

1. Pauline Viardot-Garcia, École classique du Chant

1.1 Einführung zu Pauline Viardot-Garcia

Pauline Viardot-Garcia (1821–1910)¹ ist eine Ausnahmerecheinung des 19. Jahrhunderts. Trotzdem ist sie im 20. Jahrhundert weitgehend unbekannt geblieben.

Mit ihr verbindet sich ein weiblicher Genie-Kult.² So wird sie von Liszt „Illustrissime“ genannt, von Clara Schumann als „die genialste Frau, die ich je kennenlernte“ bezeichnet, von Moscheles³ als „eine der grössten Erscheinungen unserer Zeit“ („Une des plus grandes apparitions de notre temps“) beschrieben und von George Sand als „das schönste weibliche Genie unserer Epoche“ („Le plus beau génie de femme de notre époque“) vorgestellt.⁴

Heute ist sie einem grösseren Publikum als Sängerin, Pianistin, Komponistin und Musikpädagogin bekannt. Ihre Biographie ist vielfältig und ausführlich beschrieben. Ihre umfangreichen Briefwechsel sind grösstenteils herausgegeben. Ihre Nachlässe werden bearbeitet. Aufführungen ihrer Werke in Radio und Konzerten sind keine Seltenheit mehr. Sie hat mittlerweile einen Platz in den gängigen Musiklexika erhalten.

Sie prägt die Opernwelt ein Vierteljahrhundert in Europa und tritt auf den wichtigsten Bühnen von Paris, Madrid, Wien, Berlin, London, St. Petersburg und Moskau auf. Ihre Rollen sind vielfältig: Sie interpretiert Bellini und Rossini, aber auch Gluck, Mozart, Meyerbeer, Verdi und Gounod mit einer Stimme von grossem Umfang und von ungewöhnlicher Struktur und Schönheit, wie uns Zeitgenossen bezeugen. Ihr französischer Biograph Gustave Dulong schreibt: „Sie wurde von Musset, Liszt, Ary Scheffer, Gounod, Berlioz, Turgenjew bewundert und kannte während ihres langen Lebens alle musikalischen und literarischen Grössen des 19. Jahrhunderts“.⁵ Ein umfangreicher Briefwechsel legt Zeugnis davon ab. Sie ist mit George

¹ Pauline Viardot-Garcia und Pauline Viardot werden gleichermaßen verwendet. Siehe editorische Angaben.

² Genie (lat. genius), erzeugende Kraft.

³ Ignaz Isaak Moscheles, böhmischer Komponist, Musikpädagoge und Klaviervirtuose.

⁴ Liszt, Liszt's Briefe, II, S. 318; Cl. Schumann, zitiert von LaMara, Liszt und die Frauen, S. 66; Moscheles, II, S. 79; George Sand, HV, IV, S. 459, zitiert nach Thérèse Marix-Spire, Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot, Paris 1959, S. 13 [im Folgenden: Marix-Spire 1959].

⁵ Gustave Dulong, Pauline Viardot, tragédienne lyrique, Paris 1987, s. p. [im Folgenden: Dulong 1987].

Sand⁶, mit Clara und Robert Schumann, mit Brahms, mit Saint-Saëns, mit Fauré befreundet und inspiriert Berlioz, Gounod und Massenet zu Werken, die sie interpretiert. Sie besitzt eine aussergewöhnliche musikalische Auffassungsgabe, „une intelligence hors du commun, qui supplée au manque de beauté physique“⁷, und ist eine vielgelobte Pianistin und Organistin. Pauline Viardot komponiert Lieder⁸ in sechs Sprachen, Operetten und Kammermusik. In der zweiten Hälfte ihres Lebens – das sind fast 50 Jahre – widmet sie sich verstärkt dem Gesangsunterricht, dabei für kurze Zeit als Professorin am Pariser Konservatorium. Zahlreiche Schülerinnen erhalten ihre Formation.

