

De heldentenoren van Wagner en het  
spanningsveld tussen belcanto en  
“Sprechgesang:” een vergelijkende studie  
van Italiaanse en Duitse zangpedagogiek

Maurice Rommers

3490734

Muziekwetenschap

Bachelorscriptie

30 juni 2017

Dr. Petra Philipsen

# Inhoudsopgave

<b>Inleiding</b> .....	6
<b>H. 1. De relatie tussen belcanto en Wagners vocale visie</b> .....	5
Verkenning van de historische context van de Italiaans belcanto en Wagners “deutsches belcanto”.....	6
Wagners ideaal voor zijn heldentenoren.....	9
Bayreuther ‘Sprechgesang’ na Wagners dood.....	13
<b>H. 2 Vergelijkende analyse van <i>Deutscher Gesangsunterricht</i> en <i>Technics of Belcanto</i></b> ..	16
Inleiding.....	16
Lamperti en Hey: theorie.....	17
Analyse van structuur.....	19
Analyse van enkele belangrijke inhoudelijke aspecten.....	21
<b>H. 3 Der wissende Sänger- de helden aan het woord</b> .....	24
Inleiding.....	24
Joseph Tichatschek (1807-1886) en andere uitverkorenen van Wagner.....	25
Jean de Reszke (1850-1925).....	27
Lauritz Melchior (1890-1974).....	29
Het Wagner-bel canto en de zangers.....	31
<b>Conclusie</b> .....	33
<b>Literatuurlijst</b> .....	35

# Inleiding

In juni van dit jaar wist het Holland Festival eindelijk de meest begeerde tenor van dit moment, Jonas Kaufmann, naar Nederland te halen voor een avondvullend programma in Het Concertgebouw. Repertoire: Verdi voor de pauze, Wagner na de pauze. De kranten waren unaniem in hun lovende reacties. Kaufmann is een van de weinige hedendaagse heldentenen, een tenor met krachtige en donkere stem en een groot uithoudingsvermogen. Heldennoten zijn niet Wagners inventie maar hij had wel een specifiek type in gedachten voor de helden die de hoofdrollen waren in zijn opera's, zoals bijvoorbeeld Lohengrin en Tristan, en dit type heldentenor werd na Wagners dood stevast aan zijn muziek gekoppeld. Het repertoire voor Wagners heldentenen is berucht om de vele eisen die het aan de zanger stelt. Dit gegeven leidde stelselmatig tot onderbezetting van heldentenen.<sup>1</sup> Er bestaan veel publicaties over deze heldentencrisis maar minder over de oplossing ervan.<sup>2</sup> Brian James Watson schreef een proefschrift waarin hij deze crisis ook adresseert.<sup>3</sup> Zijn gelaten slotconclusie dat er eigenlijk geen succesvolle zangmethode is die het gebrek aan heldentenen zou kunnen oplossen lijkt mij echter voorbarig zo niet onbevredigend.<sup>4</sup> Voorbarig enerzijds, omdat er een reden moet zijn, zangtechnisch gezien, dat tenoren van weleer floreerden in dit repertoire, en anderzijds omdat het bronnen over Duitse en Italiaanse pedagogiek uit de negentiende eeuw naar mijn mening veel mogelijkheden bieden om een begin van de oplossing te vinden.<sup>5</sup>

Het onderwerp van deze scriptie is hiermee al bijna geïntroduceerd, namelijk de pedagogiek van Wagnerzang en de relatie tot belcanto, de Italiaanse school van zingen. Een onderwerp dat twee zangscholen omvat, die van Wagnerdiscipel Julius Hey en zijn Italiaanse collega-pedagoog Giovanni Battista Lamperti. De ontwikkeling en eigenschappen van de

---

<sup>1</sup> "The *Heldentenor* is a specialist. He is chiefly a Wagner singer. His fate is Tannhäuser (*Tannhäuser*), Siegmund (*Die Walküre*), Tristan (*Tristan und Isolde*), Siegfried (*Götterdämmerung*), and Parsifal (*Parsifal*). Given current expectations of vocal timbre and weight in the Wagnerian voice, his life is not easy." Richard Miller, *Training Tenor Voices* (New York: Schirmer Books, 1993), 12.

<sup>2</sup> Zie o.a. Carla Maria Verdino – Süllwold, *We Need a Hero! Heldenteners from Wagner's Time to the Present: A Critical History* (Weiala Press, 1989).

<sup>3</sup> Brian James Watson, "Wagners Heldenteners: uncovering the Myths," (doctoraal proefschrift, Austin: University of Texas, 2005).

<sup>4</sup> *Ibid.*, 149-150. Hij houdt nog wel de deur open naar een dergelijke school, zij met de moed der wanhoop.

<sup>5</sup> Bijvoorbeeld primaire bronnen van Wagner zelf, zijn tijdgenoten, pedagogen en zangers alsmede de secundaire bronnen van een veelheid aan Wagnerspecialisten. Deze komen verderop uitgebreid aan bod.

heldentenor komen slechts zijdelings ter sprake en zijn dus geen hoofdthema's in deze scriptie.<sup>6</sup>

Kaufmann verenigde in het Concertgebouw twee verschillende universa, Italiaanse opera en Duitse opera. Ik wil een soortgelijke combinatie maken in zoverre dat ik poog aan te tonen hoezeer Julius Hey's zangmethode *Deutscher Gesangs-Unterricht* (1884), die daarmee Wagners visie voor zangonderwijs verwoordde, verweven is met de Italiaanse belcanto-techniek, van bijvoorbeeld de beroemde pedagoog Lamperti. Met nadruk gaat het om het technische aspect van zang en niet de historie of stijl van belcanto. De belcanto-traditie ontleent mijns inziens haar lange geschiedenis en dominantie op de operabühne aan een superieure techniek. Aan Wagners muziek daarentegen, lkeven al sinds jaar en dag negatieve connotaties, met name het gebrek aan melodie en zingbaarheid. Toch hebben de belcanto-traditie en Wagner een verhaal te vertellen samen, vooral op het gebied van pedagogiek.

