt wirkende Bühnenpräsenz;¹⁶⁴ diese Zurückhaltung im Auftrittsverhalten war jedoch offenbar nicht das Resultat einer grundsätzlichen Distanzierung vom *Espressivo*-Musizieren, sondern eines Prozesses der körperlichen Selbstdisziplinierung: Wie überliefert ist, der junge Strauss sei als Dirigent durch exzessive Gestik aufgefallen,¹⁶⁵ so wird von den „awful grimaces“¹⁶⁶ des jungen Pianisten berichtet. Die im Folgenden zu analysierenden *creator’s records* sprechen jedenfalls dagegen, dass er Sänger*innen, mit denen gemeinsam er musizierte, von gleitenden Tonhöhen und ausdrucksvoller Sprachgestaltung sollte abgeraten haben. Das Gegenteil erscheint richtig: Als kammermusikalischer Partner motivierte er wohl eher zum Gebrauch expressiver Gestaltungsmittel.

155 Vgl. Elliott 2006, S. 188 f.

156 Dermota 1978, S. 125.

157 Vgl. Sprau 2017.

158 Vgl. Petersen 1986, S. 209–214.

159 Ebd., S. 210.

160 Vgl. ebd., S. 210–212. Zur pianistischen *dislocation* in Strauss’ Klavierspiel vgl. auch Sprau 2020.

161 Vgl. Getz 2003, S. 369–373.

162 Ebd., S. 188.

163 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Expressive gestures im historischen Wandel*.

164 Vgl. Petersen 1986, S. 208; Holden 2010, S. 267; Becke 2019, S. 45 f.

165 Vgl. Schuh 1954, S. 64 f. (Brief von Franz Strauss an Richard Strauss vom 26. Oktober 1885) und 68 (Brief von Richard Strauss an Josepha Strauss vom 28. Oktober 1885); Holden 2010, S. 267.

166 Paderewski 1939, S. 78.

Zu den Sängerinnen und Sängern

Insgesamt neun verschiedene Sängerpersönlichkeiten sind auf Liedaufnahmen unter Beteiligung des Komponisten zu hören. Es handelt sich ausnahmslos um prominente Vertreter*innen ihrer Zunft, die an führenden Häusern wie der Berliner und der Wiener Staatsoper tätig waren. Mit fast allen hat Strauss auch außerhalb des Tonstudios, teilweise über Jahre hinweg, zusammengearbeitet; lediglich für den Kontakt zu Annette Brun konnten keine Belege vor dem Zeitpunkt der gemeinsamen Aufnahme im Jahr 1947 ermittelt werden.

Aufnahmen 1921 bzw. 1922

Der Tenor Robert Hutt (1878–1942) hatte seine sängerische Ausbildung u.a. bei Julius Knieße, dem Gesangsmeister der Bayreuther Festspiele unter Cosima Wagner, erhalten.¹⁶⁷ 1917–1927 war Hutt Ensemblemitglied der Hof- bzw. Staatsoper Berlin; besondere Erfolge feierte er in der Gestaltung Wagner'scher Tenorpartien (u.a. Walther von Stolzing; Parsifal). In der Berliner Erstaufführung der Strauss-Oper *Die Frau ohne Schatten* sang Hutt die Partie des Kaisers. Im vorliegenden Zusammenhang ist interessant, dass sein Gesang von George Armin Ende der 1920er Jahre als Beispiel für ein ästhetisch minderwertiges Tonhöhengleiten, für „langweilige[s] Portamento“ und „weinerliche[s] Ziehen der Töne untereinander“¹⁶⁸ genannt wird.

Der Bariton Heinrich Schlusnus (1888–1952) war fast 30 Jahre lang, von 1917 bis 1945 Ensemblemitglied der Berliner Hof- bzw. Staatsoper, wo er nicht zuletzt als bedeutender Verdi-Bariton Erfolge feierte.¹⁶⁹ Internationalen Ruhm erwarb er sich auch als der herausragende deutsche Liedsänger seiner Zeit; bei den über 2000 Liederkonzerten, die er im Laufe seiner Karriere gegeben hat, wurde er u.a. von Richard Strauss am Flügel begleitet.¹⁷⁰

Aufnahmen 1942 und 1943

Der Tenor Anton Dermota (1910–1989) wirkte nahezu während seiner gesamten künstlerischen Laufbahn, von 1936 bis 1981, an der Wiener Staatsoper.¹⁷¹ Internationale Erfolge feierte er vor allem als Mozartinterpret und Liedsänger, doch trat er regelmäßig auch in Strauss-Rollen auf (etwa als Narraboth in *Salome*, Sänger im *Rosenkavalier*, Leukippos in *Daphne*)¹⁷².

Die Sopranistin Hilde Konetzni (1905–1980) war, wie Dermota, von 1936 an und dann über mehr als drei Jahrzehnte hinweg Mitglied der Wiener Staatsoper.¹⁷³ Strauss zählte die Sängerin zu den „beiden schönsten Stimmen Wiens, [Maria] Reining und H. Konetzni“¹⁷⁴. An der Wiener Staatsoper und anderswo war Konetzni regelmäßig in Strauss-Rollen zu hören, etwa als Chrysothemis (*Elektra*), Feldmarschallin (*Der Rosenkavalier*) und Kaiserin (*Die Frau ohne Schatten*).¹⁷⁵ Auch als Interpretin von Strauss-Liedern ist sie aufgetreten.¹⁷⁶

167 Angaben hier und im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, nach Kutsch/Riemens 2003, S. 2179.

168 Armin 1929, S. 77.

169 Angaben hier und im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, nach Kutsch/Riemens 2003, S. 4217.

170 So am 30. November 1919 in Berlin; vgl. Trenner 2003, S. 411.

171 Angaben hier und im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, nach Kutsch/Riemens 2003, S. 1120.

172 Vgl. etwa Steiger 1999, S. 346, 358 f. und 390.

173 Angaben hier und im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, nach Kutsch/Riemens 2003, S. 2453 f.

174 Steiger 1999, S. 126 (Brief von Strauss an Karl Böhm vom 22. Juni 1943; Ergänzung des Verfassers).

175 Vgl. Steiger 1999, S. 291 und 344.

Die international erfolgreiche finnische Koloratursopranistin Lea Piltti (1904–1982) war ebenfalls für einige Jahre, zwischen 1938 und 1944, an der Wiener Staatsoper beschäftigt.¹⁷⁷

Der Bariton Alfred Poell (1900–1968) wirkte von 1940 bis zum Abschluss seiner Bühnenkarriere (1965) an der Wiener Staatsoper.¹⁷⁸ International war er vor allem als Mozartsänger gefragt; auch als Liedinterpret feierte er Erfolge. In Strauss-Rollen genügte er (Karl Böhm zufolge) offenbar nicht höchsten Ansprüchen,¹⁷⁹ doch trat er u.a. als Lamoral (*Arabella*), Harlekin (*Ariadne auf Naxos*)¹⁸⁰ und Mandryka (*Arabella*) auf.

Die international renommierte Sopranistin Maria Reining (1903–1991) war von 1937 an dauerhaft an die Wiener Staatsoper verpflichtet, wo sie bis in die 1950er Jahre hinein wirkte.¹⁸¹ Von Strauss hochgeschätzt,¹⁸² war sie namentlich als Mozart- und Strauss-Interpretin berühmt.¹⁸³ Unter der Stabführung des Komponisten sang sie zu seiner großen Zufriedenheit die *Arabella*;¹⁸⁴ in Wien interpretierte sie außerdem Rollen wie Feldmarschallin (*Der Rosenkavalier*), Ariadne und Daphne.¹⁸⁵

Aufnahmen 1944

Der in Wien gebürtige Tenor Julius Patzak (1898–1974) war von 1928 an Mitglied der Bayerischen Staatsoper München, ab 1945 dann der Staatsoper Wien.¹⁸⁶ Als Mozartsänger weltweit bekannt, war er auch für seine Interpretationen spätromantischer Opernpartien (besonders des Pfitzner'schen *Palestrina*) hochgeschätzt, ebenso wie als Liedsänger. Zu seinem Repertoire zählten die Strauss-Rollen Herodes (*Salome*) und Elemer (*Arabella*).

Aufnahmen 1947

Die aus der Schweiz stammende Sopranistin Annette Brun (*1910) war an führenden Theatern ihrer Heimat (u.a. Luzern, Bern und Basel) tätig gewesen und stand am Beginn einer übernational erfolgreichen Laufbahn, als es 1947 zur Zusammenarbeit mit Richard Strauss anlässlich der gemeinsamen Aufnahme beim *Radio Svizzera Italiana* kam. Wenig später emigrierte Brun nach Israel (von wo sie im Jahr 1970 zurückkehrte).¹⁸⁷

176 Vgl. ebd., S. 316, 331 und 341.

177 Vgl. Kutsch/Riemens 2003, S. 3670.

178 Angaben hier und im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, nach Kutsch/Riemens 2003, S. 3703

179 So schreibt Böhm am 12. Dezember 1950 an Franz Strauss, den Sohn des Komponisten, betreffend die Schwierigkeiten, eine geeignete Besetzung für *Capriccio* zusammenzustellen: „Poell, den ich als Künstler sehr schätze, ist natürlich ein schwacher Ersatz“ (Steiger 1999, S. 371).

180 Vgl. Steiger 1999, S. 346 und 321.

181 Angaben hier und im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, nach Kutsch/Riemens 2003, S. 3882. Brosche (1997, S. 491) nennt als Reining's Wirkungszeit an der Wiener Staatsoper die Jahre 1937–1956.

182 Vgl. etwa Steiger 1999, S. 120 (Briefe von Strauss an Karl Böhm vom 14. September 1942 und 22. Juni 1943) und Brosche 1997, S. 297 (Brief von Strauss an Clemens Krauss vom 16. Januar 1940).

183 Vgl. Steiger 1999, S. 434.

184 Vgl. ebd., S. 122 (Brief von Strauss an Karl Böhm vom 4. März 1943).

185 Vgl. ebd., S. 308, 345 und 359.

186 Angaben hier und im Folgenden nach Kutsch/Riemens 2003, S. 3564 f.

187 Angaben nach Kutsch/Riemens 2003, S. 618 f. und Blubacher 2005.

Aufnahmeanalysen

Der folgende Abschnitt nimmt die oben aufgelisteten Stellen Strauss'scher Liedkompositionen in den Blick, an denen sich in gedruckten Partituren oder in Handexemplaren von Pauline Strauss Anweisungen zum Gebrauch gleitender Tonhöhen finden. Beschrieben wird die Umsetzung dieser Stellen in Aufnahmen, auf denen Strauss selbst als Klavierspieler oder Orchesterleiter mitwirkt.

Portamentobögen (Druck)

Insgesamt gestalten die von Strauss begleiteten Sänger*innen die in den Partituren vorgeschriebenen Portamentobögen eher dezent, etwa *decrendierend* oder auf klingenden Konsonanten; in manchen Fällen ignorieren sie sie auch gänzlich. Voll ausgesungenes vokalisches Portamento stellt die Ausnahme dar. Interessant ist, dass die Beschränkung von Gleitbewegungen auf klingende Konsonanten oder der völlige Verzicht auf sie erst in der späteren Aufnahmeserie 1942/43, nicht aber schon 1921/22 auftreten. Freilich ist die Zahl der einschlägigen Aufnahmen aus der früheren Serie so gering, dass die Beobachtung nicht viel Aussagekraft besitzt.

Tabelle IV.1 gibt die an den einzelnen Aufnahmen gemachten Beobachtungen im Detail wieder.

Es fällt auf, dass die Umsetzung abwärts führender Bögen als Portamento erfolgt, die aufwärts gerichteter Bögen hingegen grundsätzlich als *Cercar la nota*. Eine Ausnahme bilden lediglich die beiden Fälle, in denen Dermota aufwärts gerichtete Gleitbewegungen auf Konsonanten platziert (jeweils *Seitdem dein Aug' in meines schaute* op. 17 Nr. 1, T. 3). Diese Beobachtung bestätigt das Ergebnis der Aufnahmeanalysen des II. Kapitels, wonach für Abwärtsgleiten generell bevorzugt Portamento eingesetzt wird, für Aufwärtsgleiten hingegen *Cercar la nota*: Ein Portamentobogen in Aufwärtsrichtung führt demnach nicht automatisch zum Einsatz eines Portamento im engeren Sinne der vorliegenden Studie. Grundsätzlich ist zu konstatieren, dass die von Strauss notierten Portamentobögen nicht von allen Sänger*innen berücksichtigt werden: Dermota ignoriert den in *Die Nacht* (T. 15), Piltti die beiden in *Ständchen* (T. 20–21 und 42–43) notierten Bögen.

Portamentobögen (Handexemplare)

Ebenso wie für die im Druck notierten Portamentobögen findet sich auch dort, wo in den Handexemplaren ein Portamentobogen eingezeichnet ist, auf den von Strauss begleiteten Aufnahmen überwiegend ein gleitender Tonhöhenübergang. Auch hier werden alle Bögen in Aufwärtsrichtung als *Cercar la nota* umgesetzt, Bögen in Abwärtsrichtung hingegen als Portamento oder gar nicht. Die Gestaltung ist stets zurückhaltend inszeniert, etwa in Dynamik, Dauer oder Ambitus der Gleitbewegung. Alle Aufnahmen stammen aus der späten Serie 1942/43.

Tabelle IV.2 macht die an den Aufnahmen gemachten Detailbeobachtungen deutlich.

Im Fall von *Glückes genug* op. 37 Nr. 1 (T. 28 „Glückes“) ist darauf hinzuweisen, dass dem im Handexemplar verzeichneten verbalen Zusatz „wenig“ die Umsetzung auf der Aufnahme mit Dermota (1943) genau entspricht: Der Sänger gestaltet ein dynamisch stark zurückgenommenes und im Vergleich zur vorangegangenen Hauptnote sehr kurzes Portamento. Ob sich dies eventueller Probenarbeit mit dem Komponisten verdankt, muss Gegenstand der Spekulation bleiben.

Liedtitel	Intervallrichtung	Sänger*in	Aufnahmejahr	angewandtes Stilmittel	Bemerkungen
<i>Die Nacht</i> op. 10 Nr. 3: T. 15 („die $\widehat{\text{G}}$ arben“)	↓	H. Schlusnus	1921/22	Por↓	<i>decrescendo</i> während des Portamento
		A. Dermota	1942	-	
<i>Allerseelen</i> op. 10 Nr. 8: T. 39 („einst $\widehat{\text{i}}$ m“)	↓	A. Brun	1947	Por↓	Gleitbewegung beginnt auf dem zweiten Vokal des Diphtongs; Übergang in den Konsonanten /n/ akustisch unklar
<i>Seitdem dein Aug' in meines schaute</i> op. 17 Nr. 1: T. 3 („und $\widehat{\text{L}}$ iebe“)	↑	A. Dermota	1942	Aus↑ An↑	gleitender Tonhöhenübergang auf /n/ und /l/
		A. Dermota	1943	An↑	gleitender Tonhöhenübergang auf /n/
<i>Ständchen</i> op. 17 Nr. 2: T. 20–21 („regt, $\widehat{\text{n}}$ ur“)	↓	L. Piltti	1942	-	
		J. Patzak	1944	Por↓	
<i>Ständchen</i> op. 17 Nr. 2: T. 42–43 („Bach $\widehat{\text{u}}$ nd“)	↓	L. Piltti	1942	-	
		J. Patzak	1944	Por↓	
<i>Das Geheimnis</i> op. 17 Nr. 3: T. 4 („vertrau- $\widehat{\text{e}}$ “)	↓	H. Schlusnus	1921/22	Por↓	Portamento auf dem zweiten Vokal des Diphtongs
<i>Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar</i> op. 19 Nr. 2: T. 12 („Kranz, $\widehat{\text{i}}$ ch“)	↑	H. Schlusnus	1921/22	Cln↑	leichtes <i>Cercar la nota</i> nach der vorgeschriebenen Atemzäsur
		A. Dermota	1942	Cln↑	leichtes <i>Cercar la nota</i> nach der vorgeschriebenen Atemzäsur
<i>Ach Lieb, ich muss nun scheiden</i> op. 21 Nr. 3: T. 25 („bei- $\widehat{\text{d}}$ en“)	↓	H. Konetzni	1943	Por↓	dynamisch stark zurückgenommene Gleitbewegung auf dem Diphtong

Tabelle IV.1: Umsetzung notierter Portamentobögen (Druck) auf von Richard Strauss selbst begleiteten Liedaufnahmen

Liedtitel	Intervallrichtung	Sänger*in	Aufnahmejahr	angewandtes Stilmittel	Bemerkungen
<i>Heimliche Aufforderung</i> op. 27 Nr. 3 (P _{27/3}): T. 91–92 („o $\widehat{\text{k}}$ omm“)	↑	A. Dermota	1942	Cln↑	leichtes <i>Cercar la nota</i>
		A. Poell	1943	Cln↑	leichtes <i>Cercar la nota</i>
		J. Patzak	1944	Cln↑	leichtes <i>Cercar la nota</i>
<i>Glückes genug</i> op. 37 Nr. 1 (P _{37/1}): T. 28 („Glü- $\widehat{\text{c}}$ kes“; verbaler Zusatz: „wenig“)	↓	A. Dermota	1943	Por↓	dynamisch stark zurückgenommene und sehr kurze Gleitbewegung
<i>Meinem Kinde</i> op. 37 Nr. 3 (P _{37/3}): T. 3–4 („ich $\widehat{\text{m}}$ ich“)	↓	M. Reining	1942	-	
<i>Meinem Kinde</i> op. 37 Nr. 3 (P _{37/3}): T. 29 („sachte $\widehat{\text{n}}$ eig“)	↑	M. Reining	1942	Cln↑	

Tabelle IV.2: Umsetzung notierter Portamentobögen (Handexemplare Pauline Strauss) auf von Richard Strauss selbst begleiteten Liedaufnahmen

Linie zwischen Notenköpfen

Das einzige von Strauss selbst aufgenommene Lied, dessen Partitur eine Gleitbewegung durch Linie von Notenkopf zu Notenkopf vorschreibt, ist *Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar*. In T. 14 werden auf diese Weise die Tonhöhen b^1 und ges^2 („Nacht“ und“) verbunden; zwischen beiden ist zusätzlich ein Atemsymbol angebracht (siehe oben, Notenbeispiel IV.1a bzw. Abbildung IV.5). Das Stilmittel der gleitenden Tonhöhe dient hier der Phrasenverbindung. Robert Hutt (1921/22) führt die Stelle als breite Antizipation mit vorangehender Gleitbewegung und nachfolgendem Atem aus; vielleicht hätte sich hier Armins Abneigung gegen Hutts „weinerliche[s] Ziehen der Töne“¹⁸⁸ geregt. Auch Dermotas Antizipation (1942) fällt breit aus, doch nimmt seine Gleitbewegung weniger Zeit in Anspruch. Am Vergleich mit ihren Umsetzungen der Portamentobögen wird deutlich, dass beide Sänger die Linie als Symbol für eine sehr prominente vokalische Gleitbewegung interpretieren.

Ausnotierte Angleitbewegungen (Vorschläge)

Vorschläge im Rahmen syllabischer Textverteilung werden von den Sänger*innen sehr unterschiedlich realisiert, möglicherweise abhängig von den jeweils individuellen *vocal habits*. Im Sprungabstand notierte Vorschläge (Terz bzw. Oktave, in allen hier zu berücksichtigenden Liedern von unten kommend), finden ausnahmslos auf Vokal statt und erhalten mehr Zeit als Vorschläge im Sekundabstand. Letztere werden oft sehr geschwind umgesetzt, sodass die diastematische Abweichung von der Hauptnote wenig prominent erscheint; der Effekt geht dann in den allgemeinen Eindruck einer Akzentsetzung über. Unter den Sekundvorschlägen befindet sich auch ein Fall von Angleiten auf klingendem Konsonanten.

Alfred Poell realisiert in *Ach weh mir unglücklichem Mann* op. 21 Nr. 4 (1943) beide Vorschläge (T. 8 „sonst“ und T. 49 „weil“), die jeweils im Terzabstand aufwärts zur Hauptnote führen, breit, beim ersten Mal mit deutlich autonomer Vorschlagsnote, beim zweiten Mal eher als ausgedehnte Gleitbewegung. In keinem Fall stellt sich der Eindruck eines Vorschlags ‚vor der Zählzeit‘ ein; vielmehr lässt der weitere rhythmische Verlauf in beiden Fällen rückwirkend die Platzierung der Vorschläge auf der Zählzeit erkennen. Auch den Vorschlag in *Das Rosenband* op. 36 Nr. 1 (T. 38 „Elysium“), der im Oktavabstand aufwärts zur Hauptnote führt (siehe Notenbeispiel IV.4b), singt Poell (1943) langsam und ‚auf Zählzeit‘, ungefähr im Wert einer Achtelnote oder Achteltriolen. Der Vorschlag wird ohne ästhetisch relevante Gleitbewegung an die Stammnote angebunden. Auf diese Weise ist die latente Zweistimmigkeit der kompositorischen Struktur gut nachvollziehbar: Der Vorschlag erscheint als Zielpunkt der vorausgehenden diastematischen Linie, die Hauptnote als Startpunkt einer neuen Entwicklung.

Von anderer Art sind die beiden Sekundvorschläge in Abwärtsrichtung, die Lea Piltti (1942) in *Ich schwebe* op. 48 Nr. 2 singt (T. 64 „Melodien“ und T. 69 „Falten“): Beide Vorschläge werden rasch ausgeführt, allerdings diastematisch deutlich von der Hauptnote abgesetzt. Diese erscheint jeweils gegenüber der Vorschlagsnote akzentuiert, so dass sich der Eindruck von Vorschlägen ‚vor der Zählzeit‘ einstellt.

Variantenreich verwirklicht Hilde Konetzni (1943) die Sekundvorschläge in *Schlechtes Wetter* op. 69 Nr. 5. Klar als Einzeltöne von der Hauptnote abgegrenzt und deutlich vor der Zählzeit platziert sind sie in Takt 43 („Mütterchen“, in Abwärtsrichtung) und

188 Armin 1929, S. 77.

Takt 77 („[^]blinzelt“), wobei Konetzni im zweiten Fall diastematisch von der Partitur abweicht, indem sie den Vorschlag nicht – wie notiert – aus der Untersekunde, sondern aus der Oberterz kommen lässt (was eine Postizipation der vorangehenden Tonhöhe darstellt). Konetzni übrige Vorschläge (alle in Abwärtsrichtung notiert) sind als Einzeltöne nicht erkennbar: Der Vorgang in Takt 36 („[^]einsames“) wirkt wie ein akzentuierendes Anschluchzen der Hauptnote von oben; eine ähnliche Wirkung stellt sich in Takt 78 („[^]schläfrig“) ein, wobei der *sospiro* in diesem Fall auf /l/ realisiert wird. Der von oben kommende Vorschlag in Takt 45 („La-[^]ternchen“) ist unhörbar, wird eventuell von der Sängerin gar nicht umgesetzt.

Ausnotierte Gleitbewegungen in Melismen (Vorschläge)

Für Vorschläge im Rahmen melismatischer Textierung finden sich ebenfalls unterschiedliche Formen der Realisierung. Wie im Fall der ausnotierten Angleitfiguren wird die Sprungbewegung in Aufwärtsrichtung breit, werden Sekundschritte in Abwärtsrichtung rasch ausgeführt. So singt Heinrich Schlusnus (1921/22) den Vorschlag aus der Unterquarte in *Das Geheimnis* op. 17 Nr. 3 (T. 28 „zählen“; siehe Notenbeispiel IV.5) langsam auf der Zählzeit, mit der Dauer ungefähr einer Achteltriolen, und bindet ihn per Gleitbewegung an die nachfolgende Stammnote an. Auch hier wird, in ähnlicher Weise wie oben für *Das Rosenband* beschrieben, eine latente Zweistimmigkeit der kompositorischen Struktur nachvollziehbar.

Die übrigen innermelismatischen Vorschläge, stets im oberen Sekundabstand zur Hauptnote notiert, werden von den Sängern diastematisch deutlich von der Hauptnote abgegrenzt; Gleitbewegung kann hinzutreten. Den Vorschlag in *Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar*, T. 15 („Blicke“; siehe oben, Abbildung IV.5) realisiert Robert Hutt (1921/22) schnell und vor der Zählzeit, auf die Hauptnote gelangt er dann mit einem vom Vorschlag unabhängigen *Cercar la nota*. Anton Dermota (1942) singt an derselben Stelle ebenfalls einen schnellen Vorschlag, auf der Zählzeit platziert und selbst durch Gleitbewegung angesteuert. In *Ich trage meine Minne* op. 32 Nr. 1 (T. 11 und 52: „liebes“) präsentiert Dermota (1942) beide Vorschläge schnell und vor der Zählzeit.

Zusammenfassung

Die Tonaufnahmen seiner Lieder, die Strauss selbst am Klavier oder als Orchesterleiter begleitet hat, legen nahe, das Notat einer Linie, die von einem Notenkopf zum nächsten führt, als Symbol für einen auffälligen, breit ausgesungenen Portamentovorgang zu verstehen. Portamentobögen hingegen werden von den Sänger*innen dieser Aufnahmen insgesamt dezenter – z.B. dynamisch reduziert oder auf klingenden Konsonanten – umgesetzt, wiederholt auch gänzlich ignoriert. Gedruckten Portamentobögen, ebenso wie den in den Handexemplaren von Pauline Strauss manuell eingetragenen, entspricht auf den Aufnahmen ein dezentes *Cercar la nota*, wenn sie aufwärts führen, ein dezentes Portamento oder der gänzliche Verzicht auf Gleitbewegung, wenn sie abwärts führen. Es bestätigt sich dabei das Resultat der Aufnahmeanalysen des II. Kapitels, wonach das bevorzugte sängerische Stilmittel für vokalische Gleitbewegungen abwärts das Portamento, für vokalisches Aufwärtsgleiten hingegen das *Cercar la nota* ist. Die Tatsache, dass im Druckbild notierte Portamentobögen wiederholt gänzlich ignoriert werden, passt zur vielfach kolportierten Haltung des Komponisten Strauss gegenüber Aufführungen seiner Werke, für die er Abweichungen vom Notentext in gewissen Grenzen gelten ließ, sofern die Ausdruckskraft der Gesamtdarbietung ihn überzeugte.

Im Partiturbild notierte Vorschläge realisieren die von Strauss begleiteten Sänger*innen sehr verschieden, teils mit, teils ohne Gleitbewegung. Bei Vorschlägen im Sprungabstand wird für das Ansteuern der Hauptnote mehr Zeit aufgewandt als bei Vorschlägen im Sekundabstand: Diese haben teils *sospiro*-artig akzentuierenden Charakter; in dieser Kategorie findet sich auch ein auf klingendem Konsonanten platzierter Vorschlag. Ansonsten werden die hier untersuchten Partiturstellen auf den von Strauss begleiteten Aufnahmen ausnahmslos vokalisches umgesetzt.

Weitere Sänger*innen im Umfeld des Komponisten

Zahlreiche weitere der in den Aufnahmeanalysen des II. Kapitels berücksichtigten Sänger*innen haben mit Strauss zusammenarbeitet bzw. waren in seinem Wirkungskreis tätig. Allein die Zahl derjenigen von ihnen, die – neben den bereits genannten – unter seiner Kodirektion an der Wiener Staatsoper (1919–1924, gemeinsam mit Franz Schalk) tätig waren, füllt eine ansehnliche Liste: Es gehören dazu etwa Rosette Anday, Lotte Schöne, Richard Tauber,¹⁸⁹ Hans Duhan, Selma Kurz, Alfred Piccaver, Leo Slezak¹⁹⁰ und Elisabeth Schumann¹⁹¹. Weitere Namen könnten genannt werden. Die Sopranistin Claire Dux etwa war Mitwirkende bei Strauss' höchst erfolgreicher zweiten Amerika-Tournee 1921/22; der Komponist selbst begleitete sie bei verschiedenen Gelegenheiten.¹⁹² Der Bariton Franz Steiner, den Strauss zu seinen „lieben [...] Freunden“ zählte, trat mit ihm als „vortrefflicher Interpret meiner Lieder auf vielen gemeinsamen Konzertreisen“¹⁹³ auf; er war nach Pauline Strauss-de Ahna der häufigste Liedpartner des Komponisten auf dem Konzertpodium.¹⁹⁴ Weitere Sänger*innen, die von Strauss begleitet wurden, waren Rosette Anday¹⁹⁵, Elena Gerhardt¹⁹⁶, Koloman von Pataky¹⁹⁷ und Anton Sisternans¹⁹⁸.

Auch an Widmungen seiner Lieder lässt sich Strauss' besondere Wertschätzung für verschiedene Sänger*innen ablesen, etwa für den Bassbariton Anton van Rooy, der die erste dokumentierte Aufnahme überhaupt eines Strauss-Lieds eingesungen hat (*Zueignung* op. 10 Nr. 1; 1898)¹⁹⁹: van Rooy ist das Orchesterlied *Notturmo* op. 44 Nr. 1 gewidmet. Vielfach mit dem Strauss'schen Liedschaffen verbunden ist auch die Sopranistin Elisabeth Schumann, der die *Gesänge des Orients* op. 77 (1928) zugeeignet sind (gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Dirigenten Karl Alwin). „[G]rößten Erfolg“²⁰⁰ hatte sie als Mitwirkende auf Strauss' Amerika-Tournee 1921/22.²⁰¹ Ferner schrieb ihr der Komponist die Brenta-

189 Vgl. Grasberger 1969, S. 155.

190 Vgl. ebd., S. 137–139.

191 Vgl. ebd., S. 142 f.

192 Vgl. Bos 1949, S. 59. Vgl. auch Becke 2019, S. 273 und 283.

193 Strauss 2016, S. 70.

194 Vgl. Becke 2019, S. 20.

195 Vgl. ebd., S. 23 und 287.

196 Vgl. ebd., S. 275 und 281.

197 Vgl. ebd., S. 23 und 288.

198 Vgl. ebd., S. 252.

199 Vgl. Morse/Norton-Welsh 1974, S. 83 und 87. Ein Exemplar der Aufnahme ist nicht ermittelbar. Vgl. auch Petersen 1986, S. 207.

200 Brosche 1983, S. 266 (Brief von Strauss an Franz Schalk vom 12. Dezember 1921).

201 Vgl. Petersen 1986, S. 228–231.

no-Lieder op. 68 (1918) sozusagen auf den Leib²⁰² und orchestrierte fünf seiner Lieder für sie, darunter *Freundliche Vision* op. 48 Nr. 1.²⁰³ Schumann und Strauss bestritten zahlreiche Auftritte gemeinsam; ihre Aufnahmen seiner Lieder werden in der Forschung als „a glimpse into the style they created together“²⁰⁴ gewertet. Strauss'sche Opernrollen hat Schumann mit Ausnahme der Sophie im *Rosenkavalier* nicht gesungen.²⁰⁵

Der Vermutung, ihr Gesang müsse den Intentionen des Komponisten besonders nahekommen, bieten sich auch diejenigen Sänger*innen an, die in Uraufführungen von Straussopern besetzt wurden. Den Bassbariton Hans Hotter etwa – u.a. Olivier in *Capriccio* (1942) – pries sein „aufrichtig ergebener Bewunderer Dr. Richard Strauss“²⁰⁶ als „überragend[en]“²⁰⁷ Bühnenkünstler und weit über „dem [N]ormalen“²⁰⁸ stehenden Konzertsänger. Als „famosen Tenor“²⁰⁹ würdigte der Komponist Hermann Jadlowker, den Bacchus in *Ariadne auf Naxos* (1912). Zur „großartige[n]“²¹⁰ Uraufführungsbesetzung von *Die Frau ohne Schatten* (1919) gehörte der Tenor Karl Aagard Oestvig. Folgende der in den Aufnahmeanalysen des II. Kapitels vertretenen Sänger*innen waren bei Strauss-Uraufführungen in Hauptrollen zu hören:²¹¹

- Carl Burrian (*Herodes/Salome*, 1905)
- Hans Duhan (Musiklehrer und *Harlekin/Ariadne*, 2. Fassung 1916)
- Hans Hotter (Kommandant/*Friedenstag*, 1938; *Jupiter/Liebe der Danae*, Generalprobe 1944; Olivier/*Capriccio*, 1942)
- Hermann Jadlowker (*Bacchus/Ariadne*, 1912)
- Selma Kurz (*Zerbinetta/Ariadne*, 2. Fassung 1916)
- Lotte Lehmann (Komponist/*Ariadne*, 2. Fassung 1916; Färberin/*Frau ohne Schatten*, 1919; Christine/*Intermezzo*, 1924)
- Karl Aagard Oestvig (*Kaiser/Frau ohne Schatten*, 1919)
- Elisabeth Rethberg (*Helena/Ägyptische Helena*, 1928)
- Helge Roswaenge (*Da-ud/Ägyptische Helena*, Wiener Fassung 1933)
- Viorica Ursuleac (*Helena/Ägyptische Helena*, Wiener Fassung 1933; *Arabella/Arabella*, 1933; *Maria/Friedenstag*, 1938; *Danae/Liebe der Danae*, Generalprobe 1944; *Gräfin/Capriccio*, 1942)
- Franz Völker (*Menelas/Ägyptische Helena*, Wiener Fassung 1933).

202 Vgl. ebd., S. 51 und 162–164.

203 Vgl. ebd., S. 164 und 231.

204 Elliott 2006, S. 171.

205 Vgl. Grasberger 1969, S. 143.

206 Grasberger 1967, S. 408 (Brief von Strauss an Hans Hotter vom 9. September 1941).

207 Ebd., S. 425 (Brief von Strauss an Willi Schuh vom 25. September 1944 mit Bezug auf die Generalprobe von *Die Liebe der Danae*).

208 Ebd., S. 408 (Brief von Strauss an Hans Hotter vom 9. September 1941).

209 Strauss 2016, S. 67.

210 Ebd., S. 70.

211 Für die Besetzungslisten der Uraufführungen von Strauss' Bühnenwerken vgl. Trenner 1993, S. 343–371. Die Einspielung von *Allerseelen* (ca. 1924; vgl. Morse/Norton-Welsh 1974, S. 90) der bedeutenden Sopranistin Maria Jeritzka (*Ariadne/Ariadne*, 1912 und 2. Fassung 1916; *Kaiserin/Frau ohne Schatten*, 1919) konnte für die vorliegende Studie leider nicht erworben werden.

Einige dieser Sänger*innen haben in hohem Maße dazu beigetragen, dass der „Strauss’sche Gesangsstil“ sich in der Theaterpraxis überhaupt „erst herausbilden“ und mit ihm verbundene „Rollentypen [...] geprägt“ werden konnten; als „Vorbilder, die eine Tradition initiieren konnten“²¹², hatten sie entscheidenden Anteil an einer konsistenten Performancegeschichte von Strauss’ Vokalwerken. Auch ist von ‚Rückkoppelungseffekten‘ auszugehen, also davon, dass führende Interpret*innen seiner Werke auf den Komponisten Strauss anregend wirkten und ihn durch die Charakteristika individueller *vocal habits* bei der Gestaltung weiterer Vokalmusik beeinflussten. Die zentralen Frauenpartien in *Friedenstag* und *Capriccio* etwa hat Strauss in direktem Hinblick auf „Stimme und Person“²¹³ der Sopranistin Viorica Ursuleac konzipiert.

In besonderer Weise mit Strauss’ Werk identifiziert wurde die Sopranistin Lotte Lehmann, sowohl seitens der Öffentlichkeit wie vom Komponisten selbst. Vielfach äußerte dieser sich höchst anerkennend über die „prächtige L. Lehmann“²¹⁴, rühmte ihre „blühende Stimme, mit blendender Höhe und viel Temperament“²¹⁵, sprach von ihr als „der unübertrefflichen Christine“ (*Intermezzo*) und „unvergeßlichen Marschallin“ (*Der Rosenkavalier*): „In ihr vereinten sich eine seelenvolle Stimme, ausgezeichnete Textaussprache mit genialer Darstellung u. schöner Bühnenerscheinung zu einer seltenen Interpretin gerade meiner Frauenrollen!“²¹⁶ Einmal bezeichnete er *Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten* und *Intermezzo* sogar als seine „Lehmannoper“²¹⁷. Umgekehrt nannte er sich selbst den „eigentliche[n] ‚Erfinder‘ der Lehmann“²¹⁸ – provokativ, doch nicht ohne Anlass, insofern die Kreation seiner Hauptpartien zu ihrem Weltruhm beigetragen hatte. Bedenkt man, wie hoch Strauss den Vortrag seiner Lieder durch Pauline Strauss schätzte, wiegt schwer, dass er Lehmanns Stimme angeblich als der seiner Gattin ähnlich bezeichnete.²¹⁹ Mit besonderem Lob gedachte er auch der „musterhaften“²²⁰ Art, in der die Sängerin das „Lustspielparlando“ seiner Oper *Intermezzo* gestaltet habe: Dessen „rhythmische Behandlung“ sei „der vortrefflichen Lotte Lehmann von der Fee der Unmusikalität als unentbehrliches Geschenk in die Wiege gelegt worden“²²¹. 1928 erklärte er sie zur „einzige[n] mögliche[n] [Ägyptischen] Helena ganz großen Styles für Wien“²²².

Dass Lotte Lehmann von Strauss gerade für ihre Sprachbehandlung besonders geschätzt wurde, verleiht umgekehrt ihren eigenen Hinweisen zur Sprachgestaltung im Strauss-Lied besonderes Gewicht. Passend zur vom Komponisten selbst verfochtenen Diktionsästhetik fordert sie plastische Konsonantenartikulation etwa für bestimmte Stellen in *Cäcilie* („with strongly emphasized consonants“²²³), *Ständchen* („Emphasize the conso-

212 Schlötterer-Trainer 1986, S. 39.

213 Ebd., S. 42.

214 Brosche 1997, S. 80 (Brief von Strauss an Clemens Krauss vom 28. August 1930).

215 Brosche 1983, S. 84 (Brief von Strauss an Franz Schalk vom 4. Januar 1919).

216 Strauss 2016, S. 68.

217 Brosche 1997, S. 102 (Brief von Strauss an Clemens Krauss vom 17. Oktober 1931).

218 Ebd., S. 72 (Brief von Strauss an Krauss vom 4. Dezember 1929).

219 Für eine kritische Diskussion dieser anekdotischen Überlieferung vgl. jedoch Petersen 1986, S. 205 (dort auch Quellenangabe) und S. 164, Anm. 2.

220 Strauss 2016, S. 340.

221 Brosche 1997, S. 451 (Brief von Strauss an Clemens Krauss vom 7. März 1942).

222 Brosche 1983, S. 409 (Brief von Strauss an Franz Schalk vom 28. November 1928; Ergänzungen des Verfassers).

223 Lehmann 1945, S. 91.

nants in ‚Wonneshauern der Nacht‘ very distinctly²²⁴) und *Heimliche Aufforderung* („Emphasize the *t* and the *r* in ‚trink‘“²²⁵). Klingende Konsonanten bringt sie explizit anlässlich der Besprechung von *Traum durch die Dämmerung* zur Sprache: „Make the most of the consonants – let the *w* sound in ‚Weite Wiesen‘ – the *s* in ‚Sonne‘“²²⁶.

Freilich gelten Strauss' Lobesbekundungen in der Regel einer Summe sängerischer Qualitäten; kaum je beziehen sie sich konkret auf performankestilistische Detailfragen, wie sie für die vorliegende Studie von Interesse sind. Und wenn er denn Details zur Sprache brachte, merkte Strauss, so sehr er die Leistungen einer Sängerpersönlichkeit als Ganzer hochschätzen mochte, durchaus auch Kritisches an. Dermota etwa, der in der Wiener Erstaufführung von *Capriccio* (1944) den Flamand sang, war von Strauss ursprünglich nicht für diese Rolle vorgesehen, jedenfalls nicht in erster Besetzung: „Dermota ist zu unbedeutend, spricht auch ungenügend Text“²²⁷. Auch gegenüber den „beiden schönsten Stimmen Wiens“²²⁸, Hilde Konetzni und Maria Reining, verlor Strauss sein kritisches Gehör keineswegs.²²⁹ Den in Wien außerordentlich beliebten Tenor Leo Slezak, den er in einem launigen Brief einmal mit „Mein treuer Lieblingstenor!“²³⁰ anredete, rechnete er „nicht unter die Stars“²³¹ der Hofoper; bei Proben zu gemeinsamen Konzerten scheint es gelegentlich zu Tempodifferenzen gekommen zu sein (Strauss bevorzugte sie rascher als Slezak).²³² Ambivalent äußerte er sich auch über die Sopranistin Elisabeth Rethberg²³³ und den Tenor Richard Tauber.²³⁴ Selbst die große Lotte Lehmann genoss Strauss' Wertschätzung nicht uneingeschränkt: In den späteren 1920er Jahren konstatierte er mit Unwillen (bzw. Beunruhigung), die Sängerin sei auf dem Wege, „sich an hochdramatischen Partien

224 Ebd., S. 95.

225 Ebd., S. 96 (Hervorhebungen original).

226 Ebd., S. 86 (Hervorhebungen original).

227 Brosche 1997, S. 491 (Brief von Strauss an Clemens Krauss vom 29. August 1942). Vgl. auch Strauss' folgende Äußerung in einem Brief an Karl Böhm vom 3. Januar 1944: „Der brave Dermota ist doch auch kein Flamand!“ (Steiger 1999, S. 150). Dermota hat dann den Flamand allerdings nicht nur in der Wiener Erstaufführung gesungen (vgl. ebd., S. 314, 328, 330, 332 und 345).

228 Steiger 1999, S. 126 (Brief von Strauss an Karl Böhm vom 22. Juni 1943).

229 So schreibt Strauss am 11. November 1943 an Karl Böhm mit Bezug auf Proben zu *Die Frau ohne Schatten*, denen er nicht beigewohnt hatte: „Vielleicht berichten Sie mir besonders, wie Sie mit Hilde [Konetzni] u. Else [vermutlich Schulz; evtl. Böttcher] zufrieden sind. Die anderen sind ja sichere Nummern!“ (Steiger 1999, S. 140; Ergänzungen des Verfassers). Konetzni sang in der betreffenden Produktion die Kaiserin (vgl. ebd., S. 323).

In einem Brief an Strauss vom 26. Januar 1940 rät Clemens Krauss dem Komponisten davon ab, die Partie der Daphne mit Reining zu besetzen („Sie hat zwar eine schöne Naturstimme, ist aber sonst doch zu vulgär im Ausdruck und hat weder die Gesangskultur noch das aetherische Wesen für die Partie der ‚Daphne‘“ (Brosche 1997, S. 308). Vgl. dazu ebd., S. 452 und 490 (Briefe von Strauss an Krauss vom 7. März 1942 bzw. 26. August 1942) sowie 493 (handschriftliche Notiz des Komponisten, wohl vom August 1942).

230 Grasberger 1967, S. 371 (Brief von Strauss an Leo Slezak vom 17. Dezember 1935).

231 Brosche 1983, S. 48 (Brief von Strauss an Franz Schalk vom 7. Dezember 1918); vgl. auch ebd., S. 57 und 77 (Briefe von Strauss an Schalk vom 15. bzw. 27. Dezember 1918).

232 Vgl. Slezak 1964, S. 90.

233 Brosche 1983, S. 148 (Telegramm von Strauss an Franz Schalk vom 14. Oktober 1919).

234 Vgl. die Briefe von Strauss an Schalk ebd., S. 58 (15. Dezember 1918), 84 (4. Januar 1919), 150 (26. Oktober 1919) und 368 (29. Oktober 1923), sowie Brosche 1997, S. 154 (Brief von Strauss an Clemens Krauss vom 30. Januar 1934).

wie Isolde ihre schöne Stimme zu ruinieren²³⁵. Freilich müssen solche Stellungnahmen in ihrem Kontext betrachtet werden: Gerade Strauss' kritische Äußerungen waren nicht an die Öffentlichkeit adressiert, sondern fielen im privaten (brieflichen) Rahmen; nicht selten entwachsen sie dem Trubel organisatorischer Aufgaben, die mit seiner Kodirektion der Wiener Staatsoper und all ihren nervlichen Belastungen verbunden waren.²³⁶ Auch mag der Theaterleiter Strauss, der pragmatisch darum bemüht war, einen Spielbetrieb aufrecht zu erhalten, die Qualität und das Verhalten von Sänger*innen gelegentlich aus anderer Perspektive beurteilt haben als der Komponist Strauss im historischen Rückblick – auf diese Weise lassen sich wohl gelegentliche Ambivalenzen, scheinbare Widersprüche zwischen einzelnen seiner Beurteilungen erklären.

Wollte man nach derjenigen Sängerpersönlichkeit suchen, auf deren Performanceleistungen Strauss mit einem Maximum an Lob und einem Minimum an Tadel reagiert hat, so wäre nach den verfügbaren Quellen Viorica Ursuleac die geeignetste Kandidatin. Nicht nur in zentralen Rollen seiner Musiktheaterwerke, sondern auch als Interpretin seiner Lieder, die sie in zahlreichen Liederabenden dargeboten hat (überwiegend von ihrem Gatten Clemens Krauss am Klavier begleitet²³⁷), genoss sie seine höchste Anerkennung. Deziert für diese „große Künstlerin“²³⁸ hat Strauss Instrumentierungen einer Auswahl eigener Klavierlieder angefertigt und ihr auch ein exklusives Aufführungsrecht für diese „Ursuleaclieder“²³⁹ (in der Orchesterfassung) eingeräumt.²⁴⁰ Für ihre Mitwirkung in einer Münchener Neuinszenierung der *Ägyptischen Helena* 1940 bedankte sich Strauss, indem er für sie seine eigene Orchestrierung des Lieds *Zueignung* anfertigte und dem ursprünglichen Text an exponierter Stelle die Worte „du wunderbare Helena, [habe Dank!]“ hinzufügte.²⁴¹ In einem Brief aus dem Jahr 1933, der über die Protagonist*innen einer Aufführung der *Frau ohne Schatten* berichtet, zählt Strauss Ursuleac – wie auch den Tenor Franz Völker – zu einem „Ensemble der schönsten Stimmen, das heute außer Wien kein Theater für mich verfügbar hat“, und dessen Mitglieder „alle auf Strauss dressiert“²⁴² seien. Einschränkende Bemerkungen des Komponisten über Ursuleac sind praktisch unauffindbar. Ihre besondere Bedeutung für die Strauss-Pflege kommt in der Tatsache zum Ausdruck, dass man die Briefe, die der Komponist ihr geschrieben hat, einer gesonderten Gesamtveröffentlichung für wert befand²⁴³ – eine Ehre, die anderen Strauss-Sänger*innen bislang nicht zuteilgeworden ist.

Aus den angeführten Zitaten geht hervor, dass Strauss den kollektiven Performancestil der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts als seinen Vokalwerken angemessen empfunden hat, besonders insoweit dieser einer flexiblen, auf Verständlichkeit und künstlerische

235 Brosche 1983, S. 399 (Brief von Strauss an Franz Schalk vom 22. Juli 1927). Vgl. auch Fischer 1993, S. 174.

236 Vgl. hierzu Grasberger 1969, S. 82–100 (Probleme der Doppeldirektion mit Franz Schalk) und 133–156 (Ensemblebetrieb vs. Starrummel).

237 Vgl. Schlötterer-Trainer 1986, S. 55.

238 Grasberger 1967, S. 425 (Brief von Strauss an Willi Schuh vom 25. September 1944).

239 Vgl. Brosche 1997, S. 142 (Brief von Strauss an Clemens Krauss vom 28. August 1933; es handelt sich um die Lieder *Mein Auge* op. 37 Nr. 4; *Befreit* op. 39 Nr. 4; *Frühlingsfeier* op. 56 Nr. 6; *Lied der Frauen* op. 68 Nr. 6).

240 Vgl. Schlötterer-Trainer 1986, S. 54.

241 Vgl. ebd., S. 19 und 54.

242 Grasberger 1967, S. 346 (Brief von Richard Strauss an Franz Strauss vom 23. August 1933).

243 Kende/Schuh 1963, S. 295–301.

Gestaltung ausgerichteten Textbehandlung günstig war. Auch wird deutlich, dass Strauss ihn in verschiedenen individuellen Ausprägungen zu schätzen wusste: Dem technisch keineswegs makellosen, doch hochexpressiven Gesang der Lotte Lehmann²⁴⁴ stand er ebenso aufgeschlossen gegenüber, wie er die „sehr schöne Stimme“²⁴⁵, die „schöne Technik“ und den im „Geschmack äußerst musikalisch[en]“²⁴⁶ Gesang eines Richard Tauber gelobt hat. In dieser Vielseitigkeit bestätigt sich, dass Strauss individuellen Interpretationen seiner Musik gegenüber offen war, sofern sie durch ein überzeugendes künstlerisches Gesamtkonzept legitimiert waren. Kategorische Ablehnung signalisierte er lediglich gegenüber dem Performanceverhalten jener Generation von Wagnersänger*innen, die er als junger Kapellmeister auf Cosimas Grünem Hügel unmittelbar miterlebt hatte. So schreibt er über die Mezzosopranistin Ernestine Schumann-Heink, die in der Uraufführung seiner Oper *Elektra* (1909) mitgewirkt hatte:

Nur die Klytämnestra der als Gast gebetenen Frau Schumann[-]Heink (berühmte Wagnersängerin!) stellte sich als Fehlgriff heraus. Mit alten Star's ist für mich nichts zu machen – damals ahnte mir schon selbst, wie grundlegend mein Gesangsstil sich selbst vom Wagnerschen unterscheidet.²⁴⁷

Die letzte Bemerkung dürfte, angesichts seiner oben zitierten Äußerungen zur Wagner-Deklamation, darauf hindeuten, dass es ihm bei dieser Kritik um Fragen der Sprach- und Tempogestaltung ging; möglicherweise erschien ihm das Deklamationsverhalten von Schumann-Heink als zu pastos und unflexibel. Mit ähnlich geringem Wohlwollen hatte er sich bereits 1896, anlässlich eines Besuchs der Bayreuther Festspiele, über die „abscheuliche Lehmann“²⁴⁸ geäußert; gemeint war Lilli Lehmann, damals auf der Höhe ihres Ruhms stehend. In späteren Jahren bezeichnet Franz Schalk in einem Brief an Strauss „den Mangel einer deutlichen Aussprache“ als charakteristisch für die „Schule Lili [sic] Lehmann“²⁴⁹. Lilli Lehmann war im Revolutionsjahr 1848 zur Welt gekommen, Schumann-Heink Jahrgang 1861: Sänger*innen dieser Altersgruppen bilden im Aufnahmekorpus der vorliegenden Studie eine verschwindend kleine Minderheit.²⁵⁰

Auch wenn Strauss' Stellungnahmen betreffend einzelne Sänger*innen nicht dazu berechtigen, deren auf Aufnahmen dokumentierte Performanaceleistungen zu absolut gültigen Repräsentationen seiner kompositorischen Intention zu stilisieren, sind sie doch in die Rekonstruktion einer auktorialen Aufführungstradition seiner Werke einzubeziehen. Für die vorliegende Studie ist von Interesse, ob die Gruppe der Strauss beruflich nahestehenden Sänger*innen hinsichtlich des Umgangs mit gleitenden Tonhöhen, auf Vokalen wie auf klingenden Konsonanten, spezifische Merkmale gegenüber dem Durchschnitt ihrer jeweiligen Zeit aufweist. Angesichts der wiederholt dokumentierten Aufgeschlossenheit des Komponisten für Portamento und verwandte Stilmittel sowie seiner Vorliebe für plas-

244 Vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kapitel 4, Absatz 24: „Lehmann was appreciated not so much for the quality of her technique, which anyone could hear was flawed, as for her exceptional ability to communicate feelings through her voice.“

245 Brosche 1983, S. 58 (Brief von Strauss an Franz Schalk vom 15. Dezember 1918).

246 Ebd., S. 150 (Brief von Strauss an Schalk vom 26. Oktober 1919).

247 Strauss 2016, S. 62 (Ergänzung des Verfassers).

248 Schlötterer-Traimer 1987, S. 44 (Brief von Strauss an Max von Schillings vom 7. September 1896). Vgl. auch Brosche 1983, S. 18 (Brief von Strauss an Franz Schalk, nach dem 7. Juni 1917).

249 Vgl. Brosche 1983, S. 18 (Brief von Franz Schalk an Strauss, nach dem 7. Juni 1917, mit Bezug auf die Lehmann-Schülerin Marie Gutheil-Schoder).

250 Siehe III. Kapitel, Fußnote 510.

tische Ausformung konsonantischer Laute könnte man annehmen, dass in dieser Sänger*innengruppe von gleitenden Tonhöhen noch häufiger Gebrauch gemacht wird als in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ohnehin üblich. Abbildungen IV.6a und IV.6b verdeutlichen, dass dies innerhalb des Aufnahmenkorpus tatsächlich für einen Teil von ihnen zutrifft, wenngleich keineswegs für alle. Abbildung IV.6a ordnet jeder Sängerpersönlichkeit einen Zahlenwert zu; dieser entspricht dem Quotienten aus der Häufigkeit, mit der er bzw. sie auf den im Korpus vertretenen Aufnahmen vokalisches Tonhöhengleiten nutzt, und der durchschnittlichen Häufigkeit, mit der dies die übrigen Sängerinnen bzw. Sänger in den jeweils einschlägigen Jahrzehnten tun. Ein Wert über 1,0 signalisiert also überdurchschnittliche Häufigkeit, gemessen am Durchschnitt der jeweiligen Geschlechtszugehörigkeit.

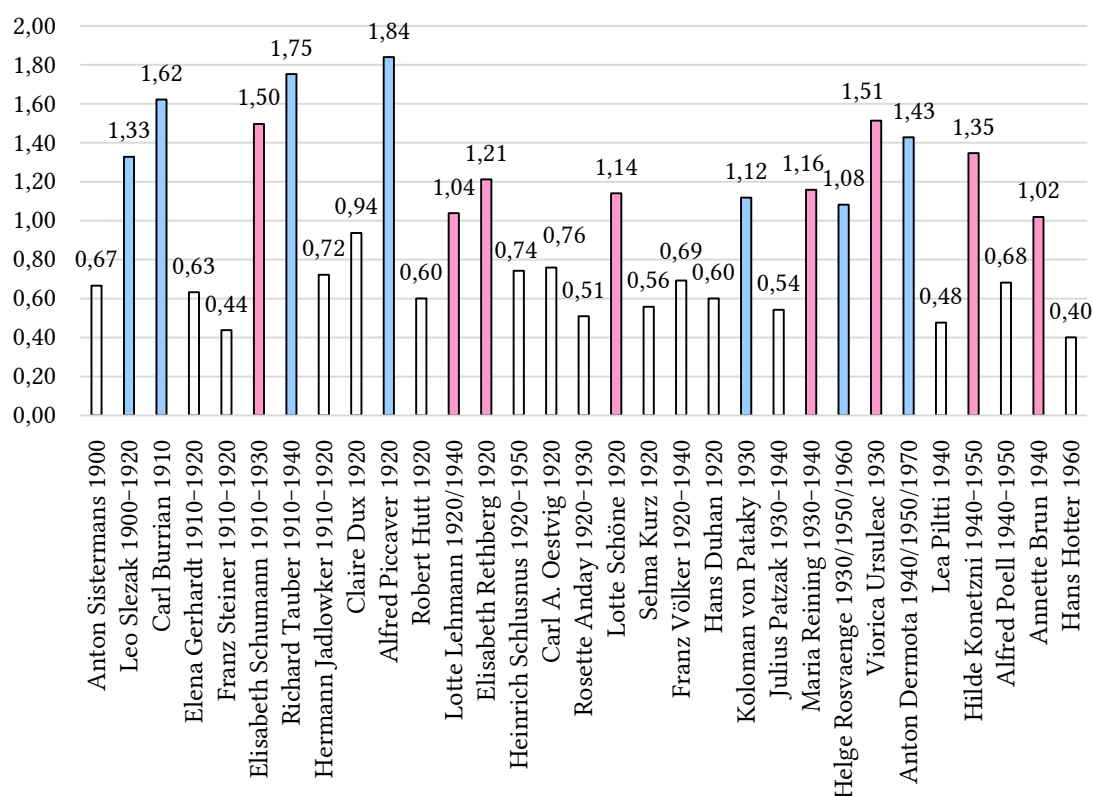


Abbildung IV.6a: Aufstellung von R. Strauss nahestehenden Sängerpersönlichkeiten; zugeordnet wird jeweils der Quotient aus der individuellen Häufigkeit vokalisches Tonhöhengleitens und der durchschnittlichen Häufigkeit vokalisches Tonhöhengleitens für die übrigen Sängerinnen bzw. Sänger in den jeweils einschlägigen Jahrzehnten (Angabe von Dekaden: „1900“ für „1900–1909“ etc.).

Unter den Herren liegen mehrere der Strauss verbundenen Sänger deutlich über dem Durchschnitt: Slezak (1,33), Dermota (1,43), Burrian (1,62), Tauber (1,75) und Piccaver (1,84). Unter den Damen ragen Hilde Konetzni (1,35), Schumann (1,50) und Ursuleac (1,51) heraus. Statistisch signifikante Werte liegen aber nur in einem einzigen Fall vor, und zwar für Tauber, der den Durchschnittswert seiner Zeit für vokalisches Tonhöhengleiten um 75 % übertrifft.²⁵¹

Abbildung IV.6b listet in analoger Weise die relativen Häufigkeiten des Gebrauchs konsonantischen Tonhöhengleitens auf.

251 $\chi^2 = 12,1$; $df = 1$; $p < 0,001$. |Kendall's Tau-B| = 0,0708; $|t| = 3,48$; $p < 0,001$.

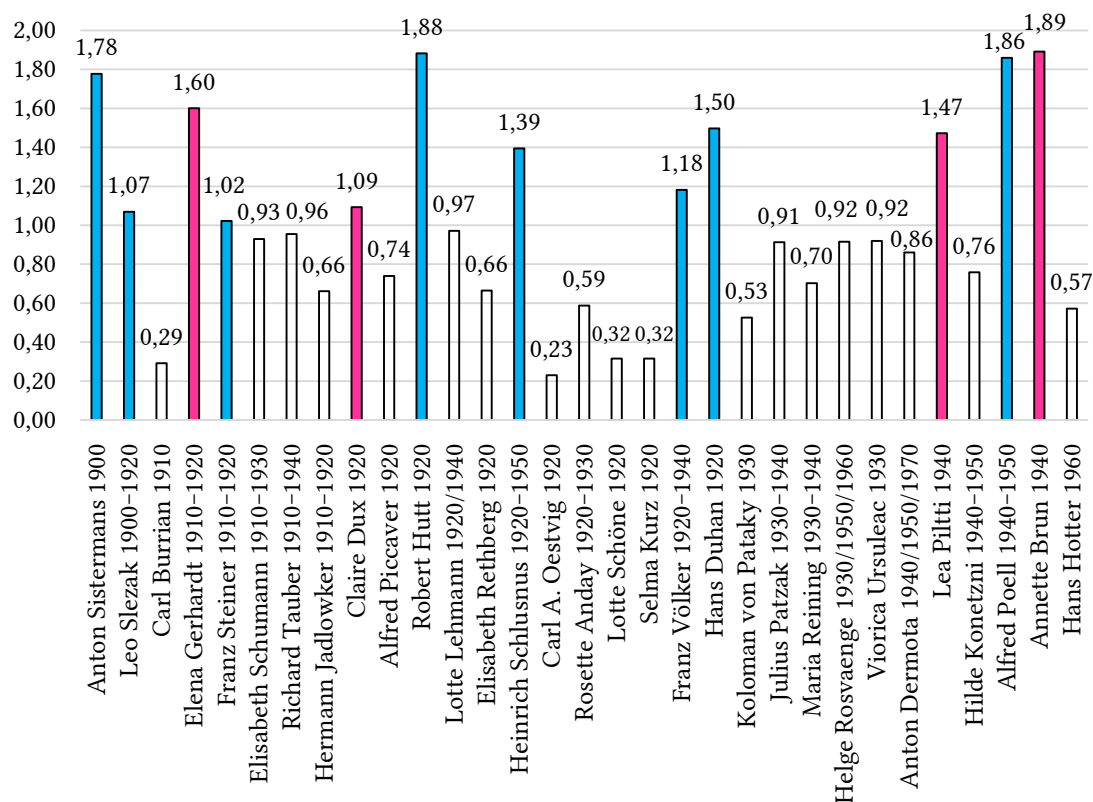


Abbildung IV.6b: Aufstellung von R. Strauss nahestehenden Sängerpersönlichkeiten; zugeordnet wird jeweils der Quotient aus der individuellen Häufigkeit konsonantischen Tonhöhengleitens und der durchschnittlichen Häufigkeit konsonantischen Tonhöhengleitens für die übrigen Sängerinnen bzw. Sänger in den jeweils einschlägigen Jahrzehnten (Angabe von Dekaden: „1900“ für „1900–1909“ etc.).

Aufgrund hoher Werte auffällig sind unter den Herren Schlusnus (1,39), Duhau (1,50), Stermans (1,78), Poell (1,86) und Hutt (1,88), unter den Damen Piltti (1,47), Gerhardt (1,60) und Brun (1,89). Statistische Signifikanz besitzen allerdings nur die Werte für Schlusnus, der um 39 % vom Durchschnittswert für konsonantisches Tonhöhengleiten abweicht.²⁵²

Festzustellen ist also, dass einige der mit Strauss durch Zusammenarbeit verbundenen Sänger*innen innerhalb des Korpus mit überdurchschnittlicher Häufigkeit von gleitenden Tonhöhen auf Vokalen oder Konsonanten Gebrauch machen; allerdings bilden sie die Minderheit unter allen in Frage kommenden Personen, und statistisch signifikante Werte liegen nur für zwei Sänger vor: für Tauber, der deutlich öfter auf Vokalen gleitet als seine Zeitgenossen, und Schlusnus, der öfter gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten nutzt als der Durchschnitt seiner Zeit. Einige der für die auktoriale Aufführungstradition besonders wichtigen Sänger*innen (etwa Lotte Lehmann, Maria Reining, Hans Hotter) zeigen keine überdurchschnittlichen oder zumindest keine auffälligen Werte. So führt der statistische Blick auf die Liedaufnahmen von Sänger*innen, die mit Strauss zusammengearbeitet haben, zu folgendem Ergebnis: Hoher Einsatz gleitender Tonhöhen befand sich wahrscheinlich im Spektrum der von Strauss geschätzten persönlichen Stilmerkmale einer Sängerpersönlichkeit, war aber keine Bedingung für diese Wertschätzung.

252 $\chi^2 = 12,6$; $df = 1$; $p < 0,001$. $|\text{Kendall's Tau-B}| = 0,0656$; $|t| = 3,54$; $p < 0,001$.

TEXTTREUE UND AUFFÜHRUNGSTRADITION: STRAUSS' PORTAMENTOBÖGEN IN DER PRAKTISCHEN UMSETZUNG

Die im I. Kapitel anhand des Forschungsstands dargelegte Gesamtentwicklung des sängerischen Umgangs mit gleitenden Tonhöhen lässt erwarten, dass Umsetzungen der von Strauss notierten Portamentobögen im Laufe des 20. Jahrhunderts an Zahl abgenommen haben. Die Aufnahmeanalysen des II. Kapitels wiederum legen nahe, dass innerhalb dieser Entwicklung vokalische Realisierungen zunehmend gegenüber konsonantischen Gleitbewegungen zurücktraten, wo die Möglichkeit dazu besteht. Im folgenden Abschnitt werden diese Hypothesen anhand des Aufnahmekorpus überprüft.

Abbildung IV.7 gibt für die bereits im II. und III. Kapitel verwendete Epochengliederung die jeweilige Häufigkeit wieder, mit der die vier in den Liedern *Die Nacht*, *Allerseelen* und *Ständchen* notierten Portamentobögen von Sänger*innen umgesetzt werden. Wie ersichtlich, bestätigt sich die Annahme, dass die Zahl der realisierten Gleitbewegungen sich im Laufe der Zeit signifikant verringert habe.²⁵³ Dabei ist die Epochengrenze zur Mitte des 20. Jahrhunderts durch einen besonders starken Umbruch markiert; die Abnahme der Gleitbewegungen im neuen Jahrtausend fällt demgegenüber deutlich geringer aus.

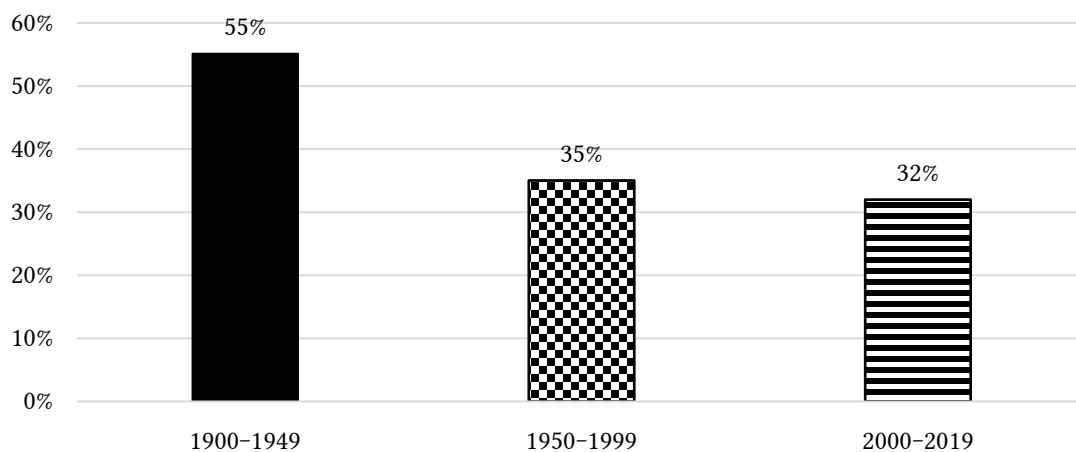


Abbildung IV.7: Häufigkeit der Umsetzung von notierten Portamentobögen in den Liedern *Die Nacht*, *Allerseelen* und *Ständchen*, sortiert nach Epochen

Die Gelegenheit, vokalische durch konsonantische Gleitbewegungen zu ersetzen, bietet sich prinzipiell an zwei der vier Stellen: Erstens könnte in Takt 21 von *Ständchen* („regt, $\widehat{\text{nur}}$ “) ein konsonantisches Angleiten auf dem Anlaut der Silbe „nur“ platziert werden, wofür sich jedoch im Aufnahmekorpus kein einziges Beispiel findet. Die bereits im II. Kapitel referierte Beobachtung, dass konsonantisches Angleiten in Abwärtsrichtung generell selten gebraucht wird,²⁵⁴ manifestiert sich also auch an dieser Liedstelle: Wenn hier Tonhöhengleiten stattfindet, dann als Portamento auf der ersten Silbe. (Ganz allgemein sind unter den Umsetzungen der Strauss'schen Portamentobögen im gesamten Korpus nur zwei Angleitbewegungen am Silbenbeginn zu finden, nämlich zwei *Cercar la nota* abwärts in Takt 43 von *Ständchen* [„Bach $\widehat{\text{und}}$ “]²⁵⁵ – in allen übrigen Fällen wird Porta-

253 $\chi^2 = 43,0$; $df = 11$; $p < 0,001$. |Kendall's Tau-B| = 0,167; |t| = 4,26; $p < 0,001$.

254 Siehe II. Kapitel, Abbildung II.10.

255 © Burg 1919 *Ständchen* und © Steiner ca. 1925 *Ständchen*.

mento oder konsonantisches Ausgleiten verwendet.) Zweitens kann am Ende von *Allerseelen* (T. 39 „einst im“) anstelle eines vokalischen Portamentos ein konsonantisches Ausgleiten auf /n/ stattfinden. Abbildung IV.8 zeigt, dass von dieser Gelegenheit tatsächlich im Laufe der drei Epochen zunehmend Gebrauch gemacht wird. An dieser Partiturstelle wird also anschaulich, wie vokalische Gleitbewegungen im Laufe des Untersuchungszeitraums durch konsonantische Gleitbewegungen ersetzt werden, obgleich die Werte für diese Stelle selbst nicht statistisch signifikant sind.²⁵⁶

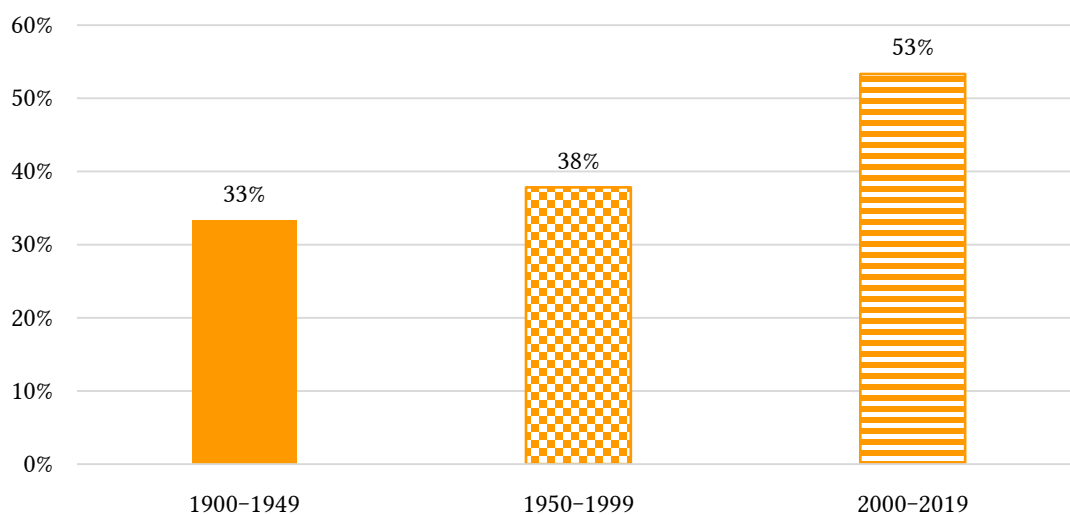


Abbildung IV.8: Häufigkeit konsonantischer Ausgleitbewegungen in Aufnahmen von *Allerseelen*, T. 39 („einst im“) pro Epoche

Dass die letzten Gesangstakte des Lieds *Allerseelen* eine besonders beliebte Gelegenheit zum Tonhöhengleiten darstellen, wird im Vergleich der vier mit Portamentobögen versehenen Liedstellen deutlich (Abbildung IV.9): In keinem Fall ist der Prozentsatz der gleitenden Umsetzungen insgesamt so hoch wie hier. Tatsächlich handelt es sich um die einzige der vier Stellen, die von mehr als der Hälfte aller Sänger*innen als Gleitbewegung realisiert wird.

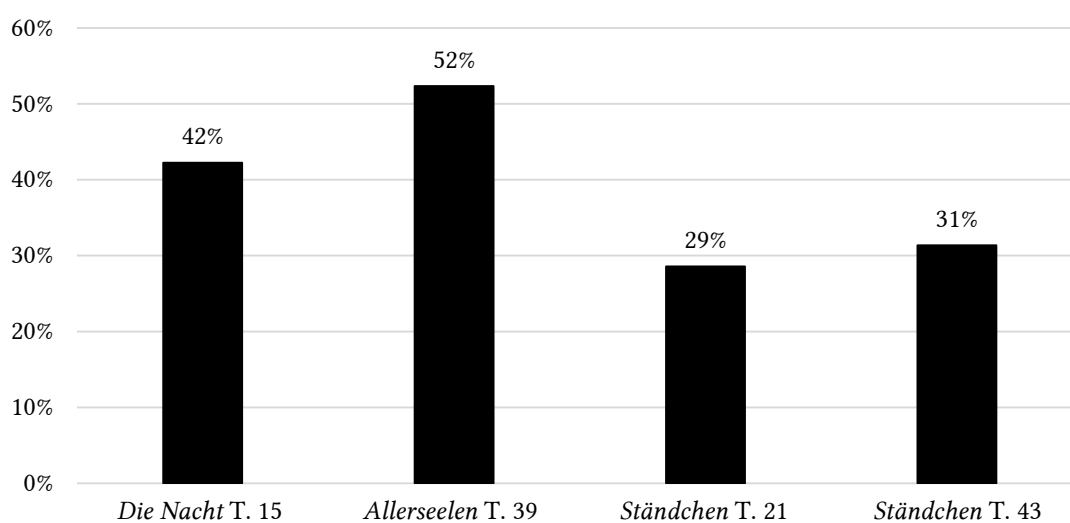


Abbildung IV.9: Häufigkeit der Umsetzung ausnotierter Portamentobögen, sortiert nach Liedstellen

256 $\chi^2 = 7,37$; $df = 10$; $p = 0,690$. |Kendall's Tau-B| = 0,00382; |t| = 0,0367; $p = 0,971$.

Die insgesamt am wenigsten berücksichtigten Portamentobögen stammen aus *Ständchen*: sie werden jeweils in nicht einmal einem Drittel aller Aufnahmen umgesetzt.²⁵⁷ Zumindest für den ersten der beiden lässt sich dies spekulativ mit der Herausforderung erklären, zwei durch Komma getrennte Silben, die zudem eine günstige Gelegenheit zum Atemholen bieten, per Tonhöhengleiten zu verbinden. Andererseits ist auf mehr als einer Aufnahme zu hören, wie eine solche Kombination aus Portamento und Atemholen (in *Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar* fordert Strauss sie explizit ein²⁵⁸) gelingen kann.²⁵⁹

Auch die im Vergleich zu *Allerseelen* geringere Neigung der Sänger*innen, in Takt 15 von *Die Nacht* den notierten Portamentobogen umzusetzen („die $\widehat{\text{G}}$ arben“) erklärt sich möglicherweise vom Text her: Das Portamento muss hier auf einer unbetonten Silbe platziert werden, die man vielleicht vor deklamatorischer Überakzentuierung bewahren möchte. Konsequenterweise sind an dieser Partiturstelle, wenn denn eine Gleitbewegung stattfindet, Beispiele für sehr dezente Portamenti zu finden, die zum Beispiel dynamisch extrem reduziert sind²⁶⁰ oder nach prominentem Beginn dynamisch stark zurückgenommen werden²⁶¹.

So untermauert der sängerische Umgang mit den von Strauss notierten Portamentobögen den allgemeinen stilgeschichtlichen Befund dieser Studie: Die Zahl realisierter Gleitbewegungen geht im Laufe der Aufnahmegeschichte zurück, die Zahl abwärts gerichteter Ausgleitbewegungen auf klingenden Konsonanten jedoch steigt. Von Interesse ist der Umstand, dass dieser Umgang mit dem Strauss'schen Notat, mag er auch mit der allgemeinen performancestilistischen Entwicklung konform gehen, einem interpretationsästhetischen Prinzip widerspricht, das, wie im I. Kapitel berichtet, im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewann und zeitweilig geradezu ideologische Züge annahm: der Idee der Texttreue.²⁶² Auch wenn die verkürzende Interpretation eines Bogens, der genau zwei unterschiedlich textierte Silben miteinander verbindet, im Sinne eines reinen Legatobogens nicht in direktem Widerspruch zur Deutung als Portamentobogen stünde, ignoriert sie doch das im 19. Jahrhundert gängige Verständnis dieses Notationssymbols.²⁶³ Und tatsächlich ist nicht einmal eine reine Legatoumsetzung auf allen Aufnahmen festzustellen; an der Textstelle „die $\widehat{\text{G}}$ arben“ etwa (*Die Nacht*, T. 15) ist ja auch eine dichte Verbindung der beiden Silben schwer zu leisten, wenn man auf Gleitbewegung verzichten und zugleich den Plosivlaut /g/ klar verständlich artikulieren möchte.²⁶⁴ Man mag sich die Nicht-Umsetzung von Portamentobögen, wie sie das Aufnahmenkorpus in großer Zahl dokumentiert, mit Unkenntnis der historischen Bedeutung dieses Symbols erklären, mit Indifferenz ihr gegenüber oder mit der bewussten Entscheidung, sie zu ignorieren – im Licht des Texttreuegedankens ist sie jedenfalls schwer zu rechtfertigen. Wollte man im Sinne einer historisch informierten Aufführungspraxis auf die Konventionen der Strauss-Zeit zurückgreifen, wäre jedenfalls das tatsächliche Stattfinden einer Gleitbewegung die naheliegende, vom Notat eingeforderte Option. Freilich werden die Portamentobögen schon auf den frühen Tonaufnahmen nicht immer realisiert – dies aber vor dem Hintergrund eines gerade noch *nicht* voll ausgeprägten Texttreuediskurses.

257 Die Abweichungen zwischen den Liedern sind statistisch signifikant: $\chi^2 = 18,4$; $df = 3$; $p < 0,001$.

258 Siehe oben, Abbildung IV.5.

259 Vgl. \odot Lehmann 1929 *Ständchen* und \odot Seefried 1961 *Ständchen*.

260 Vgl. \odot Kaufmann 2005 *Die Nacht*.

261 Vgl. etwa \odot Pfeiffer 1991 *Die Nacht*, \odot McLaughlin 1993 *Die Nacht*.

262 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Zur Geschichtlichkeit ‚texttreuen‘ Musizierens*; vgl. Cook 2013, S. 219 („literalist ideology“).

263 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Gleitende Tonhöhen*.

264 Vgl. exemplarisch die höchst sauber intonierte Umsetzung bei \odot Mohr 1989/91 *Die Nacht*.

ZUR DETAILGESTALTUNG GLEITENDER TONHÖHEN

Zum Schluss dieses Kapitels werden unterschiedliche Möglichkeiten der Detailgestaltung gleitender Tonhöhenverläufe behandelt. Neben der Differenzierung zwischen Gleitbewegungen auf Vokalen und klingenden Konsonanten wird hier auch zwischen ‚eigentlichen‘ Gleitbewegungen einerseits, ‚bloßer‘ vokalischer bzw. konsonantischer Antizipation bzw. Postizipation andererseits unterschieden. Ebenso werden die dynamische Gestaltung und der diastematische Verlauf von Gleitbewegungen, außerdem die Gleitgeschwindigkeit in die Analysen einbezogen. Ziel dieser Teiluntersuchung ist, die Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten gleitender Tonhöhen im Detail darzustellen, allerdings nicht durch lückenlose Erfassung dieser Möglichkeiten, sondern durch detaillierte qualitative Beschreibung einer größeren Zahl interessanter Einzelfälle. Es geht also darum, die im I. Kapitel konstatierte Komplexität der mit gleitenden Tonhöhen verbundenen Stilmittel an Beispielen zu demonstrieren. Als Analysewerkzeuge wurden, dem Ziel einer möglichst detaillierten Beschreibung folgend, neben dem ‚bloßen Ohr‘ auch das Abspielen der betreffenden Aufnahmestellen in Zeitlupe sowie deren Ansicht in Spektrogrammen verwendet (auf die im Folgenden einige Abbildungen zurückgreifen). Dabei erfolgte die Auswahl der Aufnahmestellen nicht beliebig: Als besonders geeignet für den folgenden Abschnitt erwiesen sich die 128 im Korpus enthaltenen Umsetzungen des von Strauss notierten Portamentobogens in *Allerseelen*, Takt 39 (Notenbeispiel IV.6). Dieser emphatischen Abwärtsbewegung wird als Gleitbewegung in Aufwärtsrichtung exemplarisch der Sextsprung „die letzten [roten A stern]“ aus Takt 9–10 desselben Lieds gegenübergestellt (Notenbeispiel IV.7); auch diese Stelle wird auf zahlreichen Aufnahmen für gleitenden Tonhöhenübergang genutzt.

38

p

wie einst im Mai.