Sie hinterlässt zwei pädagogische Werke: *L'École classique du Chant* und *Une Heure d'Étude. Exercices pour voix de femme*.⁹

Beide Werke sind unterschiedlich in Ausrichtung, Volumen und Zielgruppe. Zusammen gehören sie dem pädagogischen Vermächtnis von Pauline Viardot-Garcia an und stehen in der Gesangstradition des Vaters Manuel Garcia¹⁰, die bis in die neapolitanische Schule von Nicola Porpora (1686–1768) reicht.

Dieses Buch beschäftigt sich mit der *École classique du Chant* und mit Pauline Viardot-Garcia als Autorin und Herausgeberin der klassischen Gesangsschule.

1.2 Einführung zur *École classique du Chant*

Die *École classique du Chant*¹¹ ist eine „Sammlung von Meisterwerken der grössten italienischen, deutschen und französischen Künstler“, so die Titelei, und zwar in der Chronologie des 18. zum Beginn des 19. Jahrhunderts¹²,

⁶ George Sand, *Consuelo. La comtesse de Rudolstadt*. Pauline Viardot wird das Modell der Hauptfigur des Romans.

⁷ „Sie besass eine überdurchschnittliche Intelligenz, die ihre fehlende Schönheit kompensierte“, Dulong 1987, s. p.

⁸ Siehe Waddington, Patrick, *The Musical Works of Pauline Viardot*; Heitmann, Christin, *Systematisch-bibliographisches Werkverzeichnis VVV* [im Folgenden: Heitmann, VVV].

⁹ Pauline Viardot, *Une heure d'Étude. Exercices pour voix de femme*, par Mme Pauline Viardot. Au Ménestrel, Heugel & fils, Paris s. d. *Une heure d'Étude* ist ein Handbuch für Sängerinnen. Es besteht aus einer zweiseitigen Einführung mit elf Gesangsregeln und mit 20 Seiten Notenübungen.

¹⁰ Manuel del Populo Vicente Garcia (Sevilla 1775 – Paris 1832), spanischer Sänger, Komponist, Gesangslehrer, in der Folge Manuel Garcia-père genannt.

¹¹ Pauline Viardot-Garcia, *École classique du Chant*, Paris 1863, Gérard & Cie. BnF Musique, Vma 489.

¹² Nach den Kriterien der Herausgeber, in: Préface. Dort ist auch die Chronologie festgelegt: „du siècle dernier et les commencements de celui-ci.“