Het schrijven over zangers en zang is niet geheel onproblematisch. Immers, er zijn verschillende perspectieven denkbaar van waaruit het onderwerp bezien kan worden, (bijvoorbeeld die van de zanger, de docent, de recensent, de dirigent en de musicoloog) en heeft elke groep zijn eigen belangen.<sup>7</sup> Zo komt Wagner in deze scriptie ook in verschillende hoedanigheden aan het woord, bijvoorbeeld als componist en visionair die botst met zangers in de praktijk. Weer anders is het blikveld van Cosima Wagner, wiens houding richting zangers en zingen gedomineerd werd door haar sterke overtuiging dat ze de uitverkoren was om Wagners erfgoed en tradities in Bayreuth te bewaken (en te handhaven).<sup>8</sup> Vanuit het oogpunt van de receptie, publiek, recensenten en andere schrijvers, zien we weer een ander patroon. Zij letten bij uitstek op de schoonheid van de stem en op technische prestaties van de zanger. Mijn invalshoek is zoals gezegd die van de pedagogen en de zanger. Een van de redenen voor deze invalshoeken is omdat ik zelf als zangstudent met beide methodes vertrouwd ben. Tevens is mijn overtuiging dat Hey en Lamperti, als tijdgenoten van Wagner, op zijn minst een verhelderend licht kunnen schijnen op het vraagstuk van het chronische gebrek aan heldentenenoren, wat overigens ook toen al speelde.

Deze scriptie bestaat uit drie hoofdstukken waarin steeds een andere methode wordt gebruikt die past bij het te bespreken onderwerp. In hoofdstuk 1 wordt het theoretisch kader

---

<sup>6</sup> Goede studies zijn die van eerdergenoemde Verdino-Süllwold en James Henry Say, "The Evolution of the Heldentenor: Siegmund, Grimes, Samson, and Otello," (doctoraal proefschrift, Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama, 2014).

<sup>7</sup> Ter illustratie van wat die belangen per groep kunnen zijn zie Franziska Martienßen-Lohman "Inhaltsordnung," in *Der Wissende Sänger* (Zürich: Atlantis Verlag, 1956), 11-13.

<sup>8</sup> Dat haar positie zeer controversieel was komt later ter sprake.

verkend. De belangrijkste thema's daarin zijn de definitie(s) van belcanto, Wagners polemische standpunt over zingen en het begrip "Sprechgesang" (zingend spreken). In hoofdstuk 2 volgt een analyse van de theorie en zangmethodes van Hey en Lamperti.<sup>9</sup> Het derde hoofdstuk biedt naast een studie van enkele heldentenoren vooral een mogelijkheid om vanuit het perspectief van de praktijk als zanger te kijken naar wat de factoren zijn die maken dat een heldentenor succesvol kon zijn. Ik hanteer daarbij een eigen definitie van de heldentenor: een zanger bezit de volgende vier elementen: geweldige stem, geweldig intellect, geweldige fysiek en geweldig instinct. Dit laatste aspect vormt mijns inziens het verbindend element tussen belcanto-techniek en Wagners heldentenor-repertoire, de intuïtie van de zanger, "der wissende Sänger." Dit vormt dan ook de rode draad van mijn betoog. Een betoog dat hopelijk een verfrissende kijk geeft op dat prachtige vak van operazanger en opgewassen is tegen de sterke stromen van revolutionair denken van Wagner enerzijds en de overweldigende traditie van de Italiaanse zangtraditie anderzijds.

---

<sup>9</sup> De zangmethodes zijn respectievelijk Julius Hey's *Deutsche Gesangs-Unterricht*, deel 1 & 2, (Mainz: Schott, 1884) en Giovanni Battista Lamperti, *Technics of Belcanto*, Vertaling Dr. Th. Baker (New York: Schirmer, 1905).

# H.1 De relatie tussen belcanto en Wagners vocale visie

\_\_\_\_ Richard Wagner: “Hat uns denn nicht Mozart die Grundform des deutschen Bel Canto in der ‘Zauberflöte’ hinterlassen? Der Dialog zwischen Tamino und dem Sprecher wird Vorbild für alle Zeiten bleiben.”<sup>10</sup>

Verkenning van de historische context van het Italiaans belcanto en Wagners “deutsches belcanto”<sup>11</sup>

De term belcanto (schone zang) is zo veelomvattend dat het onmogelijk lijkt een volledige beschouwing te geven van alle facetten die aan het begrip verwant zijn. Om die reden volgen hier slechts de belangrijkste elementen, zoals ook weerspiegeld wordt in het alsmaar uitdijende corpus van literatuur. De belcanto-traditie, de zangkunst van de Italianen, vanaf pakweg de zestiende eeuw, is van oudsher een orale traditie die puur gaat om het overdragen van de zangkunst van leraar op leerling.<sup>12</sup> Bijna parallel daaraan bestonden echter ook pedagogische geschriften.<sup>13</sup> De herkomst van de term ‘belcanto’ kwam op in de late negentiende eeuw tijdens de verhitte tweestrijd tussen aanhangers en tegenstanders van Wagner, terwijl de term tegelijkertijd steeds meer gebruikt werd door Italiaanse pedagogen als Lamperti en Vaccai om te verwijzen naar een gouden tijdperk van Italiaanse opera.”<sup>14</sup>

Veel minder overeenstemming onder de belcanto-auteurs is er over de definitie van belcanto. Meermaals wordt de virtuoze zangstijl van de castraten uit Händels tijd gemarkeerd als het begin van de traditie. Volgens James Stark is echter de sterkste associatie de muziek van Rossini, Donizetti, Bellini en de jonge Verdi.<sup>15</sup> Owen Jander, in *The Grove*, merkt terecht op dat de belcanto stijl van zingen niet los kan worden gemaakt van de negentiende-eeuwse

---

<sup>10</sup> Richard Wagner in Julius Hey, *Richard Wagner als Vortragsmeister*, red. H. Hey (Leipzig, 1991), 135.

<sup>11</sup> De term zoals gebezigd door Hey en Wagner. Ibid.