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Notenbeispiel IV.6: *Allerseelen*, T. 38–40, Partitur, Portamentobogen („einst im“)

9

se - den, die letz - ten ro - ten A - stern trag' her -

Ped. * Ped. *

Notenbeispiel IV.7: *Allerseelen*, T. 9–10, Partitur

Gleitbewegung abwärts: *Allerseelen* op. 10 Nr. 8, Takt 39 („einst[^]im“)

Ins Zentrum der „sprichwörtlich“²⁶⁵ gewordenen Refrainzeile *wie einst im Mai*, deren Sentiment schon das 19. Jahrhundert zur Karikatur herausforderte,²⁶⁶ stellt Strauss bei ihrem dritten und letzten Auftreten im Lied *Allerseelen* einen emphatischen Septimsprung in Abwärtsrichtung („einst[^]im“). Über diesem Sprung wölbt sich jener Portamentobogen, der, wie im vorangegangenen Abschnitt besprochen, als einziger innerhalb des Aufnahmenkorpus von der Mehrzahl der Sänger*innen tatsächlich berücksichtigt wird. Schon aus diesem pragmatischen Grund bietet sich die Stelle für eine Untersuchung unterschiedlicher Detailgestaltungen an, doch liegen zudem eine Reihe struktureller Gründe vor. So ergeben sich auch in sprachlicher Hinsicht reiche Variationsmöglichkeiten: Für die Koordination von Gleitbewegung und Lautstruktur stehen hier neben dem konsonantischen Auslaut /n/ nicht nur ein Vokal, sondern sogar *zwei* vokalische Phoneme zur Verfügung; die Gleitbewegung kann auf dem ersten oder zweiten Phonem des Diphthongs im Wort „einst“ (oder eben auf dem konsonantischen Auslaut) einsetzen. Außerdem sorgt das verhältnismäßig große Intervall einer kleinen Septime nicht nur für gute Wahrnehmbarkeit der Gleitbewegung,²⁶⁷ sondern erlaubt auch zahlreiche Möglichkeiten für die diastematische Gestaltung, die das gesamte Intervall umfassen, aber auch irgendwo unterhalb der Ausgangstonhöhe starten bzw. oberhalb der Zieltonhöhe enden kann. Ferner gibt das ruhige Tempo (*Tranquillo*) Raum für eine gewisse zeitliche Ausdehnung der Gleitbewegung, was ebenfalls deren Wahrnehmbarkeit begünstigt. Schließlich bietet ein der Refrainzeile vorangehender Gefühlsausbruch (T. 31–36), dynamisch bis zum *fortissimo* gesteigert, Anlass, innerhalb der wieder *piano* gehaltenen Refrainzeile noch das vorangegangene Emotionsniveau ‚nachzittern‘ zu lassen und lädt so zu expressiver Gestaltung ein, nicht anders als die intensiv chromatisierte Harmonik des Klavierparts (siehe Notenbeispiel IV.6).

Wie im vorangegangenen Abschnitt angedeutet, wird der Septimsprung von der Silbe „einst“ zur Silbe „im“ auf 67 Aufnahmen tatsächlich als gleitender Tonhöhenübergang realisiert (das sind 52 % der 128 Aufnahmen dieses Lieds). Hinsichtlich der Koordination von Diastematik und Lautstruktur entscheidet sich mehr als die Hälfte der Sänger*innen (40) für Platzierung der Gleitbewegung auf dem Diphthong; auf nur 27 Aufnahmen wird der auslautende Konsonant /n/ gewählt (Tabelle IV.3). Es überwiegt also insgesamt die vokalische Variante, obgleich im Verlauf des Untersuchungszeitraums der Gebrauch der konsonantischen Variante zunimmt und nach dem Jahrtausendwechsel schließlich überwiegt – ein angesichts der im II. Kapitel skizzierten globalen Entwicklung nicht weiter überraschender Befund. Interessanterweise lässt sich bei den vokalischen Umsetzungen eine starke Präferenz für den zweiten Laut des Diphthongs erkennen (35 Fälle); nur vier Aufnahmen starten bereits mit dem ersten Laut und wechseln während des Gleitens zum zweiten (in einem Fall fällt die Einordnung schwer²⁶⁸). Da gemäß den Ausspracheregeln des deutschsprachigen Kunstgesangs der längere Teil eines Diphthongs auf das erste der beiden Phoneme entfällt,²⁶⁹ lässt sich sagen, dass die Sänger*innen auch dort, wo sie sich

265 Matt 1998, S. 132.

266 Vgl. Schlötterer-Traimer 2009, S. 18 f.

267 Siehe die Ausführungen des I. Kapitels zum *glissando threshold* (Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als komplexe ästhetische Phänomene*).

268 © Caballé 1969 *Allerseelen*. Alle Kürzel beziehen sich im Folgenden auf Takt 39 in Aufnahmen des Lieds *Allerseelen*.

269 Vgl. Lohmann-Becker 2008, S. 95.

für vokalische Umsetzung entscheiden, mehrheitlich die dezentere der möglichen Varianten wählen. Eine Platzierung auf dem zentralen Laut der Silbe dagegen (also dem ersten Phonem des Diphthongs) wird insgesamt vermieden; zwei der nur vier Sängerinnen, die sich für diese Möglichkeit entscheiden, sind übrigens weit entfernt vom deutschen Sprachraum gebürtig.²⁷⁰ Sänger wählen diese Variante gar nicht.

<i>Allerseelen op. 10 Nr. 8, T. 39 "einst im"</i>		
1910	Carel van Hulst	—
ca. 1910	Reinald Werrenrath	Por↓
1924	Rosette Anday	Por↓
1927	John McCormack	Aus↓
1929	Dusolina Giannini	Por↓
1934	Franz Völker	—
1935	Kirsten Flagstad	Por↓
1936	Sabine Kalter	Aus↓
1937	Herbert Janssen	—
1937	Rose Pauly	Por↓
ca. 1938	Karl Hammes	Por↓
193x	Nelson Eddy	—
1941	Lotte Lehmann	Aus↓
1944	Peter Anders	Por↓
1946	Richard Tauber	Aus↓
1947	Annette Brun	Por↓
1948	Lotte Lehmann	Por↓
1949	Peter Anders	Aus↓
1949/50	Kirsten Flagstad	Por↓
1950	Ellabelle Davis	—
1952	Irmgard Seefried	—
ca. 1953	Kirsten Flagstad	Aus↓
1954	Thea Linhard-Böhm	Por↓
1955	Norman Foster	Aus↓
1955	Zinka Milanov	Por↓
1956	Aase Nordmo Løvberg	Por↓
1957	Christa Ludwig	Por↓
1957	Rudolf Schock	Aus↓
1958	Irmgard Seefried	Aus↓
1959	Leontyne Price	Por↓
1962	Hermann Prey	Aus↓
1963	Lisa della Casa	Aus↓
1963	Hermann Prey	—
1965	Evelyn Lear	—
1965	Zinka Milanov	Por↓
1966	Martha Mödl	—
1967	Montserrat Caballé	Por↓
1967	Dietrich Fischer-Dieskau	Aus↓
1967	James King	—
1968	Janet Baker	Aus↓
1968	Felicia Weathers	—
1969	Montserrat Caballé	Por↓
196x	Anna Moffo	Por↓
1970	Heinz Meyen	—
1971	Nicolai Gedda	—
1972	Hermann Prey	—
1974	Ingeborg Hallstein	Por↓


<i>Allerseelen op. 10 Nr. 8, T. 39 "einst im"</i>		
1985	Theo Adam	—
1985	Roberta Alexander	Por↓
1985	Nicolai Gedda	—
1985	Jessye Norman	Aus↓
1985	Benita Valente	—
1985/86	Brigitte Fassbaender	Por↓
1986	Margaret Price	—
1987	Jan-Hendrik Rootering	—
1988	Gwyneth Jones	Por↓
1988	Linn Maxwell	—
1989	Barbara Bonney	—
1989	Udo Reinemann	Aus↓
1989/1991	Thomas Mohr	—
1990	Edita Gruberová	Por↓
1991	Barbara Hendricks	Por↓
1991	Thomas Pfeiffer	—
1992	Cheryl Studer	Por↓
1993	Marie McLaughlin	Aus↓
1993	Almut Pessara	—
1993	Andreas Schmidt	—
1993/94	Mitsuko Shirai	Por↓
1994	Edith Wiens	—
1995	Britt Marie Aruhn	Por↓
1995	Gabriela Beňáčková	—
1996	Gail Gilmore	—
1996	Harry Peeters	—
1996	Marion Schoeller	Por↓
1997	Yoshikazu Mera	—
1998	Barbara Bonney	—
1998	Katarina Karnéus	Por↓
1999	Regina Klepper	Por↓
1999	Birgit Remmert	—
1999	Suze van Grootel	Por↓
2000	Peter Anders jr.	Aus↓
2001	Thomas E. Bauer	—
2002	Felicity Lott	Por↓
2002	Andreas Post	—
2003	Thomas Quasthoff	—
2004	Arnold Bezuyen	—
2004	Christine Brewer	—
2004	Michela Kaune	—
2005	Konrad Jarnot	Aus↓
2005	Jonas Kaufmann	Por↓
2005	Brigitte Prammer	—
2006	Nina Stemme	Aus↓
2007	Inger Dam-Jensen	—
2007	Amelia Imbarrato	—

270 Roberta Alexander (1985): *1949 in Lynchburg (VA). Montserrat Caballé (1967): *1933 in Barcelona (Angaben nach Kutsch/Riemens 2003, S. 54 und 673). Die anderen beiden Sängerinnen sind Edita Gruberová (1990) und Katharina Persicke (2015).

1975	Håkan Hagegård	—	2008	Anja Harteros	Por↓
1975	Birgit Nilsson	Aus↓	2008	Camilla Tilling	—
1975	Margot Rödin	Aus↓	2009	Diana Damrau	Por↓
1978	Helen Donath	—	2009	Barbara Fuchs	—
1978	Benjamin Luxon	—	2009	Christiane Oelze	Aus↓
1978/79	René Kollo	—	2010/11	Daniel Behle	—
1979	Júlia Hamari	—	2011	Soile Isokoski	Por↓
1980	Gerda Hartmann	—	2013	Dörte Blase	—
1981	Theo Adam	—	2013	Christiane Karg	Por↓
1981	Rita Auvinen	—	2013	Anke Vondung	Aus↓
1981	Siegfried Jerusalem	—	2014	Wallis Giunta	Aus↓
1981	Peter Schreier	—	2014	Timothy Sharp	Aus↓
1982	Teresa Cahill	Por↓	2015	Peter Gijsbertsen	Aus↓
1983	Jessye Norman	Aus↓	2015	Katharina Persicke	Por↓
1983	Lucia Popp	—	2016	Louise Alder	—
1984a	Lucia Popp	—	2018	Simon O'Neill	—
1984b	Lucia Popp	—	2019	Teruhiko Komori	—


Tabelle IV.3: Umsetzungen des vom Komponisten notierten Portamentobogens in *Allerseelen*, T. 39 („einst im“), kategorisiert nach Gleitbewegungen auf Vokal (Por↓) und auf Konsonant (Aus↓)

Raum für ein vielschichtiges Spiel mit der Prominenz der Gleitbewegung eröffnet deren dynamische Gestaltung. So lässt Caballé 1967 das Portamento zwar ausnahmsweise auf dem ersten, prominenteren Laut des Diphthongs beginnen, doch mit stark reduzierter Lautstärke, im direkten Anschluss an ein kunstvolles *diminuendo* (Audiobeispiel IV.6a) Bemerkenswert ist auch die Gestaltung der Gleitbewegung bei Gruberová: Nicht nur geht die Sängerin während des Gleitens vom ersten zum zweiten Laut des Diphthongs über, sondern sie lässt die Stimmgebung zusätzlich dynamisch pulsieren, indem sie die Lautstärke mehrfach stark reduziert und wieder erhöht – eine Art On-off-Stimmgebung, vergleichbar einer ‚gestrichelten‘ Linie. Die Wirkung ist überraschend, in fragiler Weise emotional bewegt (Audiobeispiel IV.6b).






 <https://doi.org/10.5446/61337>



Audiobeispiel IV.6a:  Caballé 1967 *Allerseelen*, T. 38–40









 <https://doi.org/10.5446/61338>

Audiobeispiel IV.6b:  Gruberová 1990 *Allerseelen*, T. 38–40

Dynamisch stark zurückgenommene Portamenti finden sich wiederholt an dieser Liedstelle,²⁷¹ gelegentlich (wie 1967 bei Caballé) als Fortsetzung eines deutlich ausgestellten *diminuendo*²⁷². Extrem kann die dynamische Zurücknahme bei Platzierung der Gleitbewegung auf dem Konsonanten /n/ ausfallen, da sie dessen gegenüber dem vorangehenden Vokal ohnehin geringere Salienz noch zusätzlich forciert; die Prominenz der Gleitbewegung kann sich in solchen Fällen derart reduzieren, dass diese zu Grenzfällen der Einordnung werden – wiederholt diskutierten die Expertenörer an solchen Aufnahmestellen, ob überhaupt eine ästhetisch relevante Gleitbewegung vorliege.²⁷³ Die geringere Prominenz des Konsonanten /n/ gegenüber dem vorangegangenen Vokal wird in mehreren Aufnahmen exemplarisch

271 Vgl. etwa  Ludwig 1957,  Fassbaender 1985/86,  Jones 1988,  Schoeller 1996,  Klepper 1999.

272  Hallstein 1974,  Aruhn 1995.

273 So bei  Stemme 2006 und  McLaughlin 1993 (der letztere Fall konnte nicht entschieden werden; siehe II. Kapitel, Abschnitt *Grenzfälle der Kategorisierung*). Für starke dynamische Reduktion der konsonantischen Gleitbewegung vgl. auch  Fischer-Dieskau 1967 (bei vorangehendem *diminuendo*),  Reinemann 1989,  Oelze 2009,  Giunta 2014,  Sharp 2014,  Gijsbertsen 2015.

deutlich.²⁷⁴ Wo allerdings der konsonantische Laut trotz dynamischer Reduktion deutlich hörbar bleibt, ergibt sich, wie etwa bei Jessye Norman (1985), ein Effekt von äußerst expressiver Wirkung, vergleichbar einer mit großer Disziplin zurückgehaltenen emotionalen Regung. Von nicht geringerer Wirkung ist auch der umgekehrte Fall, wie bei Peter Anders, der das /n/ gegenüber dem vorangehenden vokalischen Laut gerade dynamisch hervorhebt: Sowohl bei zunächst vokalischer, in den Konsonanten übergehender Gleitbewegung (1944) als auch bei rein konsonantischem Ausgleiten (1949) entsteht abermals ein Effekt zurückgehaltener, nach außen drängender Emotion (Audiobeispiel IV.6c).²⁷⁵

🔊 <https://doi.org/10.5446/61339>

Audiobeispiel IV.6c: © Anders 1944 und © Anders 1949, jeweils *Allerseelen*, T. 38–40

Die dynamische Gestaltung eines Tonhöhenübergangs kann entscheidend sein für die Frage, ob eine ästhetisch relevante Gleitbewegung oder eine bloße Antizipation der Zieltonhöhe vorliegt. So hat bei Margot Rödin (1975) die eigentliche – in Zeitlupe gut zu verfolgende – Gleitbewegung wenig ästhetische Relevanz gegenüber der dynamisch viel prominenteren Antizipation der Zieltonhöhe auf dem Laut /n/. Wie im I. Kapitel erläutert, hat aber auch die Geschwindigkeit der Gleitbewegung Auswirkungen auf deren Prominenz.²⁷⁶ So ist bei Rose Pauly (1937) die äußerst flinke Gleitbewegung als solche völlig unauffällig; Paulys Umsetzung der Stelle wirkt wie der plötzliche Absturz in eine tiefere Region irgendwo oberhalb der Zieltonhöhe. Als konsonantische Antizipationen der Zieltonhöhe ohne relevante Gleitbewegung im Vorfeld lassen sich die Umsetzungen von Hermann Prey (1962) und Janet Baker (1968) verstehen. Auch konsonantische Antizipationen als Abschluss eines gut nachvollziehbaren Portamentos – also die Gestaltung des Gleitens nach einem]-förmigen Muster, wobei der Übergang vom Vokal zum Konsonanten in der Krümmung der Kurve stattfindet – sind wiederholt zu hören.²⁷⁷

Bezieht man den diastematischen Detailverlauf der Gleitbewegung in die Analysen mit ein, ergibt sich eine Fülle weiterer Differenzierungsmöglichkeiten. Selbstverständlich kann eine Gleitbewegung bis zur notierten Zieltonhöhe führen; Beispiele dafür sind vielfach anzutreffen,²⁷⁸ selbst der Fall eines konsonantischen Ausgleitens, das erst etwa einen Ganzton *unterhalb* der Zieltonhöhe endet, liegt vor.²⁷⁹ Ebenso aber kann die Bewegung oberhalb der Zieltonhöhe enden,²⁸⁰ im Extremfall sogar bereits knapp unterhalb der Starttonhöhe.²⁸¹ Von spezifischem Interesse sind Umsetzungen, bei denen die Gleitbewegung (wie in Zeitlupe zu erkennen) auf einem Ton zum Stehen kommt, der Bestandteil der zugrundeliegenden Harmonie ist (des Dominantseptakkords über *f* bzw. *b*; siehe Notenbeispiel IV.6).²⁸² Die Frage,

274 Vgl. etwa © van Grootel 1999 und © Anders jr. 2000.

275 Vgl. ähnlich © Foster 1955.

276 Siehe die Ausführungen des I. Kapitels zum *glissando threshold* (Abschnitt *Gleitende Tonhöhen als komplexe ästhetische Phänomene*).

277 Vgl. © Milanov 1965, © Alexander 1985, © Damrau 2009, © Karg 2013, © Persicke 2015.

278 Vgl. etwa © Werrenrath ca. 1910, © Flagstad 1935 und 1949/50, © Brun 1947, © Linhard-Böhm 1954, © Milanov 1955, © della Casa 1963, © Caballé 1967, © Nilsson 1975, © Hendricks 1991, © Shirai 1993/94, © Karnéus 1998, © Harteros 2008, © Vondung 2013.

279 © Norman 1983.

280 Vgl. etwa © Anday 1924, © McCormack 1927, © Flagstad ca. 1953, © Løvberg 1956, © Seefried 1958.

281 Vgl. © Lehmann 1948.

282 Vgl. © Kalter 1936, © Schock 1957 (Abschluss der Gleitbewegung jeweils eine kleine Terz über der Zieltonhöhe).

inwieweit hier von ‚Zufall‘ gesprochen werden kann, lässt sich nicht beantworten. Immerhin sei daran erinnert, dass einige historische Quellen die sängerische Fähigkeit voraussetzen, innerhalb einer Gleitbewegung Zwischentöne zu akzentuieren, die Bestandteil der zugrunde liegenden Harmonie sind.²⁸³ Als Spezialfall des ‚Kurvenverlaufs‘ sind in diesem Zusammenhang Fälle zu erwähnen, in denen die Gleitbewegung sich nicht geradlinig, sondern gewissermaßen gestuft vollzieht, ein Effekt, der sich zwar nur beim Abspielen in Zeitlupe detailliert nachvollziehen lässt, der aber auch in Originalgeschwindigkeit ästhetische Wirkung entfaltet. Bei Leontyne Price (1959) kommt er durch ein kontinuierliches Vibrato zustande, das auch während der Gleitbewegung nicht aussetzt – ein sehr ausdrucksvolles Mittel, einer Art stilisiertem Schluchzen gleichkommend (Abbildung und Audiobeispiel IV.10).

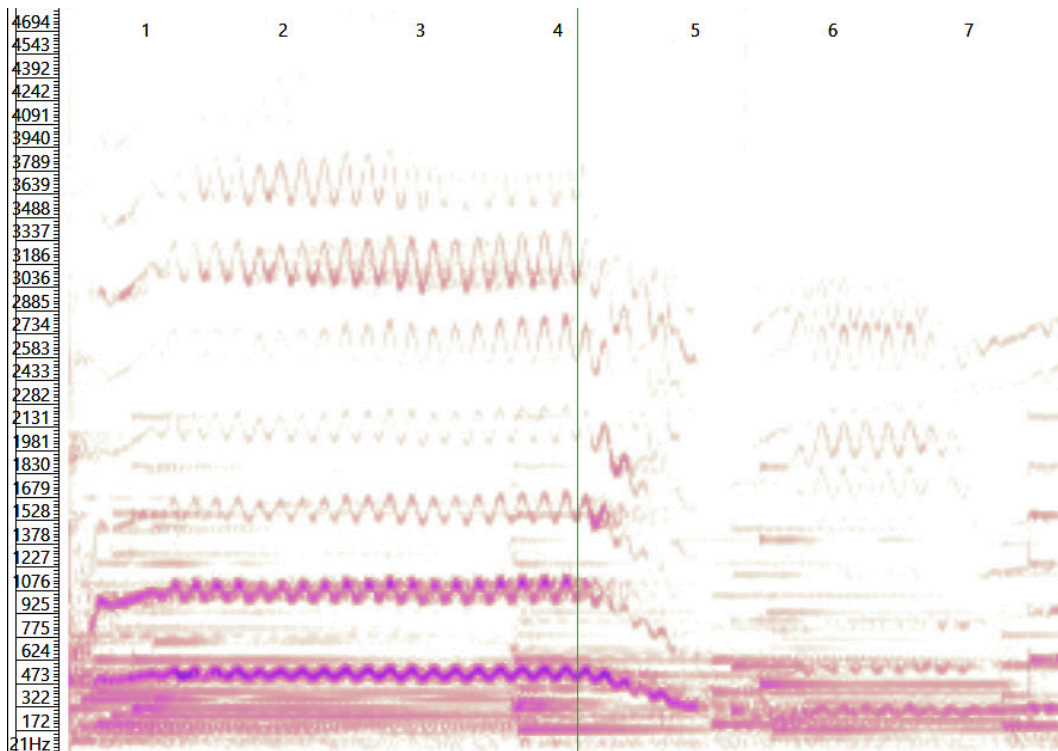


Abbildung IV.10: © Price 1959 *Allerseelen*, T. 39 („einst im“), Spektrogramm. x-Achse: Zeitverlauf, angegeben in Sekunden; y-Achse: Tonhöhe, angegeben in Hz. Die unterste Wellenlinie entspricht der Grundfrequenz des Gesangstons, die darüber liegenden Wellenlinien deren Obertönen. Das fortgesetzte Vibrieren während des Abwärtsgleitens (rechts von der senkrechten grünen Linie) ist deutlich zu erkennen.

🔊 <https://doi.org/10.5446/61340>

Audiobeispiel IV.10: © Price 1959 *Allerseelen*, T. 38–40

Ein ähnlicher Vorgang lässt sich bei Anna Moffo (1960er Jahre) beobachten, die allerdings während des vibrierten Gleitens die Dynamik stärker reduziert als Price; der Gefühlausdruck wirkt dadurch weniger ausgestellt, quasi zurückgehalten. Eine regelrechte Zerlegung der Gleitbewegung in einzeln angeglittene Stufen lässt sich bei Barbara Hendricks (1991) ausmachen; allerdings wird nur in Zeitlupe hörbar, dass die Sängerin dabei vom Startton c^2 aus nacheinander die Töne b^1 und f^1 ansteuert, bevor sie in eine Antizipation des Zieltons d^1 auf /n/ mündet – ein Arpeggio der Harmonie B-Dur in Höchstgeschwindigkeit. Eine ähnliche Gestaltung, doch nicht im Rekurs auf akkordeigene Töne, findet sich bei Soile Isokoski (2011).

283 Siehe III. Kapitel, Abschnitt ‚Vorgeschichte‘: *Das 18. und frühe 19. Jahrhundert/Gleitende Tonhöhen*.

Insgesamt machen die referierten Beispiele deutlich, wie wenig es sich bei gleitenden Tonhöhen, in Worten Kauffmans, um „a stock gesture“, wie sehr hingegen um „a flexible device“²⁸⁴ handelt, das in vielfältiger Weise und nuanciert zu Ausdruckszwecken eingesetzt werden kann. Die Möglichkeit, gleitende Tonhöhen auf den Ebenen des diastematischen Verlaufs, der Dynamik, der Geschwindigkeit und hinsichtlich der Koordination mit sprachlichen Lauten unterschiedlich zu modellieren, sorgt für eine große Variationsbreite der Gestaltungsmöglichkeiten.

Gleitbewegung aufwärts: *Allerseelen* op. 10 Nr. 8, Takte 9–10 („die letzten“)

Bereits in den Datenauswertungen des II. Kapitels²⁸⁵ wurde berichtet – und die Quellenstudien des III. Kapitels haben es bekräftigt²⁸⁶ – dass *Cercar la nota* und Portamento nicht einfach als spiegelbildliche Äquivalente an Silbenbeginn und -ende verstanden werden können. So tritt *Cercar la nota* innerhalb des Aufnahmestellenkorpus nur sehr selten als über ein großes Intervall breit ausgeführte Bewegung auf; bei Portamento hingegen ist genau dies (wie am soeben untersuchten Beispiel demonstriert) häufig der Fall. Typisch für *Cercar la nota* in Aufwärtsrichtung (die ja, wie ebenfalls im II. Kapitel gezeigt, für dieses Stilmittel den Regelfall darstellt) sind vielmehr eine sehr rasche Umsetzung oder ein Start von knapp unterhalb der Zieltonhöhe aus. Vokalische Gleitbewegungen treten also am Silbenbeginn, anders als am Silbenende, meist in ‚sparsamer‘ Form auf. Exemplarisch lässt sich dies an einer anderen Stelle aus dem Lied *Allerseelen* zeigen, die ebenfalls von vielen Sänger*innen für Tonhöhengleiten genutzt wird: dem Sextsprung in Aufwärtsrichtung, der am Taktübergang 9–10 zu den Silben „die letzt[-ten roten A stern]“ erklingt (siehe Notenbeispiel IV.7).

Von 128 Sänger*innen nutzen 72 hier die Gelegenheit für eine Angleitbewegung, davon 21 auf dem vokalischen Kern der Silbe „letz-“. Nicht bei einem einzigen dieser *Cercar la nota* setzt der Vokal tiefer ein als (ungefähr) eine kleine Terz unterhalb der Zieltonhöhe. Diesen Startpunkt wählen eine Reihe von Sänger*innen,²⁸⁷ und es ist erwähnenswert, dass der entsprechende Ton zum der Silbe „letz-“ unterlegten Akkord gehört (als Terz des Dominantseptakkords über *b*). Freilich setzen viele die Gleitbewegung noch näher am Zielton an, bis hin zu einem Punkt, an dem sie von einem lediglich ‚tiefen Ansatz‘ der notierten Tonhöhe nicht mehr eindeutig unterschieden werden kann. Spätestens wenn die Starttonhöhe des Vokals im Bereich der nachfolgenden Vibratoamplitude liegt, wird die Angleitbewegung zum Grenzfall. Häufig entscheidet dann, wie lange der Vokal unterhalb der eigentlichen Tonhöhe verweilt und in welcher relativen Lautstärke er dabei realisiert wird, über die Einordnung.²⁸⁸ Nicht immer ist diese eindeutig möglich: Abbildung IV.11 zeigt ein Spektrogramm der genannten Liedstelle in der Aufnahme von Annette Brun (1947, unter der Stabführung des Komponisten; Audiobeispiel IV.11a): Der Vokaleinsatz, etwa um einen Ganzton unterhalb der Zieltonhöhe platziert, ist im Spektrogramm deut-

284 Kauffman 1992, S. 150 und 151.

285 Siehe II. Kapitel, Abschnitt *Gleitbewegungen differenziert nach Silbenposition/Silbenbeginn*.

286 Vgl. die zitierten Ausführungen Bernes (2008, S. 103) im III. Kapitel, Abschnitt *Spezialdiskurs: Historisch informierte Aufführungspraxis*.

287 Vgl. etwa ◉ McCormack 1927, ◉ Giannini 1929, ◉ Pauly 1937, ◉ Anders 1944, ◉ Hendricks 1991. Alle Kürzel beziehen sich im Folgenden auf den Taktübergang 9–10 in Aufnahmen des Liedes *Allerseelen*.

288 Vgl. etwa ◉ Price 1959 und ◉ Jones 1988 (von beiden Expertenhörern jeweils gleichermaßen als *Cercar la nota* eingeordnet), ◉ Karg 2013 (Differenzfall; von den Expertenhörern letztlich nicht als *Cercar la nota*, sondern als konsonantisches Angleiten eingeordnet).

lich sichtbar (a), ebenfalls erkennbar ist, dass die Sängerin zunächst auf dieser tieferen Tonhöhe verweilt, bevor der Ton zu vibrieren beginnt. Die Vibratoamplitude reicht bis auf das Niveau dieses ‚tiefen Tonansatzes‘ hinab (b). Von den beiden Expertenhörern wurde der Vorgang unterschiedlich eingestuft, als rein konsonantisches Gleiten (der tiefe Vokalansatz wurde dabei zum Einschwingvorgang des Tons gerechnet) bzw. als vokalisches *Cercar la nota*; eine endgültige Einigung konnte nicht erzielt werden.

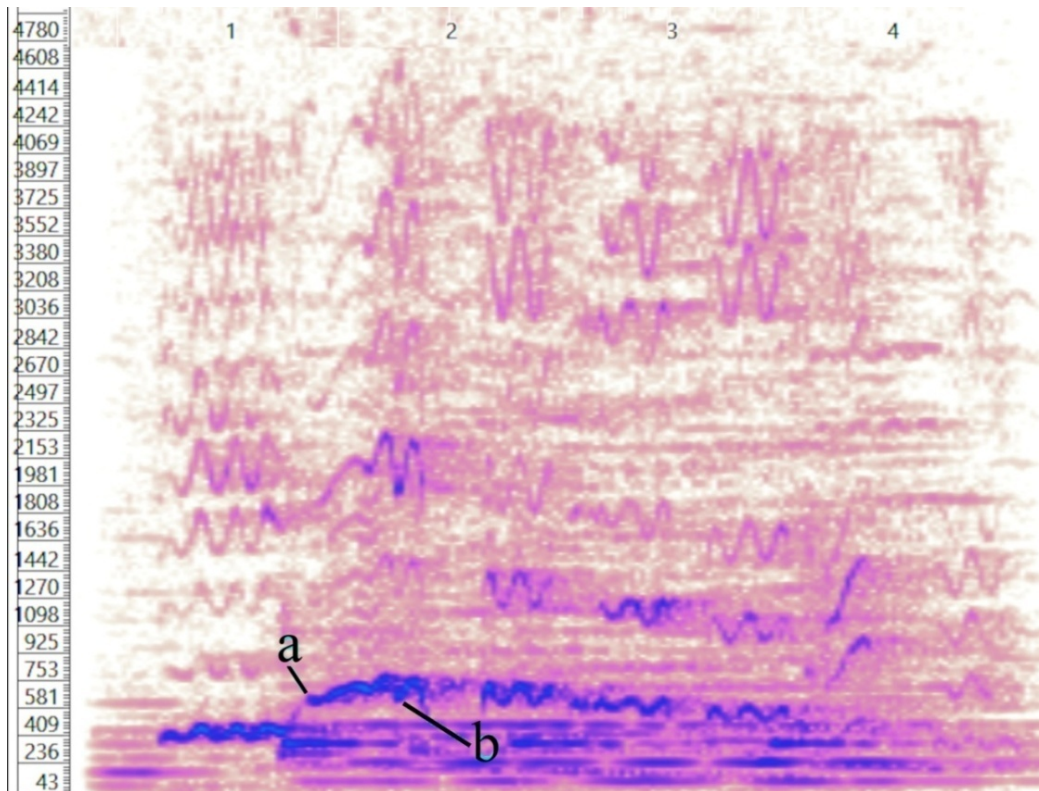


Abbildung IV.11: © Brun 1947 *Allerseelen*, T. 9–10 („die letzten roten Astern“), Spektrogramm. x-Achse: Zeitverlauf, angegeben in Sekunden; y-Achse: Tonhöhe, angegeben in Hz. Die mit a und b bezeichnete Wellenlinie am unteren Bildrand entspricht der Grundfrequenz des Gesangstons, die darüber liegenden Wellenlinien deren Obertönen.

🔊 <https://doi.org/10.5446/61341>

Audiobeispiel IV.11a: © Brun 1947 *Allerseelen*, T. 9–10

Die auf dem Vokal erfolgende Gleitbewegung kann natürlich bereits auf dem Silbenanlaut /l/ beginnen;²⁸⁹ dieser kann aber auch so kurz ausfallen, dass ihm praktisch keine eigene Tonhöhengestaltung zuteil wird,²⁹⁰ oder er kann im Sinn einer konsonantischen Postizipation vollständig auf der Tonhöhe der vorangegangenen Silbe platziert sein (Audiobeispiel IV.11b).²⁹¹

🔊 <https://doi.org/10.5446/61342>


Audiobeispiel IV.11b: © della Casa 1963 *Allerseelen*, T. 9–10

289 Vgl. etwa © McCormack 1927, © Schock 1957, © Kollo 1978/79, © Adam 1981, © Jones 1988, © Hendricks 1991.

290 So etwa bei © Pauly 1937, © Price 1959, © Oelze 2009. Siehe auch II. Kapitel, Abschnitt *Grenzfälle der Kategorisierung*.

291 Vgl. auch © Persicke 2015. Für konsonantische Postizipation mit anschließender vokalischer Gleitbewegung vgl. © King 1967, © Adam 1985.

Während vokalische Gleitbewegungen über den gesamten Umfang des Sextintervalls unüblich sind, finden sich unter den 51 konsonantisch, also auf /l/ realisierten Gleitbewegungen mehrere, die das Intervall gut nachvollziehbar ‚ausfahren‘ (Audiobeispiel IV.11c).²⁹²

 <https://doi.org/10.5446/61343>

Audiobeispiel IV.11c: © Foster 1955 *Allerseelen*, T. 9–10

Auch die Gleitbewegung durch das ganze Intervall kann freilich so schnell geschehen, dass sie ihre ästhetische Relevanz einbüßt; auf Zinka Milanovs Aufnahme von 1965 etwa ist nur ein knapp unterhalb der Zieltonhöhe intonierter Anlaut /l/ zu hören; die vorangehende (in Zeitlupe deutlich erkennbare) konsonantische Gleitbewegung ist zu schnell, und überdies zu leise, als dass sie ins Gewicht fiele. Überhaupt wird, nicht anders als bei Portamento abwärts, auch bei Gleitbewegung in Aufwärtsrichtung mit der dynamischen Gestaltung gespielt, z.B. die Lautstärke drastisch reduziert,²⁹³ bis zu einem Punkt, an dem eine ästhetisch relevante Gleitbewegung oder auch nur Tonhöhenabweichung nicht mehr zu registrieren ist.²⁹⁴

Hinsichtlich des diastematischen Verlaufs sind verschiedene Muster erkennbar; abgesehen von mehr oder weniger geradlinigen Verläufen finden sich *J*-Form (ein allmählich beschleunigendes Gleiten bzw. Postizipation)²⁹⁵, *r*-Form (abbremsendes Gleiten bzw. Verweilen knapp unterhalb der Zieltonhöhe)²⁹⁶ und eine Kombination aus beidem (*f*-Form)²⁹⁷. Insgesamt zeigt sich, dass (wie für Portamento und konsonantisches Ausgleiten am Silbenende) auch für *Cercar la nota* und Angleiten am Silbenbeginn vielfältig nuancierte Umsetzungsmöglichkeiten existieren und genutzt werden.

Die Reihe qualitativer Beschreibungen gleitender Tonhöhen ist damit keinesfalls an ein natürliches Ende gelangt – allein die Korpora vorliegender Studie bieten zahlreiche weitere Partiturstellen, deren Umsetzung an über 19.000 Aufnahmestellen detailliert untersucht und beschrieben werden könnte. Die in den vorangegangenen Abschnitten verwendeten Beschreibungskategorien könnten hierbei verfeinert und erweitert werden. Eine Typologie gleitender Tonhöhengestaltung, die Stilmittel wie Portamento und *Cercar la nota*, konsonantisches An- und Ausgleiten als mehrdimensionale, auf verschiedenen Ebenen nuanciert gestaltete Vorgänge darstellt, könnte dabei systematisch entwickelt und erprobt werden. Es steht zu erwarten, dass dabei ein noch größerer Reichtum an Gestaltungsmöglichkeiten zutage treten würde, als ihn die vorangegangenen Beschreibungen aufzeigen konnten.

Als Ausblick sei auf einige Trouvaillen hingewiesen, etwa die exzessive Stilmittelkombination, die Monserrat Caballé (1967) im oben besprochenen Takt 15 des Lieds *Die Nacht* realisiert, indem sie die kurze Silbe „die [Garben]“ zunächst per *Cercar la nota* angleiten, dann im Portamento ausgleiten lässt. Als ornamentartig gestuftes Portamento sei die Brechung des zugrunde liegenden Akkords an derselben Partiturstelle bei Dörte Blase (2013)

292 Vgl. auch © Fischer-Dieskau 1967 (Beginn eine große Sekunde über der ‚eigentlichen‘ Starttonhöhe), © Hartmann 1980.

293 Vgl. © Seefried 1952, © Seefried 1958, © Lear 1965, © Luxon 1978.

294 Vgl. © Wiens 1994; die Stelle wurde von beiden Expertenhörern einhellig als „keine Gleitbewegung“ gewertet, obgleich in Zeitlupe eine Gleitbewegung hörbar wird.

295 Vgl. © Bauer 2001 (konsonantisches Angleiten).

296 Vgl. © Nilsson 1975 (konsonantisches Angleiten).

297 Vgl. © Ludwig 1957 (konsonantisches Angleiten).

erwähnt; bei Lone Koppel (1963, *Die Nacht*, T. 37 „steh-le“) findet sich ein frei von jeder Rücksicht auf harmonische Zusammenhänge gestaltetes Gegenstück dazu. Lustvoll zelebrierte vokalische Antizipationen bieten Elena Gerhardts breit ausgesungene Umsetzung des Portamentobogens in Takt 43 von *Ständchen* („Bach und“; 1923) und Lisa della Casarasanter Silbenübergang „**Lin**-den[bäumen]“ in Takt 58 desselben Lieds (1963). Als beinahe manierierter, dabei ungemein expressiver Spezialfall des Portamentgebrauchs wurden bereits die Atempausen genannt, die Lotte Lehmann (1929) und Irmgard Seefried (1961) in *Ständchen* am Silbenübergang „regt, nur“ (T. 21) anbringen, genau dort, wo das textliche Komma die durch Portamento verbundenen Phrasen voneinander trennt. Doch die vorliegende Arbeit muss sich aus pragmatischen Gründen auf solche exemplarischen Andeutungen beschränken – und ermuntert ausdrücklich zu künftigen Hörexpeditionen in die Mikrowelt der gleitenden Tonhöhen, in der sich auf kleinstem Raum Gesangskunst in so vielerlei Gestalt offenbart.

ZUSAMMENFASSUNG

Die auktoriale Aufführungstradition kann im Fall des Strauss'schen Liedschaffens nicht auf ein feststehendes Regelwerk heruntergebrochen werden, dessen Missachtung automatisch eine Missachtung der kompositorischen Intention bedeuten würde. Als ‚Vortragsmeister‘ etwa war Strauss kein Sachwalter des ‚Buchstabens‘ seiner Notate, sondern ein leidenschaftlicher und fordernder Vertreter des ‚Geistes‘ seiner Partituren.²⁹⁸ Er erwartete von Interpret*innen die Durchdringung seiner Werke mit Ausdruck und engagierte Kommunikation mit dem Publikum. Präzision der Ausführung bedeutete für ihn vor allem nuancierte Expressivität, und damit ein Performanceverhalten, dessen Überzeugungskraft sich nicht primär aus der Übereinstimmung mit dem Notentext, sondern aus der Stimmigkeit einer differenziert und mitreißend gestalteten Live-Performance ergibt. Hierin wird man die oberste Maxime der auktorialen Aufführungstradition seiner Lieder sehen dürfen. Seine Äußerungen zu performanceästhetischen Fragen im Allgemeinen wie zu spezifischen Leistungen einzelner Sängerpersönlichkeiten, außerdem seine auf Aufnahmen dokumentierte persönliche Musizierweise machen deutlich, dass Strauss den hochexpressiven Performancestil des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, wie er auf Aufnahmen der frühen Tonträgerära zu hören ist, als seinen Werken grundsätzlich angemessen betrachtete. Dies schließt auch den Gebrauch gleitender Tonhöhen mit ein. Hinsichtlich der sängerischen Sprachgestaltung stellte Strauss zudem hohe Anforderungen an Textverständlichkeit, plastische Ausgestaltung der Konsonanten und souverän-flexible Darbietung prosanah-deklamatorischer Partien. Die sängerische Praxis seiner Zeit ließ ihn diesbezüglich häufig unbefriedigt.

Strauss nutzt in seinen Partituren verschiedene grafische Zeichen, die als Anweisungen für gleitende Tonhöhen im Sinne der vorliegenden Studie interpretierbar sind. Hierzu gehört der Portamentobogen, also die Verbindung zweier unterschiedlicher benachbarter Tonhöhen bei syllabischer Textierung. Strauss verwendet dieses Zeichen vor allem in seinen vor 1906 entstandenen Liedern (zu denen die im vorliegenden Aufnahmenkorpus enthaltenen gehören). Der weitaus größere Teil der notierten Portamentbögen führt abwärts; diese Abwärtsportamenti finden sich vor allem bei großen Intervallen (oberhalb der

298 Zur Dichotomie „Geist und Buchstabe“ vgl. Loesch 2018b, S. 73–78 (Zitat: S. 73).

Quinte). Aufwärtsporamenti sind wesentlich seltener und vor allem für kleinere Intervalle (unterhalb der Quinte) vorgeschrieben. Diese Konstellation könnte darauf hindeuten, dass der Komponist den jeweils gegenteiligen Fall (Aufwärtsgleiten generell, vor allem bei großen Distanzen; Abwärtsgleiten bei geringen Distanzen) für selbstverständlich und daher nicht notierenenswert hielt. In Handexemplaren seiner Lieder aus dem Besitz seiner Ehefrau Pauline finden sich jedenfalls manuell eingetragene, vor allem abwärts gerichtete Portamentobögen, und diese sind mehrheitlich über Intervallen mit geringerer als Quintgröße notiert: Strauss verschmähte das Abwärtsgleiten also auch bei kleineren Intervallen keineswegs. Auf den Liedaufnahmen, die der Komponist selbst begleitet hat, entsprechen den notierten Portamentobögen in der Regel dezente Gleitbewegungen, die etwa dynamisch zurückgenommen, in flüchtiger Geschwindigkeit ausgeführt oder auf klingenden Konsonanten realisiert werden. Aufwärts gerichtete Bögen werden am Silbenbeginn, abwärts führende Bögen am Silbenende umgesetzt. Wiederholt werden Portamentobögen auch gänzlich ignoriert.

In drei Liedpartituren verwendet das Druckbild eine Linie zur Verbindung benachbarter Notenköpfe, um gleitende Tonhöhe anzuzeigen. In von Strauss selbst am Klavier begleiteten Aufnahmen erweist sich dieses Zeichen als Symbol für ein breit ausgesungenes Portamento, also für ein intensiveres Ausdrucksmittel, als es der einfache Portamentobogen nahelegt.

Nur vereinzelt finden sich in Strauss'schen Liedpartituren Anweisungen zur Tonhöhenantizipation in Form von ausnotierten Nachschlägen. Wesentlich häufiger sind Vorschläge, die das Angleiten einer Tonhöhe signalisieren (meist nicht in Form einer Postizipation). Diese führen überwiegend aus der Obersekunde zur Hauptnote herab; auf Strauss' eigenen Aufnahmen werden sie teils deutlich eigenständig, teils als eher *sospiro*-artige Verzierungen der Hauptnote ausgeführt. Vorschläge, die die Hauptnote im Sprungintervall ansteuern (Terz, Quart usw.), tun dies in der Regel von unten kommend; in den von Strauss begleiteten Aufnahmen wird auf sie mehr Zeit verwendet als auf die von oben kommenden.

Eindeutige Anweisungen zum *non portamento* finden sich weder in den gedruckten Partituren noch in den handschriftlichen Eintragungen. Letzteren kann allerdings die wiederholte Aufforderung zu plastischer Sprachgestaltung entnommen werden, freilich ohne nähere Spezifizierung der jeweils zu treffenden Maßnahme. Konkrete Angaben zu gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten finden sich weder im Druck von Strauss-Liedern, noch als Eintragungen in den Handexemplaren. Die von Strauss begleiteten Sänger*innen setzen notierte Hinweise auf gleitende Tonhöhen überwiegend vokalisches um; Ausnahmen sind ein Vorschlag im Sekundabstand, den Hilde Konetzni (in einer Aufnahme von 1943) auf klingendem Konsonanten platziert, und zwei konsonantische Gleitbewegungen Anton Dermotas, wo Strauss' Notat einen Portamentobogen setzt (1942; 1943).

Eine statistische Untersuchung speziell der Liedaufnahmen von Sänger*innen, die mit Strauss enger zusammengearbeitet haben (im Rahmen von gemeinsamen Konzerten oder Aufnahmen, als Sänger*innen von Uraufführungspartien oder als Mitglieder im Ensemble der zeitweilig von ihm geleiteten Wiener Staatsoper), lassen den Schluss zu, dass häufiger Einsatz gleitender Tonhöhen wohl zum Spektrum der von Strauss geschätzten persönlichen Stilmerkmale einer Sängerpersönlichkeit gehörte, aber keine Bedingung für diese Wertschätzung darstellte. Statistisch signifikante Werte liegen für den Tenor Richard Tauber vor, der mit überdurchschnittlicher Häufigkeit auf Vokalen gleitet, ebenso wie für den Bariton Heinrich Schlusnus, der eine überdurchschnittliche Neigung zu gleitenden

Tonhöhen auf klingenden Konsonanten zeigt. Dass im Druckbild notierte Portamentbögen auf seinen eigenen *creator's records* mehrfach gänzlich ignoriert werden, harmoniert mit dem verbreiteten Bild, dem zufolge Strauss bei Aufführungen seiner Werke Abweichungen vom Notentext innerhalb gewisser Grenzen billigte, solange die Gesamtdarbietung ihn überzeugte.

Global zeigt sich im Aufnahmekorpus eine während des 20. Jahrhunderts schwindende Bereitschaft, die von Strauss notierten Portamentbögen in Form von gleitenden Tonhöhenbewegungen umzusetzen. Während dieses Performanceverhalten für das frühe 20. Jahrhundert mit einem noch nicht voll ausgeprägten Texttreuediskurs erklärbar ist, lässt es sich für das spätere 20. Jahrhundert eher mit einem schwindenden Bewusstsein für die traditionelle Bedeutung dieses Notationssymbols plausibel machen. Die im Laufe des 20. Jahrhunderts generell wachsende Neigung, vokalische Abwärtsportamenti zu reduzieren, manifestiert sich auch im performancepraktischen Umgang mit dem notierten Portamentobogen, der innerhalb des Untersuchungszeitraums zunehmend konsonantisches Ausgleiten favorisiert.

Detailuntersuchungen am Aufnahmestellenkorpus zeigen, dass – trotz global schwindender Bereitschaft zum vokalischen Tonhöhengleiten – gleitende Tonhöhen über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg als vielfältiges, hochdifferenziertes Gestaltungsmittel eingesetzt werden. Auf so unterschiedlichen Ebenen wie dem diastematischen Verlauf, der Lautstärke, der Gleitgeschwindigkeit und der Koordination mit den Phonemen des gesungenen Textes nuancierfähig und systematisierbar, bieten sie dem gestaltenden Zugriff eine enorme Vielfalt von Möglichkeiten, die sich ebenso für den differenzierten musikalischen Ausdruck wie für eine sensible Textbehandlung einsetzen lassen.

V. Performancestilistischer Vergleich:
Claude Debussy, *Ariettes oubliées* L. 60

Die vorletzte Teiluntersuchung dieser Studie fragt danach, ob die bisher zum Gebrauch gleitender Tonhöhen gemachten Beobachtungen als repertoirespezifisch einzuschätzen sind, oder ob Hinweise darauf vorliegen, dass sie über den Kunstliedgesang deutscher Sprache hinaus Gültigkeit beanspruchen können. Zu diesem Zweck werden die Ergebnisse der vorangegangenen Untersuchungen mit Auswertungen eines weiteren Aufnahmekorpus konfrontiert, das einen anderen Repertoireschwerpunkt setzt. Den neun ausgewerteten Strauss-Liedern tritt in Aufnahmen von Claude Debussys *Ariettes oubliées* ein Liedopus gegenüber, das ziemlich genau zeitgleich zu ihnen entstand, aber einer sprachlich und kulturell anderen Sphäre entstammt.¹

ZUR KORPUSBILDUNG

Die Entstehungsdaten der für die vorangegangene Untersuchung ausgewählten Strauss-Lieder liegen zwischen 1885 und 1900. Die erste Fassung von Debussys Opus nach Texten Paul Verlaines entstand in den Jahren 1885–1887; die überarbeitete Fassung, in der das ursprünglich nur *Ariettes* benannte Werk seinen definitiven Titel erhielt, wurde 1903 publiziert.² Ähnlich wie bei Strauss markiert dieser Zeitraum die Entwicklung des Komponisten Debussy vom vielbeachteten Newcomer zum etablierten Protagonisten der europäischen Kulturszene.³ Es liegen diverse Gesamteinspielungen der *Ariettes oubliées* vor – ein für die vorliegende Studie günstiger Umstand insofern, als er die Genese eines homogenen Korpus von Aufnahmestellen ermöglicht. Ähnlich wie im Strauss-Lieder-Korpus bieten auch die *Ariettes oubliées* eine große Bandbreite verschiedener Ausdruckssphären, von meditativer Ruhe (Nr. 1; Vortragsbezeichnung *Lent et caressant*) bis zu betriebsamer Erregung (Nr. 4; Vortragsbezeichnung *Allegro non tanto*). Obgleich die Diskographie des Werks vor allem Aufnahmen von Sängerinnen verzeichnet, sind einzelne Lieder daraus auch von Männerstimmen aufgenommen worden. Folgend der von Jobert publizierten Partitur, die den über Jahrzehnte hinweg gebräuchlichen Notentext wiedergibt, lassen sich die sechs Einzeltitel des Werks wie folgt benennen:⁴

- [Nr. 1] *ariettes oubliées I* [„C’est l’extase langoureuse“]
- [Nr. 2] *ariettes oubliées II* [„Il pleure dans mon cœur“]
- [Nr. 3] *ariettes oubliées III* [„L’ombre des arbres“]
- [Nr. 4] *paysages belges. Chevaux de bois* [„Tournez, tournez“]
- [Nr. 5] *aquarelles I. Green* [„Voici des fruits, des fleurs“]
- [Nr. 6] *aquarelles II. Spleen* [„Les roses étaient toutes rouges“]

1 Zum Verhältnis der „Ars gallica“ des Fin de siècle zur Musikszene des deutschsprachigen Kulturraums vgl. Dahlhaus 1989, S. 235–245 (Zitat: S. 235).

2 Vgl. Rolf 1988, S. 29.

3 Vgl. Kabisch 2001, Sp. 568–575.

4 Debussy o.J. Die Einzeltitel greifen die Titel der Gedichtfolgen auf, denen die Textvorlagen ursprünglich entnommen sind.

Aus den sechs Liedkompositionen wurden insgesamt 66 Partiturstellen zur Analyse ausgesucht. Die Auswahlkriterien entsprechen prinzipiell den für das Partiturstellenkorpus der Strauss-Lieder angewendeten;⁵ dabei wurden, in Reaktion auf im II. Kapitel referierte Analyseergebnisse, folgende Einschränkungen vorgenommen:

- Es wurden nur zwei Gleitbewegungsarten in den Blick genommen, jeweils in vokalischer und konsonantischer Variante: *Cercar la nota* aufwärts / konsonantisches Angleiten aufwärts; Portamento abwärts / konsonantisches Ausgleiten abwärts. Dies sind die Gleitbewegungsarten, die auf den Strauss-Aufnahmen in großer Stellenzahl untersucht und von den Performer*innen häufig angewendet wurden.⁶
- Es wurden nur Gleitbewegungen auf den Lauten /l, m, n, r, v/ untersucht. Ausgespart wurden das hinsichtlich der Tonhöhenbestimmung prekäre Phonem /z/,⁷ das im Strauss-Partiturstellenkorpus nur selten vertretene Phonem /j/⁸ und das im Französischen nur in Fremdwörtern existente⁹ Phonem /ŋ/.

Zusätzlich zu den genannten Phonemen wurden die für das Französische charakteristischen Nasale berücksichtigt, obgleich es sich hier strenggenommen um vokalische Lautbildungen handelt, für die in der deutschen Hochsprache und damit im Partiturstellenkorpus der Strauss-Lieder kein Pendant existiert.¹⁰ Diese Maßnahme erschien insofern sinnvoll, als die Buchstaben n und m sowie die Buchstabenkombination ng im Französischen, wenn sie in der Silbencoda auftreten, meist zur Nasalisierung der vorangehenden Vokale führen und dann selbst nicht mehr artikuliert werden.¹¹ (Eine dem Deutschen vergleichbare Aussprache der Laute /n/ und /m/ findet am Silbenende regelmäßig nur dann statt, wenn eine *liaison* zum Vokal der nachfolgenden Silbe vorliegt: „mon ami“.) Die französischen Nasallaute bilden also gewissermaßen ein Gegenstück zum Auftreten von /m/, /n/ und /ŋ/ im deutschen Silbenauslaut. Überdies wäre ohne den Einbezug dieser Nasallaute das Partiturstellenkorpus für die *Ariettes oubliées* zu beschränkt ausgefallen, um eine vergleichende Untersuchung gleitender Tonhöhen im Silbenauslaut zu ermöglichen. Notenbeispiele V.1a–f geben das Partiturstellenkorpus für Debussys *Ariettes oubliées* als Notentext wieder, Tabelle V.1 führt es im Wortlaut der Liedtexte an, sortiert nach konsonantischen Lauten einerseits, Gleitbewegungsarten andererseits.

5 Siehe II. Kapitel, Abschnitt *Setting der Datenerhebung*.

6 Siehe II. Kapitel, Abschnitt *Gleitbewegungen differenziert nach Silbenposition*.

7 Siehe II. Kapitel, Abschnitt *Gleitbewegungen differenziert nach Phonemen*.

8 Siehe II. Kapitel, Tabelle II.4.

9 So etwa im aus dem Englischen übernommenen Wort „parking“ (Parkplatz). Die bei Klein (1968, S. 188) wiedergegebene Liste der „Phonetischen Zeichen der API [IPA] für das Französische“ enthält /ŋ/ nicht.

10 Vgl. Bernac 1978, S. 13.

11 Vgl. ebd., S. 24 f.

4 ta - se lan - gou - 6 *p* C'est la fa - tigue a - mou - reu -

12 Par - mi l'é - trein - te des bri - ses C'est, vers les ra - mu - res gri - ses, *p*

17 *pp molto rit.* a Tempo 20 *p* 23 O le frêle et Ce - la res -

29 *sempre dolcissimo* 37 Tu di - rais sous l'eau qui vi - qui se la - men - te En cet - te plain - te dor - man - te

40 *poco a poco animato* 43 *mf* *dim.* *pp* C'est la nô - tre, et la tien - ne Dont s'ex - ha - le l'humble an - tien - ne

Notenbeispiel V.1a: Claude Debussy, *Ariettes oubliées* Nr. 1 „C'est l'extase langoureuse“, Gesangsstimme (Auszüge), Partiturstellenkorpus¹²

12 cet - te lan - gueur - tre mon cœur

23 *p* 31 *p* O bruit doux de la plu - e Pour un

34 O le bruit de la pluie! Il pleu - re

60 sa - voir pour - quoi, sans a - mour et sans

Notenbeispiel V.1b: Claude Debussy, *Ariettes oubliées* Nr. 2 „Il pleure dans mon cœur“, Gesangsstimme (Auszüge), Partiturstellenkorpus

3 ar - bres dans la ri - mi les ra - mu - res ré - el - les *p* Se plai - gnent

13 17 *cre - scen -* 24 bien ô vo - ya - Te mi - ra es - pé - ran - ces

Notenbeispiel V.1c: Claude Debussy, *Ariettes oubliées* Nr. 3 „L'ombre des arbres“, Gesangsstimme (Auszüge), Partiturstellenkorpus

12 Die Notenbeispiele V.1a-f folgen der Ausgabe Debussy o.J. (Jobert).

11 *p* < 20 *cre - - - scen*
 nez cent tours tour - noir et la fille en ro - se L'une à la chose et l'autre à la

29 33 43
 dis qu'au - tour de nez au son du pis - et mal dans la tête,

53 55 62
 ser ja - mais de com - man - der chez, che - veaux de leur à -

66 69 *p* 72 3 3
 ci que sonne à la La nuit qui De gais bu - veurs que leur soif af -

84 **Encore plus lent** 88
 vêt len - te - ment tinte un

Notenbeispiel V.1d: Claude Debussy, *Ariettes oubliées* Nr. 4 *Chevaux de bois*, Gesangsstimme (Auszüge), Partiturstellenkorpus

8 *p* 16 24 *p*
 bran - ches Et puis voi - ci mon cœur deux mains blan - ches J'ar - ri - ve

Un peu retenu
 25 32 *p* 34 37
 tout cou - vert en - Souf - frez que à vos pieds re - po - chers ins - tants qui

Notenbeispiel V.1e: Claude Debussy, *Ariettes oubliées* Nr. 5 *Green*, Gesangsstimme (Auszüge), Partiturstellenkorpus

10 [sic]
 - re, pour peu que tu te bou - ges, Re - nais - sent

16 20 **Stringendo** *cre - - - scen*
 La mer trop verte et l'air trop Quel - que fuite a - tro - ce de

23
 Et du lui - sant buis je suis

Notenbeispiel V.1f: Claude Debussy, *Ariettes oubliées* Nr. 6 *Spleen*, Gesangsstimme (Auszüge), Partiturstellenkorpus

	/l/	/m/	/n/	/r/	/v/	nasal
Angleiten ↑	Nr. 1 T. 6 "C'est la" Nr. 1 T. 20 "O le" Nr. 1 T. 24 "Ce-la" Nr. 1 T. 40 "C'est la" Nr. 1 T. 43 "et la" Nr. 2 T. 12 "cette langueur" Nr. 2 T. 24 "la pluie" Nr. 2 T. 36 "de la" Nr. 2 T. 37 "la pluie" Nr. 2 T. 39 "Il pleure" Nr. 3 T. 9 "Se plaignent" Nr. 4 T. 20 "et la" Nr. 4 T. 21 "et l'autre" Nr. 4 T. 66 "à la" Nr. 6 T. 24 "du luisant"	Nr. 1 T. 16 "ra-mures" Nr. 1 T. 38 "la-mente" Nr. 2 T. 62 "a-mour" Nr. 3 T. 8 "ra-mure" Nr. 4 T. 44 "et mal" Nr. 4 T. 53 "ja-mais" Nr. 4 T. 85 "lente-ment" Nr. 5 T. 10 "voici mon" Nr. 5 T. 16 "deux mains" Nr. 6 T. 16 "La mer"	Nr. 4 T. 69 "La nuit" Nr. 6 T. 11 "Re-naissent"	Nr. 1 T. 8 "amou-reuse" Nr. 1 T. 14 "des brises" Nr. 1 T. 29 "di-rais" Nr. 2 T. 23 "o bruit" Nr. 2 T. 35 "le bruit" Nr. 3 T. 3 "la rivière" Nr. 3 T. 18 "mi-ra" Nr. 3 T. 24 "espé-rances" Nr. 5 T. 32 "Souff-rez" Nr. 6 T. 20 "a-troce"	Nr. 1 T. 18 "petites voix" Nr. 1 T. 30 "qui vire" Nr. 2 T. 60 "sa-voir" Nr. 3 T. 13 "ô voyageur" Nr. 4 T. 62 "che-vaux" Nr. 4 T. 73 "bu-veurs" Nr. 5 T. 9 "puis voici" Nr. 5 T. 24 "J'arri-ve" Nr. 5 T. 34 "à vos"	nicht möglich
Ausgleiten ↓	nicht vorhanden	nicht vorhanden	nicht vorhanden	Nr. 2 T. 31 "pour un" Nr. 2 T. 60 "pour-quoi" Nr. 2 T. 62 "amour et" Nr. 4 T. 11 "tours tournez" Nr. 4 T. 29 "qu'autour de" Nr. 4 T. 62 "leur âme" Nr. 5 T. 25 "couvert encore" Nr. 6 T. 10 "pour peu"	nicht möglich	Nr. 1 T. 4 "lan-goureuse" Nr. 1 T. 39 "plainte" Nr. 1 T. 39 "dormante" Nr. 1 T. 44 "dont s'exhale" Nr. 1 T. 45 "antienne" Nr. 2 T. 16 "mon cœur" Nr. 3 T. 24 "espéran-ces" Nr. 4 T. 33 "son du" Nr. 4 T. 55 "comman-der" Nr. 4 T. 88 "tinte un" Nr. 5 T. 8 "bran-ches" Nr. 5 T. 37 "instants"

Tabelle V.1: Claude Debussy, *Ariettes oubliées*, Partiturstellenkorpus im Wortlaut der Liedtexte, differenziert nach Lautformen und Gleitbewegungsarten. Die Bezeichnung „nicht möglich“ signalisiert eine im Französischen strukturell unmögliche Lautbildung; die Bezeichnung „nicht vorhanden“ markiert das Fehlen einer bestimmten Lautbildung innerhalb des Korpus.

Bei der Zusammenstellung des Aufnahmenkorpus wurden nur Einspielungen ausgewählt, auf denen im Strauss-Lieder-Korpus vertretene Sänger*innen zu hören sind; diese Maßnahme diente der Vergleichbarkeit beider Korpusanalysen.¹³ Auf diese Weise konnte eine Anzahl von Gesamteinspielungen der *Ariettes oubliées* für den Zeitraum 1950–1999 kompiliert werden:¹⁴

- Suzanne Danco / Guido Agosti (1951)
- Elly Ameling / Dalton Baldwin (1982)
- Barbara Hendricks / Michel Béroff (1984/85)
- Benita Valente / Lydia Artymiw (1989)
- Cheryl Studer / Irwin Gage (1992).

Hinzugezogen wurden außerdem folgende Teileinspielungen (jeweils Nr. 4 und 5):

- Gérard Souzay / Dalton Baldwin (1961)
- Dietrich Fischer-Dieskau / Hartmut Höll (1989).

Für die Vergleichbarkeit der beiden Aufnahmenkorpora günstig ist die Tatsache, dass die Einspielungen der *Ariettes oubliées* mehrfach in direkter, oft in annähernder zeitlicher Nachbarschaft zu den im Strauss-Lieder-Korpus verwendeten Aufnahmen derselben Sänger*innen entstanden.¹⁵

Innerhalb des *Ariettes*-Aufnahmestellenkorpus ergibt sich eine Gesamtzahl von 377 analysierten Einzelstellen. Tabelle V.2 gibt an, wie viele Stellen davon Gelegenheit für konsonantisches Angleiten bzw. *Cercar la nota* aufwärts, wie viele Gelegenheit für konsonantisches Ausgleiten bzw. Portamento abwärts bieten.

	Einzelstellen <i>Ariettes</i>
An/Cln↑	259
Aus/Por↓	118
Σ	377

Tabelle V.2: Aufnahmestellenkorpus *Ariettes oubliées*, Anzahl der Einzelstellen pro Gleitbewegungsform

Ein Verzeichnis dieser Aufnahmestellen bildet die in Anhang VIII.8 *Performanceanalytische Daten* verlinkte Tabelle *Debussy_Analysedaten*, die zugleich auch die Ergebnisse der Höranalyse dieser Stellen präsentiert. In der folgenden Auswertung werden die Analysedaten für das *Ariettes*-Aufnahmenkorpus unter diversen Aspekten mit Analysedaten für das Strauss-Lieder-Korpus verglichen.

13 Ich danke Christian Utz, dem Leiter des Grazer Forschungsprojekts PETAL, für die freundliche Erlaubnis, die im Rahmen eines dortigen Teilprojekts erstellte Sammlung mit Aufnahmen der *Ariettes oubliées* zu nutzen (vgl. Utz/Glaser/Motavasseli/Willis 2020, S. 8).

14 Für das Quellenverzeichnis der analysierten Aufnahmen siehe Anhang VIII.1 *Tonträger/Korpus Claude Debussy*.

15 Aufnahmedaten im Strauss-Korpus: Danco: 1953; Souzay: 1963; Ameling: 1988; Hendricks: 1991; Valente: 1985; Fischer-Dieskau: 1981 und 1985; Studer: 1992. Der Höchstabstand zu einer Debussy-Einspielung beträgt acht Jahre (Fischer Dieskau 1981/1989).

VERGLEICHENDE AUFNAHMENANALYSE

Die beiden zentralen Gesichtspunkte des folgenden Vergleichs sind der sängerische Umgang mit vokalischem Tonhöhengleiten (1) und konsonantischem Tonhöhengleiten (2). Außerdem wird untersucht, ob und inwiefern einzelne Sängerpersönlichkeiten unterschiedliches Performanceverhalten an den Tag legen, abhängig vom gesungenen Repertoire (3).

1. Vokalische Gleitbewegungen

Tabelle V.3 nennt für den Zeitraum 1950–1999 die Anzahl von Gelegenheiten für *Cercar la nota* aufwärts und Portamento abwärts innerhalb des *Ariettes*-Aufnahmestellenkorpus. Außerdem nimmt sie eine Gegenüberstellung mit dem Aufnahmestellenkorpus der Strauss-Lieder vor.

	Einzelstellen Strauss-Lieder	%		Einzelstellen <i>Ariettes</i>	%
Cln↑	2301	62%	Cln↑	259	69%
Por↓	1420	38%	Por↓	118	31%
Σ	3721	100%	Σ	377	100%

Tabelle V.3: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (zentrales Aufnahmestellenkorpus) und *Ariettes oubliées*, jeweils Anzahl der Einzelstellen pro vokalischer Gleitbewegungsform

Wie ersichtlich, sind die Verhältnisse nicht mathematisch genau entsprechend, aber ähnlich: In beiden Fällen überwiegen die Gelegenheiten für Angleiten aufwärts diejenigen für Ausgleiten abwärts, bei Strauss im Verhältnis ca. 3:2, bei Debussy im Verhältnis ca. 7:3. Eine höhere Anzahl von Stellen für Portamento abwärts war im Fall der *Ariettes oubliées* nicht zu erzielen.

Abbildung V.1 gibt für den Zeitraum 1950–1999 an, zu wieviel Prozent die Gelegenheit für eine der beiden vokalischen Gleitbewegungsarten genutzt wurde, in vergleichender Gegenüberstellung des zentralen Aufnahmestellenkorpus der Strauss-Lieder und des *Ariettes*-Aufnahmestellenkorpus.

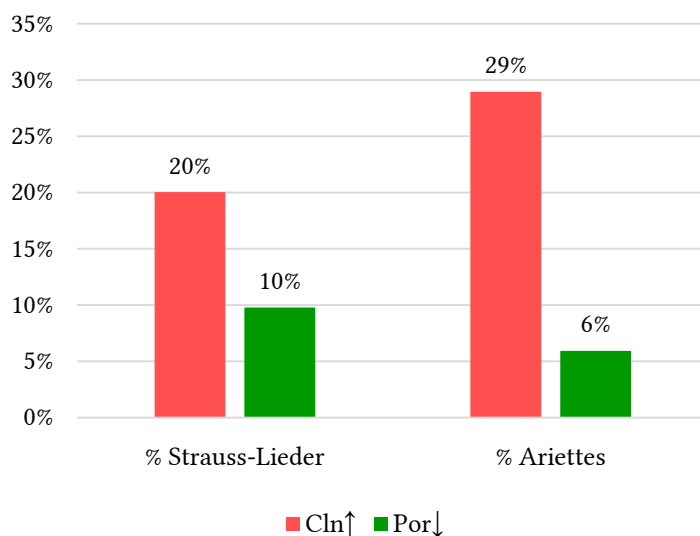


Abbildung V.1: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (zentrales Aufnahmestellenkorpus) und *Ariettes oubliées*, jeweils Häufigkeit der vokalischen Gleitbewegungen *Cercar la nota* aufwärts und Portamento abwärts

Der Befund ist für die beiden Gleitbewegungsarten unterschiedlich. Von *Cercar la nota* aufwärts machen die Sänger*innen des Debussy-Korpus mit 29 % signifikant öfter Gebrauch als die des Strauss-Korpus (20 %).¹⁶ Gelegenheiten für Portamento abwärts werden in beiden Korpora mit geringerer Frequenz genutzt; die Differenz zwischen Debussy-Korpus (6 %) und Strauss-Korpus (10 %) ist statistisch nicht signifikant.¹⁷

Es stellt sich die Frage, ob die Unterschiede im Gebrauch der beiden Stilmittel möglicherweise mit personalstilistischen Eigenheiten der im Debussy-Korpus ausgewerteten Sänger*innen zusammenhängen – diese stellen ja nur eine Auswahl der im Strauss-Korpus untersuchten Sänger*innen dar. Abbildung V.2 nimmt daher einen präzisierenden Vergleich vor: Sie stellt den Werten für das Debussy-Korpus nun diejenigen Werte gegenüber, die sich ergeben, wenn im Strauss-Korpus nur Sänger*innen berücksichtigt werden, die auch im Debussy-Korpus vertreten sind.

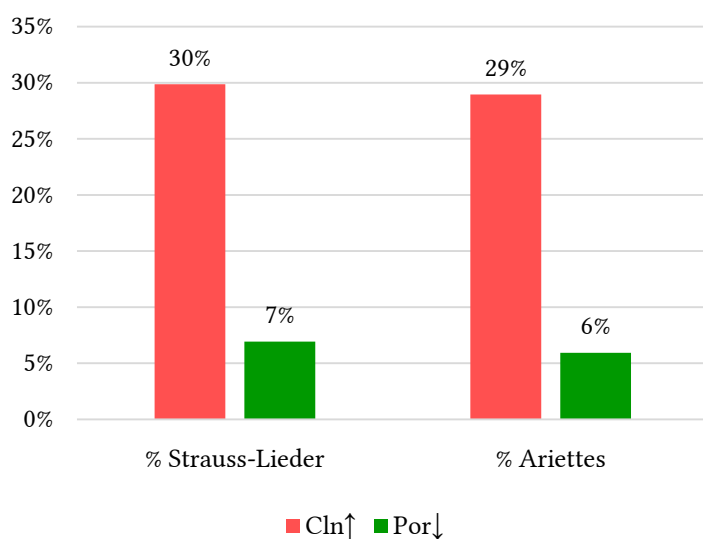


Abbildung V.2: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (ausgewählte Sänger*innen) und *Ariettes oubliées*, jeweils Häufigkeit der vokalischen Gleitbewegungen *Cercar la nota* aufwärts und Portamento abwärts

Wie ersichtlich, verändert sich das Bild bei Berücksichtigung der exakt selben Personenauswahl: Die Häufigkeiten des Gebrauchs von *Cercar la nota* aufwärts und Portamento abwärts entsprechen einander nun in beiden Repertoires mit jeweils nur einem Prozentpunkt Abweichung. Mit anderen Worten: Es gibt keine Hinweise darauf, dass die Wahl des Repertoires im Fall dieser Sänger*innen Einfluss auf die Häufigkeit ausübt, mit der sie diese beiden Stilmittel gebrauchen.¹⁸

2. Konsonantische Gleitbewegungen

Für den Vergleich von *Ariettes*-Aufnahmen und Strausseinspielungen hinsichtlich des Gebrauchs konsonantischer Gleitbewegungen im Zeitraum 1950–1999 werden diesmal von vornherein nur diejenigen Sänger*innen herangezogen, die auch im Debussy-Korpus

16 $\chi^2 = 11,2$; $df = 1$; $p < 0,001$. |Kendall's Tau-B| = 0,0661; $|t| = 3,35$; $p < 0,001$.

17 $\chi^2 = 1,89$; $df = 1$; $p = 0,170$.

18 Keine der Abweichungen ist statistisch signifikant. *Cercar la nota*: $\chi^2 = 0,0365$; $df = 1$; $p = 0,849$.
Portamento: $\chi^2 = 0,0907$; $df = 1$; $p = 0,763$.

vertreten sind. Zugleich werden aus dem Strauss-Korpus diejenigen Phoneme ausgeschlossen, die nicht auch innerhalb des *Ariettes*-Korpus analysiert wurden; es fehlt darin also nun, zusätzlich zu den ohnehin ausgeschlossenen Lauten, /l/ am Silbenende (Ausgleiten abwärts). Eingeschlossen bleiben hingegen /m/, /n/ und /ŋ/ für Ausgleiten abwärts, als deren Pendant innerhalb der *Ariettes* die nasalierten Vokale gelten (siehe oben). Abbildung V.3 gibt für die Jahrhunderthälfte nach 1950 an, zu wieviel Prozent in beiden genannten Korpora die Gelegenheit für eine der beiden konsonantischen Gleitbewegungsarten Angleiten aufwärts bzw. Ausgleiten abwärts genutzt wurde.

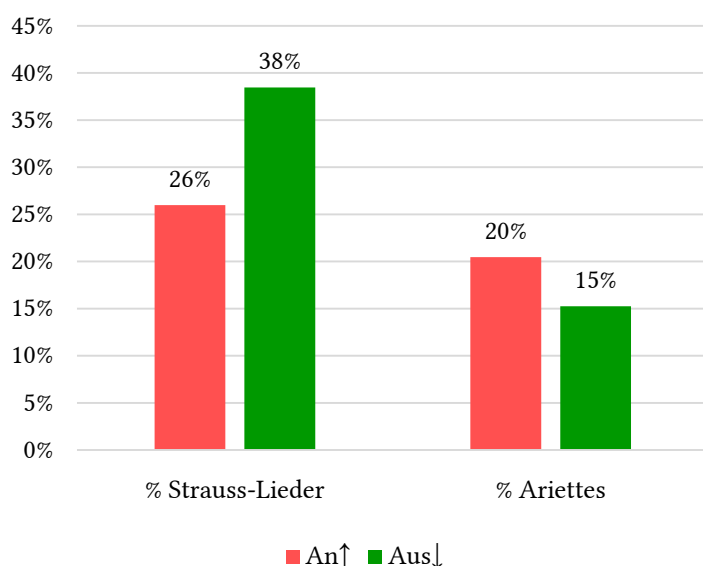


Abbildung V.3: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (ausgewählte Sänger*innen) und *Ariettes oubliées*, jeweils Häufigkeit der konsonantischen Gleitbewegungen Angleiten aufwärts und Ausgleiten abwärts

Wie ersichtlich, liegt der Wert für Angleiten aufwärts bei den Strauss-Liedern (26 %) sechs Prozentpunkte über dem Wert des Debussy-Korpus (20 %), eine statistisch nicht signifikante Differenz.¹⁹ Dies legt nahe, dass das gesungene Repertoire keinen nennenswerten Einfluss auf den Gebrauch von Angleiten aufwärts ausübt. Anders verhält es sich im Fall konsonantischen Ausgleitens abwärts. Die Differenz von 38 % bei Strauss und 15 % bei Debussy ist beträchtlich und statistisch signifikant.²⁰ Hier darf also tatsächlich eine Veränderung des Performanceverhaltens in Zusammenhang mit der Repertoirewahl unterstellt werden: Dieselbe Sänger*innengruppe wendet bei Strauss mehr als doppelt so viel konsonantisches Ausgleiten abwärts an wie bei Debussy.

Angesichts der spezifischen Phonemauswahl bei Ausgleiten abwärts (/m/, /n/ und /ŋ/ bei Strauss; nasalierte Vokale bei Debussy) ist zu überprüfen, ob diese starke Differenz hiervon abhängig sein könnte. Abbildung V.4 stellt den Strauss-Werten für Ausgleiten abwärts die Debussy-Werte gegenüber, sortiert nach Laut (/r/) bzw. Lautgruppe (/m, n, ŋ/ versus nasalierte Vokale). Grundlage sind jeweils die Daten für die im Debussy-Korpus vertretene Gruppe von Sänger*innen.

19 $\chi^2 = 1,50$; $df = 1$, $p = 0,221$.

20 $\chi^2 = 14,6$; $df = 1$; $p < 0,001$. |Kendall's Tau-B| = 0,264; |t| = 3,81; $p < 0,001$.

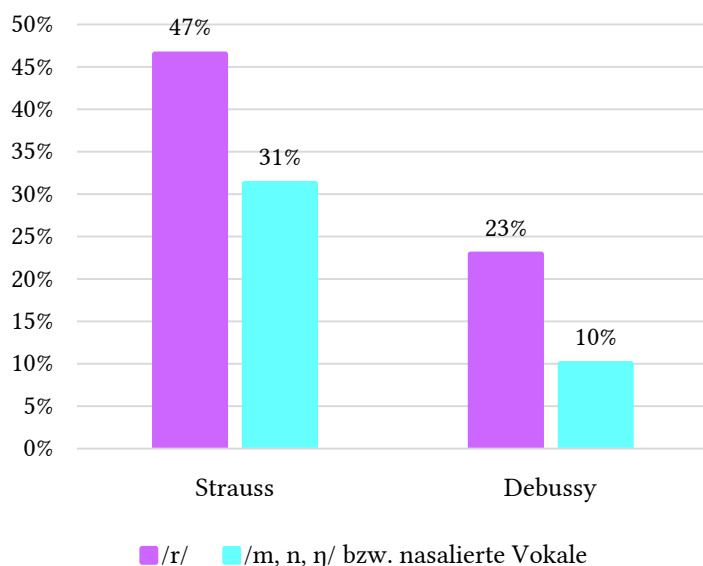


Abbildung V.4: Aufnahme Stellenkorpora Strauss-Lieder (ausgewählte Sänger*innen) und *Ariettes oubliées*, Häufigkeit von Ausgleiten abwärts, sortiert nach Phonemen bzw. Phonemgruppen

Tatsächlich platzieren die Sänger*innen Ausgleitbewegungen auf nasalierten Vokalen bei Debussy im Verhältnis noch seltener als auf /r/. So wird auf /m, n, ŋ/ bei Strauss etwa dreimal so oft gegleitet wie auf Nasallauten bei Debussy; für /r/ ist das Verhältnis nur etwa 2:1. Doch eindeutig gilt die relative Zurückhaltung hinsichtlich konsonantischen Ausgleitens abwärts im Debussy-Korpus sowohl für das Phonem /r/ als auch für nasalierten Vokale.

3. Gleitende Tonhöhengestaltung und individueller Performancestil

Es stellt sich die Frage, ob die beträchtliche Differenz zwischen dem Strauss- und dem Debussy-Korpus hinsichtlich konsonantischen Ausgleitens für alle sieben beteiligten Sänger*innen gilt, oder ob es einzelne Sängerpersönlichkeiten sind, die den Durchschnittswert für Debussy vom Durchschnittswert für Strauss abweichen lassen. Abbildung V.5 zeigt für alle sieben am Debussy-Korpus beteiligten Sänger*innen die relative Häufigkeit, mit der sie einerseits bei Strauss, andererseits bei Debussy von Ausgleiten abwärts Gebrauch machen.

Die meisten der sieben Sänger*innen verwenden Ausgleiten abwärts bei Strauss relativ häufiger als bei Debussy; doch sind es vor allem zwei Sängerinnen – Suzanne Danco und Elly Ameling –, die den Durchschnitt des Debussy-Korpus gegenüber dem des Strauss-Korpus so erheblich absenken: Beide Sängerinnen machen bei Strauss relativ häufiger als alle übrigen Sänger*innen von Ausgleiten abwärts Gebrauch, verzichten aber bei Debussy zur Gänze auf dieses Stilmittel. Auch wenn die für Ameling bei Strauss erhobenen Daten nicht sehr umfangreich sind – sie beruhen lediglich auf einer Einspielung von *Ständchen* –, ist doch die Differenz zwischen drei von insgesamt vier Gelegenheiten, die Ameling bei Strauss zum Ausgleiten abwärts nutzt, und zwanzig Gelegenheiten, die sie bei Debussy ungenutzt lässt, signifikant.²¹

21 $\chi^2 = 9,47$; $df = 1$; $p = 0,002$. Die Differenz bei Danco ist nicht statistisch signifikant; der p-Wert liegt mit 0,003 aber verhältnismäßig nahe an der Untergrenze von 0,0021 ($\chi^2 = 8,57$; $df = 1$; $p = 0,003$).

Fällt die Abweichung zwischen beiden Repertoirebereichen bei Danco und Ameling besonders stark aus, so ist sie bei Hendricks besonders wenig ausgeprägt. Berechnet man für jede der sieben Sängerpersönlichkeiten den Quotienten aus den Häufigkeitswerten für Ausgleiten abwärts bei Debussy und Strauss (Abbildung V.6), so zeigt sich, dass Hendricks' Performanceverhalten den geringsten Differenzbetrag aufweist (0,07). Ihr am nächsten kommt Studer (0,28).