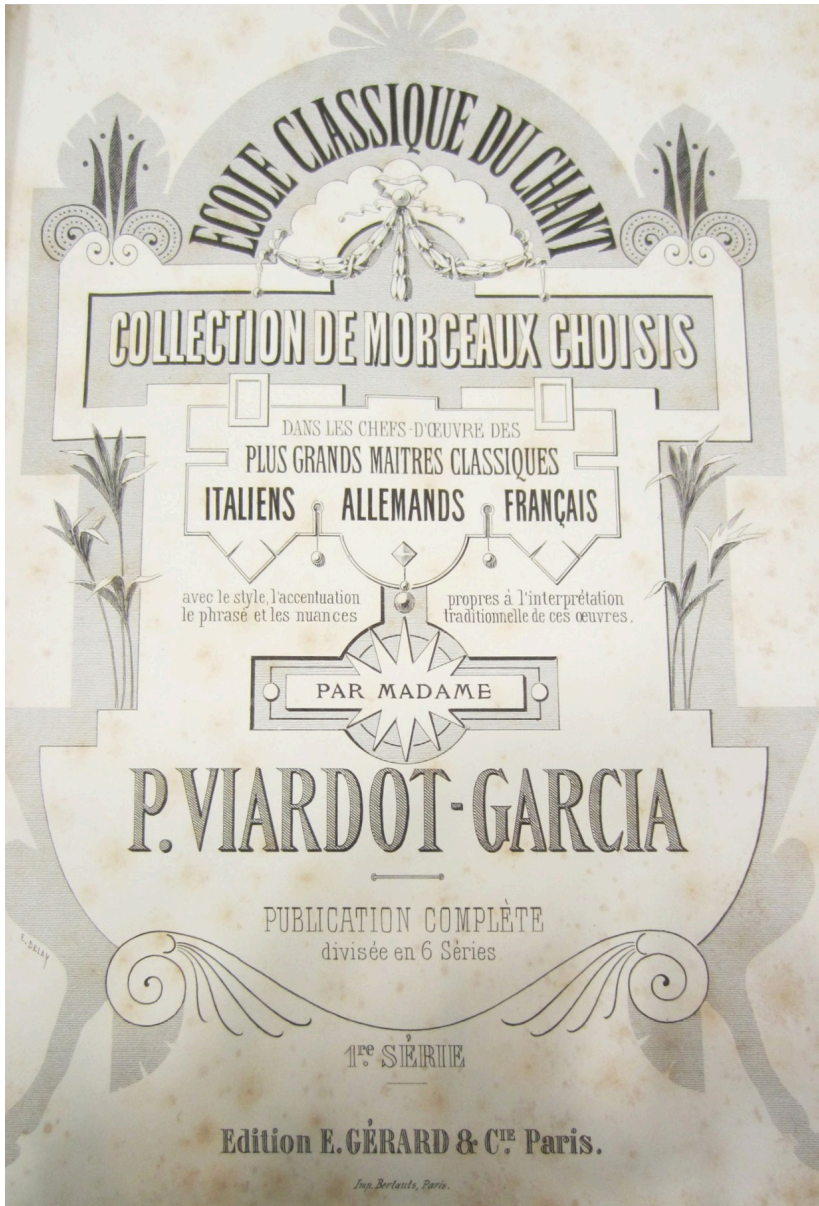


Abbildung 2: Titelseite der École classique du Chant, Édition Gérard s. d.
(Quelle: BnF Musique)

„von Lulli zu Mendelssohn“, wie die Autorin Pauline Viardot-Garcia präzisiert¹³. Sie spannt den Bogen ihrer Musiksammlung¹⁴ innerhalb dieses zeitlichen Rahmens und erklärt ihre Auswahl nach „Rang unter den klassischen Werken“. Es sind – bis auf fünf Duette und zwei Terzette – ausschliesslich Solo-Arien oder Lieder mit Klavierbegleitung¹⁵, die sie mit einem Ziel im Vorwort kommentiert: „die Auffassung dieser Meister zu finden und wiederzugeben“ („retrouver et indiquer la pensée de ces maîtres“). Pauline Viardot-Garcia fügt Angaben zu Stil, Betonung, Phrasierung und Übergängen entsprechend der traditionellen Interpretation der Werke zu, heisst es auf der Titelseite („avec le style, l’accentuation, le phrasé et les nuances propres à l’interprétation traditionnelle de ces œuvres“). Es handelt sich um eine Schule, und darin unterscheidet sich die *École* von anderen Sammlungen.¹⁶ Die Zielgruppe ist das gesamte französisch-sprechende Publikum: Denn alle Arientexte sind auf Französisch übersetzt¹⁷, obwohl Pauline Viardot in sechs Sprachen singt und die Originalversion bevorzugt. Die Tonarten der Arien sind teilweise verändert.

Es ist unmöglich, die von Pauline Viardot verwendeten Musikquellen für die *École* zu erfassen.¹⁸ Wir kennen sie nicht. Es ist wahrscheinlich, dass sie selbst verantwortlich ist für die Umschreibung der Orchesterpartituren in Klavierstimmen. Zumindest versichert das Vorwort dies¹⁹ und verweist auf ihre Arbeit in den Archiven: „pour cela elle a eu soin de remonter aux éditions primitives et aux partitions d’orchestre“ („zu diesem Zweck hat sie die ursprünglichen Manuskripte und die Orchesterausgaben konsultiert“).

Die hier besprochenen Kommentare der Erstaussgabe der *Édition Gérard* (1863) stammen von 23 Komponisten. Sie sind italienischer, deutsch-österreichischer und französischer Herkunft. Ihre Libretti sind in unterschiedlichen Sprachen verfasst und lassen sich nicht direkt zuordnen; so zum

¹³ Kommentar zu Arie n° 10.