<sup>12</sup> James Stark, *In Search of Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy* (Toronto: [etc.] University of Toronto Press, 1999). G.B. Lamperti's *Vocal Wisdom* is exemplarisch voor het orale karakter van de belcanto.

<sup>13</sup> Enkele beroemde oude methodes zijn die van Pietro Tosi uit 1727 en de *Traité complet de l'art du chant* van Manuel Garcia II, een meer wetenschappelijke methode vanwege de uitvinding en toepassing van de larynscoop door Garcia.

<sup>14</sup> Stark, *Bel Canto*, xviii.

<sup>15</sup> Ibid., xix. Herman Klein, een nazaat van Garcia beschouwde juist Mozart's Italiaanse opera's als het hoogtepunt van de belcanto. Zie Herman Klein, “The Bel Canto” (Londen: Oxford University Press, 1923).

context; namelijk de ontwikkeling van de lichte vloeibare zangstijl van Rossini die overging in een zwaardere stijl die mede zo ontwikkelde door de groter wordende zalen en de zwaardere onderwerpen van de opera's.<sup>16</sup>

In zijn zeer goed gedocumenteerde boek formuleert Stark een duidelijke definitie van belcanto en onderscheidt twee elementen: 1. belcanto als zangtechniek, synoniem met standaardbegrippen als *legato*, *portamento*, *chiaroscuro*, *appoggio* en 2. een expressieve stijl van zingen die bedoeld is om de luisteraar te roeren.<sup>17</sup> Stark hanteert steeds een dynamisch begrip van belcanto (wat mogelijk bruikbaar zou kunnen zijn in mijn onderzoek naar de belcantotechniek van Wagnerzangers). Dynamisch omdat volgens hem de belcanto-traditie niet beperkt wordt tot een bepaald tijdvak, maar de eigenschap heeft om te veranderen door de tijd heen: “As musical epochs and styles changed, the elements of *bel canto* adapted to meet new musical demands, thereby ensuring the continuation of *bel canto* into our own time.”<sup>18</sup> Zodoende is volgens de auteur de term ook verenigbaar met Wagnerzangers.<sup>19</sup> De genereuse definitie van Stark: “In the broadest sense, belcanto represents the ‘classically’ trained voice of opera and concert singers, extending from Caccini at the dawn of the Baroque era tot the best singers of today.”<sup>20</sup>

Naast de kenmerkende pedagogische geschiedenis zijn nog twee andere aspecten van belang. Ten eerste, de term belcanto als “reclamewoord” en “strijdkreet” voor pedagogen.<sup>21</sup> Al sinds het begin van de twintigste eeuw ging menig belcanto-pedagoog prat op zijn eigen versie van belcanto en beweerde het geheim in huis te hebben hoe de echte kunst van zingen kon worden geleerd. De verschillende scholen binnen de belcanto-traditie kennen alleen al op het gebied van ademtechniek zeer contrasterende zienswijzen. Bijna van alle tijden in de belcanto-traditie is het concept van verheerlijking van de vergane gloriejaren van de Italiaanse school en de verzuchting over de teloorgang daarvan.

Stark, die ook veel aandacht geeft aan dit onderwerp citeert de treffende woorden van G.B. Shaw: “The notion that singing has deteriorated in the present century is only a phase of Good Old Times delusion... Every musical period suffers from the illusion that it has lost the art of singing, and looks back to an imaginary golden age in which all singers had the secret

---

<sup>16</sup> Owen Jander, “Belcanto,” in *The New Grove* (Londen [etc]: Macmillan Publishers Limited, 1980), 420.

<sup>17</sup> Stark, *Bel Canto*, 189.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Hij ziet in o.a. Blanche Marchesi en Hermann Klein een medestander bij het insluiten van Wagner in de belcanto-traditie. Ibid., xx.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Franziska Martienßen-Lohmann, *Der wissende Sänger* (Zürich, Atlantis Verlag, 1956), 56. “Strijdkreet” is de vertaling van “battle cry” van Owen Jander (zie voetnoot 4).

of the *bel canto* taught by Italian magicians and practiced *in excelsis* at the great Opera Houses of Europe.”<sup>22</sup> Deze verzuchtingen moeten dus niet al te serieus genomen worden omdat het volgens Stark helemaal past bij de constante ontwikkeling in de zangkunst: “Many of the comments regarding the decline of good singing are related to a time lag between a stylistic change brought about by composers and the ability of singers and singing teachers to adjust to this change.”<sup>23</sup> Deze traditie voert al terug naar Rossini en naar de pedagoog Pietro Tosi in de zeventiende eeuw en ook de in deze scriptie te behandelen Italiaanse meester Lamperti heeft vaak gelamenteerd over de teloorgang van belcanto-aspecten zoals het meesterschap van de adem en de juiste repertoirekeuze.<sup>24</sup>

Nu gepoogd is een tamelijk bevredigend beeld te schetsen van de belangrijkste aspecten en verworvenheden van de Italiaanse school volgt een uiteenzetting van de ambivalente verhouding die Wagner had ten opzichte van deze school. Over Wagners modernisering van de opera, samen met Verdi, bestaat geen twijfel, maar over de rol die de belcanto speelde in de ontwikkeling van zijn Gesamtkunstwerk is veel onduidelijkheid, niet in de laatste plaats omdat Wagner zelf zich in ambivalente bewoordingen hierover uitliet. Anton Averkamp, musicoloog en pedagoog rond 1900, beschrijft deze ambivalente houding als volgt: “Hoe Wagner over Italiaanse zangers dacht is genoegzaam bekend. Natuurlijk had hij voor de muzikale acrobatiek slechts minachting over. Echter voor de wijze van zingen, voor het gebruik van de stem en de uitspraak der taal had hij niets anders dan lof.”<sup>25</sup>

De verworvenheden van de Italiaanse school stonden eigenlijk nooit ter discussie bij Wagner. Dit blijkt uit de vele keren dat Wagner verlangde naar een “deutsches Bel Canto.”<sup>26</sup> Michael Fend plaatst de ogenschijnlijk paradoxale term “deutsches belcanto” van Wagner terecht in de Duits-nationalistische context van de negentiende eeuw. Zoals veel andere schrijvers beschrijft Fend de tweespalt in Wagners gemoed ten aanzien van de Italiaanse (en Franse) zangcultuur. Enerzijds zien we de vele positieve invloeden van Italiaanse en Franse muziek gereflecteerd in zijn vroege werken zoals *Das Liebesverbot* en *Tannhäuser*, naar het model van Grand Opéra. Maar anderzijds waren er sterke nationalistische gevoelens na zijn teleurstellende ervaringen (wat betreft de ontvangst van *Tannhäuser*) in Parijs tussen 1839 en

---

<sup>22</sup> Stark, *Bel Canto*, 216.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Het beroemd geworden artikel van Lamperti “Preventing the Decadence of the Art of Singing” uit 1893 is opgenomen in G.B. Lamperti, *Vocal Wisdom, Maxims of Giovanni Battista Lamperti*, Getranscribeerd door William Earl Brown (Taplinger Publishing Company, 1931).