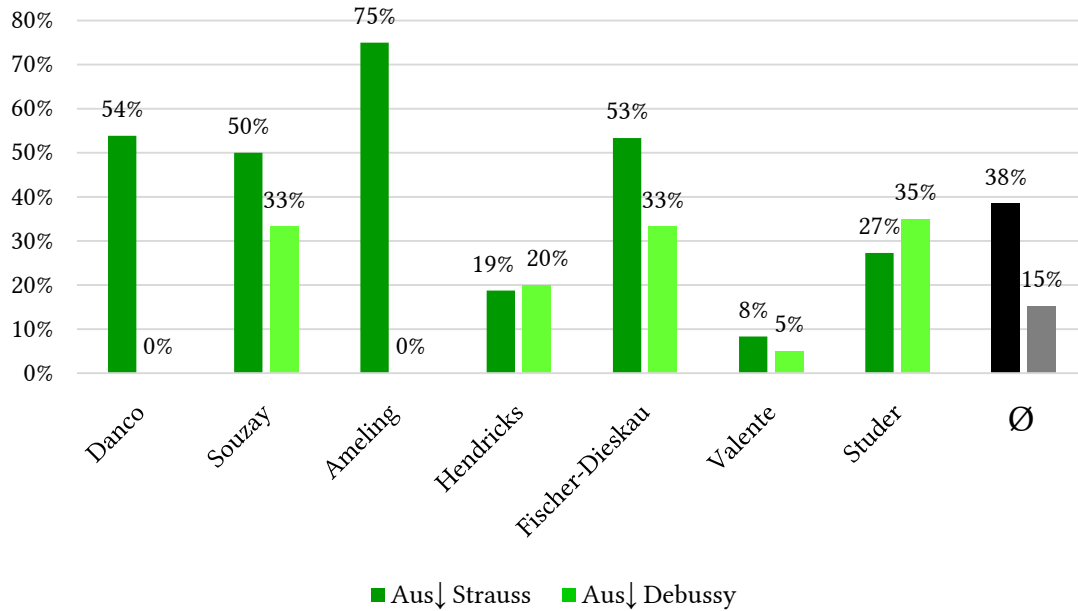


Abbildung V.5: ausgewählte Sänger*innen, Häufigkeit von konsonantischem Ausgleiten abwärts innerhalb des Strauss- und des Debussy-Korpus

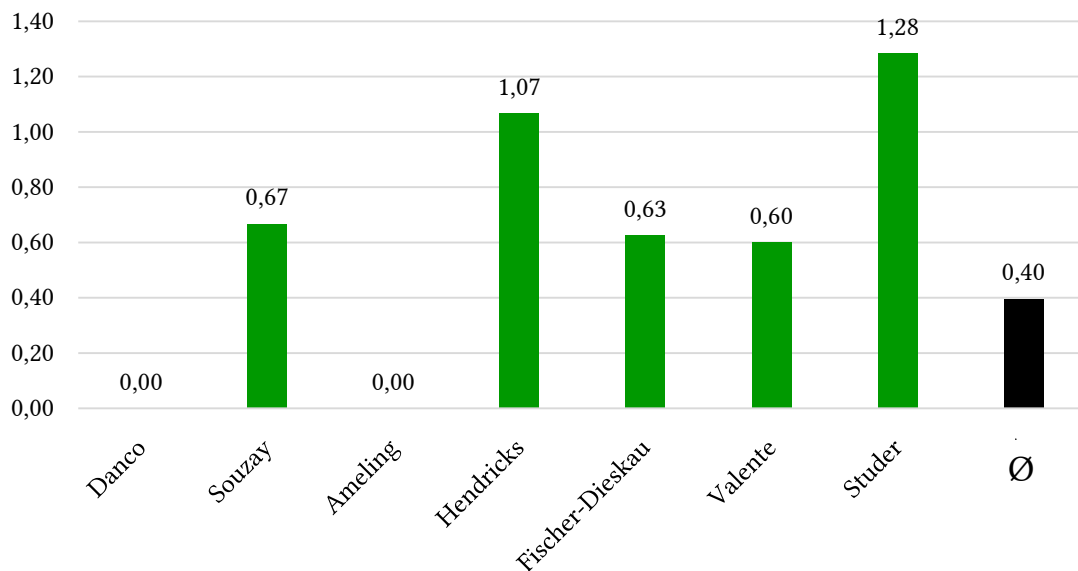


Abbildung V.6: ausgewählte Sänger*innen, Quotient aus den Häufigkeitswerten für konsonantisches Ausgleiten abwärts innerhalb des Debussy- und des Strauss-Korpus (Debussy/Strauss). Der Wert 1 entspricht einer Nullabweichung.

PERFORMANCESTILISTISCHER HINTERGRUND: ÄSTHETISCHE KONVENTIONEN DES FRANZÖSISCHEN LIEDGESANGS

Eine sachgemäße Interpretation der analytisch gewonnenen Vergleichsdaten erfordert einen Blick auf die für den französischen Liedgesang des späteren 20. Jahrhunderts gültigen Performancekonventionen. Während des späteren 19. Jahrhunderts hatte in Frankreich – also zur selben Zeit wie in Deutschland – eine kulturtheoretisch fundierte, dabei auf naturwissenschaftlichen Erkenntnissen fußende, von national orientiertem Denken geprägte Auseinandersetzung mit Fragen der Sprache, der Aussprache und der Sprech-erziehung eingesetzt.²² Dieser Diskurs war eng verwoben mit der Entwicklung einer als typisch französisch empfundenen Gesangskultur, die wiederum mit dem Repertoire der französischen *mélodie* und des *drame lyrique* verknüpft ist und in der die Nähe zur Diktion gesprochener Sprache eine zentrale Rolle spielt.²³ Gerade auch die Formung der konsonantischen Laute wurde von Protagonist*innen dieser Bewegung, Sänger*innen wie Gesangspädagog*innen, in ihrer Bedeutung erkannt und benannt.²⁴ Eine Gesangskultur freilich, die so hohen Wert auf wohlkontrolliertes Ausdrucksverhalten und feine Dosierung der entsprechenden Gestaltungsmittel legte wie diese,²⁵ bot keinen Raum für Überartikulation und „Konsonantenspucken“²⁶: Zurückhaltende Nuancierung des Ausdrucks auch in der Sprachgestaltung gehörte zum guten Ton ihrer Ästhetik.

Von Debussy bevorzugte Sänger*innen (darunter die Sopranistin Mary Garden, mit der er drei seiner *Ariettes oubliées* einspielte) vertraten dieses Konzept des gestalterischen ‚Maßhaltens‘ in exemplarischer Weise,²⁷ ein Konzept, das auch als charakteristisch für einen spezifischen „esprit debussyste“²⁸ des Musizierens verstanden worden ist. Wie Tonaufnahmen belegen, kam dieses Maßhalten nicht nur in einem „understated delivery“ musikalischer Spannungsverläufe zum Ausdruck, sondern auch in einer zwar klaren, doch pointiert „undramatic diction“²⁹. Hiermit kontrastieren aus heutiger Sicht eine Neigung früher *mélodie*-Aufnahmen zur freien Behandlung des Notentexts,³⁰ ebenso wie ein großzügiger, dabei durchaus nuancenreicher Umgang mit gleitenden Tonhöhen, den man offenbar nicht als Widerspruch zum Konzept gezügelter Ausdrucksgestaltung empfand.³¹ Richard Langham Smith beobachtet auf Mary Gardens Aufnahme der dritten *Ariette oubliée* („L'ombre des arbres“; 1904, mit dem Komponisten am Klavier) einen höchst differenzierten Umgang mit Gleitbewegungen unterschiedlicher Intensität, Dauer und Phrasierungsfunktion; als einen unter mehreren „types of portamento“ registriert er dabei eine bestimmte Form gleitender Tonhöhe auf klingendem Konsonanten, nämlich die Postizipation im Silbenanlaut.³² Während der ersten Jahrhunderthälfte blieben gleitende Tonhöhen

22 Vgl. Bergeron 2010, S. 69–120.

23 Vgl. ebd., S. 186 f.

24 Vgl. ebd., S. 231.

25 Vgl. ebd., S. 198 f.

26 Iro 1961, S. 92.

27 Vgl. Toliver 1999, S. 136–143 (S. 143: „restraint as an expressive device“).

28 Inghelbrecht 1999, S. 162.

29 Toliver 1999, S. 142.

30 Vgl. ebd., S. 138. Vgl. auch Smith 1999, S. 21–23.

31 Vgl. Smith 1999, S. 10–13; Toliver 1999, S. 141 f.

32 Smith 1999, S. 12 („a device simply to increase the sense of line and clarity of diction“).

ein fester Bestandteil der Ausdrucksmittel des französischen Liedgesangs; für Aufnahmen nach 1950 sind sie dann nicht mehr typisch.³³

Umgekehrt etablierte sich in der zweiten Jahrhunderthälfte, begünstigt wohl durch die zunehmend weiterentwickelten Möglichkeiten der Aufnahmetechnik, ein vormals unüblicher Detailreichtum der nuancierten Sprachgestaltung, ein Sinn für „the music of the words“³⁴, den exemplarisch die Liedaufnahmen der Baritone Pierre Bernac und Gérard Souzay demonstrieren.³⁵ Prägend für den französischen Liedgesang nach 1950 war insbesondere das Wirken Bernacs, der nicht nur als Interpret Maßstäbe setzte, sondern auch als Lehrer und Autor des Buchs *The Interpretation of French Song* (1970). Mit Souzay und Elly Ameling zählen zwei der im Vorangegangenen analysierten Sänger*innen zu seinem Schülerkreis.³⁶ Als Lehrer ist Bernac Vertreter der neusachlichen Tendenz: Gegenüber aus dem 19. Jahrhundert tradierten Aufführungskonventionen lässt er Skepsis erkennen,³⁷ die Präzision unbedingter Texttreue ist für ihn selbstverständlich.³⁸ Hinsichtlich der Sprachgestaltung propagiert er eine farbige, auf Verständlichkeit wie künstlerische Durchdringung abzielende Textbehandlung, allerdings ohne dabei den ‚sängerischen‘ Aspekt der Performance, das „cantabile“³⁹ der Tonproduktion zu vernachlässigen. Der französische Liedvortrag bedeutet für Bernac, als Kunst des „sung French“⁴⁰, eine kategorische Ausrichtung der sängerischen Tonproduktion an den vokalischen Sprachlauten.⁴¹ Bei aller Sorgfalt ihrer Formung seien Konsonanten, auch Doppelkonsonanten, stets kurz zu nehmen: „In French, more so than in any other language, one must fill the entire duration of each note with a vowel sound.“⁴² Anders formuliert: „It is strictly forbidden in French to sing on the consonants“ – ein Umstand, den Bernac als expliziten Gegensatz zum deutschsprachigen Gesang begreift, „in which one *must* vibrate certain consonants“⁴³. Ausnahmen sind nach Bernac nur in bestimmten Einzelfällen zulässig, etwa zur eindeutigen Identifizierung einer Wortbedeutung⁴⁴ oder zu exzeptionellen Ausdruckszwecken („for a very special effect“⁴⁵). Das Gebot der Konsonanten-Kürze hat konkrete Konsequenzen etwa für die Artikulation des Phonems /r/: Für diesen nach Bernac grundsätzlich alveolar zu artikulierenden Laut (hinsichtlich seiner korrekten sängerischen Bildung im Französischen nicht weniger diskutiert als im Deutschen⁴⁶) gilt: „generally one flip is enough“⁴⁷.

Für die Darbietungspraxis der französischen *mélodie* im 20. Jahrhundert sind also insgesamt ähnliche Entwicklungstendenzen festzustellen wie für den deutschsprachigen

33 Vgl. Toliver 1999, S. 143 f. und 149 f.

34 Bernac 1978, S. 23.

35 Vgl. Toliver 1999, S. 142 f. und 150.

36 Vgl. Chimènes 1999, Sp. 1368.

37 Vgl. Bernac 1978, S. 42.

38 Vgl. ebd., S. 1 f.

39 Ebd., S. 4. Vgl. ebd., S. 7: „In my opinion there is nothing to be feared more than the supposedly ‚intelligent‘ singer who more or less ‚speaks‘ a poem“. Vgl. auch Chimènes 1999, Sp. 1368.

40 Bernac 1978, S. 23 (Hervorhebung original).

41 Ebd., S. 22 („French is a language based completely on vowels“).

42 Ebd. (Hervorhebung unterdrückt). Vgl. ebd., S. 21.

43 Ebd., S. 22 (Hervorhebung original).

44 Ebd., S. 21 („je courais [imperfect]“ vs. „je courrais [conditional]“).

45 Ebd., S. 23.

46 Vgl. Bergeron 2010, S. 195–198 und 362, Anm. 36.

47 Bernac 1978, S. 19.

Kunstgesang, wenn auch ihr Verhältnis zur expressiven Gestaltung des Vortrags teilweise anders nuanciert ist. So setzt die französische Performanceästhetik der im deutschen Sprachraum während der frühen Tonträgerära üblichen ‚Hyperexpressivität‘ einen entschiedenen Zug zur maßvollen Ausdrucksgestaltung entgegen. Der Verwendung gleitender Tonhöhen, auch der auf klingenden Konsonanten, ist sie allerdings nicht abhold: Die historische Musizierpraxis der französischen *mélodie* schließt gleitende Tonhöhen ebenso ein wie es die zeitgleiche Praxis des deutschsprachigen Kunstliedgesangs tut. Dies mahnt dazu, das expressive Potenzial, das der einzelnen Gleitbewegung in der Ohren der Zeitgenossen zukam, nicht zu überschätzen: Dass auch in einem von expressiver Zurückhaltung geprägten Umfeld die gleitende Tonhöhe an der Tagesordnung war, zeigt, wie sehr ihr im Rahmen der damaligen Musizierkonventionen (auch) der Status eines *vocal habit* und eben nicht (nur) der einer spezifisch expressiven Geste zukam. Nach 1950 schwinden Portamento und verwandte Gestaltungsmittel dann aus der Aufführungspraxis der französischen *mélodie* ebenso wie aus der des deutschen Lieds. Stattdessen etabliert sich, wie auch im deutschen Sprachraum, die Tendenz zu einer vom Sprachlaut ausgehenden Gestaltung des *mélodie*-Gesangs; nicht zufällig ist der Bernac-Schüler Souzay ein unmittelbarer Zeitgenosse Dietrich Fischer-Dieskaus. Konsonanten sind allerdings im französischen Kunstgesang, so Bernac, äußerst kurz zu artikulieren. Das ‚Singen auf Konsonanten‘ ist, wie angeführt, ‚strictly forbidden‘ – eine Doktrin, die sich so für den deutschsprachigen Gesang der zweiten Jahrhunderthälfte nicht ausmachen lässt.

DATENINTERPRETATION

Der analytische Vergleich zwischen 1951 und 1992 entstandener Aufnahmen von Liedern der Komponisten Richard Strauss und Claude Debussy zeigt keine nennenswerten Unterschiede in der sängerischen Anwendung von Gleitbewegungen auf vokalischen Lauten. Bei den untersuchten Sänger*innen kommen die untersuchten Stilmittel *Cercar la nota* aufwärts und Portamento abwärts in beiden Repertoires auf analoge Weise zum Einsatz: In jeweils weniger als einem Drittel aller möglichen Fälle wird *Cercar la nota* realisiert; die Häufigkeit abwärts gerichteter Portamenti liegt bei nicht mehr als 6 % (Debussy) bzw. 7 % (Strauss). Auch für die Häufigkeit konsonantischen Angleitens wurden in beiden Repertoires ähnliche Werte festgestellt; die untersuchte Sänger*innengruppe nutzt bei Strauss ein gutes Viertel, bei Debussy ein Fünftel aller Gelegenheiten für dieses Stilmittel. Unter diesen Aspekten nimmt die Performanceästhetik der französischen *mélodie* nach 1950 also gegenüber gleitender Tonhöhengestaltung offenbar dieselbe Haltung ein wie die zeitgleiche Aufführungspraxis des spätromantischen deutschen Lieds.

Ein eklatanter Unterschied im repertoirespezifischen Performanceverhalten ist allerdings hinsichtlich des konsonantischen Ausgleitens in Abwärtsrichtung festzustellen. Die untersuchte Sänger*innengruppe realisiert dieses Stilmittel bei Strauss immerhin in 38 %, bei Debussy hingegen nur in 15 % aller möglichen Fälle. Eine differenzierende Untersuchung zeigt, dass insbesondere zwei Sängerinnen, Danco (1951) und Ameling (1982), auf ihren Debussy-Aufnahmen ganz anders mit diesem Stilmittel umgehen als in ihren Strauss-Einspielungen. Danco wendet es bei den Strauss-Liedern etwas häufiger an als der

Durchschnitt ihres Jahrzehnts (50 %), erst recht als der ihrer Epoche (43 %) ⁴⁸; bei Debussy gebraucht sie es im Rahmen des 20 Gelegenheiten umfassenden Stellenkorpus nicht ein einziges Mal. Ameling nutzt innerhalb ihres einzigen Beitrags zum Strauss-Lieder-Stellenkorpus (*Ständchen*) drei von vier Gelegenheiten für Ausgleiten abwärts; innerhalb ihrer sechs Debussy-Lieder ergreift auch sie keine einzige der im Stellenkorpus enthaltenen Gelegenheiten. Bei anderen Sänger*innen ist die Differenz zwischen ihren Strauss- und ihren Debussy-Darbietungen weniger groß, so bei Souzay, Fischer-Dieskau und Valente; ihnen gemeinsam ist immerhin, dass sie Ausgleiten abwärts bei Strauss relativ häufiger verwenden als bei Debussy. Eine dritte Gruppe bilden Hendricks und Studer: Ist bei Hendricks die Differenz verschwindend gering, wendet Studer bei Debussy deutlich mehr Ausgleiten abwärts an als bei Strauss.

Diese Beobachtungen erhalten einige Plausibilität, misst man sie an der offiziellen Performanceästhetik des französischen *mélodie*-Gesangs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (autoritativ formuliert bei Bernac). Der Anwendung gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten scheint diese Ästhetik grundsätzlich wenig gewogen: Mit ihrer Abkehr von Portamento und verwandten Stilmitteln einerseits, ihrer Verpflichtung zur Kürze der Konsonantenartikulation andererseits spricht sie sich implizit gegen den Einsatz dieses Gestaltungsmittels aus. Berücksichtigt man die im II. Kapitel referierte Feststellung, dass Gleitbewegungen zu Silbenbeginn ohnehin dezenter eingesetzt werden als am Silbenende, ⁴⁹ erscheint nachvollziehbar, dass diese Vortragsetikette sich vor allem auf den Einsatz von Ausgleitbewegungen bremsend auswirkt. Zudem wirkt es plausibel, dass gerade bei zwei Sängerinnen, die direkt der frankophonen Sphäre entstammen (Danco, geb. 1911 in Brüssel, wo sie auch studierte) ⁵⁰ oder unmittelbar von Bernac ausgebildet wurden (Ameling) auf ihren Debussyaufnahmen ein entsprechendes Stilbewusstsein wirksam gewesen sein könnte. Umgekehrt haben gerade die beiden Sängerinnen, die bei Debussy relativ hohe Werte für Ausgleiten abwärts erzielen, ihre professionelle Ausbildung in Distanz zum französischen Kulturraum erhalten (Barbara Hendricks: Nebraska und New York City; ⁵¹ Studer: Tanglewood und Wien ⁵²); es erscheint zumindest denkbar, dass sie stilistische Besonderheiten des französischsprachigen *mélodie*-Gesangs nicht in gleicher Weise verinnerlicht haben könnten wie etwa Danco und Ameling.

Möchte man überprüfen, ob bei Danco und Ameling tatsächlich ein stilspezifischer Umgang mit konsonantischen Phonemen vorliegt, bietet es sich an, den Umgang beider Sängerinnen mit dem Phonem /r/ zu überprüfen. Zu diesem Laut schreibt Bernac, er solle mit nicht mehr als einem alveolar gebildeten ‚flip‘ erzeugt werden. Eine solche Forderung schränkt die Möglichkeit, /r/ auf einer konkreten, deutlich identifizierbaren Tonhöhe zu produzieren, stark ein. Denkbar wäre daher, dass Danco und Ameling den /r/-Laut in der französischen *mélodie* sehr kurz artikulieren und auf diese Weise eine ästhetisch relevante Eigen-Intonation dieses Phonems verhindern, sich im deutschen Lied jedoch in dieser Hinsicht nicht beschränken. Hört man freilich die einschlägigen Stellen in ihren Strauss- bzw. Debussy-Aufnahmen im direkten Vergleich, lässt sich kein generell praktizierter

48 Siehe II. Kapitel, Abbildung II.10. Innerhalb des zentralen Stellenkorpus der Strauss-Lieder ergibt sich für Danco ein Wert von 53 %. Innerhalb des reduzierten zentralen Stellenkorpus der Strauss-Lieder sind es sogar 54 %; siehe oben, Abbildung V.5.

49 Vgl. II. Kapitel, Abschnitt *Gleitbewegungen differenziert nach Silbenposition/Silbenbeginn*.

50 Vgl. Kutsch/Riemens 2003, S. 1000.

51 Vgl. ebd., S. 2031.

52 Vgl. ebd., S. 4582.

Unterschied in der Artikulationsdauer feststellen. Beide Sängerinnen produzieren sowohl im deutschen als auch im französischen Repertoire sehr kurze⁵³ oder sogar stimmlose⁵⁴, aber auch auf Tonhöhe gehaltene /r/-Laute, diese ebenfalls stets von geringer Dauer⁵⁵. Von einem auffällig differenten Umgang mit der Artikulationsdauer von /r/, abhängig vom gesungenen Repertoire, kann bei keiner von beiden die Rede sein. Immerhin vermeiden Danco und Ameling in den Debussy-Aufnahmen Effekte, die eine gesonderte Aufmerksamkeit für /r/-Laute bewirken könnten – anders als in ihren Strauss-Aufnahmen, wo sie das auslautende /r/, bei aller Kürze, wiederholt abweichend von der vorangehenden Vokaltonhöhe intonieren.⁵⁶ Es kann also in jedem Fall davon gesprochen werden, dass sie im französischen Gesang einen dezenten Gebrauch dieses Phonems pflegen.

Von Barbara Hendricks etwa lässt sich das so nicht sagen: In ihren *Ariettes*-Einspielungen finden sich wiederholt auffällig ‚gerollte‘ r-Laute, die deutlich mehr als den von Bernac zugestandenen ‚one flip‘⁵⁷ enthalten. Ihre ästhetische Ausgangsposition unterscheidet sich also grundsätzlich von der Danco und Amelings (was ihrer Weltkarriere im französischen Repertoire keineswegs geschadet hat⁵⁸), und für ihre Konsonantenbehandlung spielen die unterschiedlichen Repertoirekontexte offenbar keine wichtige Rolle. Dazu passt, dass Hendricks’ Aufnahmen innerhalb des Korpus den geringsten Unterschied in der gleitenden Behandlung klingender Konsonanten bei Debussy und Strauss aufweisen.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vergleichende Analyse von Aufnahmen Strauss’cher Lieder und Debussy’cher *mélo-dies* aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ergibt keinen Hinweis darauf, dass *Cercar la nota* aufwärts oder Portamento abwärts in Abhängigkeit vom gesungenen Repertoire auf verschiedene Weise eingesetzt worden wären. Auch für konsonantisches Angleiten am Silbenanfang finden sich keine Indizien in dieser Richtung.

Anders verhält es sich mit konsonantischem Ausgleiten am Silbenende: Die besondere Gunst, deren sich dieses Stilmittel während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei den Sänger*innen von Strauss-Liedern erfreute,⁵⁹ lässt sich nicht auf die Darbietung der analysierten Debussy-Einspielungen übertragen. Möglicherweise handelt es sich bei der Favorisierung dieses Gestaltungsmittels nach 1950 um ein spezifisches Phänomen des deutschsprachigen (Lied-)Gesangs. Die seit der Jahrhundertmitte für die französische *mélodie* gültige Vortragsästhetik jedenfalls, die eine besonders kurze Konsonantenartikulation propagierte, war der Pflege dieses Stilmittels nicht günstig.

53 Im Strauss-Korpus vgl. etwa ☉ Ameling 1988 *Ständchen*, T. 37 „mir in“. Im Debussy-Korpus vgl. etwa ☉ Danco 1951 Nr. 2, T. 62 „amour et“; ☉ Ameling 1982 Nr. 2, T. 31 „pour un“.

54 Im Strauss-Korpus vgl. etwa ☉ Danco 1953 *Morgen!*, T. 28 „nieder-steigen“.

55 Im Strauss-Korpus vgl. etwa ☉ Danco 1953 *Morgen!*, T. 18 „wer-de“; ☉ Ameling 1988 *Ständchen*, T. 38 „Gar-ten“. Im Debussy-Korpus vgl. etwa ☉ Danco 1951 Nr. 6, T. 10 „pour peu“; ☉ Ameling 1982 Nr. 2, T. 60 „pour-quoi“.

56 Vgl. ☉ Danco 1953 *Morgen!*, T. 18 „wer-de“; ☉ Danco 1953 *Freundliche Vision*, T. 10 „Mar-geritten“; ☉ Ameling 1988 *Ständchen*, T. 38 „Gar-ten“.

57 Vgl. etwa Hendricks’ Einspielungen von Nr. 1, T. 13 („brises“) und Nr. 3, T. 24 („espérances“).

58 Vgl. Fischer 1993, S. 597.

59 Siehe II. Kapitel, Abbildung II.10.

VI. Performancestilistischer Vergleich:
Franz Schubert, *Winterreise* D 911 (1827)

Majid Motavasseli

Die folgende Teilanalyse vergleicht Ergebnisse der Untersuchungen zum Strauss-Korpus mit Aufnahmeanalysen zu Franz Schuberts *Winterreise* D 911 als einem ‚Standardwerk‘ unter den deutschsprachigen Liederzyklen. Beide Korpora gleichen einander in der Gattungseigenschaft, auf Gedichtvertonungen zu basieren, sowie in der gemeinsamen Textsprache. Ein performancestilistischer Vergleich interessiert insbesondere aufgrund ihrer unterschiedlichen Entstehungszeit und musikalisch-stilistischen Verortung (Strauss-Lieder: 1885–1900¹, *Winterreise*: 1827).

ZUR KORPUSBILDUNG

Für den vorliegenden Vergleich wurden Stellen aus 17 von 24 Liedern des *Winterreise*-Zyklus ausgewählt (Tabelle VI.1). Folgende Auswahlkriterien wurden für dieses Korpus getroffen:

- Es wurden nur zwei Gleitbewegungsarten in den Blick genommen, jeweils in konsonantischer und vokalischer Variante: konsonantisches Angleiten aufwärts / *Cercar la nota* aufwärts; konsonantisches Ausgleiten abwärts / Portamento abwärts.
- Zur besseren Vergleichbarkeit mit den Untersuchungsergebnissen Strauss-Debussy wurden von vornherein nur Gleitbewegungen auf den Lauten /l, m, n, ŋ, r, v/ in Betracht gezogen;² ausgespart wurde schließlich auch der Laut /v/ wegen der mit seiner Geräuschhaftigkeit verbundenen Herausforderungen.
- Um die Anzahl von Zweifelsfällen hinsichtlich der ästhetischen Relevanz von Gleitbewegungen einzuschränken, wurden außerdem nur Intervalle vom Umfang mindestens einer Quart und Notenwerte von verhältnismäßig langer Dauer (relativ zum unmittelbaren Kontext) einbezogen.

Daraus ergeben sich für das *Winterreise*-Korpus insgesamt 77 Partiturstellen. Tabelle VI.1 gibt an, wie viele Stellen davon Gelegenheit für konsonantisches Angleiten bzw. *Cercar la nota* aufwärts, wie viele Gelegenheit für konsonantisches Ausgleiten bzw. Portamento abwärts bieten.

Ausgewählte Lieder	Anzahl der Stellen	Aus↓	An↑
Nr. 1: <i>Gute Nacht</i>	9	6	3
Nr. 2: <i>Die Wetterfahne</i>	3	0	3
Nr. 4: <i>Erstarrung</i>	8	3	5
Nr. 6: <i>Wasserflut</i>	8	3	5
Nr. 7: <i>Auf dem Flusse</i>	3	1	2
Nr. 8: <i>Rückblick</i>	5	3	2
Nr. 9: <i>Irrlicht</i>	2	1	1
Nr. 10: <i>Rast</i>	5	5	0
Nr. 11: <i>Frühlingstraum</i>	6	5	1
Nr. 13: <i>Die Post</i>	2	0	2
Nr. 16: <i>Letzte Hoffnung</i>	4	3	1
Nr. 17: <i>Im Dorfe</i>	2	1	1
Nr. 18: <i>Der stürmische Morgen</i>	6	5	1
Nr. 19: <i>Täuschung</i>	2	2	0
Nr. 21: <i>Das Wirtshaus</i>	3	3	0
Nr. 22: <i>Mut</i>	2	0	2
Nr. 24: <i>Der Leiermann</i>	7	4	3
Summe	77	45	32

Tabelle VI.1: Franz Schubert, *Winterreise* D 911, Anzahl der ausgewählten Partiturstellen je Lied

1 Siehe II. Kapitel, Abschnitt *Zur Genese des Korpus von Aufnahmestellen*.

2 Siehe V. Kapitel der vorliegenden Studie und II. Kapitel, Abschnitt 4. *Gleitbewegungen auf Konsonanten differenziert nach Phonemen*.

Notenbeispiel VI gibt das Partiturstellenkorpus für Schuberts *Winterreise* als Notentext wieder, Tabelle VI.2 führt es im Wortlaut der Liedtexte an, sortiert nach konsonantischen Lauten einerseits, Gleitbewegungsarten andererseits.

	/l/	/m/	/n/	/ŋ/	/r/	/v/
Angeleiten↓	Nr. 2 T. 28 "so laut"	Nr. 1 T. 16 "Das Mädchen"	Nr. 4 T. 12 "mei-nem"	nicht möglich	Nr. 2 T. 45 "eine reiche"	ausgespart
	Nr. 2 T. 38 "so laut"	Nr. 1 T. 20 "Das Mädchen"	Nr. 6 T. 9 "Folge nach"		Nr. 6 T. 5 "Manche Trän"	
	Nr. 4 T. 52 "die Blumen"	Nr. 1 T. 84 "da-mit"	Nr. 7 T. 62 "sei-ner"		Nr. 6 T. 24 "Meine Tränen"	
	Nr. 4 T. 55 "so blaß"	Nr. 4 T. 28 "mit meinen"	Nr. 11 T. 9 "grü-nen"		Nr. 7 T. 21 "ge-streckt"	
	Nr. 4 T. 56 "die Blumen"	Nr. 6 T. 25 "ist meiner"	Nr. 16 T. 17 "Hoff-nung"		Nr. 8 T. 59 "zu-rücke"	
	Nr. 9 T. 7 "[...] lockte"	Nr. 6 T. 27 "ist meiner"	Nr. 18 T. 15 "sein eig-nes"		Nr. 8 T. 62 "zu-rücke"	
	Nr. 13 T. 65 "[...] Liebchen"	Nr. 13 T. 39 "dich, mein"	Nr. 24 T. 32 "kei-ner"		Nr. 22 T. 23 "Hö-re"	
	Nr. 17 T. 8 "es schlafen"	Nr. 24 T. 54 "ich mit"	Nr. 24 T. 57 "dei-ne"			
Ausgeleiten↑	Nr. 4 T. 84 "Bild darin"	Nr. 1 T. 9 "fremd zieh"	Nr. 1 T. 13 "in dieser"	Nr. 8 T. 50 "Gedan-ken"	Nr. 1 T. 45 "vor ihres"	nicht möglich
	Nr. 6 T. 9 "kal-ten"	Nr. 1 T. 62 "dem Andern"	Nr. 1 T. 85 "an dich"	Nr. 8 T. 53 "wan-ken"	Nr. 1 T. 90 "Vorüber-gehen"	
	Nr. 10 T. 19 "kalt zum"	Nr. 10 T. 48 "Kampf und"	Nr. 4 T. 67 "von hier"	Nr. 8 T. 56 "Gedan-ken"	Nr. 6 T. 5 "Trän aus"	
	Nr. 16 T. 26 "fällt das"	Nr. 11 T. 21 "vom Dach"	Nr. 4 T. 71 "von ihr"	Nr. 11 T. 69 "den-ke"	Nr. 18 T. 12 "Mor-gen"	
	Nr. 16 T. 32 "sel-ber"	Nr. 11 T. 25 "vom Dach"	Nr. 6 T. 21 "und aus"		Nr. 21 T. 9 "mir gedacht"	
	Nr. 24 T. 53 "Al-ter"	Nr. 11 T. 81 "am Fenster"	Nr. 7 T. 18 "un-beweglich"		Nr. 21 T. 15 "Wirts-haus"	
		Nr. 18 T. 6 "um-her"	Nr. 9 T. 17 "gewohnt das"			
			Nr. 10 T. 12 "wan-dern"			
			Nr. 10 T. 40 "gefun-den"			
			Nr. 10 T. 45 "Wun-den"			
			Nr. 11 T. 20 "fin-ster"			
			Nr. 16 T. 11 "in Gedanken"			
			Nr. 17 T. 9 "ihren Betten"			
			Nr. 18 T. 15 "sein eignes"			
			Nr. 18 T. 16 "Win-ter"			
			Nr. 18 T. 17 "Win-ter"			
			Nr. 19 T. 19 "Wan-dersmann"			
			Nr. 19 T. 31 "ein helles"			
			Nr. 21 T. 26 "Wan-derstab"			
		Nr. 24 T. 18 "hin und"				
		Nr. 24 T. 32 "ihn an"				
		Nr. 24 T. 35 "und die"				

Tabelle VI.2: Franz Schubert, *Winterreise* D 911, Partiturstellenkorpus im Wortlaut der Liedtexte, differenziert nach Lautformen und Gleitbewegungsarten. Die Bezeichnung „nicht möglich“ signalisiert eine strukturell unmögliche Lautbildung.

9 Nr. 1 Gute Nacht 13



zo - gen, fremd zieh ich wie - der_ wei - sen in die - ser Dun - kel -

15 19 45



strauß. Das Mäd - chen sprach von Eh', das Mäd - chen sprach von heu - len vor ih - res_ Her - ren_

62 83



Ei - nem zu dem An - dern, fein Nacht, da - mit du mö - gest se - hen, an dich

90 28 Nr. 2 Die Wetterfahne 38



im Vor - ü - ber - ge - hen ans nicht_ so laut. nicht_ so laut.

44 12 Nr. 4 Erstarrung 28



ei - ne_ rei - che sie an_ mei - nem_ Schnee mit mei -

51 54



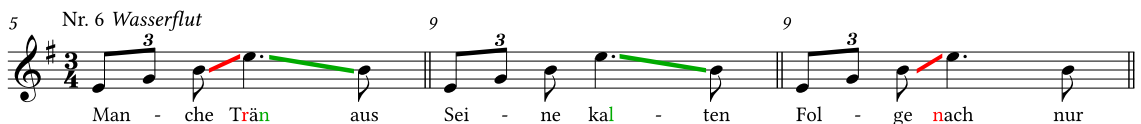
Gras? Die Blu - men sind er - Ra - sen sieht so blaß, die Blu - men sind er -

67 71 84



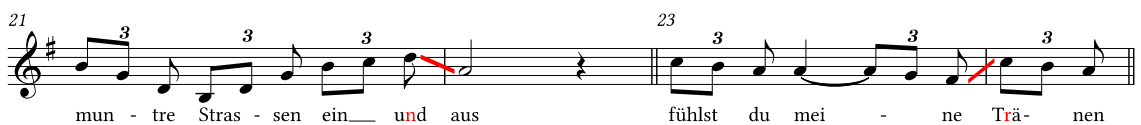
neh - men mit von hier?_ Wenn sagt mir dann von ihr?_ Soll startt ihr_ Bild dar -

5 Nr. 6 Wasserflut 9 3 9 3 9 3




Man - che Trän aus Sei - ne kal - ten Fol - ge nach nur

21 23 3 3 3 3



mun - tre Stras - sen ein_ und aus fühlst du mei - ne Trä - nen

25 27 (stark) 3 3 3 3



da_ ist mei - ner Lieb - sten da_ ist mei - ner Lieb - sten

18 Nr. 7 Auf dem Flusse 62



kalt und un - be - weg - lich im San - de_ aus - ge - streckt. un - ter sei - ner

49 Nr. 8 Rückblick 52



mir der Tag in die Ge - dan - ken, ich zu - rü - cke wie - der wan - ken,

55 59 62



mir der Tag in die Ge - dan - ken, ich zu - rü - cke wie - der ich zu - rü - cke wie - der

6 Nr. 9 *Irrlicht* 17 12 Nr. 10 *Rast*



Fel-sen-grün-de lock-te mich ein Irr-licht Bin-ge-wohnt das Wan-dern hielt mich
war zu kalt zum Ob-dach ich-ge-fun-den; Wun-den; Kampf und Sturm so

9 Nr. 11 *Frühlingstraum* 20



träum-te von grü-nen fin-ster, es schrie-en die Ra-ben vom Dach,
schrie-en die Ra-ben vom Dach. den-ke dem Trau-me nach.

81 39 Nr. 12 *Die Post* 64



grünt ihr Blät-ter am Fen-ster, wann Brief für dich, mein ich ein lie-bes Lieb-chen hatt',
grünt ihr Blät-ter am Fen-ster, wann Brief für dich, mein ich ein lie-bes Lieb-chen hatt',

11 Nr. 16 *Letzte Hoffnung* 17 26 32



oft-mals in Ge-dan-ken mei-ne Hoff-nung Ach, und fällt das fall ich sel-ber
oft-mals in Ge-dan-ken mei-ne Hoff-nung Ach, und fällt das fall ich sel-ber

8 Nr. 17 *Im Dorfe*



Ket-ten, es schla-fen die Men-schen in ih-ren Bet-ten,
Ket-ten, es schla-fen die Men-schen in ih-ren Bet-ten,

6 Nr. 18 *Der stürmische Morgen* 12



Wol-ken-fet-zen flat-tern um-her nenn ich ei-nen Mor-gen so
malt sein eig-nes Bild, es ist nichts als der Win-ter, es ist nichts als der Win-ter, der

19 Nr. 19 *Täuschung* 31 9 Nr. 21 *Das Wirtshaus*



lockt den Wan-ders-weist ein hel-les ich bei mir ge-dacht.
lockt den Wan-ders-weist ein hel-les ich bei mir ge-dacht.

15 26 23 Nr. 22 *Mut* 30



küh-le Wirts-haus ein. treu-er Wan-der-stab, nun Hö-re nicht Füh-le nicht
küh-le Wirts-haus ein. treu-er Wan-der-stab, nun Hö-re nicht Füh-le nicht

18 Nr. 24 *Der Leiermann* 32 35



wankt er hin und her, kei-ner sieht ihn an, und die Hun-de knur-ren
wankt er hin und her, kei-ner sieht ihn an, und die Hun-de knur-ren

53 57



Wun-der-li-cher Al-ter, soll ich mit dir dei-ne Lei-er drehn?
Wun-der-li-cher Al-ter, soll ich mit dir dei-ne Lei-er drehn?

Bei der Zusammenstellung des Aufnahmenkorpus wurden Einspielungen ausgewählt, auf denen im Strauss-Lieder-Korpus vertretene Sänger*innen zu hören sind; diese Maßnahme diente der Vergleichbarkeit beider Korpusanalysen.³ Das Korpus besteht aus insgesamt acht Einspielungen durch sechs Sänger*innen:⁴

- Lotte Lehmann [Sopran] / Paul Ulanowsky (1940/41)
- Peter Anders [Tenor] / Michael Raucheisen (1945)
- Dietrich Fischer-Dieskau [Bariton] / Jörg Demus (1966)
- Dietrich Fischer-Dieskau [Bariton] / Gerald Moore (1971)
- Hermann Prey [Bariton] / Wolfgang Sawallisch (1973)
- Andreas Schmidt [Bariton] / Rudolf Jansen (1990)
- Andreas Schmidt [Bariton] / Rudolf Jansen (2000)
- Jonas Kaufmann [Tenor] / Helmut Deutsch (2013).⁵

Aus Gründen der Vergleichbarkeit wurden aus dem Strauss-Aufnahmenkorpus der genannten Sänger*innen jene Einspielungen ausgewählt, die in einer relativen zeitlichen Nähe zu deren *Winterreise*-Aufnahmen entstanden sind.⁶ Daraus wurden jene Stellen in die Untersuchung einbezogen, die auf denselben Phonemen Gelegenheiten für die genannten Gleitvorgänge bieten wie das *Winterreise*-Korpus. Das ergibt insgesamt 301 Aufnahmestellen, die mit insgesamt 616 Aufnahmestellen für Schubert verglichen werden. In beiden Fällen überwiegen die Gelegenheiten für Ausgleiten abwärts geringfügig diejenigen für Angleiten aufwärts (Tabelle VI.3).

	Einzelstellen Strauss-Auswahl	%		Einzelstellen <i>Winterreise</i>	%
An/Cln↑	138	46%	An/Cln↑	256	42%
Aus/Por↓	163	54%	Aus/Por↓	360	58%
Summe	301	100%	Summe	616	100%

Tabelle VI.3: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (Auswahl) und *Winterreise*, jeweils Anzahl der Einzelstellen pro Gleitbewegungsform

3 Die für die vorliegende Analyse verwendeten Tonträger wurden im Rahmen des von Christian Utz geleiteten, vom österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung finanzierten Forschungsprojekts PETAL zusammengestellt, dessen wissenschaftlicher Mitarbeiter ich von 2019 bis 2020 war. Vgl. die Diskographie in Utz 2021, S. 359, Tabelle 4Ea (https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab04Ea.pdf; 1.3.2023). Für die freundliche Erlaubnis, auf diese Aufnahmensammlung im vorliegenden Zusammenhang zuzugreifen, gilt dem Projekt PETAL mein herzlicher Dank.

4 Es ist anzumerken, dass die Erstsprache aller genannten Sänger*innen Deutsch ist.

5 Die ‚doppelten‘ Einspielungen von Fischer-Dieskau 1966 und 1971 bzw. Schmidt 1990 und 2000 werden in den Untersuchungsergebnissen jeweils zusammengefasst.

6 Das sind die Aufnahmen folgender Jahre: Anders: 1938, ca. 1943, 1944, 1949, 194x, 1953; Lehmann: 1941, 1946, 1948; Fischer-Dieskau: 1967, 1968, 1969; Prey: 1972; Schmidt: 1993, 1995, 1996, 1997; Kaufmann: 2005. Der Höchstabstand zwischen einer Strauss- und einer Schubert-Aufnahme beträgt 8 Jahre (Lehmann 1940–41/1948 bzw. Kaufmann 2005/2013).

VERGLEICHENDE AUFNAHMENANALYSE

1. Überblick über konsonantische und vokalische Gleitbewegungen

Im Durchschnitt ist sowohl für konsonantisches Angleiten aufwärts als auch konsonantisches Ausgleiten abwärts zwischen den beiden Korpora nur ein sehr geringer Unterschied festzustellen (Abbildung VI.1). Die jeweiligen Anteile für diese beiden Gleitbewegungen ähneln sich auch innerhalb der beiden Korpora.

Für vokalische Gleitbewegungen hingegen ist beim *Cercar la nota* eine leichte Tendenz zu Strauss zu sehen (+5%), die allerdings statistisch nicht signifikant ist.⁷ Eine erhebliche Differenz besteht jedoch für Portamento-Vorgänge, die in den Strauss-Liedern deutlich häufiger realisiert werden als in der *Winterreise* (+16%). Dieser Unterschied ist aus statistischer Sicht gering, doch signifikant.⁸ Eine statistisch relevante Differenz tritt also nur bei einer der vier untersuchten Kategorien von Gleitbewegungen auf.

2. Gleitende Tonhöhengestaltung und individueller Performancestil

Die unter Punkt 1. dargestellten Häufigkeiten konsonantischer und vokalischer Gleitbewegungen bei Strauss und Schubert beruhen auf berechneten Durchschnittswerten. Im Folgenden wird für jede der vier genannten Kategorien untersucht, inwieweit die individuellen Interpretationen der Sänger*innen von diesen abweichen.

Angleiten aufwärts

Wie Abbildung VI.2 zeigt, vereint der Mittelwert für konsonantisches Angleiten individuell sehr unterschiedliche Arten der Verteilung. Lotte Lehmann, Dietrich Fischer-Dieskau, Hermann Prey und Andreas Schmidt führen das Angleiten bei Strauss und Schubert jeweils in annähernd gleichem Ausmaß aus; Lehmann tendiert dazu, in der *Winterreise* häufiger anzugleiten, während dies bei Prey für die Strauss-Lieder gilt; keine dieser Differenzen ist jedoch statistisch signifikant.

Bei Peter Anders allerdings spielt das konsonantische Angleiten bei Schubert eine deutlich größere Rolle; in der *Winterreise* führt er dieses anteilmäßig um 38% häufiger aus als in der Strauss-Auswahl. Jonas Kaufmann andererseits interpretiert die Strauss-Lieder mit 34% mehr Angleiten als die *Winterreise*. Bemerkenswerterweise ist diese Differenz nur bei Anders statistisch signifikant;⁹ trotz der ähnlichen prozentualen Differenz ist das bei Kaufmann nicht der Fall.¹⁰

7 $\chi^2 = 8,90$; $df = 1$; $p = 0,003$.

8 $\chi^2 = 34,6$; $df = 1$; $p < 0,001$. |Kendall's Tau-B| = 0,257; $t = 5,88$; $p < 0,001$. Die Differenz liegt im Bereich einer kleinen Abweichung (Kendall's Tau-B < 0,3).

9 $\chi^2 = 11,8$; $df = 1$; $p < 0,001$. |Kendall's Tau-B| = 0,404; $t = 3,41$; $p < 0,001$. Es handelt sich um eine Differenz mittlerer Stärke.

10 $\chi^2 = 5,07$; $df = 1$; $p = 0,024$. |Kendall's Tau-B| = 0,322; $|t| = 2,23$; $p = 0,026$.

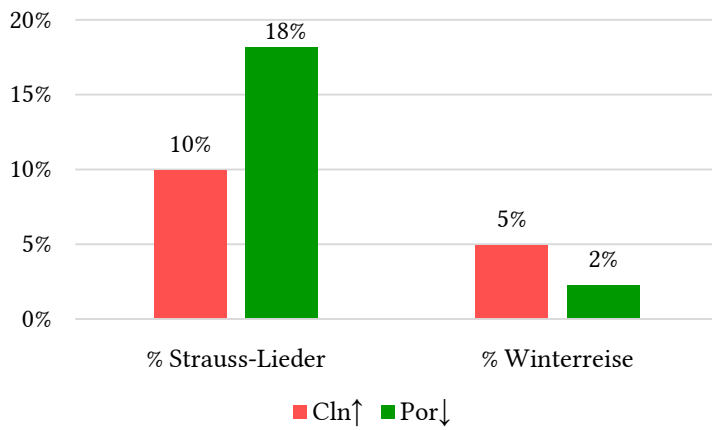
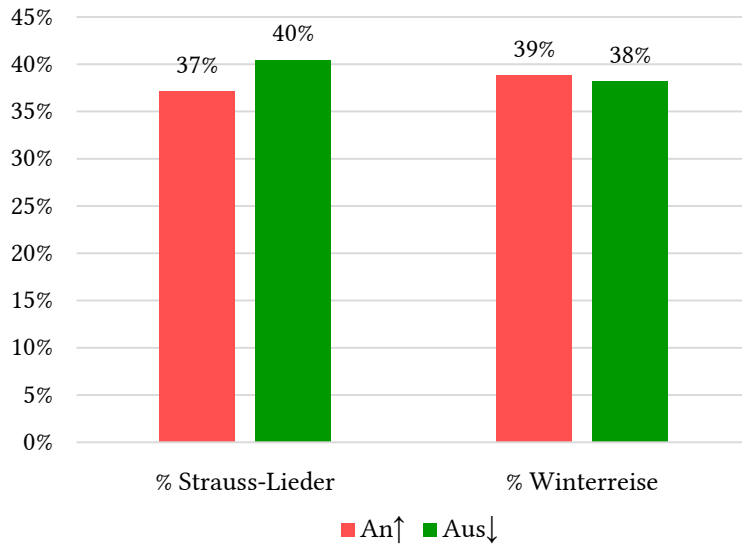


Abbildung VI.1: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (Auswahl) und *Winterreise*, jeweils Häufigkeit verschiedener Gleitbewegungsformen

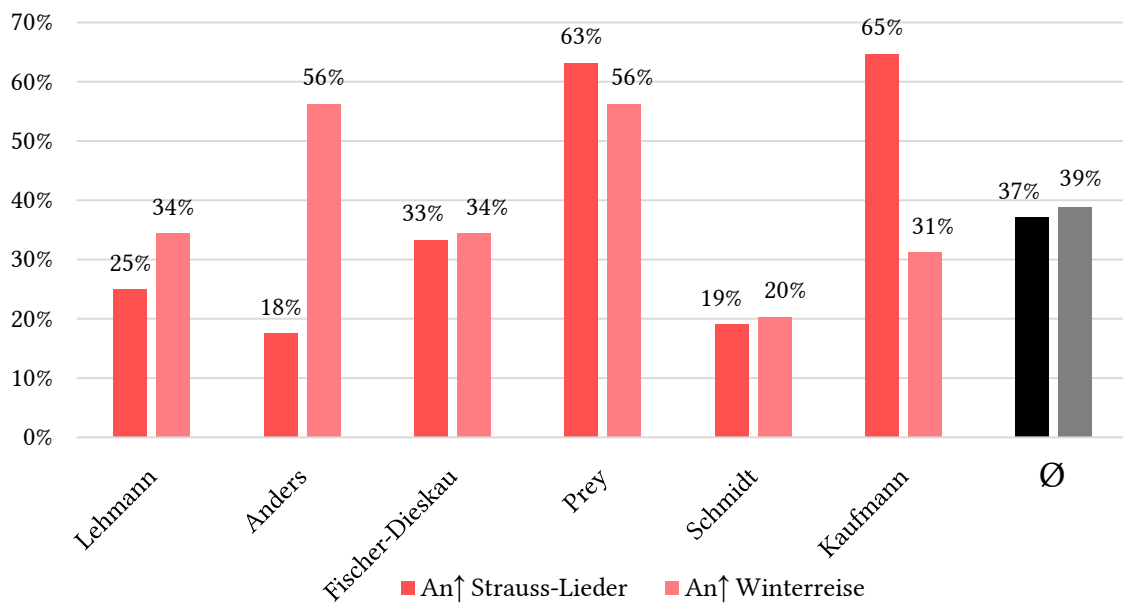


Abbildung VI.2: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (Auswahl) und *Winterreise*, jeweils Häufigkeit der konsonantischen Gleitbewegung Angleiten aufwärts

Während Anders in den Strauss-Liedern sieben von 40 untersuchten Stellen (18 %) mit Angleiten ausführt, trifft das für die *Winterreise* auf 18 der 32 untersuchten Stellen zu (56 %). Im Gegensatz zu den Strauss-Liedern, auf die Anders das Angleiten sehr gleichmäßig verteilt, ist die Hälfte der 18 Schubert-Stellen auf die beiden Lieder Nr. 4 *Erstarrung* und Nr. 6 *Wasserflut* konzentriert: An neun von zehn untersuchten Stellen findet in diesen beiden Stücken konsonantisches Angleiten statt. Die einzige hier nicht wahrgenommene Gelegenheit ist das Wort „meinem“ (*Erstarrung*, T. 12), für das unter den sechs untersuchten Sänger*innen auch sonst niemand ein Angleiten ausführt. Betrachtet man Anders' Interpretation ohne diese beiden Lieder, ergibt sich ein Angleiten an neun von 22 verbleibenden Stellen (41 %), das ist im Vergleich zu seinen Strauss-Aufnahmen immer noch ein markanter Anteil.

Interessanterweise sind die Prozentanteile für konsonantisches Angleiten in der *Winterreise* für Prey und Anders gleich (56%). Das bedeutet, sie führen beide 18 von 32 untersuchten Stellen mit einem Angleiten aus. Diese Stellen sind nicht vollkommen deckungsgleich, fallen aber häufig zusammen. Das gilt insbesondere für die beiden erwähnten Lieder *Erstarrung* und *Wasserflut*, in denen Prey an drei bzw. vier, Anders an vier bzw. fünf der betrachteten Stellen ein Angleiten ausführt. Ähnlich wie bei Anders sind die Angleitvorgänge in der *Winterreise* auch bei Prey auf diese beiden Lieder konzentriert, während sie im Strauss-Korpus ganz unterschiedlich verteilt sind.

In seinem Buch *Premierenfieber*, das ein ganzes Kapitel der *Winterreise* widmet, gibt Prey keine Auskunft über den Einsatz konsonantischen Gleitens. Seine interpretatorischen Anmerkungen zu *Wasserflut* (also zu jenem Lied, in welchem Prey den höchsten Anteil an Angleitvorgängen realisiert) sind allerdings aufschlussreich im Hinblick auf seine Ausführung der Konsonanten:

„Wasserflut“ trage ich trotz der Tempovorschrift „langsam“ etwas fließender vor. Das Lied verleitet zum Schleppen. Obgleich die „Begleitung“ verhältnismäßig einfache harmonische Wendungen zeigt, ist das Lied von großer Gefühlstiefe. Während auf dem Klavier trauermarschartige Harmonien erklingen, durchmißt die Stimme, wie von irdischen Ketten befreit, weite Distanzen auf kleinstem Raum.¹¹

Diese Beschreibung einer „fließenderen“ Interpretation über große Intervallabstände hinweg könnte möglicherweise auf eine Tendenz zur gleitenden Ausführung von Konsonanten hindeuten.

Ausgleiten abwärts

Hinsichtlich des konsonantischen Ausgleitens ist festzustellen, dass Fischer-Dieskau und Kaufmann jeweils zu annähernd gleichen Teilen bei Strauss sowie Schubert Ausgleitvorgänge einsetzen (Abbildung VI.3). Lehmann und Anders geben in dieser Hinsicht der *Winterreise* den Vorzug gegenüber Strauss: Bei Anders ist der Anteil bei Schubert um 11 %, bei Lehmann um 22 % höher als bei Strauss; jedoch ist dieser Unterschied in beiden Fällen statistisch nicht signifikant.¹²

11 Prey/Abraham 1981, S. 137 f.

12 Anders: $\chi^2 = 1,10$; $df = 1$; $p = 0,294$. |Kendall's Tau-B| = 0,107; $t = 1,04$; $p = 0,297$.

Lehmann: $\chi^2 = 3,22$; $df = 1$; $p = 0,073$. |Kendall's Tau-B| = 0,226; $t = 1,78$; $p = 0,075$.

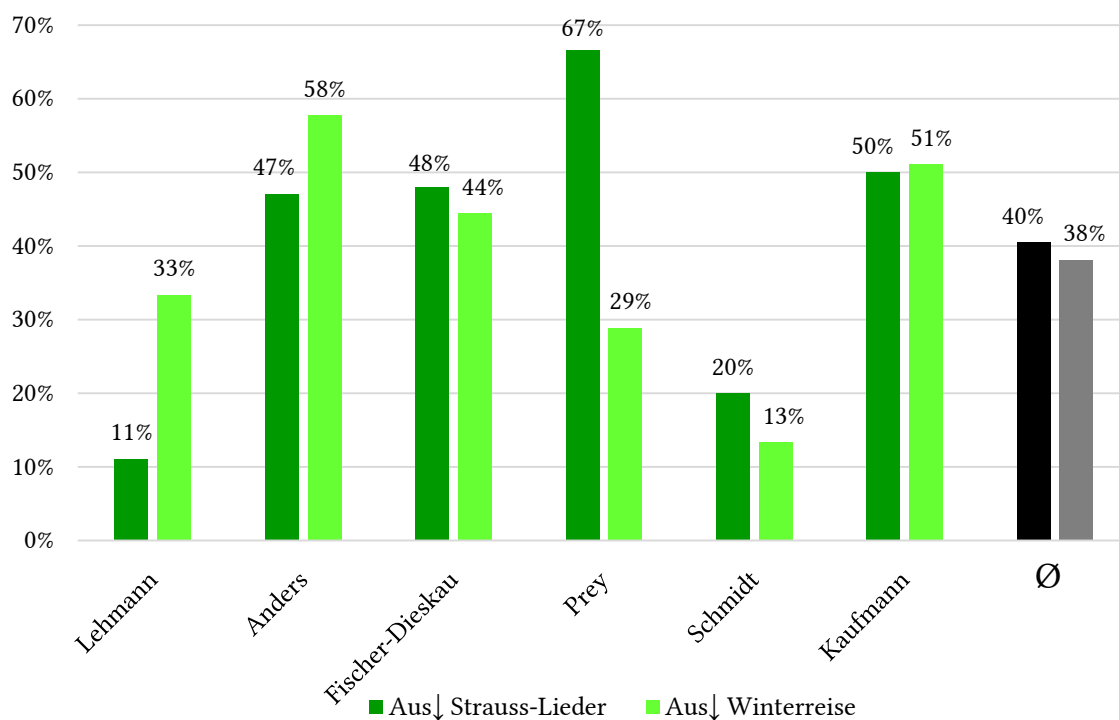


Abbildung VI.3: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (Auswahl) und *Winterreise*, jeweils Häufigkeit der konsonantischen Gleitbewegung Ausgleiten abwärts

Nichtsdestotrotz scheint der deutlich höhere Anteil an Ausgleitvorgängen bei Schubert in Lehmanns Einspielung auf eine gezielte Handhabung der Konsonanten im Zyklus hinzuweisen. Insbesondere die in ihrem Lehrbuch *More than Singing* enthaltenen Anmerkungen zu den beiden Liedern Nr. 10 *Rast* und Nr. 16 *Letzte Hoffnung* geben Hinweise auf Lehmanns Ideen zur Behandlung der Konsonanten. Für *Rast* gibt Lehmann unter anderem folgende Anweisung: „Enunciate the consonants in ‚So brennen [ihre] Wunden‘ sharply“¹³; sie selbst führt im Wort „Wunden“ (T. 45; vgl. auch an der musikalischen Parallelstelle „gefunden“, T. 40) ein Ausgleiten aus. Die Zeile „Auch du, mein Herz, [in Kampf und Sturm]“ rät sie folgendermaßen auszuführen: „Sing these lines very distinctly, with a brightly colored quality, making the consonants pointed and sharp“¹⁴; in ihrer Einspielung realisiert Lehmann auf dem Wort „Kampf“ (T. 48) einen Ausgleitvorgang. Den Wörtern „Wunden“ und „gefunden“ – sowie auch „Wandern“ (T. 12) – ist jeweils ein Oktavsprung über /n/ zugrundegelegt, was ein Ausgleiten in dieser Situation zu begünstigen scheint: Alle untersuchten Interpret*innen bis auf Schmidt (der in beiden seiner Aufnahmen keine dieser Gelegenheiten wahrnimmt) führen an diesen Stellen ein Ausgleiten aus.

In ihren Anmerkungen zu *Letzte Hoffnung* schreibt Lehmann zur Stelle „Ach, und fällt das Blatt zu Boden“: „Notice the *crescendo* and *decrescendo* [...]. Don’t sing this *too* forcefully. It should be a kind of tone painting – a falling leaf blown about by the wind.“¹⁵ Diese Tonmalerei mit Bezug auf das Bild des fallenden Blattes wird von Lehmann (neben dem verlangten *crescendo* bis zum Taktende) auch mittels eines deutlichen Ausgleitens abwärts auf „fällt“ (T. 26) umgesetzt, wodurch der Vorgang des Fallens weiter hervorgehoben wird. Ihre Interpretation zeigt hier einen klaren Zusammenhang zwischen Textbedeutung

13 Lehmann 1945, S. 116.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 119 (Hervorhebung original).

und deren musikalischer Umsetzung (durch Gleitvorgänge). Diese Art von Tonmalerei mithilfe der Gestaltung des Sprachklangs ist an dieser Stelle einzigartig: Außer Lehmann führt auf „fällt“ nur Fischer-Dieskau (in seiner Aufnahme von 1971) ein Ausgleiten aus.

Einen sehr markanten Unterschied zwischen Ausgleitvorgängen bei Strauss und Schubert zeigen die Einspielungen von Prey: In den Strauss-Liedern nimmt Prey an zwei Drittel der Stellen (67 %) die Gelegenheit zum Ausgleiten wahr, während es für Schubert nur ein knappes Drittel sind (29 %). Das ergibt einen statistisch signifikanten Unterschied von 38 %.¹⁶ Der Sänger tendiert in diesem Fall bei Strauss deutlich zu konsonantischen Gleitvorgängen: Auch die ausgeführten *Angleitvorgänge* in Aufwärtsrichtung zeigen, wie oben erwähnt, einen hohen Anteil (63%), der sich allerdings kaum von jenem für die *Winterreise* unterscheidet (56%). Durch die vergleichsweise sehr hohe Anzahl realisierter Ausgleitvorgänge bei Strauss jedoch kristallisiert sich ein prägnanter stilistischer Unterschied zur Interpretation der Schubert-Lieder heraus. Unter den 16 von 24 durch Prey wahrgenommenen Gelegenheiten für konsonantisches Ausgleiten bei Strauss finden sich fünf Stellen in einem einzigen Lied, *Heimliche Aufforderung*. Das sind in dieser Kategorie alle untersuchten Stellen des Stücks, die von den hier untersuchten Sänger*innen einzig Prey sämtlich gleitend ausführt.¹⁷

Eine gewisse Deckungsgleichheit unter den Interpret*innen ist für drei musikalisch parallele bzw. ähnliche Stellen in diesem Lied festzustellen: „Garten“ (T. 54–55), „warten“ (T. 60–61) und „sinken“ (T. 66–67), welche jeweils am Ende einer Verszeile stehen und einen Terzsprung abwärts umspannen. Die erste Silbe füllt hier jeweils eine punktierte Halbe (also einen ganzen Takt!) aus, was möglicherweise begünstigend auf die Verwendung konsonantischer Gleitvorgänge wirkt. Abgesehen von Prey realisieren auch Fischer-Dieskau (1968) und Anders (1938) an diesen Stellen ein konsonantisches Ausgleiten;¹⁸ in einer weiteren Aufnahme (1944) setzt Anders für „Garten“ und „sinken“ konsonantisches Ausgleiten, für „warten“ Portamento ein.

Cercar la nota aufwärts

Betrachtet man Abbildung VI.4, fällt ins Auge, dass die meisten untersuchten Interpret*innen häufiger in den Strauss-Liedern ein *Cercar la nota* ausführen als in der *Winterreise*. Ausnahmen bilden Schmidt und Kaufmann: Während Kaufmann in keinem der beiden Korpora diese Form des Gleitens einsetzt, findet sich das *Cercar* bei Schmidt ausschließlich bei Schubert (an zwei Stellen). Allerdings ist keine der genannten Differenzen statistisch signifikant.

16 $\chi^2 = 9,17$; $df = 1$; $p = 0,002$. |Kendall's Tau-B| = 0,365; $t = 3,01$; $p = 0,003$. Es handelt sich um eine Differenz mittlerer Stärke. In diesem Fall wird der erforderliche Wert für eine statistisch signifikante Abweichung ($p = 0,002$) knapp erreicht.

17 Bemerkenswert ist, dass Anders in zwei von vier betrachteten Aufnahmen desselben Liedes (1949 und 1953) an diesen Stellen im Sinne der vorliegenden Untersuchung *überhaupt* keine Gleitbewegungen (weder konsonantischer, noch vokalischer Art) anbringt. Hier handelt es sich um die beiden späteren Einspielungen des Liedes (neben 1938 und 1944), was möglicherweise auf eine Änderung seiner interpretatorischen Auffassung des Liedes schließen lässt. Anders setzt in diesen beiden Aufnahmen allerdings (an anderen Partiturstellen) andere Formen des Gleitens ein: auf „nein“ (T. 30) konsonantisches Angleiten am Phrasenbeginn (1949) bzw. vokalisches *scoop/swoop* am Phrasenbeginn (1953), auf „das Mahl“ (T. 41) ein *vibrar la voce* (nur 1953), sowie auf dem Wort „festfreudiges“ (T. 47) ein konsonantisches Angleiten bei Tonrepetition (1949 und 1953).

18 Von Lehmann liegt keine Einspielung von *Heimliche Aufforderung* vor, von Fischer-Dieskau im hier einschlägigen Zeitraum nur die erwähnte; Schmidt und Kaufmann führen jeweils nur an einer dieser Stellen ein konsonantisches Ausgleiten aus.

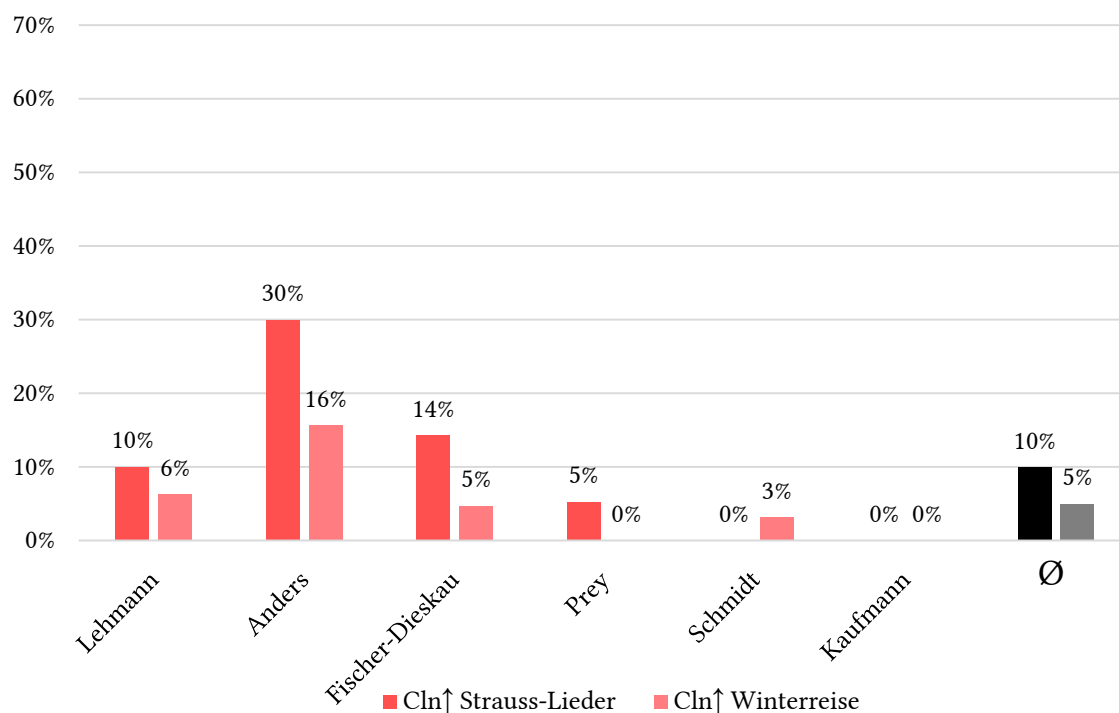


Abbildung VI.4: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (Auswahl) und *Winterreise*, jeweils Häufigkeit der vokalischen Gleitbewegung *Cercar la nota* aufwärts

Im gesamten Korpus der *Winterreise* werden nur zwölf der insgesamt 256 Gelegenheiten (= 32 Partiturstellen in acht untersuchten Einspielungen) mit einem *Cercar la nota* gesungen. Fünf dieser Stellen befinden sich im ersten Lied des Zyklus, *Gute Nacht*. In diesem Stück wird das *Cercar* auf den Wörtern „Mädchen“ (T. 16; interessanterweise keinmal bei der Wort- und Motivwiederholung in T. 20) und „damit“ (T. 84) realisiert;¹⁹ dabei handelt es sich musikalisch um Parallelstellen. Lehmann führt im *Winterreise*-Korpus einzig an diesen beiden Stellen ein *Cercar* aus.

Eine beträchtliche Differenz in der Anwendung des *Cercar* für Strauss und Schubert gibt es in den Einspielungen von Anders, der dieses deutlich häufiger in den Strauss-Liedern einsetzt; allerdings ist auch diese Differenz statistisch nicht signifikant.²⁰ Interessant ist, dass in der *Winterreise* fünf der erwähnten zwölf wahrgenommenen Gelegenheiten für diesen Gleitvorgang durch Anders erfolgen – keine davon auf „Mädchen“. In *Wetterfahne* führen außer Anders alle Interpret*innen an der Stelle „so laut“ (T. 28), d.h. zum Phrasenende vor der Fermate, ein konsonantisches Angleiten auf /l/ aus. Nahezu dasselbe gilt für die wörtliche Parallelstelle (T. 38). Anders interpretiert beide Male ein *Cercar la nota*; in Takt 38 bildet Schmidt die einzige weitere Ausnahme (und führt ein *Cercar* aus). Ähnlich verhält es sich im *Rückblick* an der Stelle „zurück“ (T. 59 bzw. bei der wörtlichen Wiederholung der Phrase T. 62), an der Anders als Einziger ein *Cercar* ausführt, während der Großteil der Interpret*innen sich für ein konsonantisches Angleiten entscheidet. Die Tatsache, dass er diesen vokalischen Angleitvorgang an den Parallelstellen jeweils analog ausführt, könnte auf eine bewusste Interpretationsentscheidung hindeuten.²¹ Auch Kauf-

19 „Mädchen“: Lehmann, Fischer-Dieskau 1971, Schmidt 1990; „damit“: Lehmann, Anders.

20 $\chi^2 = 2,04$; $df = 1$; $p = 0,154$. |Kendall's Tau-B| = 0,168; $t = 1,42$; $p = 0,156$.

21 Ähnliches ist bei Strauss in *Zueignung* der Fall: Hier führt Anders konsequent in allen drei seiner Einspielungen dieses Liedes (1949, 194x und 1953) an der Stelle „darin“ (T. 22) ein *Cercar la nota* aus.

manns gänzlicher Verzicht auf *Cercar la nota* ist möglicherweise einer bewussten Entscheidung geschuldet. Stattdessen realisiert er an den untersuchten Stellen häufig ein konsonantisches Angleiten (bei Strauss an elf von 17, bei Schubert an zehn von 32 untersuchten Stellen).

Portamento abwärts

Wie in Abbildung VI.1 dargestellt, existiert ein markanter Unterschied in der Ausführung von Portamenti zwischen den Strauss-Liedern und der *Winterreise*. Dies ist die einzig statistisch signifikante Differenz für die Durchschnittswerte der vier untersuchten Kategorien. Betrachtet man die Daten für das Portamento im Detail (Abbildung VI.5), zeigt sich, dass so gut wie alle Sänger*innen (außer Schmidt) dazu tendieren, bei Strauss mehr Portamento zu machen als bei Schubert; diese Differenz ist allerdings ausschließlich bei Lehmann statistisch signifikant.²² Anders und Prey setzen ausschließlich bei Strauss Portamento ein. Schmidt hingegen führt es überhaupt nur an einer einzigen Stelle (eine von insgesamt 90 Gelegenheiten aus zwei *Winterreise*-Aufnahmen) aus:²³ auf dem Wort „Gedanken“ im Lied *Rückblick* (T. 55–56; Aufnahme von 2000). Er ist der Einzige, der an dieser Stelle ein Portamento realisiert; Lehmann und Anders gestalten hier – möglicherweise durch das schnelle Tempo begünstigt – auf dem /n/ ein konsonantisches Ausgleiten.

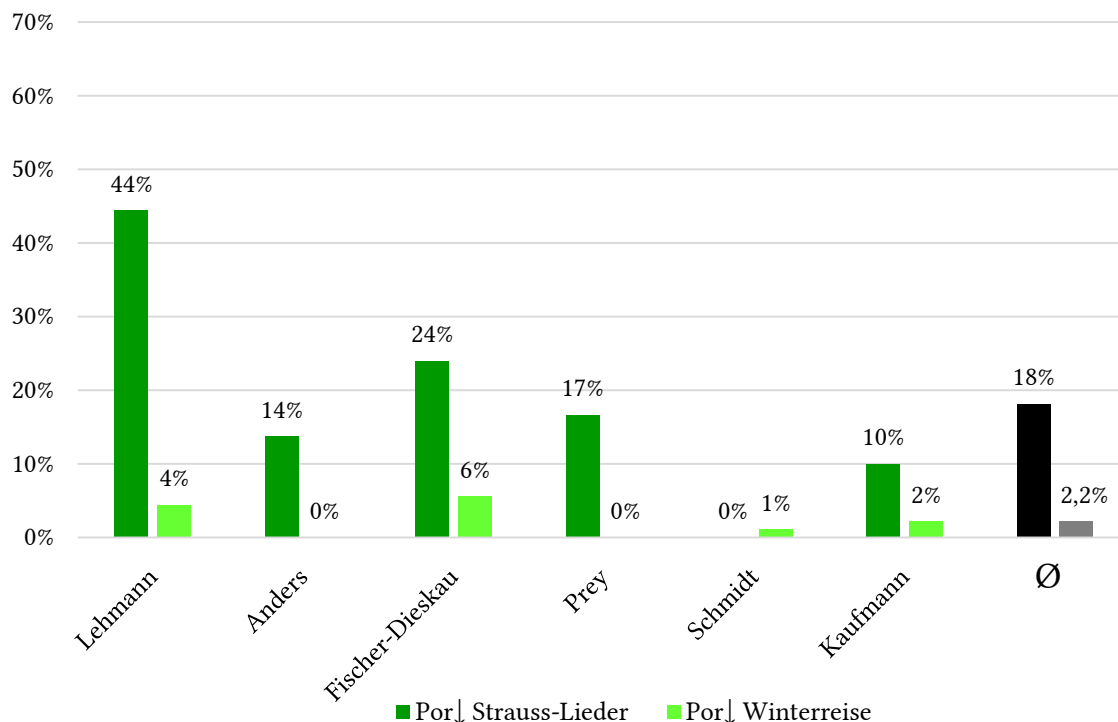


Abbildung VI.5: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (Auswahl) und *Winterreise*, jeweils Häufigkeit der vokalischen Gleitbewegung Portamento abwärts

22 $\chi^2 = 15,4$; $df = 1$; $p < 0,001$. [Kendall's Tau-B] = 0,494; $t = 3,89$; $p < 0,001$. Es handelt sich um eine Differenz mittlerer Stärke.

23 Ähnlich verhält es sich in seinen Interpretationen mit dem *Cercar la nota*, das er in der *Winterreise* an nur zwei von 64 Gelegenheiten einsetzt, bei Strauss an keiner Stelle.

Auch Kaufmann setzt in der *Winterreise* nur an einer einzigen Stelle ein Portamento ein: auf dem Wort „Trän“ in Nr. 6 *Wasserflut* (T. 5). Fischer-Dieskau interpretiert diese Stelle in seiner Aufnahme von 1971 ebenfalls mit einem Portamento; in seiner Aufnahme von 1966 findet hier kein Gleitvorgang, sondern ein kurzes Innehalten auf „Trän“ statt, das mit dem folgenden Wort unverbunden bleibt.²⁴ Dieser Unterschied zwischen den beiden Aufnahmen wirft die Frage auf, wie Fischer-Dieskau – der von den hier behandelten Sänger*innen die höchste Anzahl an *Winterreise*-Einspielungen überhaupt verzeichnet – diese Stelle in weiteren seiner Aufnahmen ausführt. Tatsächlich interpretiert er „Trän“ in sechs von elf Einspielungen mit einem Portamento.²⁵ Das Lied *Wasserflut*, das mit *Langsam* bezeichnet ist, begünstigt möglicherweise durch seinen Text (wohl auch durch die expressive Gegensätzlichkeit des Fallens *heißer* Tränen auf *kalten* Schnee²⁶) und dessen Vertonung („Trän“ steht beispielsweise an der Schwelle zu einem Quartsprung abwärts) den Einsatz von Ausgleiten²⁷ und Portamento.²⁸

Bemerkenswert sind im Hinblick auf Portamenti Lehmanns Interpretationen: Sie realisiert in den Strauss-Liedern bei acht von 18 Gelegenheiten ein Portamento. Für die *Winterreise* trifft das nur auf zwei von 45 Gelegenheiten zu: auf die Wörter „Bild“ in *Erstarrung* (T. 84) und „Morgen“ in *Der stürmische Morgen* (T. 12). Interessanterweise führt an diesen beiden Stellen außer Lehmann niemand ein Portamento aus. Bei „Bild“ verzichten alle anderen Sänger*innen auf jedwede Art des Gleitens; bei „Morgen“ setzen sie allesamt ein konsonantisches Ausgleiten ein. Ähnlich verhält es sich mit einer der Strauss-Stellen: Lehmann führt an der Stelle „den Busch“ in *Traum durch die Dämmerung* (T. 12) als Einzige ein Portamento aus; alle anderen hier untersuchten Interpret*innen gestalten diese Stelle entweder mit einem Ausgleiten oder ohne Gleitvorgänge. Möglicherweise besteht hier ein Zusammenhang zu Lehmanns Hinweis für dieses Lied: „[D]evelop a *crescendo*, bringing out the word ‚Busch‘ in a full and dark quality of tone.“²⁹

Lehmanns sparsamer Gebrauch von Portamento abwärts bei Schubert lässt an ihre eigenen Interpretationshinweise für die *Winterreise* denken. Darin schlägt sie nur für eine einzige Stelle des Zyklus, „bin matt zum Niedersinken“ (*Das Wirtshaus*, T. 20), ein leichtes Portamento vor, mahnt aber sehr zur Vorsicht beim Gebrauch dieses Gleitvorgangs.³⁰ Lehmanns Anmerkungen sind im Allgemeinen äußerst differenziert; für die Stelle „ins kühle Wirtshaus ein“ beispielsweise (T. 14–15, im selben Lied) gibt sie die Anweisung „do

24 Anders und Prey realisieren diese Stelle mit einem Ausgleiten auf /n/.

25 Für die im Folgenden erwähnten weiteren Einspielungen vgl. die Quellenangaben in Utz 2021, S. 359, Tabelle 4Ea (https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab04Ea.pdf, 1.3.2023). Fischer-Dieskau führt diese Stelle in folgenden Aufnahmen mit einem Portamento aus: 1948, 1971, 1978, 1979a, 1979b, 1990 (ohne Portamento: 1952, 1955, 1966, 1984, 1985; interessanterweise substituiert es Fischer-Dieskau in keinem der Fälle mit einem Ausgleiten abwärts).

26 Vgl. Youens 1991, S. 171–173.

27 Anders und Prey setzen auf „Trän“ ein konsonantisches Ausgleiten ein.

28 Wie in der gesamten *Winterreise* spielen auch hier die Wort-Ton-Beziehungen eine wichtige Rolle. In einem vielzitierten Brief an den Komponisten Bernhard Josef Klein (15. Dezember 1822) schreibt Wilhelm Müller, seine Lieder führten „nur ein halbes Leben, ein Papierleben, [...] bis die Musik ihnen den Lebensodem einhaucht“ (zitiert nach von Ammon 2018, S. 31). Wie Ian Bostridge hervorhebt, kombiniert *Wasserflut* außerdem zum ersten Mal im Zyklus musikalische Verspieltheit mit äußerster Expressivität (vgl. Bostridge 2015, S. 147).

29 Lehmann 1945, S. 86.

30 Ebd., S. 122: „You can, if you do it with the greatest care, make an almost unnoticeable *portamento* [...] – but I am almost afraid to mention this, it is such dangerous advice: for it can only be done with the very acme of subtlety!“

not make any *portamenti*, don't ‚scoop‘.“ Sie ergänzt diesen Interpretationshinweis um folgende Erläuterung: „The more purely, the more clearly, and the less sentimentally you sing here, the nearer will you approach the ideal.“³¹ Diese Äußerungen könnten darauf hindeuten, dass die Sängerin Portamenti sehr gezielt einsetzt und mit emotionaler Wirkung verknüpft. In Anbetracht dessen gewinnt die Tatsache, dass der einzige statistisch signifikante Unterschied für Portamento-Vorgänge zwischen Strauss und Schubert in Lehmanns Aufnahmen festzustellen war, an performancestilistischer Bedeutung.

Erwähnenswert ist, dass sich drei der acht von Lehmann mit Portamento interpretierten Strauss-Stellen in den Strauss-Liedern in *Ständchen* befinden: „Elfen“ (T. 27), „Garten“ (T. 38) und „Linden-“ (T. 58). An dieser letzten Stelle mögen auch das hohe Register und die rhythmische Ausdehnung der Silbe „Lin-“ begünstigend auf die Ausführung von Gleitvorgängen wirken. Über den Melodiebogen „Sitz' nieder, hier dämmerts geheimnisvoll unter den Lindenbäumen“ (T. 48–59) schreibt Lehmann, die in ihren Interpretationshinweisen häufig von „tone painting“³² spricht: „Paint the lovely summer night, which envelops you, with soft and glowing tones.“³³

ZUSAMMENFASSUNG

Wie die Auswertung der erhobenen Daten zu acht Einspielungen von Franz Schuberts *Winterreise* im Vergleich mit Liedern von Richard Strauss gezeigt hat, führen die sechs an diesen Aufnahmen beteiligten Sänger*innen abwärts gerichtetes Portamento deutlich häufiger in den Strauss-Liedern aus als in Schuberts Liederzyklus. Im Hinblick auf die vier untersuchten Gleitbewegungsarten (außerdem: *Cercar la nota*, konsonantisches Angleiten aufwärts; konsonantisches Ausgleiten abwärts) ist dies das einzige Ergebnis, das einen grundsätzlichen, statistisch signifikanten Unterschied zwischen den beiden Repertoires erkennen lässt. Dies kann man als Hinweis darauf interpretieren, dass Sänger*innen Portamento abwärts tatsächlich repertoirespezifisch einsetzen. Untersucht man die einzelnen Künstler*innen separat voneinander, so bestätigt sich diese Beobachtung für Lotte Lehmann in statistisch signifikanter Weise.