¹⁴ Bis auf vier Ausnahmen, die Werke des 17. Jahrhunderts sind.

¹⁵ Hier eine Geigenbegleitung. Ad libitum (lat.): nach Belieben.

¹⁶ Zum Beispiel von Choron, *Collection générale des ouvrages de musique classique*, 1 Vol., 1810; François Delsarte, *Archives du chant*, 3 Vol., 1855–64. Zitiert nach Zekulin 2010, S. 58.

¹⁷ Sylvain Saint-Étienne, Übersetzer.

¹⁸ Zekulin 2010, S. 66 („Il est difficile, même impossible, de préciser les sources utilisées par Pauline Viardot pour son édition“).

¹⁹ „[...] elle s’est attachée à respecter, et par conséquent à rétablir la pensée originale des maîtres, trop souvent altérée dans les accompagnements écrits de nos jours pour piano“: „Sie hat sich mit den ursprünglichen Vorstellungen der Meister befasst und diese berücksichtigt, da diese in der heutigen Klavierbegleitung bis hin zur Satzmelodie allzu oft verfälscht sind“, in: *Préface*, s. p.

Beispiel sind Händels Texte auf Italienisch, Deutsch, Englisch oder Latein geschrieben. Von den Originalpartituren sind 32 Texte ins Französische übersetzt. Dazu kommen zwei lateinische Texte, die unverändert übernommen wurden. Insgesamt sind 16 Libretti im französischen Original aufgeführt. Dazu zählen auch die Werke von Gluck in französischer Version. 42 Arien sind im 18. Jahrhundert entstanden, je vier Arien sind im 17. und im 19. Jahrhundert komponiert worden.²⁰

Pauline Viardots Musikauswahl für die „Schule der Gesangsklassiker“ stammt hauptsächlich aus bedeutenden Opernwerken und grossen Oratorien. Die Namen der ihr in diesem Zusammenhang am wichtigsten erscheinenden Komponisten legt sie in ihrem Kommentar zur Arie von Paulus (n° 10) dar: Es sind Lully, Mozart, Mendelssohn und Weber²¹. Sie fügt eine heute recht unbekannte Arie von Graun (*Britannico*, n° 34), einige populäre Stücke von Martini (*Plaisir d’amour*, n° 13) und Grétry (*Air de Zémir et Azor*, n° 49), den Psalm von Marcello (*Fragment des XI. Psalms*, n° 21) und eine „falsche“ Kirchenarie (*Stradella zugeordnet*, n° 31) hinzu. Auch ein „weitrangiger“ Komponist wie Dalayrac (*Romanze von Nina*, n° 39) wird aufgenommen²², denn er hat mit seinen Partituren andere Künstler inspiriert²³ und so zur Entstehung von Meisterwerken beigetragen.

Die Liste der Komponisten führt Mozart (9 Beiträge), gefolgt von Händel (8 Beiträge), Gluck (4 Beiträge), Weber (4 Beiträge); Haydn, Bach, Rossini, Méhul, Sacchini sind mit je zwei Arien vertreten; Rameau, Beethoven, Pergolesi, Piccini²⁴, Cherubini, Steibelt und die erwähnten Lully, Martini, Grétry, Marcello, Dalayrac sind mit je einer Arie verzeichnet²⁵.

Die Auswahl der Komponisten und ihrer Werke zeigt das musikalische Interesse von Pauline Viardot und ihre vorurteilsfreie Einstellung in der

²⁰ Die insgesamt 76 veröffentlichten Musikstücke stammen aus 61 Werken von 26 Komponisten, davon 11 Deutsch-Österreicher (inbegriffen der anglierte Händel), 4 Franzosen und 7 Komponisten, die in Frankreich Karriere gemacht haben (Lully, Cherubini), und 4 Italiener. Es fehlen Bellini und Donizetti. Vgl. Zekulin 2010, S. 66.