<sup>25</sup> Anton, Averkamp, *De Zangkunst en hare sterren* (s’ Gravenhage: Kruseman, 1929), 95.

<sup>26</sup> Zie Julius Hey, *Vortraksmeister*, 135. Ook zijn liefde voor Bellini is door veel auteurs beschreven.



1842.<sup>27</sup> Volgens Fend zou Wagner de belcanto-techniek hebben gezien als iets dat slechts hoort bij de basisopleiding van de zanger: “Wagner, in fact, demoted Italian singing technique to the status of an “element of education” (Bildungsmoment), or a propedeutic tool. *Bel canto* was clearly meant to be ‘sublated’ in German singing.”<sup>28</sup>

Het is dus lastig te helder te krijgen hoe Wagner nu concreet dacht over een toepassing belcanto zang (techniek en stijl) voor zijn werk. Mijns inziens verweet hij de Italiaanse zangcultuur vooral dat de tekst als “nebensächlich” werd benaderd en hoopte hij zo niettemin vurig dat de Italiaanse manier van zingen verenigd kon worden met zijn superieure ideaal voor en visie op de tekstbehandeling bij het zingen. Hij keurde niet hun manier van uitspreken van hun eigen taal af, zoals Averkamp ook vaststelde, maar het feit dat de gezongen lijn een grotere status genoot dan de tekst. Hij kon daarom zijn geluk niet op toen hij merkte dat na volhardende werksessies met de Italiaans geschoolde tenor Joseph Tichatschek, zijn eerste Tannhäuser en Rienzi, die twee culturen verenigbaar waren: “Durch ihn kam mir zum Bewußtsein, daß die von mir stets betonte Übertragung der alt-italienischen Stimmkultur auf unseren deutschen Sprachgesang bei richtiger Anleitung wohl durchzuführen sei.”<sup>29</sup> Het nu volgende onderwerp gaat verder in op Wagners vocale visie voor zijn zangers en zijn levenslange zoektocht naar de zingende acteur.

## Wagners ideaal voor zijn heldentenenoren

Uit verschillende bronnen en de enorme discografie van Wagnerzangers blijkt dat Wagners opera's vaak op uiteenlopende manieren werden gezongen en geïnterpreteerd. Toch is er een patroonmatige en eenzijdige perceptie ontstaan vis-à-vis deze uitvoeringspraktijk.<sup>30</sup> Ook zijn er hardnekkige (vaak onterechte) mythes ontstaan over het zware eisenpakket van de heldentenor in het bijzonder.<sup>31</sup> Mösch, in een zeer gedegen essay over Wagnerzang en de rol van Sprechgesang rond 1900, zegt terecht dat er altijd sprake is geweest van “verschiedene Arten” in de uitvoeringspraktijk.<sup>32</sup> Echter, een goed beeld krijgen van hoe Wagner zelf dacht over de kunst van het zingen is allesbehalve eenvoudig, omdat hij niet alleen een polemisch

---

<sup>27</sup> Michael Fend, “‘German Bel Canto’: Nineteenth-Century German Singing Manuals in a Political Context,” red. Licia Sirch, Lucca: Libreria Musicale Italiana (2012): 89-107.

<sup>28</sup> Ibid., 12.

<sup>29</sup> Hey, *Vortraksmeister*, 135.

<sup>30</sup> Stephan Mösch, “Singendes Sprechen, sprechendes Singen: Aspekte des Wagner-Gesangs um 1900,” *Wagnerspectrum*, vol. 8 nr. 1 (2012): 10.

<sup>31</sup> Zie Watson, “Wagner’s Heldenteners” voor een gedegen stuk over deze mythes en hoe ze ontkracht kunnen worden.

<sup>32</sup> Mösch: “Heterogenität prägt den Wagner-Gesang seit es ihn gibt.” Mösch, “Singendes Sprechen,” 10.

standpunt inneemt inzake belcanto-techniek maar ook impliciet is over andere zangaspecten.<sup>33</sup> In de literatuur wordt steevast de zangeres Wilhelmine Schröder-Devrient genoemd als grote inspiratiebron voor Wagner wat betreft de acteervaardigheden en dramatische overtuigingskracht, zoals Joseph Tichatschek model stond voor de vereiste zangtechniek van Wagners tenoren. Alhoewel er een grote consensus bestaat ook over Wagners voorkeur voor een natuurlijk en Italiaans geschoolde stem, is dit standpunt altijd verondersteld en weinig gestaafd. Zoals in hoofdstuk 2 zal blijken wordt dit standpunt veel explicieter geformuleerd bij monde van Wagners vertrouweling Julius Hey.