Für einzelne Sängerpersönlichkeiten liegen weitere statistisch abgesicherte Untersuchungsergebnisse vor. Peter Anders wendet konsonantisches Angleiten in Aufwärtsrichtung signifikant häufiger in seiner *Winterreise*-Einspielung (1945) an als bei Strauss. Da umgekehrt sein Gebrauch von *Cercar la nota* in der *Winterreise* geringer ausfällt als in den Strauss-Liedern (wenn auch statistisch insignifikant), lässt sich die Hypothese bilden, dass Anders möglicherweise dazu neigt, bei Schubert vokalische durch konsonantische Angleitbewegungen zu ersetzen. Hermann Prey wiederum gebraucht konsonantisches Ausgleiten signifikant häufiger bei Strauss als bei Schubert. Dass er Portamento abwärts sogar *ausschließlich* im Strauss-Korpus einsetzt, legt, wenngleich dieser Unterschied statistisch

31 Ebd.

32 Vgl. Lehmanns Anmerkung zum fallenden Blatt (*Letzte Hoffnung*) im Abschnitt *Ausgleiten abwärts* dieses Kapitels.

33 Lehmann 1945, S. 95. Für das Lied *Morgen!* gibt Lehmann den Hinweis, während der absteigenden Phrase „inmitten dieser sonnenatmenden Erde“ den Blick zu senken und mit der nächsten Phrase wieder zu heben (ebd., S. 89–90), d. h. Mimik, melodische Linie und Wortbedeutung aufeinander abzustimmen. Insofern scheint es denkbar, auch an der genannten Stelle in *Ständchen* den Blick entlang des Melodiebogens (und sozusagen der Baumkrone) zu führen.

nicht signifikant ist, doch immerhin die Hypothese nahe, dass ihm das Abwärtsgleiten am Silbenende generell im spätrömantischen Liedgesang angemessener erscheint als im frühromantischen. Beide Hypothesen wären in künftiger Forschung zu überprüfen.

Auch jenseits statistisch gesicherter Erkenntnisse treten für die einzelnen Sänger*innen interessante Beobachtungen zutage. So verzeichnet die *Winterreise*-Einspielung von Peter Anders für drei der untersuchten Kriterien Höchstwerte innerhalb des Schubert-Korpus: Ausgleiten abwärts (58 %), Angleiten aufwärts (56 %) und *Cercar la nota* (16 %).³⁴ Bemerkenswert ist, dass Anders das *Cercar* in beiden (!) Korpora anteilmäßig häufiger einsetzt als die anderen untersuchten Sänger*innen.

Interessanterweise zeigen die Einspielungen von Lehmann zwar beim Portamento abwärts, wie erwähnt, eine signifikante Tendenz zu Strauss;³⁵ umgekehrt realisiert Lehmann konsonantisches Ausgleiten deutlich häufiger in der *Winterreise*. Dies könnte ein Hinweis auf die Vermeidung vokalischen Gleitens im Schubert-Zyklus sein: Gerade für die *Winterreise* warnt Lehmann in verbalen Interpretationshinweisen besonders nachdrücklich vor zu sorglosem Gebrauch dieses Stilmittels.

Allgemein ist eine Tendenz zu konsonantischen gegenüber vokalischen Gleitvorgängen gegeben; dies passt grundsätzlich zu den Untersuchungsergebnissen der vorangegangenen fünf Kapitel dieser Studie. In den Aufnahmen von Schmidt – einem ohnehin sparsamen ‚Gleiter‘ – besteht in allen vier hier untersuchten Kategorien ein vernachlässigbarer Unterschied zwischen Strauss und Schubert. Bei Fischer-Dieskau gilt ein solches repertoirebezogenes Gleichgewicht immerhin für zwei der Kategorien: konsonantisches An- und Ausgleiten;³⁶ vokalische Gleitvorgänge realisiert Fischer-Dieskau tendenziell häufiger in den Strauss-Liedern. Während Prey in der *Winterreise* kein vokalisches Gleiten und konsonantisches Ausgleiten häufiger bei Strauss einsetzt, ist sein Einsatz konsonantischen Angleitens für beide Korpora annähernd ausbalanciert. Bei Kaufmann halten sich beide Korpora im Hinblick auf (häufiges) konsonantisches Ausgleiten die Waage; *Cercar la nota* wird überhaupt nicht, Portamento bei Strauss vergleichsweise selten und bei Schubert kaum eingesetzt. Eine deutliche (wenn auch nicht statistisch signifikante) Tendenz zu den Strauss-Liedern ist in Kaufmanns Einspielungen für das konsonantische Angleiten festzustellen.³⁷

Majid Motavasseli

34 Portamento kommt in Anders' *Winterreise*-Einspielung an den untersuchten Stellen kein einziges Mal zum Einsatz.

35 Hier handelt es sich um den höchsten Prozentanteil unter allen Gleitvorgängen in ihren Interpretationen.

36 Bei Fischer-Dieskau könnte diese Balance, die seinen Gebrauch konsonantischer Gleitbewegungen repertoireunabhängig erscheinen lässt, möglicherweise in einer persönlichen Aufführungspraxis begründet liegen: „Aber natürlich trägt der Konsonant nicht nur beiläufig zur Deutlichkeit und guten Aussprache bei. Er bewirkt die Intensität des Ausdrucks.“ (Fischer-Dieskau 1985, S. 454 f.)

37 Es wäre vorstellbar, hierin eine Verbindung zu einem Meisterkurs mit Hans Hotter zu sehen, den Kaufmann in den 1990er-Jahren besuchte. Hotter lehrte die Teilnehmenden ein sogenanntes „Konsonantenlegato“, das zur Schaffung langer ununterbrochener Bögen dienen sollte; er soll diese Methode von Richard Strauss gelernt haben (Voigt 2015, S. 44–45; siehe auch im III. Kapitel die im Abschnitt *Das frühere 20. Jahrhundert/Klingende Konsonanten in ihrer ästhetischen Funktion* zitierten Ausführungen Martienßen-Lohmanns zum ‚konsonantischen Legato‘).

VII. Zusammenfassung und Ausblick

Gegenstand der vorliegenden Studie ist das sängerische Gestaltungsmittel der gleitenden Tonhöhe. Im Schrifttum zum Kunstgesang westlicher Prägung wird üblicherweise davon ausgegangen, dass es auf vokalischen Lauten zum Einsatz kommt, etwa am Ende einer Textsilbe als Portamento oder zu Beginn einer Textsilbe als *Cercar la nota*, zu Beginn einer Phrase als Anschleifen der Tonhöhe oder zwischen zwei identischen Tonhöhen als kurzfristiges Absinken der Intonation (*Vibrar la voce*). Dem aktuellen Forschungsstand zufolge (I. Kapitel) hat der Gebrauch der genannten Stilmittel im Laufe des 20. Jahrhunderts stark nachgelassen, befördert unter anderem durch die Hinwendung des kollektiven Performancestils zu einer ‚neusachlichen‘ Musizierästhetik und die Texttreuebewegung.

Die vorliegende Studie geht von der Beobachtung aus, dass Sänger*innen gleitende Tonhöhen nicht nur auf vokalischen Lauten anwenden, sondern ebenso auf klingenden Konsonanten, also konsonantischen Lauten, die über ihre gesamte Dauer hinweg mit einer Schwingung der Stimmlippen auf bestimmbarer Tonhöhe verbunden sind. Dies sind im Deutschen (bei Vernachlässigung von Fremdwörtern) die Phoneme /j, l, m, n, ŋ, r, z, v/. Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten sind ein von der Forschung bislang kaum beachteter Gegenstand, und wie die Studie in den Quellenanalysen des III. Kapitels zeigt, hat sich auch der gesangspädagogische Diskurs damit bisher nur relativ wenig befasst. Ausgangspunkt der Studie ist die Hypothese, dass Gleitbewegungen auf klingenden Konsonanten im Laufe der Jahrzehnte weniger stark reduziert wurden als Gleitbewegungen auf Vokalen. Begründet ist diese Hypothese unter anderem mit der gegenüber Vokalen geringeren Salienz konsonantischer Laute und ihrer kürzeren Artikulationsdauer: Stilmittel wie konsonantisches Angleiten am Silbenbeginn und konsonantisches Ausgleiten am Silbenende sind damit weniger auffällig als etwa Portamento und *Cercar la nota*. So liegt die Annahme nahe, dass sie von den performanceästhetischen Reinigungsprozessen der ‚neusachlichen Wende‘ weniger stark betroffen waren als vokalische Gleitbewegungen.

Die Studie prüft diese Hypothese durch Performanceanalysen von 1.045 Liedaufnahmen, deren Entstehungsdaten zwischen 1901 und 2019 liegen. Insgesamt wurden auf diesen Aufnahmen 19.565 Einzelstellen untersucht. Das auf den Aufnahmen eingespielte Repertoire besteht aus neun Liedern des Komponisten Richard Strauss. Der Komplex der leitenden Forschungsfragen lautet:

- Welchen Gebrauch haben Sänger*innen der frühen Tonträgerära, also noch zur Wirkungszeit des Komponisten Richard Strauss selbst, beim Vortrag seiner Lieder vom performativen Stilmittel der gleitenden Tonhöhe auf klingenden Konsonanten gemacht?
- Welchen Veränderungen war der sängerische Gebrauch gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten seither unterworfen?

Diese Fragen werden im direkten Vergleich mit dem sängerischen Gleitverhalten auf vokalischen Lauten beforscht. Die dazu erforderlichen Analysedaten wurden nach dem Prinzip der Investigator-Triangulation von zwei Expertenhörern im *close listening*-Verfahren erhoben. Aus den leitenden Forschungsfragen werden insgesamt 24 Einzelhypothesen bzw. Einzelfragestellungen abgeleitet,¹ von denen die Hälfte im Rahmen des II. Kapitels durch statistische Auswertung der höranalytisch gewonnenen Daten bearbeitet wird. In vielen Fällen sind die Ergebnisse dieser Auswertung statistisch signifikant, was ihre Ver-

1 An dieser Zahl orientieren sich die Signifikanzberechnungen des II.–VI. Kapitels.

allgemeinerung über das analysierte Korpus hinaus gestattet. Man wird ihnen Gültigkeit für die Aufführungspraxis des spätmantischen Kunstlieds deutscher Sprache insgesamt zubilligen dürfen. Wo statistische Signifikanz nicht gegeben ist, liefern die Ergebnisse zumindest wohlbegründete Hypothesen, die in künftigen Forschungsvorhaben eingehender bearbeitet werden können.

(1) Aus dem aktuellen Forschungsstand folgt die Annahme, dass der auf den Aufnahmen dokumentierte Gebrauch gleitender Tonhöhen über den Untersuchungszeitraum hinweg rückläufig sein müsse. Diese Annahme wird von den Aufnahmeanalysen bestätigt. Bei einer performancehistorisch begründeten Einteilung des gesamten Zeitraums in drei Epochen zeigt sich ein signifikanter Rückgang: Zwischen 1900 und 1949 wird von den Sänger*innen bei 37 % der untersuchten Aufnahmestellen die Gelegenheit für gleitende Tonhöhe genutzt; zwischen 1950 und 1999 sind es nur noch 30 % der Stellen. Zwischen 2000 und 2019 ist der Gebrauch gleitender Tonhöhen nochmals auf 25 % aller möglichen Fälle reduziert. Statistisch gesehen handelt es sich um einen zwar nicht starken, doch signifikanten Trend.

(2) Die zentrale Hypothese der vorliegenden Studie lautet, dass gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten von diesem Rückgang weniger stark betroffen seien als Gleitbewegungen auf Vokalen. Diese Hypothese bestätigt sich ebenfalls. Verteilt auf die drei genannten Epochen lauten die Prozentzahlen für genutzte Gelegenheiten zum vokalischen Tonhöhengleiten 16 % / 10 % / 6 %. Im Gegensatz zu diesem signifikanten Rückgang vokalischer Gleitbewegungen bleibt die Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen mit 20 % / 20 % / 19 % nahezu konstant.

(3) Das den Höranalysen zugrunde liegende Kategoriensystem unterscheidet jeweils zwischen verschiedenen Arten vokalisches und konsonantisches Tonhöhengleitens. Zentrales Differenzierungskriterium ist die Silbenposition: Am Silbenbeginn finden vokalisches *Cercar la nota* und konsonantisches Angleiten statt, am Silbenende Portamento und konsonantisches Ausgleiten. Unterschieden wird zusätzlich nach Richtung der Gleitbewegung (aufwärts bzw. abwärts), gemäß der Richtung des jeweils in der Partitur vorgegebenen Intervalls. Untersucht wird, ob die verschiedenen Gleitbewegungsarten mit unterschiedlicher Häufigkeit gebraucht werden. Die Höranalysen ergeben, dass dies tatsächlich der Fall ist: Für Gleitbewegungen am Silbenbeginn werden Intervalle in Aufwärtsrichtung bevorzugt, während am Silbenende überwiegend in Abwärtsrichtung gegleiten wird. Die umgekehrten Varianten sind so selten anzutreffen, dass sie für das hier untersuchte Repertoire als nicht typisch betrachtet werden müssen. Auch hier gilt wieder, und zwar in jeweils allen drei Epochen, dass die konsonantischen Varianten weit häufiger auftreten als die vokalisches. Bemerkenswert ist dabei die Feststellung, dass der Gebrauch konsonantisches Ausgleitens am Silbenende nach 1950 nicht etwa ab-, sondern sogar in signifikanter Weise zunimmt (von 35 % genutzten Gelegenheiten vor 1950 auf 43 % in der zweiten Jahrhunderthälfte). Zu den Ergebnissen der vorliegenden Studie zählt auch die Beobachtung, dass *Cercar la nota* grundsätzlich dezenter gebraucht wird als vokalisches Portamento: Typischerweise findet es nicht als gut hörbare Gleitbewegung über ein größeres Intervall hinweg statt, sondern entweder wird die Gleitbewegung unauffällig realisiert (z. B. sehr schnell oder dynamisch reduziert), oder sie beginnt erst knapp unter der Zieltonhöhe. Diese Beobachtung steht im Einklang mit im Schrifttum vertretenen Lehrmeinungen.

(4) Untersucht wird außerdem, ob die acht verschiedenen klingend-konsonantischen Phoneme unterschiedlich häufig für gleitende Tonhöhen genutzt werden. Signifikante Hinweise hierfür konnten nicht gefunden werden, mit Ausnahme des Phonems /z/: Der stimmhafte s-Laut klingt auf Aufnahmen überraschend häufig stimmlos, und wenn er

stimmhaft realisiert wird, ist oft die Tonhöhe nicht deutlich zu erkennen. Auf diesem Laut wurden daher insgesamt viel weniger Gleitbewegungen festgestellt als auf den übrigen sieben Phonemen. Hier ist allerdings der Quellenstatus von Tonaufnahmen in Rechnung zu stellen: Dass für /z/ weniger Gleitbewegungen konstatiert wurden als für andere Laute, muss nicht heißen, dass sie vor dem Mikrophon nicht ausgeführt wurden. Insbesondere bei historisch frühen Aufnahmen ist die Wiedergabetreue gegenüber den aufgezeichneten Klangereignissen aus technischen Gründen zu eingeschränkt, als dass definitive Schlüsse auf das Geschehen vor dem Mikrophon gezogen werden könnten. Wo /z/ allerdings tatsächlich eine Tonhöhe zugeordnet werden kann, fällt die allgemein verbreitete Tendenz auf, diesen Laut unterhalb der Tonhöhe des benachbarten Vokals zu intonieren. Vieles spricht also dafür, dass dieses Phonem hinsichtlich der Tonhöhengestaltung gegenüber anderen klingenden Konsonanten eine Sonderrolle einnimmt. Nur für /v/ wurden ähnliche Beobachtungen gemacht, allerdings nicht im gleichen Umfang.

(5) Da die Datenbasis für die Korrelation einzelner Gleitbewegungsarten mit einzelnen Phonemen teils relativ gering ausfällt, wird noch eine gesonderte Untersuchung für die häufig vertretenen Phoneme /n/ und /r/ mit Bezug auf die häufig anzutreffenden Stilmittel Angleiten aufwärts und Ausgleiten abwärts durchgeführt. Statistisch signifikante Differenzen treten aber auch hier nicht auf.

(6) Untersucht wird weiterhin, ob die Verwendung gleitender Tonhöhen je nach expressivem Kontext der gesungenen Musik unterschiedlich ausfällt. Tatsächlich zeigen die Analyseergebnisse, dass dies der Fall ist: In Liedern mit meditativ-ruhiger Gesamtstimmung werden konsonantische Gleitbewegungen signifikant häufiger angetroffen als in Liedern von rasch bewegtem Charakter. Die Differenz ist allerdings in allen drei Epochen im statistischen Sinne gering.

(7) In der Forschung sind wiederholt Hinweise darauf zu finden, dass Sängerinnen mit gleitenden Tonhöhen anders umgehen als Sänger. Diese Tendenz bestätigt sich auch am hier untersuchten Korpus: Konsonantische Gleitbewegungen kommen durchgängig häufiger bei Männerstimmen zum Einsatz als bei Frauenstimmen; vokalische Gleitbewegungen hingegen werden grundsätzlich von Frauen häufiger als von Männern angewandt. Vor 1950 bevorzugen Frauenstimmen in fast allen Jahrzehnten vokalisches Gleiten gegenüber konsonantischem Gleiten.

(8) Ausgehend von einer Beobachtung Daniel Leech-Wilkinsons² wird untersucht, ob vokalische Gleitbewegungen am Silbenbeginn (speziell *Cercar la nota* aufwärts, Anschleifen am Phrasenbeginn und *Vibrar la voce*) bei Frauenstimmen häufiger anzutreffen sind als bei Männerstimmen. Dies ist tatsächlich der Fall: Die drei genannten Stilmittel werden von Sängerinnen in allen drei Epochen signifikant häufiger angewendet als von Sängern (allerdings bei statistisch geringfügiger Differenz).

(9) Aus der genderdifferenzierten Untersuchung zunächst ausgeklammert wurden die Analyseergebnisse für den Countertenor Yoshikazu Mera (1997): Durch sein biologisches Geschlecht der Gruppe der Sänger zugehörig, kann er hinsichtlich der Stimmlage den Frauenstimmen zugeordnet werden. Die Analyseergebnisse zeigen für Mera einen im Vergleich mit beiden Gendergruppen unterdurchschnittlich häufigen Gebrauch gleitender Tonhöhen (allerdings auf einer ausgesprochen geringen Datenbasis). Zu klären wäre, inwieweit Meras sparsamer Einsatz gleitender Tonhöhen mit der Schulung von Counterte-

2 Vgl. Leech-Wilkinson 2009a, Kap. 4, Abs. 29 und Kap. 8.3, Abs. 79. Siehe II. Kapitel, Abschnitt *Gleitbewegungen unter dem Genderaspekt*.

norstimmen im Kontext der Historisch informierten Aufführungspraxis von Barockmusik zusammenhängt.

(10) Mit den Durchschnittswerten ihrer jeweiligen Epoche verglichen werden drei weitere, sehr prominente Sängerpersönlichkeiten, jeweils im Hinblick auf ihren individuellen Einsatz gleitender Tonhöhen: Lotte Lehmann (Epoche 1900–1949), Dietrich Fischer-Dieskau (Epoche 1950–1999) und Jonas Kaufmann (Epoche 2000–2019). Die relativ starke Präferenz Lehmanns für vokalisches Gleiten und die überdurchschnittlichen Werte für konsonantisches Gleiten bei Fischer-Dieskau und Kaufmann werfen die Frage auf, ob sich herausragende Sänger*innen vielleicht typischerweise dadurch auszeichnen, dass sie einen für ihre jeweilige Epoche und ihr jeweiliges Geschlecht repräsentativen Gebrauch von gleitenden Tonhöhen machen. Die für die drei Sänger*innen im Vergleich zum jeweils Epochentypischen ermittelten Werte sind allerdings überwiegend nicht statistisch signifikant; zu diesem Thema wäre weitere Forschung auf erweiterter Datenbasis erforderlich.

(11) Die Untersuchungen zum individuellen Umgang einzelner Sängerpersönlichkeiten mit gleitenden Tonhöhen schließen auch die Frage ein, ob individuelle Charakteristika diesbezüglich über eine Sängerlaufbahn hinweg konstant bleiben, oder ob langfristig Veränderungen zu beobachten sind. Insgesamt scheint bei den untersuchten Sänger*innen eine hohe Neigung zu bestehen, die einmal entwickelte Gestaltung einer bestimmten Liedstelle langfristig beizubehalten. Dies spricht für eine hohe Stabilität von Interpretationskonzepten. Im Fall von Lotte Lehmann sind allerdings auch Hinweise auf eine – möglicherweise gezielt erarbeitete – Reduktion von Gleitbewegungen im Laufe ihrer Karriere zu finden. Die erhobenen Werte sind in keinem Fall statistisch signifikant; für validere Erkenntnisse in dieser Frage ist also weiterführende Forschung nötig.

(12) Untersucht wird außerdem, ob sich der Gebrauch gleitender Tonhöhen bei live musizierten Konzertdarbietungen von ihrem Einsatz im Aufnahmestudio unterscheidet. Die Analysen legen nahe, dass dies der Fall ist. Dabei treten Abweichungen zwischen Live- und Studioaufnahmen vor allem durch vermehrtes konsonantisches Gleiten in der Livesituation auf; vokalische Gleitbewegungen, die im Studio nicht praktiziert wurden, sind auch auf der Bühne eher selten. Vielleicht lässt sich daraus schließen, dass vokalisches Gleiten selbst noch in der – insgesamt weniger kontrollierbaren – Livesituation stärker der ästhetischen Disziplin der Singenden unterliegt als konsonantisches Gleiten. Dies spräche für eine ausgeprägte Habitualisierung von Strategien zur Vermeidung vokalischer Gleitbewegungen. Die Vergleichswerte sind allerdings nicht statistisch signifikant; auch zu diesem Gegenstand wäre künftige Forschung willkommen.

Zum Teil erfordert die Interpretation der Analysedaten die Erschließung geeigneter Kontexte durch umfangreiche Quellenstudien. So untersucht das III. Kapitel den gesangspädagogischen Diskurs des späten 18. bis frühen 21. Jahrhunderts auf Aussagen zum Umgang mit gleitenden Tonhöhen, zur Gestaltung klingender Konsonanten und zu gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten. Die Quellenstudien machen ein diachrones Verhältnis zwischen Gesangspädagogik und sängerischer Praxis sichtbar: In der Publizistik propagierte ästhetische Maximen werden in der Praxis mit zeitlichem Abstand umgesetzt, während sich im Schrifttum unter Umständen bereits neue Trends ankündigen. So beschäftigen sich die Gesangsschulen des späteren 19. Jahrhunderts ausführlich mit gleitenden Tonhöhen auf Vokalen und den damit verbundenen Stilmitteln, die sie mit großer Detailgenauigkeit behandeln. Dem entsprechen grundsätzlich die sängerischen Konventionen des frühen 20. Jahrhunderts, die von Portamento, *Cercar la nota* und verwandten Gestaltungsmitteln selbstverständlichen Gebrauch machen. Der gesangspädagogische Diskurs der ersten Jahrhunderthälfte bereitet zeitgleich den allmählichen Rückgang dieser Stilmittel vor und for-

dert ihn sogar ein. Möglicherweise reagiert er damit auf ihr Überhandnehmen nach 1900 bzw. auf schwindende Subtilität ihrer Anwendung im Rahmen einer hyperexpressiven, von Verismo und Musikdrama zu plakativen Effekten gedrängten sängerischen Praxis. Die im Schrifttum propagierten und die in der Praxis befolgten ästhetischen Maximen gehen jedenfalls in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts getrennte Wege. In der zweiten Jahrhunderthälfte werden Portamento und verwandte Gestaltungsmittel dann in der sängerischen Praxis signifikant weniger häufig eingesetzt als zuvor. In Gesangsschulen werden sie zu dieser Zeit kaum noch thematisiert; dem korrespondiert ein weiterer Rückgang der Verwendung gleitender Tonhöhen auf vokalischen Lauten ab dem Jahr 2000. Erst um die Jahrtausendwende schenken Lehrwerke den entsprechenden Stilmitteln aus historisch informierter Perspektive neue Aufmerksamkeit und werben für ihre ästhetische Rehabilitierung. Eine Reaktion auf diesen pädagogischen Trend lässt sich innerhalb des Korpus allerdings noch nicht ausmachen; erneut ist also ein Auseinandertreten von Theorie und Praxis zu beobachten. Zukünftige Entwicklungen bleiben abzuwarten.

Im Vergleich zu den Stilmitteln des vokalischen Tonhöhengleitens finden gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten insgesamt wenig Beachtung im gesangspädagogischen Schrifttum; lediglich in den Jahren um 1900 schenken ihnen einige Publikationen intensivere, durchaus detaillierte Aufmerksamkeit. Dass die sängerische Praxis konsonantisches Tonhöhengleiten im Laufe des 20. Jahrhunderts konstant beibehält, dürfte vom überwiegenden Desinteresse der Gesangspädagogik begünstigt worden sein. Zu den wichtigen Ausnahmen zählt das Buch *The Well-Tempered Accompanist* des Liedbegleiters Coenraad V. Bos (1949), das konsonantisches Ausgleiten sogar als Alternative zum vokalischen Portamento propagiert und damit die Zunahme dieses Stilmittels in den Jahrzehnten nach 1950 antizipiert.³ Betrachtet man die auf Aufnahmen dokumentierte Performanzpraxis im Licht des gesangspädagogischen Schrifttums, so liegt die Deutung nahe, dass konsonantisches Ausgleiten um die Jahrhundertmitte als Möglichkeit betrachtet wurde, den von der Theorie geforderten Verzicht auf demonstratives Portamento durch ein Ausweichen auf die konsonantische Variante zu kompensieren. Konsonantisches Tonhöhengleiten machte es möglich, weiterhin auf die expressiven Qualitäten gleitender Tonhöhen zuzugreifen, war aber offenbar unauffällig genug, um den Forderungen der neusachlichen Wende zu genügen. Das heißt freilich nicht, dass man vokalische und konsonantische Gleitbewegungen als prinzipiell austauschbar betrachten dürfte. Die Analyse der Aufnahmen im Hinblick auf Parallelstellen – auf Stellen, die musikalisch identisch oder ähnlich gestaltet, doch unterschiedlich textiert sind – legt nämlich nahe, dass konsonantisches Tonhöhengleiten (unter anderem) als Mittel der Textgestaltung eingesetzt wird; in dieser Funktion ist es nicht ohne Weiteres durch vokalisches Gleiten ersetzbar. Auch dass Sänger*innen, wenn sie dasselbe Lied mehrfach einspielen, nicht dazu neigen, konsonantische durch vokalische Gleitbewegungen auszutauschen und umgekehrt, spricht dafür, dass es sich um zwei separate Gestaltungsmittel handelt, die nicht dieselbe ästhetische Funktion erfüllen. Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten sind nicht nur als Mittel der Tonhöhengestaltung, sondern auch als spezifisches Mittel der Sprachgestaltung zu betrachten.

(13) Vor dem Hintergrund des gesangspädagogischen Diskurses nimmt die Studie drei Publikationen in den Blick, die von aktiven Sänger*innen verfasst wurden, und setzt sie zur künstlerischen Praxis der Verfasser*innen ins Verhältnis. Am Beispiel von Lotte Leh-

3 Vgl. Bos 1949, S. 98–107. Siehe III. Kapitel, Abschnitt *Das frühere 20. Jahrhundert/Tonhöhe klingender Konsonanten*.

manns Buch *More than Singing* (1945) zeigt sie, dass die zwischen Publizistik und Praxis in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auftretenden Widersprüche sich im Wirken ein und derselben Person manifestieren können. Die strenge Ablehnung gleitender Tonhöhen, wie sie die Autorin Lehmann in ihrem Manual der Liedinterpretation formuliert, kontrastiert auffällig mit dem signifikant überdurchschnittlichen Maß, in dem sie selbst als Sängerin Gebrauch von vokalischen Gleitbewegungen macht. Interessanterweise allerdings nimmt diese Tendenz in ihren späteren Aufnahmen ab; zeitgleich distanziert sich Lehmann in ihrem Buch vom Performancestil ihrer jungen Jahre. Möglicherweise liegt hier ein Fall langfristiger Veränderungen im individuellen Performancestil einer Sängerin vor, der sich mit Veränderungen der kollektiven Performanceästhetik in Verbindung bringen lässt. Es wäre wünschenswert, hierüber durch künftige Forschungen zum Individualstil Lehmanns Genaueres zu erfahren.

(14) Ein klarer Fall von Übereinstimmung zwischen geschriebenem Wort und sängerischer Praxis liegt hingegen bei Dietrich Fischer-Dieskau vor, der sich in seinem Handbuch *Töne sprechen, Worte klingen* (1985) emphatisch für das ästhetische Potenzial konsonantischer Laute stark macht und dabei insbesondere die Qualitäten des Phonems /z/ hervorhebt. Tatsächlich sorgt Fischer-Dieskau als Sänger für ‚melodische Wirksamkeit‘⁴ klingender Konsonanten, indem er einen signifikant häufigeren Gebrauch von konsonantischen Gleitbewegungen macht als der Durchschnitt seiner Zeitgenossen. Häufig nutzt er hierfür den von ihm auch theoretisch propagierten Laut /z/, den so viele seiner Kolleg*innen erwähnenswertermaßen stiefmütterlich behandeln. Im Fall dieses Sänger-Schriftstellers erscheinen theoretische Haltung und praktisches Musizieren also deckungsgleich, auch wenn Fischer-Dieskau gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten ebenso wenig explizit thematisiert wie die meisten anderen Autor*innen seiner Epoche.

(15) Gemäß Elio Battaglias – auf Nicola Vaccai zurückgehender – Lehrmeinung (*Metodo pratico*, Neuauflage 1990, dt. 1997) sollten Portamento und *Cercar la nota* lediglich als Antizipation der nachfolgenden bzw. Postizipation der vorangehenden Tonhöhe ausgeführt und mit ihrer Hauptnote ohne eigentlichen Gleitvorgang verbunden werden. Die Analyse von Battaglias Aufnahmen zeigt, dass er selbst sich überwiegend an diese Maxime hält. Die Studie enthält keine Nachweise dafür, dass es sich hier um ein typisches Verhalten im romanschen Sprachraum ausgebildeter Sänger*innen handeln würde. Sie legt jedoch für künftige Forschung nahe, Unterschiede und Gemeinsamkeiten im Gebrauch gleitender Tonhöhen bei Sänger*innen unterschiedlicher kultureller Provenienz zu studieren.

Das IV. Kapitel fragt – stets das Gestaltungsmittel gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten im Blick – nach Prägungen, die die Aufführungstradition Strauss’scher Liedkompositionen durch den Komponisten selbst erhalten hat. Strauss studierte zeit seines Lebens als Dirigent und Klavierbegleiter eigene Lieder ein und brachte sie selbst zur Aufführung. Die von ihm beförderte auktoriale Aufführungstradition legt den Schwerpunkt auf die performative Dimension, nicht die Textgestalt seiner Werke. Damit entspricht sie exemplarisch der in der jüngeren Performanceforschung vertretenen Auffassung, wonach die zentrale Funktion einer Partitur darin besteht, ein Skript für die Performance zu liefern, in der die Musik sozusagen erst eigentlich zu sich selbst findet.⁵ In Strauss’schen Liedpartituren finden sich vielfach Anweisungen zum Gebrauch gleitender Tonhöhen, etwa in Form von Linien zwischen benachbarten Notenköpfen, Portamentobö-

4 Vgl. Haug 1993, S. 93.

5 Vgl. Cook 2013, S. 2 f. und 249–287. Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Interpretationsforschung/Performance Studies*.

gen oder ausnotierten Vor- und Nachschlägen: Dies zeigt, dass gleitende Tonhöhen für Strauss ein gängiges Mittel musikalischer Ausdrucksgestaltung darstellten. Die Handexemplare seiner Gattin, der Sängerin Pauline Strauss-de Ahna, mit der er viele seiner Lieder einstudierte, zeigen ebenfalls entsprechende Eintragungen. Auch schriftliche oder mündlich überlieferte Äußerungen des Komponisten machen deutlich, dass er den Einsatz gleitender Tonhöhen billigte, auch zu ihm ermutigte, wenn dieser eine Intensivierung des musikalischen Ausdrucks förderte. Dass Strauss gleitende Tonhöhen nur dort akzeptiert hätte, wo sie vom Notentext ausdrücklich eingefordert werden, ist unwahrscheinlich; der Überlieferung zufolge nahm er sogar gewisse Abweichungen vom Notentext seiner Werke in Kauf, sofern der musikalische Ausdruck von ihnen in überzeugender Weise profitierte. Insgesamt fordert die von Strauss selbst inaugurierte Aufführungstradition weniger die akribische Befolgung der im Notentext niedergelegten Direktiven als vielmehr eine expressive, auf Kommunikation mit dem Publikum angelegte Darbietungsweise und plastische, gut verständliche Textgestaltung. Mit dieser vom Komponisten selbst vorgegebenen Richtung sind gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten sowohl durch ihre expressive Qualität vereinbar als auch durch ihre Tendenz, konsonantische Laute in besonderer Weise zu akzentuieren.

(16) Auf von Strauss selbst dirigierten oder am Klavier begleiteten Aufnahmen seiner Lieder wird von gleitenden Tonhöhen häufig Gebrauch gemacht, wenn auch vielfach in eher dezenter Weise. Dass aber Sänger*innen, die mit Strauss zusammenarbeiteten und von ihm geschätzt wurden, gleitende Tonhöhen grundsätzlich mit überdurchschnittlicher Häufigkeit angewandt hätten, lässt sich der Studie nicht entnehmen. Auch die Möglichkeit, gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten zu platzieren, spielt in der auktorialen Aufführungstradition Strauss'scher Lieder keine explizite Rolle. Insofern aber gleitende Tonhöhen der Expressivität des Vortrags dienen und insofern gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten (durch eine ästhetische Aufwertung konsonantischer Laute) die Textverständlichkeit fördern, passen die entsprechenden Stilmittel gut zu den performanceästhetischen Anschauungen des Komponisten.

(17) Analog zur kollektiven performancestilistischen Entwicklung nehmen die Umsetzungen der von Strauss notierten Portamentobögen im Laufe des 20. Jahrhunderts an Zahl ab. Diese im Notentext explizit angegebene Aufforderung zur Gleitbewegung wird also im Lauf der Jahrzehnte zunehmend ignoriert.

(18) Außerdem werden vokalische Realisierungen der Portamentobögen im Laufe der Zeit zunehmend durch konsonantische Gleitbewegungen ersetzt, auch dies in Übereinstimmung mit der allgemeinen performanceästhetischen Entwicklung.

Im V. Kapitel werden Aufnahmen von Strauss-Liedern mit Einspielungen von Claude Debussys *Ariettes oubliées* L. 60 verglichen, einem etwa zeitgleich mit den neun untersuchten Strauss-Liedern entstandenen Opus aus dem Repertoirebereich der französischen *mélodie*. Die miteinander verglichenen Aufnahmen stammen alle aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

(19) Die Ergebnisse der vergleichenden Analyse geben keinen Hinweis darauf, dass die Wahl des Repertoires einen Einfluss auf die Häufigkeit ausübt, mit der Sänger*innen vokalisches Tonhöhengleiten einsetzen.

(20) Auch konsonantisches Angleiten in Aufwärtsrichtung nutzen die meisten der untersuchten Sänger*innen in der französischen *mélodie* nicht seltener als im Strauss-Lied. Ein signifikanter Unterschied zwischen den beiden Repertoirebereichen ist allerdings für konsonantisches Ausgleiten abwärts festzustellen: Bei Debussy kommt es weniger häufig zum Einsatz als bei Strauss.

(21) Letzteres gilt besonders für die Aufnahmen von Suzanne Danco (1951) und Elly Ameling (1982). Es ist erwähnenswert, dass diese beide Sängerinnen ihre Ausbildung im frankophonen Umfeld erhalten haben, da die offizielle Performanceästhetik der französischen *mélodie* für Konsonanten eine sehr kurze Artikulationsdauer vorsieht, den Einsatz gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten also nicht begünstigt.

Insgesamt sprechen die Analyseergebnisse zwar nicht dafür, dass Sänger*innen ihren Gebrauch gleitender Tonhöhen in Abhängigkeit vom gesungenen Liedrepertoire tiefgreifend verändern. Doch ob die statistisch signifikanten Ergebnisse der vorliegenden Studie über den Repertoirebereich des spätromantischen Kunstlieds deutscher Sprache hinaus verallgemeinert werden können, lässt sich auf Grundlage der vorliegenden Ergebnisse nicht mit Eindeutigkeit entscheiden. Künftige Forschung wird hierzu hoffentlich mehr zu sagen haben.

Das VI. Kapitel schließlich, verfasst von Majid Motavasseli, legt die Ergebnisse einer ergänzenden Studie vor, die Aufnahmen von Strauss-Liedern Einspielungen von Franz Schuberts Zyklus *Winterreise* D 911 gegenüberstellt. Dabei wird das spätromantische Liedrepertoire im Hinblick auf den Einsatz gleitender Tonhöhen mit dem frühromantischen verglichen.

(22) Für die *Winterreise*-Aufnahmen ist ein signifikant geringerer Gebrauch von Portamento abwärts feststellbar als für die Strauss-Aufnahmen, besonders deutlich im Fall der Sängerin Lotte Lehmann (Einspielung der *Winterreise*: 1940/41). Für den Einsatz von *Cercar la nota* aufwärts hingegen ist kein genereller Unterschied in Abhängigkeit vom gesungenen Repertoire nachzuweisen.

(23) Ebenso wenig sind generell repertoirespezifische Unterschiede hinsichtlich der Verwendung gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten zu konstatieren.

(24) Weitere Ergebnisse liegen für einzelne Sänger vor. Im Fall von Peter Anders (*Winterreise*: 1945) erscheint die Hypothese naheliegend, dass er *Cercar la nota* aufwärts im frühromantischen Lied tendenziell durch konsonantische Angleitbewegungen ersetzt. Hermann Prey (*Winterreise*: 1973) scheint Ausgleitbewegungen überhaupt (vokalische wie konsonantische) bevorzugt im spätromantischen Liedgesang anzubringen. Diese Ergebnisse bieten sich als Ausgangspunkte für künftige Forschung an.

Die Fragestellung der hier vorgelegten Untersuchung lautete: Welchen Gebrauch haben Sänger*innen der frühen Tonträgerära beim Vortrag Strauss'scher Lieder vom performativen Stilmittel der gleitenden Tonhöhe auf klingenden Konsonanten gemacht? Welchen Veränderungen war der sängerische Gebrauch gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten seither unterworfen? Folgende Antworten können nunmehr gegeben werden: Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten waren im frühen 20. Jahrhundert ein gängiges Mittel der sängerischen Gestaltung, und sie sind es bis heute geblieben. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts nutzen Sänger*innen beim Vortrag deutschsprachiger spätromantischer Kunstlieder, nicht anders als ein Jahrhundert zuvor, etwa ein Fünftel aller sich bietenden Gelegenheiten, um die Tonhöhe einzelner Silben auf konsonantischem Anlaut anzugleiten oder auf konsonantischem Auslaut gleitend zu verlassen. Der quantitative Gebrauch dieser Stilmittel hat sich im Laufe der Zeit nicht geändert, geändert hat sich aber ihr Status – denn ihr performanceästhetisches Umfeld ist ein anderes geworden. Zu Beginn der Tonträgerära war der Einsatz gleitender Tonhöhen auf vokalischen Lauten eine Selbstverständlichkeit der sängerischen Praxis. Gegenwärtig hingegen werden Stilmittel wie Portamento und *Cercar la nota*, Anschleifen zu Phrasenbeginn und *Vibrar la voce*, zumindest im Liedgesang wenig eingesetzt: Nur etwa 6 % aller Möglichkeiten sie anzubringen werden, so das Ergebnis der vorliegenden Studie, heute von den Singenden

genutzt. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts existierte eine breite Palette von Stilmitteln, die mit gleitenden Tonhöhen verbunden waren; konsonantisches Tonhöhengleiten steuerte nur einige subtile Farben zu dieser Palette bei. Heute dagegen bilden konsonantische Laute eine Art phonetischen Zufluchtsort, an dem sich gleitende Tonhöhen noch in vielfältiger Weise entfalten können, vom gesangspädagogischen Diskurs weitgehend unbeachtet (mit Ausnahme von Berne 2008⁶). Noch immer gilt zwar die althergebrachte Regel, dass klingende Konsonanten auf der Tonhöhe des vokalischen Silbenkerns zu singen sind. Doch heute wie vor 100 Jahren nehmen sich Sänger*innen die Freiheit, von dieser Regel abzuweichen, wenn Gestaltungswille, ästhetisches Gespür, vielleicht auch gesangstechnische Umsicht es nahelegen. Die Autorität, die der Vokal als Silbenkern über die Intonation der ihn umgebenden Konsonanten ausübt, ist anfechtbar, heute wie zu Lebzeiten des Komponisten Richard Strauss.

Die vorliegende Studie ist aus der künstlerisch-pädagogischen Praxis erwachsen, und zu ihren erklärten Zielen gehört der Wunsch, für die Praxis brauchbare Ergebnisse zu liefern. Es werden aber wohl nicht Statistiken sein, von denen sich die Liedgestaltung kommender Sängergenerationen inspirieren lässt. Die Lektüre von Balkendiagrammen und Prozenttabellen eignet sich kaum dazu, die sängerische Auseinandersetzung mit der Frage zu beflügeln, wie poetische Texte und ihre Vertonungen einem Publikum auf berührende Weise nahegebracht werden können. Aber vielleicht kann die vorliegende Studie davon überzeugen, dass es sich lohnt und dass es ästhetisch gerechtfertigt ist, gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten bei der sängerischen Gestaltung musikalischer Lyrik Raum zu geben. Die analysierten Aufnahmen selbst fordern dazu auf, der Raffinesse, der Phantasie und der Sensibilität zuzuhören, mit der klingende Konsonanten zum Blühen und Leuchten gebracht werden können. Das soll nicht dazu ermutigen, einfach zu imitieren, was auf Aufnahmen zu hören ist. Vielmehr lädt die vorliegende Studie dazu ein, am eigenen Leib auszuprobieren, wie sich gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten praktisch umsetzen lassen, eigene Wege zu suchen, auf denen die künstlerische Gestaltung von Wort und Ton um subtile Übergänge, feine Schattierungen, delikate Nuancen zu bereichern ist. Hierbei kann die analytische Beschäftigung mit Aufnahmen unterstützend wirken: Sie kann zur Entdeckung jenes Reichtums an Nuancierungsmöglichkeiten führen, den gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten der künstlerischen Gestaltung des sängerischen Vortrags eröffnen. Mir selbst hat die Arbeit an der vorliegenden Studie zu genau dieser Entdeckung verholfen. Sie glich, je länger sie dauerte, desto mehr dem Eintauchen in eine faszinierende Welt mikroskopischer Schönheit. Von dieser Schönheit zu künden, gehört zu den Anliegen meiner Studie.

Zu den wichtigen Bereicherungen, die mir diese Arbeit vermittelte, gehört auch die Erfahrung (nicht das bloße Wissen), dass zu allen Zeiten der Tonträgerära Meisterinnen und Meister vor dem Mikrofon gestanden haben. Der kollektive Performancestil des frühen 20. Jahrhunderts mag dem heutigen Ohr fremd erscheinen; die am High-Fidelity-Sound geschulte Gewohnheit mag den Klang einer Schellackplatte als eigenartig empfinden. Doch die Köstlichkeiten, die ein Leo Slezak, eine Lotte Lehmann, ein Heinrich Schlusnus mit den Präzisionsinstrumenten ihrer Stimmapparate aus einem gesungenen /l/, /m/ oder /ŋ/ zu schaffen vermochten, können den heutigen Zuhörer ebenso begeistern wie es das Künstlertum einer Renée Fleming, eines Jonas Kaufmann, einer Diana Damrau vermag. Die zunehmende Verfügbarkeit von Aufnahmen verschiedenster Provenienz im digitalen

6 Vgl. Berne 2008, S. 100. Siehe III. Kapitel, Abschnitt *Späteres 20. und frühes 21. Jahrhundert/Tonhöhe klingender Konsonanten*.

Raum erleichtert es, eine Reise durch die Zeit anzutreten und der sich verändernden Performanceästhetik von den Anfängen der Tonaufnahme bis heute in ihrem Entwicklungsgang zu folgen. Bei allen Aufschlüssen, die diese Zeitreise über den Wandel der Technik, des Geschmacks, des ästhetischen Klimas vermittelt, betont sie zugleich die Universalität, die das Stilmittel der gleitenden Tonhöhe auf klingenden Konsonanten für sich beanspruchen darf.

Nicht undenkbar ist auch, dass die Beschäftigung mit gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten einer weiteren Entwicklung die Tür öffnen könnte. Ein Effekt, den Beobachter der Historisch informierten Aufführungspraxis um die Jahrtausendwende am Horizont erblickten,⁷ ist bislang noch nicht eingetreten: Portamento und verwandte Stilmittel des *vokalischen* Tonhöhengleitens sind nach wie vor nicht wieder in ihre alten Rechte eingesetzt worden. Die Anregungen historisch informierter Autor*innen, vokalisches Tonhöhengleiten wieder als das zu betrachten, was es in früheren Jahrhunderten gewesen ist – ein selbstverständlich und häufig angewendetes, dabei subtil zu handhabendes Mittel ausdrucksvollen Gesangs – haben bisher, so das Ergebnis der vorliegenden Studie, noch kein Echo gefunden (jedenfalls nicht im kollektiven Performancestil). Aber es spricht nichts dagegen, das, was bis zum Jahr 2019 noch nicht geschehen ist, in den kommenden Jahren und Jahrzehnten Wirklichkeit werden zu lassen. Möglicherweise wird das Publikum des Jahres 2050 von den Strauss-Sänger*innen einer kommenden Epoche wieder ganz selbstverständlich erwarten, was das Publikum der Strauss-Zeit zu hören gewohnt war: ausdrucksvolles *Cercar la nota*, lustvolle Portamenti, seelenvolle Gleitbewegungen auf dem vokalischen Silbenkern. Sollte der Weg künftiger Jahrzehnte in diese Richtung führen, könnte die Beschäftigung mit gleitenden Tonhöhen auf klingenden Konsonanten den Aufbruch dorthin bedeuten.

7 Siehe I. Kapitel, Abschnitt *Zum Wandel der Portamentopraxis im 20. Jahrhundert*.

VIII. Anhang: Verzeichnisse und Datensätze

1. TONTRÄGER

Die in der vorliegenden Studie analysierten Aufnahmen sind nach vier Gruppen sortiert:

1. Korpus Richard Strauss (ausgewertet im II.–VI. Kapitel)
2. weitere Lieder von Richard Strauss (ausgewertet vor allem im IV. Kapitel)
3. Korpus Claude Debussy (ausgewertet im V. Kapitel)
4. Korpus Franz Schubert (ausgewertet im VI. Kapitel)
5. weitere Aufnahme (I. Kapitel, Audiobeispiele I.18a–b).

Die Aufnahmen sind in jeder Gruppe nach folgendem Prinzip geordnet: Jahr der Aufnahme (chronologisch) → Lied- bzw. Werktitel (ggfs. nach Opuszahl) → Nachname der Sängerin / des Sängers (alphabetisch).

Aufnahmejahr

Die Angabe des Aufnahmejahrs erfolgt in der Regel nach Morse/Norton-Welsh 1974, ggfs. korrigiert gemäß Angaben in Begleittexten der Tonträger (z. B. Plattenhüllen, CD-Inlays). Aufnahmen, deren genaues Entstehungsjahr nicht ermittelt werden konnte, sind jeweils am Ende eines Jahrzehnts angeführt (z. B. 191x). Mehrere mögliche Aufnahmejahre werden bei Unentscheidbarkeit per Schrägstrich getrennt angegeben (z. B. 1921/22). Wo zwei mögliche Aufnahmejahre in unterschiedlichen Jahrzehnten liegen, wurde die Aufnahme dem früheren Jahrzehnt zugeordnet. Falls innerhalb eines Jahrs mehrere Aufnahmen desselben Lieds durch dieselbe Sängerpersönlichkeit vorliegen, werden die Jahreszahlen durch Buchstaben ergänzt (z. B. 1927a und 1927b).

Ausführende

Die Angabe der Musizierenden geschieht in der Reihenfolge Sänger*in / ggfs. Instrumentalist*in (wenn nicht anders angegeben: Klavier) / ggfs. Orchester / ggfs. Dirigent.

Schellackplatten

Für ursprünglich auf Schellackplatten veröffentlichte Aufnahmen werden nach Möglichkeit Angaben zum Label der Erstveröffentlichung, zu Matritzennummer und Katalognummer gemacht, jeweils nach Morse/Norton-Welsh 1974 oder Begleittexten der digitalisierten Editionen. Die Form dieser Angaben richtet sich nach der jeweils verwendeten Quelle; Vereinheitlichungen wurden nicht vorgenommen. Leerzeilen stehen für nicht ermittelbare Angaben. Im Falle mehrerer vergebener Katalognummern wird jeweils nur eine davon angegeben.

Neuere Tonträger

Für Vinyl-Schallplatten, digitale Tonträger und digitale Editionen erfolgen die Angaben in der Reihenfolge Titel / Label / Seriennummer / Jahr der Produktion / ggfs. Schallplattenseite / Tracknummer.

Digitalisierung

Schellackplatten und Vinyl-Schallplatten sowie ältere Rundfunkaufnahmen wurden, falls keine digitalisierte Edition angegeben ist, von der jeweils aufbewahrenden Institution bzw. von privater Hand digitalisiert (siehe jeweils Kategorie ‚benutzte Quelle‘). Die aufbewahrenden Institutionen werden mit folgenden Abkürzungen angegeben:

- BNF (*Bibliothèque nationale de France*, Paris)
- CHARM (*Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*, London)
- DMA (*Deutsches Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek*, Leipzig)
- RSI (*Richard-Strauss-Institut*, Garmisch Partenkirchen)
- SLUB (*Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek*, Dresden)
- NDR (*Norddeutscher Rundfunk*, Hamburg).

Internetveröffentlichungen

Die Möglichkeiten des World Wide Web gestatteten es immer wieder, selbst scheinbar entlegenen Aufnahmen auf die Spur zu kommen bzw. direkt im Netz auf sie zuzugreifen. In solchen Fällen konnten jedoch nicht immer im wünschenswerten Umfang diskographische Angaben ermittelt werden. Die folgende Liste gibt das Maximum der verfügbaren Informationen wieder. Angaben in eckigen Klammern wurden aus Kontextinformationen erschlossen. Primäre Internetquellen werden mit Weblink und Aufrufdatum angegeben.

Korpus Richard Strauss

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1901	<i>Ständchen</i>	Lotte Schloss ?	G&T 668g 43056	<i>Richard Strauss. Selected Lieder Recordings 1901–1946</i> Marston 53017-2 © 2014 CD 2, Track 24
1901	<i>Morgen!</i>	Lotte Schloss ?	G&T 669g 43057	<i>Richard Strauss. Selected Lieder Recordings 1901–1946</i> Marston 53017-2 © 2014 CD 2, Track 25
1904	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Anton Sistermans Bruno Seidler- Winkler	Gramophone 1885 I 2-42880	<i>An Anthology of Song Vol. 1</i> Symposium 1356 © 2011 Track 11
1905	<i>Ständchen</i>	Leo Slezak ?	G&T 6849b 3-42298	<i>Leo Slezak (1873–1946). Volume one</i> Rubini GV 47 © o.J. Seite 2, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/208/1928)
1908	<i>Ständchen</i>	Johanna Gadski Frank La Forge	Victor B-5017 88112	<i>R. Strauss: Sechs Lieder – 2. Ständchen (Serenade)</i> Deutsche Grammophon © 2019 [Internetpublikation]
1908 ca.	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Karl Jörn ?	GerHMV 7858r 4-42383	Digitalisat SLUB
1910	<i>Allerseelen</i>	Carel van Hulst ? (Orch.) ? (Dir.)	Pathé 51250-GR 15603	Digitalisat SLUB
1910 ca.	<i>Allerseelen</i>	Reinald Werrenrath ? (Orch.) ? (Dir.)	Victor 17179A 17179	Digitalisat DMA
1910	<i>Cäcilie</i>	Carel van Hulst ? (Orch.) ? (Dir.)	Pathé 51600-GR 15606	Digitalisat SLUB
1910	<i>Cäcilie</i>	Karl Jörn ?	GerHMV 776ab 4-42297	Digitalisat SLUB
1910	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Heinrich Hensel ?	Grammophon 11082L 14461	Digitalisat DMA
1910 ca.	<i>Morgen!</i>	Louis Savart ?	Grammophon 15235u GC 4-42294	Digitalisat DMA
1911	<i>Zueignung</i>	Carl Burrian ?	GerHMV 7767r 4-42478	<i>Carl Burrian 1870–1924</i> Court Opera Classics 306 © o.J. Seite 2, Track 8; Digitalisat RSI (LP.S/208.141/1911)
1911	<i>Ständchen</i>	Elena Gerhardt Arthur Nikisch	GerHMV 13722e 2-43400	<i>Elena Gerhardt: The legendary mezzo-soprano [...]</i> Vocal Archives 1102 © 2000 Track 18
1912	<i>Ständchen</i>	Heinrich Hensel ?	Grammophon 11081-1 GC-4-42465	Digitalisat DMA
1912 ca.	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Franz Steiner ? (Orch.) ? (Dir.)	Polydor 11883-i 13218	Digitalisat SLUB
1912	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Otto Wolf ? (Orch.) ? (Dir.)	Pathé 70506-RA 54612	Digitalisat SLUB
1912 ca.	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Franz Steiner ? (Orch.) ? (Dir.)	GerHMV 942581 12059i	Digitalisat SLUB

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1913	<i>Cäcilie</i>	Leo Slezak Eduard Künneke	Favorite 1-015158 3201-b+	<i>Leo Slezak</i> Pearl. Gemm 9299(-2) © 1998 Track 19
1913	<i>Morgen!</i>	Frances Alda G. Casini (Vc.) Frank LaForge (Pf.)	Victor 64339	Digitalisat DMA
1913	<i>Freundliche Vision</i>	Ernst Kraus ?	GerHMV 13279r 4-42553	Digitalisat DMA
1917	<i>Morgen!</i>	Elisabeth Schumann ? (Vl.) ? (Pf.)	Odeon XXB 6385	<i>Elisabeth Schumann (1885–1952)</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89122 © 1995 Track 18
1918	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Joseph Schwarz Anny Thomas	Polydor 19097-L 70598 (7)	Digitalisat DMA
1918	<i>Freundliche Vision</i>	Joseph Schwarz Anny Thomas	Polydor 19098-L 70598	Digitalisat DMA
1919	<i>Zueignung</i>	Richard Tauber ?	Odeon XXB 6441 Rxx 76755	Digitalisat DMA
1919	<i>Ständchen</i>	Robert Burg ?	Odeon XXB 6407 AA 79229	<i>Robert Burg</i> Lebendige Vergangenheit 211 © o.J. Seite 2, Track 7; Digitalisat RSI (LP.S/208.149/1919)
191x	<i>Ständchen</i>	Hermann Jadlowker Bruno Seidler- Winkler	Polydor 19071L 70593	Digitalisat DMA
191x	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Karl Jörn ?	Grammophon 13815 1/2 r 4-42591	Digitalisat DMA
191x	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Walter Kirchoff Bruno Seidler- Winkler	Polydor 18838LB 13949	Digitalisat SLUB
191x	<i>Morgen!</i>	Hermann Jadlowker ? (Vl.) / ? (Orch.) ? (Dir.)	Grammophon 17372L 70512	Digitalisat DMA
1920 ca.	<i>Ständchen</i>	Claire Dux Bruno Seidler- Winkler	Grammophon 19117L 74595	Digitalisat DMA
1920	<i>Morgen!</i>	Alfred Piccaver ?	Odeon xxB-6529	https://www.youtube.com/watch?v=nh7N87TK64o (7.3.2022)
1920/21	<i>Morgen!</i>	Richard Tauber ? (Vl.) ? (Pf.)	Odeon xxB 6740 Rxx 80082	Digitalisat DMA
1921 ca.	<i>Zueignung</i>	Hermann Weil ?	Vox 187B 3079	https://archive.org/details/ZueignungWeilVox (7.3.2022)
1921	<i>Ständchen</i>	Frieda Hempel ? (Orch.) ? (Dir.)	Polydor 334av 85296	Digitalisat DMA
1921	<i>Ständchen</i>	Elisabeth Rethberg ?	Odeon RXX 80086 XXB 6641	<i>Elisabeth Rethberg (1894–1976)</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89051 © 1992 Track 12
1921	<i>Cäcilie</i>	Lotte Lehmann ? (Orch.) ? (Dir.)	Polydor 420as 72917	<i>The Young Lotte Lehmann</i> Lebendige Vergangenheit 89302-I © 1991 Track 17

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1921	<i>Morgen!</i>	Lotte Lehmann ? (Orch.) ? (Dir.)	Polydor 421as 72917	<i>The Young Lotte Lehmann</i> Lebendige Vergangenheit 89302-I © 1991 Track 16
1921	<i>Morgen!</i>	Grete Stückgold ?	Grammophon 354 as 65596	Digitalisat DMA
1921	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Friedrich Schorr ?	Polydor 1112ar 62379	<i>Friedrich Schorr</i> Pearl. Gemm CD 9398 Track 16
1921	<i>Freundliche Vision</i>	Elisabeth Rethberg Max Jaffé	Odeon RXX 76229 XXB 6640	<i>Elisabeth Rethberg (1894–1976)</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89051 © 1992 Track 11
1921/22	<i>Zueignung</i>	Heinrich Schlusnus Richard Strauss	Polydor 14120r 62365	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/G © 2011 Track 17
1921/22	<i>Die Nacht</i>	Heinrich Schlusnus Richard Strauss	Polydor 14121r 62366	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/G © 2011 Track 18
1921/22	<i>Morgen!</i>	Robert Hutt Richard Strauss	Polydor 19249L 62363	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/G © 2011 Track 24
1922	<i>Zueignung</i>	Karl Aagaard Oestvig ?	Polydor 1944 ar 70666	<i>Curt Taucher. Karl Aagaard Oestvig</i> Lebendige Vergangenheit 1343 © o.J. Seite 2, Track 8; Digitalisat RSI (LP.S/208/1922)
1922	<i>Morgen!</i>	Claire Dux Fredric Fradkin (Vl.) Frederic Persson (Pf.)	Brunswick 8814 15027	https://archive.org/details/78_morgen-tomorrow_claire-dux-fredric-fradkin-frederic-persson-strauss_gbia0069193a/Morgen+(Tomorrow)++Claire+Dux++Fredric+Fradkin.flac(7.3.2022)
1923	<i>Zueignung</i>	Mary Grasenick Otto Urack	Vox 1333 2119	https://www.youtube.com/watch?v=kJTxxq6IdZE (7.3.2022)
1923	<i>Ständchen</i>	Claire Dux ?	Brunswick 10295 10156	https://archive.org/details/StndchenStraussBrunswick(7.3.2022)
1923	<i>Ständchen</i>	Elena Gerhardt Ivor Newton	Vocalion 3205 C-01093	<i>Female Singers. The Definitive Collection [...] Vol. 4</i> Innovative Remaster Record © 2010 Track 4
1923	<i>Ständchen</i>	Leo Slezak Bruno Seidler- Winkler	Polydor 2428 ^{1/2} ar 62426	<i>Leo Slezak</i> Pearl. Gemm 9299(-2) © 1998 Track 21
1923	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Leo Slezak Bruno Seidler- Winkler	Polydor 1249as 65576	<i>Leo Slezak</i> Pearl. Gemm 9299(-2) © 1998 Track 24
1923	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Ernestine Schumann- Heink Katharina Hoffman	Victor B-28636-2 1045	<i>Richard Strauss. Selected Lieder Recordings 1901–1946</i> Marston 53017-2 © 2014 CD 3, Track 16
1923	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Leo Slezak Bruno Seidler- Winkler	Polydor 2420ar 62429	<i>Leo Slezak</i> Pearl. Gemm 9299(-2) © 1998 Track 23
1923	<i>Freundliche Vision</i>	Leo Slezak Bruno Seidler- Winkler	Polydor 2421ar 62426	<i>Leo Slezak</i> Pearl. Gemm 9299(-2) © 1998 Track 22
1924	<i>Zueignung</i>	Björn Talén ? (Orch.) ? (Dir.)	Vox 2167B 3452	Digitalisat SLUB
1924	<i>Allerseelen</i>	Rosette Anday Otto Urack	Vox 2180-B 2175	<i>Rosette Anday II</i> Lebendige Vergangenheit 32 © o.J. Seite 2, Track 3; Digitalisat RSI (LP.S/208/1924[3])

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1924	<i>Ständchen</i>	Lotte Schöne Felix Günther	Odeon xxB-7011-2 Rxx-80215	Digitalisat DMA
1924	<i>Cäcilie</i>	Friedrich Brodersen Linda Brodersen	Homocord 51396 1-8530	<i>Friedrich Brodersen (1873–1926)</i> Hamburger Archiv Acoustics 10585 © o.J. CD 2, Track 18
1924	<i>Morgen!</i>	Elena Gerhardt Harold Craxton	Vocalion 03547x B-3112	http://www.charm.kcl.ac.uk/sound/sound.html (7.3.2022)
1924	<i>Morgen!</i>	John McCormack Fritz Kreisler (Vl.) Edwin Schneider (Pf.)	HMV Bb 5115-III DA 644	<i>The art of John McCormack</i> EMI CDH 7 63306 2 © 1990 Track 11
1925	<i>Ständchen</i>	Selma Kurz ?	Elektrola Bb4771-ii 7-43056	<i>Selma Kurz: Soprano 1874–1933</i> Club 99. CL 99–43 © o.J. Track 9
1925 ca.	<i>Ständchen</i>	Franz Steiner Clemens Schmalstich	Parlophone 2-2786 P-1167	Digitalisat DMA
1925	<i>Ständchen</i>	Richard Tauber ? (Orch.) / Hermann Weigert (Dir.)	Odeon xxB-7153 O-8211	Digitalisat SLUB
1925 ca.	<i>Cäcilie</i>	Franz Steiner Clemens Schmalstich	Parlophone 2-2787 P-1167	Digitalisat DMA
1925	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Richard Tauber Clemens Schmalstich	Odeon xxB-7147-ii O-8211	Digitalisat DMA
1925	<i>Morgen!</i>	Emmy Bettendorf Orch. der Berliner Staatsoper / Frieder Weissmann (Dir.)	Parlophone 8034-ii E-10425	https://archive.org/details/78_Morgen-op-27-no-4_bettendorf-emmy (7.3.2022)
1926	<i>Cäcilie</i>	Lauritz Melchior ? (Orch.) Ignaz Strasfogel (Dir.)	Polydor 149 bm 66440	<i>Lauritz Melchior II (1890–1973)</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89068 © 1993 Track 14
1926	<i>Cäcilie</i>	Meta Seinemeyer ? (Orch.) ? (Dir.)	Parlophone 2-8802 P-2218	<i>The Art of Meta Seinemeyer</i> Lebendige Vergangenheit 89402-I © 1996 Track 11
1926	<i>Morgen!</i>	Meta Seinemeyer ? (Orch.) ? (Dir.)	Parlophone 2-8809 P-2218	<i>The Art of Meta Seinemeyer</i> Lebendige Vergangenheit 89402-I © 1996 Track 16
1926	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Richard Tauber Mischa Spoliansky	Odeon Rxx80450 xxB7410	Digitalisat SLUB
1926	<i>Freundliche Vision</i>	Richard Tauber Mischa Spoliansky	Odeon Rxx80450 xxB7409-ii	Digitalisat DMA
1927	<i>Allerseelen</i>	John McCormack Edwin Schneider	HMV Bb 11339 DA 932	<i>The art of John McCormack</i> EMI CDH 7 63306 2 © 1990 Track 10
1927	<i>Ständchen</i>	Claire Dux ?	Odeon Wbe.10230 O-4840	Digitalisat DMA
1927	<i>Ständchen</i>	Heinrich Schlusnus Franz Rupp	Polydor 155 be 66609	Digitalisat DMA
1927a	<i>Ständchen</i>	Elisabeth Schumann ? (Orch.) / Lawrance Collingwood (Dir.)	HMV Cc 9857-ii DB 1010	<i>Elisabeth Schumann</i> Pearl. Gemm CD 9379 © 1990 Track 1

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1927b	<i>Ständchen</i>	Elisabeth Schumann Karl Alwin	HMV Cc 12014-i D 1951	<i>Elisabeth Schumann</i> Pearl. Gemm CD 9379 © 1990 Track 12
1927	<i>Cäcilie</i>	Florence Austral Percy Kahn	HMV Bb-11640-i E-491	<i>Richard Strauss. Selected Lieder Recordings 1901–1946</i> Marston 53017-2 © 2014 CD 1, Track 6
1927	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Heinrich Schlusnus Franz Rupp	Polydor 387bd 62622 (4)	Digitalisat DMA
1927	<i>Morgen!</i>	Claire Dux Max Rosen [?] (Vl.) ? (Pf.)	Odeon WBe.10228-2 O-4840	Digitalisat DMA
1927	<i>Morgen!</i>	Elisabeth Schumann Isolde Menges (Vl.) ? (Orch.) / Lawrance Collingwood (Dir.)	HMV Cc 9888 DB 1010	<i>Elisabeth Schumann</i> Pearl. Gemm CD 9379 © 1990 Track 2
1927	<i>Morgen!</i>	Luise Willer ? (Orch.) ? (Dir.)	Electrola BwR 1006-ii EG 519	<i>Luise Willer</i> Lebendige Vergangenheit 104 © o.J. Seite 2, Track 2; Digitalisat RSI (LP.S/208/1937)
1927	<i>Freundliche Vision</i>	Elisabeth Schumann Ivor Newton	HMV Cc 10901 DB 1065	<i>Elisabeth Schumann</i> Pearl. Gemm CD 9379 © 1990 Track 6
1927	<i>Freundliche Vision</i>	Luise Willer ? (Orch.) ? (Dir.)	Electrola BwR 1005-ii EG 519	Digitalisat DMA
1928	<i>Zueignung</i>	Heinrich Schlusnus Franz Rupp	Polydor 1668/bk-I 62654	Digitalisat SLUB
1928	<i>Zueignung</i>	Leo Slezak Heinrich Schacker	Polydor 1537 bk 21848	<i>Leo Slezak: Lieder und Arien</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89203-I © o.J. Track 20
1928	<i>Zueignung</i>	Franz Völker Johannes Heidenreich	Polydor 1567 bk 21652	<i>Franz Völker singt Lieder</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89997 © o.J. Track 16
1928	<i>Ständchen</i>	Franz Völker Johannes Heidenreich	Polydor 1568 1/2bk 21652	<i>Franz Völker singt Lieder</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89997 © o.J. Track 15
1928	<i>Cäcilie</i>	Rosette Anday Franz Rupp	Polydor 1244bm-i 95165	Digitalisat DMA
1928	<i>Morgen!</i>	Lotte Lehmann ? (Vl.) ? (Pf.)	Parlophone RO 20081 Be 7189	<i>Lotte Lehmann sings Wagner and Richard Strauss</i> Pearl. Gemm CD 9410 © 1990 Track 16
1928	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Meta Seinemeyer ? (Orch.) / Frieder Weissmann (Dir.)	Parlophone 2-20578 P-9662	Digitalisat SLUB
1928	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Leo Slezak Heinrich Schacker	Polydor 1538 bk 21849	<i>Leo Slezak: Lieder und Arien</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89203-I © o.J. Track 23
1928	<i>Freundliche Vision</i>	Leo Slezak Heinrich Schacker	Polydor 1539 bk 21849	<i>Leo Slezak: Lieder und Arien</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89203-I © o.J. Track 26
1929	<i>Zueignung</i>	Dusolina Giannini Michael Raucheisen	HMV BL-4954-ii DA-1029	<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> Membran 223078-303/A © 2005 Track 23
1929	<i>Allerseelen</i>	Dusolina Giannini Michael Raucheisen	HMV BL 4953-1 DA 1029	<i>Dusolina Giannini II</i> Lebendige Vergangenheit 282 © o.J. Seite 2, Track 6; Digitalisat RSI (LP.S/208/1929)

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1929	<i>Ständchen</i>	Lotte Lehmann / Mitglieder der Staatskap. Berlin / ? (Dir.)	Parlophone RO 20096 Be 8304	<i>Lotte Lehmann sings Wagner and Richard Strauss</i> Pearl. Gemm CD 9410 © 1990 Track 13
1929	<i>Ständchen</i>	Leo Slezak Michael Raucheisen	Polydor 598 BT 23017	<i>Leo Slezak: Lieder und Arien</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89203-I © o.J. Track 25
1929	<i>Morgen!</i>	Hulda Lashanska ? (Orch.) ? (Dir.)	Victor 7155A-i 7155	https://www.youtube.com/watch?v=eQk4amdEL-k (7.3.2022)
1929	<i>Morgen!</i>	Leo Slezak Michael Raucheisen	Polydor 595 BT 23017	<i>Leo Slezak: Lieder und Arien</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89203-I © o.J. Track 24
1929	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Lotte Lehmann / Mitglieder der Staatskap. Berlin / ? (Dir.)	Parlophone RO 20096 Be 8303	<i>Lotte Lehmann sings Wagner and Richard Strauss</i> Pearl. Gemm CD 9410 © 1990 Track 14
192x	<i>Zueignung</i>	John Gläser ? (Orch.) ? (Dir.)	Parlophone B. 48246	Digitalisat SLUB
192x	<i>Zueignung</i>	Alfred Wilde ?	Parlophone 2-2771 P-1207	Digitalisat DMA
192x	<i>Ständchen</i>	John Gläser ? (Orch.) ? (Dir.)	Parlophone B. 48246	Digitalisat SLUB
192x	<i>Cäcilie</i>	Wilhelm Kertesz [Prof.] Saal	Anker 7313 E-9907-1	Digitalisat SLUB
192x	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Paul Knüpfer ?	Grammophon 18908 Lb 62275 (4)	Digitalisat DMA
192x	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Jacques Urlus ? (Orch.) ? (Dir.)	[Odeon] [80714]	<i>Jacques Urlus</i> P&R © 2010 Track 12
192x	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Fritz Windgassen ?	Polydor 2100 ax 62497	Digitalisat DMA
192x	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Hans Duhan ?	Odeon xxB-6802 80122	Digitalisat DMA
192x	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Jacques Urlus ? (Orch.) ? (Dir.)	Odeon 80714	<i>Jacques Urlus</i> P&R © 2010 Track 13
192x	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Fritz Windgassen ?	Polydor 62497	Digitalisat DMA
192x	<i>Freundliche Vision</i>	Hermann Jadowker ? (Orch.) ? (Dir.)	Polydor 387as 72768	Digitalisat DMA
192x	<i>Freundliche Vision</i>	Franz Steiner Richard Pahlen	Gramophone L 16805 13240	Digitalisat DMA
1930	<i>Zueignung</i>	Alexander Kipnis Arthur Bergh	AM Columbia 149174-3 2088M	<i>Alexander Kipnis III (1891–1978)</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89130 © 1996 Track 14
1930	<i>Zueignung</i>	Koloman von Pataky Franz Rupp	Polydor 784 BT 23469	<i>Koloman von Pataky II</i> Lebendige Vergangenheit 194 © o.J. Seite 2, Track 6; Digitalisat RSI (LP.S/208/1930)

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1930	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Alexander Kipnis Arthur Bergh	AM Columbia 2088M 149173-3	<i>Alexander Kipnis III (1891–1978)</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89130 © 1996 Track 13
1930	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Heinrich Schlusnus Franz Rupp	Polydor 1468 BN-iii 90167	<i>Heinrich Schlusnus Liederalbum</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89205-II © 1993 Track 4
1930	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Friedrich Schorr Ivor Newton	HMV Bb 19307-II E 587	<i>Friedrich Schorr II (1889–1953)</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89127 © 1996 Track 15
1930	<i>Freundliche Vision</i>	Koloman von Pataky Franz Rupp	Polydor 785 BT 23469	<i>Koloman von Pataky II</i> Lebendige Vergangenheit 194 © o.J. Seite 2, Track 7; Digitalisat RSI (LP.S/208/1930)
1930	<i>Freundliche Vision</i>	Heinrich Schlusnus Franz Rupp	Polydor 1469 BN 90167	<i>Heinrich Schlusnus Liederalbum</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89205-II © 1993 Track 5
1931	<i>Ständchen</i>	Julius Patzak / Orch. d. Berl. Staatsoper / Julius Prüwer (Dir.)	Polydor 2646BH ^{1/2} 23923	<i>Julius Patzak (1898–1974)</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89075 © 1993 Track 21
1931	<i>Cäcilie</i>	Julius Patzak / Orch. d. Berl. Staatsoper / Julius Prüwer (Dir.)	Polydor 2645BH 23923	<i>Julius Patzak (1898–1974)</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89075 © 1993 Track 22
1931 ca.	<i>Cäcilie</i>	Mafalda Salvatini ? (Orch.) / Frieder Weissmann (Dir.)	Odeon Be 9847 O-4114	Digitalisat SLUB
1931 ca.	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Marcel Wittrisch Mitgl. d. Orch. d. Staatsoper Berlin Erich Orthmann (Dir.)	HMV EG-3056 OD-339-ii	Digitalisat SLUB
1932	<i>Die Nacht</i>	Margarete Klose Hermann Wetzell	Clangor M 9605	<i>Margarete Klose II</i> Lebendige Vergangenheit 207 © o.J. Seite 2, Track 8; Digitalisat RSI (LP.S/208/1932)
1932	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Richard Tauber ? (Orch.) / Frieder Weissmann (Dir.)	Odeon Be9723-i O-4518	Digitalisat DMA
1932	<i>Morgen!</i>	Richard Tauber ? (Orch.) / Frieder Weissmann (Dir.)	Parlophon Be9724-i RO-20195	Digitalisat DMA
1932	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Margarete Klose Hermann Wetzell	Clangor M 9606	<i>Margarete Klose II</i> Lebendige Vergangenheit 207 © o.J. Seite 2, Track 9; Digitalisat RSI (LP.S/208/1932)
1932	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Elisabeth Schumann Karl Alwin	HMV 2B 4472-ii DB 1845	<i>Elisabeth Schumann</i> Pearl. Gemm CD 9379 © 1990 Track 7
1933	<i>Die Nacht</i>	Walther Ludwig Ferdinand Leitner	Electrola OD-2070-ii EG 3044	Digitalisat DMA
1933	<i>Ständchen</i>	Dusolina Giannini Michael Raucheisen	HMV OD-1532-ii DA 1319	Digitalisat DMA
1933	<i>Ständchen</i>	Richard Tauber / Odeon-Künstler- Orchester / Frieder Weissmann (Dir.)	Odeon Be10232-i O-4522	Digitalisat SLUB
1933	<i>Cäcilie</i>	Walther Ludwig Ferdinand Leitner	Electrola OD-2071-ii EG 3044	Digitalisat DMA
1933	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Dusolina Giannini Michael Raucheisen	Electrola OD 1531-ii DA 1319	Digitalisat DMA

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1933	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Gerhard Hüsch ? (Orch.) Otto Dobrindt (Dir.)	Electrola EG 3056	Digitalisat DMA
1933	<i>Morgen!</i>	Heinrich Schlusnus Franz Rupp	Polydor 5410 BD8 62714	<i>Heinrich Schlusnus Liederalbum</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89205-II © 1993 Track 6
1933	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Paul Bender Michael Raucheisen	HMV EG 6107 OD.1558-i	Digitalisat DMA
1933	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Richard Tauber / Odeon-Künstler- Orchester / Frieder Weissmann (Dir.)	Odeon Be10232-ii O-4522	Digitalisat SLUB
1934	<i>Zueignung</i>	Gerhard Hüsch ? (Orch.) Otto Dobrindt (Dir.)	Electrola OD-2091-i EG 3056	Digitalisat DMA
1934	<i>Allerseelen</i>	Franz Völker Franz Rupp	Polydor 5721 ^{1/2} GR 10305	<i>Franz Völker singt Lieder</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89997 © o.J. Track 18
1934	<i>Morgen!</i>	Elisabeth Rethberg Michael Raucheisen (Pf.) ? (Instr.-Ensemble)	Operatic Archives OPA-1051	<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> Membran 223078-303/B © 2005 Track 23
1935	<i>Allerseelen</i>	Kirsten Flagstad Edwin McArthur	Victor OA 95361-1 1726	<i>Kirsten Flagstad in Song</i> Nimbus 7871 © 1995 Track 4
1936	<i>Zueignung</i>	Kirsten Flagstad Edwin McArthur	HMV 2CS 386	<i>Richard Strauss. Selected Lieder Recordings 1901–1946</i> Marston 53017-2 © 2014 CD 1, Track 19
1936	<i>Zueignung</i>	Dusolina Giannini Edwin McArthur	S.I.A.E. RY 46	<i>The Radio Years: Arturo Toscanini [...] March 1, 1936</i> RY 46 © 1995 Track 5
1936	<i>Zueignung</i>	Karl Schmitt-Walter Michael Raucheisen	Telefunken 21124 A1931B	Digitalisat DMA
1936	<i>Allerseelen</i>	Sabine Kalter ?	HMV OEA 3723-1	<i>Sabine Kalter</i> Lebendige Vergangenheit 231 © o.J. Seite 2, Track 7; Digitalisat RSI (LP.S/208.141/1936)
1936	<i>Ständchen</i>	Karl Schmitt-Walter Berl. Philharmoniker Hans Schmidt- Isserstedt (Dir.)	Telefunken 21149 A-1946	Digitalisat DMA
1936	<i>Ständchen</i>	Georges Thill Maurice Faure	FrColumbia CL-5897-i LF 156	<i>Georges Thill. Album du 80e anniversaire</i> EMI 2C 153-16.213 M © 1977 Seite 5 [= Seite 1], Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/208/1936)
1936	<i>Cäcilie</i>	Maria Reining Arthur Haagen	Dt. Rundfunk 32663	Digitalisat DMA
1936	<i>Cäcilie</i>	Viorica Ursuleac Orchester der Berliner Staatsoper Clemens Krauss (Dir.)	Decca 2924-GN8 DE 7063	Digitalisat DMA
1936	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Karl Schmitt-Walter Michael Raucheisen	Telefunken 21123 A-1931	Digitalisat DMA
1936	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Georges Thill Maurice Faure	FrColumbia CL-5898-i LF 156	<i>Georges Thill. Album du 80e anniversaire</i> EMI 2C 153-16.213 M © 1977 Seite 5 [= Seite 1], Track 6; Digitalisat RSI (LP.S/208/1936)

