

Elmar Schafroth

Sprache und Musik

Sprachwissenschaftliche Beobachtungen zur Opera buffa *Le nozze di Figaro* und ihren deutschen und französischen Fassungen

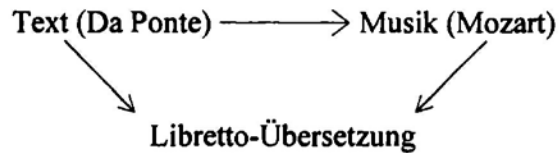
1. Vorbemerkung

Jeder Liebhaber klassischer Musik kennt die Cavatina aus dem „Figaro“, wie die am 1. Mai 1786 im Burgtheater zu Wien uraufgeführte Oper *Le Nozze di Figaro* von Wolfgang Amadeus Mozart gerne in Kurzform genannt wird: „Se vuol ballare signor Contino“, ein im Takt des Menuetts, des höfischen Tanzes schlechthin, in Baßlage gesungenes Stück mit ironisch-schelmischem Inhalt und ebensolchem musikalischen Ausdruck. Ohne genau auf den Text zu achten, hatte ich in Takt 16 und 18 stets das Wort oder den Namen /'rɔs:i/ vernommen, womit ich mich solange begnügte, bis ich einmal den Text des von Lorenzo da Ponte in Anlehnung an Beaumarchais' literarisches Werk *Le Mariage de Figaro* verfaßten Librettos zu Gesicht bekam: Es heißt „il chitarrino le suonerò sì“. Als Sprachwissenschaftler weiß ich inzwischen, daß das *s* von *sì* wegen des betonten *o* von *suonerò* gelangt wird, was mit dem Terminus *raddoppiamento sintattico* bezeichnet wird. Nach und nach fielen mir Dinge auf, die mich zu grundsätzlichen Gedanken über die Verbindung von Sprache und Musik anregten und dahingehend sensibilisierten, den „Klangbildern“ der traditionellen Opernsprachen Italienisch, Deutsch und Französisch¹ Gehör zu schenken. Im folgenden nun sollen Überlegungen skizziert werden, die mit typologischen Eigenheiten des Italienischen und Französischen, am Rande auch des Deutschen, und ihren Konsequenzen für die Musik, genauer gesagt für die Sangbarkeit, zu tun haben.

2. Zu den Übersetzungen des *Figaro* und zur Übersetzbarkeit von Libretti

Die Synthese aus Sprache und Musik, wie sie sich in einer Oper präsentiert, besteht zunächst aus zwei Akteuren, dem Autor des Librettos und dem Komponisten. Übertragungen in eine andere Sprache rufen eine weitere Instanz auf den Plan, was sich, bezogen auf *Le Nozze di Figaro*, wie folgt darstellen läßt:

Zur Geschichte der Oper in den drei untersuchten Sprachen s. die Artikel „Deutschland“, „Frankreich“, „Italien“, „Oper“, „Opéra-ballet“, „Opera buffa“, „Opéra comique“ in den Bänden des Sachteils von Finscher (Hg.) (1994ff.).



Inwieweit Mozart Einfluß auf die sprachliche Gestaltung des Librettos genommen hat (dies entspräche der Relation Da Ponte \Rightarrow Mozart), läßt sich nicht sagen. Er schrieb die Musik zwischen Mitte Oktober 1785 und Ende April 1786. Nach Da Pontes Erinnerung war das Werk sogar in nur sechs Wochen vollendet (vgl. Kunze 1984:230, Hertz 1987). Mozart hat dabei wohl eng mit Da Ponte zusammengearbeitet, was eine Einflußnahme in Detailfragen als durchaus möglich erscheinen läßt:² „Mi misi dunque all’impresa, e, di mano ch’io scrivea le parole, ei [=Mozart] faceva la musica“ schreibt Da Ponte in seinen Memoiren (*Memorie*, 131).

Nach dieser Symbiose von Autor und Komponist war das Werk ein für allemal geschaffen. Eine Übersetzung kann dieses Ideal nur zu imitieren bzw. zu adaptieren versuchen, weshalb es auch mehrere konkurrierende deutsche und französische Übersetzungen bzw. Bearbeitungen gibt. Der Anspruch an eine Übersetzung besteht genau genommen darin, Inhalt, Form (z.B. Reimschema), Stilistik und Ästhetik der Sprache des Originals in die Zielsprache zu übertragen und gleichzeitig Wörter und Silben mit den metrischen, rhythmischen und melodischen Besonderheiten der Musik in Einklang zu bringen – ganz zu schweigen von der Berücksichtigung des expressiven Potentials und ästhetischen Charakters der Musik selbst.³ Also „*traduttore – traditore*“? Der Librettoübersetzer als „Diener zweier Herren“? (Honolka 1978b:30f.). Dieses Problem wurde in der Musikwissenschaft bereits zum Gegenstand einiger Studien (vgl. etwa Brecher 1911, Anheisser 1938, Honolka 1978a, 1978b), auch in der Komparatistik (z.B. Link 1975, Scher (Hg.) 1984, Bankosegger 1994⁴), kaum hingegen im Bereich der Übersetzungswissenschaft (jedoch Kaindl 1995). Die Sprachwissenschaft interessierte sich bisher vor allem für die Übersetzung bzw. Übersetzbarkeit literarischer Werke (vgl. etwa Wandruszka 1969, Held 1983, Pöckl (Hg.) 1983).

² Diese These stützt auch Tyson (1987:100), der zudem nachweisen will, daß Mozart späte Änderungen am Werk vorgenommen hat, die sich nicht im Autograph, jedoch in einigen Abschriften widerspiegeln. Daß eine enge Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist zu Mozarts Zeiten Usus war, legen Aufzeichnungen von Antonio Salieri nahe, aus denen deutlich wird, daß die von einem Komponisten verlangten „Veränderungen in Rücksicht auf die musikalische Wirkung“ in der Regel mit dem Autor des Librettos gemeinschaftlich vorgenommen wurden (zitiert nach Hertz 1987:97).

Im Grunde muß auf alles geachtet werden: auf Tempi und Dynamik, auf Pausen, Punktierungen, Fermaten, insbesondere auf die Übereinstimmung von Sprachmelodie (besonders die Akzentuierung betreffend) und Musik. Je weiter diese Faktoren differieren, desto unverständlicher wird der (übersetzte) Text eines Librettos. Selbst die im Original vorhandene Synchronie sprachlicher Sequenzen und musikalischer Phrasierung (Phraseneinheit vs. Phrasenopposition) müßte sich in der Übersetzung widerspiegeln.

⁴ Den Hinweis auf diese Magisterarbeit verdanke ich Eva Martha Eckkrammer, Universität Salzburg.