²¹ Lully n° 1, Mozart n° 6, 14, 15, 25, 26, 37, 38, 46, 47, Mendelssohn n° 10, 30, Weber n° 9, 20, 29, 50.

²² „[...] verdienen es, geehrt zu werden“, Kommentar n° 39.

²³ Dalayrac hatte mit seiner ersten Oper *Nina ou la folle par amour* so grossen Erfolg, dass er Paisiello inspirierte, sich mit demselben Thema zu befassen, was wiederum Rossini die Gelegenheit gab, sein eigenes Werk zu komponieren; so wie auch *Cendrillon* von Dalayrac Rossini zur Komposition seiner *Cenerentola* inspirierte. Kommentar n° 39.

²⁴ Piccini, auch Piccinni. Pauline Viardot verwendet durchgehend die Schreibweise Piccini.

²⁵ Die Komponistennamen befinden sich auf den Einzeltitelbildern der Edition Gérard wieder, in Anordnung einer fiktiven Bibliothek und in Anordnung einer Rosette.



Abbildung 3: Lulli, Arie der Medusa (Einzeltitelblatt mit Logo „Rosette“, Edition Gérard)

(Quelle: BnF Musique)



Abbildung 4: Lulli, Arie der Medusa (Einzeltitelblatt mit Logo „Bibliothèque“, Edition Gérard)

(Quelle: BnF Musique)

klassischen Musik. Die Akkreditierung durch das „Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation“ von 1863 bezeichnet die *École classique du Chant* denn auch als einen historischen und praktischen Kurs und als ein ausserordentlich nützlich Werk zur gesanglichen Ausbildung²⁶.

Pauline Viardot erläutert jedes Musikstück in unterschiedlicher Länge mit einem Kommentar („notes, conseils et indications“).²⁷ Meist beginnt sie mit dem Verweis auf den Komponisten zur Zeit der Entstehung des Werkes und die gängige Aufführungspraxis. Sie positioniert die Arie im Gesamtkontext der Handlung. Daraus resultieren ihre sängerischen Anweisungen: Überall finden sich die versprochenen Angaben zu „le style, l’accentuations, le phrasé, les nuances“ („Stil, Betonungen, Phrasierung, Übergänge“). Dem

²⁶ Paris, 15. April 1863, Akkreditierung der *École classique du Chant* (s. p.): „Les chanteurs y trouveront une sorte de cours historique et pratique“. Der gesamte Text befindet sich in deutscher Übersetzung im Anhang.

„Le comité approuve donc *L’École classique du Chant* comme un des ouvrages les plus utiles aux études musicales“.

²⁷ „Notizen, Ratschläge und Hinweise“.



Abbildung 5: Lulli, erste Seite der Klaviertranskription (Edition Gérard s. d.)
(Quelle: BnF Musique)

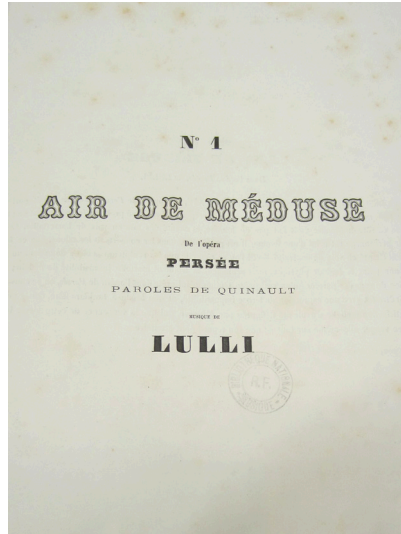


Abbildung 6: Lulli, erste Arien-Titelseite (Edition Gérard s. d.)
(Quelle: BnF Musique)