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1936	<i>Freundliche Vision</i>	Helge Rosvaenge Bruno Seidler- Winkler	HMV ORA 1136-1 DA 4412	<i>Helge Rosvaenge singt ausgewählte Lieder. 1936–1944</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89 992 © 1996 Track 4
1937	<i>Zueignung</i>	Herbert Janssen Gerald Moore	HMV OEA 4956-1 DA 1591	https://archive.org/details/ZueignungDA1591 (7.3.2022)
1937	<i>Zueignung</i>	Lauritz Melchior Ignaz Strasfogel	Victor BS-07877 1853	https://archive.org/details/ZueignungCcilie1853 (7.3.2022)
1937 ca.	<i>Die Nacht</i>	Richard Crooks Elinor Remick War- ren	Private Auf- nahme	<i>Richard Crooks Tenor</i> Delos DE 5501-(2) © 1997 Track 12 [Erstveröffentlichung]
1937	<i>Die Nacht</i>	Herbert Janssen Gerald Moore	HMV OEA 4973-1 DA 1581	<i>Les Introuvables de Walter Legge. Lieder</i> EMI Classics 7243 5 69744 2 5 © 1997 Track 4
1937	<i>Allerseelen</i>	Herbert Janssen Gerald Moore	HMV OEA 4966 DA 1591	<i>Les Introuvables de Walter Legge. Lieder</i> EMI Classics 7243 5 69744 2 5 © 1997 Track 3
1937	<i>Allerseelen</i>	Rose Pauly / Detroit Symphony Orchestra Fritz Reiner (Dir.)		<i>Rose Pauly. Live and Complete Studio Recordings</i> Eklipse 40 © 1994 Track 5
1937	<i>Cäcilie</i>	Kirsten Flagstad Edwin McArthur	HMV OEA 5287-2 DA 1587	<i>Kirsten Flagstad in Song</i> Nimbus 7871 © 1995 Track 5
1937	<i>Cäcilie</i>	Lauritz Melchior Ignaz Strasfogel	Victor BS-07877 1853	https://archive.org/details/ZueignungCcilie1853 (7.3.2022)
1937	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Lauritz Melchior Ignaz Strasfogel	Victor BS-07871 1853	https://archive.org/details/HeimlicheAufforderung1853 (7.3.2022)
1937 ca.	<i>Morgen!</i>	Richard Crooks Elinor Remick War- ren	Private Auf- nahme	<i>Richard Crooks Tenor</i> Delos DE 5501-(2) © 1997 Track 13 [Erstveröffentlichung]
1937	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Herbert Janssen Gerald Moore	HMV OEA 4966-i DA 1581	https://archive.org/details/TraumDurchDieDmmerungDA1581 (7.3.2022)
1937	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Luise Willer Carl Bergner	Polydor 678-GS 67153	<i>Luise Willer</i> Lebendige Vergangenheit 104 © o.J. Seite 2, Track 4; Digitalisat RSI (LP.S/208/1937)
1938	<i>Zueignung</i>	Heinrich Schlusnus Sebastian Peschko	Polydor 7752GR8 62796	<i>Heinrich Schlusnus Liederalbum Vol. II</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89206-II © 1993 Track 26
1938	<i>Die Nacht</i>	Hulda Lashanska Elsa Fiedler	Victor 2027A 2027	https://www.youtube.com/watch?v=NfzTr8Rb-uQ (7.3.2022)
1938 ca.	<i>Allerseelen</i>	Karl Hammes Bruno Seidler- Winkler	Electrola ORA-1737-i EG 6213	Digitalisat DMA
1938	<i>Ständchen</i>	Peter Anders Berliner Philharm. Walter Lutze (Dir.)	Telefunken 23455 HT-36	[...] <i>Lieder: Peter Anders</i> Teldec 8.44059 © 1988 Track 20
1938	<i>Ständchen</i>	Heinrich Schlusnus Sebastian Peschko	Polydor 7519 ^{1/2} GR8 30030	<i>Heinrich Schlusnus Liederalbum Vol. II</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89206-II © 1993 Track 23
1938	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Peter Anders Berliner Philharm. Walter Lutze (Dir.)	Telefunken HAT-36	[...] <i>Lieder: Peter Anders</i> Teldec 8.44059. © 1988 Track 19

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1938	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Heinrich Schlusnus Sebastian Peschko	Polydor 7753-GR8 62789	<i>Heinrich Schlusnus Liederalbum Vol. 2</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89206-2 © 1993 Track 22
1938	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Peter Anders Berliner Philharm. Walter Lutze (Dir.)	Telefunken 23457-i HT-36	[...] <i>Lieder: Peter Anders</i> Teldec 8.44059 © 1988 Track 22
1938	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Lauritz Melchior Ignaz Straszfogel	Victor OA-07872 1980	https://www.youtube.com/watch?v=IcLgP5W9nU8 (7.3.2022)
1939	<i>Ständchen</i>	Jussi Björling Philadelphia Orch. Eugene Ormandy (Dir.) oder Bell Telephone Hour Orchestra Donald Vorhees (Dir.)	EJS 252 oder JS 367	<i>Jussi Björling: Recital</i> Verona 27022 © o.J. Track 2
1939	<i>Cäcilie</i>	Jussi Björling Harry Ebert	HMV OSB-986_iii DA 1704	<i>Jussi Björling Vol. 1: Scandinavian Songs & German Lieder</i> Pearl. Gemm CD 9041 © 1993 Track 25
1939	<i>Morgen!</i>	Jussi Björling Harry Ebert	HMV OSB-985_iii DA 1704	<i>Jussi Björling Vol. 1: Scandinavian Songs & German Lieder</i> Pearl. Gemm CD 9041 © 1993 Track 24
1939	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Franz Völker Gerhard Steeger	Polydor 8464 ^{1/2} -GR9 62817	<i>Franz Völker singt Lieder</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89997 © o.J. Track 19
1939	<i>Freundliche Vision</i>	Franz Völker Gerhard Steeger	Polydor 8467 ^{1/2} -GR9 62817	<i>Franz Völker singt Lieder</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89997 © o.J. Track 20
193x	<i>Zueignung</i>	Nelson Eddy ? (Orch.) / Nathaniel Finston (Dir.)	Am-Columbia 17185-D	https://www.youtube.com/watch?v=CUXJLySP0hU (7.3.2022)
193x	<i>Zueignung</i>	Paul Kötter / Mitgl. d. Orch. d. Städt. Oper Berlin / Selmar Mey- rowitz (Dir.)	Ultraphon 10932 A-487	Digitalisat DMA
193x	<i>Die Nacht</i>	Hermann Schey ? (Orch.) / Selmar Meyrowitz (Dir.)	Ultraphon 10031-i B123B	Digitalisat DMA
193x	<i>Allerseelen</i>	Nelson Eddy ? (Orch.) / Nathaniel Finston (Dir.)	Am-Columbia 17185-D	https://www.youtube.com/watch?v=-jeTNHNO364 (7.3.2022)
193x	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Rosette Anday ?	Vox 2179B 2175	https://forgottenoperasingers.blogspot.com (1.1.2021)
193x	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Paul Kötter / Mitgl. d. Orch. d. Städt. Oper Berlin / Selmar Mey- rowitz (Dir.)	Ultraphon 10933 A-487	Digitalisat DMA
193x	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Karl Schmitt-Walter Adolf Stauch	Electrola ORA 6099 DA-5510	Digitalisat SLUB
193x	<i>Morgen!</i>	Mafalda Salvatini ? (Orch.) / Frieder Weissmann (Dir.)	Odeon Be 9848 O-4114	Digitalisat SLUB
193x	<i>Morgen!</i>	Hermann Schey ? (Orch.) / Selmar Meyrowitz (Dir.)	Ultraphon 10030-i A 123	Digitalisat DMA
193x	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Emmy Bettendorf Michael Raucheisen	Odeon O-26262	Digitalisat DMA

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1941	<i>Zueignung</i>	Lotte Lehmann Paul Ulanowsky	AM Columbia 17385-D	<i>Lotte Lehmann: The Complete 1941 Radio Recital Cycle</i> Eklipse 18-2 © 1993 Track 8
1941	<i>Allerseelen</i>	Lotte Lehmann Paul Ulanowsky	AM Columbia 17385-D	<i>Lotte Lehmann: The Complete 1941 Radio Recital Cycle</i> Eklipse 18-2 © 1993 Track 7
1941	<i>Ständchen</i>	Lotte Lehmann Paul Ulanowsky	AM Columbia 17384-D	<i>Metropolitan Opera: Sunday Night Concert at the Met</i> MET 207CD-II © 1987 Track 4
1942	<i>Zueignung</i>	Anton Dermota Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/H © 2011 Track 3
1942	<i>Zueignung</i>	Maria Reining Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/H © 2011 Track 1
1942	<i>Zueignung</i>	Helen Traubel Metropolitan Opera Orchestra Ernst Knoch (Dir.)	Odyssey Y-31735	<i>Helen Traubel</i> Lebendige Vergangenheit [...] © 2006 Track 13
1942	<i>Die Nacht</i>	Anton Dermota Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/H © 2011 Track 2
1942	<i>Ständchen</i>	Gianna Pederzini Giorgio Favaretto	ItalHMV OBA 4997 DA-5426	<i>Gianna Pederzini</i> Lebendige Vergangenheit 266 © o.J. Seite 2, Track 9; Digitalisat RSI (LP.S/208.149/1942)
1942	<i>Ständchen</i>	Lea Piltti Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/H © 2011 Track 6
1942a	<i>Cäcilie</i>	Maria Reining Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/H © 2011 Track 10
1942b	<i>Cäcilie</i>	Maria Reining / Orch. d. Oper d. St. Wien Rudolf Moralt (Dir.)	HMV ORA 5738-2	<i>Maria Reining (1903–1991)</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89065 © 1993 Track 13
1942	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Anton Dermota Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/H © 2011 Track 11
1942	<i>Morgen!</i>	Maria Reining / Orch. d. Oper d. St. Wien Rudolf Moralt (Dir.)	HMV ORA 5737-i	<i>Maria Reining (1903–1991)</i> Lebendige Vergangenheit Mono 89065 © 1993 Track 14
1942	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Maria Reining Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/H © 2011 Track 12
1942	<i>Freundliche Vision</i>	Maria Reining Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/H © 2011 Track 18
1942/43	<i>Cäcilie</i>	Hilde Konetzni Josef Krips		<i>Schubert. Schumann [...]. Lieder</i> Orfeo C 597 091 B © 2009 Track 18
1942/43	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Hilde Konetzni Josef Krips		<i>Schubert. Schumann [...]. Lieder</i> Orfeo C 597 091 B © 2009 Track 19
1943	<i>Zueignung</i>	Heinrich Schlusnus Michael Raucheisen		<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> Membran 223078-303/A © 2005 Track 2
1943	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Alfred Poell Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/G © 2011 Track 9

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1943 ca.	<i>Morgen!</i>	Peter Anders / Radio-Sinfonieorch. Berlin Artur Rother (Dir.)	Eterna 720068	<i>Peter Anders. Songs & Arias. 100th Anniversary Edition</i> Edel Classics 0184432BC © 2008 CD 3, Track 17
1943	<i>Morgen!</i>	Heinrich Schlusnus Orchester der Berliner Staatsoper Gerhard Steeger (Dir.)	Polydor 2231GS9 68242	Digitalisat DMA
1943	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Heinrich Schlusnus Orchester der Berliner Staatsoper Gerhard Steeger (Dir.)	Polydor 2232GS9 68131+S836	Digitalisat DMA
1944	<i>Die Nacht</i>	Walther Ludwig Michael Raucheisen		<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> Membran 223078-303/A © 2005 Track 4
1944	<i>Allerseelen</i>	Peter Anders Michael Raucheisen	DGG EPL-30524	<i>Peter Anders Tenor Vol. 2. Lieder</i> Berlin Classics 0021672 © 1994 Track 19
1944	<i>Ständchen</i>	Peter Anders Michael Raucheisen		<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> Membran 223078-303/A © 2005 Track 10
1944	<i>Ständchen</i>	Julius Patzak / Wiener Philharmoniker Richard Strauss (Dir.)	EJS-463	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/H © 2011 / Track 23
1944	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Peter Anders Michael Raucheisen	DGG EPL-30524	<i>Peter Anders Tenor Vol. 2. Lieder</i> Berlin Classics 0021672 © 1994 Track 20
1944	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Julius Patzak / Wiener Philharmoniker Richard Strauss (Dir.)	EJS-463	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/H © 2011 / Track 22
1944	<i>Morgen!</i>	Julius Patzak / Wiener Philharmoniker Richard Strauss (Dir.)	EJS-463	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> Membran Music 232597/H © 2011 / Track 24
1944	<i>Morgen!</i>	Michi Tanaka ? (Vl.) / Michael Raucheisen (Pf.)		<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> Membran 223078-303/B © 2005 Track 22
1944	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Karl Schmitt-Walter Michael Raucheisen		<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> Membran 223078-303/B © 2005 Track 9
1944	<i>Freundliche Vision</i>	Julius Patzak / Orch. der Staatsoper Wien Clemens Krauss (Dir.)		<i>Julius Patzak. Lieder von Franz Schubert und Richard Strauss</i> BASF 10 22055-9 © 1974 Seite 2, Track 6; Digitalisat RSI (LP.Sp2/206/1944)
1944	<i>Freundliche Vision</i>	Franz Völker Michael Raucheisen		<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> Membran 223079-303/A © 2005 Track 4
1945	<i>Morgen!</i>	Elisabeth Schwarz- kopf Michael Raucheisen		<i>Elisabeth Schwarzkopf Vol. II</i> Acanta 43.128 © 1988 Track 11
1945	<i>Cäcilie</i>	Walther Ludwig Michael Raucheisen		<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> Membran 223078-303/B © 2005 Track 6
1946	<i>Allerseelen</i>	Richard Tauber Percy Kahn	Odeon 0-4670 CE-11700-i	Digitalisat DMA
1946	<i>Morgen!</i>	Lotte Lehmann Paul Ulanowsky		<i>A Tribute to Lotte Lehmann in Honor of her 75th Birthday</i> CBS BRG-72073 © o.J. Seite 2, Track 7; Digitalisat von privat
1946	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Josef Herrmann Michael Raucheisen		<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> Membran 223078-303/B © 2005 Track 24

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1947	<i>Allerseelen</i>	Annette Brun Orchestra della Radio della Svizzera italiana Richard Strauss (Dir.)	Archivi della Fonoteca Na- zionale Svizzera	<i>Richard Strauss. Der Bürger als Edelmann [...]</i> CPO 777 990-2 © 2015 Track 15
1947	<i>Morgen!</i>	Marian Anderson Franz Rupp	Victor D7-RC-8234-2	<i>Marian Anderson: Bach – Brahms – Schubert</i> BMG GD87911 © 1989 Track 11
1947	<i>Morgen!</i>	Annette Brun Orchestra della Radio della Svizzera italiana Richard Strauss (Dir.)	Archivi della Fonoteca Na- zionale Svizzera	<i>Richard Strauss. Der Bürger als Edelmann [...]</i> CPO 777 990-2 © 2015 Track 14
1948	<i>Zueignung</i>	Lotte Lehmann ? (Orch.) / Eugene Ormandy (Dir.)		<i>Lotte Lehmann in Concert 1943–1950</i> Eklipe 20 © 1993 Track 14
1948	<i>Allerseelen</i>	Lotte Lehmann ? (Orch.) / Eugene Ormandy (Dir.)		<i>Lotte Lehmann in Concert 1943–1950</i> Eklipe 20 © 1993 Track 11
1948	<i>Cäcilie</i>	Hilde Konetzni Hermann von Nord- berg	Engl. Columb. CHA 1018-1 LB 101	<i>Les Introuvables de Walter Legge. Lieder</i> EMI Classics 7243 5 69744 2 5 © 1997 Track 27
1948	<i>Morgen!</i>	Lotte Lehmann ? (Orch.) / Sacha Jacobson (Vl.) Eug. Ormandy (Dir.)		<i>Lotte Lehmann in Concert 1943–1950</i> Eklipe 20 © 1993 Track 13
1948	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Lotte Lehmann ? (Orch.) / Eugene Ormandy (Dir.)		<i>Lotte Lehmann in Concert 1943–1950</i> Eklipe 20 © 1993 Track 12
1949	<i>Zueignung</i>	Peter Anders Günther Weißenborn	RIAS Berlin	<i>Peter Anders. Recital. Berlin, 1949–1951</i> Audite 23.419 © 2009 CD 2, Track 3
1949	<i>Allerseelen</i>	Peter Anders Günther Weißenborn	RIAS Berlin	<i>Peter Anders. Recital. Berlin, 1949–1951</i> Audite 23.419 © 2009 CD 2, Track 4
1949	<i>Ständchen</i>	Peter Anders Günther Weißenborn	RIAS Berlin	<i>Peter Anders. Recital. Berlin, 1949–1951</i> Audite 23.419 © 2009 CD 2, Track 1
1949	<i>Cäcilie</i>	Peter Anders Günther Weißenborn	RIAS Berlin	<i>Peter Anders. Recital. Berlin, 1949–1951</i> Audite 23.419 © 2009 CD 2, Track 7
1949	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Peter Anders Günther Weißenborn	RIAS Berlin	<i>Peter Anders. Recital. Berlin, 1949–1951</i> Audite 23.419 © 2009 CD 2, Track 6
1949/50	<i>Allerseelen</i>	Kirsten Flagstad [San Francisco Opera Orchestra] Gaetano Merola (Dir.)		<i>Kirsten Flagstad in Concert 1949–1950</i> Voce 98 © o.J. Seite 2, Track 3; Digitalisat RSI (LP.S/206/1950)
1949/50	<i>Cäcilie</i>	Kirsten Flagstad [San Francisco Opera Orchestra] Gaetano Merola (Dir.)		<i>Kirsten Flagstad in Concert 1949–1950</i> Voce 98 © o.J. Seite 2, Track 4; Digitalisat RSI (LP.S/206/1950)
194x	<i>Zueignung</i>	Peter Anders Günther Weißenborn	Electrola ORA6113-ii Da-5418	Digitalisat DMA
194x	<i>Ständchen</i>	Margherita Perras Paul Baumgartner	HMV Schweiz OZA 1417-2 DA-6027	Digitalisat DMA
194x	<i>Cäcilie</i>	Rudolf Schock Adolf Stauch	Electrola DA 5416	Digitalisat DMA

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
194x	<i>Cäcilie</i>	Suzanne Sten Leo Taubmann	Am Columbia 26893 17213D	Digitalisat DMA
194x	<i>Morgen!</i>	Peter Anders Günther Weissenborn	Electrola ORA-6112-ii DA-5418	Digitalisat DMA
194x	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Paul Schöffler Ernest Lush	Decca M-601	Digitalisat DMA
194x	<i>Freundliche Vision</i>	Paul Schöffler Ernest Lush	Decca DR 10812-1 M-601	Digitalisat DMA
1950	<i>Zueignung</i>	Jussi Björling Bell Telephone Hour Orchestra Donald Vorhees (Dir.)	Rundfunkauf- nahme EJS-367	<i>Jussi & Annalisa Björling</i> Maestoso © 2010 Track 13 [Internetpublikation]
1950	<i>Die Nacht</i>	Ljuba Welitsch Paul Ulanowsky	AM Columbia ML-2118	<i>Ljuba Welitsch. The Complete Columbia Recordings</i> Sony Classical 01-062866-10/2 © 1997 Track 22
1950	<i>Allerseelen</i>	Ellabelle Davis Hubert Greenslade		<i>Ellabelle Davis. Operatic Airs [...] A Collection of Lieder</i> London LPS 181 © 1950 Seite 2, Track 4; Digitalisat RSI (LP.S/208/1950[3])
1950	<i>Cäcilie</i>	Martha Mödl Michael Raucheisen		<i>Martha Mödl. Arie da opere</i> Melodram 075 © 1980 Seite 3, Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/208/1950)
1950	<i>Cäcilie</i>	Ljuba Welitsch Paul Ulanowsky	AM Columbia ML-2118	<i>Ljuba Welitsch. The Complete Columbia Recordings</i> Sony Classical 01-062866-10/2 © 1997 Track 23
1950	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Karin Branzell ?	Remington 149-6	<i>Karin Branzell. Mack Harrell. Lieder Recital</i> Symposium 1333 © 2011 Track 8
1950	<i>Morgen!</i>	Heinrich Schlusnus Orchester des Hessischen Rundf. Winfried Zillig (Dir.)	DGG LPE-17097	<i>Heinrich Schlusnus. A Baritone Superstar Vol. 4</i> Documents © 2014 Track 5 [Internetpublikation]
1950	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Heinrich Schlusnus Orchester des Hessischen Rundf. Winfried Zillig (Dir.)	DGG LPE-17097	<i>Heinrich Schlusnus. Arien und Lieder</i> BnF Collection © 2015 [Internetpublikation]
1951	<i>Zueignung</i>	Anton Dermota Hilde Dermota	Decca M-38124B	Digitalisat DMA
1951	<i>Ständchen</i>	Anton Dermota Hilde Dermota	Decca M-38123	Digitalisat DMA
1951	<i>Ständchen</i>	Heinrich Schlusnus Otto Braun	Polydor 2616WS 62882	Digitalisat DMA
1951	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Heinrich Schlusnus Otto Braun	Polydor 2554WH 62876	Digitalisat DMA
1951	<i>Freundliche Vision</i>	Heinrich Schlusnus Otto Braun	Polydor 2557WH 62876	Digitalisat DMA
1952	<i>Zueignung</i>	Anny Konetzni Erik Werba	Columbia CHA 1406-7 LV 19	<i>Anny Konetzni (1901–1968)</i> Lebendige Vergangenheit 89649 © o.J. Track 15

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1952	<i>Die Nacht</i>	Irmgard Seefried Erik Werba	Österreichischer Rundfunk	<i>Brahms. Cornelius [...] Lieder</i> Orfeo C 598 091 B © 2009 Track 24
1952	<i>Allerseelen</i>	Irmgard Seefried Erik Werba	Österreichischer Rundfunk	<i>Brahms. Cornelius [...] Lieder</i> Orfeo C 598 091 B © 2009 Track 28
1952	<i>Ständchen</i>	Jussi Björling Friedrich Schauwecker	Victor LM-1771	<i>Jussi Björling. Opera Arias (1951–1957)</i> Looks like Music © 2017 Track 18 [Internetpublikation]
1952	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Hilde Konetzni Hermann von Nord- berg	EngColumbia CHA-1019-ii LB-101	<i>Opera! Classical Songbook Greats</i> Unchained Melodie © 2011 Track 39 [Internetpublikation]
1952	<i>Morgen!</i>	Irmgard Seefried Erik Werba	Österreichi- scher Rundfunk	<i>Brahms. Cornelius [...] Lieder</i> Orfeo C 598 091 B © 2009 Track 23
1952	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Anny Konetzni Erik Werba	Columbia CHA 1407-2 LV 19	<i>Anny Konetzni (1901–1968)</i> Lebendige Vergangenheit 89649 © o.J. Track 14
1953	<i>Zueignung</i>	Peter Anders Münchner Philh. Fritz Lehmann (Dir.)	DGG 5820 36122(LV)A	Digitalisat DMA
1953	<i>Zueignung</i>	Suzanne Danco Guido Agosti	London LS-699	<i>Mozart & Strauss: Mélodies</i> BnF Collection © 2015 Track 4 [Internetpublikation]
1953 ca.	<i>Zueignung</i>	Kirsten Flagstad Edwin McArthur		<i>Kirsten Flagstad Sings Schubert · Brahms · Strauss Songs</i> Victor LM-1870 © o.J. Seite 2, Track 3; Digitalisat von privat
1953	<i>Die Nacht</i>	Anny Felbermayer Victor Graef		<i>Richard Strauss. A Song Recital</i> Vanguard VRS-431 © 1953 Seite 1, Track 4; Digitalisat von privat
1953 ca.	<i>Allerseelen</i>	Kirsten Flagstad Edwin McArthur		<i>Kirsten Flagstad Sings Schubert · Brahms · Strauss Songs</i> Victor LM-1870 © o.J. Seite 2, Track 2; Digitalisat von privat
1953	<i>Ständchen</i>	Suzanne Danco Guido Agosti	London LS-699	<i>Mozart & Strauss: Mélodies</i> BnF Collection © 2015 Track 2 [Internetpublikation]
1953	<i>Ständchen</i>	Irmgard Seefried Erik Werba	DGG LPEM-19050	<i>Irmgard Seefried: Lieder</i> Deutsche Grammophon. Mono 437 349-2 © o.J. Track 29
1953	<i>Cäcilie</i>	Peter Anders Münchner Philh. Fritz Lehmann (Dir.)	Polydor 5821LSTN 36122	Digitalisat DMA
1953	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Peter Anders Münchner Philh. Fritz Lehmann (Dir.)	Polydor 5321 36122	Digitalisat DMA
1953	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Horst Rosenberger ? (Orch.) ? (Dir.)	Imperial C 25241-1 19013	Digitalisat DMA
1953	<i>Morgen!</i>	Suzanne Danco Guido Agosti	London LS-699	<i>Mozart & Strauss: Mélodies</i> BnF Collection © 2015 Track 1 [Internetpublikation]
1953	<i>Morgen!</i>	Anny Felbermayer Victor Graef		<i>Richard Strauss. A Song Recital</i> Vanguard VRS-431 © 1953 Seite 1, Track 8; Digitalisat von privat
1953	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Suzanne Danco Guido Agosti	London LS-699	<i>Mozart & Strauss: Mélodies</i> BnF Collection © 2015 Track 3 [Internetpublikation]

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1953	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Alfred Poell Victor Graef		<i>Richard Strauss. A Song Recital</i> Vanguard VRS-431 © 1953 Seite 2, Track 7; Digitalisat von privat
1953	<i>Freundliche Vision</i>	Suzanne Danco Guido Agosti	London LS-699	<i>Mozart & Strauss: Mélodies</i> BnF Collection © 2015 Track 5 [Internetpublikation]
1954	<i>Zueignung</i>	Thea Linhard-Böhm Sinfonie-Orchester d. Hessischen Rundf. Karl Böhm (Dir.)		<i>Thea Linhard-Böhm. Karl Böhm</i> Melodram 218 © 1981 Seite 2, Track 8; Digitalisat RSI (LP.S/206/1954)
1954	<i>Allerseelen</i>	Thea Linhard-Böhm Sinfonie-Orchester d. Hessischen Rundf. Karl Böhm (Dir.)		<i>Thea Linhard-Böhm. Karl Böhm</i> Melodram 218 © 1981 Seite 2, Track 8; Digitalisat RSI (LP.S/206/1954)
1954	<i>Morgen!</i>	Thea Linhard-Böhm Sinfonie-Orchester d. Hessischen Rundf. Karl Böhm (Dir.)		<i>Thea Linhard-Böhm. Karl Böhm</i> Melodram 218 © 1981 Seite 2, Track 8; Digitalisat RSI (LP.S/206/1954)
1954	<i>Morgen!</i>	Rosa Ponselle Igor Chichagov		<i>Rosa Ponselle. American Recordings 1939 and 1954</i> Naxos 8.111142-44 © 2008 CD 3, Track 6
1955	<i>Zueignung</i>	Norman Foster Heinrich Schmidt	Vox PL-9610	https://www.youtube.com/watch?v=2m1izCgLQxw&t=148s (1.1.2021)
1955	<i>Zueignung</i>	Zinka Milanov Bozidar Kunc	Victor LM-1915	<i>Zinka Milanov. In Recital</i> Prima Voce [...] © 2008 Track 6
1955	<i>Die Nacht</i>	Norman Foster Heinrich Schmidt	Vox PL-9610	https://www.youtube.com/watch?v=2m1izCgLQxw&t=148s (1.1.2021)
1955	<i>Allerseelen</i>	Norman Foster Heinrich Schmidt	Vox PL-9610	https://www.youtube.com/watch?v=2m1izCgLQxw&t=148s (1.1.2021)
1955	<i>Allerseelen</i>	Zinka Milanov Bozidar Kunc	Victor LM-1915	<i>Zinka Milanov. In Recital</i> Prima Voce [...] © 2008 Track 8
[1955]	<i>Cäcilie</i>	Jussi Björling Friedrich Schauwecker	[Victor] [LM-2003]	<i>Björling Sings At Carnegie Hall</i> The Restoration Project © 2017 Track 7 [Internetpublikation]
1955	<i>Cäcilie</i>	Zinka Milanov Bozidar Kunc	Victor LM-1915	<i>Zinka Milanov. In Recital</i> Prima Voce [...] © 2008 Track 9
1955	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Norman Foster Heinrich Schmidt	Vox PL-9610	https://www.youtube.com/watch?v=2m1izCgLQxw&t=148s (1.1.2021)
1955	<i>Morgen!</i>	Norman Foster Heinrich Schmidt	Vox PL-9610	https://www.youtube.com/watch?v=2m1izCgLQxw&t=148s (1.1.2021)
[1955]	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Jussi Björling Friedrich Schauwecker	[Victor] [LM-2003]	<i>Jussi Björling Live At Carnegie Hall</i> Past Classics © 2010 Track 6 [Internetpublikation]
1955	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Norman Foster Heinrich Schmidt	Vox PL-9610	https://www.youtube.com/watch?v=2m1izCgLQxw&t=148s (1.1.2021)
1955	<i>Freundliche Vision</i>	Zinka Milanov Bozidar Kunc	Victor LM-1915	<i>Zinka Milanov II</i> Lebendige Vergangenheit [...] © 2006 Track 9
1956	<i>Zueignung</i>	Dietrich Fischer- Dieskau Gerald Moore	Electrola ORA 7777 DA-5536	Digitalisat SLUB

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1956	<i>Zueignung</i>	Aase Nordmo Løvberg Gerald Moore	Angel 35590	<i>Songs by Grieg and Strauss</i> Angel 35590 © o.J. Seite 2, Track 3; Digitalisat von privat
1956	<i>Die Nacht</i>	Hilde Güden Friedrich Gulda	Decca ARL 3345/B LL 1591	<i>Friedrich Gulda spielt Richard Strauss</i> Decca 00289 4800931 2 © 2010 Track 12
1956	<i>Allerseelen</i>	Aase Nordmo Løvberg Gerald Moore	Angel 35590	<i>Songs by Grieg and Strauss</i> Angel 35590 © o.J. Seite 2, Track 7; Digitalisat von privat
1956	<i>Ständchen</i>	Victoria de los Angeles / Bell Telephone Hour Orch. Donald Vorhees (Dir.)		<i>Victoria de los Angeles</i> Melodram 26532-i Track 6
1956	<i>Ständchen</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore	Electrola ORA 7777 DA-5536	Digitalisat SLUB
1956	<i>Cäcilie</i>	Aase Nordmo Løvberg Gerald Moore	Angel 35590	<i>Songs by Grieg and Strauss</i> Angel 35590 © o.J. Seite 2, Track 4; Digitalisat von privat
1956	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore	Electrola ORA 7776 DA-5536	Digitalisat SLUB
1956	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore		<i>Lieder von Richard Strauss</i> Electrola 50059 © o.J. Seite 1, Track 1; Digitalisat von privat
1956	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Aase Nordmo Løvberg Gerald Moore	Angel 35590	<i>Songs by Grieg and Strauss</i> Angel 35590 © o.J. Seite 2, Track 1; Digitalisat von privat
1956	<i>Freundliche Vision</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore		<i>Lieder von Richard Strauss</i> Electrola 50059 © o.J. Seite 1, Track 2; Digitalisat von privat
1956	<i>Freundliche Vision</i>	Hilde Güden Friedrich Gulda	Decca ARL 3345/B LL 1591	<i>Friedrich Gulda spielt Richard Strauss</i> Decca 00289 4800931 2 © 2010 Track 8
1957	<i>Zueignung</i>	Rudolf Schock ? (Orch.) / Wilhelm Schüchter (Dir.)	Electrola STE-70016	<i>Rudolf Schock. Ausgewählte Lieder</i> Relief CR 3010 © 2018 CD 2, Track 23
1957	<i>Zueignung</i>	Eberhard Wächter Heinrich Schmidt	Amadeo AVRS-6257	<i>Eberhard Wächter singt Lieder</i> Elite Special © 2011 Track 20 [Internetpublikation]
1957	<i>Die Nacht</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore		<i>Richard Strauss. Songs</i> Angel Records 35600 © 1957 Seite 2, Track 2; Digitalisat von privat
1957	<i>Die Nacht</i>	Christa Ludwig Gerald Moore		<i>Les Introuvables de Christa Ludwig</i> EMI Classics CDM 7 64077 2 © 1991 Track 18
1957	<i>Die Nacht</i>	Eberhard Wächter Heinrich Schmidt	Amadeo AVRS-6257	<i>Eberhard Wächter singt Lieder</i> Elite Special © 2011 Track 18 [Internetpublikation]
1957	<i>Allerseelen</i>	Christa Ludwig Gerald Moore		<i>Les Introuvables de Christa Ludwig</i> EMI Classics CDM 7 64077 2 © 1991 Track 19
1957	<i>Allerseelen</i>	Rudolf Schock ? (Orch.) / Wilhelm Schüchter (Dir.)	Electrola STE-70016	<i>Rudolf Schock. Ausgewählte Lieder</i> Relief CR 3010 © 2018 CD 2, Track 21
1957	<i>Ständchen</i>	Rudolf Schock ? (Orch.) / Wilhelm Schüchter (Dir.)	Electrola STE-70016	<i>Rudolf Schock. Ausgewählte Lieder</i> Relief CR 3010 © 2018 CD 2, Track 17

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1957	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Rudolf Schock ? (Orch.) / Wilhelm Schüchter (Dir.)	Electrola STE-70016	<i>Rudolf Schock. Ausgewählte Lieder</i> Relief CR 3010 © 2018 CD 2, Track 19
1957	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Eberhard Wächter Heinrich Schmidt	Amadeo AVRS-6257	<i>Eberhard Wächter singt Lieder</i> Elite Special © 2011 Track 19 [Internetpublikation]
1957	<i>Morgen!</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore		<i>Richard Strauss. Songs</i> Angel Records 35600 © 1957 Seite 1, Track 3; Digitalisat von privat
1957	<i>Morgen!</i>	Rudolf Schock Siegfried Borries (Vl.) ? (Orch.) / Wilhelm Schüchter (Dir.)	Electrola STE-70016	<i>Rudolf Schock. Ausgewählte Lieder</i> Relief CR 3010 © 2018 CD 2, Track 20
1957	<i>Morgen!</i>	Eberhard Wächter Heinrich Schmidt	Amadeo AVRS-6257	<i>Eberhard Wächter singt Lieder</i> Elite Special © 2011 Track 17 [Internetpublikation]
1957	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Rudolf Schock ? (Orch.) / Wilhelm Schüchter (Dir.)	Electrola STE-70016	<i>Rudolf Schock. Ausgewählte Lieder</i> Relief CR 3010 © 2018 CD 2, Track 18
1957	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Eberhard Wächter Heinrich Schmidt	Amadeo AVRS-6257	<i>Eberhard Wächter singt Lieder</i> Elite Special © 2011 Track 16 [Internetpublikation]
1957	<i>Freundliche Vision</i>	Rudolf Schock ? (Orch.) / Wilhelm Schüchter (Dir.)	Electrola STE-70016	<i>Rudolf Schock. Ausgewählte Lieder</i> Relief CR 3010 © 2018 CD 2, Track 16
1958	<i>Zueignung</i>	Jussi Björling Frederick Schauwecker	Victor LM-2784	<i>Jussi Bjoerling at Carnegie Hall</i> BMG. GD60520 © 1991 Track 21
1958	<i>Die Nacht</i>	Irmgard Seefried Erik Werba	AM Decca DL-12018/ 712018	<i>Irmgard Seefried, Sopran, singt Lieder von Johannes Brahms und Richard Strauss / BNF Collection</i> © 2016 Track 9 [Internetpublikation]
1958	<i>Allerseelen</i>	Irmgard Seefried Erik Werba	AM Decca DL-12018/ 712018	<i>Irmgard Seefried: Lieder</i> Deutsche Grammophon. Mono 437 350-2 © o.J. Track 21
1958	<i>Ständchen</i>	Irmgard Seefried Erik Werba	AM Decca DL-12018/ 712018	<i>Irmgard Seefried, Sopran, singt Lieder von Johannes Brahms und Richard Strauss / BNF Collection</i> © 2016 Track 15 [Internetpublikation]
1958	<i>Morgen!</i>	Irmgard Seefried Erik Werba	AM Decca DL-12018/ 712018	<i>Irmgard Seefried: Lieder</i> Deutsche Grammophon. Mono 437 350-2 © o.J. Track 22
1958	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Irmgard Seefried Erik Werba	AM Decca DL-12018/ 712018	<i>Irmgard Seefried: Lieder</i> Deutsche Grammophon. Mono 437 350-2 © o.J. Track 19
1959a	<i>Zueignung</i>	Jussi Björling Frederick Schauwecker		<i>Jussi Björling in Concert. Atlanta, 13.4.1959</i> Myto 912.39 © 1991 Track 6 [Erstveröffentlichung]
1959b	<i>Zueignung</i>	Jussi Björling Bertil Bokstedt		<i>Jussi Björling. October 15, 1959 Copenhagen Concert</i> JSP Records © 2016 Track 16 [Internetpublikation]
1959	<i>Zueignung</i>	Norman Foster Heinrich Schmidt	Pye CCL-30135	<i>Lieder Recital</i> Maestoso © 2010 Track 15 [Internetpublikation]
1959	<i>Zueignung</i>	Helge Rosvaenge Philharm. Hungarica Zoltan Rozsnyai (Dir.)		<i>Helge Rosvaenge-Konzert 1959</i> Preiser 3058 © o.J. Seite 1, Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/206.141/1959)

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1959	<i>Die Nacht</i>	Norman Foster Heinrich Schmidt	Pye CCL-30135	<i>Lieder Recital</i> Maestoso © 2010 Track 13 [Internetpublikation]
1959	<i>Die Nacht</i>	Rudolf Schock Adolf Stauch	Electrola STE-80571	<i>Rudolf Schock. Ausgewählte Lieder</i> Relief CR 3010 © 2018 CD 2, Track 14
1959	<i>Allerseelen</i>	Leontyne Price David Garvey	Victor LM/LSC-2279	<i>A Program of Song. Leontyne Price</i> RCA Victor 09026 61499 2 © 1993 Track 10
1959	<i>Ständchen</i>	Jussi Björling Bertil Bokstedt		<i>Jussi Björling: Gröna Lund Recordings Vol. 1</i> Bluebell ABCD 042 © 1992 Track 12
1959	<i>Cäcilie</i>	Jussi Björling Harry Ebert		<i>Jussi Björling: Gröna Lund Recordings Vol. 1</i> Bluebell ABCD 042 © 1992 Track 6
1959a	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Jussi Björling Frederick Schauwecker		<i>Jussi Björling in Concert. Atlanta, 13.4.1959</i> Myto 912.39 © 1991 Track 5 [Erstveröffentlichung]
1959b	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Jussi Björling Harry Ebert		<i>Jussi Björling: Gröna Lund Recordings Vol. 1</i> Bluebell ABCD 042 © 1992 Track 5
1959	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Norman Foster Heinrich Schmidt	Pye CCL-30135	<i>Lieder Recital</i> Maestoso © 2010 Track 14 [Internetpublikation]
1959	<i>Freundliche Vision</i>	Leontyne Price David Garvey	Victor LM/LSC-2279	<i>A Program of Song. Leontyne Price</i> RCA Victor 09026 61499 2 © 1993 Track 12
195x	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Štěpánka Štěpánová Alfred Holeček	Supraphon DM-5594	<i>Il Tedesco, Franck, Reger, Strauss, Schubert. Songs</i> Supraphon © 2014 Track 4 [Internetpublikation]
1960	<i>Zueignung</i>	Elisabeth Schwarzkopf Jacqueline Bonneau		<i>Elisabeth Schwarzkopf. Festival de Strasbourg 1960</i> Le chant du monde 278 899 © 1988 Track 17
1960	<i>Morgen!</i>	Roberta Peters George Trovillo	Victor LM/LSC-2379	<i>Roberta Peters. Recital</i> The Restoration Project © 2017 Track 8 [Internetpublikation]
1961	<i>Zueignung</i>	Lauritz Melchior ?		https://www.youtube.com/watch?v=xqLnGXu6Tu8 (7.3.2022)
1961	<i>Die Nacht</i>	Nicolai Gedda Erik Werba		<i>Lieder-Recital. Nicolai Gedda. Erik Werba</i> EMI Classics 7243 5 65352 20 © 1994 Track 7
1961	<i>Ständchen</i>	Irmgard Seefried Erik Werba		<i>Richard Strauss. Salzburger Liederabende 1956–2010</i> Orfeo C 894 142 I © 2014 CD 1, Track 9
1961	<i>Cäcilie</i>	Birgit Nilsson Leo Taubmann	Victor LM/LSC-2578	<i>Songs of Schubert, Wagner, Strauss, Grieg and Sibelius by Birgit Nilsson / The Restoration Project</i> © 2017 Track 6 [Internetpublikation]
1961	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Nicolai Gedda Erik Werba		<i>Lieder-Recital. Nicolai Gedda. Erik Werba</i> EMI Classics 7243 5 65352 20 © 1994 Track 6
1961	<i>Morgen!</i>	Irmgard Seefried Erik Werba		<i>Richard Strauss. Salzburger Liederabende 1956–2010</i> Orfeo C 894 142 I © 2014 CD 1, Track 7
1962	<i>Zueignung</i>	Grace Bumbry Erik Werba	DGG LPM-18635	<i>Grace Bumbry. Portrait</i> Deutsche Grammophon 445 431-2 © 1994 Track 26

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1962	<i>Zueignung</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore		<i>Dietrich Fischer Dieskau Live in Salzburg</i> EMI 7 63168 2 © 1989 Track 17
1962	<i>Zueignung</i>	Aase Nordmo Løvberg / Oslo Philh. Orchestra Arvid Fladmoe (Dir.)	Norsk rikskringkasting	<i>Aase Nordmo Løvberg (Northern Lights Vol. 1)</i> Simax Classics PSC 1803 © 2003 Track 8
1962	<i>Zueignung</i>	Elisabeth Schwarzkopf Hermann Reuther [sic]		<i>Elisabeth Schwarzkopf. Liederalbum</i> Movimento Musica 02.017 © 1983 Seite 2, Track 6; Digitalisat RSI (LP.S/208/1962)
1962	<i>Zueignung</i>	Fritz Wunderlich Symphonieorch. d. Bayerischen Rundf. Jan Koetsier (Dir.)		<i>Fritz Wunderlich</i> Philips [Phonogram] 6520 022 © 1977 Seite 2, Track 9; Digitalisat RSI (LP.S/206/1962)
1962	<i>Die Nacht</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore		<i>Dietrich Fischer-Dieskau Live in Salzburg</i> EMI 7 63168 2 © 1989 Track 16
1962	<i>Die Nacht</i>	Hermann Prey Günther Weißenborn	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1962	<i>Allerseelen</i>	Hermann Prey Günther Weißenborn	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1962	<i>Ständchen</i>	Grace Bumbry Erik Werba	DGG LPM-18635	<i>Grace Bumbry. Portrait</i> Deutsche Grammophon 445 431-2 © 1994 Track 29
1962	<i>Ständchen</i>	Aase Nordmo Løvberg / Oslo Philh. Orchestra Arvid Fladmoe (Dir.)	Norsk rikskringkasting	<i>Aase Nordmo Løvberg (Northern Lights Vol. 1)</i> Simax Classics PSC 1803 © 2003 Track 7
1962	<i>Ständchen</i>	Fritz Wunderlich Symphonieorch. d. Bayerischen Rundf. Jan Koetsier (Dir.)		<i>Fritz Wunderlich</i> Philips [Phonogram] 6520 022 © 1977 Seite 2, Track 7; Digitalisat RSI (LP.S/206/1962)
1962	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Fritz Wunderlich Symphonieorch. d. Bayerischen Rundf. Jan Koetsier (Dir.)		<i>Fritz Wunderlich</i> Philips [Phonogram] 6520 022 © 1977 Seite 2, Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/206/1962)
1962	<i>Morgen!</i>	Lisa della Casa Sebastian Peschko	Electrola E/STE-80728	<i>Lisa Della Casa sings Richard Strauss</i> Testament SBT 1036 © 1994 Track 10
1962	<i>Morgen!</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore		<i>Dietrich Fischer-Dieskau Live in Salzburg</i> EMI 7 63168 2 © 1989 Track 14
1962	<i>Morgen!</i>	Fritz Wunderlich Symphonieorch. d. Bayerischen Rundf. Jan Koetsier (Dir.)		<i>Fritz Wunderlich</i> Philips [Phonogram] 6520 022 © 1977 Seite 2, Track 8; Digitalisat RSI (LP.S/206/1962)
1962	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore		<i>Dietrich Fischer-Dieskau Live in Salzburg</i> EMI 7 63168 2 © 1989 Track 12
1962	<i>Freundliche Vision</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore		<i>Dietrich Fischer-Dieskau Live in Salzburg</i> EMI 7 63168 2 © 1989 Track 15
1963	<i>Zueignung</i>	Lisa della Casa Árpád Sándor	Victor LM/LSC 2749	<i>R. Strauss. Selected Lieder</i> RCA Classics 74321 405062 © 1990 Track 12
1963	<i>Zueignung</i>	Tom Krause Pentti Koskimies	London 5683/ OS-25783	<i>Sibelius [...] Richard Strauss [...]</i> Decca © 2007 Track 26

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1963	<i>Zueignung</i>	Helge Rosvaenge Otto Seyfert		<i>Helge Rosvaenge at Carnegie Hall</i> Preiser Records 3105 © o.J. Seite 2, Track 6; Digitalisat RSI (LP.S/208.141/1964)
1963	<i>Zueignung</i>	Gérard Souzay Dalton Baldwin	Philips PHM-500060	<i>Richard Strauss. Lieder</i> Eloquence 482 0274 © 2016 Track 7
1963	<i>Die Nacht</i>	Lisa della Casa Árpád Sándor	Victor LM/LSC 2749	<i>R. Strauss. Selected Lieder</i> RCA Classics 74321 405062 © 1990 Track 7
1963	<i>Die Nacht</i>	Lone Koppel Hermann D. Koppel	Danish Broad- casting Corpo- ration	<i>Lone Koppel. Live & Studio Recordings 1963–86</i> Danacord CD624 © 2004 Track 22
1963	<i>Die Nacht</i>	Gérard Souzay Dalton Baldwin	Philips PHM-500060	<i>Richard Strauss. Lieder</i> Eloquence 482 0274 © 2016 Track 2
1963	<i>Allerseelen</i>	Lisa della Casa Árpád Sándor	Victor LM/LSC 2749	<i>R. Strauss. Selected Lieder</i> RCA Classics 74321 405062 © 1990 Track 3
1963	<i>Allerseelen</i>	Hermann Prey Karl Engel	London 5757/ OS-25757	<i>Hermann Prey. Songs of Schubert, Strauss, Schumann and Brahms</i> / Black Cat Productions © 2018 Track 15 [Internetpublikation]
1963	<i>Ständchen</i>	Lisa della Casa Árpád Sándor	Victor LM/LSC 2749	<i>R. Strauss. Selected Lieder</i> RCA Classics 74321 405062 © 1990 Track 1
1963	<i>Ständchen</i>	Lone Koppel Hermann D. Koppel	Danish Broad- casting Corpo- ration	<i>Lone Koppel. Live & Studio Recordings 1963–86</i> Danacord CD624 © 2004 Track 21
1963	<i>Ständchen</i>	Tom Krause Pentti Koskimies	London 5683/ OS-25783	<i>Sibelius [...] Richard Strauss [...]</i> Decca © 2007 Track 28
1963	<i>Ständchen</i>	Hermann Prey Karl Engel	London 5757/ OS-25757	<i>Hermann Prey. Songs of Schubert, Strauss, Schumann and Brahms</i> / Black Cat Productions © 2018 Track 16 [Internetpublikation]
1963	<i>Ständchen</i>	Gérard Souzay Dalton Baldwin	Philips PHM-500060	<i>Richard Strauss. Lieder</i> Eloquence 482 0274 © 2016 Track 5
1963	<i>Cäcilie</i>	Grace Bumbry Sebastian Peschko	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1963	<i>Cäcilie</i>	Tom Krause Pentti Koskimies	London 5683/ OS-25783	<i>Sibelius [...] Richard Strauss [...]</i> Decca © 2007 Track 33
1963	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Tom Krause Pentti Koskimies	London 5683/ OS-25783	<i>Sibelius [...] Richard Strauss [...]</i> Decca [...] © 2007 Track 31
1963	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Hermann Prey Karl Engel	London 5757/ OS-25757	<i>Hermann Prey. Songs of Schubert, Strauss, Schumann and Brahms</i> / Black Cat Productions © 2018 / Track 13
1963	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Gérard Souzay Dalton Baldwin	Philips PHM-500060	<i>Richard Strauss. Lieder</i> Eloquence 482 0274 © 2016 Track 14
1963	<i>Morgen!</i>	Gérard Souzay Dalton Baldwin	Philips PHM-500060	<i>Richard Strauss. Lieder</i> Eloquence 482 0274 © 2016 Track 8

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1963	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Tom Krause Pentti Koskimies	London 5683/ OS-25783	<i>Sibelius [...]</i> <i>Richard Strauss [...]</i> Decca [...] © 2007 Track 27
1963	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Gérard Souzay Dalton Baldwin	Philips PHM-500060	<i>Richard Strauss. Lieder</i> Eloquence 482 0274 © 2016 Track 5
1963	<i>Freundliche Vision</i>	Gérard Souzay Dalton Baldwin	Philips PHM-500060	<i>Richard Strauss. Lieder</i> Eloquence 482 0274 © 2016 Track 11
1964	<i>Zueignung</i>	Hermann Prey Gerald Moore		<i>Lieder von Richard Strauss</i> Teldec SXL 21083-B © o.J. Seite 1, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/208/1970)
1964	<i>Die Nacht</i>	Nicolai Gedda Hermann Reutter	Norddeutscher Rundfunk	<i>Große Sänger unseres Jahrhunderts. Nicolai Gedda</i> Orfeo C 508 011 B © 2001 Track 16
1964	<i>Die Nacht</i>	Evelyn Lear Erik Werba	DGG LPM 18910	<i>Evelyn Lear sings songs by Richard Strauss</i> VAIA 1080 © 1994 Track 22
1964	<i>Die Nacht</i>	Hermann Prey Gerald Moore		<i>Lieder von Richard Strauss</i> Teldec SXL 21083-B © o.J. Seite 1, Track 3; Digitalisat RSI (LP.S/208/1970)
1964 ca.	<i>Die Nacht</i>	Anneliese Rothen- berger Hubert Giesen	Electrola SME-80698	<i>Ein Strauß romantischer Lieder</i> Electrola 1 C 061-30 236 © o.J. Seite 2, Track 5; Digitalisat privat
1964	<i>Ständchen</i>	Evelyn Lear Erik Werba	DGG LPM 18910	<i>Evelyn Lear sings songs by Richard Strauss</i> VAIA 1080 © 1994 Track 1
1964	<i>Morgen!</i>	Evelyn Lear Erik Werba	DGG LPM 18910	<i>Evelyn Lear sings songs by Richard Strauss</i> VAIA 1080 © 1994 Track 2
1964	<i>Morgen!</i>	Hermann Prey Gerald Moore		<i>Lieder von Richard Strauss</i> Teldec SXL 21083-B © o.J. Seite 2, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/208/1970)
1964	<i>Freundliche Vision</i>	Nicolai Gedda Hermann Reutter	Norddeutscher Rundfunk	<i>Große Sänger unseres Jahrhunderts. Nicolai Gedda</i> Orfeo C 508 011 B © 2001 Track 17
1964	<i>Freundliche Vision</i>	Hermann Prey Gerald Moore		<i>Lieder von Richard Strauss</i> Teldec SXL 21083-B © o.J. Seite 2, Track 6; Digitalisat RSI (LP.S/208/1970)
1965	<i>Zueignung</i>	Evelyn Lear Erik Werba		<i>Evelyn Lear sings songs by Richard Strauss</i> VAIA 1080 © 1994 Track 26
1965	<i>Zueignung</i>	Zinka Milanov ?		<i>Zinka Milanov. In Memoriam 1938–1966</i> Legato Classics BIM-709-2[-2] © o.J. Track 10
1965	<i>Die Nacht</i>	Nicolai Gedda Gerald Moore	Electrola 1C-063-28514	<i>Les introuvables de Nicolai Gedda</i> EMI Classics 7243 5 65687 2 3 © 1995 Track 31
1965	<i>Allerseelen</i>	Evelyn Lear Erik Werba		<i>Evelyn Lear sings songs by Richard Strauss</i> VAIA 1080 © 1994 Track 5
1965	<i>Allerseelen</i>	Zinka Milanov ?		<i>Zinka Milanov. In Memoriam 1938–1966</i> Legato Classics BIM-709-2[-2] © o.J. Track 9
1965	<i>Ständchen</i>	Nicolai Gedda Gerald Moore	HMV ASD-2574	<i>Les introuvables de Nicolai Gedda</i> EMI Classics 7243 5 65687 2 3 © 1995 Track 30

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1965	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Nicolai Gedda Gerald Moore	Electrola 1C-063-28514	<i>Les introuvables de Nicolai Gedda</i> EMI Classics 7243 5 65687 2 3 © 1995 Track 29
1965	<i>Morgen!</i>	Anneliese Rothenberger Gerald Moore	Electrola SME-80873	<i>Ein Strauß romantischer Lieder</i> Electrola 1 C 061-30 236 © o.J. Seite 2, Track 7; Digitalisat von privat
1966	<i>Zueignung</i>	Elisabeth Schwarzkopf / Radio-Sinfonieorchester Berlin George Szell (Dir.)	Angel S-36347	<i>Richard Strauss. Vier letzte Lieder und zwölf andere Lieder mit Orchester</i> EMI CDC 7 47276 2 © 1985 Track 7
1966	<i>Die Nacht</i>	Martha Mödl Frederick Marvin		<i>Martha Mödl. Liederabende Vol. 2</i> Gebhardt JGCD 0001 © 1998 Track 19
1966	<i>Allerseelen</i>	Martha Mödl Frederick Marvin		<i>Martha Mödl. Liederabende Vol. 2</i> Gebhardt JGCD 0001 © 1998 Track 22
1966	<i>Morgen!</i>	Elisabeth Schwarzkopf Glenn Gould		<i>Glenn Gould. Die Schwarzkopf-Bänder</i> Sony 88725462362-1 © 2012 Track 7
1966	<i>Freundliche Vision</i>	Elisabeth Schwarzkopf / Radio-Sinfonieorchester Berlin George Szell (Dir.)	Angel S-36347	<i>Richard Strauss. Vier letzte Lieder und zwölf andere Lieder mit Orchester</i> EMI CDC 7 47276 2 © 1985 Track 8
1967	<i>Zueignung</i>	Montserrat Caballé Miguel Zanetti		<i>Richard Strauss Song Recital</i> Victor LM-2956 © 1967 Seite 1, Track 5; Digitalisat von privat
1967	<i>Zueignung</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore	Electrola 1C-163-50043	<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDM 7 63996 2 © 1991 Track 1
1967	<i>Zueignung</i>	Hans Hotter Walter Klien		<i>Lieder von Richard Strauss. Hans Hotter – Walter Klien</i> Preiser 93367 © 1990 Track 10
1967	<i>Zueignung</i>	James King William Hughes		<i>Songs of Schubert and Strauss</i> Victor LSC-2975 © o.J. Seite 2, Track 4; Digitalisat von privat
1967	<i>Zueignung</i>	Birgit Nilsson John Wustman		<i>Birgit Nilsson. New York 1967</i> Melodram 18027 © 1989 Track 8
1967	<i>Die Nacht</i>	Montserrat Caballé Miguel Zanetti		<i>Richard Strauss Song Recital</i> Victor LM-2956 © 1967 Seite 2, Track 6; Digitalisat von privat
1967	<i>Die Nacht</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore	Electrola 1C-163-50043	<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDM 7 63996 2 © 1991 Track 3
1967	<i>Die Nacht</i>	Hans Hotter Walter Klien		<i>Lieder von Richard Strauss. Hans Hotter – Walter Klien</i> Preiser 93367 © 1990 Track 1
1967	<i>Allerseelen</i>	Montserrat Caballé ?		<i>Montserrat Caballé. Houston Concert</i> Voce 63 © o.J. Seite 1, Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/208/1967)
1967	<i>Allerseelen</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore	Electrola 1C-163-50043	<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDM 7 63996 2 © 1991 Track 8
1967	<i>Allerseelen</i>	James King William Hughes		<i>Songs of Schubert and Strauss</i> Victor LSC-2975 © o.J. Seite 2, Track 5; Digitalisat von privat
1967	<i>Ständchen</i>	Montserrat Caballé ?		<i>Montserrat Caballé. Houston Concert</i> Voce 63 © o.J. Seite 1, Track 6; Digitalisat RSI (LP.S/208/1967)

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1967	<i>Ständchen</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore	Electrola 1C-163-50043	<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDM 7 63996 2 © 1991 Track 15
1967	<i>Cäcilie</i>	Montserrat Caballé Miguel Zanetti		<i>Richard Strauss Song Recital</i> Victor LM-2956 © 1967 Seite 2, Track 7; Digitalisat von privat
1967	<i>Cäcilie</i>	James King William Hughes		<i>Songs of Schubert and Strauss</i> Victor LSC-2975 © o.J. Seite 2, Track 6; Digitalisat von privat
1967	<i>Heimliche Aufforderung</i>	James King William Hughes		<i>Songs of Schubert and Strauss</i> Victor LSC-2975 © o.J. Seite 2, Track 8; Digitalisat von privat
1967	<i>Morgen!</i>	Montserrat Caballé Miguel Zanetti		<i>Richard Strauss Song Recital</i> Victor LM-2956 © 1967 Seite 2, Track 4; Digitalisat von privat
1967	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Montserrat Caballé Miguel Zanetti		<i>Richard Strauss Song Recital</i> Victor LM-2956 © 1967 Seite 1, Track 4; Digitalisat von privat
1967	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	James King William Hughes		<i>Songs of Schubert and Strauss</i> Victor LSC-2975 © o.J. Seite 2, Track 7; Digitalisat von privat
1967	<i>Freundliche Vision</i>	Montserrat Caballé Miguel Zanetti		<i>Richard Strauss Song Recital</i> Victor LM-2956 © 1967 Seite 2, Track 2; Digitalisat von privat
1967	<i>Freundliche Vision</i>	Hans Hotter Walter Klien		<i>Lieder von Richard Strauss. Hans Hotter – Walter Klien</i> Preiser 93367 © 1990 Track 13
1967	<i>Freundliche Vision</i>	Birgit Nilsson John Wustman		<i>Birgit Nilsson. New York 1967</i> Melodram 18027 © 1989 Track 9
1968	<i>Zueignung</i>	Felicia Weathers Georg Fischer		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Decca SAD 22034 © o.J. Seite 1, Track 1; Digitalisat von privat
1968	<i>Die Nacht</i>	Janet Baker Gerald Moore		<i>Lieder Recital. Schubert/Wolf/Strauss</i> HMV ASD-2431 © 1968 Seite 2, Track 3; Digitalisat von privat
1968	<i>Die Nacht</i>	Christa Ludwig Erik Werba		<i>Ausgewählte Lieder [...] Christa Ludwig</i> Orfeo C 331 931 B © 1993 Track 22
1968	<i>Die Nacht</i>	Felicia Weathers Georg Fischer		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Decca SAD 22034 © o.J. Seite 1, Track 7; Digitalisat von privat
1968	<i>Allerseelen</i>	Janet Baker Gerald Moore		<i>Lieder Recital. Schubert/Wolf/Strauss</i> HMV ASD-2431 © 1968 Seite 2, Track 7; Digitalisat von privat
1968	<i>Allerseelen</i>	Felicia Weathers Georg Fischer		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Decca SAD 22034 © o.J. Seite 2, Track 7; Digitalisat von privat
1968	<i>Cäcilie</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore	Electrola 1C-163-50044	<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDM 7 63997 2 © 1991 Track 13
1968	<i>Cäcilie</i>	Christa Ludwig Erik Werba		<i>Ausgewählte Lieder [...] Christa Ludwig</i> Orfeo C 331 931 B © 1993 Track 25
1968	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Janet Baker Gerald Moore		<i>The Art of Dame Janet Baker</i> EMI SLS 5275 © 1982 Seite 6, Track 2; Digitalisat RSI (LP.S/208.170/1968)

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1968	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore	Electrola 1C-163-50044	<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDM 7 63997 2 © 1991 Track 14
1968	<i>Morgen!</i>	Janet Baker Gerald Moore	HMV ASD 2431	<i>Dame Janet Baker sings [...]</i> EMI Classics 7243 5 65009 2 1 © 1994 Track 26
1968	<i>Morgen!</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore	Electrola 1C-163-50044	<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDM 7 63997 2 © 1991 Track 15
1968	<i>Morgen!</i>	Felicia Weathers Georg Fischer		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Decca SAD 22034 © o.J. Seite 2, Track 2; Digitalisat von privat
1968	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore	Electrola 1C-163-50045	<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDM 7 63997 2 © 1991 Track 16
1969	<i>Zueignung</i>	Irmgard Seefried Erik Werba	Österreichischer Rundfunk	<i>Große Sänger unseres Jahrhunderts. Irmgard Seefried</i> Orfeo C 505 991 B © 1999 Track 25
1969	<i>Allerseelen</i>	Montserrat Caballé Miguel Zanetti		<i>Montserrat Caballé in Concerts</i> LSC 2956 © o.J. Seite 1, Track 7; Digitalisat RSI (LP.S/208/1967[2])
1969	<i>Ständchen</i>	Montserrat Caballé Miguel Zanetti		<i>Montserrat Caballé in Concerts</i> LSC 2956 © o.J. Seite 1, Track 8; Digitalisat RSI (LP.S/208/1967[2])
1969	<i>Ständchen</i>	Roberta Peters Leonard Hokanson		<i>Roberta Peters singt Lieder von Richard Strauss & Claude Debussy / BASF MB-20799 © 1969</i> Seite 1, Track 1; Digitalisat von privat
1969	<i>Cäcilie</i>	Montserrat Caballé Miguel Zanetti		<i>Montserrat Caballé in Concerts</i> LSC 2956 © o.J. Seite 1, Track 10; Digitalisat RSI (LP.S/208/1967[2])
1969a	<i>Morgen!</i>	Elisabeth Schwarzkopf Aldo Ciccolini		<i>Elisabeth Schwarzkopf. Aldo Ciccolini. Recital Nohant 29.6.1969</i> Arkadia CDGI 802.1 © 1992 Track 18
1969b	<i>Morgen!</i>	Elisabeth Schwarzkopf / Edith Peinemann (Vl.) / London Symphony Orchestra George Szell (Dir.)	Angel S-36643	<i>Richard Strauss. Vier letzte Lieder und zwölf andere Lieder mit Orchester</i> EMI CDC 7 47276 2 © 1985 Track 13
1969	<i>Morgen!</i>	Roberta Peters Leonard Hokanson		<i>Roberta Peters singt Lieder von Richard Strauss & Claude Debussy / BASF MB-20799 © 1969</i> Seite 1, Track 7; Digitalisat von privat
1969	<i>Freundliche Vision</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore	Electrola 1C-163-50048	<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDM 7 63999 2 © 1991 Track 11
196x	<i>Die Nacht</i>	Elisabeth Rutgers Alfred Holeček		<i>Romantic Songs</i> Supraphon 20134 © o.J. Seite 2, Track 5; Digitalisat von privat
196x	<i>Allerseelen</i>	Anna Moffo Gerald Moore		<i>Lieder von Schubert [...] Strauss</i> Eurodisc 85670-KK © o.J. Seite 2, Track 4; Digitalisat von privat
196x	<i>Cäcilie</i>	Anna Moffo Gerald Moore		<i>Lieder von Schubert [...] Strauss</i> Eurodisc 85670-KK © o.J. Seite 2, Track 7; Digitalisat von privat
1970	<i>Die Nacht</i>	Elisabeth Schwarzkopf Geoffrey Parsons	HMV ASD-2844	[...] <i>Lieder. Elisabeth Schwarzkopf</i> EMI CDM 7 63656 2 © 1990 Track 28

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1970	<i>Allerseelen</i>	Heinz Meyen Sebastian Peschko	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1970	<i>Morgen!</i>	Lisa della Casa Michio Kobayashi		<i>Lisa Della Casa. Recital Tokyo 1970</i> Relief CR 1825 © 1990 Track 13
1970	<i>Morgen!</i>	Ingeborg Hallstein Erik Werba		<i>Ingeborg Hallstein. Ein Liederabend</i> Deutsche Grammophon SLP 135086 © 1968 [sic] Seite 2, Track 8; Digitalisat von privat
1971	<i>Die Nacht</i>	Nicolai Gedda Erik Werba		<i>Live Recordings of Outstanding Musicians. Nicolai Gedda [...]</i> <i>Erik Werba [...]</i> / МЕЛОДИЯ M10 49579 005 © 1991 Seite 2, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/208/1971)
1971	<i>Allerseelen</i>	Nicolai Gedda Erik Werba		<i>Live Recordings of Outstanding Musicians. Nicolai Gedda [...]</i> <i>Erik Werba [...]</i> / МЕЛОДИЯ M10 49579 005 © 1991 Seite 2, Track 2; Digitalisat RSI (LP.S/208/1971)
1971	<i>Cäcilie</i>	Nicolai Gedda Erik Werba		<i>Live Recordings of Outstanding Musicians. Nicolai Gedda [...]</i> <i>Erik Werba [...]</i> / МЕЛОДИЯ M10 49579 005 © 1991 Seite 2, Track 4; Digitalisat RSI (LP.S/208/1971)
1971	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Nicolai Gedda Erik Werba		<i>Live Recordings of Outstanding Musicians. Nicolai Gedda [...]</i> <i>Erik Werba [...]</i> / МЕЛОДИЯ M10 49579 005 © 1991 Seite 2, Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/208/1971)
1971	<i>Freundliche Vision</i>	Nicolai Gedda Erik Werba		<i>Live Recordings of Outstanding Musicians. Nicolai Gedda [...]</i> <i>Erik Werba [...]</i> / МЕЛОДИЯ M10 49579 005 © 1991 Seite 2, Track 6; Digitalisat RSI (LP.S/208/1971)
1972	<i>Zueignung</i>	Wolfgang Anheisser Günther Weissenborn		<i>Liebeserklärungen. Wolfgang Anheisser singt Lieder deutscher Romantiker</i> / Electrola 1C-063-29077 © 1972 Seite 2, Track 11; Digitalisat von privat
1972	<i>Zueignung</i>	Hermann Prey Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Philips 422 245-2 © o.J. Track 1
1972	<i>Die Nacht</i>	Hermann Prey Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Philips 422 245-2 © o.J. Track 3
1972	<i>Allerseelen</i>	Hermann Prey Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Philips 422 245-2 © o.J. Track 4
1972	<i>Ständchen</i>	Hermann Prey Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Philips 422 245-2 © o.J. Track 5
1972	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Wolfgang Anheisser Günther Weissenborn		<i>Liebeserklärungen. Wolfgang Anheisser singt Lieder deutscher Romantiker</i> / Electrola 1C-063-29077 © 1972 Seite 2, Track 10; Digitalisat von privat
1972	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Hermann Prey Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Philips 422 245-2 © o.J. Track 12
1972	<i>Morgen!</i>	Hermann Prey Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Philips 422 245-2 © o.J. Track 11
1972	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Hermann Prey Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Philips 422 245-2 © o.J. Track 13
1972	<i>Freundliche Vision</i>	Hermann Prey Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Philips 422 245-2 © o.J. Track 19
1973	<i>Ständchen</i>	Janet Baker Gerald Moore		<i>Dame Janet Baker Sings Favourite Encores</i> HMV Greensleeve ESD 1024391 © 1983 Seite 1, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/208.149/1973)

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
[1974]	<i>Zueignung</i>	Anneliese Rothenberger / London Symphony Orchestra André Previn (Dir.)		<i>Richard Strauss. Vier Letzte Lieder</i> EMI Electrola 1C 065-28 831 Q © 1975 Seite 2, Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/206.296/1974)
[1974]	<i>Die Nacht</i>	Ingeborg Hallstein Erik Werba		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Bellaphon DC 21.965 © 1974 Seite 1, Track 3; Digitalisat RSI (LP.S/208/1974)
[1974]	<i>Allerseelen</i>	Ingeborg Hallstein Erik Werba		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Bellaphon DC 21.965 © 1974 Seite 1, Track 2; Digitalisat RSI (LP.S/208/1974)
[1974]	<i>Ständchen</i>	Ingeborg Hallstein Erik Werba		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Bellaphon DC 21.965 © 1974 Seite 1, Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/208/1974)
[1974]	<i>Morgen!</i>	Anneliese Rothenberger / London Symphony Orchestra André Previn (Dir.)		<i>Richard Strauss. Vier Letzte Lieder</i> EMI Electrola 1C 065-28 831 Q © 1975 Seite 2, Track 2; Digitalisat RSI (LP.S/206.296/1974)
[1974]	<i>Freundliche Vision</i>	Ingeborg Hallstein Erik Werba		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Bellaphon DC 21.965 © 1974 Seite 2, Track 6; Digitalisat RSI (LP.S/208/1974)
[1974]	<i>Freundliche Vision</i>	Anneliese Rothenberger / London Symphony Orchestra André Previn (Dir.)		<i>Richard Strauss. Vier Letzte Lieder</i> EMI Electrola 1C 065-28 831 Q © 1975 Seite 2, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/206.296/1974)
1975	<i>Zueignung</i>	Birgit Nilsson János Sólyom		<i>Birgit Nilsson. Songs by Richard Strauss and Jean Sibelius</i> BIS 15 © 1991 Track 1
1975	<i>Die Nacht</i>	Margot Rödin Arnold Östman		<i>Margot Rödin [...] Allan Pettersson. Richard Strauss</i> Grammofon ab Elektra SLT 33236 © 1975 Seite 2, Track 2; Digitalisat RSI (LP.S/208/1975[3])
1975	<i>Allerseelen</i>	Håkan Hagegård Thomas Schuback		<i>Musikalisk Salon</i> EMI 4E 061-35224 © 1976 Seite 2, Track 4; Digitalisat RSI (LP.S/208/1975)
1975	<i>Allerseelen</i>	Birgit Nilsson János Sólyom		<i>Birgit Nilsson. Songs by Richard Strauss and Jean Sibelius</i> BIS 15 © 1991 Track 2
1975	<i>Allerseelen</i>	Margot Rödin Arnold Östman		<i>Margot Rödin [...] Allan Pettersson. Richard Strauss</i> Grammofon ab Elektra SLT 33236 © 1975 Seite 2, Track 4; Digitalisat RSI (LP.S/208/1975[3])
1975	<i>Cäcilie</i>	Birgit Nilsson János Sólyom		<i>Birgit Nilsson. Songs by Richard Strauss and Jean Sibelius</i> BIS 15 © 1991 Track 4
1975	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Margot Rödin Arnold Östman		<i>Margot Rödin [...] Allan Pettersson. Richard Strauss</i> Grammofon ab Elektra SLT 33236 © 1975 Seite 2, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/208/1975[3])
1975	<i>Ständchen</i>	Anton Dermota Hilda Dermota		<i>Ein Liederabend mit Anton Dermota</i> Preiser 93256 © 1989 Track 27
1975	<i>Ständchen</i>	Birgit Nilsson János Sólyom		<i>Birgit Nilsson. Songs by Richard Strauss and Jean Sibelius</i> BIS 15 © 1991 Track 6
1976	<i>Zueignung</i>	Håkan Hagegård Thomas Schuback		<i>Zueignung. Dedication</i> BIS 54 © 1993 Track 1
1976	<i>Cäcilie</i>	Rose Wagemann Sebastian Peschko	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1976	<i>Morgen!</i>	Helen Donath Klaus Donath		[...] <i>Lieder</i> EMI CDC 7 69099 2 © 1987 Track 18

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1976	<i>Morgen!</i>	Rose Wagemann Sebastian Peschko	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1977	<i>Zueignung</i>	Monserrat Caballé Orch. National de France / Leonard Bernstein (Dir.)		<i>R. Strauss: Scenes from „Salome“. 5 Lieder [...]</i> Deutsche Grammophon 00289 477 5910 © 2006 Track 7
1977	<i>Die Nacht</i>	Adalbert Kraus Roland Keller		<i>Melodie der Liebe. Ein Liebesbrief</i> Carus FSM 63103 © o.J. Seite 1, Track 8; Digitalisat RSI (LP.S/208/1977)
1977	<i>Ständchen</i>	Adalbert Kraus Roland Keller		<i>Melodie der Liebe. Ein Liebesbrief</i> Carus FSM 63103 © o.J. Seite 1, Track 4; Digitalisat RSI (LP.S/208/1977)
1977	<i>Cäcilie</i>	Monserrat Caballé Orch. National de France / Leonard Bernstein (Dir.)		<i>R. Strauss: Scenes from „Salome“. 5 Lieder [...]</i> Deutsche Grammophon 00289 477 5910 © 2006 Track 3
1977	<i>Morgen!</i>	Monserrat Caballé Orch. National de France / Leonard Bernstein (Dir.)		<i>R. Strauss: Scenes from „Salome“. 5 Lieder [...]</i> Deutsche Grammophon 00289 477 5910 © 2006 Track 6
1977	<i>Morgen!</i>	Adalbert Kraus Roland Keller		<i>Melodie der Liebe. Ein Liebesbrief</i> Carus FSM 63103 © o.J. Seite 1, Track 10; Digitalisat RSI (LP.S/208/1977)
1978	<i>Zueignung</i>	Helen Donath Klaus Donath	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
[1978]	<i>Zueignung</i>	Kiri te Kanawa London Symphony Orchestra Andrew Davis (Dir.)		<i>Strauss: Vier letzte Lieder</i> CBS 76794 © 1978 Seite 2, Track 6; Digitalisat RSI (LP.S/206.170/1979)
1978	<i>Allerseelen</i>	Helen Donath Klaus Donath	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1978	<i>Allerseelen</i>	Benjamin Luxon David Willison		<i>Lieder Recital</i> Argo ZRG 925 © 1980 Seite 2, Track 7; Digitalisat RSI (LP.S/208.141/1978)
[1978]	<i>Morgen!</i>	Kiri te Kanawa London Symphony Orchestra Andrew Davis (Dir.)		<i>Strauss: Vier letzte Lieder</i> CBS 76794 © 1978 Seite 2, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/206.170/1979)
[1978/ 79]	<i>Zueignung</i>	René Kollo / Rund- funkorch. d. Hess. Rundf. / Christian Stalling (Dir.)		<i>Richard Strauss. Orchesterlieder</i> Eurodisc 200 591-366 © 1978/79 Seite 2, Track 7; Digitalisat RSI (LP.S/206/1978)
[1978/ 79]	<i>Allerseelen</i>	René Kollo / Rund- funkorch. d. Hess. Rundf. / Christian Stalling (Dir.)		<i>Richard Strauss. Orchesterlieder</i> Eurodisc 200 591-366 © 1978/79 Seite 2, Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/206/1978)
[1978/ 79]	<i>Ständchen</i>	René Kollo / Rund- funkorch. d. Hess. Rundf. / Christian Stalling (Dir.)		<i>Richard Strauss. Orchesterlieder</i> Eurodisc 200 591-366 © 1978/79 Seite 2, Track 6; Digitalisat RSI (LP.S/206/1978)
[1978/ 79]	<i>Heimliche Aufforderung</i>	René Kollo / Rund- funkorch. d. Hess. Rundf. / Christian Stalling (Dir.)		<i>Richard Strauss. Orchesterlieder</i> Eurodisc 200 591-366 © 1978/79 Seite 1, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/206/1978)

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
[1978/ 79]	<i>Morgen!</i>	René Kollo / Rundfunkorch. d. Hess. Rundf. / Christian Stalling (Dir.)		<i>Richard Strauss. Orchesterlieder</i> Eurodisc 200 591-366 © 1978/79 Seite 1, Track 2; Digitalisat RSI (LP.S/206/1978)
[1978/ 79]	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	René Kollo / Rundfunkorch. d. Hess. Rundf. / Christian Stalling (Dir.)		<i>Richard Strauss. Orchesterlieder</i> Eurodisc 200 591-366 © 1978/79 Seite 1, Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/206/1978)
[1978/ 79]	<i>Freundliche Vision</i>	René Kollo / Rundfunkorch. d. Hess. Rundf. / Christian Stalling (Dir.)		<i>Richard Strauss. Orchesterlieder</i> Eurodisc 200 591-366 © 1978/79 Seite 1, Track 3; Digitalisat RSI (LP.S/206/1978)
1979	<i>Zueignung</i>	Monserrat Caballé Alexis Weissenberg		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI 2C 069-16.381 © o.J. Seite 2, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/208/1979[2])
1979	<i>Zueignung</i>	Jessye Norman Phillip Moll		[Schallarchiv des RSI; handkopierte CD ohne Quellenangabe: offenbar Rundfunkmitschnitt; Track 6]
1979	<i>Die Nacht</i>	Monserrat Caballé Alexis Weissenberg		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI 2C 069-16.381 © o.J. Seite 1, Track 3; Digitalisat RSI (LP.S/208/1979[2])
1979a	<i>Die Nacht</i>	Peter Schreier Erik Werba		<i>Salzburger Festspiele 1979 [...] 5. Liederabend. Peter Schreier</i> Orfeo 399 951 B © 1995 Track 26
1979b	<i>Die Nacht</i>	Peter Schreier Norman Shetler		<i>Richard Strauss. Ausgewählte Lieder</i> Eurodisc 200 841-366 © o.J. Seite 1, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/208/1979[3])
1979	<i>Allerseelen</i>	Júlia Hamari Emmi Varasdy		„Nausikaa“ <i>Lieder Recital</i> Hungaroton SLPX 12406 © 1982 Seite 1, Track 7; Digitalisat RSI (LP.S/208/1979)
1979	<i>Ständchen</i>	Monserrat Caballé Alexis Weissenberg		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI 2C 069-16.381 © o.J. Seite 2, Track 8; Digitalisat RSI (LP.S/208/1979[2])
1979a	<i>Ständchen</i>	Peter Schreier Erik Werba		<i>Salzburger Festspiele 1979 [...] 5. Liederabend. Peter Schreier</i> Orfeo 399 951 B © 1995 Track 27
1979b	<i>Ständchen</i>	Peter Schreier Norman Shetler		<i>Richard Strauss. Ausgewählte Lieder</i> Eurodisc 200 841-366 © o.J. Seite 1, Track 8; Digitalisat RSI (LP.S/208/1979[3])
1979	<i>Cäcilie</i>	Jessye Norman Phillip Moll		[Schallarchiv des RSI; handkopierte CD ohne Quellenangabe: offenbar Rundfunkmitschnitt; Track 5]
[1979]	<i>Cäcilie</i>	Leontyne Price David Garvey		<i>Lieder by Schubert & Richard Strauss</i> Angel SZ-37631 © 1979 Seite 2, Track 8; Digitalisat RSI (LP.S/208/1979[4])
1979	<i>Cäcilie</i>	Peter Schreier Norman Shetler		<i>Richard Strauss. Ausgewählte Lieder</i> Eurodisc 200 841-366 © o.J. Seite 2, Track 6; Digitalisat RSI (LP.S/208/1979[3])
1979	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Monserrat Caballé Alexis Weissenberg		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI 2C 069-16.381 © o.J. Seite 1, Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/208/1979[2])
1979	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Jessye Norman Phillip Moll		[Schallarchiv des RSI; handkopierte CD ohne Quellenangabe: offenbar Rundfunkmitschnitt; Track 1]
1979a	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Peter Schreier Erik Werba		<i>Salzburger Festspiele 1979 [...] 5. Liederabend. Peter Schreier</i> Orfeo 399 951 B © 1995 Track 24
1979b	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Peter Schreier Norman Shetler		<i>Richard Strauss. Ausgewählte Lieder</i> Eurodisc 200 841-366 © o.J. Seite 2, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/208/1979[3])

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
[1979]	<i>Morgen!</i>	Leontyne Price David Garvey		<i>Lieder by Schubert & Richard Strauss</i> Angel SZ-37631 © 1979 Seite 2, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/208/1979[4])
1979	<i>Morgen!</i>	Peter Schreier Erik Werba		<i>Salzburger Festspiele 1979 [...] 5. Liederabend. Peter Schreier</i> Orfeo 399 951 B © 1995 Track 25
1979	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Monserrat Caballé Alexis Weissenberg		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI 2C 069-16.381 © o.J. Seite 2, Track 7; Digitalisat RSI (LP.S/208/1979[2])
1979	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Peter Schreier Erik Werba		<i>Salzburger Festspiele 1979 [...] 5. Liederabend. Peter Schreier</i> Orfeo 399 951 B © 1995 Track 17
1979	<i>Freundliche Vision</i>	Monserrat Caballé Alexis Weissenberg		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI 2C 069-16.381 © o.J. Seite 2, Track 4; Digitalisat RSI (LP.S/208/1979[2])
1979a	<i>Freundliche Vision</i>	Peter Schreier Erik Werba		<i>Salzburger Festspiele 1979 [...] 5. Liederabend. Peter Schreier</i> Orfeo 399 951 B © 1995 Track 23
1979b	<i>Freundliche Vision</i>	Peter Schreier Norman Shetler		<i>Richard Strauss. Ausgewählte Lieder</i> Eurodisc 200 841-366 © o.J. Seite 1, Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/208/1979[3])
1980	<i>Zueignung</i>	Helen Donath Klaus Donath		[...] <i>Lieder</i> EMI CDC 7 69099 2 © 1987 Track 23
1980	<i>Zueignung</i>	Glenda Maurice Dalton Baldwin		<i>Glenda Maurice. Dalton Baldwin. Songs [...]</i> Globe 5003 © 1988 Track 8
1980	<i>Die Nacht</i>	Glenda Maurice Dalton Baldwin		<i>Glenda Maurice. Dalton Baldwin. Songs [...]</i> Globe 5003 © 1988 Track 11
1980	<i>Allerseelen</i>	Gerda Hartman Christian Ivaldi		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Arion 38579 © 1980 Seite 2, Track 4; Digitalisat RSI (LP.S/208/1980[2])
1980	<i>Ständchen</i>	Elio Battaglia Erik Werba		<i>Il lied tedesco. De Bach a Strauss</i> Fonit Cetra CDC 100 © 1995 Track 16
1980	<i>Cäcilie</i>	Jessye Norman Geoffrey Parsons		<i>Richard Strauss. Salzburger Liederabende 1956–2010</i> Orfeo C 894 142 I © 2014 CD 1, Track 30
1980	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Elio Battaglia Erik Werba		<i>Il lied tedesco. De Bach a Strauss</i> Fonit Cetra CDC 100 © 1995 Track 15
1980	<i>Freundliche Vision</i>	Gerda Hartman Christian Ivaldi		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Arion 38579 © 1980 Seite 1, Track 4; Digitalisat RSI (LP.S/208/1980[2])
1981	<i>Zueignung</i>	Theo Adam Norman Shetler		<i>Theo Adam singt Richard Strauss</i> Berlin Classics 0091212BC © 1996 Track 9
1981	<i>Zueignung</i>	Rita Auvinen Pentti Koskimies		<i>A Lieder Recital</i> Finlandia 326 © 1982 Seite 1, Track 4; Digitalisat RSI (LP.S/208/1981)
1981	<i>Zueignung</i>	Siegfried Jerusalem Konrad Leitner	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1981	<i>Zueignung</i>	Sylvia Sass / Hung. State Orchestra Ervin Lukács (Dir.)		<i>Richard Strauss. Vier letzte Lieder</i> Hungaroton SLPX 12397 © 1982 Seite 2, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/206.296/1981)