Le nozze di Figaro erschien bereits im Jahr der Uraufführung von einem anonymen Übersetzer in deutscher Fassung. Insgesamt zählte Honolka (1978b: 120f.) 23 *Figaro*-Übersetzungen. Zur Aufführung in deutscher Sprache kommt überwiegend die Levi-Schünemann-Fassung,⁵ eine neuere Übersetzung stammt von Kurt Honolka aus dem Jahre 1976. Die erste Aufführung in französischer Sprache fand am 20. März 1793 an der Pariser Oper statt. Aber es handelte es sich um eine Adaptation, an der Beaumarchais selbst beteiligt war, nicht um eine bloße Übersetzung.⁶ Eine weitere französische Fassung wurde noch im selben Jahr, eine dritte 1807 zur Aufführung gebracht (vgl. Dudley 1983).⁷ In diesem Beitrag wird für das Französische auf die Übersetzung von Eric-Emmanuel Schmitt zurückgegriffen (vgl. Jourdan 1997), da mir keine der früheren Versionen vorlag und der übersetzte Text im *Livret intégral (Mozart. Les Noces de Figaro 1999)* zu viele Unstimmigkeiten enthält.⁸ Für das Italienische wird selbstverständlich der Text Da Pontes herangezogen, der, ebenso wie die deutsche Übersetzung von Honolka, auf die ich mich im wesentlichen stütze, in der zweisprachigen Klavierbearbeitung (*Mozart. Le nozze di Figaro / Die Hochzeit des Figaro*) abgedruckt ist. Vereinzelt wird darüber hinaus die Übersetzung von Levi-Schünemann zitiert (nach Suitner 1964, Honolka 1978b).⁹

3. Die „Sangbarkeit“ der Sprachen

In der Musikwissenschaft werden immer wieder die Vorzüge des Italienischen als Opernsprache hervorgehoben. Es sei „vokalreicher“ etwa als das Deutsche (Honolka 1978b:28), was aus linguistischer Sicht nur in bezug auf die relativen Frequenzen (*tokens*) richtig ist, nicht jedoch, was das Phoneminventar (*types*) betrifft (s.u.). Die italienische Sprache verfüge über

⁵ „1899 faßte Hermann Levi geschickt zusammen, was, aus verschiedenen Quellen gespeist, an deutschen ‚Figaro‘-Texten gängig war, und 1941 revidierte Georg Schünemann Levis Kompilation“ („Zur Deutschen Übersetzung“, aus dem Klavierauszug zu *Le nozze di Figaro*, III).

⁶ „La pièce originale de Beaumarchais en cinq actes fut présentée sans les parties que Da Ponte avait utilisées pour les airs, les ensembles et les chœurs. A leur place furent substitués les numéros musicaux de Mozart, chantés en français“ (Dudley 1983:55). Der Autor der ersten Version wird als Notaris überliefert. Ob es sich dabei um Beaumarchais selbst handelte (so z.B. bei Csampai / Holland 1982:305), ist umstritten. Als gesichert kann gelten, daß der französische Theaterautor dabei als künstlerischer Berater in Erscheinung trat (Dudley 1983).

Loewenberg (1978:426f.) führt im selben Zeitraum nur eine französische Fassung an. Bis 1940 registriert er vier weitere Versionen in französischer Sprache (J. Castil-Blaze 1818, J. Barbier / M. Carré 1858, P. Ferrier 1911, A. Boschot 1939).

⁸ Die Entscheidung für die Fassung von Schmitt / Jourdan wurde durch den Umstand erleichtert, daß auf diese Weise Text und Musik gleichermaßen zugänglich waren.

⁹ Bis 1940 konnten Übersetzungen in 16 Sprachen ermittelt werden: Deutsch, Französisch, Niederländisch, Spanisch, Ungarisch, Dänisch, Schwedisch, Englisch, Russisch, Finnisch, Kroatisch, Tschechisch, Polnisch, Bulgarisch, Katalanisch, Slowenisch (Loewenberg 1978:425ff.).

ungleich größere Freiheiten der schwebenden Betonung (schwere Silben können im Gesang oft auch auf leichte Takteile fallen und umgekehrt) und dazu über die Möglichkeit, mehrere Vokale zu einer einzigen Silbe zu verschmelzen, oder dies bei Bedarf zu unterlassen. (Honolka 1978b:28f.)

Das Französische hingegen hätte den Vorteil, daß „praktisch jede Silbe auf jeden (leichten oder schweren) Takteil“ (ib.:94) gesetzt werden könne. Als Beispiel dient Honolka eine Stelle in *Carmen*: *L'amour est un oiseau*.¹⁰ Allerdings überrascht es, daß Honolka dies als Vorteil des Französischen sieht. In seinen Werken geht es in der Tat vor allem um die mangelnde Eignung des Deutschen als Opernsprache:¹¹ „Auf deutsch sind in jedem Fall deutsche Sprachgesetze zu beachten“ (ib.). Als wäre das im Französischen (und Italienischen) nicht so! Brecher (1911:63) sah die Überlegenheit der romanischen Sprachen hinsichtlich der Sangbarkeit im affektiven Bereich („rasche[s] Sprechen [als] natürliche[r] Ausdruck der Erregung“) und im „Reichtum an Vokalen“ begründet:

Der Deutsche dagegen entläßt sich im Affekt weit mehr in schweren Akzenten: je intensiver seine Gefühlsspannung, um so größer wird der Nachdruck des einzelnen Satzes, ja des einzelnen Wortes sein. (Brecher 1911:63)

Mozart selbst kam zu einer ganz anderen Bewertung:

wenn nur die verfluchte französische sprache nicht so hundsfüttisch zur Musique wäre! – das ist was Elendes – die Teutsche ist noch göttlich dagegen – und dann erst die sänger und sängerinnen – man sollte sie gar nicht so nennen – denn sie singen nicht, sondern sie schreyen – heülen – und zwar aus vollem halse, aus der nase und gurgel. (Mozart an seinen Vater, 9. Juli 1778; vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Bd II, 397)

Wie läßt sich dieses harte Urteil erklären? War es der allgemein bescheidene Ruf der französischen Musik zu Zeiten Mozarts,¹² besonders im Vergleich zur populären italienischen Oper? Waren es die schlechten persönlichen Erfahrungen Mozarts in Frankreich?¹³ Oder ging es um Vorbehalte gegen die Sprache an

¹⁰ Im folgenden erscheinen Silben, die den phonischen Hauptakzent tragen, in Fettdruck.

¹¹ Vgl. auch Aussagen wie diese: „Die streng geregelte Syntax des französischen Satzbaus unterscheidet sich wesentlich vom Wildwuchs der deutschen mit ihren nachgestellten Satzaussagen, und die Eigenart des französischen Gesangs, weibliche Endungen, die in der Umgangssprache stumm sind, mit leichten Noten zu unterlegen (ro-se, chère), reduziert die ohnehin beschränkten Reimmöglichkeiten des Deutschen auf ein jenem Schwebeton gerecht werdendes Minimum“ (Honolka 1978b:29).

¹² Vgl. etwa einen Brief Leopold Mozarts vom 1. Februar 1764 (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. I, 123): „Ich hörte da eine schlechte und gute Musik. alles was mit einzeln stimmen war und einer Arie gleichen sollte, war leer, frostig und elend folglich französisch“. Ähnlich Leopolds Gemahlin Maria Anna vom 5. April 1778 (Bd. II:332): „daß die herrn franzosen ihren goüt nur in so weit ferbessert haben, daß sie nun das gute auch hören können. daß sie aber einseheten, daß ihr Musique schlecht seye, oder aufs wenigste einen unterschied bemerkten – Ey beleybe! – und das singen! – oimè! – wenn nur keine französin italienische arien singete, ich würde ihr ihre französische bletterrey noch verzeyhen, aber gute Musick zu verderben! – das ist nicht auszustehen“.