Het niveau van Duitse zangers in de negentiende eeuw is blijkens veel bronnen erbarmelijk en het was dan ook Wagners levenslange strijd dit tij te keren.<sup>34</sup> Er zijn niet veel auteurs die zich wagen aan een reconstructie van hoe Duitse zangers hebben geklonken in die tijd dat Wagner een beeld moest vormen van zangtechniek en esthetiek. Vaak wordt Wagner als operacomponist uitvoerig beschreven als opvolger van Weber en Beethoven maar wordt een analyse van de zangtechniek irrelevant geacht omdat die niet wezenlijk veranderde in zijn tijd.<sup>35</sup> Martin Knust, echter, plaatst de zangtechniek in de historische context van de vroege negentiende eeuw en stelt dat de zangers vooral autodidactisch waren en veel met toneelacteurs gemeen hadden (veel meer dan nu het geval is).<sup>36</sup> Dit heeft volgens hem veel implicaties voor Wagners creatieve proces, met name de integratie van “Sprechgesang.”<sup>37</sup>

In “Music, Drama and *Sprechgesang*: about Richards Wagner’s Creative Process” poogt hij aan te tonen dat het acteren en het theater van kinds af aan bij Wagner een grote rol speelde, zodanig dat hij vanuit die liefde voor het toneelspel muziekdrama’s begon te schrijven die het prototype zouden worden voor zijn beroemde latere meesterwerken. Zijn betoog lijkt legitiem maar ook eenzijdig.<sup>38</sup> Knust, voorbijgaand aan Wagners grote liefde voor de gezongen lijn en mooie stemmen, zet de acteur rigoureuus op de eerste plaats in de “genesis” van Wagners creatieve proces: “for him, the [German] actors delivery was the model after which opera should be designed.”<sup>39</sup> John Potter komt in *A History of Singing* tot een tegenovergesteld standpunt.

---

<sup>33</sup> Volgens Mösch was Wagner nog minder geneigd het “eigentliche Gesang” tegemoet te komen (te expliciteren), vanwege de “ideologische distantie tussen het muziekdrama en de Italiaanse opera.” *Ibid.*, 13.

<sup>34</sup> Dit is een van de thema’s van *Richard Wagner als Vortraksmeister* en de gedachte achter de zangmethode van Hey en het project van de gedroomde maar nooit gerealiseerde Bayreuth zangschool.

<sup>35</sup> Mösch, “Singendes Sprechen,” 13-14.

<sup>36</sup> Martin Knust, “Music, Drama, and Sprechgesang: About Richard Wagner’s Creative Process,” *19th-Century Music*, vol. 38, nr. 3 (2015): 228. Zangers die een belcanto-scholing hadden gevolgd waren veel professioneler en hadden een veel betere status dan Duitse zangers.

<sup>37</sup> Spreekzang, een term, hoewel niet afkomstig van Wagner, die een declamatorische manier van zingen aanduidt. Een bespreking van Knust’s bevindingen m.b.t. “Sprechgesang” volgt later.

<sup>38</sup> Typisch genoeg ontbreken *Vortraksmeister* of *DGU* in Knusts verder zeer grondige documentatie.

<sup>39</sup> Knust, “Music, Drama and Sprechgesang,” 224.

Net als Fischer en Mösch maakt hij acteur en zanger op zijn minst gelijkwaardig.<sup>40</sup> Het gaat volgens hem om een spanning tussen het zingen en acteren enerzijds en de spanning tussen het zingen en het orkest anderzijds. Zou je het zingen weghalen, zoals Knust suggereert door in het creatieve proces van Wagner alleen vanuit de sprekende acteur te redeneren, dan blijft louter declamatie met ondersteuning van orkest over. Dit is volgens Potter een foutieve interpretatie van de beroemde tekst van Wagner uit 1872 “Über Schauspieler und Sänger.”<sup>41</sup>

Alvorens over te gaan op een inventarisatie van de kwaliteiten die een heldentenor, moest hebben volgens Wagner, moet worden vastgesteld wat zijn hogere artistieke doel was. Wagner wilde toe naar een operavorm waar het niet louter ging om de handeling en het proces daarnaartoe, maar veel meer om “eeuwige waarheden,” grotere lijnen zoals hij uiteindelijk bereikte in *Tristan und Isolde*, waar spirituele handeling in plaats van fysieke centraal stond.<sup>42</sup> Hoewel het vocale dus niet een doel op zichzelf was voor Wagner, vormde de stem toch een alles verbindende factor in zijn Gesamtkunstwerk, ook in de *Tristan* waar het orkest de boventoon lijkt te voeren. Wagner zegt tegen zijn nieuwe zangdocent Hey: “(...) die unerläßlichen Vermittler meiner Arbeiten zwischen Partitur und Publikum: die Sänger, die für meine dramatische Ausdrucksweise hinreichend vorgebildet sein müßten, nach ihnen spähe ich vergebens aus.”<sup>43</sup>

Daarnaast, zo is mijn overtuiging, is een dominant thema in Wagners leven geweest zijn enorme strijd voor een nieuwe zangkunst, een revolutionaire omwenteling naar de gerechtigde plaats van de Duitse taal, alsmede de zoektocht terug naar de verloren kunst van de acteerkunst die de Duitse zangers in zijn ogen waren kwijtgeraakt (hier kan ik helaas niet dieper op in gaan). Hey's beschrijvingen en lange citaten van zijn gesprekken met de “Meister” in *Vortraksmeister* bewijzen dit. Ook in het geval van zijn kortstondige samenwerking met Friedrich Schmitt, de zangdocent en mentor van Julius Hey, zien we weer het polemische van Wagners ideeën over zangonderwijs en de toekomst van de Duitse operazangers. Schmitt's zangmethode was daarin volgens Wagner niet vernieuwend genoeg.<sup>44</sup> Vermoedelijk kon Schmitt nog niet genoeg afstand nemen van de Italiaanse zangkunst, hoewel Wagner een liefhebber was van de “schmittische

---

<sup>40</sup> Hoewel hij wel opmerkt dat in toenemende mate de beleving van de zangers net zo belangrijk werd als “their ability to get round the notes.” Hij beschouwt Schröder-Devrient daarom niet louter als acteur maar als de belichaamster van juist die twee aspecten “vocal power with equal dramatic skill.” John Potter, “The Nineteenth-Century Revolution,” in *A History of Singing* (Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2012), 132-134.

<sup>41</sup> Hij beargumenteert een gelijke verhouding tussen zanger en acteur aan de hand van Wagners concepten uit dit essay: “melos” (zangstijl die tempo en melodie dicteert door accentuering van de tekst) en “mime” (de vereniging van zanger en acteur). Ibid. 137.