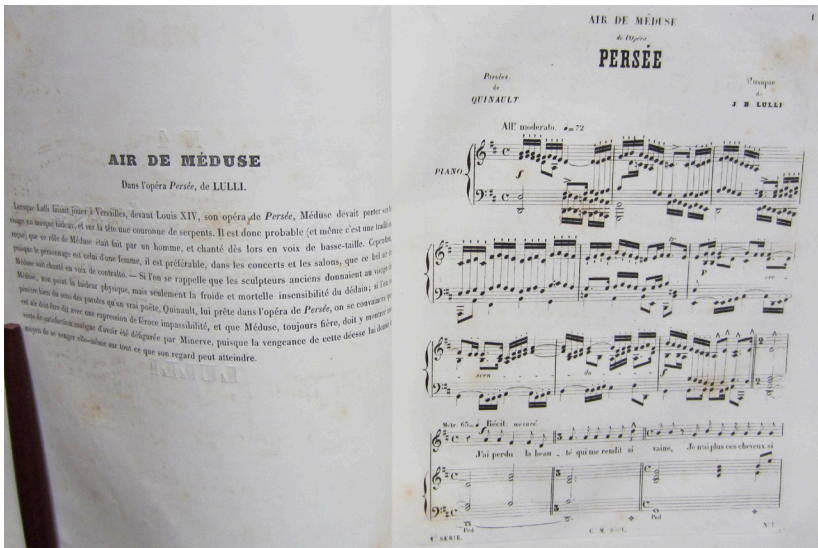


Abbildung 7: Lulli, Air de Méduse. Kommentar links, Partituranfang (Edition Gérard s. d.)
(Quelle: BnF Musique)

psychologischen Moment – im Falle einer Opernarie – widmet sie besondere Aufmerksamkeit. Sie argumentiert gegen gängige Interpretationen und Traditionen, wenn sie dies für angebracht hält.²⁸ Manche ihrer Kommentare verknüpft sie miteinander. Auch bezieht sie bildende Künste und literarische Quellen mit in ihre Ausführungen ein und erwähnt geschichtliche Hintergründe, wo es ihr sinnvoll erscheint.

²⁸ Zum Beispiel die Tradition der männlichen Besetzung der Rolle der Medusa. Arienkommentar no°1.

2. Kommentare

2.1 Die 50 Arien-Kommentare der *École classique du Chant* in Französisch (Original) mit deutscher kommentierter Übersetzung

N° 1 / AIR DE MÉDUSE / De l'opéra PERSÉE / PAROLES DE QUINAULT / MUSIQUE DE LULLI

AIR DE MÉDUSE

Dans l'opéra *Persée*, de LULLI.

Lorsque Lulli faisait jouer à Versailles, devant Louis XIV, son opéra, de *Persée*, Méduse devait porter sur le visage un masque hideux, et sur la tête une couronne de serpents. Il est donc probable (et même c'est une tradition reçue) que ce rôle de Méduse était fait par un homme, et chanté dès lors en voix de basse-taille. Cependant, puisque le personnage est celui d'une femme, il est préférable, dans les concerts et les salons, que ce bel air de Méduse soit chanté en voix de contralto. – Si l'on se rappelle que les sculpteurs anciens donnaient au visage de Méduse, non point la laideur physique, mais seulement la froide et mortelle insensibilité du dédain; si l'on se pénètre bien du sens des paroles qu'un vrai poète, Quinault, lui prête dans l'opéra de *Persée*, on se convaincra que cet air doit être dit avec une expression de féroce impassibilité, et que Méduse, toujours fière, doit y montrer une sorte de satisfaction maligne d'avoir été défigurée par Minerve, puisque la vengeance de cette déesse lui donne le moyen de se venger elle-même sur tout ce que son regard peut atteindre.

ARIE der Medusa

Aus der Oper *Perseus*, von LULLI²⁹.

Als Lulli³⁰ seine Oper *Perseus* vor Ludwig XIV. in Versailles auführte,³¹ musste Medusa eine hässliche Maske vor ihrem Gesicht und eine Krone aus Schlangen auf dem Kopf tragen. Es ist also wahrscheinlich (und es ist sogar eine anerkannte Tradition), dass diese Rolle der Medusa seitdem von einem Mann³² zu spielen und von einem

²⁹ LWV 60. PERSEE. Tragédie en Musique. 60/50 III, 1. Prélude, Meduse.