Mozart unternahm von 1777 bis 1779, zusammen mit seiner Mutter, seine zweite Reise nach Paris (über München und Mannheim) – in der Hoffnung, eine Anstellung zu finden

sich bzw. gegen ihre Eignung für den Gesang? Unkenntnis der fremden Sprache kann Mozart nicht vorgeworfen werden. Er sprach durchaus Französisch, was aus seinen Briefen und aus Aussagen anderer über ihn gut hervorgeht.¹⁴

Eignet sich das Französische tatsächlich weniger zum Singen? Jean-Jacques Rousseau, in Genf geboren, hatte über seine eigene Sprache in dieser Frage kein schmeichelhaftes Urteil und ist davon überzeugt,

qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la Musique Française, parce que la langue n'en est pas susceptible; que le chant François n'est qu'un aboyement continu, insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'Ecolier; [...] D'où je conclus que les François n'ont point de Musique et n'en peuvent avoir; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. (Gagnebin / Raymond (éds.) 1995:328)

Die Polemik erklärt sich aus den historischen Zusammenhängen, dem sog. Buffonistenstreit, in den sich Rousseau vehement einmischte. Einige kartesianisch geprägte französische Komponisten, vor allem Jean-Philippe Rameau, lehnten sich gegen die volkstümliche italienische *Opera buffa* auf, für die wiederum die aufklärerischen Enzyklopädisten Partei ergriffen:

[...] Rousseaus Versuch, 1752 in LE DEVIN DU VILLAGE [...] die italienische Buffa ins Französische zu übertragen, und der scharfe Angriff in seiner LETTRE SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE (1753) legen den Gedanken nahe, daß es nicht nur um Fragen des musikalischen Nationalstils ging. Was die Enzyklopädisten in der ›Querelle des bouffons‹ gegen Rameau aufbrachte, war im besonderen dessen ihnen als unerwünschte Kompetenzüberschreitung vorkommender Anspruch auf Wissenschaftlichkeit, im allgemeinen die Stellung der ›Tragédie lyrique‹ im gesellschaftspolitischen Spannungsfeld der Zeit. (Schreiber 1988:115f.)

Es ist hier nicht der Ort, um auf diese Zusammenhänge näher einzugehen. Es wird jedoch deutlich, daß hier ein interdisziplinäres Forschungsfeld vorliegt, welches auch in sprachwissenschaftlicher Hinsicht eine Herausforderung darstellt: Wie und aus welchen Gründen wurden nationale Musikstile bzw. Musik überhaupt mit Sprache in Verbindung gebracht? Sind die Meinungen linguistisch haltbar oder in erster Linie zeitlich gebundene und gesellschaftlich und politisch motivierte Stereotype und Klischees?

oder zumindest durch Konzerte Geld zu verdienen. „In jeder Hinsicht war diese Reise eine Niederlage geworden; [...] finanziell ein Fiasko [...]. Und zu allem Unglück mußte er in Paris, allein von seiner Familie getrennt, seine Mutter begraben, die nach kurzer Krankheit plötzlich gestorben war“ (Braunbehrens 1986:25).

¹⁴ Abgesehen von den damals üblichen französischen Begrüßungs- und Schlußformeln sind an insgesamt 27 Stellen seiner Briefe einzelne Sätze, Passagen, vereinzelt sogar halbe Briefe (an seine Frau) auf Französisch bzw. einige Aussagen über seine Französischsprachkompetenz zu finden (vgl. z.B. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. II:32). Zum Vergleich: 41 entsprechende Stellen auf Italienisch bzw. zu seinen Italienischkenntnissen, 21 lateinische und 6 englische Belegstellen.

Sehen wir uns Rousseaus Zitat etwas genauer an. Was ihn am Französischen so sehr stört,¹⁵ ist das angebliche Fehlen von Sprachmelodie und Rhythmus:¹⁶

Das Hauptargument Rousseaus gegen die französische Musik [...] war die Akzentstruktur der französischen Sprache im Verhältnis zum Bau des französischen Verses und zur Taktbetonung der Musik. Rousseaus Fehler war, diese drei Bereiche nicht genügend zu trennen. (Zimmermann 1984:94f.)

Die linguistische Dimension der Mozartschen und Rousseauschen Vorbehalte soll nun im folgenden ausgeleuchtet werden. Hierzu werden zuerst einige Fakten zu phonetischen und phonologischen Aspekten vor allem des Französischen und Italienischen dargestellt.¹⁷ Sodann werden anhand der bereits erwähnten Cavatina *Se vuol ballare* (Erster Akt, Szene I–II, No. 3) sowie anhand der Arie *Non più andrai farfallone amoroso* (Erster Akt, Szene VIII, No. 10)¹⁸ sprachwissenschaftliche Beobachtungen formuliert.

4. Linguistische Beschreibung

4.1. Vokale – Inventar, Schallfülle und relative Frequenz

„Die hebräische Schrift hat keine Vokale, die Arie keine Konsonanten“ (Hacks 1976:263). Ein Aphorismus, zugegeben. Dennoch kann nicht bestritten werden, daß Vokale beim Singen in Bezug auf Atmung, Stimmbildung und Lautbildung den entscheidenden Faktor darstellen.

Ein Blick auf das *Phoneminventar* zeigt: Das Französische hat 16 Vokalphoneme (Straka 1990:1), das Italienische 7 (Schmid 1999:129), das Deutsche 19 (Lühr 1990:213f.). Das Französische besitzt 20 konsonantische Phoneme (Straka 1990:17),¹⁹ das Italienische 23 (Schmid 1999:133), das Deutsche 21 (Lühr 1990:215f.). Vokale sind im Frz. und Ital. grundsätzlich silbisch, Konsonanten asilbisch (im Deutschen können *m*, *n*, *l* und *r* silbenbildend sein). Dieser Befund suggeriert auf den ersten Blick die bessere Sangbarkeit des Französischen und des Deutschen im Unterschied zum Italienischen. Doch wie sieht es mit der *Häufigkeit* der Vokale aus, die ja entscheidend für diese Frage ist? Werfen wir zunächst einen Blick auf die artikulationsphonetischen Merkmale der Vokale. Den größten „Eigen-Schallfüllegrad“ (Lausberg 1969:96f.)

¹⁵ Dabei gab es auch differenziertere Äußerungen von ihm: „La musique Italienne me plaît [sic] souverainement mais elle ne me touche point, la française ne me plaît que parce qu'elle me touche“ (Gagnebin / Raymond (éds.) 1995:255).

¹⁶ „Dans tous ces développements, Rousseau confond la mesure et le rythme“ (Gagnebin / Raymond (éds.) 1995:1457).

¹⁷ Das Deutsche muß in diesem Teil aus Platzgründen etwas in den Hintergrund treten.

¹⁸ Zählung nach dem Klavierauszug des Bärenreiter-Verlags von 1976 (*Mozart. Le nozze di Figaro / Die Hochzeit des Figaro*).