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1981	<i>Die Nacht</i>	Siegfried Jerusalem Konrad Leitner	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1981	<i>Allerseelen</i>	Theo Adam Norman Shetler		<i>Theo Adam singt Richard Strauss</i> Berlin Classics 0091212BC © 1996 Track 8
1981	<i>Allerseelen</i>	Rita Auvinen Pentti Koskimies		<i>A Lieder Recital</i> Finlandia 326 © 1982 Seite 1, Track 3; Digitalisat RSI (LP.S/208/1981)
1981	<i>Allerseelen</i>	Siegfried Jerusalem Konrad Leitner	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1981	<i>Allerseelen</i>	Peter Schreier Norman Shetler		<i>Wolf. Strauss. Pfitzner. Songs</i> Edel Records 1832CCC © 1998 Track 15
1981	<i>Ständchen</i>	Rita Auvinen Pentti Koskimies		<i>A Lieder Recital</i> Finlandia 326 © 1982 Seite 1, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/208/1981)
1981	<i>Ständchen</i>	Dietrich Fischer- Dieskau Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. Lieder</i> DGG 447 513-2 © 1984 Track 9
1981	<i>Cäcilie</i>	Theo Adam Norman Shetler		<i>Theo Adam singt Richard Strauss</i> Berlin Classics 0091212BC © 1996 Track 4
1981	<i>Cäcilie</i>	Sylvia Sass / Hung. State Orchestra Ervin Lukács (Dir.)		<i>Richard Strauss. Vier letzte Lieder</i> Hungaroton SLPX 12397 © 1982 Seite 2, Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/206.296/1981)
1981	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Theo Adam Norman Shetler		<i>Theo Adam singt Richard Strauss</i> Berlin Classics 0091212BC © 1996 Track 1
1981	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Dietrich Fischer- Dieskau Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. Lieder</i> DGG 447 513-2 © 1984 Track 24
1981	<i>Morgen!</i>	Dietrich Fischer- Dieskau Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. Lieder</i> DGG 447 513-2 © 1984 Track 25
1981	<i>Morgen!</i>	Peter Schreier Norman Shetler		<i>Wolf. Strauss. Pfitzner. Songs</i> Edel Records 1832CCC © 1998 Track 10
1981	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Teresa Cahill Roger Vignoles	Chandos ABRD 1076 (LP)	<i>Teresa Cahill [...] sings R. Strauss and Rachmaninov</i> Diversions 24114 © 2004 Track 30
1981	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Dietrich Fischer- Dieskau Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. Lieder</i> DGG 447 513-2 © 1984 Track 26
1982	<i>Zueignung</i>	Siegfried Jerusalem Gewandhausorchester Leipzig Kurt Masur (Dir.)		<i>Richard Strauss. Orchesterlieder</i> Philips 6514 321 © 1983 Seite 2, Track 3; Digitalisat RSI (LP.S/206/1982[2])
1982	<i>Zueignung</i>	Jessye Norman Gewandhausorchester Leipzig Kurt Masur (Dir.)		<i>Richard Strauss. Vier Letzte Lieder. 6 Orchesterlieder</i> Philips 411 052-2 © 1983 Track 10
1982	<i>Die Nacht</i>	Teresa Cahill Roger Vignoles	Chandos ABRD 1076 (LP)	<i>Teresa Cahill [...] sings R. Strauss and Rachmaninov</i> Diversions 24114 © 2004 Track 17
1982	<i>Allerseelen</i>	Teresa Cahill Roger Vignoles	Chandos ABRD 1076 (LP)	<i>Teresa Cahill [...] sings R. Strauss and Rachmaninov</i> Diversions 24114 © 2004 Track 16

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1982	<i>Ständchen</i>	Siegfried Jerusalem Gewandhausorchester Leipzig Kurt Masur (Dir.)		<i>Richard Strauss. Orchesterlieder</i> Philips 6514 321 © 1983 Seite 2, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/206/1982[2])
1982	<i>Cäcilie</i>	Teresa Cahill Roger Vignoles	Chandos ABRD 1076 (LP)	<i>Teresa Cahill [...] sings R. Strauss and Rachmaninov</i> Divisions 24114 © 2004 Track 18
1982	<i>Cäcilie</i>	Jessye Norman Gewandhausorchester Leipzig Kurt Masur (Dir.)		<i>Richard Strauss. Vier Letzte Lieder. 6 Orchesterlieder</i> Philips 411 052-2 © 1983 Track 5
1982	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Siegfried Jerusalem Gewandhausorchester Leipzig Kurt Masur (Dir.)		<i>Richard Strauss. Orchesterlieder</i> Philips 6514 321 © 1983 Seite 1, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/206/1982[2])
1982	<i>Morgen!</i>	Siegfried Jerusalem Gewandhausorchester Leipzig Kurt Masur (Dir.)		<i>Richard Strauss. Orchesterlieder</i> Philips 6514 321 © 1983 Seite 2, Track 2; Digitalisat RSI (LP.S/206/1982[2])
1982	<i>Morgen!</i>	Jessye Norman Gewandhausorchester Leipzig Kurt Masur (Dir.)		<i>Richard Strauss. Vier Letzte Lieder. 6 Orchesterlieder</i> Philips 411 052-2 © 1983 Track 6
1982	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Teresa Cahill Roger Vignoles	Chandos ABRD 1076 (LP)	<i>Teresa Cahill [...] sings R. Strauss and Rachmaninov</i> Divisions 24114 © 2004 Track 3
1982	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Siegfried Jerusalem Gewandhausorchester Leipzig Kurt Masur (Dir.)		<i>Richard Strauss. Orchesterlieder</i> Philips 6514 321 © 1983 Seite 1, Track 2; Digitalisat RSI (LP.S/206/1982[2])
1982	<i>Freundliche Vision</i>	Siegfried Jerusalem Gewandhausorchester Leipzig Kurt Masur (Dir.)		<i>Richard Strauss. Orchesterlieder</i> Philips 6514 321 © 1983 Seite 1, Track 4; Digitalisat RSI (LP.S/206/1982[2])
1983	<i>Zueignung</i>	Jessye Norman Geoffrey Parsons		[Schallarchiv des RSI; handkopierte CD ohne Quellenangabe: offenbar Rundfunkmitschnitt; Track 16]
[1983]	<i>Die Nacht</i>	Edda Moser Christoph Eschen- bach		<i>Lieder von Richard Strauss und Johannes Brahms</i> EMI 1 C 067-46 681 T © 1983 Seite 1, Track 1; Digitalisat RSI (LP.S/208/1983)
1983	<i>Allerseelen</i>	Jessye Norman Geoffrey Parsons		[Schallarchiv des RSI; handkopierte CD ohne Quellenangabe: offenbar Rundfunkmitschnitt; Track 9]
1983	<i>Allerseelen</i>	Lucia Popp Irwin Gage	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1983	<i>Ständchen</i>	Jessye Norman Geoffrey Parsons		[Schallarchiv des RSI; handkopierte CD ohne Quellenangabe: offenbar Rundfunkmitschnitt; Track 14]
1983	<i>Ständchen</i>	Danuta Paziukówna Alicja Faryniarz		<i>Lieder und Arien</i> Aurophon AU 11116 © 1983 Seite 2, Track 7; Digitalisat RSI (LP.S/208.149/1983)
[1983]	<i>Cäcilie</i>	Edda Moser Christoph Eschen- bach		<i>Lieder von Richard Strauss und Johannes Brahms</i> EMI 1 C 067-46 681 T © 1983 Seite 1, Track 3; Digitalisat RSI (LP.S/208/1983)
[1983]	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Edda Moser Christoph Eschen- bach		<i>Lieder von Richard Strauss und Johannes Brahms</i> EMI 1 C 067-46 681 T © 1983 Seite 1, Track 4; Digitalisat RSI (LP.S/208/1983)

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
[1983]	<i>Morgen!</i>	Edda Moser Christoph Eschenbach		<i>Lieder von Richard Strauss und Johannes Brahms</i> EMI 1 C 067-46 681 T © 1983 Seite 1, Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/208/1983)
1983/84	<i>Zueignung</i>	Susan Kessler Geoffrey Parsons		<i>Plaisirs d'amour</i> Meridian E77074 © 1984 Seite 2, Track 9; Digitalisat RSI (LP.S/208.141/1984)
1984	<i>Zueignung</i>	Lucia Popp Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI CDC 7 49318 2 © 1985 Track 1
1984	<i>Die Nacht</i>	Lucia Popp Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI CDC 7 49318 2 © 1985 Track 3
1984a	<i>Allerseelen</i>	Lucia Popp Irwin Gage		<i>Schubert. Schönberg. Strauss. Lieder</i> Orfeo C 789 101 B © 2010 Track 23
1984b	<i>Allerseelen</i>	Lucia Popp Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI CDC 7 49318 2 © 1985 Track 8
1984	<i>Morgen!</i>	Arleen Auger Irwin Gage		<i>Arleen Auger [...] Lieder</i> CBS MK 42447 © 1987 Track 7
1985	<i>Zueignung</i>	Roberta Alexander Tan Crone		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Etcetera KTC 1028 © 1985 Track 1
1985	<i>Zueignung</i>	Nicolai Gedda / Rundfunkorch. Hannover d. NDR / Wolf-Dieter Hauschild (Dir.)	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1985	<i>Zueignung</i>	Leontyne Price David Garvey		<i>Leontyne Price Live!</i> Pro Arte CDD 231 © 1985 Track 2
1985	<i>Zueignung</i>	Benita Valente Cynthia Raim		<i>Richard Strauss. Hugo Wolf. Lieder</i> Pantheon D10311 © 1987 Track 3
1985	<i>Die Nacht</i>	Roberta Alexander Tan Crone		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Etcetera KTC 1028 © 1985 Track 3
1985	<i>Die Nacht</i>	Hildegard Behrens David Syrus		<i>Hildegard Behrens singt Lieder</i> EMI 067 27 0442 1 © 1986 Seite 2, Track 2; Digitalisat RSI (LP.S/208/1985[3])
1985	<i>Die Nacht</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Wolfgang Sawallisch		<i>Richard Strauss. Lieder</i> DGG 447 513-2 © 1984 Track 2
1985	<i>Die Nacht</i>	Jessye Norman Geoffrey Parsons		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Philips 416 298-2 © 1986 Track 6
1985	<i>Die Nacht</i>	Leontyne Price David Garvey		<i>Leontyne Price Live!</i> Pro Arte CDD 231 © 1985 Track 5
1985	<i>Die Nacht</i>	Benita Valente Cynthia Raim		<i>Richard Strauss. Hugo Wolf. Lieder</i> Pantheon D10311 © 1987 Track 6
[1985]	<i>Allerseelen</i>	Theo Adam Rudolf Dunckel		<i>Theo Adam singt Lieder [...] Liedmatinee [...]</i> Ars Vivendi MRC 015 © o.J. Track 22
1985	<i>Allerseelen</i>	Roberta Alexander Tan Crone		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Etcetera KTC 1028 © 1985 Track 8

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1985	<i>Allerseelen</i>	Nicolai Gedda / Rundfunkorchester, Hannover d. NDR / Wolf-Dieter Hauschild (Dir.)	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1985	<i>Allerseelen</i>	Jessye Norman Geoffrey Parsons		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Philips 416 298-2 © 1986 Track 5
1985	<i>Allerseelen</i>	Benita Valente Cynthia Raim		<i>Richard Strauss. Hugo Wolf. Lieder</i> Pantheon D10311 © 1987 Track 4
1985	<i>Ständchen</i>	Jessye Norman Geoffrey Parsons		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Philips 416 298-2 © 1986 Track 1
1985	<i>Ständchen</i>	Leontyne Price David Garvey		<i>Leontyne Price Live!</i> Pro Arte CDD 231 © 1985 Track 4
1985	<i>Ständchen</i>	Benita Valente Cynthia Raim		<i>Richard Strauss. Hugo Wolf. Lieder</i> Pantheon D10311 © 1987 Track 7
1985	<i>Cäcilie</i>	Roberta Alexander Tan Crone		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Etcetera KTC 1028 © 1985 Track 10
[1985]	<i>Cäcilie</i>	Klára Takács Jenő Jandó		<i>Robert Schumann [...] Richard Strauss. Lieder</i> Hungaroton SLPD 12477 © 1985 Seite 2, Track 9; Digitalisat RSI (LP.S/208/1975[2])
1985	<i>Cäcilie</i>	Benita Valente Cynthia Raim		<i>Richard Strauss. Hugo Wolf. Lieder</i> Pantheon D10311 © 1987 Track 8
[1985]	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Theo Adam Rudolf Dunckel		<i>Theo Adam singt Lieder [...] Liedmatinee [...]</i> Ars Vivendi MRC 015 © o.J. Track 19
1985	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Roberta Alexander Tan Crone		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Etcetera KTC 1028 © 1985 Track 11
1985	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Jessye Norman Geoffrey Parsons		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Philips 416 298-2 © 1986 Track 18
1985	<i>Morgen!</i>	Roberta Alexander Tan Crone		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Etcetera KTC 1028 © 1985 Track 12
1985	<i>Morgen!</i>	Nicolai Gedda / Rundfunkorchester, Hannover d. NDR / Wolf-Dieter Hauschild (Dir.)	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
[1985]	<i>Morgen!</i>	Klára Takács Jenő Jandó		<i>Robert Schumann [...] Richard Strauss. Lieder</i> Hungaroton SLPD 12477 © 1985 Seite 2, Track 10; Digitalisat RSI (LP.S/208/1975[2])
1985	<i>Morgen!</i>	Benita Valente Cynthia Raim		<i>Richard Strauss. Hugo Wolf. Lieder</i> Pantheon D10311 © 1987 Track 1
1985	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Roberta Alexander Tan Crone		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Etcetera KTC 1028 © 1985 Track 17
1985	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Jessye Norman Geoffrey Parsons		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Philips 416 298-2 © 1986 Track 20
1985/86	<i>Zueignung</i>	Brigitte Fassbaender Irwin Gage		<i>Franz Liszt. Richard Strauss. Lieder</i> DGG [Polydor] 419 238-2 © 1987 Track 13

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1985/86	<i>Zueignung</i>	Hermann Prey Leonard Hokanson		<i>Liebeslieder</i> Denon CO 1254 © 1986 Track 25
1985/86	<i>Die Nacht</i>	Brigitte Fassbaender Irwin Gage		<i>Franz Liszt. Richard Strauss. Lieder</i> DGG (Polydor) 419 238-2 © 1987 Track 11
1985/86	<i>Allerseelen</i>	Brigitte Fassbaender Irwin Gage		<i>Franz Liszt. Richard Strauss. Lieder</i> DGG (Polydor) 419 238-2 © 1987 Track 12
1985/86	<i>Ständchen</i>	Hermann Prey Leonard Hokanson		<i>Liebeslieder</i> Denon CO 1254 © 1986 Track 23
1985/86	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Hermann Prey Leonard Hokanson		<i>Liebeslieder</i> Denon CO 1254 © 1986 Track 24
1985/86	<i>Morgen!</i>	Brigitte Fassbaender Irwin Gage		<i>Franz Liszt. Richard Strauss. Lieder</i> DGG (Polydor) 419 238-2 © 1987 Track 14
1986	<i>Zueignung</i>	Heather Harper London Symphony Orchestra Richard Hickox (Dir.)		<i>Richard Strauss. Four Last Songs. Songs With Orchestra</i> EMI EL 7 49726 1 © 1988 Seite 2, Track 7; Digitalisat RSI (LP.S/206.296/1987)
1986	<i>Zueignung</i>	Margaret Price Wolfgang Sawallisch		<i>Margaret Price [...] Lieder</i> EMI Classics 50999 029232 2 2 © 2011 Track 17
1986	<i>Die Nacht</i>	Margaret Price Wolfgang Sawallisch		<i>Margaret Price [...] Lieder</i> EMI Classics 50999 029232 2 2 © 2011 Track 3
1986	<i>Allerseelen</i>	Margaret Price Wolfgang Sawallisch		<i>Margaret Price [...] Lieder</i> EMI Classics 50999 029232 2 2 © 2011 Track 8
1986	<i>Ständchen</i>	Margaret Price Wolfgang Sawallisch		<i>Margaret Price [...] Lieder</i> EMI Classics 50999 029232 2 2 © 2011 Track 16
1986	<i>Cäcilie</i>	Margaret Price Wolfgang Sawallisch		<i>Margaret Price [...] Lieder</i> EMI Classics 50999 029232 2 2 © 2011 Track 15
1986	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Margaret Price Wolfgang Sawallisch		<i>Margaret Price [...] Lieder</i> EMI Classics 50999 029232 2 2 © 2011 Track 2
1986	<i>Morgen!</i>	Heather Harper London Symphony Orchestra Richard Hickox (Dir.)		<i>Richard Strauss. Four Last Songs. Songs With Orchestra</i> EMI EL 7 49726 1 © 1988 Seite 2, Track 3; Digitalisat RSI (LP.S/206.296/1987)
1986	<i>Morgen!</i>	Aprile Millo Eugene Kohn		<i>Aprile Millo. A Recital</i> Legato Classics LCD-126-1 © o.J. Track 7
1986	<i>Morgen!</i>	Lucia Popp / Münch- ner Rundfunkorch. Kurt Eichhorn (Dir.)		<i>Ein festliches Konzert mit Lucia Popp</i> Eurodisc 207 672-425 © 1987 Seite 2, Track 6; Digitalisat RSI (LP.S/206/1986)
1986	<i>Morgen!</i>	Margaret Price Wolfgang Sawallisch		<i>Margaret Price [...] Lieder</i> EMI Classics 50999 029232 2 2 © 2011 Track 4
1986	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Heather Harper London Symphony Orchestra Richard Hickox (Dir.)		<i>Richard Strauss. Four Last Songs. Songs With Orchestra</i> EMI EL 7 49726 1 © 1988 Seite 2, Track 5; Digitalisat RSI (LP.S/206.296/1987)
1986	<i>Freundliche Vision</i>	Margaret Price Wolfgang Sawallisch		<i>Margaret Price [...] Lieder</i> EMI Classics 50999 029232 2 2 © 2011 Track 9

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1987	<i>Zueignung</i>	Francisco Araiza Irwin Gage		<i>Richard Strauss. Salzburger Liederabende 1956–2010</i> Orfeo C 894 142 I © 2014 CD 2, Track 15
1987	<i>Zueignung</i>	Jan-Hendrik Rootering Hermann Lechler		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Calig 50 863 © o.J. Track 1
1987	<i>Die Nacht</i>	Jan-Hendrik Rootering Hermann Lechler		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Calig 50 863 © o.J. Track 3
1987	<i>Allerseelen</i>	Jan-Hendrik Rootering Hermann Lechler		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Calig 50 863 © o.J. Track 6
1987	<i>Ständchen</i>	Francisco Araiza Irwin Gage		<i>Richard Strauss. Salzburger Liederabende 1956–2010</i> Orfeo C 894 142 I © 2014 CD 2, Track 16
1987	<i>Cäcilie</i>	Martina Musacchio Gui-Michel Caillat	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1987	<i>Cäcilie</i>	Jan-Hendrik Rootering Hermann Lechler		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Calig 50 863 © o.J. Track 8
1987	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Jan-Hendrik Rootering Hermann Lechler		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Calig 50 863 © o.J. Track 9
1987	<i>Morgen!</i>	Jan-Hendrik Rootering Hermann Lechler		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Calig 50 863 © o.J. Track 10
1987	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Francisco Araiza Irwin Gage		<i>Richard Strauss. Salzburger Liederabende 1956–2010</i> Orfeo C 894 142 I © 2014 CD 2, Track 14
1987	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Jan-Hendrik Rootering Hermann Lechler		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Calig 50 863 © o.J. Track 14
1988	<i>Zueignung</i>	Gwyneth Jones Geoffrey Parsons		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Capriccio 10 258 © 1989 Track 1
1988	<i>Zueignung</i>	Marjana Lipovšek Erik Werba		[...] <i>Ausgewählte Lieder</i> Orfeo C 176 891 A © 1989 Track 18
1988	<i>Zueignung</i>	Glenda Maurice Graham Johnson		<i>Glenda Maurice [...] Graham Johnson</i> Etcetera KTC 1099 © 1991 Track 23
1988	<i>Die Nacht</i>	Gwyneth Jones Geoffrey Parsons		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Capriccio 10 258 © 1989 Track 2
1988	<i>Die Nacht</i>	Marjana Lipovšek Erik Werba		[...] <i>Ausgewählte Lieder</i> Orfeo C 176 891 A © 1989 Track 15
1988	<i>Allerseelen</i>	Gwyneth Jones Geoffrey Parsons		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Capriccio 10 258 © 1989 Track 4
1988	<i>Allerseelen</i>	Linn Maxwell Regis Benoit		<i>Songs of Pfitzner and Strauss</i> Centaur CRC 2070 © 1989 Track 13
1988	<i>Ständchen</i>	Elly Ameling Rudolf Jansen		<i>Auf Flügeln des Gesanges. Elly Ameling</i> Philips 422 333-2 © 1988 Track 3

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1988	<i>Ständchen</i>	Arleen Auger Dalton Baldwin		<i>Love Songs</i> Delos 3029 © 1988 Track 4
1988	<i>Ständchen</i>	Gwyneth Jones Geoffrey Parsons		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Capriccio 10 258 © 1989 Track 6
1988	<i>Cäcilie</i>	Gwyneth Jones Geoffrey Parsons		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Capriccio 10 258 © 1989 Track 10
1988	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Gwyneth Jones Geoffrey Parsons		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Capriccio 10 258 © 1989 Track 11
1988	<i>Morgen!</i>	Gwyneth Jones Geoffrey Parsons		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Capriccio 10 258 © 1989 Track 12
1988	<i>Morgen!</i>	Marjana Lipovšek Erik Werba		[...] <i>Ausgewählte Lieder</i> Orfeo C 176 891 A © 1989 Track 14
1988	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Gwyneth Jones Geoffrey Parsons		<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> Capriccio 10 258 © 1989 Track 13
1988/89	<i>Morgen!</i>	Gundula Janowitz Peter Manning (Vl.) Academy of London Richard Stamp (Dir.)		<i>Richard Strauss. Songs with Orchestra</i> [...] Virgin Classics [EMI] 7243 5 61767 2 0 © 1990 Track 4
1988/89	<i>Freundliche Vision</i>	Gundula Janowitz Academy of London Richard Stamp (Dir.)		<i>Richard Strauss. Songs with Orchestra</i> [...] Virgin Classics [EMI] 7243 5 61767 2 0 © 1990 Track 3
1989	<i>Zueignung</i>	Udo Reinemann Roger Vignoles		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Globe 5024 © 1989 Track 1
1989	<i>Zueignung</i>	Elizabeth Ritchie Jennifer Purvis		<i>The Best of Classical Song</i> IMP Classics PCD 987 © 1992 Track 17
1989	<i>Die Nacht</i>	Barbara Bonney Geoffrey Parsons		<i>Hugo Wolf. Richard Strauss. Lieder</i> Deutsche Grammophon 429 406-2 © 1990 Track 14
1989	<i>Die Nacht</i>	Udo Reinemann Roger Vignoles		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Globe 5024 © 1989 Track 2
1989	<i>Die Nacht</i>	Elizabeth Ritchie Jennifer Purvis		<i>The Best of Classical Song</i> IMP Classics PCD 987 © 1992 Track 16
1989	<i>Allerseelen</i>	Barbara Bonney Geoffrey Parsons		<i>Hugo Wolf. Richard Strauss. Lieder</i> Deutsche Grammophon 429 406-2 © 1990 Track 16
1989	<i>Allerseelen</i>	Udo Reinemann Roger Vignoles		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Globe 5024 © 1989 Track 4
1989	<i>Ständchen</i>	Barbara Bonney Geoffrey Parsons		<i>Hugo Wolf. Richard Strauss. Lieder</i> Deutsche Grammophon 429 406-2 © 1990 Track 20
1989	<i>Ständchen</i>	Udo Reinemann Roger Vignoles		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Globe 5024. © 1989 Track 11
1989	<i>Cäcilie</i>	Udo Reinemann Roger Vignoles		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Globe 5024 © 1989 Track 18

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1989	<i>Morgen!</i>	Barbara Bonney Geoffrey Parsons		<i>Hugo Wolf. Richard Strauss. Lieder</i> Deutsche Grammophon 429 406-2 © 1990 Track 15
1989	<i>Morgen!</i>	Udo Reinemann Roger Vignoles		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Globe 5024 © 1989 Track 19
1989	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Udo Reinemann Roger Vignoles		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Globe 5024 © 1989 Track 20
1989	<i>Freundliche Vision</i>	Udo Reinemann Roger Vignoles		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Globe 5024 © 1989 Track 24
1989/91	<i>Zueignung</i>	Thomas Mohr Theo Wiedebusch		<i>Lieder und Mélodies der Jahrhundertwende Vol. 5</i> Canterino 1015 © 1992 Track 22
1989/91	<i>Die Nacht</i>	Thomas Mohr Theo Wiedebusch		<i>Lieder und Mélodies der Jahrhundertwende Vol. 5</i> Canterino 1015 © 1992 Track 19
1989/91	<i>Allerseelen</i>	Thomas Mohr Theo Wiedebusch		<i>Lieder und Mélodies der Jahrhundertwende Vol. 5</i> Canterino 1015 © 1992 Track 20
1989/91	<i>Ständchen</i>	Gabriele Rossmannith Cord Garben		<i>Lieder und Mélodies der Jahrhundertwende Vol. 4</i> Canterino 1014 © 1992 Track 19
1989/91	<i>Morgen!</i>	Gabriele Rossmannith Cord Garben		<i>Lieder und Mélodies der Jahrhundertwende Vol. 4</i> Canterino 1014 © 1992 Track 16
1989/91	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Thomas Mohr Theo Wiedebusch		<i>Lieder und Mélodies der Jahrhundertwende Vol. 5</i> Canterino 1015 © 1992 Track 15
1990	<i>Zueignung</i>	Edita Gruberová Friedrich Haider		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Teldec 2292-44922-2 © 1991 Track 2
1990	<i>Die Nacht</i>	Edita Gruberová Friedrich Haider		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Teldec 2292-44922-2 © 1991 Track 4
1990	<i>Allerseelen</i>	Edita Gruberová Friedrich Haider		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Teldec 2292-44922-2 © 1991 Track 5
1990	<i>Cäcilie</i>	Edita Gruberová Friedrich Haider		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Teldec 2292-44922-2 © 1991 Track 10
1990	<i>Morgen!</i>	Edita Gruberová Friedrich Haider		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Teldec 2292-44922-2 © 1991 Track 11
1991	<i>Zueignung</i>	Barbara Hendricks Ralf Gothoni		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDC 7 54381 2 © 1991 Track 22
1991	<i>Zueignung</i>	Alfredo Kraus Edelmiro Arnaltes		<i>El arte de ... Alfredo Kraus Vol. 2</i> RTVE Música M-36709-92 © o.J. Track 7
1991	<i>Zueignung</i>	Alexei Martynov Aristotel Constanti- nidi		<i>Romantic Album</i> VIST MK 417025 © 1992 Track 25
1991	<i>Zueignung</i>	Thomas Pfeiffer Karl Michael Komma		<i>Ein Strauß-Liederabend</i> Bayer Records 100 235 © 1993 Track 2

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1991	<i>Die Nacht</i>	Barbara Hendricks Ralf Gothoni		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDC 7 54381 2 © 1991 Track 18
1991	<i>Die Nacht</i>	Alexei Martynov Aristotel Constanti- nidi		<i>Romantic Album</i> VIST MK 417025 © 1992 Track 22
1991	<i>Die Nacht</i>	Thomas Pfeiffer Karl Michael Komma		<i>Ein Strauß-Liederabend</i> Bayer Records 100 235 © 1993 Track 14
1991	<i>Allerseelen</i>	Barbara Hendricks Ralf Gothoni		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDC 7 54381 2 © 1991 Track 2
1991	<i>Allerseelen</i>	Thomas Pfeiffer Karl Michael Komma		<i>Ein Strauß-Liederabend</i> Bayer Records 100 235 © 1993 Track 18
1991	<i>Ständchen</i>	Barbara Hendricks Ralf Gothoni		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDC 7 54381 2 © 1991 Track 1
1991	<i>Ständchen</i>	Alexei Martynov Aristotel Constanti- nidi		<i>Romantic Album</i> VIST MK 417025 © 1992 Track 23
1991	<i>Cäcilie</i>	Barbara Hendricks Ralf Gothoni		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDC 7 54381 2 © 1991 Track 9
1991	<i>Cäcilie</i>	Alfredo Kraus Edelmiro Arnaltes		<i>El arte de ... Alfredo Kraus Vol. 2</i> RTVE Música M-36709-92 © o.J. Track 4
1991	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Thomas Pfeiffer Karl Michael Komma		<i>Ein Strauß-Liederabend</i> Bayer Records 100 235 © 1993 Track 9
1991	<i>Morgen!</i>	Barbara Hendricks Ralf Gothoni		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDC 7 54381 2 © 1991 Track 8
1991	<i>Morgen!</i>	Alfredo Kraus Edelmiro Arnaltes		<i>El arte de ... Alfredo Kraus Vol. 2</i> RTVE Música M-36709-92 © o.J. Track 5
1991	<i>Morgen!</i>	Alexei Martynov Aristotel Constanti- nidi		<i>Romantic Album</i> VIST MK 417025 © 1992 Track 24
1991	<i>Morgen!</i>	Thomas Pfeiffer Karl Michael Komma		<i>Ein Strauß-Liederabend</i> Bayer Records 100 235 © 1993 Track 13
1991	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Thomas Pfeiffer Karl Michael Komma		<i>Ein Strauß-Liederabend</i> Bayer Records 100 235 © 1993 Track 4
1991	<i>Freundliche Vision</i>	Barbara Hendricks Ralf Gothoni		<i>Richard Strauss. Lieder</i> EMI Classics CDC 7 54381 2 © 1991 Track 6
1991	<i>Freundliche Vision</i>	Thomas Pfeiffer Karl Michael Komma		<i>Ein Strauß-Liederabend</i> Bayer Records 100 235 © 1993 Track 6
1992	<i>Zueignung</i>	Dieter Schnerring Anton Illenberger		<i>Serenade</i> Sonart AMS 8003-2 © 1993 Track 10
1992	<i>Zueignung</i>	Cheryl Studer Irwin Gage		<i>Cheryl Studer in Salzburg</i> Deutsche Grammophon 437 784-2 © 1993 Track 24

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1992	<i>Die Nacht</i>	Cheryl Studer Irwin Gage		<i>Cheryl Studer in Salzburg</i> Deutsche Grammophon 437 784-2 © 1993 Track 14
1992	<i>Allerseelen</i>	Cheryl Studer Irwin Gage		<i>Cheryl Studer in Salzburg</i> Deutsche Grammophon 437 784-2 © 1993 Track 22
1992	<i>Ständchen</i>	Cheryl Studer Irwin Gage		<i>Cheryl Studer in Salzburg</i> Deutsche Grammophon 437 784-2. © 1993 Track 17
1992	<i>Morgen!</i>	Cheryl Studer Irwin Gage		<i>Cheryl Studer in Salzburg</i> Deutsche Grammophon 437 784-2 © 1993 Track 20
1993	<i>Zueignung</i>	Marie McLaughlin Graham Johnson		<i>Songs by Richard Strauss</i> Hyperion CDA66659 © 1995 Track 26
1993	<i>Zueignung</i>	Andreas Schmidt Rudolf Jansen		<i>Andreas Schmidt sings Richard Strauss</i> RCA 88843015182 (1) © 1999 Track 1
1993	<i>Die Nacht</i>	Christa Ludwig Charles Spencer		<i>Farewell to Salzburg</i> RCA Victor 09026 61547 2 © 1993 Track 22
1993	<i>Die Nacht</i>	Marie McLaughlin Graham Johnson		<i>Songs by Richard Strauss</i> Hyperion CDA66659 © 1995 Track 4
1993	<i>Die Nacht</i>	Andreas Schmidt Rudolf Jansen		<i>Andreas Schmidt sings Richard Strauss</i> RCA 88843015182 (1) © 1999 Track 3
1993	<i>Allerseelen</i>	Marie McLaughlin Graham Johnson		<i>Songs by Richard Strauss</i> Hyperion CDA66659 © 1995 Track 8
1993	<i>Allerseelen</i>	Almut Pessara Jürgen Lamke	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1993	<i>Allerseelen</i>	Andreas Schmidt Rudolf Jansen		<i>Andreas Schmidt sings Richard Strauss</i> RCA 88843015182 (1) © 1999 Track 8
1993	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Gösta Winbergh Friedrich Haider		<i>Heimliche Aufforderung</i> Nightingale Classics 070760-2 © 1993 Track 1
1993	<i>Morgen!</i>	Christa Ludwig Charles Spencer		<i>Farewell to Salzburg</i> RCA Victor 09026 61547 2 © 1993 Track 24
1993	<i>Morgen!</i>	Marie McLaughlin Graham Johnson		<i>Songs by Richard Strauss</i> Hyperion CDA66659 © 1995 Track 20
1993	<i>Morgen!</i>	Gösta Winbergh Friedrich Haider		<i>Heimliche Aufforderung</i> Nightingale Classics 070760-2 © 1993 Track 9
1993/94	<i>Zueignung</i>	Olaf Bär Geoffrey Parsons		<i>Liebeslieder</i> EMI Classics 7243 5 55345 2 1 © 1995 Track 26
1993/94	<i>Zueignung</i>	Mitsuko Shirai Hartmut Höll		<i>Richard Strauss. Ausgewählte Lieder</i> Capriccio 10 497 © 1994 Track 1.1
1993/94	<i>Allerseelen</i>	Mitsuko Shirai Hartmut Höll		<i>Richard Strauss. Ausgewählte Lieder</i> Capriccio 10 497 © 1994 Track 1.6

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1993/94	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Olaf Bär Geoffrey Parsons		<i>Liebeslieder</i> EMI Classics 7243 5 55345 2 1 © 1995 Track 24
1993/94	<i>Morgen!</i>	Gabriele Rossmannith Volker Worlitzsch (Vl.) / Radio-Philh. Hannover des NDR Cord Garben (Dir.)		<i>Lieder und Mélodies der Jahrhundertwende Vol. 3</i> Canterino 1073 © 1994 Track 7
1993/94	<i>Morgen!</i>	Mitsuko Shirai Hartmut Höll		<i>Richard Strauss. Ausgewählte Lieder</i> Capriccio 10 497 © 1994 Track 6
1993/94	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Mitsuko Shirai Hartmut Höll		<i>Richard Strauss. Ausgewählte Lieder</i> Capriccio 10 497 © 1994 Track 7
1994	<i>Zueignung</i>	Edith Wiens Rudolf Jansen		<i>Richard Strauss. Lieder</i> CBC Records MVCD 1090 © 1996 Track 22
1994	<i>Die Nacht</i>	Renate Brosch Karl-Friedrich Schäfer		<i>Auf einer Wanderung</i> Ars Produktion FCD 368 338 © 1994 Track 9
1994	<i>Die Nacht</i>	Edith Wiens Rudolf Jansen		<i>Richard Strauss. Lieder</i> CBC Records MVCD 1090 © 1996 Track 1
1994	<i>Allerseelen</i>	Edith Wiens Rudolf Jansen		<i>Richard Strauss. Lieder</i> CBC Records MVCD 1090 © 1996 Track 11
1994	<i>Ständchen</i>	Edith Wiens Rudolf Jansen		<i>Richard Strauss. Lieder</i> CBC Records MVCD 1090 © 1996 Track 15
1994	<i>Morgen!</i>	Christa Ludwig Charles Spencer		<i>Tribute to Vienna</i> RCA Victor 09026 62652 2 © 1994 Track 30
1994	<i>Morgen!</i>	Edith Wiens Rudolf Jansen		<i>Richard Strauss. Lieder</i> CBC Records MVCD 1090 © 1996 Track 14
1994	<i>Freundliche Vision</i>	Edith Wiens Rudolf Jansen		<i>Richard Strauss. Lieder</i> CBC Records MVCD 1090 © 1996 Track 16
1995	<i>Zueignung</i>	Gabriela Beňačková Ronald Schneider		<i>Gabriela Beňačková in Prague</i> Supraphon 3027-2 231 © 1995 Track 7
1995	<i>Die Nacht</i>	Britt Marie Aruhn Viktor Åslund		<i>Richard Strauss [...] Lieder</i> Bluebell ABCD 062 © 1995 Track 2
1995	<i>Allerseelen</i>	Britt Marie Aruhn Viktor Åslund		<i>Richard Strauss [...] Lieder</i> Bluebell ABCD 062 © 1995 Track 3
1995	<i>Allerseelen</i>	Gabriela Beňačková Ronald Schneider		<i>Gabriela Beňačková in Prague</i> Supraphon 3027-2 231 © 1995 Track 6
1995	<i>Ständchen</i>	Andreas Schmidt Rudolf Jansen		<i>Andreas Schmidt sings Richard Strauss</i> RCA 88843015182 (3) © 1999 Track 2
1995	<i>Cäcilie</i>	Britt Marie Aruhn Viktor Åslund		<i>Richard Strauss [...] Lieder</i> Bluebell ABCD 062 © 1995 Track 6
1995	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Thomas Hampson Wolfram Rieger		<i>Richard Strauss. Salzburger Liederabende 1956–2010</i> Orfeo C 894 142 I © 2014 CD 2, Track 20.

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1995	<i>Morgen!</i>	Britt Marie Aruhn Viktor Åslund		<i>Richard Strauss [...] Lieder</i> Bluebell ABCD 062 © 1995 Track 7
1995	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Gabriela Beňačková Ronald Schneider		<i>Gabriela Beňačková in Prague</i> Supraphon 3027-2 231 © 1995 Track 4
1995	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Andreas Schmidt Rudolf Jansen		<i>Andreas Schmidt sings Richard Strauss</i> RCA 88843015182 (3) © 1999 Track 9
1995	<i>Freundliche Vision</i>	Britt Marie Aruhn Viktor Åslund		<i>Richard Strauss [...] Lieder</i> Bluebell ABCD 062 © 1995 Track 10
1995	<i>Freundliche Vision</i>	Thomas Hampson Wolfram Rieger		<i>Richard Strauss. Salzburger Liederabende 1956–2010</i> Orfeo C 894 142 I © 2014 CD 2, Track 17
1996	<i>Zueignung</i>	Gail Gilmore Raymond Janssen		<i>Gail Gilmore sings Verdi [...] Strauss</i> Carey Records 21-9-97001 © 1997 Track 15
1996	<i>Die Nacht</i>	Gail Gilmore Raymond Janssen		<i>Gail Gilmore sings Verdi [...] Strauss</i> Carey Records 21-9-97001 © 1997 Track 11
1996	<i>Allerseelen</i>	Gail Gilmore Raymond Janssen		<i>Gail Gilmore sings Verdi [...] Strauss</i> Carey Records 21-9-97001 © 1997 Track 10
1996	<i>Allerseelen</i>	Harry Peeters Wim Schepers	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
1996	<i>Allerseelen</i>	Marion Schoeller HanseCompagnie Cord Garben (Dir.)		<i>Eine Frau für jede Tonart</i> EMI Classics 5 56192 2 8 © 1996 Track 4
1996	<i>Cäcilie</i>	Renée Fleming Houston Symphony Orch. / Christoph Eschenbach (Dir.)		<i>4 Last Songs · Orchesterlieder · Der Rosenkavalier Suite / RCA</i> Victor 09026-68539-2 © 1996 Track 9
1996	<i>Cäcilie</i>	Gail Gilmore Raymond Janssen		<i>Gail Gilmore sings Verdi [...] Strauss</i> Carey Records 21-9-97001 © 1997 Track 12
1996	<i>Morgen!</i>	Gail Gilmore Raymond Janssen		<i>Gail Gilmore sings Verdi [...] Strauss</i> Carey Records 21-9-97001 © 1997 Track 12
1996	<i>Freundliche Vision</i>	Andreas Schmidt Rudolf Jansen		<i>Andreas Schmidt sings Richard Strauss</i> RCA 88843015182 (5) © 1999 Track 11
1997	<i>Zueignung</i>	Angela Gheorghiu Malcolm Martineau		<i>My World. Angela Gheorghiu</i> Decca 458 360-2 © 1998 Track 14
1997	<i>Allerseelen</i>	Yoshikazu Mera Japan Philharmonic Symphony Orchestra Shigeo Genda (Dir.)		<i>Romance</i> BIS CD-949 © 1998 Track 5
1997	<i>Cäcilie</i>	Ben Heppner Craig Rutenberg		<i>Ben Heppner. Dedication</i> RCA Victor 09026 63104 2 © 1998 Track 2
1997	<i>Cäcilie</i>	Andreas Schmidt Rudolf Jansen		<i>Andreas Schmidt sings Richard Strauss</i> RCA 88843015182 (6) © 1999 Track 2
1997	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Ben Heppner Craig Rutenberg		<i>Ben Heppner. Dedication</i> RCA Victor 09026 63104 2 © 1998 Track 3

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1997	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Andreas Schmidt Rudolf Jansen		<i>Andreas Schmidt sings Richard Strauss</i> RCA 88843015182 (6) © 1999 Track 3
1997	<i>Morgen!</i>	Renée Fleming English Chamber Orchestra Jeffrey Tate (Dir.)		<i>Renée Fleming. The Beautiful Voice</i> Decca 458 858-2 © 1998 Track 9
1997	<i>Morgen!</i>	Ben Heppner Craig Rutenberg		<i>Ben Heppner. Dedication</i> RCA Victor 09026 63104 2 © 1998 Track 4
1997	<i>Morgen!</i>	Yoshikazu Mera Masayuki Kino (Vl.) Japan Philharmonic Symphony Orchestra Shigeo Genda (Dir.)		<i>Romance</i> BIS CD-949 © 1998 Track 4
1997	<i>Morgen!</i>	Christine Schäfer Berliner Philharm. Claudio Abbado (Dir.)		<i>Christine Schäfer. Mozart Arias & Strauss Orchestral Songs</i> Deutsche Grammophon 457 582-2 © 1998 Track 11
1997	<i>Morgen!</i>	Andreas Schmidt Rudolf Jansen		<i>Andreas Schmidt sings Richard Strauss</i> RCA 88843015182 (6) © 1999 Track 4
1998	<i>Zueignung</i>	Barbara Bonney Malcolm Martineau		<i>Strauss. Vier Letzte Lieder. 15 Lieder</i> Decca 460 812-2 © 1999 Track 1
1998	<i>Die Nacht</i>	Barbara Bonney Malcolm Martineau		<i>Strauss. Vier Letzte Lieder. 15 Lieder</i> Decca 460 812-2 © 1999 Track 3
1998	<i>Die Nacht</i>	Katarina Karnéus Roger Vignoles		<i>Richard Strauss. Mahler. Marx. Lieder</i> EMI Classics 7243 5 73168 2 8 © 1999 Track 1
1998	<i>Allerseelen</i>	Barbara Bonney Malcolm Martineau		<i>Strauss. Vier Letzte Lieder. 15 Lieder</i> Decca 460 812-2 © 1999 Track 8
1998	<i>Allerseelen</i>	Katarina Karnéus Roger Vignoles		<i>Richard Strauss. Mahler. Marx. Lieder</i> EMI Classics 7243 5 73168 2 8 © 1999 Track 6
1998	<i>Morgen!</i>	Barbara Bonney Malcolm Martineau		<i>The Radiant Voice of Barbara Bonney</i> Decca 468 818-2 © 2001 Track 14
1998	<i>Morgen!</i>	Katarina Karnéus Roger Vignoles		<i>Richard Strauss. Mahler. Marx. Lieder</i> EMI Classics 7243 5 73168 2 8 © 1999 Track 8
1998	<i>Freundliche Vision</i>	Barbara Bonney Malcolm Martineau		<i>Strauss. Vier Letzte Lieder. 15 Lieder</i> Decca 460 812-2 © 1999 Track 15
1999	<i>Zueignung</i>	Birgit Remmert Jan Schultz		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Harmonia mundi 901751 © 2001 Track 1
1999	<i>Die Nacht</i>	Regina Klepper Helmut Deutsch		<i>Romantische Lieder. „Das Nachtlager in Granada“ (Ausschnitte)</i> URACANT o.S. © 2004 Track 21
1999	<i>Die Nacht</i>	Birgit Remmert Jan Schultz		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Harmonia mundi 901751 © 2001 Track 3
1999	<i>Die Nacht</i>	Suze van Grootel Kees Schul		<i>Richard Strauss. Lieder Recital</i> Globe 5193 © 1999 Track 10
1999	<i>Allerseelen</i>	Regina Klepper Helmut Deutsch		<i>Romantische Lieder. „Das Nachtlager in Granada“ (Ausschnitte)</i> URACANT o.S. © 2004 Track 22

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1999	<i>Allerseelen</i>	Birgit Remmert Jan Schultz		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Harmonia mundi 901751 © 2001 Track 8
1999	<i>Allerseelen</i>	Suze van Grootel Kees Schul		<i>Richard Strauss. Lieder Recital</i> Globe 5193 © 1999 Track 22
1999	<i>Ständchen</i>	Birgit Remmert Jan Schultz		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Harmonia mundi 901751 © 2001 Track 9
1999	<i>Ständchen</i>	Suze van Grootel Kees Schul		<i>Richard Strauss. Lieder Recital</i> Globe 5193 © 1999 Track 8
1999	<i>Cäcilie</i>	Suze van Grootel Kees Schul		<i>Richard Strauss. Lieder Recital</i> Globe 5193 © 1999 Track 23
1999	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Birgit Remmert Jan Schultz		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Harmonia mundi 901751 © 2001 Track 14
1999	<i>Morgen!</i>	Suze van Grootel Kees Schul		<i>Richard Strauss. Lieder Recital</i> Globe 5193 © 1999 Track 16
1999	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Suze van Grootel Kees Schul		<i>Richard Strauss. Lieder Recital</i> Globe 5193 © 1999 Track 9
1999	<i>Freundliche Vision</i>	Suze van Grootel Kees Schul		<i>Richard Strauss. Lieder Recital</i> Globe 5193 © 1999 Track 11
2000	<i>Zueignung</i>	Peter Anders jr. Julius Taechl		<i>Lieder von A. Berg, R. Strauss[,] H. Wolf</i> Gebhardt JGCD 0030-1 © o.J. Track 10
2000	<i>Allerseelen</i>	Peter Anders jr. Julius Taechl		<i>Lieder von A. Berg, R. Strauss[,] H. Wolf</i> Gebhardt JGCD 0030-1 © o.J. Track 9
2000	<i>Cäcilie</i>	Peter Anders jr. Julius Taechl		<i>Lieder von A. Berg, R. Strauss[,] H. Wolf</i> Gebhardt JGCD 0030-1 © o.J. Track 7
2000	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Peter Anders jr. Julius Taechl		<i>Lieder von A. Berg, R. Strauss[,] H. Wolf</i> Gebhardt JGCD 0030-1 © o.J. Track 6
2000/01	<i>Cäcilie</i>	Renée Fleming Jean-Yves Thibaudet		<i>Night Songs</i> Decca 467 697-2 © 2001 Track 20
2001	<i>Zueignung</i>	Thomas E. Bauer Uta Hielscher		<i>Heimliche Aufforderung. Lieder von Richard Strauss</i> Ars Musici 1315-2 © 2001 Track 1
2001	<i>Die Nacht</i>	Thomas E. Bauer Uta Hielscher		<i>Heimliche Aufforderung. Lieder von Richard Strauss</i> Ars Musici 1315-2 © 2001 Track 3
2001	<i>Allerseelen</i>	Thomas E. Bauer Uta Hielscher		<i>Heimliche Aufforderung. Lieder von Richard Strauss</i> Ars Musici 1315-2 © 2001 Track 8
2001	<i>Cäcilie</i>	Thomas E. Bauer Uta Hielscher		<i>Heimliche Aufforderung. Lieder von Richard Strauss</i> Ars Musici 1315-2 © 2001 Track 15
2001	<i>Cäcilie</i>	Michael Schade Graham Johnson	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
2001	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Thomas E. Bauer Uta Hielscher		<i>Heimliche Aufforderung. Lieder von Richard Strauss</i> Ars Musici 1315-2 © 2001 Track 16
2001	<i>Morgen!</i>	Thomas E. Bauer Uta Hielscher		<i>Heimliche Aufforderung. Lieder von Richard Strauss</i> Ars Musici 1315-2 © 2001 Track 17
2001	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Thomas E. Bauer Uta Hielscher		<i>Heimliche Aufforderung. Lieder von Richard Strauss</i> Ars Musici 1315-2 © 2001 Track 18
2002	<i>Zueignung</i>	Felicity Lott Graham Johnson		<i>Richard Strauss. Songs</i> ASV 1155 © 2003 Track 18
2002	<i>Zueignung</i>	Andreas Post Tatjana Dravenau		<i>Lieder von Robert Schumann, Hans Pfitzner, Richard Strauss</i> Genuin 20204-1 © 2002 Track 23
2002	<i>Die Nacht</i>	Felicity Lott Graham Johnson		<i>Richard Strauss. Songs</i> ASV 1155 © 2003 Track 2
2002	<i>Die Nacht</i>	Andreas Post Tatjana Dravenau		<i>Lieder von Robert Schumann, Hans Pfitzner, Richard Strauss</i> Genuin 20204-1 © 2002 Track 25
2002	<i>Allerseelen</i>	Felicity Lott Graham Johnson		<i>Richard Strauss. Songs</i> ASV 1155 © 2003 Track 13
2002	<i>Allerseelen</i>	Andreas Post Tatjana Dravenau		<i>Lieder von Robert Schumann, Hans Pfitzner, Richard Strauss</i> Genuin 20204-1 © 2002 Track 30
2002	<i>Ständchen</i>	Felicity Lott Graham Johnson		<i>Richard Strauss. Songs</i> ASV 1155 © 2003 Track 3
2002	<i>Cäcilie</i>	Felicity Lott Graham Johnson		<i>Richard Strauss. Songs</i> ASV 1155 © 2003 Track 21
2002	<i>Morgen!</i>	Felicity Lott Graham Johnson		<i>Richard Strauss. Songs</i> ASV 1155 © 2003 Track 26
2003	<i>Zueignung</i>	Georgina von Benza Rundf.-Sinfonieorch. Saarbrücken / Marco de Prosperis (Dir.)		<i>Richard Strauss. Hymne an die Liebe</i> Tade CD 002 © 2004 Track 5
2003	<i>Zueignung</i>	Thomas Quasthoff Justus Zeyen		<i>Widmung. Romantische Lieder</i> DGG 474 501-2-18 © 2004 Track 20
2003	<i>Allerseelen</i>	Thomas Quasthoff Justus Zeyen		<i>Widmung. Romantische Lieder</i> DGG 474 501-2-18 © 2004 Track 21
2003	<i>Cäcilie</i>	Georgina von Benza Rundf.-Sinfonieorch. Saarbrücken / Marco de Prosperis (Dir.)		<i>Richard Strauss. Hymne an die Liebe</i> Tade CD 002 © 2004 Track 6
2003	<i>Cäcilie</i>	Violeta Urmana Jan-Philip Schulze		<i>Lieder [...]</i> Farao Classics B 108022 © 2005 Track 6
2003	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Thomas Quasthoff Justus Zeyen		<i>Widmung. Romantische Lieder</i> DGG 474 501-2-18 © 2004 Track 22
2003	<i>Morgen!</i>	Georgina von Benza Rundf.-Sinfonieorch. Saarbrücken / Marco de Prosperis (Dir.)		<i>Richard Strauss. Hymne an die Liebe</i> Tade CD 002 © 2004 Track 7

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
2003	<i>Morgen!</i>	Thomas Quasthoff Justus Zeyen		<i>Widmung. Romantische Lieder</i> DGG 474 501-2-18 © 2004 Track 23
2003	<i>Morgen!</i>	Violeta Urmana Jan-Philip Schulze		<i>Lieder [...]</i> Farao Classics B 108022 © 2005 Track 7
2004	<i>Zueignung</i>	Arnold Bezuyen Hans Eijsackers		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Ottavo C120490 © 2006 Track 21
2004	<i>Zueignung</i>	Christine Brewer Roger Vignoles		<i>Strauss. The Complete Songs Vol. 1</i> Hyperion CDA67488 © 2005 Track 1
2004	<i>Die Nacht</i>	Wilma Bierens Hans Eijsackers		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Ottavo C120490 © 2006 Track 1
2004	<i>Allerseelen</i>	Arnold Bezuyen Hans Eijsackers		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Ottavo C120490 © 2006 Track 15
2004	<i>Allerseelen</i>	Christine Brewer Roger Vignoles		<i>Strauss. The Complete Songs Vol. 1</i> Hyperion CDA67488 © 2005 Track 19
2004	<i>Allerseelen</i>	Michela Kaune NDR Radiophilharm. Eiji Oue (Dir.)		<i>Michaela Kaune. Richard Strauss</i> Berlin Classics 0017812BC © 2006 Track 5
2004	<i>Cäcilie</i>	Arnold Bezuyen Hans Eijsackers		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Ottavo C120490 © 2006 Track 8
2004	<i>Cäcilie</i>	Michela Kaune NDR Radiophilharm. Eiji Oue (Dir.)		<i>Michaela Kaune. Richard Strauss</i> Berlin Classics 0017812BC © 2006 Track 7
2004	<i>Cäcilie</i>	Jale Papila Michael Balke		<i>Wiener Spätromantik. Lieder [...]</i> Genuin 4511 © 2004 Track 20
2004	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Jale Papila Michael Balke		<i>Wiener Spätromantik. Lieder [...]</i> Genuin 4511 © 2004 Track 21
2004	<i>Morgen!</i>	Wilma Bierens Hans Eijsackers		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Ottavo C120490 © 2006 Track 11
2004	<i>Morgen!</i>	Michela Kaune NDR Radiophilharm. Eiji Oue (Dir.)		<i>Michaela Kaune. Richard Strauss</i> Berlin Classics 0017812BC © 2006 Track 10
2004	<i>Morgen!</i>	Jale Papila Michael Balke		<i>Wiener Spätromantik. Lieder [...]</i> Genuin 4511 © 2004 Track 22
2004	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Emma Bell Andrew West		<i>Emma Bell. Soprano. Richard Strauss. Bruno Walter. Joseph Marx [...]</i> / Linn CKD 238 © 2004 Track 21
2004	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Arnold Bezuyen Hans Eijsackers		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Ottavo C120490 © 2006 Track 19
2004	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Michela Kaune NDR Radiophilharm. Eiji Oue (Dir.)		<i>Michaela Kaune. Richard Strauss</i> Berlin Classics 0017812BC © 2006 Track 1
2005	<i>Zueignung</i>	Konrad Jarnot Helmut Deutsch		<i>Richard Strauss [Lieder]</i> Oehms Classics 518 © 2005 Track 1

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
2005	<i>Zueignung</i>	Jonas Kaufmann Helmut Deutsch		<i>Strauss. Lieder</i> Harmonia mundi 901879 © 2006 Track 1
2005	<i>Die Nacht</i>	Konrad Jarnot Helmut Deutsch		<i>Richard Strauss [Lieder]</i> Oehms Classics 518 © 2005 Track 3
2005	<i>Die Nacht</i>	Jonas Kaufmann Helmut Deutsch		<i>Strauss. Lieder</i> Harmonia mundi 901879 © 2006 Track 3
2005	<i>Allerseelen</i>	Konrad Jarnot Helmut Deutsch		<i>Richard Strauss [Lieder]</i> Oehms Classics 518 © 2005 Track 9
2005	<i>Allerseelen</i>	Jonas Kaufmann Helmut Deutsch		<i>Strauss. Lieder</i> Harmonia mundi 901879 © 2006 Track 6
2005	<i>Allerseelen</i>	Brigitte Prammer Manfred Schiebel		<i>Jugendstil Lieder</i> Preiser 90701 © 2005 Track 16
2005	<i>Cäcilie</i>	Konrad Jarnot Helmut Deutsch		<i>Richard Strauss [Lieder]</i> Oehms Classics 518 © 2005 Track 11
2005	<i>Cäcilie</i>	Jonas Kaufmann Helmut Deutsch		<i>Strauss. Lieder</i> Harmonia mundi 901879 © 2006 Track 8
2005	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Konrad Jarnot Helmut Deutsch		<i>Richard Strauss [Lieder]</i> Oehms Classics 518 © 2005 Track 12
2005	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Jonas Kaufmann Helmut Deutsch		<i>Strauss. Lieder</i> Harmonia mundi 901879 © 2006 Track 9
2005	<i>Morgen!</i>	Konrad Jarnot Helmut Deutsch		<i>Richard Strauss [Lieder]</i> Oehms Classics 518 © 2005 Track 13
2005	<i>Morgen!</i>	Jonas Kaufmann Helmut Deutsch		<i>Strauss. Lieder</i> Harmonia mundi 901879 © 2006 Track 10
2005	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Jonas Kaufmann Helmut Deutsch		<i>Strauss. Lieder</i> Harmonia mundi 901879 © 2006 Track 18
2005	<i>Freundliche Vision</i>	Jonas Kaufmann Helmut Deutsch		<i>Strauss. Lieder</i> Harmonia mundi 901879 © 2006 Track 11
2006	<i>Die Nacht</i>	Aline Kutan Louise-Andrée Baril		<i>Strauss. Lieder</i> Analekta 2 9913 © 2014 Track 4
2006	<i>Die Nacht</i>	Anne Schwanewilms Roger Vignoles		<i>Strauss. The Complete Songs Vol. 2</i> Hyperion CDA67588 © 2007 Track 1
2006	<i>Allerseelen</i>	Nina Stemme Matti Hirvonen	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR
2006	<i>Ständchen</i>	Aline Kutan Louise-Andrée Baril		<i>Strauss. Lieder</i> Analekta 2 9913 © 2014 Track 5
2006	<i>Cäcilie</i>	Nina Stemme Matti Hirvonen	Norddeutscher Rundfunk	Digitalisat NDR

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
2006	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Anne Schwanewilms Roger Vignoles		<i>Strauss. The Complete Songs Vol. 2</i> Hyperion CDA67588 © 2007 Track 9
2007	<i>Zueignung</i>	Inger Dam-Jensen Malcolm Martineau		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Altara Classic 1033 © 2008 Track 9
2007	<i>Zueignung</i>	Amelia Imbarrato Roberto Agrestini		<i>Richard Strauss. Liebeshymnus</i> Lindenbaum 03 © o.J. Track 15
2007	<i>Zueignung</i>	Waltraud Meier Joseph Breinl		<i>Waltraud Meier. Joseph Breinl. Lieder</i> Farao Classics B 108033 © o.J. Track 7
2007	<i>Die Nacht</i>	Amelia Imbarrato Roberto Agrestini		<i>Richard Strauss. Liebeshymnus</i> Lindenbaum 03 © o.J. Track 13
2007	<i>Die Nacht</i>	Waltraud Meier Joseph Breinl		<i>Waltraud Meier. Joseph Breinl. Lieder</i> Farao Classics B 108033 © o.J. Track 5
2007	<i>Allerseelen</i>	Inger Dam-Jensen Malcolm Martineau		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Altara Classic 1033 © 2008 Track 8
2007	<i>Allerseelen</i>	Amelia Imbarrato Roberto Agrestini		<i>Richard Strauss. Liebeshymnus</i> Lindenbaum 03 © o.J. Track 14
2007	<i>Ständchen</i>	Inger Dam-Jensen Malcolm Martineau		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Altara Classic 1033 © 2008 Track 2
2007	<i>Ständchen</i>	Amelia Imbarrato Roberto Agrestini		<i>Richard Strauss. Liebeshymnus</i> Lindenbaum 03 © o.J. Track 3
2007	<i>Ständchen</i>	Andrew Kennedy Roger Vignoles		<i>Strauss. The Complete Songs Vol. 3</i> Hyperion CDA67602 © 2008 Track 5
2007	<i>Cäcilie</i>	Amelia Imbarrato Roberto Agrestini		<i>Richard Strauss. Liebeshymnus</i> Lindenbaum 03 © o.J. Track 8
2007	<i>Cäcilie</i>	Waltraud Meier Joseph Breinl		<i>Waltraud Meier. Joseph Breinl. Lieder</i> Farao Classics B 108033 © o.J. Track 1
2007	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Amelia Imbarrato Roberto Agrestini		<i>Richard Strauss. Liebeshymnus</i> Lindenbaum 03 © o.J. Track 6
2007	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Andrew Kennedy Roger Vignoles		<i>Strauss. The Complete Songs Vol. 3</i> Hyperion CDA67602 © 2008 Track 15
2007	<i>Morgen!</i>	Amelia Imbarrato Roberto Agrestini		<i>Richard Strauss. Liebeshymnus</i> Lindenbaum 03 © o.J. Track 5
2007	<i>Morgen!</i>	Waltraud Meier Joseph Breinl		<i>Waltraud Meier. Joseph Breinl. Lieder</i> Farao Classics B 108033 © o.J. Track 4
2007	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Inger Dam-Jensen Malcolm Martineau		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Altara Classic 1033 © 2008 Track 20
2007	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Amelia Imbarrato Roberto Agrestini		<i>Richard Strauss. Liebeshymnus</i> Lindenbaum 03 © o.J. Track 2

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
2007	<i>Freundliche Vision</i>	Inger Dam-Jensen Malcolm Martineau		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Altara Classic 1033 © 2008 Track 7
2007	<i>Freundliche Vision</i>	Amelia Imbarrato Roberto Agrestini		<i>Richard Strauss. Liebeshymnus</i> Lindenbaum 03 © o.J. Track 4
2007	<i>Freundliche Vision</i>	Andrew Kennedy Roger Vignoles		<i>Strauss. The Complete Songs Vol. 3</i> Hyperion CDA67602 © 2008 Track 25
2008	<i>Zueignung</i>	Renée Fleming Münchner Philharm. Chr. Thielemann (Dir.)		<i>Renée Fleming. Vier letzte Lieder</i> Decca 478 1074 © 2008 Track 11
2008	<i>Die Nacht</i>	Anja Harteros Wolfram Rieger		<i>Von ewiger Liebe. Lieder</i> Berlin Classics 0016512BC © 2009 Track 14
2008	<i>Allerseelen</i>	Anja Harteros Wolfram Rieger		<i>Von ewiger Liebe. Lieder</i> Berlin Classics 0016512BC © 2009 Track 17
2008	<i>Allerseelen</i>	Camilla Tilling Paul Rivinius		<i>Rote Rosen</i> BIS SACD 1709 © 2009 Track 10
2008	<i>Cäcilie</i>	Camilla Tilling Paul Rivinius		<i>Rote Rosen</i> BIS SACD 1709 © 2009 Track 5
2008	<i>Morgen!</i>	Camilla Tilling Ulf Wallin (VI.) Paul Rivinius (Pf.)		<i>Rote Rosen</i> BIS SACD 1709 © 2009 Track 21
2008	<i>Freundliche Vision</i>	Renée Fleming Münchner Philharm. Chr. Thielemann (Dir.)		<i>Renée Fleming. Vier letzte Lieder</i> Decca 478 1074 © 2008 Track 9
2009	<i>Zueignung</i>	Diana Damrau Münchner Philharm. Chr. Thielemann (Dir.)		<i>R. Strauss. Lieder</i> Virgin Classics 50999 628664 0 8 © 2010 Track 16
[2009]	<i>Zueignung</i>	Barbara Fuchs Judit Polgar		<i>Ablösung. Lieder von Viktor Ullmann, Gustav Mahler, Alban Berg, Richard Strauss / VDE-Gallo 1298 © 2009</i> Track 25
[2009]	<i>Die Nacht</i>	Barbara Fuchs Judit Polgar		<i>Ablösung. Lieder von Viktor Ullmann, Gustav Mahler, Alban Berg, Richard Strauss / VDE-Gallo 1298 © 2009</i> Track 23
2009	<i>Die Nacht</i>	Christiane Oelze Eric Schneider		<i>Strauss Lieder</i> Solo Musica 183 © 2013 Track 3
2009	<i>Allerseelen</i>	Diana Damrau Münchner Philharm. Chr. Thielemann (Dir.)		<i>R. Strauss. Lieder</i> Virgin Classics 50999 628664 0 8 © 2010 Track 6
[2009]	<i>Allerseelen</i>	Barbara Fuchs Judit Polgar		<i>Ablösung. Lieder von Viktor Ullmann, Gustav Mahler, Alban Berg, Richard Strauss / VDE-Gallo 1298 © 2009</i> Track 24
2009	<i>Allerseelen</i>	Christiane Oelze Eric Schneider		<i>Strauss Lieder</i> Solo Musica 183 © 2013 Track 4
2009	<i>Ständchen</i>	Diana Damrau Münchner Philharm. Chr. Thielemann (Dir.)		<i>R. Strauss. Lieder</i> Virgin Classics 50999 628664 0 8 © 2010 Track 11

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
2009	<i>Ständchen</i>	Gillian Keith Simon Lepper		<i>Gillian Keith bei Richard Strauss</i> Champs Hill Records DO 18 © 2011 Track 1
2009	<i>Ständchen</i>	Christiane Oelze Eric Schneider		<i>Strauss Lieder</i> Solo Musica 183 © 2013 Track 5
2009	<i>Cäcilie</i>	Diana Damrau Münchner Philharm. Chr. Thielemann (Dir.)		<i>R. Strauss. Lieder</i> Virgin Classics 50999 628664 0 8 © 2010 Track 7
2009	<i>Cäcilie</i>	Christiane Oelze Eric Schneider		<i>Strauss Lieder</i> Solo Musica 183 © 2013 Track 6
2009	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Christiane Oelze Eric Schneider		<i>Strauss Lieder</i> Solo Musica 183 © 2013 Track 7
2009	<i>Morgen!</i>	Diana Damrau Münchner Philharm. Chr. Thielemann (Dir.)		<i>R. Strauss. Lieder</i> Virgin Classics 50999 628664 0 8 © 2010 Track 5
[2009]	<i>Morgen!</i>	Barbara Fuchs Judit Polgar		<i>Ablösung. Lieder von Viktor Ullmann, Gustav Mahler, Alban Berg, Richard Strauss / VDE-Gallo 1298 © 2009</i> Track 22
2009	<i>Morgen!</i>	Christiane Oelze Eric Schneider		<i>Strauss Lieder</i> Solo Musica 183 © 2013 Track 8
2009	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Diana Damrau Münchner Philharm. Chr. Thielemann (Dir.)		<i>R. Strauss. Lieder</i> Virgin Classics 50999 628664 0 8 © 2010 Track 12
2009	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Christiane Oelze Eric Schneider		<i>Strauss Lieder</i> Solo Musica 183 © 2013 Track 9
2009	<i>Freundliche Vision</i>	Diana Damrau Münchner Philharm. Chr. Thielemann (Dir.)		<i>R. Strauss. Lieder</i> Virgin Classics 50999 628664 0 8 © 2010 Track 10
2009	<i>Freundliche Vision</i>	Gillian Keith Simon Lepper		<i>Gillian Keith bei Richard Strauss</i> Champs Hill Records DO 18 © 2011 Track 11
2009	<i>Freundliche Vision</i>	Christiane Oelze Eric Schneider		<i>Strauss Lieder</i> Solo Musica 183 © 2013 Track 16
2010	<i>Die Nacht</i>	Sandrine Piau Susan Manoff		<i>Après un rêve</i> Naïve V 5250 © 2010 Track 1
2010	<i>Cäcilie</i>	Angelika Kirchsclager Roger Vignoles		<i>Angelika Kirchsclager. Roger Vignoles. Wolf. Strauss</i> Wigmore Hall Live 0040 © 2010 Track 21
2010	<i>Morgen!</i>	Kiera Duffy Roger Vignoles		<i>Strauss. The Complete Songs Vol. 5</i> Hyperion CDA67746 © 2011 Track 6
2010	<i>Morgen!</i>	Angelika Kirchsclager Roger Vignoles		<i>Angelika Kirchsclager. Roger Vignoles. Wolf. Strauss</i> Wigmore Hall Live 0040 © 2010 Track 20
2010	<i>Morgen!</i>	Sandrine Piau Susan Manoff		<i>Après un rêve</i> Naïve V 5250 © 2010 Track 3

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
2010/11	<i>Zueignung</i>	Daniel Behle Oliver Schnyder		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Capriccio C 5110 © 2012 Track 9
2010/11	<i>Die Nacht</i>	Daniel Behle Oliver Schnyder		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Capriccio C 5110 © 2012 Track 11
2010/11	<i>Allerseelen</i>	Daniel Behle Oliver Schnyder		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Capriccio C 5110 © 2012 Track 16
2010/11	<i>Ständchen</i>	Daniel Behle Oliver Schnyder		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Capriccio C 5110 © 2012 Track 1
2010/11	<i>Cäcilie</i>	Daniel Behle Oliver Schnyder		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Capriccio C 5110 © 2012 Track 6
2010/11	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Daniel Behle Oliver Schnyder		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Capriccio C 5110 © 2012 Track 7
2010/11	<i>Morgen!</i>	Daniel Behle Oliver Schnyder		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Capriccio C 5110 © 2012 Track 8
2010/11	<i>Freundliche Vision</i>	Daniel Behle Oliver Schnyder		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Capriccio C 5110 © 2012 Track 4
2011	<i>Zueignung</i>	Soile Isokoski Marita Viitasalo		<i>R. Strauss. Lieder</i> Ondine 1187-2 © 2011 Track 12
2011	<i>Zueignung</i>	Christianne Stotijn Joseph Breinl		<i>Stimme der Sehnsucht</i> Onyx 4075 © 2011 Track 12
2011	<i>Zueignung</i>	Roman Trekel Oliver Pohl		<i>Heimkehr [...] Ausgewählte Lieder</i> Oehms Classics 1811 © 2011 Track 9
2011	<i>Die Nacht</i>	Soile Isokoski Marita Viitasalo		<i>R. Strauss. Lieder</i> Ondine 1187-2 © 2011 Track 3
2011	<i>Die Nacht</i>	Roman Trekel Oliver Pohl		<i>Heimkehr [...] Ausgewählte Lieder</i> Oehms Classics 1811 © 2011 Track 8
2011	<i>Allerseelen</i>	Soile Isokoski Marita Viitasalo		<i>R. Strauss. Lieder</i> Ondine 1187-2 © 2011 Track 1
2011	<i>Ständchen</i>	Soile Isokoski Marita Viitasalo		<i>R. Strauss. Lieder</i> Ondine 1187-2 © 2011 Track 11
2011	<i>Ständchen</i>	Christianne Stotijn Joseph Breinl		<i>Stimme der Sehnsucht</i> Onyx 4075 © 2011 Track 6
2011	<i>Cäcilie</i>	Soile Isokoski Marita Viitasalo		<i>R. Strauss. Lieder</i> Ondine 1187-2 © 2011 Track 19
2011	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Roman Trekel Oliver Pohl		<i>Heimkehr [...] Ausgewählte Lieder</i> Oehms Classics 1811 © 2011 Track 1
2011	<i>Morgen!</i>	Soile Isokoski Marita Viitasalo		<i>R. Strauss. Lieder</i> Ondine 1187-2 © 2011 Track 18

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
2011	<i>Morgen!</i>	Christianne Stotijn Joseph Breinl		<i>Stimme der Sehnsucht</i> Onyx 4075 © 2011 Track 18
2011	<i>Morgen!</i>	Roman Trekel Oliver Pohl		<i>Heimkehr [...] Ausgewählte Lieder</i> Oehms Classics 1811 © 2011 Track 5
2011	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Roman Trekel Oliver Pohl		<i>Heimkehr [...] Ausgewählte Lieder</i> Oehms Classics 1811 © 2011 Track 7
2011	<i>Freundliche Vision</i>	Roman Trekel Oliver Pohl		<i>Heimkehr [...] Ausgewählte Lieder</i> Oehms Classics 1811 © 2011 Track 6
2012	<i>Morgen!</i>	Michaela Schuster Markus Schlemmer		<i>Morgen!</i> Oehms Classics 1833 © 2012 Track 26
2013	<i>Zueignung</i>	Dörte Blase Cristian Peix		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Ganser & Hanke Media 771 106-2 © 2013 Track 1
2013	<i>Zueignung</i>	Christiane Karg Malcolm Martineau		<i>Heimliche Aufforderung</i> Berlin Classics 0300566BC © 2014 Track 9
2013	<i>Zueignung</i>	Anke Vondung Christoph Berner		<i>Richard Strauss. Complete Works for Voice and Piano 1870–1948</i> TwoPianists Records 1039312 © 2014 CD 2, Track 2
2013	<i>Die Nacht</i>	Dörte Blase Cristian Peix		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Ganser & Hanke Media 771 106-2 © 2013 Track 2
2013	<i>Die Nacht</i>	Christiane Karg Malcolm Martineau		<i>Heimliche Aufforderung</i> Berlin Classics 0300566BC © 2014 Track 16
2013	<i>Die Nacht</i>	Anke Vondung Christoph Berner		<i>Richard Strauss. Complete Works for Voice and Piano 1870–1948</i> TwoPianists Records 1039312 © 2014 CD 2, Track 1
2013	<i>Allerseelen</i>	Dörte Blase Cristian Peix		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Ganser & Hanke Media 771 106-2 © 2013 Track 3
2013	<i>Allerseelen</i>	Christiane Karg Malcolm Martineau		<i>Heimliche Aufforderung</i> Berlin Classics 0300566BC © 2014 Track 23
2013	<i>Allerseelen</i>	Anke Vondung Christoph Berner		<i>Richard Strauss. Complete Works for Voice and Piano 1870–1948</i> TwoPianists Records 1039312 © 2014 CD 2, Track 6
2013	<i>Ständchen</i>	Christiane Karg Malcolm Martineau		<i>Heimliche Aufforderung</i> Berlin Classics 0300566BC © 2014 Track 2
2013	<i>Ständchen</i>	Martin Mitterrutzner Wolfram Rieger		<i>Richard Strauss. Complete Works for Voice and Piano 1870–1948</i> TwoPianists Records 1039312 © 2014 CD 2, Track 16
2013	<i>Cäcilie</i>	Dörte Blase Cristian Peix		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Ganser & Hanke Media 771 106-2 © 2013 Track 6
2013	<i>Cäcilie</i>	Brenden Gunnell Malcolm Martineau		<i>Richard Strauss. Complete Works for Voice and Piano 1870–1948</i> TwoPianists Records 1039312 © 2014 CD 3, Track 15
2013	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Dörte Blase Cristian Peix		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Ganser & Hanke Media 771 106-2 © 2013 Track 7

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
2013	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Brenden Gunnell Malcolm Martineau		<i>Richard Strauss. Complete Works for Voice and Piano 1870–1948</i> TwoPianists Records 1039312 © 2014 CD 3, Track 14
2013	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Christiane Karg Malcolm Martineau		<i>Heimliche Aufforderung</i> Berlin Classics 0300566BC © 2014 Track 10
2013	<i>Morgen!</i>	Dörte Blase Cristian Peix		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Ganser & Hanke Media 771 106-2 © 2013 Track 8
2013	<i>Morgen!</i>	Michelle Breedt Nina Schumann		<i>Richard Strauss. Complete Works for Voice and Piano 1870–1948</i> TwoPianists Records 1039312 © 2014 CD 3, Track 13
2013	<i>Morgen!</i>	Christiane Karg Malcolm Martineau		<i>Heimliche Aufforderung</i> Berlin Classics 0300566BC © 2014 Track 15
2013	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Markus Eiche Wolfram Rieger		<i>Richard Strauss. Complete Works for Voice and Piano 1870–1948</i> TwoPianists Records 1039312 © 2014 CD 3, Track 16
2013	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Christiane Karg Malcolm Martineau		<i>Heimliche Aufforderung</i> Berlin Classics 0300566BC © 2014 Track 6
2013	<i>Freundliche Vision</i>	Dörte Blase Cristian Peix		<i>Richard Strauss. Lieder</i> Ganser & Hanke Media 771 106-2 © 2013 Track 10
2013	<i>Freundliche Vision</i>	Christiane Karg Malcolm Martineau		<i>Heimliche Aufforderung</i> Berlin Classics 0300566BC © 2014 Track 7
2013	<i>Freundliche Vision</i>	Lucian Krasznec Nina Schumann		<i>Richard Strauss. Complete Works for Voice and Piano 1870–1948</i> TwoPianists Records 1039312 © 2014 CD 6, Track 20
2013/14	<i>Zueignung</i>	Thomas Hampson Wolfram Rieger		<i>Notturmo</i> Deutsche Grammophon 000289 479 2943 © 2014 Track 1
2013/14	<i>Die Nacht</i>	Thomas Hampson Wolfram Rieger		<i>Notturmo</i> Deutsche Grammophon 000289 479 2943 © 2014 Track 2
2013/14	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Thomas Hampson Wolfram Rieger		<i>Notturmo</i> Deutsche Grammophon 000289 479 2943 © 2014 Track 7
2013/14	<i>Morgen!</i>	Thomas Hampson Wolfram Rieger		<i>Notturmo</i> Deutsche Grammophon 000289 479 2943 © 2014 Track 8
2013/14	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Thomas Hampson Wolfram Rieger		<i>Notturmo</i> Deutsche Grammophon 000289 479 2943 © 2014 Track 9
2013/14	<i>Freundliche Vision</i>	Thomas Hampson Wolfram Rieger		<i>Notturmo</i> Deutsche Grammophon 000289 479 2943 © 2014 Track 14
2014	<i>Zueignung</i>	Wallis Giunta Carson Becke		<i>Richard Strauss. Lieder [...]</i> o.L. © o.J. Track 1
2014	<i>Zueignung</i>	Adrienne Pieczonka Brian Zeger		<i>Adrienne Pieczonka sings Strauss · Wagner</i> Delos 3474 © 2015 Track 6
2014	<i>Zueignung</i>	Timothy Sharp Jan Roelof Wolthuis		<i>Richard Strauss. Ein Leben in Liedern</i> TYXart 14047 © 2014 Track 15