<sup>42</sup> Geoffrey Skelton, *Wagner at Bayreuth: Experiment and Tradition* (Bristol: Western Printing Services, 1965), 28-30.

<sup>43</sup> Hey, *Vortraksmeister*, 141-42.

<sup>44</sup> Friedrich Schmitt's methode uit 1852 *Große Gesangsschule für Deutschland*. Hey, *Vortraksmeister*, 40.

Ton.”<sup>45</sup> Het zinde Wagner niet dat Duitse pedagogen en zangers alleen maar gebruik maakten van eindeloze Italiaanse “solfeggi” en vanwege de vermeende onzingbaarheid van hun moedertaal weigerden een studieparcours door het bestaande Duitse repertoire te volgen.<sup>46</sup>

Het creëren van een werkelijk Duitse stijl van zingen was dan ook Wagners sterke verlangen na zijn teleurstellende periode in Parijs. Volgens Watson wilde Wagner nu een puur Duitse stemsoort creëren, die van de Duitse Heldentenor, die de “antithesis of the Italian or French tenor” zou zijn.<sup>47</sup> De nieuwe stijl begon volgens Watson met *Der fliegende Holländer*, waar de held nog een bariton is. Later zouden ook de heldentenenoren lagere partijen zingen dan hun Franse of Italiaanse evenknieën, een wezenskenmerk van de volwassen heldentenor (soms “schwere” tenor genoemd).<sup>48</sup> Wagners compositie stijl is declamatorischer en overduidelijk op spraak gebaseerd vanaf dit moment, in die zin dat Wagner, die zelf de libretti schreef, de accentuering van de tekst, zoals die klinkt wanneer gesproken, tot zijn recht wilde laten komen. Ook komen ensembles steeds minder -en herhaling van tekst niet meer voor.<sup>49</sup>

Echter, Wagner komt mijns inziens niet totaal los van de operatradities in de buurlanden. Volgens Watson hebben zelfs de meest lyrische rollen zoals de Lohengrin en Walther nauwelijks iets gemeen met de Italiaanse of Franse heldentenenoren, een nogal rigide standpunt mijns inziens.<sup>50</sup> Ten eerste werd niet voor niks de *Lohengrin* de “belcanto opera” genoemd (voor de tenor in elk geval) en vertolkten veel beroemde Italiaanse zangers deze rol, tijdens en na Wagner.<sup>51</sup> Ook noemt zelfs Knust de heldentenenoren de “empathisch zingende” rollen die een scherp contrast vormen met de declamatorische rollen.<sup>52</sup> Ten tweede blijkt uit de woorden van de tenor Josph Tichatschek, dat Wagners muziek wel degelijk zingbaar was maar dat vooral de consonantrijke Duitse taal zoveel lastige obstakels opwierp.<sup>53</sup> Interessant genoeg kwam voor Friedrich Schmitt de kentering in Wagners stijl niet met *Lohengrin* maar pas met de *Tristan* die een “ganz veränderte gesangliche Stimm –und Vortragsschulung” vereiste.”<sup>54</sup>

---

<sup>45</sup> Ibid., 69. Joshua Whitener toonde al aan dat Schmitts zangmethode sterk op een Italiaanse leest geschoeid was. Joshua J. Whitener, “The German school of singing: A Compendium of German treatises 1848-1965” (Doctoraal proefschrift, Indiana University, 2010).

<sup>46</sup> Ibid., 34-35.

<sup>47</sup> Watson, “Wagner’s Heldenteners,” 37.

<sup>48</sup> Zie Verdino-Süllwold die een onderscheid maakt tussen verschillende types heldentenenoren afhankelijk van het timbre en de zwaarte van de stem. Carla Maria Verdino-Süllwold, “Remembering the Great Heldenteners,” *Scene4 Magazine*, 2013.

<sup>49</sup> Watson, “Wagner’s Heldenteners,” 54.

<sup>50</sup> Ibid., 61.

<sup>51</sup> Later komt deze “Puccini-Lohengrin,” zoals Fischer hem placht te noemen, nog aan bod. Jens Malte Fischer “Sprechgesang oder Belcanto-Zur Geschichte des Wagner-Gesangs III.” *Opern Welt* nr. 4 (1986): 60.

<sup>52</sup> Knust, “Music, Drama and Sprechgesang,” 226.

<sup>53</sup> Zie het hoofdstuk “Wagners Sängerideal (Erinnerungen an Tichatschek),” in Hey, *Vortraksmeister*, 133-138.

<sup>54</sup> Ibid., 52.

Andere kwaliteiten die een heldentenor moet hebben zijn het combineren van steeds gezongen of meer gedeclameerde passages, en vooral een grote stamina van de bij uitstek lange hoofdrollen.<sup>55</sup> Ook is bij uitstek de fysiek een zeer belangrijke factor geweest bij Wagner voor het uitkiezen van zijn helden. Zo werd Georg Unger noodgedwongen bijgeschoold omdat hij niet de partij aankon maar wel het juiste uiterlijk had dat paste bij het ideaalbeeld van Wagner.<sup>56</sup> In de literatuur bestaat een grote leemte wat betreft de grote nadruk die Wagner legt in *Votraksmeister* op het instinct van de zanger en zijn autodidactische vermogen om zijn principes, van taalaccentuering en dienovereenkomstige klankvermeerdering te combineren met een gedegen zangtechniek.<sup>57</sup> Dit aspect komt ook vooral aan bod in het derde hoofdstuk wanneer de heldentenenoren en hun scholing uitvoerig besproken worden.