¹⁹ Hess (1975:177) und andere Autoren zählen den in den der Standardsprache peripheren (aus dem Englischen und Deutschen entlehnten) Velarnasal [ŋ] hinzu.

male der Vokale. Den größten „Eigen-Schallfüllegrad“ (Lausberg 1969:96f.) haben, in abnehmender Reihenfolge (vgl. Albano Leoni / Maturi ²1998: 69), die Vokale [a], [ɛ, ɔ], [e, o], [i, u], den geringsten die Konsonanten [p] und [t].²⁰ Dieser Sachverhalt wurde bereits 1948 von Paul Delattre experimentalphonetisch nachgewiesen und 1974 von Marie Dohalská-Zichová klar bestätigt (nach Straka 1990:9). Das Phonem /a/ besitzt also den größten Grad an Schallfülle und erfordert den geringsten artikulatorischen Aufwand.²¹ Nach Untersuchungen von Frank (1995:193ff.) ist es im Französischen von allen Phonemen mit einem Wert von 6.59 das zweithäufigste (velares /a/ mit 0.49 wird hier vernachlässigt). Man vergleiche jedoch den Wert von 11.32 im Italienischen (/a/ ist mit Abstand häufigstes Phonem im Ital.). Eine ähnliche Relation findet sich bei Hess (1975:212ff.), die für /a/ im Französischen eine relative Frequenz von 6,8%, im Italienischen von 11,7% ermittelt.

Die Werte zu weiteren in beiden Sprachen vorhandenen Vokalen sind:

	Frank (1995)		Hess (1975)	
	Französisch	Italienisch	Französisch	Italienisch
	5.08	8.11	4,97%	8,42%
/u/	2.45	2.00	1,64%	2,08%
/e/	5.67	9.79	5,63%	9,98%
/ɛ/	4.93	2.06	5,40%	1,90%
/o/	1.35	8.52	1,00%	7,92%
/ɔ/	2.04	1.13	2,37%	1,08%

Die Zahlen für die weiteren französischen Vokalphoneme, im Standarditalienischen nicht vorhanden, sind (Frank 1995:193): /ə/ 4.66, /ā/ 3.30, /y/ 2.01, /ɜ/ 1.94, /ē/ 1.13, /ø/ 0.67, /œ/ 0.62, /œ̃/ 0.51.²²

Die „großen Schallträger“ [a, e, o, i] sind im Italienischen also deutlich häufiger repräsentiert – bei [u] sind die Ergebnisse widersprüchlich, [ɛ] und [ɔ] sind im Italienischen, jeweils relativ zum eigenen Phonemsystem gesehen, seltener. Zusätzlich muß beachtet werden, daß die Haupttonsilbe eines Wortes, die ja immer aus einem vokalischen Nukleus besteht, den größten Atemdruck besitzt. Betrachten wir nun die Beschaffenheit der Silben im Französischen und Italienischen.

²⁰ Bei Vennemann (1982) ist die Perspektive genau entgegengesetzt: Kriterium ist die phonetische Intensität (Engenbildung und Energieaufwand), mit dem ein Laut gebildet wird. Maßeinheit ist die *konsonantische Stärke*, von der [p, t, k] den höchsten, [a] den geringsten Wert erzielen.

Gesangstechnisch fließt beim *a* reichlich Atem, „das Zwerchfell ist wenig gespannt“, der Klang ist voll und voluminös (Mohr 1997:69). Beim *u* fließt der Atem sacht, das Zwerchfell ist gespannt, der Klang ist dunkel, weich und leise (ib.).

Bei Hess (1975:212f.): /ə/ 4,86%, /ā/ 3,39%, /y/ 2,40%, /ɜ/ 1,98%, /ē/ 1,13%, /œ/ 0,68%, /ø/ 0,40%, /ɑ/ 0,40%, /œ̃/ 0,39%.

4.2. Silbenstruktur

Gadet (1989:64) referiert, Bezug nehmend auf Paul Delattre, folgende Ergebnisse: Silben des Typs KV gibt es im Französischen zu 53%; des weiteren 17% KVK, 14% KKV, 2% VK, andere Typen belaufen sich auf Werte unter 2%. Hess (1975:210f.) kam in ihrer Untersuchung auf 59,8% KV, 16,7% KVK, 10,2% KKV, 7% V usw. Gut 50% aller französischen Silben bestehen also aus einem konsonantischen Kopf und einem (vokalischen) Nukleus: z.B. in *baie* (KV), *balai* (KVKV), *balancer* (KVKVKV) usw. Im Italienischen gibt es laut Nespor (1993:152) ca. 60% KV-Silben. Wartburg (¹1973:182) ermittelte bei „normale[r] heutige[r] Aussprache“ von Prosatexten einen Anteil von 18% geschlossener und 82% offener Silben. Geringe Stichproben geschriebener (*Petit Robert* 1991)²³ und gesprochener Sprache (François 1974:816) genügten, um diesen Befund zu bestätigen: 20,7% geschlossene zu 79,3% offene Silben im ersten, 21,4% zu 78,6% im zweiten Fall.

An der Anzahl der offenen Silben im Französischen kann es also nicht liegen, wenn behauptet wird, das Französische eigne sich nicht für den Gesang. Französisch ist eine klassische KV(KV)-Sprache, für Pierret (²1994:55) „une langue très vocalique, donc très sonore“.

4.3. Die tragende Rolle des [ə] als silbenbildendes Phonem

Vielfach kann im Französischen den metrisch-rhythmischen Vorgaben der Musik nur dadurch entsprochen werden, daß von der Möglichkeit, das in unmarkierter Sprechweise verstummte, zu bestimmten Zwecken (z.B. aus metrischen, ästhetischen, affektiven, „didaktischen“ Gründen) jedoch „reaktivierbare“ [ə] zu nutzen, rigoros Gebrauch gemacht wird. Die fehlenden Silben können somit ausgeglichen werden.²⁴

In der ersten Szene des Ersten Aktes (Duettino, No. 1), in der Figaro eine leere Kammer ausmißt, heißt es im Original:

Cin-que, die-ci, ven-ti, tren-ta, tren-ta se-i, qua-ran-ta-tre

Auf jeder Silbe liegt eine eigene Note. Das [gesungen] viersilbige *trentasei* entspricht einer punktierten Viertel, einer Achtel und zwei Vierteln. Der französische Figaro singt die Stelle wie folgt (im folgenden jedes realisierte [ə] als *E*):

Dou-zE, trei-zE, quin-zE, sei-zE, tren-tE-qua-trE, qua-ran-tE-trois.

²³ Die ersten beiden Absätze der „Préface de l'Édition 1977“

²⁴ Bei Vossler (1913:341) klang dieser Sachverhalt so: „So kommt es, daß eine Silbe, die im Worte tonlos bleiben muß, im Satze den Nebenton erhalten kann und vice versa, so daß das stumme *e* je nach Zusammenhang, Sinn und rednerischem Akzent auftauchen und wieder verschwinden kann und zu einem wunderbar gefügigen Werkzeug der künstlerischen Diktion geworden ist“.

Welche Ausmaße hat diese Reaktivierung des [ə] in der französischen Opernsprache? Auszählungen zu den französischen Fassungen von *Se vuol ballare* und *Non più andrai* bezüglich des Vorkommens von [ə] haben folgendes Resultat erbracht:

Non più andrai (Plus jamais):

Auf der Basis der Angaben in Warnant (1987) sind in der gesamten Arie 103 [ə] möglich (Okkurrenzen) – bezogen auf 44 verschiedene Fälle (Typen). Von diesen sind in dem untersuchten Gesangsstück 95 realisiert (Okkurrenzen) – bezogen auf 40 Typen (kein [ə] in *panaché, poudré, forcé, marché* (Imperativ)). Über Warnant hinausgehend finden sich jedoch zwei weitere *e instables*, und zwar an Stellen, an denen gar kein [ə] stehen dürfte (Straka 1990): *amour-E* und *vernies*.²⁵ Da das Wörterbuch von Warnant deutlich standardsprachlich orientiert ist (vgl. Schafroth 1999), empfiehlt sich ein Blick in ein Gebrauchswörterbuch des Französischen. Von allen in *Plus jamais* realisierten [ə] ist im *Petit Robert* nur ein einziges „obligatorisch“, dasjenige in *arqubuse*. Alle anderen Fälle (38 Okkurrenzen, 12 Typen) werden dort als fakultativ ausgewiesen. Im *français courant* des *Petit Robert* finden somit 64 (tokens) bzw. 32 (types) der gesungenen [ə] keine Entsprechung.