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
2014	<i>Die Nacht</i>	Wallis Giunta Carson Becke		<i>Richard Strauss. Lieder [...]</i> o.L. © o.J. Track 3
2014	<i>Die Nacht</i>	Adrienne Pieczonka Brian Zeger		<i>Adrienne Pieczonka sings Strauss · Wagner</i> Delos 3474 © 2015 Track 3
2014	<i>Die Nacht</i>	Timothy Sharp Jan Roelof Wolthuis		<i>Richard Strauss. Ein Leben in Liedern</i> TYXart 14047 © 2014 Track 19
2014	<i>Allerseelen</i>	Wallis Giunta Carson Becke		<i>Richard Strauss. Lieder [...]</i> o.L. © o.J. Track 8
2014	<i>Allerseelen</i>	Timothy Sharp Jan Roelof Wolthuis		<i>Richard Strauss. Ein Leben in Liedern</i> TYXart 14047 © 2014 Track 21
2014	<i>Ständchen</i>	Wallis Giunta Carson Becke		<i>Richard Strauss. Lieder [...]</i> o.L. © o.J. Track 15
2014	<i>Ständchen</i>	Timothy Sharp Jan Roelof Wolthuis		<i>Richard Strauss. Ein Leben in Liedern</i> TYXart 14047 © 2014 Track 9
2014	<i>Cäcilie</i>	Timothy Sharp Jan Roelof Wolthuis		<i>Richard Strauss. Ein Leben in Liedern</i> TYXart 14047 © 2014 Track 12
2014	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Timothy Sharp Jan Roelof Wolthuis		<i>Richard Strauss. Ein Leben in Liedern</i> TYXart 14047 © 2014 Track 17
2014	<i>Morgen!</i>	Adrienne Pieczonka Brian Zeger		<i>Adrienne Pieczonka sings Strauss · Wagner</i> Delos 3474 © 2015 Track 17
2014	<i>Morgen!</i>	Timothy Sharp Jan Roelof Wolthuis		<i>Richard Strauss. Ein Leben in Liedern</i> TYXart 14047 © 2014 Track 11
2014	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Adrienne Pieczonka Brian Zeger		<i>Adrienne Pieczonka sings Strauss · Wagner</i> Delos 3474 © 2015 Track 14
2014	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Timothy Sharp Jan Roelof Wolthuis		<i>Richard Strauss. Ein Leben in Liedern</i> TYXart 14047 © 2014 Track 6
2014	<i>Freundliche Vision</i>	Timothy Sharp Jan Roelof Wolthuis		<i>Richard Strauss. Ein Leben in Liedern</i> TYXart 14047 © 2014 Track 8
2015	<i>Zueignung</i>	Peter Gijsbertsen Jozef de Beenhouwer		<i>Ich trage meine Minne. Songs by Richard Strauss</i> Phaedra Classics 292035 © o.J. Track 1
2015	<i>Die Nacht</i>	Peter Gijsbertsen Jozef de Beenhouwer		<i>Ich trage meine Minne. Songs by Richard Strauss</i> Phaedra Classics 292035 © o.J. Track 3
2015	<i>Die Nacht</i>	Katharina Persicke Nicholas Rimmer		<i>Ruhe, meine Seele. Lieder von Richard Strauss</i> Genuin 15379 © 2015 Track 2
2015	<i>Allerseelen</i>	Peter Gijsbertsen Jozef de Beenhouwer		<i>Ich trage meine Minne. Songs by Richard Strauss</i> Phaedra Classics 292035 © o.J. Track 4
2015	<i>Allerseelen</i>	Katharina Persicke Nicholas Rimmer		<i>Ruhe, meine Seele. Lieder von Richard Strauss</i> Genuin 15379 © 2015 Track 18

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
2015	<i>Ständchen</i>	Maya Boog Michael Lakner		<i>Verlangen. Alban Berg. Richard Strauss. Arnold Schönberg</i> CPO 777 976-2 © 2016 Track 19
2015	<i>Ständchen</i>	Peter Gijsbertsen Jozef de Beenhouwer		<i>Ich trage meine Minne. Songs by Richard Strauss</i> Phaedra Classics 292035 © o.J. Track 5
2015	<i>Cäcilie</i>	Peter Gijsbertsen Jozef de Beenhouwer		<i>Ich trage meine Minne. Songs by Richard Strauss</i> Phaedra Classics 292035 © o.J. Track 12
2015	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Peter Gijsbertsen Jozef de Beenhouwer		<i>Ich trage meine Minne. Songs by Richard Strauss</i> Phaedra Classics 292035 © o.J. Track 13
2015	<i>Morgen!</i>	Peter Gijsbertsen Jozef de Beenhouwer		<i>Ich trage meine Minne. Songs by Richard Strauss</i> Phaedra Classics 292035 © o.J. Track 14
2015	<i>Morgen!</i>	Katharina Persicke Nicholas Rimmer		<i>Ruhe, meine Seele. Lieder von Richard Strauss</i> Genuin 15379 © 2015 Track 19
2015	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Peter Gijsbertsen Jozef de Beenhouwer		<i>Ich trage meine Minne. Songs by Richard Strauss</i> Phaedra Classics 292035 © o.J. Track 15
2016	<i>Zueignung</i>	Louise Alder Joseph Middleton		<i>Through Life and Love</i> Orchid Classics 100072 © 2017 Track 21
2016	<i>Die Nacht</i>	Louise Alder Joseph Middleton		<i>Through Life and Love</i> Orchid Classics 100072 © 2017 Track 18
2016	<i>Allerseelen</i>	Louise Alder Joseph Middleton		<i>Through Life and Love</i> Orchid Classics 100072 © 2017 Track 23
2016	<i>Ständchen</i>	Louise Alder Joseph Middleton		<i>Through Life and Love</i> Orchid Classics 100072 © 2017 Track 3
2016	<i>Cäcilie</i>	Nicky Spence Roger Vignoles		<i>Strauss. The Complete Songs Vol. 8</i> Hyperion CDA68185 © 2017 Track 1
2016	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Louise Alder Joseph Middleton		<i>Through Life and Love</i> Orchid Classics 100072 © 2017 Track 5
2017	<i>Die Nacht</i>	Claudia Moulin Gregory Moulin		<i>Richard Strauss: Echoes Through Space and Time</i> Odradek CD338 © 2017 Track 11
2017	<i>Freundliche Vision</i>	Claudia Moulin Gregory Moulin		<i>Richard Strauss: Echoes Through Space and Time</i> Odradek CD338 © 2017 Track 16
2018	<i>Zueignung</i>	Simon O'Neill Terence Dennis		<i>Distant Beloved</i> Decca ABC4817865 © 2019 Track 9
2018	<i>Die Nacht</i>	Simon O'Neill Terence Dennis		<i>Distant Beloved</i> Decca ABC4817865 © 2019 Track 10
2018	<i>Allerseelen</i>	Simon O'Neill Terence Dennis		<i>Distant Beloved</i> Decca ABC4817865 © 2019 Track 11
2018	<i>Cäcilie</i>	Lise Davidsen Philharmonia Orch. Esa-P. Salonen (Dir.)		<i>Richard Strauss: Four Last Songs / Wagner: Arias from Tannhäuser</i> Decca 4834883 © 2019 Track 5

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
2018	<i>Cäcilie</i>	Simon O'Neill Terence Dennis		<i>Distant Beloved</i> Decca ABC4817865 © 2019 Track 14
2018	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Lise Davidsen Philharmonia Orch. Esa-P. Salonen (Dir.)		<i>Richard Strauss: Four Last Songs / Wagner: Arias from Tannhäuser</i> Decca 4834883 © 2019 Track 6
2018	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Simon O'Neill Terence Dennis		<i>Distant Beloved</i> Decca ABC4817865 © 2019 Track 15
2018	<i>Morgen!</i>	Lise Davidsen Philharmonia Orch. Esa-P. Salonen (Dir.)		<i>Richard Strauss: Four Last Songs / Wagner: Arias from Tannhäuser</i> Decca 4834883 © 2019 Track 7
2018	<i>Morgen!</i>	Simon O'Neill Terence Dennis		<i>Distant Beloved</i> Decca ABC4817865 © 2019 Track 16
2019	<i>Zueignung</i>	Teruhiko Komori Norihiko Ide		<i>Richard Strauss: Lieder</i> Nippon Acoustic Records D-5060/6 © 2019 CD 1, Track 1
2019	<i>Die Nacht</i>	Diana Damrau Helmut Deutsch		<i>Richard Strauss: Vier letzte Lieder. Lieder</i> Erato 9029530346 © 2020 Track 20
2019	<i>Die Nacht</i>	Teruhiko Komori Norihiko Ide		<i>Richard Strauss: Lieder</i> Nippon Acoustic Records D-5060/6 © 2019 CD 1, Track 3
2019	<i>Allerseelen</i>	Teruhiko Komori Norihiko Ide		<i>Richard Strauss: Lieder</i> Nippon Acoustic Records D-5060/6 © 2019 CD 1, Track 8
2019	<i>Ständchen</i>	Teruhiko Komori Norihiko Ide		<i>Richard Strauss: Lieder</i> Nippon Acoustic Records D-5060/6 © 2019 CD 1, Track 10
2019	<i>Cäcilie</i>	Teruhiko Komori Norihiko Ide		<i>Richard Strauss: Lieder</i> Nippon Acoustic Records D-5060/6 © 2019 CD 1, Track 20
2019	<i>Heimliche Aufforderung</i>	Teruhiko Komori Norihiko Ide		<i>Richard Strauss: Lieder</i> Nippon Acoustic Records D-5060/6 © 2019 CD 1, Track 21
2019	<i>Morgen!</i>	Teruhiko Komori Norihiko Ide		<i>Richard Strauss: Lieder</i> Nippon Acoustic Records D-5060/6 © 2019 CD 1, Track 22
2019	<i>Morgen!</i>	Diana Damrau Anton Barakhovsky (Vl.) / Symphonie- orch. d. Bayer. Rundf. Mariss Jansons (Dir.)		<i>Richard Strauss: Vier letzte Lieder. Lieder</i> Erato 9029530346 © 2020 Track 24
2019	<i>Traum d. d. Dämmerung</i>	Teruhiko Komori Norihiko Ide		<i>Richard Strauss: Lieder</i> Nippon Acoustic Records D-5060/6 © 2019 CD 2, Track 1
2019	<i>Freundliche Vision</i>	Teruhiko Komori Norihiko Ide		<i>Richard Strauss: Lieder</i> Nippon Acoustic Records D-5060/6 © 2019 CD 2, Track 11

Weitere Lieder von Richard Strauss

Jahr	Liedtitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1921/22	<i>Das Geheimnis</i> op. 17 Nr. 3	Heinrich Schlusnus Richard Strauss	Polydor 14125r 62366	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/G © 2011 / Track 20
1921/22	<i>Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar</i> op. 19 Nr. 2	Robert Hutt Richard Strauss	Polydor 1928½L 62363	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/G © 2011 / Track 23
1942	<i>Seitdem dein Aug' in meines schaute</i> op. 17 Nr. 1	Anton Dermota Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/H © 2011 / Track 5.
1942	<i>Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar</i> op. 19 Nr. 2	Anton Dermota Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/H © 2011 / Track 7
1942	<i>All mein' Gedanken</i> op. 21 Nr. 1	Lea Piltti Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/H © 2011 / Track 8
1942	<i>Du meines Herzens Krönelein</i> op. 21 Nr. 2	Anton Dermota Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/H © 2011 / Track 9
1942	<i>Ich trage meine Minne</i> op. 32 Nr. 1	Anton Dermota Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/H © 2011 / Track 14
1942	<i>Meinem Kinde</i> op. 37 Nr. 3	Maria Reining Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/H © 2011 / Track 16
1942	<i>Ich schwebe</i> op. 48 Nr. 2	Lea Piltti Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/H © 2011 / Track 19
1943	<i>Seitdem dein Aug' in meines schaute</i> op. 17 Nr. 1	Anton Dermota Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/H © 2011 / Track 2
1943	<i>All mein' Gedanken</i> op. 21 Nr. 1	Anton Dermota Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/G © 2011 / Track 4
1943	<i>Du meines Herzens Krönelein</i> op. 21 Nr. 2	Hilde Konetzni Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/G © 2011 / Track 5
1943	<i>Ach Lieb', ich muss nun scheiden</i> op. 21 Nr. 3	Hilde Konetzni Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/G © 2011 / Track 6
1943	<i>Ach weh mir unglücklichem Mann</i> op. 21 Nr. 4	Alfred Poell Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/G © 2011 / Track 7
1943	<i>Das Rosenband</i> op. 36 Nr. 1	Alfred Poell Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/G © 2011 / Track 11
1943	<i>Glückes genug</i> op. 37 Nr. 1	Anton Dermota Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/G © 2011 / Track 12
1943	<i>Schlechtes Wetter</i> op. 69 Nr. 5	Hilde Konetzni Richard Strauss	Reichssender Wien	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> / Membran Music 232597/G © 2011 / Track 15
1944	<i>An die Nacht</i> op. 68 Nr. 1	Erna Berger Michael Raucheisen	Decca DL-9666	<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> Membran 223079-303/A © 2005 Track 23

Korpus Claude Debussy

Jahr	Werktitel	Interpret*innen	benutzte Quelle
1951	<i>Ariettes oubliées</i> Nr. 1–6	Suzanne Danco Guido Agosti	<i>Songs of Debussy</i> London LL 1329 © 1956 Seite 2, Tracks 7–12; Digitalisat PETAL
1961	<i>Ariettes oubliées</i> Nr. 4 <i>Chevaux de bois</i> Nr. 5 <i>Green</i>	Gérard Souzay Dalton Baldwin	<i>Claude Debussy: Lieder</i> Deutsche Grammophon 463 664-2 © 1962 Seite 1, Track 4 (Nr. 5) und 5 (Nr. 4); Digitalisat PETAL
1982	<i>Ariettes oubliées</i> Nr. 1–6	Elly Ameling Dalton Baldwin	<i>Fauré: La Bonne Chanson. Debussy: [...] Ariettes oubliées</i> CBS CX 74027 © 1982 Seite 1, Tracks 1–6; Digitalisat PETAL
1984/85	<i>Ariettes oubliées</i> Nr. 1–6	Barbara Hendricks Michel Béroff	<i>Debussy. Mélodies</i> EMI CDC 7 47888 2 © 1985 Tracks 1–6
1989	<i>Ariettes oubliées</i> Nr. 4 <i>Chevaux de bois</i> Nr. 5 <i>Green</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Hartmut Höll	<i>Debussy. Mélodies</i> Claves CD 50-8809 © 1989 Track 4 (Nr. 4) und 5 (Nr. 5)
1989	<i>Ariettes oubliées</i> Nr. 1–6	Benita Valente Lydia Artymiw	<i>Songs of Debussy and Fauré</i> Centaur CRC 2220 © 1989 Tracks 7–12
1992	<i>Ariettes oubliées</i> Nr. 1–6	Cheryl Studer Irwin Gage	<i>Cheryl Studer in Salzburg</i> Deutsche Grammophon 437 784-2 © 1994 Tracks 6–11

Korpus Franz Schubert

Jahr	Werktitel	Interpret*innen	benutzte Quelle
1941	<i>Winterreise</i>	Lotte Lehmann Paul Ulanowsky	<i>Schubert. Die Winterreise</i> Pearl. Gemm CD 0033 © 1998
1945	<i>Winterreise</i>	Peter Anders Michael Raucheisen	<i>Schubert. Winterreise</i> Acanta DG 43806 © 1977; Digitalisat PETAL
1966	<i>Winterreise</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Jörg Demus	<i>Franz Schubert. Winterreise D. 911</i> Deutsche Grammophon 139 201 © 1966; Digitalisat PETAL
1971	<i>Winterreise</i>	Dietrich Fischer-Dieskau Gerald Moore	<i>Schubert: Winterreise</i> Deutsche Grammophon 415 187-2 © 1972; Digitalisat PETAL
1973	<i>Winterreise</i>	Hermann Prey Wolfgang Sawallisch	<i>Franz Schubert. Winterreise</i> Philips 6747033 © 1973; Digitalisat PETAL
1990	<i>Winterreise</i>	Andreas Schmidt Rudolf Jansen	<i>Franz Schubert. Winterreise</i> Deutsche Grammophon 435 384-2 © 1992
2000	<i>Winterreise</i>	Andreas Schmidt Rudolf Jansen	<i>Franz Schubert. Winterreise</i> Hänssler Classic D-71087 © 2004
2013	<i>Winterreise</i>	Jonas Kaufmann Helmut Deutsch	<i>Schubert. Winterreise</i> Sony Classical 88883795652 © 2014

Weitere Aufnahme

Jahr	Werktitel	Interpret*innen	Veröffentl.	benutzte Quelle
1907	Ambr. Thomas, <i>Kennst du das Land</i>	Ernestine Schumann-Heink ? (Orch.) / ? (Dir.)	Victrola 6367A 6367-A	https://archive.org/details/78_kennst-du-das-land-knowest-thou-the-land-act-1_ernestine-schumann-heink-thoma_gbia0243782a (7.3.2022)

2. LITERATUR

- Abels, Birgit (2021): „Zur Eigenästhetik des Schallarchivs. Eine Einlassung zur Diversifizierung des Wissensbegriffs“, in: *Die Musikforschung* 74/2, S. 104–114.
- Ackermann, Peter (1986): „Einleitung“, in: Michael Traugott Pfeiffer / Hans-Georg Nägeli, *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen*, Zürich 1810, Reprint Frankfurt a.M.: Zentralstelle für musikpädagogische Dokumentation im Didaktischen Zentrum der J. W. Goethe-Universität (MPZ), S. 1–8.
- Adorno, Theodor W. (1978): „Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964“, in: ders., *Musikalische Schriften I-III (Gesammelte Schriften Bd. 16)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 565–606.
- Adler, Kurt (1965): *The Art of Accompanying and Coaching*, Minneapolis (MN): University of Minnesota Press.
- Agricola, Johann F. (1757): *Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi [...] mit Erläuterungen und Zusätzen*, Berlin: Winter.
- Ammon, Frieder von (2018): *Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945. Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*, Stuttgart: Metzler.
- AMPF [Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung] (1980 ff.): *Musikpädagogische Forschung* (bisher 42 Bde.), Laaber: Laaber / Essen: Die blaue Eule / Münster: Waxmann.
- Anders, Lutz Christian (2004): „Beeinflusst die Muttersprache die sängerische Entwicklung? Zur Bedeutung der Artikulationsbasis beim Singen“, in: *Standortbestimmungen – Grenzüberschreitungen. Perspektiven der Gesangspädagogik in Deutschland. XVI. Jahreskongress 30. April – 2. Mai 2004 in Halle*, hg. vom Bundesverband Deutscher Gesangspädagogen, o.O.: o.V., S. 93–113.
- Anders, Lutz Christian (2016): „Halbvokale“, in: *Lexikon der Gesangsstimme*, hg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, S. 274.
- Aringer, Klaus (2012): „Dietrich Fischer-Dieskau über Fragen musikalischer Interpretation“, in: *Dietrich Fischer-Dieskau. Zu seiner Entwicklung als Sänger und Musikdenker*, 2. Auflage, hg. von Wolfgang Gratzer, Freiburg i.B.: Rombach, S. 189–203.
- Armin, George (1907): *Müller-Brunow. Eine Kritik der Stimmbildung auf Grundlage des „primären“ Tones, zugleich ein Beitrag zur Lehre vom „Stauprinzip“*, Straßburg: Bongard.
- Armin, George (1912): *Die Stimmkrise. Ein Läuterungs- und Heilmittel in der Bildung der menschlichen Stimme*, Leipzig: Siegel.
- Armin, George (1925/26): „Friedrich Schmitt und seine ‚Große Gesangsschule für Deutschland‘“, in: *Der Stimmwart. Blätter zur Erneuerung der Gesangs- und Sprechkunst (Schauspiel)* 1, S. 105–119, 141–151, 173–182, 205–212, 221–227, 241–249, 273–290.
- Armin, George (1929): *Enrico Caruso. Eine Untersuchung der Stimme Carusos und ihr Verhältnis zum Stauprinzip im Spiegel eines eigenen Erlebnisses*, Berlin: Verlag der Gesellschaft für Stimmkultur.
- Armin, George (1946): *Die Meisterregeln der Stimmbildungskunst*, Leutenberg in Thüringen: Verlag der Gesellschaft für Stimmkultur.

- Auhagen, Wolfgang (2011): „*In Search of Beauty in Music*“ – *Zur Geschichte der musikpsychologischen Interpretationsforschung*, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz: Schott, S. 15–26.
- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck.
- Baines, Simon (2018): „National idioms“, in: *The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music*, hg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 430–431.
- Bassani, Florian (2017): „Isolde inter nationes? Zur Frage nach kultureller Prägung im Gesangsvortrag am Beispiel früher Tonaufnahmen (ca. 1900–1935)“, in: *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, hg. von Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 655–695.
- Bassani, Florian (2018): *Kunstgesang um 1800. ‚wie es der Komponist aufgeschrieben hat, und wie es ein verständiger Sänger singt‘. Zum Verhältnis zwischen notierter und gesungener Melodie in deutschen Schriften zur Aufführungspraxis*, Beeskow: Ortus.
- Bassani, Florian (2019a): „[17. Jahrhundert] Einführung“, in: *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, hg. von Thomas Seedorf, Kassel: Bärenreiter, S. 29–33.
- Bassani, Florian (2019b): „[17. Jahrhundert] Manieren und Veränderungen“, in: *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, hg. von Thomas Seedorf, Kassel: Bärenreiter, S. 54–63.
- Bassani, Florian (2019c): „[19. Jahrhundert] Einführung“, in: *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, hg. von Thomas Seedorf, Kassel: Bärenreiter, S. 245–252.
- Bassani, Florian (2019d): „[19. Jahrhundert] Ornamentik und Improvisation“, in: *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, hg. von Thomas Seedorf, Kassel: Bärenreiter, S. 268–276.
- Bassani, Florian (2020): „Die Zeit im Lied – das Lied in der Zeit. Zur Interpretationsgeschichte von Loewes *Die Uhr* seit den Anfängen der Tonaufnahme“, in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015*, hg. von Marcus Aydin-tan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim: Olms, S. 471–483.
- Bassani, Florian / Laura Moeckli / Thomas Seedorf (2019): „[19. Jahrhundert] Stimmkategorien“, in: *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, hg. von Thomas Seedorf, Kassel: Bärenreiter, S. 253–262.
- Battaglia, Elio (1997): *Vaccaj. Praktische Schule des Italienischen Gesangs. Kritische und technische Revision*, übersetzt von Ingeborg Reichelt, München: Ricordi.
- Bauer, Franz J. (2004): *Das ‚lange‘ 19. Jahrhundert (1789–1917). Profil einer Epoche*, Stuttgart: Reclam.
- Bauni, Axel / Werner Oehlmann / Kilian Sprau / Klaus Hinrich Stahmer (2008): *Reclams Liedführer*, 6. völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart: Reclam.
- Beardsley, Monroe C. / William K. Wimsatt (1954): „The intentional fallacy“, in: William K. Wimsatt, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Kentucky: University of Kentucky Press, S. 3–18.
- Beardsley, Roger / Daniel Leech-Wilkinson (2009): *A Brief History of Recording to ca. 1950*, London: CHARM, http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html (1.3.2023).

- Becke, Carson (2019): *Richard Strauss and the Piano*, Phil. Diss., University of Oxford.
- Behrens, Wolfgang (2004): „Moore, Gerald“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 12, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, Sp. 434–435.
- Bergeron, Katherine (2010): *Voice Lessons. French Mélodie in the Belle Epoque*, New York: Oxford University Press.
- Bernac, Pierre (1978): *The Interpretation of French Song* [1970], New York: Norton.
- Berne, Peter (2008): *Belcanto. Historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi. Ein praktisches Lehrbuch für Sänger, Dirigenten und Korrepetitoren*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.
- Blaukopf, Herta (1980): *Gustav Mahler. Richard Strauss. Briefwechsel 1888–1911*, München: Piper.
- Blubacher, Thomas (2005): „Annette Brun“, in: *Theaterlexikon der Schweiz* Bd. 1, hg. von Andreas Kotte, Zürich: Chronos, S. 278–279, http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Annette_Brun (1.3.2023).
- Blyth, Alan (1986): „Strauss. Ten songs“, in: *Lieder (Song on Record* Bd. 1), hg. von Alan Blyth, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 300–327.
- Böhm, Karl (1964): *Begegnung mit Richard Strauss*, hg. von Franz E. Dostal, Wien: Doblinger.
- Bork, Camilla (2013): „Text versus Performance – zu einem Dualismus der Musikgeschichtsschreibung“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler, S. 383–401.
- Bos, Coenraad V. (1949): *The Well-Tempered Accompanist*, Bryn Mawr (PA): Presser.
- Bostridge, Ian (2015): *Schuberts Winterreise. Lieder von Liebe und Schmerz*, übersetzt von Annabel Zettel, München: Beck.
- Bovier-Lapierre, Bernard (2006): „Die Opernhäuser im 20. Jahrhundert“, in: *Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* Bd. 10), hg. von Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, Laaber: Laaber, S. 231–252.
- Bowen, José A. (1999): „Finding the music in musicology: Performance history and musical works“, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, S. 424–451.
- Boyden, David D. / Robin Stowell (o.J.): „Glissando“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com.oxfordmusic.amedia1.bsb-muenchen.de/subscriber/article/grove/music/11282> (1.3.2023).
- Boyden, Matthew (1999): *Richard Strauss. Die Biographie*, übersetzt von Maurus Pacher, München: Europa.
- Brahms, Johannes (1888): *Fünf Lieder für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte* op. 105, Berlin: Simrock, https://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_werke/katalog/op_105.html (1.3.2023).
- Breckbill, David M. (1991): *The Bayreuth Singing Style Around 1900* (Phil. Diss.), Ann Arbor (MI): University Microfilms International.
- Brendel, Alfred (2005): „Wie wörtlich darf man Liszt nehmen?“, in: ders., *Über Musik*, München: Piper, S. 363–369.

- Brock-Nannestad, George (1981): „Zur Entwicklung einer Quellenkritik bei Schallplatten-aufnahmen“, in: *Musica* 35, S. 76–81.
- Brosche, Günter (Hg.) (1983): *Richard Strauss – Franz Schalk. Ein Briefwechsel*, Tutzing: Schneider.
- Brosche, Günter (Hg.) (1997): *Richard Strauss – Clemens Krauss. Ein Briefwechsel*, Tutzing: Schneider.
- Brown, Clive (1992): „Performing practice“, in: *Wagner in Performance*, hg. von Barry Mil-lington und Stewart Spencer, New Haven (CT): Yale University Press, S. 99–119.
- Brown, Clive (1999): *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press.
- Brown, Clive (2022): „Vibrato und Portamento“, in: *Aspekte – Parameter (Geschichte der mu-sikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert Bd. 3)*, hg. von Heinz von Loesch, Rebecca Wolf und Thomas Ertelt, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, S. 609–666.
- Bruns, Paul ([1906a]): *Neue Gesang-Methode nach erweiterten Grundlehren vom primären Ton*, Berlin: Dreyer.
- Bruns, Paul ([1906b]): *Das Problem der Kontraaltstimme*, Berlin/Groß Lichterfelde: Vieweg.
- Bruns, Paul (1929): *Minimalluft und Stütze*, 2. erweiterte Auflage, Berlin: Göritz.
- Büchl, Alois (2000): „Bruns(-Molar), Paul“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. All-gemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 3, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, Sp. 1155–1156.
- Büchl, Alois (2002): „Hey, Julius“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 8, Kas-sel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, Sp. 1504–1505.
- Cannam, Chris / Christian Landone / Mark Sandler (2010): „Sonic Visualiser: An open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files“, in: *Pro-ceedings of the 18th ACM International Conference on Multimedia* (Florenz, 25.–29. Okto-ber 2010), hg. von Alberto del Bimbo, Shih-Fu Chang und Arnold Smeulders, 1467–1468, <https://doi.org/10.1145/1873951> (1.3.2023).
- Caskel, Julian / Frithjof Vollmer / Thomas Wozonig (Hg.): *Softwaregestützte Interpretations-forschung. Grundsätze, Desiderate und Grenzen*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Celletti, Rodolfo (2014): *Geschichte des Belcanto*, übersetzt von Federica Pauli, 2. Auflage, Kassel: Bärenreiter.
- Cerha, Friedrich (2001): „Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs Pierrot lu-naire“, in: *Schönberg und der Sprechgesang (Musik-Konzepte Bd. 112/113)*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text+kritik, S. 62–72.
- Chimènes, Myriam (1999): „Bernac, Pierre [...]“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegen-wart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Perso-nenteil Bd. 2, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, Sp. 1368–1369.
- Cook, Nicholas / Daniel Leech-Wilkinson (2009): *A Musicologist’s Guide to Sonic Visualiser*, London: CHARM, http://www.charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_1.html (1.3.2023).
- Cook, Nicholas (2001): „Between process and product: Music and/as performance“, in: *Music Theory Online* 7/2, <https://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (1.3.2023).

- Cook, Nicholas (2013): *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas / Eric Clarke / Daniel Leech-Wilkinson / John Rink (2009): *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- Copeland, Peter (1991): *Sound Recordings*, London: The British Library.
- Cöster, Christian (Hg.) (2019): *Richard Strauss im Briefwechsel mit Hans Sommer, Hermann Bahr und Willy Levin. Mit ergänzenden Korrespondenzen von Pauline de Ahna-Strauss, Antonie Sommer, Anna Bahr-Mildenburg und Franz Strauss*, Mainz: Schott.
- Cottrell, Stephen (2010): „The rise and rise of phonomusicology“, in: *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, hg. von Amanda Bayley, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 15–36.
- Cottrell, Stephen (2012): „Musical performance in the twentieth century and beyond: an overview“, in: *The Cambridge History of Musical Performance*, hg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 725–751.
- Cranmer, Philip (1970): *The Technique of Accompaniment*, London: Dobson.
- Crutchfield, Will (1983): „Verdi performance. Restoring the color“, in: *High fidelity & Musical America* 33/6, S. 64–66 und 100–101.
- Crutchfield, Will (2012): „Vocal performance in the nineteenth century“, in: *The Cambridge History of Musical Performance*, hg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 611–642.
- Curjel, Hans (1966): „Espressivo und objektivierter Ausdruck“ [1928], in: ders., *Synthesen. Vermischte Schriften zum Verständnis der neuen Musik*, Hamburg: Claassen, S. 149–154.
- Dahlhaus, Carl (1989): *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6)*, 2. Auflage, Laaber: Laaber.
- d’Alessandro, Christophe / Sophie Rosset / Jean-Pierre Rossi (1998): „The pitch of short-duration fundamental frequency glissandos“, in: *The Journal of the Acoustical Society of America* 104/4, S. 2339–2348.
- Dannenberg, Richard (1897): *Katechismus der Gesangskunst* [1889], 2. umgearbeitete und vervollständigte Auflage, Leipzig: Hesse.
- Dannenberg, Richard (1920): *Handbuch der Gesangskunst*, 7. Auflage [des *Katechismus der Gesangskunst* (1889)], Berlin: Hesse.
- Danuser, Hermann (Hg.) (1992): *Musikalische Interpretation (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 11)*, Laaber: Laaber.
- Danuser, Hermann (2002): „Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation“, in: *Europäische Musikgeschichte* Bd. 2, hg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel: Bärenreiter, S. 1115–1165.
- Danuser, Hermann (2014): „Exekution – Interpretation – Performance. Zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt“ [2009], in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze* Bd. 1, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen: Argus, S. 530–548.

- Day, Timothy (2000): *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, New Haven (CT): Yale University Press.
- de Boor, Helmut / Paul Diels (Hg.) (1957): *Siebs. Deutsche Hochsprache. Bühnenaussprache*, 16. völlig neubearbeitete Auflage, Berlin: de Gruyter.
- de Boor, Helmut / Hugo Moser / Christian Winkler (Hg.) (1969): *Siebs. Deutsche Aussprache. Reine und gemäßigte Hochlautung mit Aussprachewörterbuch*, 19. umgearbeitete Auflage, Berlin: de Gruyter.
- Debussy, Claude (o.J.): *ariettes oubliées*, Paris: Jobert.
- Dermota, Anton (1978): *Tausendundein Abend. Mein Sängerleben*, Wien: Neff.
- Elliott, Martha (2006): *Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practices*, New Haven (CT): Yale University Press.
- Ellis, Paul D. (2010): *The Essential Guide to Effect Sizes. Statistical Power, Meta-Analysis, and the Interpretation of Research Results*, Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- Elste, Martin (1992): „Technische Reproduktion“, in: *Musikalische Interpretation (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 11)*, hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, S. 401–414.
- Emmons, Shirlee / Stanley Sonntag (1979): *The Art of the Song Recital*, New York: Schirmer / London: Collier.
- Emter, Felix (2018): *Berlin 1925–1940–1975. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 20. Jahrhundert*, Mainz: Schott.
- Ertelt, Thomas / Heinz von Loesch (Hg.) (2018): *Ästhetik – Ideen (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert Bd. 1)*, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler.
- Ertelt, Thomas / Heinz von Loesch (Hg.) (2021): *Institutionen – Medien (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert Bd. 2)*, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler.
- Faltin, Renate (1999): *Singen lernen? Aber logisch! Von der Technik des klassischen Gesanges*, Augsburg: Wißner.
- Faulstich, Gerhard (1997): *Singen lehren – Singen lernen. Grundlagen für die Praxis des Gesangunterrichtes*, Augsburg: Wißner.
- Feuerlein, Ludwig (1921): *Die Erlösung aus dem Elend der Gesangsmethoden. Ein Beitrag zur Gesundung der deutschen Stimmerziehung für Sänger, Schauspieler, Redner und Freunde gesunder Lungenarbeit* [1919], 2. verbesserte Auflage, Stuttgart: Mimir.
- Fischer, Emil (1969): *Handbuch der Stimmbildung*, Tutzing: Schneider.
- Fischer, Jens Malte (1991): „Sprachgesang oder Belcanto? Wagners Sänger und die Bayreuther Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der Gesangskunst“, in: ders., *Oper – das mögliche Kunstwerk. Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Anif/Salzburg: Müller-Speiser, S. 99–112.
- Fischer, Jens Malte (1993): *Große Stimmen. Von Enrico Caruso bis Jessye Norman*, Stuttgart: Metzler.
- Fischer-Dieskau, Dietrich (1985): *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt / München: Piper.

- Flick, Uwe (2010): „Triangulation in der qualitativen Forschung“, in: *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, hg. von Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke, 8. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 309–318.
- Forchhammer, Jörgen und Viggo (1921): *Theorie und Technik des Singens und Sprechens in gemeinverständlicher Darstellung*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Reprint Niederwalluf: Sändig 1971.
- Freitas, Roger (2002): „Towards a Verdian ideal of singing: Emancipation from modern orthodoxy“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 127/2, S. 226–257.
- Fröhlich, Joseph (1822): *Systematischer Unterricht zum Erlernen und Behandeln der Singkunst überhaupt, so wie des Gesanges in öffentlichen Schulen und der vorzüglichsten Orchester-Instrumente; nebst einer Anleitung zum Studium der Harmonielehre und zur Direktion eines Orchesters und Singchores (Systematischer Unterricht Bd. 1)*, Würzburg: Dorbath.
- Fuchs, Viktor (1967): *Die Kunst des Singens. Musizieren mit der eigenen Stimme*, Kassel: Bärenreiter.
- Garcia, Manuel (1847): *Traité complet de l'art du chant en deux parties. Première partie, deuxième édition. Seconde partie, première édition*, Paris: Selbstverlag, Reprint Genf: Minkoff 1985.
- Garcia, Manuel (o.J.): *Garcia's Schule oder Die Kunst des Gesanges* (2 Bde.), übersetzt von C. Wirth [Bd. 1] und Wilhelm Mangold [Bd. 2], Mainz: Schott.
- Gebauer, Johannes (2020): „Noten – Notationsproblematik“, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Lilienthal: Laaber, S. 86–106.
- Geering, Mireille (Hg.) (2003): *Die Sologesangschule von Hans Georg Nägeli* (3Bde.), Zürich: Hug.
- Gellrich, Martin (1999): „Der Verfall der Interpretationskunst“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1999*, S. 249–293.
- Gerhaher, Christian (2015): *„Halb Worte sind's, halb Melodie“*. *Gespräche mit Verena Bauer*, Leipzig: Henschel / Kassel: Bärenreiter.
- Gerhard, Anselm (2009): „„You do it!“ Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik“, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen: Argus, S. 159–168.
- Gervink, Manuel (2014): „Zur Erfüllung musikgeschichtlicher und -ästhetischer Vorgaben in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*“, in: *Faust im Wandel. Faust-Vertonungen vom 19. bis 21. Jahrhundert*, hg. von Panja Mücke und Christiane Wiesenfeldt, Marburg: Tectum, S. 266–279.
- Gessel, Jeroen van (2020): „Der Tonträger als Quelle und Gegenstand der Forschung“, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Lilienthal: Laaber, S. 126–145.
- Getz, Christine (2003): „The Lieder of Richard Strauss“, in: *The Richard Strauss Companion*, hg. von Mark-Daniel Schmid, Westport (CT): Praeger, S. 335–381.

- Giese, Detlef (2006): „*Espressivo*“ versus „(Neue) Sachlichkeit“. *Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin: dissertation.de.
- Glaser, Thomas / Cosima Linke / Kilian Sprau / Christian Utz (Hg.) (2021): *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen* (= *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe), <https://www.gmth.de/zeitschrift/interpretation-als-analyse/inhalt.aspx> (1.3.2023).
- Goldschmidt, Hugo (1896): *Handbuch der deutschen Gesangspädagogik. Erster Teil: Das erste Studienjahr. Übungen in hoher Lage*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Goodman, Nelson (1995): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übersetzt von Bernd Philippi, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Göpfert, Bernd (2002): *Handbuch der Gesangskunst*, 4. überarbeitete und stark erweiterte Auflage, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Gottschewski, Hermann (1993): „Tempoarchitektur – Ansätze zu einer speziellen Tempotheorie. Oder: Was macht das ‚Klassische‘ in Carl Reineckes Mozartspiel aus?“, in: *Musiktheorie* 8/2, S. 99–117.
- Gottschewski, Hermann (1996a): *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber: Laaber.
- Gottschewski, Hermann (1996b): „Interpretation von Interpretationen? Die Rekonstruktion historischer Aufnahmen als künstlerische Herausforderung“, in: *Musiktheorie* 11/1, S. 31–37.
- Grasberger, Franz (1967): *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, Tutzing: Schneider.
- Grasberger, Franz (1969): *Richard Strauss und die Wiener Oper*, Tutzing: Schneider.
- Gratzer, Wolfgang / Kai Köpp / Rainer Schwob (2017): „Überlegungen zum projektierten ‚Handbuch der musikalischen Interpretationsforschung‘. Drei Statements und eine Diskussion“, in: *Sowohl Mozart als auch ... Salzburger Jubiläumstagung zur Rezeptions- und Interpretationsforschung (2016)*, hg. von Joachim Brüggel, Freiburg i.B.: Rombach, S. 163–182.
- Großmann, Rolf / Stefan Weinzierl, „Technische Medien als Interpretieren“, in: *Aspekte – Parameter (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert Bd. 3)*, hg. von Heinz von Loesch, Rebecca Wolf und Thomas Ertelt, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, S. 248–288.
- Grotjahn, Rebecca (2021): „Singen – Körper – Medien“, in: *Stimmen – Körper – Medien. Gesang im 20. und 21. Jahrhundert (Handbuch des Gesangs Bd. 2)*, hg. von Nils Grosch und Thomas Seedorf, Lilienthal: Laaber, S. 13–39.
- Gruber, Gerold W. (1994): „Analyse“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, Sp. 577–591.
- Günther, Martin (2016): „Liedgesang“, in: *Lexikon der Gesangsstimme*, hg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, S. 370–374.

- Günther, Martin (2019): „[19. Jahrhundert] Kunstlied“, in: *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, hg. von Thomas Seedorf, Kassel: Bärenreiter, S. 327–340.
- Günther, Martin / Thomas Seedorf (2019): „[20. und 21. Jahrhundert] Zwischen Tradition und Moderne“, in: *Aufführungspraxis Sologesang*, hg. von Thomas Seedorf, Kassel: Bärenreiter, S. 362–382.
- Habermann, Günther (1978): *Stimme und Sprache. Eine Einführung in ihre Physiologie und Hygiene. Für Ärzte, Sänger, Pädagogen und alle Sprechberufe*, Stuttgart: Thieme / München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel: Bärenreiter.
- Haefliger, Ernst (1983): *Die Singstimme*, Bern: Hallwag.
- Hähnel, Tilo (2020): „Über die Quantifizierung des Heldentenors. Vibrato, Ornamentik, Glissando, Tempo und Register in akustischen Tonaufnahmen zwischen 1900 und 1930“, in: *Musik in Konfrontation und Vermittlung. Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück*, hg. von Dietrich Helms, Osnabrück: Electronic Publishing, S. 369–385.
- Hähnel, Tilo (2021): *Wie Körper Schule macht. Eine Studie zur Gesangstechnik im Körperdiskurs an ausgewählten Gesangsschulen um 1900 (Technologien des Singens Bd. 2)*, München: Allitera.
- Hall, Alan T. (2000): *Phonologie. Eine Einführung*, Berlin: de Gruyter.
- Hänggi, Christoph (Hg.) (2011): *Wie von Geisterhand: Aus Seewen in die Welt. 100 Jahre Welte Philharmonie-Orgel*, Ausstellungskatalog, Seewen: Museum für Musikautomaten.
- Hanke Knaus, Gabriella (Hg.) (1996): „Neuschöpfung durch Interpretation. Richard Strauss' Eintragungen in die Handexemplare seiner Lieder aus dem Besitz von Pauline Strauss-de Ahna“, in: *Musiktheorie* 11/1, S. 17–30.
- Hanke Knaus, Gabriella (Hg.) (1999): *Richard Strauss. Ernst von Schuch. Ein Briefwechsel*, Berlin: Henschel.
- Harris, Ellen T. (o.J.a): „Portamento (I)“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com.oxfordmusic.emedia1.bsb-muenchen.de/subscriber/article/grove/music/40990> (1.3.2023).
- Harris, Ellen T. (o.J.b): „Cercar della nota“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com.oxfordmusic.emedia1.bsb-muenchen.de/subscriber/article/grove/music/05292> (1.3.2023).
- Hartmann, Ludwig (1988), *Von den Anfängen bis Harnoncourt (Geschichte der historischen Aufführungspraxis in Grundzügen Bd. 1)*, Regensburg: Pro Musica Antiqua.
- Haug, Andreas (1993): „Zur Interpretation der Liqueszenzneumen“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 50/1, S. 85–100.
- Hauptner, Thuisikon ([1890 ca.): *Aussprache und Vortrag beim Gesange, mit Berücksichtigung der neuesten wissenschaftlichen Forschungen auf diesem Gebiete*, Leipzig: Eulenburg.
- Hauser, Franz ([1866]): *Gesangslehre für Lehrende und Lernende*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Heaton, Roger (2009): „Reminder: A recording is not a performance“, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 217–220.

- Hein, Ulrich (1999): „Richard Strauss als Interpret eigener und fremder Werke. Die Aufnahmen auf Compact Disc. Diskographie“, in: *Richard Strauss. Autographen · Porträts · Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag*, hg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, München: Bayerische Staatsbibliothek, 311–314.
- Heinrich, Traugott (1905): *Studien über Deutsche Gesangs Aussprache. Ein Beitrag zur Gewinnung einer deutschen Sangeskunst*, Berlin: Duncker.
- Hennig, Carl Raphael (1889): *Deutsche Gesangsschule*, Leipzig: Hug.
- Heizmann, Klaus (2001): *So spreche ich richtig aus. Eine Hilfe für Redner, Chorleiter und Sänger*, Mainz: Schott.
- Hey, Julius ([1883]): *Deutscher Gesangs-Unterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*, Bd. 1 *Sprachlicher Theil*, Mainz: Schott.
- Hey, Julius ([1887a]): *Deutscher Gesangs-Unterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*, Bd. 2 *Gesanglicher Theil* (2 separat paginierte Teilbände), Mainz: Schott.
- Hey, Julius ([1887b]): *Deutscher Gesangs-Unterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*, Bd. 3 *Erläuternder Theil* (2 Teilbde.), Mainz: Schott.
- Hey, Hans E. (Hg.) (1911): *Richard Wagner als Vortragsmeister 1864–1876. Erinnerungen von Julius Hey*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Hey, Hans E. (1913): *Gesangsschule (Der kleine Hey. Zweiter Teil)* (4Bde.), Mainz: Schott.
- Hiller, Johann A. (1774): *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert* [Textband], Leipzig: Junius.
- Hiller, Johann A. (1780): *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert*, Leipzig: Junius.
- Hiller, Johann A. (1792): *Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen, für Schulen in Städten und Dörfern*, Leipzig: Junius.
- Hines, Jerome (1982): *Great Singers on Great Singing*, New York: Doubleday & Co.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1999): *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart: Steiner.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2011): „Kann Interpretation eine Geschichte haben? Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung“, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz: Schott, S. 27–37.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2013): „Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler, S. 184–200.
- Hochschule für Musik und Theater München (2022): *Modulhandbuch für den Masterstudiengang Musiktheorie/Gehörbildung*, https://www.hmtm.de/images/PDFs/studium/Modulhandbuecher/Master/Music/Musiktheorie-Gehoerbildung_MH.pdf (1.3.2023).
- Holden, Raymond (2010): „Kapellmeister Strauss“, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, hg. von Charles Youman, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 257–268.
- Holden, Raymond (2011): *Richard Strauss. A Musical Life*, New Haven (CT): Yale University Press.

- Hoos de Jokisch, Barbara (2015): *Die geistige Klangvorstellung. Franziska Martiensßen-Lohmann. Gesangstheorie und Gesangspädagogik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Hoos de Jokisch, Barbara (2021): „Einheit in der Vielfalt? – Zum Konzept der Integrativen Gesangspädagogik“, in: *Stimmen – Körper – Medien. Gesang im 20. und 21. Jahrhundert (Handbuch des Gesangs Bd. 2)*, hg. von Nils Grosch und Thomas Seedorf, Lilienthal: Laaber, S. 293–330.
- Howard, Patricia / Robin Stowell (2018): „Portamento“, in: *The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music*, hg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 502–507.
- Hunnius, Monika (1928): *Mein Weg zur Musik*, 8. Auflage, Heilbronn: Salzer.
- Husler, Frederick / Yvonne Rodd-Marling (1965): *Singen. Die physische Natur des Stimmorgans. Anleitung zum Aufschließen der Singstimme*, Mainz: Schott.
- Iffert, August (1895): *Allgemeine Gesangsschule. A. Theoretischer Teil*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Iffert, August (1898): *Allgemeine Gesangsschule. B. Praktischer Teil*, Ausgabe für Bassstimme, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Inghelbrecht, Désiré-Émile (1999): „How not to perform *Pelléas et Mélisande*“ [Auszug aus *Comment on ne doit pas interpréter Carmen, Faust, Pelléas*, Paris: Heugel 1933], übersetzt von James R. Briscoe, in: *Debussy in Performance*, hg. von James R. Briscoe, New Haven (CT): Yale University Press, S. 157–175.
- IPA [International Phonetic Association] (1999): *Handbook of the International Phonetic Association. A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet*, Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- IPA [International Phonetic Association] (2015): *Full IPA Chart*, <https://www.internationalphoneticassociation.org/content/full-ipa-chart> (1.3.2023).
- Iro, Otto (1923): *Diagnostik der Stimme*, Wien: Die Stimmbildung.
- Iro, Otto (1961): *Diagnostik und Pädagogik der Stimmbildung*, Wiesbaden: Erdmann.
- Johnson, Graham (2004): „The Lied in performance“, in: *The Cambridge Companion to the Lied*, hg. von James Parsons, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 315–333.
- Johnson, Peter (2010): „Illusion and aura in the classical audio recording“, in: *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, hg. von Amanda Bayley, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 37–51.
- Jost, Christa (2005): „Richard Wagners Münchner Atelier für Musik und die Königliche Musikschule (1865–1874)“, in: *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, hg. von Stephan Schmitt, Tutzing: Schneider, S. 35–109.
- Jost, Christofer (2013): „Der ‚performative turn‘ in der Musikforschung. Zwischen Desiderat und (teil)disziplinärem Paradigma“, in: *Musiktheorie* 28/4, S. 291–309.
- Kabisch, Thomas (2001): „Debussy, (Achille-)Claude“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 5, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, Sp. 566–640.
- Kapp, Reinhard (2018): „Zeitgenossenschaft und historisches Bewusstsein“, in: *Ästhetik – Ideen (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert Bd. 1)*, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, S. 257–292.

- Kater, Michael H. (2004): *Komponisten im Nationalsozialismus. Acht Porträts*, übersetzt von Paul Lukas, Berlin: Parthas.
- Katz, Mark (2006): „Portamento and the Phonograph Effect“, in: *Journal of Musicological Research* 25, S. 211–232.
- Katz, Mark (2010): *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*, Revised edition [E-Book], Berkeley: University of California Press.
- Katz, Martin (2009): *The Complete Collaborator. The Pianist as Partner*, New York: Oxford University Press.
- Kauffman, Deborah (1992): „Portamento in Romantic opera“, in: *Performance Practice Review* 5/2, S. 139–158.
- Kia, Romeo A. (1991): *Stimme. Spiegel meines Selbst. Ein Übungsbuch*, Braunschweig: Aurum.
- Kehrein, Roland (2002): *Prosodie und Emotionen*, Tübingen: Niemeyer.
- Kende, Götz Klaus / Willi Schuh (Hg.) (1963): *Richard Strauss. Clemens Krauss. Briefwechsel*, München: Beck.
- Kesting, Jürgen (2008): *Die großen Sänger* (4 durchpaginierte Bde.), Hamburg: Hofmann & Campe.
- Kienzl, Wilhelm (1880): *Musikalische Declamation, dargestellt an der Hand der Entwicklungsgeschichte des deutschen Gesanges. Musikalisch-philologische Studie*, Leipzig: Matthes.
- Klassen, Janina (2018): „Intendiertes Hören – Hörende als Interpretieren“, in: *Ästhetik – Ideen (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert Bd. 1)*, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, S. 128–156.
- Klein, Hans-Wilhelm (1968): *Phonetik und Phonologie des heutigen Französisch*, 3. durchgesehene Auflage, München: Hueber.
- Knust, Martin (2022): „Wortvortrag: ‚Schauspieler, die singen können‘“, in: *Aspekte – Parameter (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert Bd. 3)*, hg. von Heinz von Loesch, Rebecca Wolf und Thomas Ertelt, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, S. 667–713.
- Kohler, Stephan (1990): „Plädoyer für einen Unbekannten. Verdrängungsprozesse und Ideologiebildungen in der Musikgeschichtsschreibung oder Von den Aufgaben und Perspektiven einer künftigen Strauss-Forschung“, in: *Musik in Bayern* 41, S. 13–35.
- Köpp, Kai (2011): „Historische Interpretationspraxis – Interpretationsforschung an Welte-Künstlerrollen für Klavier und Orgel“, in: *Wie von Geisterhand: Aus Seewen in die Welt. 100 Jahre Welte Philharmonie-Orgel*, Ausstellungskatalog, hg. von Christoph Hänggi, Seewen: Museum für Musikautomaten, S. 22–35.
- Köpp, Kai (2015): „Die hohe Schule des ‚Portamento‘. Violintechnik als Schlüssel für die Gesangspraxis im 19. Jahrhundert“, in: *Dissonance* 132, S. 16–25, <https://dissonance.musinfo.ch/de/archiv/hauptartikel/1089/abstract/de> (1.3.2023).
- Köpp, Kai (2016): „Das Reproduktionsklavier: Zwischen Musikinstrument und Medium“, in: *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, hg. von Marion Saxer, Bielefeld: Transcript, S. 157–175.
- Köpp, Kai / Thomas Seedorf (Hg.) (2020): *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, Lilienthal: Laaber.

- Körndle, Franz / Kilian Sprau (2019): „...und sonderlich ein herrlicher Pralltriller“. Beiträge zur Erforschung künstlerischer ‚Schulbildung‘, in: *Musik – Pädagogik – Professionalität. Festschrift für Bernhard Hofmann zum 60. Geburtstag*, hg. von Gabriele Puffer, Andreas Becker, Franz Körndle und Kilian Sprau, Innsbruck: Helbling, S. 91–117.
- Kravitt, Edward F. (1962): „The influence of theatrical declamation upon composers of the Late Romantic Lied“, in: *Acta Musicologica* 34, S. 18–28.
- Kravitt, Edward F. (2004): *Das Lied. Spiegel der Spätromantik*, übersetzt von Thomas Emerig, Hildesheim: Olms.
- Krämer, Ulrich (2001): „Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg“, in: *Schönberg und der Sprechgesang (Musik-Konzepte Bd. 112/113)*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text+kritik, S. 6–32.
- Krones, Hartmut (1997): „Musik und Rhetorik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 6, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, Sp. 814–852.
- Krones, Hartmut / Robert Schollum (1983): *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*, Wien: Böhlau.
- Kutsch, Karl-Josef / Leo Riemens (2003): *Großes Sängerlexikon*, 4. unter Mitwirkung von Hansjörg Rost erweiterte und aktualisierte Auflage (7 durchgipinierte Bde.), München: Saur.
- Laubhold, Lars E. (2014): *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München: edition text+kritik.
- Lawson, Colin (2018): „Historically informed performance“, in: *The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music*, hg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 305–308.
- Lawson, Colin / Robin Stowell (2018): „Editors’ preface“, in: *The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music*, hg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. xiii–xxi.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2006a): „Expressive gestures in Schubert singing on record“, in: *Nordisk Estetisk Tidskrift* 33, S. 50–70.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2006b): „Portamento and musical meaning“, in: *Journal of Musicological Research* 25/3–4, S. 233–261.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2007): „Sound and meaning in recordings of Schubert’s ‚Die junge Nonne‘“, in: *Musicae Scientiae* 11, S. 209–233.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009a): *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: CHARM, <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (1.3.2023).
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009b): „Recordings and histories of performance style“, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 246–262.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2010): „Performance style in Elena Gerhardt’s Schubert song recordings“, in: *Musicae Scientiae* 14, S. 57–84.

- Lehl, Karsten (2017): „Da ekelte mich der holde Sang‘. Gustav Mahlers Tenöre an der Wiener Hofoper und die zeitgenössische Kritik“, in: *Der Tenor. Mythos – Geschichte – Gegenwart*, hg. von Corinna Herr, Arnold Jacobshagen und Thomas Seedorf, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 203–217.
- Lehmann, Lilli (1902): *Meine Gesangskunst*, Berlin: Verlag der Zukunft.
- Lehmann, Lilli (1909): *Meine Gesangskunst*, 2. Auflage, Berlin: Verlag der Zukunft.
- Lehmann, Lotte (1945): *More than Singing. The Interpretation of Songs*, New York: Boosey & Hawkes.
- Lehmann, Lotte (1964): *Singing with Richard Strauss*, London: Hamilton.
- Leuchtman, Horst / Bernhold Schmid: *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, Bd. 1 *Katalog 1555–1577 (Orlando di Lasso. Sämtliche Werke, Supplement [Bd. 27.1])*, Kassel: Bärenreiter.
- Lindner, Gerhart (1963): „Distinktive Merkmale in Kontraststellung in zusammenhängendem deutschen Text“, in: *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung* 16/1–3 (Festgabe für Otto von Essen zum 65. Geburtstag. 20. Mai 1963), S. 117–126.
- Loesch, Heinz von (2018a): „Vortrag – Reproduktion – Interpretation – Performance: Zur Geschichte der Begriffe“, in: *Ästhetik – Ideen (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert Bd. 1)*, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, S. 12–23.
- Loesch, Heinz von (2018b): „Autor – Werk – Interpret“, in: *Ästhetik – Ideen (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert Bd. 1)*, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, S. 63–127.
- Loesch, Heinz von (2020): „Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts“, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Lienthal: Laaber, S. 185–209.
- Loesch, Heinz von (2022): „Tempo und Tempomodifikationen“, in: *Aspekte – Parameter (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert Bd. 3)*, hg. von Heinz von Loesch, Rebecca Wolf und Thomas Ertelt, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, S. 440–499.
- Loesch, Heinz von / Stefan Weinzierl (Hg.) (2011): *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, Mainz: Schott.
- Loesch, Heinz von / Andreas Meyer (2018): „Theorie der Interpretation“, in: *Ästhetik – Ideen (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert Bd. 1)*, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, S. 24–62.
- Loesch, Heinz von / Rebecca Wolf / Thomas Ertelt (Hg.) (2022): *Aspekte – Parameter (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert Bd. 3)*, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler.
- Loewe, Carl (1828): „Ueber die Aussprache im Gesange, mit besonderer Bezugnahme auf ‚die Kunst des Gesanges‘ von A. B. Marx“, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 5, S. 41–43 und 49–51.
- Lohmann, Paul (1929): *Die sängerische Einstellung. Vier Stimmbildungsvorträge*, [Leipzig]: Kahnt, Reprint Wasserburg am Bodensee: Kahnt 1979.

- Lohmann, Paul (1942): „Das Legato des deutschen Sängers“, in: *Von deutscher Tonkunst. Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag*, hg. von Alfred Morgenroth, Leipzig: Peters, S. 175–179.
- Lohmann-Becker, Hildegund (2008): *Handbuch Gesangspädagogik. Stichworte zu Theorie und Praxis*, Mainz: Schott.
- Lotz, Rainer E. / Michael Gunrem / Stephan Puille (2019): *Das Bilderlexikon der deutschen Schellack-Schallplatten* (5 Bde.), Holste: Bear Family Records.
- Luchsinger, Richard / Willi Reich (1951): *Stimmphysiologie und Stimmbildung*, Wien: Springer.
- Lütteken, Laurenz (2014): *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart: Reclam.
- Luz, Angelika / Christina Richter-Ibáñez (2019): „[20. und 21. Jahrhundert] Neue Musik“, in: *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, hg. von Thomas Seedorf, Kassel: Bärenreiter, S. 383–453.
- Mackenzie, Morell (1887): *Singen und Sprechen. Pflege und Ausbildung der menschlichen Stimmorgane*, übersetzt von J. Michael, Hamburg: Voß.
- Mandyczewski, Eusebius (Hg.) (1926): *Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung IV (Johannes Brahms. Sämtliche Werke Bd. 26)*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Mann, Thomas (2007): *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* [1947] (*Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* Bd. 10.1), hg. von Ruprecht Wimmer und Stephan Stachorski, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Mannstein, Heinrich Ferdinand [= Heinrich F. Steinmann] (1834): *Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna*, Dresden: Arnold.
- Marcaletti, Livio (2014): „Il cercar della nota. Un abbellimento vocale ‚cacciniano‘ oltre le soglie del Barocco“, in: *Rivista italiana di musicologia* 49, S. 27–53.
- Marcaletti, Livio (2019a): „[19. Jahrhundert] Gesangstechnik und Gesangsästhetik“, in: *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, hg. von Thomas Seedorf, Kassel: Bärenreiter, S. 263–267.
- Marcaletti, Livio (2019b): „[19. Jahrhundert] Deutsche Oper“, in: *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, hg. von Thomas Seedorf, Kassel: Bärenreiter, S. 319–326.
- Martensen, Karin (2017): „Überlegungen und Interviews zum Einsatz von Aufnahmetechnik und zur ‚Gruppenleistung Tonaufnahme‘ im Bereich der klassischen Musik“, in: *Acta Musicologica* 89/2, S. 145–170.
- Martensen, Karin (2019): „The phonograph is not an opera house“. *Quellen und Analysen zu Ästhetik und Geschichte der frühen Tonaufnahme am Beispiel von Edison und Victor* (*Technologien des Singens* Bd. 1), München: Allitera.
- Martensen, Karin (2021): „Tiefenbohrungen in den musikwissenschaftlichen Werk- und Autorschaftsbegriff mit digitalen Werkzeugen“, in: *editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft* 35, S. 182–206.
- Martensen, Karin (2022): *Das Tonstudio als diskursiver Raum. Theorie, ästhetisches Konzept und praktische Umsetzung in der klassischen Tonaufnahme*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Martienßen[-Lohmann], Franziska (1920): *Die echte Gesangkunst. Dargestellt an Johannes Messchaert*, Berlin: Behr / Leipzig: Feddersen.
- Martienßen[-Lohmann], Franziska (1927a): *Stimme und Gestaltung. Die Grundprobleme des Liedgesanges*, Leipzig: Kahnt.
- Martienßen[-Lohmann], Franziska (Hg.) (1927b): *Eine Gesangstunde. Allgemeine Ratschläge nebst gesangstechnischen Analysen von einigen Schubert-Liedern von Johannes Messchaert*, Mainz: Schott.
- Martienßen-Lohmann, Franziska (1935): „Die Ausbildung der menschlichen Stimme“, in: *Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis* Bd. 3, hg. von Josef Müller-Blattau, Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Reprint Laaber: Laaber 1981, S. 76–143.
- Martienßen-Lohmann, Franziska (1981): *Der wissende Sänger. Gesangslexikon in Skizzen* [1956], 3. Auflage [unverändert gegenüber der 2. verbesserten und geänderten Auflage 1963], Zürich: Atlantis.
- Marx, Adolph Bernhard (1826): *Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktisch*, Berlin: Schlesinger.
- Mason, David (2000): „The teaching (and learning) of singing“, in: *The Cambridge Companion to Singing*, hg. von John Potter, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 204–220.
- Matt, Peter von (1998): *Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte*, München: Hanser.
- McVeigh, Simon / William Weber (2020): „From the Benefit Concert to the Solo Song Recital in London, 1870–1914“, in: *German Song Onstage. Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, hg. von Natasha Loges and Laura Tunbridge, Bloomington (IN): Indiana University Press, S. 179–202.
- Mecke, Ann-Christine (2016): „Anschleifen“, in: *Lexikon der Gesangsstimme*, hg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, S. 38.
- Mecke, Ann-Christine / Martin Pfeleiderer / Bernhard Richter / Thomas Seedorf (Hg.) (2016): *Lexikon der Gesangsstimme*, Laaber: Laaber.
- Meinhold, Gottfried / Eberhard Stock (1982): *Phonologie der deutschen Gegenwartssprache*, 2. durchgesehene Auflage, Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Meinschaefel, Judith (1998): *Silbe und Sonorität in Sprache und Gehirn*, Phil. Diss., Ruhr-Universität Bochum.
- Merkel, Carl Ludwig (1873): *Der Kehlkopf oder die Erkenntniß und Behandlung des menschlichen Stimmorgans im gesunden und erkrankten Zustande*, Leipzig: Weber.
- Messthaler, Ulrich (2014): *Schumann und die Bologneser Gesangsschule*, in: *Schumann interpretieren*, hg. von Jean-Jacques Düнки mit Anette Müller und Thomas Gartmann, Sinzig: Studio, S. 313–329.
- Meyer, Hermann J. (Hg.) (1871): *Bazar – Brücken, fliegende (Neues Konversations-Lexikon, ein Wörterbuch des allgemeinen Wissens. Neuer Stereotyp-Abdruck der Zweiten gänzlich umgearbeiteten Auflage* Bd. 3), Hildburghausen: Bibliographisches Institut.
- Miller, Richard (1996): *System and Art in Vocal Technique*, Belmont (CA): Thomson Learning.

- Miller, Richard (1997): *National Schools of Singing. English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited* [1. Auflage 1977 als *English, French, German, and Italian Techniques of Singing. A Study in National Tonal Preferences and how they Relate to Functional Efficiency*], Lanham: Scarecrow Press.
- Miller, Richard (1999): *Singing Schumann. An Interpretive Guide for Performers*, New York: Oxford University Press.
- Milsom, David / Neal Peres Da Costa (2014): „Expressiveness in historical perspective: Nineteenth-century ideals and practices“, in: *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches across Styles and Cultures*, hg. von Dorottya Fabian, Renee Timmers und Emery Schubert, New York: Oxford University Press, S. 80–97.
- Moeckli, Laura (2019): „[19. Jahrhundert] Französische Oper“, in: *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, hg. von Thomas Seedorf, Kassel: Bärenreiter, S. 309–318.
- Monelle, Raymond (2012): „The orchestral string portamento as expressive topic“, in: *Styles and Topics* (Ratner, Allanbrook, and Monelle Memorial Volume), hg. von Jonathan Bellman und Deborah Kauffman, in: *Journal of Musicological Research* 31/2–3, S. 138–146.
- Moore, Gerald (1962): *Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist*, London: Hamilton.
- Moore, Gerald (1975): *The Schubert Song Cycles With Thoughts on Performance*, London: Hamilton.
- Moore, Gerald (1978): *Farewell Recital. Further Memoirs*, London: Hamilton.
- Moore, Gerald (1981): *Poet's Love. The Songs and Cycles of Schumann*, New York: Taplinger.
- Moore, Gerald (1982): *Singer and Accompanist. The Performance of Fifty Songs* [1953], 2. Auflage, London: Hamilton.
- Moore, Gerald (1983): *Furthermoore. Interludes in an Accompanist's Life*, London: Hamilton.
- Moore, Gerald (1984): *The Unashamed Accompanist*, Revised Edition, London: MacRae.
- Moriarty, John (2008): *Diction. Italian, Latin, French, German: The Sounds and 81 Exercises for Singing Them* [1975], Revised edition, Boston (MA): Schirmer.
- Morse, Peter / Christopher Norton-Welsh (1974): „Die Lieder von Richard Strauss. Eine Diskographie“, in: *Richard Strauss-Blätter* 5, S. 81–123.
- Mösch, Stephan (2016): „Wagner-Gesang“, in: *Lexikon der Gesangsstimme*, hg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, S. 685–687.
- Mösch, Stephan (2018): „Metamorphosen der Verbindlichkeit. Zur Interpretationsgeschichte der Klavierlieder von Richard Strauss“, in: *Richard-Strauss-Jahrbuch 2017*, S. 137–148.
- Moser, Hans Joachim (1954): *Technik der deutschen Gesangskunst*, 3. durchgesehene und verbesserte Auflage, Berlin: de Gruyter.
- Müller-Brunow [Bruno Müller] (1898): *Tonbildung oder Gesangunterricht? Beiträge zur Aufklärung über das Geheimnis der schönen Stimme*, 2. Auflage, Leipzig: Merseburger.
- Münster, Robert (2005): „Das Königliche Konservatorium für Musik 1846–1865 und seine Vorläufer“, in: *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, hg. von Stephan Schmitt, Tutzing: Schneider, S. 13–34.

- Münzmay, Andreas / Christine Siegert (2019): „Phonographischer Text, Interpretation und Aufführungsmaterial als kritisch edierbarer Sachzusammenhang. Ein Beitrag zur Theorie der Edition von Klangdokumenten“, in: *editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft* 33/1, S. 10–30, <https://doi.org/10.1515/editio-2019-0002> (1.3.2023).
- Musil, Bartolo (2018): „*Wie ein Begehren*“. *Sprache und Musik in der Interpretation von Vokalmusik (nicht nur) des Fin de Siècle*, Bielefeld: transcript.
- Musil, Bartolo (2021): „Das Große und das Kleine. Tempowahl und andere Entscheidungen in der Interpretationspraxis von Schuberts *Winterreise*“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe, S. 479–491, <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/1134> (1.3.2023).
- Nägeli, Hans Georg (1810): *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli. Erste Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangschule*, Zürich: Selbstverlag.
- Nägeli, Hans Georg (1821): *Chorgesangschule. Zweyte Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangschule, mit mehrern Beylagen*, Zürich: Selbstverlag.
- Nägeli, Hans Georg (1978): *Die Individual-Bildung. Sieben Aufsätze über Solo-Gesangbildung*, hg. von Arnold Geering, Zürich: Atlantis.
- Nehrlich, Christian Gottfried (1853): *Die Gesangkunst physiologisch, psychologisch, ästhetisch und pädagogisch dargestellt. Anleitung zur vollendeten Ausbildung im Gesange [...]. Mit Berücksichtigung der Theorien der grössten italienischen und deutschen Gesangmeister und nach eigenen Erfahrungen systematisch bearbeitet und durch eine rationelle Basis zur Wissenschaft erhoben*, 2. durchaus umgearbeitete und sehr vermehrte Auflage, Leipzig: Teubner.
- Nehrlich, Christian Gottfried (1859): *Der Kunstgesang physiologisch, psychologisch, pädagogisch und ästhetisch dargestellt. Eine Gesang-Schule für gebildete Stände. Theoretisch-praktisches Handbuch*, 2. umgearbeitete Auflage, Stuttgart: Lanz.
- Neuwirth, Markus / Martin Rohrmeier (2016): „Wie wissenschaftlich muss Musiktheorie sein? Chancen und Herausforderungen musikalischer Korpusforschung“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/2, S. 171–193, <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/915> (1.3.2023).
- Newton, Ivor (1966): *At the Piano – Ivor Newton*, London: Hamilton.
- Noë, Oskar / Hans Joachim Moser (1921): *Technik der deutschen Gesangkunst*, 2. durchgesehene und verbesserte Auflage, Berlin: de Gruyter.
- Nöther, Matthias (2008): *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich*, Köln: Böhlau.
- O.A. (2021): *Oxford Learner’s Dictionary of Academic English* [online], Oxford University Press, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/browse/academic/> (1.3.2023).
- Overbeck, Peter (2006): „Die Tonträger“, in: *Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 10)*, hg. von Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, Laaber: Laaber, S. 75–112.
- Paderewski, Ignace J. / Mary Lawton (1939): *The Paderewski Memoirs*, London: Collins.

- Panagl, Oswald (2018): „Im Spannungsfeld zwischen poetischer Tradition und literarischer Moderne. Das Liedschaffen von Richard Strauss. Wort und Ton – Dichtung und Musik“, in: *Richard-Strauss-Jahrbuch 2017*, S. 29–40.
- Panconcelli-Calzia, Giulio (1956): *Die Stimmattung. Das Neue – Das Alte*, Leipzig: Barth.
- Pasdzierny, Matthias / Dörte Schmidt (2013): „Interprets the best of Germany in song‘. Aufführungskulturen des Liedes und das Exil“, in: *Liedersingen. Studien zur Aufführungsgeschichte des Liedes (Jahrbuch Musik und Gender 9)*, hg. von Katharina Hottmann, Hildesheim: Olms, S. 127–143.
- Patmore, David (2009): „Selling sounds: Recordings and the record business“, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 120–139.
- Pernpeintner, Andreas (Hg.) (2016): *Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis op. 29 (Richard Strauss. Werke. Kritische Ausgabe Bd. 2.2)*, Wien: Strauss.
- Pernpeintner, Andreas (Hg.) (2018): *Lieder mit Klavierbegleitung op. 31 bis op. 43 (Richard Strauss. Werke. Kritische Ausgabe Bd. 2.3)*, Wien: Strauss.
- Pernpeintner, Andreas (Hg.) (2020): *Lieder mit Klavierbegleitung op. 46 bis op. 56 (Richard Strauss. Werke. Kritische Ausgabe Bd. 2.4)*, Wien: Strauss.
- Pernpeintner, Andreas / Sebastian Bolz (Hg.) (2022): *Lieder mit Klavierbegleitung ab op. 66 (Richard Strauss. Werke. Kritische Ausgabe Bd. 2.5)*, Wien: Strauss.
- Petersen, Barbara A. (1986): *Ton und Wort: Die Lieder von Richard Strauss*, übersetzt von Ulrike Steinhauser, Pfaffenhofen: Ludwig.
- PEVOC [Pan-European Voice Conference] (1995 ff.): *Past Conferences*, <http://www.pevoc.org/events.php> (1.3.2023).
- Philip, Robert (1992): *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- Philip, Robert (2004): *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven (CT): Yale University Press.
- Philip, Robert (2007): *Studying Recordings: The Evolution of a Discipline*, Keynote paper given at the RMA/CHARM Conference, Royal Holloway, University of London, 13 September 2007, S. 5, https://charm.cch.kcl.ac.uk/redist/pdf/R.Philip_keynote.pdf (1.3.2023).
- Piernay, Rudolf (2012): *Klassischer Gesang als Beruf und Berufung. Geschichte, Ausbildung, Praxis*, Leipzig: Henschel / Kassel: Bärenreiter.
- Plack, Rebecca M. (2008): *The Substance of Style: How Singing Creates Sound in Lieder Recordings, 1902-1939* (Phil. Diss.), Cornell University, <https://ecommons.cornell.edu/handle/1813/10744> (1.3.2023).
- Platt, Heather (2020): „For any ordinary performer it would be absurd, ridiculous, or offensive‘. Performing lieder cycles on the American stage“, in: *German Song Onstage. Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, hg. von Natasha Loges and Laura Tunbridge, Bloomington (IN): Indiana University Press, S. 111–131.
- Plunket Greene, Harry (1912): *Interpretation in Song*, New York: MacMillan, Reprint New York: Da Capo Press 1979.
- Pompino-Marschall, Bernd (2003): *Einführung in die Phonetik*, 2. Auflage, Berlin: de Gruyter.

- Potter, John (2006): „Beggar at the door. The rise and fall of portamento in singing“, in: *Music and Letters* 87, S. 523–550.
- Potter, John (2012): „Vocal performance in the ‚long eighteenth century‘“, in: *The Cambridge History of Musical Performance*, hg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 506–526.
- Prawy, Marcel (1969): *Die Wiener Oper. Geschichte und Geschichten*, Wien: Molden.
- Prégardien, Christoph / Wolf Seesemann (2006): *Christoph Prégardien. Technik, Interpretation, Repertoire* [Buch und DVD], Mainz: Schott.
- Prey, Hermann / Robert D. Abraham (1981): *Premierenfieber*, München: Kindler.
- Prosser-Bitterlich, Sigrid (1979): *Gesangsschule. Gesangsausbildung durch Kontrolle von Körper · Gefühl · Verstand*, Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Rathert, Wolfgang (2014): „Strauss und die Musikwissenschaft“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, S. 531–545.
- Reid, Cornelius (1950): *Bel Canto. Principles and Practices*, New York: Coleman-Ross.
- Reid, Cornelius L. (1970/71): „Functional vocal training“, in: *Journal of Organomy* 4/2 (1970), S. 231–249 und 5/1 (1971), S. 36–64.
- Reid, Cornelius L. (1983): *Dictionary of Vocal Terminology. An Analysis*, New York: Patelson Music House.
- Reid, Cornelius L. (1994): *Funktionale Stimmentwicklung. Zweck und Bewegungsablauf von Stimmübungen* [*Vocal Exercises. Their Purpose and Dynamics*, Manuskript, New York 1988], übersetzt von Leonore Blume und Margaret Peckham, Mainz: Schott.
- Reinecke, Wilhelm (1906): *Die Kunst der idealen Tonbildung. Studie für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger*, Leipzig: Dörffling & Franke.
- Reinecke, Wilhelm (1922): *Die Kunst der idealen Tonbildung. Leitfaden für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger, Konservatorien und Seminare*, 5. Auflage, Leipzig: Dörffling & Franke.
- Rellstab, Johann C. F. ([1786]): *Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation*, Berlin: Selbstverlag.
- Reusch, Fritz (1956): *Die Kunst des Sprechens. Nach dem Urtext von Julius Hey neu bearbeitet und ergänzt*, Mainz: Schott.
- Richard-Strauss-Institut (2016): *Richard Strauss Quellenverzeichnis*, <http://www.rsi-rsqv.de/q00275> (1.3.2023).
- Riemann, Hugo (1916): *Musiklexikon*, 8. Auflage, Berlin: Hesse.
- Riesch, Anneliese (1972): *Lebendige Stimme. Stimmbildung für Sprache und Gesang*, Mainz: Schott.
- Rink, John (Hg.) (1995): *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- Rink, John (Hg.) (2002): *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- Rohmert, Gisela (1991): *Der Sänger auf dem Weg zum Klang. Lichtenberger Musikpädagogische Vorlesungen*, Köln: Schmidt.

- Rohmert, Walter (Hg.) (1991): *Grundzüge des funktionalen Stimmtrainings*, 6. unveränderte Auflage, Köln: Schmidt.
- Rolf, Marie (1988): „Des *Ariettes* (1888) aux *Ariettes oubliées* (1903)“, in: *Cahiers Debussy* 12/13, S. 29–47.
- Rosenberg, Wolf (1968): *Die Krise der Gesangskunst*, Karlsruhe: Braun.
- Rutz, Ottmar (1908): *Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme*, München: Beck.
- Rzehulka, Bernhard (1986): „Abbild oder produktive Distanz? Versuch über ästhetische Bedingungen der Schallplatte“, in: Matthias Fischer / Dietmar Holland / Bernhard Rzehulka, *Gehörgänge. Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer technischen Reproduktion*, München: Kirchheim, S. 85–114.
- Sadolin, Cathrine (2013): *Complete Vocal Technique. Deutsche Ausgabe*, übersetzt von Martin Carbow, Christa Wolf und Sebastian Kraft, Kopenhagen: Shout Publications.
- Schaarwächter, Jürgen (2014): „Strauss und die Komponisten seiner Zeit“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, S. 512–530.
- Schaper, Christian (2020): „Text-Wort-Quellen – Beschreibbarkeit von Praxiselementen“, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Lilienthal: Laaber, S. 73–85.
- Schaper, Christian (2021): „Technische Medien I: Produktion von Tonträgern“, in: *Institutionen – Medien (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert Bd. 2)*, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, S. 151–179.
- Scharfe, Gustav ([1879 ca.]): *Elementarübungen und leichte Solfeggien (Die Entwicklung der Stimme von den Elementen bis zur künstlerischen Vollendung methodisch dargestellt Bd. 1)*, 8. Auflage [Ausgabe für Mezzosopran], Dresden: Hoffarth.
- Scheidemantel, Karl (1908): *Stimmbildung*, 2. durchgesehene Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Scheidemantel, Karl (1913): *Gesangsbildung*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Scheidemantel, Karl (1920): *Stimmbildung*, 7. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schick, Hartmut (2016): „Vorwort“, in: *Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis op. 29 (Richard Strauss. Werke. Kritische Ausgabe Bd. 2.2)*, hg. von Andreas Pernpeintner, Wien: Strauss, S. IX–XI.
- Schlötterer[-Traimer], Roswitha (Hg.) (1986): *Viorica Ursuleac. Singen für Richard Strauss. Erinnerungen und Dokumente*, Wien: Doblinger.
- Schlötterer[-Traimer], Roswitha (Hg.) (1987): *Richard Strauss – Max von Schillings. Ein Briefwechsel*, Pfaffenhofen: Ludwig.
- Schlötterer-Traimer, Roswitha (2009): *Richard Strauss. Sein Leben und Werk im Spiegel der zeitgenössischen Karikatur*, Mainz: Schott.
- Schlötterer-Traimer, Roswitha (2014): „Kapellmeister und Dirigent“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, S. 18–28.
- Schmid-Kayser, Hans (1922): *Der Kunstgesang auf Grundlage der deutschen Sprache*, Berlin/Lichterfelde: Vieweg.

- Schmidt, Thomas (2018): „Urtext“, in: *The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music*, hg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 641–642.
- Schmierer, Elisabeth (2007): *Geschichte des Liedes*, Laaber: Laaber.
- Schmitt, Friedrich (1854): *Große Gesangsschule für Deutschland*, München: Selbstverlag.
- Schmitt, Friedrich (1868): *Neues System zur Erlernung der deutschen Aussprache nebst neuer Eintheilung des ABC*, München: Gummi.
- Schubert, Emery / Joe Wolfe (2013): „The rise of fixed pitch systems and the slide of continuous pitch: A note for emotion in music research about portamento“, in: *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 7/1–2, S. 1–28.
- Schubert, Johann F. ([1804]): *Neue Singe-Schule oder gründliche und vollständige Anweisung zur Singkunst*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schuh, Willi (Hg.) (1954): *Richard Strauss. Briefe an die Eltern 1882–1906*, Zürich: Atlantis.
- Schuh, Willi (Hg.) (1968): *Richard Strauss. Nachlese. Lieder aus der Jugendzeit und Verstreute Lieder aus späteren Jahren*, London: Boosey & Hawkes.
- Schuh, Willi (1976): *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898*, Zürich: Atlantis.
- Schwartz, Rudolf (1922): *Die natürliche Gesangstechnik. Systematischer Lehrgang der den Erfordernissen der Natur und den Gesetzen der Schönheit entsprechenden kunstgemässen Gesangstechnik auf psycho-physiologischer Grundlage, sowie systematische Entwicklung einer den einzelnen Stimmanlagen gerecht werdenden Stimmbildungs-Methodik*, Münster: Bisping.
- Schweizerischer Nationalfonds (2018): *Projekt: Kontinuität oder Koinzidenz? Gesangspraxis und Gesangsästhetik ‚italienischer‘ Prägung im Spiegel schriftlicher und akustischer Quellen (1600-1950)*, <http://p3.snf.ch/project-133692> (1.3.2023).
- Scotto di Carlo, Nicole (1979): „Perturbing effects of overarticulation in singing“, in: *Journal of Research in Singing* 2/2, S. 10–27.
- Seedorf, Thomas (1992): „Oper und Vokalmusik“, in: *Musikalische Interpretation (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 11)*, hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, S. 321–341.
- Seedorf, Thomas (1998): „Historische Aspekte“ (Singen II), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Sp. 1427–1460.
- Seedorf, Thomas (2002): „Einführung“, in: *Johann Friedrich Agricola. Anleitung zur Singkunst. Reprint der Ausgabe Berlin 1757*, hg. von Thomas Seedorf, Kassel: Bärenreiter, S. VII*–XXIX*.
- Seedorf, Thomas (2004): „Von Johann Friedrich Agricola bis zur Gegenwart – Stationen der deutschen Gesangspädagogik“, in: *Standortbestimmungen – Grenzüberschreitungen. Perspektiven der Gesangspädagogik in Deutschland. XVI. Jahreskongress 30. April – 2. Mai 2004 in Halle*, hg. vom Bundesverband Deutscher Gesangspädagogen, o.O.: o.V., S. 69–87.
- Seedorf, Thomas (2006): „‚Deklamation‘ und ‚Gesangswohllaut‘ – Richard Wagner und der ‚deutsche Bel Canto‘“, in: *„Mit mehr Bewußtsein zu spielen“. Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*, hg. von Christa Jost, Tutzing: Schneider, S. 181–206.