### “Sprechgesang” in Bayreuth na Wagners dood

Er bestaat grote consensus onder musicologen over het ontaarden van Wagners ideeën over wat later, (wellicht ten onrechte) “Sprechgesang” werd genoemd. De nieuwe leiders van Bayreuth, Cosima Wagner en haar assistent Julius Knieze, ontwikkelden een rigide systematisering van consonanten tijdens de repetities van de Festspiele.<sup>58</sup> Het debat over de schadelijkheid van een overtrokken beklemtoning van de consonanten en het stemruïnerende van Wagners muziek in het algemeen barstte na Wagners dood los en gaat nog steeds door. Volgens sommigen zoals Stephan Mösch en Jens Malte Fischer heeft Cosima Wagners essays - ze baseerde zich met name op *Drama und Oper* - verkeerd geïnterpreteerd en moest de accentuering van de tekst altijd in een doorgaande vocale lijn worden gedacht volgens Wagner.<sup>59</sup>

Mösch meent dat Wagners beroemde essay veel filosofischer moet worden opgevat en niet als een esthetisch handboek voor de uitvoeringspraktijk, zoals Cosima het hanteerde.<sup>60</sup> In 1895 schreef de *Neue Musikzeitung* dat de zangers “leerden wat ze vroeger niet konden,

---

<sup>55</sup> Blijkens de enorme lengte van vooral de latere Wagner opera's in vergelijking met de langste Italiaanse dramatische opera Othello.

<sup>56</sup> Zie o.a. Hey, *Votraksmeister* over het oplapwerk en het repetitieproces met Georg Unger.

<sup>57</sup> Wagner legt in *Votraksmeister* hier de nadruk op. Dat juist die elementen moeilijk in een persoon verenigd werden blijkt uit zijn welhaast obsessieve zoektocht naar de leraar die juist dat wist te bewerkstelligen. Uitzonderingen waren bijvoorbeeld Joseph Tichateschek, de bariton Anton Mitterwürtzer en de sopraan Lili Lehman.

<sup>58</sup> Wagner bezigde nooit de term “Sprechgesang” maar altijd termen die gerelateerd waren aan juiste behandeling van tekst, d.w.z. vanuit het ritme van de natuurlijke spraak komend. Skeltons volgende frase wordt veelvuldig geciteerd over Cosima's systematiseringsslag: “what began as a general artistic principle has been brought down to the level of a recipe,” Skelton, *Wagner at Bayreuth*, 81.

<sup>59</sup> Zie Ficher “Sprechgesang oder Belcanto, I”, en Mösch, “Singendes Sprechen,” 14-17.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 16.

declameren, maar ze verleerden af en toe ook wat ze gekund hadden, zingen” [vertaling Maurice Rommers].<sup>61</sup> Opvallend genoeg was ook de belcanto min of meer uitgebannen onder haar leiding. “Wagner als Bellini-Bewunderer wurde unter Cosima gewissermaßen pesrona non grata,” schrijft Mösch.<sup>62</sup>

Martin Knust, specialist op het gebied van “Sprechgesang,” kijkt vanuit een hele andere invalshoek dan de meeste musicologen omdat hij Wagners opera’s juist vanuit de acteur en de tekst analyseert. Hij zou als zodanig eerder als een discipel van Cosima kunnen worden bestempeld. Hij onderzoekt in “Musical and Theatrical Declamation in Richard Wagner’s Works and a Toolbox for Vocal Music Analysis” wat de invloed van spraak op muziek is in de latere Wagner opera’s.<sup>63</sup> Hij gebruikt daarvoor 18 meetinstrumenten (tools) die hij baseert op elementen uit contemporaine geschriften over theatrale declamatie. Zijn betoog is dat de vocale partijen van Wagner vaak gebaseerd waren op het model van spraak omdat de vocale partij eerder vaststond en ongewijzigd bleef, terwijl de orkestpartij later werd toegevoegd.<sup>64</sup> In het andere genoemde artikel legde hij al het grondwerk voor dit standpunt en meende ook dat Wagner eerder moeite had met de lyrische passages, zoals die van Walther in *Die Meistersinger*, omdat het buiten zijn *comfort zone* van het “Sprechgesang-model” zou liggen.<sup>65</sup>

Knust geeft wel degelijk een goed overzicht van karakteristieken van de Duitse taal die terugkomen in de creaties van Wagner voor de stem, vooral in de tweede “tool,” omdat verheerlijking van de taal overduidelijk een stokpaardje was voor Wagner de componist, librettist en “taalfreak.” Maar mijns inziens gaat hij veel te ver in zijn analyse van Wagners compositietechnieken. Uit gesprekken die Wagner met Julius Hey had, uiteraard ging het daar veel meer over zingen omdat Hey een pedagoog was, blijkt overduidelijk dat Wagner veel meer een zanger voor zich zag die goed zong en vervolgens de juiste taalbehandeling zich eigen maakte. Wagner moet ook geweten hebben dat goede zangers in zijn tijd alleen dankzij een intensieve en langdurige training zo goed zongen. Het is denkbaar dat Wagner een zanger visioneerde met de dictie van een Duitse toneelspeler. Maar, de zanger speelt in de analyse van Knust helemaal geen rol. Noch Wagners kennis van goede zangers en techniek, noch de enorme

---

<sup>61</sup> Zoals geciteerd door Mösch: “die Sanger ‘lernten, was sie früher nicht gekonnt haben: declamieren, aber sie verlernten auch zuweilen, was sie gekont hatten: singen,” Ibid., 17.

<sup>62</sup> Ibid., 18.

<sup>63</sup> Martin Knust, “Musical and Theatrical Declamation in Richard Wagner’s Works and a Toolbox for Vocal Music Analysis” (Dansk Musikforskning Online, 2016), <http://www.danishmusicologyonline.dk>. Hij onderscheidt 4 groepen in het oeuvre van Wagner waarbij er pas sprake is van Sprechgesang vanaf de tweede groep die van *Die fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* en *Das Rheingold*. Zie ook Knust, “Music, Drama and Sprechgesang,” 87.

<sup>64</sup> Knust, “Music, Drama and Sprechgesang,” 84.

<sup>65</sup> Ibid., 229.

problematiek die ontstond na Wagners dood rondom de praktijk van “sprekende en blaffende” zangers krijgen enige aandacht in zijn essay.<sup>66</sup> Tot slot is zijn uitspraak dat Lohengrin, bijna volledig gebaseerd op “Sprechgesang” enigszins wankel te noemen gezien het feit dat deze opera zo ongekend populair was in Italiaanse operahuizen.