Se vuol ballare (Si tu veux danser):

Laut Warnant ist der [ə]-Laut in 19 Wörtern (Typen), verteilt auf 69 Vorkommen, möglich. Gesungen werden davon in der Cavatina 61 (in 17 verschiedenen Wörtern). Nicht gesungen wird der Laut in *cabriolé* und *réduire*. Im *Petit Robert* ist keiner der gesungenen und bei Warnant als fakultativ ausgewiesenen *e instables* obligatorisch, lediglich 8 (41 Vorkommen) werden als fakultativ beschrieben. 28mal (bezogen auf 11 Wörter) dürfte laut Notation dieses Wörterbuchs gar kein [ə] stehen.

Die Ergebnisse zeigen zum einen sehr deutlich, wie sehr hier statistische und präskriptive (genauer gesagt: literarische) Norm, repräsentiert durch *Petit Robert* auf der einen und Warnant auf der anderen Seite, auseinanderklaffen. Es zeigt aber auch, daß in der Musik im großen und ganzen nur das ausgenutzt wird, was vom Sprachsystem bereitgestellt wird, wenngleich kaum eine dieser Realisierungen außerhalb dieses Kontextes als neutral, i.e. unmarkiert einzustufen ist. Innerhalb der Textsorte *Poesie* bzw. *Libretto* sind diese allgemeinsprachlich (stark) markierten [ə]-Realisierungen jedoch Konvention, Tradition, „Norm“.²⁶

²⁵ De facto existieren [ə]-Realisierungen in dieser Position sehr wohl (vgl. Fónagy 1989, Schafroth 1999).

²⁶ Es wäre interessant, dieses Thema im Lichte der Optimalitäts- und Natürlichkeitstheorie zu analysieren. Die durch das [ə] entstandenen Resyllabierungen führen letztlich zu segmentellen Bedingungen, die man für das Französische unter den gegebenen (prosodischen) Umständen als „natürlich“ bzw. „optimal“ bezeichnen könnte (vgl. Hurch 1998).

4.4. Quantität und Akzent

Im Französischen können betonte Vokale nur dann gelängt werden, wenn sie in einer von einem einfachen Konsonanten geschlossenen Silbe auftreten: entweder durch Lautentwicklungen bedingt, z.B. *mâle*, *tête*, oder vor den sog. *consonnes allongeantes*, z.B. in *regard*, *abuse*, *esquive*, *volage* (Beispiele aus dem frz. Libretto). Sie können jedoch nie im absoluten Auslaut gelängt werden (*repos*, *vernie*), ebensowenig in einer betonten, von mehr als einem Konsonanten geschlossenen Silbe (*casque*, *multiples*), geschweige denn in unbetonten Silben (*MU-settes*, *DEN-telles*, *VER-nies*).

Nach Fónagy (1989:248f.) ist strikte Oxytonie im heutigen (Pariser) Französisch die Ausnahme. Vielmehr variiert der Akzent in Abhängigkeit des Wortes, des *groupe rythmique*, des Sprechers und der Kommunikationsform. Ein und dasselbe Lexem kann innerhalb eines *groupe rythmique* den Akzent auf der letzten (*une période nouVELLE*) oder ersten Silbe (*une NOUvelle période*) tragen. Auch zwei Akzente gleichzeitig – am Anfang und am Ende eines *mot phonétique* – sind möglich: z.B. *'port(e)-man'teau* (ohne [ə]) oder *'porte-'plume* (mit [ə], um das Aufeinandertreffen zweier betonter Silben zu vermeiden). Barytone, also nicht-oxytone Akzentuierungen, treten in bestimmten Textsorten und Kommunikationssituationen besonders häufig zutage (z.B. in Vorträgen und Fernsehnachrichten), während sie in Alltagsgesprächen eher selten anzutreffen sind. Die Dynamik des Akzents läßt sich im Französischen im Unterschied zu anderen Sprachen (Italienisch, Spanisch z.B.) in der Tat innerhalb eines Wortes beobachten – je nach semantischem Gewicht des Wortes in der *chaîne parlée*. Natürlich sind metrische und rhythmische Vorgaben wie z.B. in Arien und Chansons ein Sonderfall. Dennoch dokumentieren sie die Mobilität des Akzents. In *Le nozze di Figaro* ist in fast jedem Takt ein barytoner Akzent zu hören.

Wenngleich die Forschung heute also nicht mehr von einer starren Oxytonie des Französischen ausgeht, so bleiben alle Abweichungen doch irgendwie markiert – in bezug auf die Textsorte oder in bezug auf die Symptomfunktion von Sprache (*accent d'insistance intellectuel / didactique*, *accent d'insistance émotif*; vgl. Gadet 1989:69).

Unter dem „markierten“ Akzent können bzw. müssen [ə]-Laute realisiert werden: [ilɛ'pøti] *il est petit*, [mɛla'dødã] *mets-la dedans*, [sɛ'dømɛkilpa:r] *c'est demain qu'il part* (Straka 1990:16). Seit dem 13. Jh. (in der Versdichtung seit dem 16. Jh.) ist [ə] nach Vokal laut Straka stumm (*je jouerai*, *verniés*). Ebenfalls stumm sei es volkssprachlich seit dem 15. und in gehobener Diktion seit dem 17. Jh. im absoluten Auslaut nach einem oder mehreren gesprochenen Konsonanten (*ellés*, *guitaré*, *dansé*, *abusé*).

Zweifellos ist der Vokal der eigentliche Träger des Schalles; er ist die Seele der Silbe. [...] Die französische Silbe trägt [...] in mehr als vier Fünftel der Fälle den Akzent auf dem Schluß. (Wartburg³1973:182)

Im Italienischen hingegen (wie etwa auch im Spanischen) gibt es bekanntlich mehrere Akzentmuster, wobei Paroxytona bei weitem überwiegen (im Italienischen zu 81%), während Oxytona ca. 7% und Proparoxytona 12% ausmachen. Die Vielzahl von Wortbetonungsmustern im Italienischen (*parole tronche* bis *parole quadrisdrucchiole*) erlaubt somit die Anpassung der Sprache an musikalische Taktvorgaben, ohne daß der Eindruck der sprachlichen „Natürlichkeit“ verloren geht. Zudem besteht die Möglichkeit der Apokope (*troncamento*), die auch im gesprochenen und geschriebenen Italienisch ihr Pendant findet.²⁷ Beispiele aus dem Libretto: *se vuole ballare* → *se vuol ballare, scoprire potrò* → *scoprir potrò, un grande casco* → *un gran casco*.