- Seedorf, Thomas (2016a): „Cercar della nota“, in: *Lexikon der Gesangsstimme*, hg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, S. 123.
- Seedorf, Thomas (2016b): „Glissando“, in: *Lexikon der Gesangsstimme*, hg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, S. 266–268.
- Seedorf, Thomas (2016c): „vibrar la voce“, in: *Lexikon der Gesangsstimme*, hg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, S. 670.
- Seedorf, Thomas (2016d): „Fischer-Dieskau, Dietrich“, in: *Lexikon der Gesangsstimme*, hg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, S. 221–223.
- Seedorf, Thomas (2016e): „Garcia“, in: *Lexikon der Gesangsstimme*, hg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, S. 244–247.
- Seedorf, Thomas (2016f): „Sospiro/Soupir“, in: *Lexikon der Gesangsstimme*, hg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, S. 569–570.
- Seedorf, Thomas (Hg.) (2019): *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, Kassel: Bärenreiter.
- Seedorf, Thomas (2021): „Auf der Suche nach dem verlorenen Klang. Gesang im Kontext der Historischen Aufführungspraxis“, in: *Stimmen – Körper – Medien. Gesang im 20. und 21. Jahrhundert (Handbuch des Gesangs Bd. 2)*, hg. von Nils Grosch und Thomas Seedorf, Lilienthal: Laaber, S. 212–232.
- Seedorf, Thomas (in Vorber.): „Creators’ records‘ oder Der mediale Nachklang der Uraufführung“, Schriftfassung eines Vortrags, gehalten am 4. November 2018 auf der Interdisziplinären Konferenz *Technologien des Singens*, 2.–4. November 2018, Hochschule für Musik Detmold.
- Seidner, Wolfram / Jürgen Wendler (1978): *Die Sängerstimme. Phoniatische Grundlagen für die Gesangsausbildung*, Lizenzausgabe, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Sieber, Ferdinand (1856): *Vollständiges Lehrbuch der Gesangkunst zum Gebrauche für Lehrer und Schüler des Sologesanges* [Bd. 1], Magdeburg: Heinrichshofen.
- Sieber, Ferdinand (1858): *Vollständiges Lehrbuch der Gesangkunst zum Gebrauche für Lehrer und Schüler des Sologesanges* [Bd. 2], Magdeburg: Heinrichshofen.
- Siebert, Jo Wilhelm (2021): „Technische Medien II: Rezeption von Aufnahmen“, in: *Institutionen – Medien (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert Bd. 2)*, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, S. 180–209.
- Siebs, Theodor (1912): *Deutsche Bühnenaussprache*, 10. Auflage, Bonn: Ahn.
- Sievers, Theodor (1876): *Grundzüge der Lautphysiologie zur Einführung in das Studium der Lautlehre der indogermanischen Sprachen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Sievers, Theodor (1901): *Grundzüge der Phonetik zur Einführung in das Studium der Lautlehre der indogermanischen Sprachen* [= 5. verbesserte Auflage von Sievers 1876], Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- Slezak, Leo (1943): *Rückfall*, 6. Auflage, Stuttgart: Rowohlt.
- Slezak, Walter (1964): *Wann geht der nächste Schwan?*, München: Piper.
- Smith, Arnold (1932): „Baron Raimund Von Zur-Mühlen: The passing of a great artist“, in: *The Musical Times* 73/1070, S. 316–320.
- Smith, Richard Langham (1999): „Debussy on performance: Sound and unsound ideals“, in: *Debussy in Performance*, hg. von James R. Briscoe, New Haven (CT): Yale University Press, S. 3–27.
- Smolian, Arthur (1903): „Vom Schwinden der Gesangeskunst“, in: *Neue musikalische Presse* 12/4, S. 59–60, 12/6, S. 90–91, 12/7, S. 114–116, 12/8, S. 134–135, 12/10–11, S. 166–167, 12/12, S. 200–201.
- Soto-Morettini, Donna (2014): *Popular Singing and Singing Style*, 2. Auflage, London: Bloomsbury.
- Spillman, Robert (1985): *The Art of Accompanying. Master Lessons from the Repertoire*, New York: Schirmer.
- Spillman, Robert (2010): „Performing Lieder: The mysterious mix“, in: *German Lieder in the Nineteenth Century*, hg. von Rufus Hallmark, New York: Routledge, S. 405–420.
- Sprau, Kilian (2017): „Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar. Vier auktoriale Versionen von Richard Strauss’ Schack-Vertonung op. 19/2, betrachtet unter performativem Aspekt“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/2, S. 285–314, <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/943> (1.3.2023).
- Sprau, Kilian (2020): „... denn ich spiel’s ganz anders‘. Richard Strauss als Klavierbegleiter seiner eigenen Lieder – Untersuchungen zu historischer Performance-Praxis am Fall der Doppeleinspielung von *Ruhe meine Seele!* op. 27 Nr. 1“, in: *Zur performativen Expressivität des KClaviers. Aufführung und Interpretation – Symposium München, 27.–28. April 2018*, hg. von Claus Bockmaier und Dorothea Hofmann, München: Allitera, S. 129–154.
- Sprau, Kilian (2021): „Discography and musical performance research. Portrait of a beneficial relationship“, in: *Papers from the Shanghai Conference, 29.–30. May, 2019 (Contributions to the History of the Record Industry Bd. 11)*, hg. von Du Junmin, Pekka Gronow, Chistiane Hofer und Mathias Böhm, Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, S. 153–155.
- Sprau, Kilian (2023): „Ästhetische Relevanz zwischen Hören und Messen. Methodische Überlegungen zur tonträgerbasierten Performanceanalyse“, in: *Softwaregestützte Interpretationsforschung. Grundsätze, Desiderate und Grenzen*, hg. von Julian Caskel, Frithjof Vollmer und Thomas Wozonig, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 243–265.
- Sprau, Kilian (in Vorber.): „Der gleitende Tonhöhenübergang als Element ‚expressiver‘ Performance. Ein sängerisches Gestaltungsmittel im Fokus der Forschung“, Schriftfassung eines Vortrags, gehalten am 4. November 2018 auf der Interdisziplinären Konferenz *Technologien des Singens*, 2.–4. November 2018, Hochschule für Musik Detmold.
- Stader, Maria (1967): *Maria Stader. Gesang. Joh. Seb. Bach. Arie: „Aus Liebe will mein Heiland sterben“*. *Matthäus-Passion (Wie Meister üben Bd. 3)*, Zürich: Panton.
- Stauss, Sebastian (2010): „Wagner und Belcanto“, in: *wagnerspectrum* 6/1, S. 81–98.
- Steiger, Martina (Hg.) (1999): *Richard Strauss – Karl Böhm. Briefwechsel 1921–1949*, Mainz: Schott.

- Stein, Deborah / Robert Spillman (1996): *Poetry Into Song. Performance and Analysis of Lieder*, New York: Oxford University Press.
- Steinke, Ines (2010): „Gütekriterien qualitativer Forschung“, in: *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, hg. von Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke, 8. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 319–331.
- Stenzl, Jürg (2012): *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Stockhausen, Julius (1884): *Gesangs-Methode*, Leipzig: Peters.
- Stockhausen, Julius ([1886/87]): *Gesangstechnik und Stimmbildung*, Leipzig: Peters.
- Stollberg, Arne (2009): „... daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ“. Richard Wagner als Gesangspädagoge“, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen: Argus, S. 49–64.
- Stowell, Robin (2012): „The evidence“, in: *The Cambridge History of Musical Performance*, hg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 63–104.
- Stowell, Robin / Colin Lawson (2018): „Vibrato“, in: *The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music*, hg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 650–658.
- Strauss, Richard (1924): „Vorwort“, in: *Intermezzo. Eine bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen in zwei Aufzügen. Orchesterpartitur zum Studiengebrauch*, Braunschweig: F. Vieweg / London: Boosey & Hawkes, unpaginiert.
- Strauss, Richard (1942): „Geleitwort“, in: *Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug. Orchester-Partitur*, Mainz: Schott / London: Boosey & Hawkes, S. 1–4.
- Strauss, Richard (1981): *Betrachtungen und Erinnerungen*, hg. von Willi Schuh, 3. Ausgabe, Zürich: Atlantis.
- Strauss, Richard (2016): *Späte Aufzeichnungen*, hg. von Marion Beyer, Jürgen May und Walter Werbeck, Mainz: Schott.
- Strauss, Gabriele (1996): *Lieber Collega! Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, Berlin: Henschel.
- Strauss, Gabriele / Monika Reger (Hg.) (1998): *Ihr aufrichtig Ergebener. Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten. 2. Band*, Berlin: Henschel.
- Stravinskij, Igor' (1957): „Musikalische Poetik. Sieben Vorlesungen vor Studenten der Harvard University (1939/40)“, übersetzt von Heinrich Strobel, in: *Igor Strawinsky. Leben und Werk – von ihm selbst*, o.H., Zürich: Atlantis / Mainz: Schott, S. 163–246.
- Sundberg, Johan (1979): „Maximum speed of pitch changes in singers and untrained subjects“, in: *Journal of Phonetics* 7, S. 71–79.
- Sundberg, Johan (1993): „How can music be expressive?“, in: *Speech Communication* 13/1–2, S. 239–253.
- Sundberg, Johan (2000): „Emotive transforms“, in: *Phonetica* 57, S. 95–112.

- Sundberg, Johan / Jenny Iwarsson / Håkan Hagegård (1995): „A singer’s expression of emotions in sung performance“, in: *Vocal Fold Physiology. Voice Quality Control*, hg. von Osamu Fujimura und Minoru Hirano, San Diego (CA): Singular Publishing Group, S. 217–231.
- Sundberg, Johan / Julia Bauer-Huppmann (2007): „When does a sung tone start?“, in: *Journal of Voice* 21/3, S. 285–293.
- Ternes, Elmar (2012): *Einführung in die Phonologie*, 3. überarbeitete Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- t’Hart, Johan / René Collier / Antonie Cohen (1990): *A Perceptual Study of Intonation: An Experimental-Phonetic Approach to Speech Melody*, Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- Thomas, Ambroise (o.J.): *Mignon. Opéra-Comique en 3 Actes et 5 Tableaux. No. 3 Romance de Mignon* [Klavierauszug], Paris: Ménéstrel/Heugel.
- Timmers, Renee (2007a): „Vocal expression in recorded performances of Schubert songs“, in: *Musicae Scientiae* 11, S. 237–286.
- Timmers, Renee (2007b): „Communication of (e)motion through performance. Two case studies“, in: *Orbis Musicae* 14, S. 116–140.
- Timmers, Renee (2007c): „Perception of music performance on historical and modern commercial recordings“, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 122, S. 2872–2880.
- Toliver, Brooks (1999): „Thoughts on the history of (re)interpreting Debussy’s songs“, in: *Debussy in Performance*, hg. von James R. Briscoe, New Haven (CT): Yale University Press, S. 135–154.
- Toft, Robert (2013): *Bel Canto. A Performer’s Guide*, Oxford: Oxford University Press.
- Toscani, Claudio (2006): „Vaccai, Vaccaj, Nicola“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 16, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, Sp. 1245–1249.
- Tosi, Pier Francesco (1723): *Opinioni de’ Cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna: Volpe.
- Trenner, Franz (Hg.) (1964): *Richard Strauss. Lieder. Gesamtausgabe* (4 Bde.), London: Boosey & Hawkes.
- Trenner, Franz (Hg.) (1978): *Cosima Wagner – Richard Strauss. Ein Briefwechsel*, Tutzing: Schneider.
- Trenner, Franz (Hg.) (1979): *Richard Strauss – Ludwig Thuille. Ein Briefwechsel*, Tutzing: Schneider.
- Trenner, Franz (1993): *Richard Strauss. Werkverzeichnis*, München: Ludwig.
- Trenner, Franz (2003): *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hg. von Florian Trenner, Wien: Strauss.
- Trummer, Bernd (2006): *Sprechend singen, singend sprechen. Die Beschäftigung mit der Sprache in der deutschen gesangspädagogischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.

- Tweney, Ryan D. / Michael E. Doherty / Clifford R. Mynatt (1981): „[IV. Hypothesis testing: The role of confirmation] Introduction“, in: *On Scientific Thinking*, hg. von Ryan D. Tweney, Michael E. Doherty und Clifford R. Mynatt, New York: Columbia University Press, S. 115–128.
- Ursuleac, Viorica (1986): „Meine Erinnerungen an Richard Strauss“, in: *Viorica Ursuleac. Singen für Richard Strauss. Erinnerungen und Dokumente*, hg. von Roswitha Schlötterer[-Traimer], Wien: Doblinger, S. 7–23.
- Utz, Christian (2015): „Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press 2013 [Rezension]“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 12/2, S. 275–285, <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/826> (1.3.2023).
- Utz, Christian (2021): „Exzentrisch geformte Klang-Landschaften. Dimensionen des Zyklischen im Lichte von 106 Tonaufnahmen von Schuberts *Winterreise* aus dem Zeitraum 1928–2020“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe, S. 341–431, <https://doi.org/10.31751/1132> (1.3.2023).
- Utz, Christian / Ariane Jessulat (Hg.) (2017): *Analyse und Aufführung. Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/1, <https://doi.org/10.31751/i.42> (1.3.2023).
- Utz, Christian / Thomas Glaser / Majid Motavasseli / Laurence Willis (2020): *[PETAL] Final Report*, https://institut1.kug.ac.at/fileadmin/03_Microsites/01_Kuenstlerisch_wissenschaftliche_Einheiten/01_Institute/Institut_01_Komposition/Studienrichtungen/Musiktheorie/02_b_Projekte_Archiv/petal/PETAL_P30058-G26_FWF_Final-Report_10-2020_public.pdf (1.3.2023).
- Voigt, Thomas (2000): „Ansichten eines Plattenspielers“, in: *Fono Forum* [45]/6, S. 26–31.
- Voigt, Thomas (2015): *Jonas Kaufmann. Tenor*, Leipzig: Henschel.
- Volbach, Fritz (1909): *Garcia's Schule oder Die Kunst des Gesanges von Manuel Garcia, Sohn. Neu, in abgekürzter Form herausgegeben*, 2. Bde., Mainz: Schott.
- Volbach, Fritz (2013): *Die Kunst der Sprache. Praktisches Lehrbuch für Schauspieler, Redner, Geistliche, Lehrer und Sänger. Auf Grund der sprachlichen Lehre Jul. Hey's neubearbeitet und in Übereinstimmung gebracht mit der vom Deutschen Bühnenverein und der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger einheitlich geregelten Deutschen Bühnen-Aussprache. Zugleich „Der kleine Hey“, I. Teil (2 Bde.)*, Mainz: Schott.
- Volbach, Fritz (o.J.): *Praktisches Lehrbuch (Die Kunst der Sprache [...])* Bd. 1), verbesserte Auflage, Mainz: Schott.
- Vollmer, Frithjof (2023): „Spectrogram-based analysis of expressive gestures: Classification approaches for articulation, pitch vibrato, and portamento“, in: *Softwaregestützte Interpretationsforschung. Grundsätze, Desiderate und Grenzen*, hg. von Julian Caskel, Frithjof Vollmer und Thomas Wozonig, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 197–242.
- Vox Humana. Fachzeitschrift für Gesangspädagogik*, bisher 18 Jahrgänge (2005 ff.).
- Wagner, Richard (o.J.): „Bericht an S. M. den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule“, in: *Der Revolutionär – Der Reorganisator (Richard Wagners Gesammelte Schriften Bd. 12)*, hg. von Julius Kapp, Leipzig: Hesse & Becker, S. 231–282.
- Wagner, Günther (1980): „Musikalische Gattung und Idealtypus“, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, hg. von Hellmut Kühn und Peter Nitsche, Kassel: Bärenreiter, S. 499–501.

- Weinzierl, Stefan / Christoph Franke (2002): „Lotte, ein Schwindel“. Geschichte und Praxis des Musikschnitts am Beispiel von Beethovens 9. Symphonie“, Vortrag auf der 22. Tonmeistertagung – VDT International Convention, Hannover 22.–25. November 2002, https://www2.ak.tu-berlin.de/~akgroup/ak_pub/2002/Weinzierl_2002_Lotte_ein_Schwindel_Geschichte_und_Praxis_des_Musikschnitts.pdf (1.3.2023).
- Werbeck, Walter (2006): „Strauss, Richard (Georg)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 16, Kassel: Bärenreiter, Sp. 55–115.
- Wicke, Peter (2011): „Zwischen Aufführungspraxis und Aufnahmepraxis. Musikproduktion als Interpretation“, in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hg. von Camilla Bork, Tobias Klein, Burkhard Meischein, Andreas Meyer und Tobias Plebuch, Schliengen: Argus, S. 42–53.
- Wilson, Nick (2018): „Werktreue“, in: *The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music*, hg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 689.
- Wimmer, Ruprecht (2007): *Thomas Mann. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Kommentar (Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe Bd. 10.2)*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Winter, Peter von (1825): *Vollstaendige Singschule in vier Abtheilungen*, Mainz: Schott.
- Wistreich, Richard (2018a): „Performance practice scholarship“, in: *The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music*, hg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 476–482.
- Wistreich, Richard (2018b): „Vocal performance“, in: *The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music*, hg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 676–681.
- Wolzogen, Hans von (1876): *Poetische Lautsymbolik. Psychische Wirkungen der Lautsymbolik im Stabreime*, Leipzig: Schloemp.
- Wüthrich, Hans (1974): *Das Konsonantensystem der deutschen Hochsprache. Eine auditiv-phonetische Klassifizierung*, Berlin: de Gruyter.
- Youens, Susan (1991): *Retracing a Winter's Journey*, Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Youens, Susan (2010): „„Actually, I like my songs best“: Strauss's lieder“, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, hg. von Charles Youman, Cambridge (MA): Cambridge University Press, S. 151–177 und 310–312.
- Zanten, Cornelia van (1911): *Belcanto des Wortes. Lehre der Stimmbeherrschung durch das Wort. Theoretische Einführung in die Gesangkunst mit systematischen Sprech- und Gesangsübungen zu ihrer Praxis*, Berlin/Groß-Lichterfelde: Vieweg.
- Zwarg, Christian (2018): *Gramophone Co. (1898–1921) (Speeds and Keys. A Survey of Recording Speeds, Musical Keys, and Pitch Standards Found on „78rpm“ Records Bd. 1)*, Berlin: Truesound Transfers.

3. NOTENBEISPIELE

Notenbeispiel I.1a: Richard Strauss, <i>An die Nacht</i> op. 68 Nr. 1, T. 16, Gesangsstimme	13
Notenbeispiel I.1b: <i>An die Nacht</i> op. 68 Nr. 1, T. 16, mit konsonantischem Angleiten	13
Notenbeispiel I.1c: <i>An die Nacht</i> op. 68 Nr. 1, T. 16, mit konsonantischem Angleiten und Hilfsvokal.....	14
Notenbeispiel I.2: Portamento (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17)	25
Notenbeispiel I.3: Antizipation (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17).....	26
Notenbeispiel I.4: <i>Cercar la nota</i> (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17).....	26
Notenbeispiel I.5: Postzipation (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17).....	27
Notenbeispiel I.6: Anschleifen zu Phrasenbeginn (<i>Zueignung</i> op. 10 Nr. 1, T. 3).....	28
Notenbeispiel I.7: <i>Vibrar la voce</i> (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 14).....	28
Notenbeispiel I.8: konsonantisches Angleiten (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17).....	78
Notenbeispiel I.9: konsonantisches Ausgleiten (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17).....	78
Notenbeispiel I.10: Kombination aus konsonantischem Aus- und Angleiten (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17)	79
Notenbeispiel I.11: Kombination aus konsonantischem Aus- und Angleiten bei Doppelkonsonant (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 14–15).....	79
Notenbeispiel I.12: Portamento (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17)	80
Notenbeispiel I.13: <i>Cercar la nota</i> (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17).....	80
Notenbeispiel I.14: vokalisches Anschleifen und konsonantisches Angleiten am Phrasenbeginn im Vergleich (<i>Zueignung</i> op. 10 Nr. 1, T. 3)	80
Notenbeispiel I.15: vokalisches <i>Vibrar la voce</i> und konsonantisches Angleiten bei Tonwiederholung im Vergleich (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 14)	80
Notenbeispiel I.16: Parallelstelle für vokalische bzw. konsonantische Gleitbewegung mit notiertem Portamentobogen (<i>Ständchen</i> op. 17 Nr. 2, T. 20–21 und T. 42–43).....	81
Notenbeispiel I.17: <i>Die Nacht</i> op. 10 Nr. 3, T. 33–34.....	84
Notenbeispiel I.18: Ambroise Thomas, <i>Kennst du das Land</i> (<i>Connais-tu le pays</i>) aus <i>Mignon</i> , T. 10–11	88
Notenbeispiel II.1: <i>Morgen!</i> , T. 17–19, vier Gelegenheiten für gleitenden Tonhöhenübergang auf klingendem Konsonanten	99
Notenbeispiel II.2: <i>Allerseelen</i> , T. 35–37, Gelegenheit für konsonantisches Angleiten am Phrasenbeginn	99
Notenbeispiel II.3: <i>Cäcilie</i> , T. 48–52, Gelegenheit für gleitende Tonhöhe auf klingendem Konsonanten bei gleichbleibender Tonhöhe.....	100
Notenbeispiel II.4: <i>Ständchen</i> , T. 24–26 und Parallelstelle T. 2–4, mit bzw. ohne klingenden Konsonanten im Silbenanlaut	100
Notenbeispiel II.5: <i>Morgen!</i> , T. 26–28, klingend konsonantische Silbenauslaute, gefolgt von Silbenanlauten ohne klingenden Konsonanten.....	100
Notenbeispiel II.6: <i>Morgen!</i> , T. 14–16, Gelegenheit für gleitende Tonhöhe auf klingendem Doppelkonsonanten am Silbenübergang	101
Notenbeispiel II.7a: <i>Zueignung</i> , zentrales Partiturstellenkorpus.....	104
Notenbeispiel II.7b: <i>Die Nacht</i> , zentrales Partiturstellenkorpus	105
Notenbeispiel II.7c: <i>Allerseelen</i> , zentrales Partiturstellenkorpus.....	105
Notenbeispiel II.7d: <i>Ständchen</i> , zentrales Partiturstellenkorpus.....	106
Notenbeispiel II.7e: <i>Cäcilie</i> , zentrales Partiturstellenkorpus	107
Notenbeispiel II.7f: <i>Heimliche Aufforderung</i> , zentrales Partiturstellenkorpus	108
Notenbeispiel II.7g: <i>Morgen!</i> , zentrales Partiturstellenkorpus	109

Notenbeispiel II.7h: <i>Traum durch die Dämmerung</i> , zentrales Partiturstellenkorpus.....	110
Notenbeispiel II.7i: <i>Freundliche Vision</i> , zentrales Partiturstellenkorpus.....	111
Notenbeispiel II.8a: <i>Zueignung</i> , Parallelstellen im Partiturstellenkorpus	111
Notenbeispiel II.8b: <i>Die Nacht</i> , Parallelstellen im Partiturstellenkorpus.....	112
Notenbeispiel II.8c: <i>Ständchen</i> , Parallelstellen im Partiturstellenkorpus	112
Notenbeispiel II.8d: <i>Cäcilie</i> , Parallelstellen im Partiturstellenkorpus	113
Notenbeispiel II.8e: <i>Heimliche Aufforderung</i> , Parallelstellen im Partiturstellenkorpus	113
Notenbeispiel II.8f: <i>Traum durch die Dämmerung</i> , Parallelstellen im Partiturstellenkorpus ...	113
Notenbeispiel II.9: <i>Zueignung</i> , T. 4	125
Notenbeispiel II.10: <i>Morgen!</i> , T. 15.....	125
Notenbeispiel II.11a: <i>Allerseelen</i> , T. 12–13	136
Notenbeispiel II.11b: <i>Zueignung</i> , T. 3.....	136
Notenbeispiel II.12: <i>Zueignung</i> , T. 16–17	136
Notenbeispiel II.13: <i>Zueignung</i> , T. 12–13	137
Notenbeispiel II.14: <i>Ständchen</i> , T. 1–3	137
Notenbeispiel II.15: <i>Die Nacht</i> , T. 4–5.....	138
Notenbeispiel II.16: <i>Die Nacht</i> , T. 12.....	138
Notenbeispiel II.17: <i>Heimliche Aufforderung</i> , T. 39–42.....	138
Notenbeispiel II.18: <i>Zueignung</i> , T. 3	139
Notenbeispiel II.19: <i>Freundliche Vision</i> , T. 37–39	139
Notenbeispiel II.20: <i>Die Nacht</i> , T. 18.....	140
Notenbeispiel II.21: <i>Ständchen</i> , T. 48–50	144
Notenbeispiel III: <i>Ständchen</i> , T. 36–37 und T. 48–50; <i>Traum durch die Dämmerung</i> , T. 3.....	239
Notenbeispiel IV.1a: <i>Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar</i> op. 19 Nr. 2, T. 14 („Nacht und“), Linie zwischen zwei Notenköpfen.....	251
Notenbeispiel IV.1b: <i>Wie sollten wir geheim sie halten</i> op. 19 Nr. 4, T. 1–3 und 36–38 („Wie sollten“; „geheim“), T. 5–6 und 40–41 („erfüllt? Nein“), jeweils Linie zwischen zwei Notenköpfen	252
Notenbeispiel IV.1c: <i>Bruder Liederlich</i> op. 41 Nr. 4, T. 15 („sauhen“), Linie zwischen zwei Notenköpfen	252
Notenbeispiel IV.2a: <i>Die Nacht</i> op.10 Nr. 3, T. 15 („die Garben“), Portamentobogen	253
Notenbeispiel IV.2b: <i>Die Verschwiegenen</i> op. 10 Nr. 6, T. 32–33 („munter“), Portamentobogen.....	253
Notenbeispiel IV.2c: <i>Allerseelen</i> op. 10 Nr. 8, T. 39 („einst im“), Portamentobogen.....	253
Notenbeispiel IV.2d: <i>Lob des Leidens</i> op. 15 Nr. 3, T. 39–40 („scheiden“), Portamentobogen.....	253
Notenbeispiel IV.2e: <i>Seitdem dein Aug' in meines schaute</i> op. 17 Nr. 1, T. 3 („und Liebe“), Portamentobogen.....	253
Notenbeispiel IV.2f: <i>Ständchen</i> op. 17 Nr. 2, T. 20–21 („regt nur“) und 42–43 („Bach und“), Portamentobögen.....	253
Notenbeispiel IV.2g: <i>Das Geheimnis</i> op. 17 Nr. 3, T. 4 („vertraue“), Portamentobogen.....	253
Notenbeispiel IV.2h: <i>Barkarole</i> op. 17 Nr. 6, T. 28 („Geliebte“), Portamentobogen	253
Notenbeispiel IV.2i: <i>Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar</i> op. 19 Nr. 2, T. 12 („Kranz, ich“), Portamentobogen	253

Notenbeispiel IV.2j: <i>Ach Lieb, ich muss nun scheiden</i> op. 21 Nr. 3, T. 25 („bei- ^h den“), Portamentobogen.....	254
Notenbeispiel IV.2k: <i>Kornblumen</i> op. 22 Nr. 1, T. 9 („See- ^h len“), Portamentobogen.....	254
Notenbeispiel IV.2l: <i>Epheu</i> op. 22 Nr. 3, T. 29 („lie- ^h bend“), Portamentobogen.....	254
Notenbeispiel IV.2m: <i>Wasserrose</i> op. 22 Nr. 4, T. 61 („bezau- ^h bert“), Portamentobogen.....	254
Notenbeispiel IV.2n: <i>Anbetung</i> op. 36 Nr. 4, T. 64 („Le- ^h bens“), Portamentobogen.....	254
Notenbeispiel IV.2o: <i>Befreit</i> op. 39 Nr. 4, T. 64–67 („wei- ^h nen“), Portamentobogen.....	254
Notenbeispiel IV.2p: <i>Bruder Liederlich</i> op. 41 Nr. 4, T. 79–80 („ennuy- ^h ant“), Portamentobogen.....	254
Notenbeispiel IV.2q: <i>Die sieben Siegel</i> op. 46 Nr. 3, T. 32 („fer- ^h ne“), Portamentobogen.....	254
Notenbeispiel IV.2r: [<i>Einst kam der Bock als Bote</i>] op. 66 Nr. 2, T. 88–89 und 100–101 („O ^h Bock“), Portamentobögen.....	255
Notenbeispiel IV.2s: <i>Drittes Lied der Ophelia</i> op. 67 Nr. 3, T. 18 („jun- ^h ger“), Portamentobogen.....	255
Notenbeispiel IV.2t: <i>Der weiße Hirsch</i> TrV 6, T. 14–15 („Mir ^h hat geträumt“), Portamentobogen.....	255
Notenbeispiel IV.2u: <i>Alphorn</i> TrV 64, T. 76 („Rei- ^h gen“), Portamentobogen.....	255
Notenbeispiel IV.2v: <i>Begegnung</i> TrV 98, T. 30 („Mund, ^h ich“), Portamentobogen.....	255
Notenbeispiel IV.2w: <i>Rote Rosen</i> TrV 119, T. 2 („Ro- ^h se“) und T. 24 („Sinn ^h von“), Portamentobögen.....	255
Notenbeispiel IV.2x: <i>Wiegenlied</i> op. 41 Nr. 1, T. 45 („Blu- ^h me“), fälschlich gesetzter Portamentobogen über e^2-d^2	255
Notenbeispiel IV.3a: <i>Hochzeitlich Lied</i> op. 37 Nr. 6, T. 78 („zur ^h Ruh“), ausnotierte Antizipation.....	257
Notenbeispiel IV.3b: <i>Leises Lied</i> op. 39 Nr. 1, T. 48 („so ^h gern“), ausnotierte Antizipation.....	257
Notenbeispiel IV.3c: [<i>Es war einmal ein Bock</i>] op. 66 Nr. 1, T. 28 („wie ^h schmatzt“), ausnotierte Antizipation.....	257
Notenbeispiel IV.4a: <i>Wie sollten wir geheim sie halten</i> op. 19 Nr. 4, T. 6 („ ^h tiefsten“) sowie 44 („ ^h Herz“), jeweils ausnotierte Angleitbewegung.....	258
Notenbeispiel IV.4b: <i>Das Rosenband</i> op. 36 Nr. 1, T. 38 („E- ^h lysium“), ausnotierte Angleitbewegung.....	258
Notenbeispiel IV.5: <i>Das Geheimnis</i> op. 17 Nr. 3, T. 28 („zäh- ^h len“), ausnotierte innermelismatische Gleitbewegung.....	259
Notenbeispiel IV.6: <i>Allerseelen</i> , T. 38–40, Partitur, Portamentobogen („einst ^h im“).....	307
Notenbeispiel IV.7: <i>Allerseelen</i> , T. 9–10, Partitur.....	307
Notenbeispiel V.1a: Claude Debussy, <i>Ariettes oubliées</i> Nr. 1 „C’est l’extase langoureuse“, Gesangsstimme (Auszüge), Partiturstellenkorpus.....	323
Notenbeispiel V.1b: Claude Debussy, <i>Ariettes oubliées</i> Nr. 2 „Il pleure dans mon cœur“, Gesangsstimme (Auszüge), Partiturstellenkorpus.....	323
Notenbeispiel V.1c: Claude Debussy, <i>Ariettes oubliées</i> Nr. 3 „L’ombre des arbres“, Gesangsstimme (Auszüge), Partiturstellenkorpus.....	323
Notenbeispiel V.1d: Claude Debussy, <i>Ariettes oubliées</i> Nr. 4 <i>Chevaux de bois</i> , Gesangsstimme (Auszüge), Partiturstellenkorpus.....	324

Notenbeispiel V.1e: Claude Debussy, <i>Ariettes oubliées</i> Nr. 5 <i>Green</i> , Gesangsstimme (Auszüge), Partiturstellenkorpus.....	324
Notenbeispiel V.1f: Claude Debussy, <i>Ariettes oubliées</i> Nr. 6 <i>Spleen</i> , Gesangsstimme (Auszüge), Partiturstellenkorpus.....	324
Notenbeispiel VI: Franz Schubert, <i>Winterreise</i> D 911, Gesangsstimme (Auszüge), Partiturstellenkorpus	341

4. AUDIOBEISPIELE

Audiobeispiele treten stets in direkter Kombination mit einem Notenbeispiel oder einer Abbildung auf. Der besseren Zuordnung halber erhalten sie prinzipiell keine selbstständige Nummerierung; die jeweils beigegebene Nummer ist die des betreffenden Notenbeispiels bzw. der betreffenden Abbildung. Eigenständige Nummern für Audiobeispiele werden nur vergeben, wo Uneindeutigkeit der Zuordnung vermieden werden muss.

Audiobeispiel I.1: ☉ Berger 1944 <i>An die Nacht</i> , T. 15–18	16
Audiobeispiel I.2: Portamento (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17)	25
Audiobeispiel I.3: Antizipation (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17).....	26
Audiobeispiel I.4: <i>Cercar la nota</i> (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17).....	26
Audiobeispiel I.5: Postizipation (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17).....	27
Audiobeispiel I.6: Anschleifen zu Phrasenbeginn (<i>Zueignung</i> op. 10 Nr. 1, T. 3).....	28
Audiobeispiel I.7: <i>Vibrar la voce</i> (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 14).....	28
Audiobeispiel I.8: konsonantisches Angleiten (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17).....	78
Audiobeispiel I.9: konsonantisches Ausgleiten (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17).....	78
Audiobeispiel I.10: Kombination aus konsonantischem Aus- und Angleiten (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17)	79
Audiobeispiel I.11: Kombination aus konsonantischem Aus- und Angleiten bei Doppelkonsonant (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 14–15).....	79
Audiobeispiel I.12: Portamento (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17)	80
Audiobeispiel I.13: <i>Cercar la nota</i> (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 16–17).....	80
Audiobeispiel I.14: vokalisches Anschleifen und konsonantisches Angleiten am Phrasenbeginn im Vergleich (<i>Zueignung</i> op. 10 Nr. 1, T. 3)	80
Audiobeispiel I.15: vokalisches <i>Vibrar la voce</i> und konsonantisches Angleiten bei Tonwiederholung im Vergleich (<i>Morgen!</i> op. 27 Nr. 4, T. 14)	80
Audiobeispiel I.17: ☉ Ritchie 1989 <i>Die Nacht</i> , T. 33–34	84
Audiobeispiel I.18a: ☉ Schumann-Heink 1907 <i>Kennst du das Land</i> , T. 10–11.....	88
Audiobeispiel I.18b: ☉ Schumann-Heink 1907 <i>Kennst du das Land</i> , T. 11, Wiedergabe in Zeitlupe	88
Audiobeispiel II.9: ☉ Kötter <i>Zueignung</i> 193x, T. 4, vokalische Tonhöhenabweichung entgegen der Intervallrichtung.....	125
Audiobeispiel II.10: ☉ Schlusnus <i>Morgen!</i> 1943, T. 15, konsonantische Tonhöhenabweichung unterhalb des Rahmens einer Intervallfortschreitung	125
Audiobeispiel II.11a: ☉ Schock 1957 <i>Allerseelen</i> , T. 12–13 („Liebe $\widehat{\text{reden}}$ “), <i>Cercar la nota</i>	136
Audiobeispiel II.11b: ☉ della Casa 1963 <i>Zueignung</i> , T. 3 („du $\widehat{\text{weißt}}$ “), <i>Cercar la nota</i>	136

Audiobeispiel II.12: Ⓞ Maurice 1988 <i>Zueignung</i> , T. 16–17 („du [^] segnetest“), <i>Vibrar la voce</i>	136
Audiobeispiel II.13: Ⓞ Hendricks 1991 <i>Zueignung</i> , T. 12–13 („ [^] Einst“), Anschleifen am Phrasenbeginn	137
Audiobeispiel II.14: Ⓞ Jadowker 191x <i>Ständchen</i> , T. 1–4 („Mach’ [^] auf“), <i>Cercar la nota</i> mit harmonieeigenem Startton.....	137
Audiobeispiel II.15: Ⓞ Ludwig 1933 <i>Die Nacht</i> , T. 4–5 („sie [^] leise“), konsonantisches Angleiten mit deutlich hörbarem Gleitvorgang	138
Audiobeispiel II.16: Ⓞ Persicke 2015 <i>Die Nacht</i> , T. 12 („alle [^] Blumen“), konsonantische Postizipation der vorangegangenen Tonhöhe	138
Audiobeispiel II.17: Ⓞ Anders 1953 <i>Heimliche Aufforderung</i> , T. 39–42 („das [^] Mahl“), konsonantisches Angleiten bei Tonwiederholung	138
Audiobeispiel II.18: Ⓞ Seefried 1969 <i>Zueignung</i> , T. 3 („ [^] Ja, du [^] weist es“), konsonantisches Angleiten am Phrasenbeginn, <i>Cercar la nota</i> im Phrasenverlauf.....	139
Audiobeispiel II.19: Ⓞ Slezak 1928 und Ⓞ Prey 1972, jeweils <i>Freundliche Vision</i> , T. 37–39 („Schön- [^] heit“), Portamento und konsonantisches Ausgleiten im Vergleich	139
Audiobeispiel II.20: Ⓞ Wächter 1957 <i>Die Nacht</i> , T. 18 („Al- [^] les“), Gleitbewegung auf Doppelkonsonant.....	140
Audiobeispiel II.21a: Ⓞ Anders 1949 <i>Ständchen</i> , T. 48–50 („Sitz“), /z/ mit schwer identifizierbarer Tonhöhe	144
Audiobeispiel II.21b: Ⓞ Patzak 1944 <i>Ständchen</i> , T. 48–50 („Sitz“), /z/ mit nicht identifizierbarer Tonhöhe	144
Audiobeispiel III: Ⓞ Battaglia 1980 <i>Ständchen</i> und Ⓞ Battaglia 1980 <i>Traum durch die Dämmerung</i> , vokalische Gleitbewegungen.....	
	239
Audiobeispiel IV.6a: Ⓞ Caballé 1967 <i>Allerseelen</i> , T. 38–40.....	
	310
Audiobeispiel IV.6b: Ⓞ Gruberová 1990 <i>Allerseelen</i> , T. 38–40.....	
	310
Audiobeispiel IV.6c: Ⓞ Anders 1944 und Ⓞ Anders 1949, jeweils <i>Allerseelen</i> , T. 38–40.....	
	311
Audiobeispiel IV.10: Ⓞ Price 1959 <i>Allerseelen</i> , T. 38–40	
	312
Audiobeispiel IV.11a: Ⓞ Brun 1947 <i>Allerseelen</i> , T. 9–10	
	314
Audiobeispiel IV.11b: Ⓞ della Casa 1963 <i>Allerseelen</i> , T. 9–10.....	
	314
Audiobeispiel IV.11c: Ⓞ Foster 1955 <i>Allerseelen</i> , T. 9–10	
	315

5. TABELLEN

Tabelle I: Artikulationsorte und -arten der den Phonemen /j, l, m, n, ŋ, r, z, v/ zugeordneten konsonantischen Phone	34
Tabelle II.1: Aufnahmenkorpus, Anzahl der Aufnahmen pro Jahrzehnt gemäß den Einspielungsdaten.....	98
Tabelle II.2: Häufigkeit klingender Konsonanten im Rahmen der deutschen Hochlautung (nach Meinhold/Stock 1982, S. 98 und 145).....	102
Tabelle II.3: Farbsymbolik zu den Notenbeispielen II.7a–i und II.8a–f.....	104
Tabelle II.4: Partiturstellenkorpus im Wortlaut der Liedtexte, differenziert nach Lautformen und Gleitbewegungsarten.....	114

Tabelle II.5: a) zentrales Stellenkorpus, Anzahl der Einzelstellen pro Gleitbewegungsform b) zentrales Stellenkorpus, Anzahl der Einzelstellen pro Phonem.....	118
Tabelle II.6: Lotte Lehmann, Dietrich Fischer-Dieskau und Jonas Kaufmann, Angaben zum Aufnahmekorpus und Zahl der Aufnahmestellen im zentralen Stellenkorpus.....	151
Tabelle II.7: diverse Sänger*innen, Vergleich von Mehrfacheinspielungen im Hinblick auf übereinstimmende Gestaltung korrespondierender Stellen.....	156
Tabelle II.8: diverse Sänger*innen, Vergleich von Mehrfacheinspielungen (Live- vs. Studiosituation) im Hinblick auf abweichende Gestaltung korrespondierender Stellen in der Livesituation.....	158
Tabelle III.1: gesangspädagogische Quellen vor 1850, generelle Beobachtungen.....	177
Tabelle III.2: gesangspädagogische Quellen vor 1850, Detailbeobachtungen	178
Tabelle III.3: gesangspädagogische Quellen zwischen 1850 und 1900, generelle Beobachtungen	188
Tabelle III.4: gesangspädagogische Quellen zwischen 1850 und 1900, Detailbeobachtungen	189
Tabelle III.5: gesangspädagogische Quellen zwischen 1900 und 1950, generelle Beobachtungen	205
Tabelle III.6: gesangspädagogische Quellen zwischen 1900 und 1950, Detailbeobachtungen	206
Tabelle III.7: gesangspädagogische Quellen seit 1950, generelle Beobachtungen.....	220
Tabelle III.8: gesangspädagogische Quellen seit 1950, Detailbeobachtungen	221
Tabelle III.9: gesangspädagogische Quellen mit positiver Berücksichtigung gleitender Tonhöhen auf klingenden Konsonanten	228
Tabelle III.10: vier ausgewählte Liedstellen, Aufnahmen mit Gleitbewegungen	241
Tabelle IV.1: Umsetzung notierter Portamentobögen (Druck) auf von Richard Strauss selbst begleiteten Liedaufnahmen	293
Tabelle IV.2: Umsetzung notierter Portamentobögen (Handexemplare Pauline Strauss) auf von Richard Strauss selbst begleiteten Liedaufnahmen	293
Tabelle IV.3: Umsetzungen des vom Komponisten notierten Portamentobogens in <i>Allerseelen</i> , T. 39 („einst [^] im“), kategorisiert nach Gleitbewegungen auf Vokal (Por↓) und auf Konsonant (Aus↓).....	309
Tabelle V.1: Claude Debussy, <i>Ariettes oubliées</i> , Partiturstellenkorpus im Wortlaut der Liedtexte, differenziert nach Lautformen und Gleitbewegungsarten	325
Tabelle V.2: Aufnahmestellenkorpus <i>Ariettes oubliées</i> , Anzahl der Einzelstellen pro Gleitbewegungsform.....	326
Tabelle V.3: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (zentrales Aufnahmestellenkorpus) und <i>Ariettes oubliées</i> , jeweils Anzahl der Einzelstellen pro vokalischer Gleitbewegungsform.....	327
Tabelle VI.1: Franz Schubert, <i>Winterreise</i> D 911, Anzahl der ausgewählten Partiturstellen je Lied.....	339
Tabelle VI.2: Franz Schubert, <i>Winterreise</i> D 911, Partiturstellenkorpus im Wortlaut der Liedtexte, differenziert nach Lautformen und Gleitbewegungsarten	340
Tabelle VI.3: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (Auswahl) und <i>Winterreise</i> , jeweils Anzahl der Einzelstellen pro Gleitbewegungsform.....	343

6. ABBILDUNGEN

Abbildung I: <i>Die Nacht</i> op. 10 Nr. 3, T. 33–34 („...-le; o die Nacht, mir...“), © Ritchie 1989, Spektrogramm.....	84
Abbildung II.1: Häufigkeitsverteilung innerhalb der Phonemgruppe der acht klingenden Konsonanten	103
Abbildung II.2: performanceanalytische Auswertung von © Melchior 1961 <i>Zueignung</i> , T. 3 und 4.....	120
Abbildung II.3: performanceanalytische Auswertung von © Schwarzkopf 1960 <i>Zueignung</i> , T. 14 und 16	124
Abbildung II.4: Häufigkeit von Gleitbewegungen überhaupt pro Jahrzehnt	127
Abbildung II.5: Häufigkeit von Gleitbewegungen überhaupt pro Epoche	128
Abbildung II.6: Häufigkeit von Gleitbewegungen pro Epoche, differenziert nach konsonantischen und vokalischen Gleitbewegungen.....	129
Abbildung II.7: Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen pro Jahrzehnt.....	130
Abbildung II.8: Parallelstellenanalyse (Auswahl), Vergleich der Häufigkeiten von vokalischem Gleiten und ausbleibender Gleitbewegung pro Jahrzehnt.....	131
Abbildung II.9: Häufigkeit vokalischen Tonhöhengleitens pro Epoche, differenziert nach Arten vokalischen Tonhöhengleitens.....	132
Abbildung II.10: Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen pro Epoche, differenziert nach Arten konsonantischen Tonhöhengleitens	134
Abbildung II.11a: Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen, differenziert nach Phonemen.....	141
Abbildung II.11b: Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen, differenziert nach Phonemen und Epochen.....	142
Abbildung II.12: Häufigkeit von Angleiten aufwärts und Ausgleiten abwärts, jeweils auf den beiden Phonemen /n/ und /r/, differenziert nach Epochen.....	143
Abbildung II.13: Häufigkeit vokalischer Gleitbewegungen in acht ausgewählten Liedern, differenziert nach unterschiedlichen Ausdruckssphären	147
Abbildung II.14: Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen in acht ausgewählten Liedern, differenziert nach unterschiedlichen Ausdruckssphären	147
Abbildung II.15: Häufigkeit von Gleitbewegungen, differenziert nach Geschlecht (weiblich/männlich), Lautgruppe (vokalisches/konsonantisches) und Jahrzehnten.....	149
Abbildung II.16: Häufigkeit ausgewählter vokalischer Gleitbewegungsarten (Anschleifen am Phrasenbeginn, <i>Cercar la nota</i> aufwärts und <i>Vibrar la voce</i>), sortiert nach Geschlecht (weiblich/männlich) und Epochen.....	149
Abbildung II.17a: Häufigkeit gleitender Tonhöhen grundsätzlich sowie differenziert nach Vokalen und klingenden Konsonanten; Lotte Lehmann im Vergleich mit den Durchschnittswerten 1900–1949	153
Abbildung II.17b: Häufigkeit gleitender Tonhöhen grundsätzlich sowie differenziert nach Vokalen und klingenden Konsonanten; Dietrich Fischer-Dieskau im Vergleich mit den Durchschnittswerten 1950–1999.....	153
Abbildung II.17c: Häufigkeit gleitender Tonhöhen grundsätzlich sowie differenziert nach Vokalen und klingenden Konsonanten; Jonas Kaufmann im Vergleich mit den Durchschnittswerten 2000–2019	153
Abbildung II.18a: Häufigkeit gleitender Tonhöhen bei Lotte Lehmann, differenziert nach Aufnahmeclustern und Lautgruppen.....	154

Abbildung II.18b: Häufigkeit gleitender Tonhöhen bei Dietrich Fischer-Dieskau, differenziert nach Aufnahmeclustern und Lautgruppen.....	155
Abbildung II.19: Vergleich von Mehrfacheinspielungen diverser Sänger*innen, Häufigkeit analog gestalteter korrespondierender Einzelstellen, nach Lautgruppen differenziert.....	157
Abbildung II.20: diverse Sänger*innen, Vergleich von Mehrfacheinspielungen (Live- vs. Studiosituation) im Hinblick auf korrespondierende, in der Livesituation abweichend gestaltete Stellen.....	159
Abbildung III.1: Lotte Lehmann, Häufigkeit vokalischer und konsonantischer Gleitbewegungen im Vergleich mit den Durchschnittswerten der übrigen Sänger*innen 1900–1949.....	232
Abbildung III.2: Dietrich Fischer-Dieskau, Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen, sortiert nach Jahrzehnten, jeweils im Vergleich mit den Durchschnittswerten der übrigen Sänger*innen.....	236
Abbildung III.3: Dietrich Fischer-Dieskau, Häufigkeit konsonantischer Gleitbewegungen auf bestimmten Phonemen im Vergleich mit den Durchschnittswerten der übrigen Sänger*innen 1950–1999.....	237
Abbildung IV.1a: <i>Hoffen und wieder verzagen</i> op. 19 Nr. 5, T. 16 („Wim- [^] pern“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P _{19/4-6}).....	271
Abbildung IV.1b: <i>Wasserrose</i> op. 22 Nr. 4, T. 45 („Gedan- [^] ke“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P _{21/4}).....	271
Abbildung IV.1c: <i>Heimliche Aufforderung</i> op. 27 Nr. 3, T. 91–92 („o [^] komm“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P _{27/3}).....	272
Abbildung IV.1d: <i>Gesang der Apollopriesterin</i> op. 33 Nr. 2, T. 90 („nie- [^] der“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (Klavierauszug von Hermann Bischoff).....	272
Abbildung IV.1e: <i>Glückes genug</i> op. 37 Nr. 1, T. 28 („Glü- [^] ckes“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P _{37/1}).....	272
Abbildung IV.1f: <i>Meinem Kinde</i> op. 37 Nr. 3, T. 3–4 („ich [^] mich“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P _{37/3}).....	273
Abbildung IV.1g: <i>Meinem Kinde</i> op. 37 Nr. 3, T. 29 („sachte [^] neig“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P _{37/3}).....	273
Abbildung IV.1h: <i>Des Dichters Abendgang</i> op. 47 Nr. 2, T. 76–77 („dich [^] mild“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P _{47/2}).....	273
Abbildung IV.1i: <i>Winterweihe</i> op. 48 Nr. 4, T. 33–34 („Liebe [^] weihn“), evtl. handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P _{48/4}).....	274
Abbildung IV.1j: <i>Die heiligen drei Könige aus Morgenland</i> op. 56 Nr. 6, T. 24 („Beth- [^] lehem“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P _{56/6}).....	274
Abbildung IV.1k: <i>Die heiligen drei Könige aus Morgenland</i> op. 56 Nr. 6, T. 42 („hei- [^] ter“), handschriftlicher Portamentobogen im Handexemplar Pauline Strauss (P _{56/6}).....	274
Abbildung IV.2: <i>Morgenrot</i> op. 46 Nr. 4, T. 57 („ [^] Himmelsstrahl“), handschriftlich ausnotierte Angleitbewegung im Handexemplar Pauline Strauss (P _{46/4}).....	275
Abbildung IV.3a: <i>Wie sollten wir geheim sie halten</i> op. 19 Nr. 4, T. 26 („durchbebt. Zu“) und 27 („Glanz und“), handschriftliche Zäsurstriche im Handexemplar Pauline Strauss (P _{19/4-6}).....	275

Abbildung IV.3b: <i>Du meines Herzens Krönelein</i> op. 21 Nr. 2, T. 8–9 („Die Andern“), handschriftliche Zäsurstriche im Handexemplar Pauline Strauss (P ₂₁).....	276
Abbildung IV.3c: <i>Du meines Herzens Krönelein</i> op. 21 Nr. 2, T. 17 („Die andern“), handschriftliche Zäsurstriche im Handexemplar Pauline Strauss (P ₂₁).....	276
Abbildung IV.3d: <i>Du meines Herzens Krönelein</i> op. 21 Nr. 2, T. 20–21 („du ohne“), handschriftliche Zäsurstriche im Handexemplar Pauline Strauss (P ₂₁).....	276
Abbildung IV.3e: <i>Kornblumen</i> op. 22 Nr. 1, T. 4–5 („die, anspruchslos“), handschriftlicher Zäsurstrich im Handexemplar Pauline Strauss (P _{22/1}).....	277
Abbildung IV.3f: <i>Ständchen</i> op. 17 Nr. 2, T. 2–3 und 3–4 („Mach auf, mach auf“), handschriftliche Zäsurstriche im Handexemplar Pauline Strauss (P _{19/4–6}).....	277
Abbildung IV.3g: <i>All mein' Gedanken, mein Herz und mein Sinn</i> op. 21 Nr. 1, T. 27–28 („mach auf“), handschriftlicher Zäsurstrich im Handexemplar Pauline Strauss (P ₂₁).....	277
Abbildung IV.3h: <i>Winterweihe</i> op. 48 Nr. 4, T. 8 („mit innerm“), handschriftlicher Zäsurstrich im Handexemplar Pauline Strauss (P _{48/4}).....	278
Abbildung IV.3i: <i>Des Dichters Abendgang</i> op. 47 Nr. 2, T. 76 („glänzt dich“), handschriftlicher Zäsurstrich im Handexemplar Pauline Strauss (P _{47/2}).....	278
Abbildung IV.3j: <i>Winterweihe</i> op. 48 Nr. 4, T. 8 („mit innerm“), handschriftlicher Zäsurstrich im Handexemplar Pauline Strauss (P _{48/4}).....	278
Abbildung IV.3k: <i>Winterweihe</i> op. 48 Nr. 4, T. 16–17 („und Geisterbrücken“), handschriftlicher Zäsurstrich im Handexemplar Pauline Strauss (P _{48/4}).....	279
Abbildung IV.3l: <i>Winterweihe</i> op. 48 Nr. 4, T. 30–31 („der sel'gen“), handschriftlicher Zäsurstrich im Handexemplar Pauline Strauss (P _{48/4}).....	279
Abbildung IV.4a: <i>Kornblumen</i> op. 22 Nr. 1, T. 23–24 („ <u>M</u> ilde, <u>v</u> oll <u>f</u> rommen <u>F</u> riedens“), handschriftliche Unterstreichung konsonantischer Laute im Handexemplar Pauline Strauss (P _{22/1}).....	280
Abbildung IV.4b: <i>Verführung</i> op. 33 Nr. 1, T. 90–92 („ <u>r</u> üh- <u>r</u> en dein <u>H</u> erz“), handschriftliche Unterstreichung konsonantischer Laute im Handexemplar Pauline Strauss (Klavierauszug von Hermann Bischoff).....	280
Abbildung IV.5: <i>Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar</i> op. 19 Nr. 2, Handexemplar Pauline Strauss (P _{19/1–3} ; Taktzahlen ergänzt).....	281
Abbildung IV.6a: Aufstellung von R. Strauss nahestehenden Sängerpersönlichkeiten; Quotient aus der individuellen Häufigkeit vokalischen Tonhöhengleitens und der durchschnittlichen Häufigkeit.....	302
Abbildung IV.6b: Aufstellung von R. Strauss nahestehenden Sängerpersönlichkeiten; Quotient aus der individuellen Häufigkeit konsonantischen Tonhöhengleitens und der durchschnittlichen Häufigkeit.....	303
Abbildung IV.7: Häufigkeit der Umsetzung von notierten Portamentobögen in den Liedern <i>Die Nacht</i> , <i>Allerseelen</i> und <i>Ständchen</i> , sortiert nach Epochen.....	304
Abbildung IV.8: Häufigkeit konsonantischer Ausgleitbewegungen in Aufnahmen von <i>Allerseelen</i> , T. 39 („einst [^] im“) pro Epoche.....	305
Abbildung IV.9: Häufigkeit der Umsetzung ausnotierter Portamentobögen, sortiert nach Liedstellen.....	305
Abbildung IV.10: © Price 1959 <i>Allerseelen</i> , T. 39 („einst [^] im“), Spektrogramm.....	312
Abbildung IV.11: © Brun 1947 <i>Allerseelen</i> , T. 9–10 („die letzten roten Asten“), Spektrogramm.....	314

Abbildung V.1: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (zentrales Aufnahme- stellenkorpus) und <i>Ariettes oubliées</i> , jeweils Häufigkeit der vokalischen Gleitbewegungen <i>Cercar la nota</i> aufwärts und Portamento abwärts.....	327
Abbildung V.2: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (ausgewählte Sänger*innen) und <i>Ariettes oubliées</i> , jeweils Häufigkeit der vokalischen Gleitbewegungen <i>Cercar la nota</i> aufwärts und Portamento abwärts.....	328
Abbildung V.3: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (ausgewählte Sänger*innen) und <i>Ariettes oubliées</i> , jeweils Häufigkeit der konsonantischen Gleitbewegungen Angleiten aufwärts und Ausgleiten abwärts.....	329
Abbildung V.4: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (ausgewählte Sänger*innen) und <i>Ariettes oubliées</i> , Häufigkeit von Ausgleiten abwärts, sortiert nach Phonemen bzw. Phonemgruppen	330
Abbildung V.5: ausgewählte Sänger*innen, Häufigkeit von konsonantischem Ausgleiten abwärts innerhalb des Strauss- und des Debussy-Korpus	331
Abbildung V.6: ausgewählte Sänger*innen, Quotient aus den Häufigkeitswerten für kon- sonantisches Ausgleiten abwärts innerhalb des Debussy- und des Strauss-Korpus.	331
Abbildung VI.1: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (Auswahl) und <i>Winterreise</i> , jeweils Häufigkeit verschiedener Gleitbewegungsformen	345
Abbildung VI.2: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (Auswahl) und <i>Winterreise</i> , jeweils Häufigkeit der konsonantischen Gleitbewegung Angleiten aufwärts.....	345
Abbildung VI.3: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (Auswahl) und <i>Winterreise</i> , jeweils Häufigkeit der konsonantischen Gleitbewegung Ausgleiten abwärts.....	347
Abbildung VI.4: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (Auswahl) und <i>Winterreise</i> , jeweils Häufigkeit der vokalischen Gleitbewegung <i>Cercar la nota</i> aufwärts	349
Abbildung VI.5: Aufnahmestellenkorpora Strauss-Lieder (Auswahl) und <i>Winterreise</i> , jeweils Häufigkeit der vokalischen Gleitbewegung Portamento abwärts	350

7. DATENBASIS DER STATISTISCHEN ABBILDUNGEN

Die folgenden Tabellen enthalten die numerischen Daten, auf denen die im Text enthaltenen Abbildungen von statistischen Prozentverteilungen und die darauf bezogenen Signifikanzberechnungen beruhen.

Zu Abbildung II.4 und II.5:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen	
	mit Gleitbewegung	ohne Gleitbewegung
1900-1909	40	48
1910-1919	120	259
1920-1929	496	786
1930-1939	420	743
1940-1949	328	578
1950-1959	499	1022
1960-1969	641	1224
1970-1979	406	848
1980-1989	638	1690
1990-1999	438	1236
2000-2009	423	1307
2010-2019	447	1317
Σ	4896	11058
	15954	

Zu Abbildung II.6 und II.7:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen		
	konsonantisches Gleiten	vokalisches Gleiten	ohne Gleitbewegung
1900-1909	17	23	48
1910-1919	63	57	259
1920-1929	249	247	786
1930-1939	269	151	743
1940-1949	178	150	578
1950-1959	352	147	1022
1960-1969	406	235	1224
1970-1979	281	125	848
1980-1989	442	196	1690
1990-1999	287	151	1236
2000-2009	315	108	1307
2010-2019	336	111	1317
Σ	3195	1701	11058
	15954		

Zu Abbildung II.8:

Dekade	untersuchte Parallelstellen	
	K/V	K/-
1900-1909	2	1
1910-1919	1	7
1920-1929	14	40
1930-1939	11	39
1940-1949	5	19
1950-1959	19	42
1960-1969	20	56
1970-1979	10	34
1980-1989	17	60
1990-1999	9	28
2000-2009	7	40
2010-2019	13	35
Σ	128	401
	529	

Zu Abbildung II.9:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen													
	Gelegenheiten für Sc/Sw		Gelegenheiten für Cln↑		Gelegenheiten für Cln↓		Gelegenheiten für Por↑		Gelegenheiten für Por↓		Gelegenheiten für 2x/Por		Gelegenheiten für Vlv	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
1900-1909	8	7	5	8	0	15	0	15	9	11	1	6	0	3
1910-1919	9	30	26	56	0	72	0	48	15	63	3	16	4	37
1920-1929	41	114	88	210	0	225	1	184	84	157	18	62	15	83
1930-1939	24	107	60	203	0	227	2	164	48	166	8	48	9	97
1940-1949	25	74	70	155	0	169	2	113	36	122	4	47	13	76
1950-1959	22	141	75	301	1	307	3	221	28	231	6	77	12	96
1960-1969	35	138	121	388	0	393	1	251	42	260	11	94	25	106
1970-1979	15	102	63	253	1	257	0	174	24	197	6	68	16	78
1980-1989	32	204	113	520	0	487	1	293	21	354	3	125	26	149
1990-1999	18	128	89	378	1	349	0	230	24	239	2	109	17	90
2000-2009	13	161	64	388	0	344	0	228	15	262	2	96	14	143
2010-2019	13	149	73	383	0	353	1	252	13	288	1	106	10	122
Σ	255	1355	847	3243	3	3198	11	2173	359	2350	65	854	161	1080
	1610		4090		3201		2184		2709		919		1241	
	15954													

Zu Abbildung II.10:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen													
	Gelegenheiten für An F		Gelegenheiten für An↑		Gelegenheiten für An↓		Gelegenheiten für Aus↑		Gelegenheiten für Aus↓		Gelegenheiten für 2x		Gelegenheiten für An→	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
1900-1909	2	13	4	9	0	15	1	14	5	15	4	3	1	2
1910-1919	9	30	12	70	1	71	3	45	25	53	8	11	5	36
1920-1929	41	114	75	223	6	219	7	178	73	168	40	40	7	91
1930-1939	49	82	67	196	8	219	7	159	90	124	37	19	11	95
1940-1949	25	74	52	173	4	165	1	114	53	105	33	18	10	79
1950-1959	53	110	85	291	14	294	11	213	130	129	49	34	10	98
1960-1969	51	122	109	400	16	377	13	239	146	156	57	48	14	117
1970-1979	32	85	81	235	12	246	5	169	109	112	38	36	4	90
1980-1989	78	158	114	519	13	474	7	287	151	224	70	58	9	166
1990-1999	43	103	88	379	9	341	14	216	76	187	47	64	10	97
2000-2009	53	121	85	367	9	335	4	224	116	161	37	61	11	146
2010-2019	61	101	101	355	4	349	9	244	119	182	26	81	16	116
Σ	497	1113	873	3217	96	3105	82	2102	1093	1616	446	473	108	1133
	1610		4090		3201		2184		2709		919		1241	
	15954													

Zu Abbildung II.11a und II.11b:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen															
	/j/		/l/		/m/		/n/		/ŋ/		/r/		/z/		/v/	
	Gl.	nicht Gl.	Gl.	nicht Gl.	Gl.	nicht Gl.	Gl.	nicht Gl.	Gl.	nicht Gl.	Gl.	nicht Gl.	Gl.	nicht Gl.	Gl.	nicht Gl.
1900-1909	0	0	2	8	2	10	5	17	0	3	6	20	0	9	2	4
1910-1919	1	3	7	33	9	39	16	56	6	19	21	92	0	35	3	39
1920-1929	5	9	45	134	33	137	63	209	6	38	84	263	2	130	11	113
1930-1939	2	16	47	110	50	119	73	169	14	38	57	215	2	119	24	108
1940-1949	4	11	31	93	30	92	47	133	10	27	40	180	1	95	15	97
1950-1959	4	25	57	188	53	163	103	237	15	29	84	244	4	159	32	124
1960-1969	11	24	62	276	64	187	107	308	15	36	113	292	7	193	27	143
1970-1979	6	16	44	156	37	129	84	195	15	29	73	226	2	120	20	102
1980-1989	13	37	66	329	65	248	124	378	12	53	110	384	9	252	43	205
1990-1999	9	28	51	260	53	169	67	301	6	31	69	278	8	164	24	156
2000-2009	13	22	51	226	43	205	78	292	15	38	71	281	13	170	31	181
2010-2019	8	19	48	260	41	205	74	303	14	44	92	304	13	161	46	132
Σ	76	210	511	2073	480	1703	841	2598	128	385	820	2779	61	1607	278	1404
	286		2584		2183		3439		513		3599		1668		1682	
	15954															

Zu Abbildung II.12:

Epoche	Gleitbewegungsart	Phonem	untersuchte Aufnahmestellen	
			mit Gleitbewegung	ohne Gleitbewegung
1900-1949	An↑	/n/	21	57
		/r/	85	133
	Aus↓	/n/	95	153
		/r/	84	210
1950-1999	An↑	/n/	101	191
		/r/	144	291
	Aus↓	/n/	209	322
		/r/	266	308
2000-2019	An↑	/n/	35	87
		/r/	46	111
	Aus↓	/n/	73	128
		/r/	108	130

Zu Abbildung II.13:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen			
	meditativ-ruhig		rasch bewegt	
	V+	V-	V+	V-
1900-1909	7	29	16	36
1910-1919	19	101	14	123
1920-1929	107	400	83	359
1930-1939	59	427	34	250
1940-1949	49	329	46	188
1950-1959	72	663	21	277
1960-1969	104	775	42	366
1970-1979	47	555	28	269
1980-1989	72	1014	37	470
1990-1999	70	905	12	222
2000-2009	45	834	7	306
2010-2019	45	867	23	336

Zu Abbildung II.14:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen			
	meditativ-ruhig		rasch bewegt	
	K+	K-	K+	K-
1900-1909	10	26	7	45
1910-1919	23	97	17	120
1920-1929	112	395	87	355
1930-1939	141	345	56	228
1940-1949	95	283	37	197
1950-1959	212	523	68	230
1960-1969	228	651	84	324
1970-1979	160	442	66	231
1980-1989	271	815	90	417
1990-1999	200	775	33	201
2000-2009	192	687	55	258
2010-2019	206	706	54	305

Zu Abbildung II.15:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen								
	Sängerinnen			Sänger ohne Yoshikazu Mera			Yoshikazu Mera		
	vokalisches Gleiten	konsonant. Gleiten	ohne Gleitbewegung	vokalisches Gleiten	konsonant. Gleiten	ohne Gleitbewegung	vokalisches Gleiten	konsonant. Gleiten	ohne Gleitbewegung
1900-1909	13	7	24	10	10	24			
1910-1919	12	5	27	45	58	232			
1920-1929	147	86	323	100	163	463			
1930-1939	44	47	191	107	222	552			
1940-1949	87	59	279	63	119	299			
1950-1959	78	148	461	69	204	561			
1960-1969	152	171	646	83	235	578			
1970-1979	91	111	408	34	170	440			
1980-1989	131	250	1152	65	192	538			
1990-1999	115	167	830	35	120	383	1	0	23
2000-2009	83	172	878	25	143	429			
2010-2019	70	133	672	41	203	645			
Σ	1023	1356	5891	677	1839	5144	1	0	23
	8270			7660			24		
	15954								

Zu Abbildung II.16:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen											
	Sängerinnen						Sänger (ohne Yoshikazu Mera)					
	Gelegenheiten für Sc/Sw		Gelegenheiten für Cln↑		Gelegenheiten für Vlv		Gelegenheiten für Sc/Sw		Gelegenheiten für Cln↑		Gelegenheiten für Vlv	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
1900-1909	4	2	5	4	0	2	4	5	0	4	0	1
1910-1919	0	5	5	7	0	1	9	25	21	49	4	36
1920-1929	21	49	51	81	6	29	20	65	37	129	9	54
1930-1939	8	26	14	53	4	27	16	81	46	150	5	70
1940-1949	18	33	36	80	6	39	7	41	34	75	7	37
1950-1959	9	57	40	135	6	39	13	84	35	166	6	57
1960-1969	24	67	71	217	18	48	11	71	50	171	7	58
1970-1979	13	45	46	125	12	40	2	57	17	128	4	38
1980-1989	20	131	75	361	21	97	12	73	38	159	5	52
1990-1999	17	78	62	261	15	45	1	48	26	111	2	45
2000-2009	10	107	50	245	11	83	3	54	14	143	3	60
2010-2019	7	68	45	201	7	47	6	81	28	182	3	75
Σ	151	668	500	1770	106	497	104	685	346	1467	55	583

Zu Abbildung II.17a:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen					
	Lotte Lehmann			Sänger*innen ohne Lotte Lehmann		
	konsonantisches Gleiten	vokalisches Gleiten	ohne Gleitbewegung	konsonantisches Gleiten	vokalisches Gleiten	ohne Gleitbewegung
1900-1949	27	46	114	749	582	2300
Σ	187			3631		
	3818					

Zu Abbildung II.17b:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen					
	Dietrich Fischer-Dieskau			Sänger*innen ohne Dietrich Fischer-Dieskau		
	konsonantisches Gleiten	vokalisches Gleiten	ohne Gleitbewegung	konsonantisches Gleiten	vokalisches Gleiten	ohne Gleitbewegung
1950-1999	111	26	266	1657	828	5754
Σ	403			8239		
	8642					

Zu Abbildung II.17c:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen					
	Jonas Kaufmann			Sänger*innen ohne Jonas Kaufmann		
	konsonantisches Gleiten	vokalisches Gleiten	ohne Gleitbewegung	konsonantisches Gleiten	vokalisches Gleiten	ohne Gleitbewegung
2000-2019	34	2	82	617	217	2542
Σ	118			3376		
	3494					

Zu Abbildung II.18a:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen		
	konsonantisches Gleiten	vokalisches Gleiten	ohne Gleitbewegung
1920-1929	13	20	36
1940-1949	14	26	78
Σ	27	46	114
	187		

Zu Abbildung II.18b:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen		
	konsonantisches Gleiten	vokalisches Gleiten	ohne Gleitbewegung
1950-1959	31	2	80
1960-1969	61	19	134
1980-1989	19	5	52
Σ	111	26	266
	403		

Zu Abbildung II.19:

Sänger*in	Gelegenheiten für Übereinstimmung insgesamt				
	Übereinstimmungen K	Übereinstimmungen V	Übereinstimmungen -	K/V-Austausch	weitere Differenzen
L. Lehmann 1921-1948	12	29	66	7	21
E. Schwarzkopf 1945-1969	7	2	22	5	0
I. Seefried 1952-1961	7	3	22	1	6
D. Fischer-Dieskau 1956-1985	46	4	155	14	49
H. Prey 1962-1985/86	58	11	111	10	36
Σ	130	49	376	37	112

Zu Abbildung II.20:

Sänger*in	Gelegenheiten für Abweichung in der Live-Aufnahme			
	Abweichung durch konsonantische Gleitbewegung	Abweichung durch vokalische Gleitbewegung	Abweichung durch keine Gleitbewegung	keine Abweichung
Elisabeth Schwarzkopf	8	2	3	37
Irmgard Seefried	3	1	1	47
Dietrich Fischer-Dieskau	3	0	1	72
Nicolai Gedda	2	5	1	39
Hermann Prey	3	0	0	24
Peter Schreier	6	0	3	73
Jessye Norman	5	3	14	91
Σ	30	11	23	383

Zu Abbildung III.1:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen					
	Lotte Lehmann			alle übrigen Sänger*innen		
	konsonantisches Gleiten	vokalisches Gleiten	ohne Gleitbewegung	konsonantisches Gleiten	vokalisches Gleiten	ohne Gleitbewegung
1920-1929	13	20	36	236	227	750
1940-1949	14	26	78	164	124	500
Σ	27	46	114	400	351	1250
	187			2001		
	2188					

Zu Abbildung III.2:

Dekade	untersuchte Aufnahmestellen					
	Dietrich Fischer-Dieskau			alle übrigen Sänger*innen		
	konsonantisches Gleiten	vokalisches Gleiten	ohne Gleitbewegung	konsonantisches Gleiten	vokalisches Gleiten	ohne Gleitbewegung
1950-1959	31	2	80	321	145	942
1960-1969	61	19	134	345	216	1090
1980-1989	19	5	52	423	191	1638
Σ	111	26	266	1089	552	3670
	403			5311		
	5714					

Zu Abbildung III.3:

Sänger*innen	untersuchte Aufnahmestellen															
	/j/		/l/		/m/		/n/		/ŋ/		/r/		/z/		/v/	
	Gl.	nicht Gl.	Gl.	nicht Gl.	Gl.	nicht Gl.	Gl.	nicht Gl.	Gl.	nicht Gl.	Gl.	nicht Gl.	Gl.	nicht Gl.	Gl.	nicht Gl.
D. Fischer-Dieskau	2	2	17	52	19	40	29	62	3	10	26	71	6	30	9	25
alle übrigen	41	128	263	1157	253	856	456	1357	60	168	423	1353	24	858	137	705
Σ	43	130	280	1209	272	896	485	1419	63	178	449	1424	30	888	146	730
	173		1489		1168		1904		241		1873		918		876	
	8642															

Zu Abbildung IV.6a und IV.6b:

Sänger*in	Jahrzehnt(e)	Gelegenheiten des Sängers / der Sängerin für Gleitbewegung			Gelegenheiten der übrigen Sänger oder Sängerinnen für Gleitbewegung		
		genutzt auf Vokal	genutzt auf Konsonant	nicht genutzt	genutzt auf Vokal	genutzt auf Konsonant	nicht genutzt
Anton Sistermans	1900	2	4	6	8	6	18
Leo Slezak	1900–1920	32	40	109	123	191	610
Carl Burrian	1910	4	1	14	41	57	218
Elena Gerhardt	1910–1920	9	12	31	150	79	319
Franz Steiner	1910–1920	5	17	58	140	204	637
Elisabeth Schumann	1910–1930	27	12	43	176	126	498
Richard Tauber	1910–1940	37	38	96	278	524	1450
Hermann Jadlowker	1910–1920	5	7	38	140	214	657
Claire Dux	1920	21	14	49	126	72	274
Alfred Piccaver	1920	3	2	7	97	161	456
Robert Hutt	1920	1	5	6	99	158	457
Lotte Lehmann	1920/1940	46	27	114	188	118	488
Elisabeth Rethberg	1920	12	4	22	135	82	301
Heinrich Schlusnus	1920–1950	27	99	179	312	609	1696
Carl A. Oestvig	1920	2	1	16	98	162	447
Rosette Anday	1920–1930	5	4	33	186	129	481
Lotte Schöne	1920	6	1	13	141	85	310
Selma Kurz	1920	3	1	16	144	85	307
Franz Völker	1920–1940	9	28	62	261	476	1252
Hans Duhan	1920	1	4	7	99	159	456
Koloman von Pataky	1930	5	5	27	102	217	525
Julius Patzak	1930–1940	7	23	70	163	318	781
Maria Reining	1930–1940	21	11	68	110	95	402
Helge Rosvaenge	1930/1950/1960	6	13	37	253	648	1654
Viorica Ursuleac	1930	3	2	8	41	45	183
Anton Dermota	1940/1950/1970	13	24	73	153	469	1227
Lea Piltti	1940	2	4	14	85	55	265
Hilde Konetzni	1940–1950	11	8	37	154	199	703
Alfred Poell	1940–1950	2	13	14	130	310	846
Annette Brun	1940	5	6	13	82	53	266
Hans Hotter	1960	2	8	42	81	227	536

Zu Abbildung IV.7:

Dekade	notierte Portamentobögen	
	umgesetzt	nicht umgesetzt
1900-1909	2	3
1910-1919	2	8
1920-1929	27	13
1930-1939	15	14
1940-1949	13	10
1950-1959	22	20
1960-1969	27	35
1970-1979	15	25
1980-1989	13	66
1990-1999	19	32
2000-2009	16	32
2010-2019	16	36

Zu Abbildung IV.8:

Dekade	umgesetzte Portamentobögen	
	vokalisch	konsonantisch
1910-1919	1	0
1920-1929	2	1
1930-1939	3	1
1940-1949	4	3
1950-1959	5	4
1960-1969	4	4
1970-1979	1	2
1980-1989	4	3
1990-1999	9	1
2000-2009	4	4
2010-2019	3	4

Zu Abbildung IV.9:

Liedstelle	Portamentobögen	
	umgesetzt	nicht umgesetzt
<i>Die Nacht</i> T. 15	49	67
<i>Allerseelen</i> T. 39	67	61
<i>Ständchen</i> T. 21	34	85
<i>Ständchen</i> T. 43	37	81

Zu Abbildung V.1:

Repertoire	Gelegenheiten für Cln↑		Gelegenheiten für Por↓	
	Gleitbewegung	keine Gleitbewegung	Gleitbewegung	keine Gleitbewegung
Strauss-Lieder	461	1840	139	1281
<i>Ariettes</i>	75	184	7	111

Zu Abbildung V.2:

Repertoire	Gelegenheiten für Cln↑		Gelegenheiten für Por↓	
	Gleitbewegung	keine Gleitbewegung	Gleitbewegung	keine Gleitbewegung
Strauss-Lieder	43	101	7	94
<i>Ariettes</i>	75	184	7	111

Zu Abbildung V.3:

Repertoire	Gelegenheiten für An↑		Gelegenheiten für Aus↓	
	Gleitbewegung	keine Gleitbewegung	Gleitbewegung	keine Gleitbewegung
Strauss-Lieder	33	94	35	56
<i>Ariettes</i>	53	206	18	100

Zu Abbildung V.4:

Repertoire	/r/		/m, n, ŋ/ bzw. nasalierte Vokale	
	Gleitbewegung	keine Gleitbewegung	Gleitbewegung	keine Gleitbewegung
Strauss-Lieder	20	23	15	33
<i>Ariettes</i>	11	37	7	63

Zu Abbildung V.5 und V.6:

Sänger*in	Gelegenheiten für Aus↓			
	Strauss-Lieder		<i>Ariettes</i>	
	Gleitbewegung	keine Gleitbewegung	Gleitbewegung	keine Gleitbewegung
Danco	7	6	0	20
Souzay	10	10	3	6
Ameling	3	1	0	20
Hendricks	3	13	4	16
Fischer-Dieskau	8	7	3	6
Valente	1	11	1	19
Studer	3	8	7	13

Zu Abbildung VI.1–VI.5:

Sänger*innen	Winterreise-Korpus Gelegenheiten für Por↓ bzw. Aus↓			Winterreise-Korpus Gelegenheiten für Cln↑ bzw. An↑		
	Aus↓	Por↓	–	An↑	Cln↑	–
Lehmann	15	2	28	11	2	19
Anders	26	0	19	18	5	9
Fischer-Dieskau	40	5	45	22	3	39
Prey	13	0	32	18	0	14
Schmidt	12	1	77	13	2	49
Kaufmann	23	1	21	10	0	22

Sänger*innen	Strauss-Lieder-Korpus Gelegenheiten für Por↓ bzw. Aus↓			Strauss-Lieder-Korpus Gelegenheiten für Cln↑ bzw. An↑		
	Aus↓	Por↓	–	An↑	Cln↑	–
Lehmann	2	8	8	5	2	13
Anders	24	7	20	7	12	21
Fischer-Dieskau	12	6	7	7	3	11
Prey	16	4	4	12	1	6
Schmidt	5	0	20	4	0	17
Kaufmann	10	2	8	11	0	6

8. PERFORMANCEANALYTISCHE DATEN

Die zu den performanceanalytisch untersuchten Aufnahmestellen erarbeiteten Daten in ihrer Gesamtheit sind über das Repositorium Zenodo unter <https://doi.org/10.5281/zenodo.7953222> (27.5.2023) zugänglich.

ÜBER DIE AUTOREN

Kilian Sprau studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater München sowie am Mozarteum in Salzburg. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache; sein vorrangiges Engagement in Theorie und Praxis gilt dem Kunstlied des 19. bis 21. Jahrhunderts. 2016 wurde er mit einer Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um 1850 promoviert; 2022 habilitierte er sich mit einer Arbeit zum sängerischen Stilmittelgebrauch im spätrömantischen Kunstlied. Er ist Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Von 2018 bis 2022 arbeitete er in einem eigenen, DFG-geförderten Forschungsprojekt zur Verwendung gleitender Tonhöhen im Liedgesang. Als Associate Scientist war er von 2017 bis 2020 dem FWF-Projekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) an der Kunstuniversität Graz (KUG) verbunden.

Majid Motavasseli studierte Klavier an der Universität Teheran sowie Musiktheorie und Klavierpädagogik an der Kunstuniversität Graz (KUG) und der Universität der Künste Berlin (UdK). Seit 2019 dissertiert er an der KUG zum Thema „Satzmodell- und toposbasierte Untersuchungen zu Struktur, Stilistik und Interpretation im Spätwerk Gustav Mahlers“. Bis 2020 war er Doctoral Researcher am KUG-basierten FWF-Projekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* und 2020–2022 auch als wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Projekt *Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten* tätig. Gegenwärtig arbeitet Motavasseli als Doctoral Researcher im FWF-Projekt *Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies* an der KUG. Seine Aufsätze zu Analyse und Interpretationsforschung sind in der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, in den *Musik-Konzepten* sowie den *Nachrichten zur Mahler-Forschung* erschienen.