³⁰ Jean-Baptiste Lully (Florenz 1632 – Paris 1687), Hofkomponist unter Ludwig XIV. Sein Name ist hier und folgend in der *École classique du Chant* in italienischer Schreibweise (Lulli) geschrieben.

³¹ 17.04.1682 (evtl. 18.04.1682) Premiere im Palais Royal in Paris. Im Juni 1682 folgten die Aufführungen in Versailles in Anwesenheit des Königs Ludwig XIV.

³² Die Rolle der Medusa wurde bei Premiere, Reprise und weiteren Aufführungen bis 1746 in männlicher Besetzung gestaltet.

Bariton zu singen war. Dennoch handelt es sich um eine Frauenrolle, so dass es in den Konzerten und in den Salons vorzuziehen ist, diese schöne Arie der Medusa von einer tiefen Altstimme³³ singen zu lassen. – Wenn man sich erinnert, dass die antiken Bildhauer dem Gesicht der Medusa keine körperliche Hässlichkeit, sondern nur kalte und unsterbliche Gefühllosigkeit der Verachtung verliehen; wenn man sich ganz den Sinn des Textes zu eigen macht, den ein echter Dichter, Quinault³⁴, ihm in der Oper *Perseus* verleiht, dann wird man davon überzeugt sein, dass diese Arie mit dem Ausdruck wilder Unbewegtheit zu singen ist und dass die ewig stolze Medusa dabei eine unheilvolle Genugtuung über die ihr zugefügte Entstellung durch Minerva³⁵ ausdrücken soll, da die Rache dieser Göttin nun ihr selbst ermöglicht, sich an allen zu rächen, die sie mit ihrem Blick erreicht.

N° 2 / AIR DE LUCIFER/ DE / LA RÉSURRECTION / TRADUCTION DE SYLVAIN ST. ÉTIENNE / MUSIQUE DE HÄNDEL

AIR DE LUCIFER

Dans la *Resurrezione* de HÄNDEL.

Il faut, pour donner à ce morceau son expression véritable, se rappeler le Satan de Milton « levant son front cicatrisé par la foudre ». C'est l'ange déchu, mais toujours fier, indomptable, prêt à braver le ciel. Lorsque ce roi de l'abîme appelle au combat les anges de ténèbres, on ne peut donner à son chant un accent trop plein de haine jalouse et de sauvage énergie.

ARIE DES LUZIFER³⁶

Aus der *Resurrezione*³⁷ von HÄNDEL³⁸.

Um diesem Werk seine wahre Ausdruckskraft wiederzugeben, sollte man sich an den Satan von Milton³⁹ erinnern, der „seine vom Blitz narbige Stirne hebt“. Es ist

³³ Alt, auch Vox alta, Contralto, Kontra-Alt. Bezeichnung für eine tiefe Frauenstimme oder eine sehr hohe Männerstimme (lat. altus: tief oder hoch). Basse-taille, „niedriger Tenor“. Begriff im Barock für Bariton. Rousseau (*Dictionnaire de la musique*) platziert den Basse-taille zwischen Tenor und Bass. Siehe auch Manuel Garcia-fils, *Traité complet de l'art du chant*, 1851, S. 21.

³⁴ Philippe Quinault (Paris 1635 – Paris 1688), Librettist. Seine Textdichtung ist von den Tragödien Racines angeregt. Seit 1672 arbeitete er für Lully.

³⁵ Minerva, lat. für Athena oder Pallas Athene.

³⁶ Oratorium HWV 47. *La Resurrezione* (ital.), Erstaufführung Rom, Ostersonntag 1708.

³⁷ Dt.: Auferstehung.

³⁸ Georg Friedrich Händel (Halle 1685 – London 1759), deutscher Komponist; Carlo Sigismondo Capece (Rom 1652 – Polistena (Kalabrien) 1728), italienischer Librettist und Dichter.

³⁹ John Milton (London 1608 – London 1674), englischer Dichter, *Paradise Lost* und *Paradise Regained*.