Das Silbenstrukturgesetz des Italienischen trägt ferner seinen Teil dazu bei, daß sehr viele betonte und gelängte freie Silben möglich sind. Die Tendenz der italienischen Silben zur Isometrie, i.e. gleichlang (nämlich zwei Moren lang) zu sein, beschert eine regelmäßige Struktur:²⁸

Jede betonte Silbe tritt entweder als

- a) ... \bar{V} -... (offene Silbe) oder als
- b) ...VK-... (geschlossene Silbe) in Erscheinung,

also entweder als

- a) ['a:-pe], ['fi:-lo], ['pra:-to], ['stra:-da] oder als
- b) ['as-ta], ['kɔr-po], ['skrit-to], ['as-pro].

Diese Vokallängung unter dem Akzent ist im Französischen nur in geschlossenen Silben vor *consonnes allongantes* möglich. Da unter dem Akzent „Längung, Hochton und größere Lautstärke miteinander gekoppelt sind“ (Zimmermann 1984:94), sind die Verhältnisse im Italienischen, wo zudem eine freie Akzentuierung (Wartburg 1970:47) besteht, weitaus günstiger als im Französischen, um sich einem vorgegebenen Versmaß (Takt) anzupassen und um Vokale mit maximaler „Schallfüllesumme“ (Schallfüllegrad + Quantität) (Lausberg 1969:100) singen zu können.

²⁷ Diese Vokal- und de facto Silbenkürzung ist dabei im Italienischen durchaus produktiv, sofern es sich um eine Verbform handelt (vgl. Nespor 1993:83f.). Eine Präferenz für dieses Phänomen in norditalienischen Varietäten scheint nicht von der Hand zu weisen zu sein (Nespor 1993:226). Präpausal, i.e. in finaler Position (vgl. in der Arie No. 10: *Narcisetto Adoncini d'amor, quel vermiglio donnesco color*) ist das *Troncamento* allerdings nur „nella poesia tradizionale“ (Serianni 1988:25) üblich.

²⁸ Eine More ist die Maßeinheit für eine kurze Silbe und besteht entweder aus einem kurzen Vokal (\bar{V}) oder aus einem einfachen Konsonanten. Zweimorigkeit entspricht einem betonten Vokal in offener Silbe bzw. einem betonten Kurzvokal plus einfachem Konsonanten. Zur Korrelation von Quantität und Akzent s. Hurch (1996:92f.).

5. Sprachwissenschaftliche Interpretation von Ausschnitten aus *Le Nozze di Figaro*

Abschließend sollen noch einige Beispiele aus Mozarts *Figaro* zur Sprache kommen. Es liegen wiederum die bereits genannten Stücke zugrunde.

5.1. Non più andrai farfallone amoroso (*C-Dur, Allegro vivace / Adagio*):

(1)

№ 10 Aria*)
Allegro vivace
Figaro (a CHERUBINO)
(zu CHERUBINO)

Fig. Non più an-drai far-fal-lo-ne a-mo-ro-so not-te e
Du wirst nicht mehr die Mäd-chen be-tö-ren, Tag und

(2)

Fig. 44 Tra guer-rie-ri pof-far Bac-co! gran mu-stac-chi, stret-to
Don-ner-blitz, du gehst zum Hee-re! lan-ge Bär-te und Ge-

Im Stile eines Rondo komponiert, bestimmen abwechselnd Anapäste (˘˘) und Trochäen (˘˘) den Rhythmus des Viervierteltaktes. Im Falle des Anapästs (1) sind im Italienischen die betonte Silbe des Versmaßes und die betonte Wortsilbe jeweils identisch.²⁹ Im Französischen scheint (wie im Deutschen) das Verhältnis Sprech- und Gesangsakzentuierung hier relativ kongruent zu sein – dies jedoch nur, weil der Laut [ə] silbenbildend wirkt (*infidèle, volEter, d'ellEs*).

²⁹ Ein auffälliges Merkmal des italienischen Librettotextes ist, daß oft zwei unbetonte Silben einem gesungenen Notenwert entsprechen (vgl. Unterstreichungen): z.B. it. *più an-* in Z. 1, welches frz. *ja-* und dt. *wirst* (bzw. *ver-*) entspricht. Zwei Silben entsprechen hier also einer More, die in der Arie durch eine Sechzehntel wiedergegeben wird. Die Länge eines (Kurz-) Vokals scheint also variabel. Sie wird bei Albano Leoni / Maturi (1998:66), allerdings bezogen auf spontane Sprechsprache, mit einem Wert von 40–80 ms angegeben, die eines Langvokals mit 80–150 ms.

Die vier untereinanderstehenden Zeilen beziehen sich auf 1. das Libretto Da Pontes, 2. die Fassung von Schmitt, 3. die Übersetzung von Honolka, 4. die Fassung von Levi-Schünemann (Erläuterungen s. oben). Senkrechte Striche kennzeichnen die Takte, fette Silben stehen für den Hauptakzent, *E* für realisierte [ə], *T* deutet eine Liaison an, unterstrichene Silben s. Anm. 29. Die Silbentrennung erfolgt phonisch, nicht graphisch:

(1) Takt 1–5:

Non	<u>più an-</u>		drai	far-	fal-	lo-	<u>ne a-</u>	mo-	ro-	so,
Plus	<u>ja-</u>		mais	tu	n'i-	ras	<u>in-</u>	fi-	dè-	IE,
Du	wirst		nicht	mehr	die	Mäd-	chen	be-	tö-	ren,
Nun	ver-		giß	lei-	ses	Fleh'n,	sü-	ßes	Ko-	sen,
not-	<u>te e</u>		gior-	no	d'in-	tor-	no	gi-	ran-	do;
vo-	<u>IE-</u>		ter	<i>nuiT</i>	<i>et</i>	jour	<u>au-</u>	tour	d'e-	lIEs;
Tag	und		Nacht	mit	ver-	lieb-	tem	Ge-	tän-	del;
und	das		Flat-	tern	von	Ro-	se	zu	Ro-	sen;

Anders jedoch in (2). Die wie harsche Befehle klingenden Trochäen – der parodistische Anklang an Militärmusik wird in der Coda noch deutlicher – bilden im Italienischen eine totale Kongruenz mit der Sprache:

(2) Takt 44–47:

Tra	guer-		rie-	ri	pof-	far	Bac-	co!	
Tu	vas		par-	tir	pour	la	gue-	rrE!	
Don-	ner-		blitz,	du	gehst	zum	Hee-	re!	
Un-	ter		flu-	chen-	den	Kam'	ra-	den,	
gran	mus-		tac-	chi,	stret-	to	sac-	co.	
a-	vec		deux	<i>mous-</i>	sta-	<i>chEs</i>	fiè-	<i>rEs.</i>	
lan-	ge		Bär-	te	und	Ge-	weh-	re.	
gro-	ße		Bär-	te,	braun	ge-	bra-	ten.	

Der französische Text klingt unnatürlich: *Tu vas partir pour la guerre, avec deux moustaches fières* (oder *moustaches fières*) – so wäre die sprechsprachliche Akzentierung der *mots phonétiques*. Wieder sind es in der Librettoübersetzung zudem die *e instables*, die die Anpassung an das Versmaß überhaupt erst ermöglichen: *guerrE, moustachEs, fièrEs* könnten ohne das [ə] bei dem vorgegebenen Takt nicht verwendet werden.³⁰ Dem deutschen Text kommt hier die germanische Initialbetonung sehr entgegen.

³⁰ Der Laut [ə] muß sogar dreimal eine Fermate repräsentieren: zweimal *verniEs* (it. *brillante*), einmal *salairE* (it. *contante*).

5.2. Se vuol ballare (F-Dur, Allegretto / Presto):

(1)

Nº 3 Cavatina*)
Allegretto
Figaro

Fig. *Se vuol bal - la - re si - gnor Con - ti - no, se vuol bal -*
Will der Herr Graf im Tan - zen sich ü - ben, will der Herr

p *staccato*

(2)

64
Presto

Fig. *L'ar - te scher - men - do, l'ar - te a - do - pran - do,*
So wie ein Fech - ter will ich pa - rie - ren,

p *tr*

(1) Takt 1–4 und 13–16:

Se	vuol	bal-	la-	re	si-	gnor	Con-	ti-	no,
<i>Si</i>	<i>tu</i>	<i>veux</i>	<i>dan-</i>	<i>ser</i>	<i>mon</i>	<i>pE-</i>	<i>tit</i>	<i>com-</i>	<i>tE,</i>
Will	der	Herr	Graf	im	Tan-	zen	sich	ü-	ben,
<i>Will</i>	<i>der</i>	<i>Herr</i>	<i>Graf</i>	<i>ein</i>	<i>Tänz-</i>	<i>chen</i>	<i>nun</i>	<i>wa-</i>	<i>gen,</i>
il	chi-	tar-	ri-	no	le	suo-	ne-	rò	sì,
<i>de</i>	<i>la</i>	<i>gui-</i>	<i>ta-</i>	<i>rE</i>	<i>je</i>	<i>te</i>	<i>jou-</i>	<i>rai</i>	<i>oui,</i>
ganz	nach	Be-	lie-	ben,	ich	spiel	ihm	auf,	ja,
<i>Mag</i>	<i>er's</i>	<i>mir</i>	<i>sa-</i>	<i>gen,</i>	<i>ich</i>	<i>spiel</i>	<i>ihm</i>	<i>auf,</i>	<i>ja,</i>

Ab Takt 64 wechseln Rhythmus (nun Presto) und Tempo (nun 2/4-Takt). Im Stile eines Galopps (Mann 1977:381) alternieren Daktylen (˘ ˘ ˘) und Trochäen (˘ ˘):

(2) Takt 64–67 und 72–77:

L'ar-	te	scher-	men-	do,	l'ar-	<u>te a-</u>	do-	pran-	do,
C'est	par	la	ru-	sE	que	l'on	a-	bu-	sE,
So	wie	ein	Fech-	ter	will	ich	pa-	rie-	ren,
Mit	fei-	nen	Knif-	fen	mit	ke-	cken	Grif-	fen,

tut-	te	le		mac-	chi-	ne		ro-	ve-	scie-		rò,	ro-		ve-	scie-		rò.
je	vais	ré-		duiré	à	rien		son	noir	de-		ssein,	son		noir	de-		ssein.
und	so	durch-		kreu-	ze	ich		schlau	sei-	nen		Plan,	schlau		sei-	nen		Plan.
werd'	sein-	nen		Rän-	ken	nicht		kühn	wi-	der		stehn,	kühn		wi-	der		stehn.

6. Schlußbemerkung

Gesungene und gesprochene Sprache sind sich im Italienischen in bezug auf Rhythmus und Sprachmelodie deutlich näher als im Französischen. Zwar kann es auch im Italienischen keine völlige Kongruenz zwischen Sprechakzent und Taktakzent geben, jedoch ist die Übereinstimmungsquote sehr hoch. Es wurde deutlich, daß dies vor allem mit der Akzentstruktur der untersuchten Sprachen zu tun hat. Das Deutsche nimmt auf dieser Skala eine Mittelstellung ein, da der Wortakzent nicht auf eine bestimmte (i.e. die erste) Silbe festgelegt ist (z.B. *erweisen, lebendig, Forelle*) – vom Satzakzent ganz zu schweigen (Lühr 1990: 286f.). Das Französische ist zwar keine rein oxytone Sprache (mehr), jedoch sind alle Abweichungen von diesem Schema in irgendeiner Weise, d.h. bedingt durch ein kommunikatives Bedürfnis oder durch eine emotive Komponente, markiert. Eine solche Konstellation läßt sich aber kaum auf gesungene Poesie übertragen. Ein weiteres Ergebnis betraf die deutlich höhere Frequenz im Italienischen der am besten zu singenden Vokale, allen voran des *a*, welches zudem den größten Schallfüllegrad besitzt und den geringsten artikulatorischen Aufwand erfordert. Das Französische, auch das Deutsche, haben deutlich niedrigere relative Frequenzen der Vokale [a, e, o, i]. Damit in Zusammenhang steht die Silbenstruktur, welche im Falle des Italienischen viele offene lange Silben bewirkt, was im Französischen nicht möglich ist. Diese Silben haben gleichzeitig den größten Atemdruck.

Das Französische behilft sich mit einem mobilen Akzent und der „Beschaffung“ zusätzlicher Silben durch die gehäufte Realisierung eines [ə], auch in Positionen, in denen französische Phonetiker es seit Jahrhunderten verstummt sehen wollen bzw. als nicht möglich apostrophieren.

Bizets *Carmen* ist zeitlos schön – und das sicherlich auch im französischen Original. Diese Tatsache sowie Erfolg und Tradition des französischen Chansons sollten eigentlich bereits genügen, um Aussagen wie diejenigen von Rousseau und Mozart zu widerlegen. Doch auch im französischen Liedgut treten dieselben wesensmäßigen Züge in Erscheinung wie in einer übersetzten Oper des 18. oder in einer genuin französischen Oper des 19. Jahrhunderts. In Gérard Lenormans *Chanson d'innocence* z.B. wimmelt es von barytonen Ak-

zenten und zu Hilfe eilenden [ə]: *Je te tuerai même si 'c'était toi [...] Ça m'fait pleurer quand 'j'y pense [...] Y'a des goulagEs pour ceux qui parlEnt trop [...] Ils nous mentent un peu plus chaquE jour.* Letzten Endes ist alles natürlich auch eine Frage des individuellen Geschmacks – und vielleicht doch einer bestimmten Haltung der Sprache, dem Land gegenüber?

Diskographie

- Jourdan, Pierre (1997): W.A. Mozart. Les Noces de Figaro. Nouvelle adaptation en français d'Eric-Emmanuel Schmitt, en collaboration avec Pierre Jourdan (Orchestre de Chambre de l'Opéra d'État Hongrois Failoni; Ensemble Mille e Tre; Théâtre Français de la Musique – Théâtre Impérial de Compiègne). 3 CDs. Éditions TFM 1997.
- Marriner, Neville (1985): Wolfgang Amadeus Mozart, Le Nozze di Figaro (José van Dam, Barbara Hendricks, Ruggero Raimondi, Lucia Popp; Ambrosian Opera Chorus; Academy of St. Martin-in-the-Fields). Excerpts, 1 CD. Philips (Digital Classics) 1986.
- Suitner, Otmar (1964): Wolfgang Amadeus Mozart. Die Hochzeit des Figaro. Querschnitt in deutscher Sprache. Übersetzung von Hermann Levi (Walter Berry, Anneliese Rothenberger, Hilde Güden, Hermann Prey; Chor der Staatsoper Dresden; Staatskapelle Dresden). 1 CD. Berlin Classics 1995.

Bibliographie

- Abert, Anna Amalie: Geschichte der Oper. Kassel u.a. 1994.
- Albano Leoni, Federico / Maturi, Pietro: Manuale di fonetica. Roma ²1998.
- Anheisser, Siegfried: Für den deutschen Mozart. Das Ringen um gültige deutsche Sprachform der italienischen Opern Mozarts. Emsdetten 1938.
- Bankosegger, Heidrun: Probleme der Librettoübersetzung am Beispiel von Bizets „Carmen“ Salzburg 1994 [unveröffentlichte Magisterarbeit].
- Braunbehrens, Volkmar: Mozart in Wien. München 1986.
- Brecher, Gustav: Opern-Uebersetzungen. Leipzig 1911.
- Csarpai, Attila / Holland, Dietmar (Hgg.): Wolfgang Amadeus Mozart. Die Hochzeit des Figaro. Texte, Materialien, Kommentare. Hamburg 1982.
- Dudley, Sherwood: Les premières versions françaises du *Mariage de Figaro* de Mozart, in: *Revue de Musicologie* 69 (1983), 55–83.
- Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 20 Bände in zwei Teilen. Begründet von Friedrich Blume. Kassel u.a. ²1994ff.
- Fónagy, Ivan: Le français change de visage?, in: *Revue romane* 24 (1989), 225–254.
- François, Denise: Français parlé. Analyse des unités phoniques et significatives d'un corpus recueilli dans la région parisienne. 2 vols. Paris 1974.
- Frank, Birgit: Die Lautgestalt des Französischen. Typologische Untersuchungen. Tübingen 1995.
- Gadet, Françoise: Le français ordinaire. Paris 1989.
- Gagnebin, Bernhard / Raymond, Marcel (éds.): Jean-Jacques Rousseau. Œuvres complètes. Vol. V: Écrits sur la musique, la langue et le théâtre, Paris 1995 [„Lettre sur l'opéra italien et français“, 247–27; „Lettre sur la musique française“, 287–328; „Notes et variantes“, 1299–1805].
- Hacks, Peter: Oper. Düsseldorf 1976.

- Heartz, Daniel: Constructing *Le nozze di Figaro*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 112 (1987), 77–98.
- Held, Gudrun: Hofmannsthals *Rosenkavalier* und Schnitzlers *Reigen*. Zwei Beispiele zur Übersetzung der Wiener Gesellschaftskomödie des Fin de siècle, in: Pöckl 1983, 169–274.
- Hess, Zita: Typologischer Vergleich der romanischen Sprachen auf phonologischer Basis. Frankfurt am Main / Bern 1975.
- Hocquard, Jean-Victor: „Le nozze di Figaro“ de Mozart. Paris 1979.
- Honolka, Kurt: Kulturgeschichte des Librettos. Opern, Dichter, Operndichter. Erweiterte und ergänzte Neuausgabe. Wilhelmshaven 1978 [= 1978a].
Opernübersetzungen. Zur Geschichte der Verdeutschung musiktheatralischer Texte. Wilhelmshaven 1978 [= 1978b].
- Hurch, Bernhard: Accentuations, in: *Natural Phonology: The State of The Art*, ed. by Bernhard Hurch / Richard A. Rhodes. Berlin / New York 1996, 73–96.
– Optimalität und Natürlichkeit, in: *ZAS papers in linguistics* 13 (1998), 115–139.
- Kaindl, Klaus: Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft, Tübingen 1995.
- Küster, Konrad: Mozart. Eine musikalische Biographie. Stuttgart ²1991.
- Kunze, Stefan: Mozarts Opern. Stuttgart 1984.
- Lausberg, Heinrich: Romanische Sprachwissenschaft. Bd. 1: Einleitung und Vokalismus. Berlin 1969.
- Link, Klaus-Dieter: Literarische Perspektiven des Opernlibrettos. Studien zur italienischen Oper von 1850 bis 1920. Bonn 1975.
- Loewenberg, Alfred: *Annals of Opera 1597–1940*. Totowa ³1978.
- Lühr, Rosemarie: Neuhochdeutsch. Eine Einführung in die Sprachwissenschaft. München ³1990.
- Mann, William: *The Operas of Mozart*. London 1977.
- Memorie. Lorenzo da Ponte. Commento di Armando Torno, introduzione e note di Max Bruschi. Redazione Nicoletta De Ambroggi. Milano 1998.
- Mohr, Andreas: *Handbuch der Kinderstimmgebung*. Mainz u.a. 1997.
- Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, 7 Bände, hg. v. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Kassel u.a. 1962–1975.
- Mozart. *Le nozze di Figaro / Die Hochzeit des Figaro*. Opera buffa in vier Akten. Text von Lorenzo da Ponte. KV 492. Deutsche Übersetzung von Kurt Honolka. Klavierauszug, nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Kassel u.a. 1976.
- Mozart. *Les Noces de Figaro* („Livret intégral“, 24–139). Paris 1999. [= *L'Avant-Scène Opéra* n° 135–136].
- Nespor, Marina: *Fonologia*. Bologna 1993.
- Le Petit Robert*. Dictionnaire alphabétique et analogique. Rédaction dirigée par Alain Rey et Josette Rey-Debove. Paris 1991.
- Pierret, Jean-Marie: *Phonétique historique du français et notions de phonétique générale*. Louvain-La-Neuve ²1994.
- Pöckl, Wolfgang (Hg.): *Österreichische Literatur in Übersetzungen*. Wien 1983.
- Sandmann, Mandred: *Das Klangbild der französischen Sprache. Ein Vergleich mit dem Englischen*. München 1976.
- Schafroth, Elmar: Zur Virtualität des [ə]. Forschungsbericht, Fragen und Ergebnisse zu einem bekannten Phänomen, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 109 (1999), 113–147.
- Scheel, Hans Ludwig: „Le Mariage de Figaro“ von Beaumarchais und das Libretto der „Nozze di Figaro“ von Lorenzo da Ponte, in: *Die Musikforschung* 28 (1975), 156–175.
- Scher, Steven Paul (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984.
- Schmid, Stephan: *Fonetica e fonologia dell'italiano*, Torino 1999.

- Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution. Kassel 1988.
- Serianni, Luca: Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Torino 1988.
- Straka, Georges: Le français: Phonétique et phonématique, in: Lexikon der Romanistischen Linguistik. hg. v. Günter Holtus / Michael Metzeltin / Christian Schmitt. Bd. V,1: Französisch. Tübingen 1990, 1–33.
- Tyson, Alan: Some problems in the Text of *Le nozze di Figaro*: Did Mozart Have a Hand in Them?, in: Journal of the Royal Musical Association 112 (1987), 99–131.
- Vennemann, Theo: Zur Silbenstruktur der deutschen Standardsprache, in: Silben, Segmente, Akzente, hg. v. Theo Vennemann. Tübingen 1982, 261–305.
- Vossler, Karl: Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung. Heidelberg 1913.
- Wandruszka, Mario: Sprachen – vergleichbar und unvergleichlich. München 1969.
- Warnant, Léon: Dictionnaire de la prononciation française dans sa norme actuelle. Gembloux⁴1987.
- Wartburg, Walther von: Einführung in Problematik und Methodik der Sprachwissenschaft. Tübingen³1973.
- Zimmermann, Michael: Französische gegen italienische Oper, in: Musik zur Sprache gebracht, ausgewählt und kommentiert von Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann. Kassel u.a. 1984, 57–102.