Een wenzenskenmerk van de “Bayreuth stijl,” de stijl die Cosima overbracht op haar Bayreuthzangers, is zoals Knust al aantoonde de relatie tussen het acteren (spreken, gestiek, spel) en zingen.<sup>67</sup> Shirlee Emmons, een van de biografieschrijvers van Lauritz Melchior, spreekt over een “Bayreuth traditie,” waarin de filosofie en het esthetische collectief van stijlelementen zijn samengebald en is doorgegeven door de generaties.<sup>68</sup> Dit is een interessante notie omdat het helemaal past in de historische context van de tijd waarin Cosima leefde. Zij was ervan overtuigd dat zij een traditie moest doorzetten net als de Italiaanse en Franse scholen dat hadden gedaan. Haar categorische afkeer van die ene Italiaanse traditie vormt zo een interessante juxtapositie met het invoeren van een eigen nationalistische traditie.

---

<sup>66</sup> De smadelijke term “Bayreuth blaf” van het Duitse woord voor blaffen “bellen” is ook een erfstuk uit Cosima’s periode om aan te duiden dat haar zangers meer de tekst uitspuugden dan zongen.

<sup>67</sup> Zie het eerder geciteerde artikel van Knust. Dit verband toonde Skelton al aan. *Wagner at Bayreuth*, 87.

<sup>68</sup> Shirlee Emmons, *Tristanissimo: The Authorized Biography of Heroic Tenor Lauritz Melchior* (New York: Schirmer & Collier Macmillan, 1990), 29.

## H. 2 Vergelijkende analyse van *Deutscher Gesangsunterricht* en *Technics of Belcanto*

\_\_\_ Julius Hey: “Es gibt (...) keine der italienischen Schule zugehörige Gesangsdisziplin, kein Gebiet der Stimm-technischen Virtuosität, welches der ‘Deutsche Gesangsunterricht’ nicht ebenso erschöpfend durchzuführen hätte [...]. Denn lediglich eine unumschränkte Beherrschung seines Organs, nur der volle Besitz einer glänzenden Stimmtechnik ermöglicht eine lebensvolle Darstellung des gesungenen Wortes.”<sup>69</sup>

### Inleiding

In dit hoofdstuk poog ik Julius Hey en Giovanni Battista Lamperti, de twee ogenschijnlijke tegenpolen op het gebied van de laat negentiende-eeuwse zangpedagogiek, dichter bij elkaar te brengen. Het vertrekpunt is het omschrijven van de theorie, de basisprincipes beider pedagogen ten einde tot een vruchtbaardere analyse te komen van hun methodes (respect. *DGU* en *The Technics of Belcanto*). Bij Lamperti staat eerst *Vocal Wisdom* centraal.<sup>70</sup> De bronnen met betrekking tot Heys filosofie zijn die van zijn eigen hand namelijk *Deutscher Gesangs-Unterricht*, en *Richard als Vortraksmeister*.<sup>71</sup> De analyse en de vergelijking van deze twee methodes is het hoofddoel.

In beginsel kan ervan worden uitgegaan dat Hey zich baseerde op de belcanto-techniek omdat dat de heersende manier van zingen was.<sup>72</sup> Het meest opvallende verschil zit hem in het taalgebruik. Zo spreekt Lamperti vaak in versluisde bewoordingen als het over de zangkunst gaat en gebruikt hij een veelvoud aan metaforen als het om technische aspecten zoals ademvoering, en plaatsing van de klank gaat.<sup>73</sup> Ook de vele reminiscenties naar de verloren gouden dagen van de zangkunst (het begin van de negentiende eeuw), zo kenmerkend voor de belcanto-traditie, gaan gepaard met een eerbiedige en typisch nostalgische retoriek.<sup>74</sup> Hey,

---

<sup>69</sup> Hey, *DGU*, vol. 3, 15, zoals geciteerd door Stephan Mösch, “Sprechendes Singen,” 14.

<sup>70</sup> Een boekje dat door een van zijn leerlingen is geschreven en zijn pedagogiek alleen woordelijk en in korte uitspraken omschrijft.

<sup>71</sup> Alsmede Hans Hey, *Der Kleine Hey*, vol. 2. (Mainz: Scott et al., 1913) (secondaire bron, beknopte versie van *DGU* en door zijn zoon Hans van commentaar voorzien).

<sup>72</sup> Zie Whitener, “The German school of singing.”

<sup>73</sup> Enkele kenmerkende voorbeelden zijn: “The singing voice is a ‘castle in the air.’ Imagination is its architect. Nerves carry out the plans. Muscles are the laborers. The soul inhabits it.” G.B. Lamperti, *Vocal Wisdom*, 88.

<sup>74</sup> Stark, *Bel Canto*, 216-225. De veelzeggende eerste zin van de introductie van *Vocal Wisdom* luidt: “There was A Golden Age of Song.” W. Earl Brown, “Introduction,” *Vocal Wisdom*.



daarentegen, is zakelijker in zijn bewoordingen, gebruikt minder metaforisch taalgebruik, maar is wel grondig zo niet breedspakig. Het contrast tussen de Duitse en Italiaanse culturen zoals vertegenwoordigd door de hoofdrolspelers is, wat betreft het taalgebruik, voorlopig voldoende vastgesteld.

## Lamperti en Hey: theorie

Lamperti plaatst zichzelf zoals gezegd stevig in de Italiaanse vocale traditie en benadrukt steevast dat zijn methode geen methode is maar geheim en een kunst van zingen gebaseerd op een meesterschap van de adem, “the foundation of all vocal study lies in the control of breath.”<sup>75</sup> Terwijl bij Lamperti alles om de adem draait, geldt bij Hey de declamatie en de spreekstem als alfa en omega van zijn methode.<sup>76</sup> In de inleiding tot zijn zangmethode wijdt hij de problematiek van de nationale opera aan een gebrek aan studie van de spreektaal.

*“Der Grund, warum die Mehrzahl unserer Opernsänger sich dem deutschen Opernstyl gegenüber vielfach unbrauchbar erweist, ist eben die Vernachlässigung des Sprachstudiums, welches vor und mit dem Beginne der Tonbildung die gründlichste Behandlung erfordert und die instrumentale Entwicklung [stemvorming] des zu bildenden Organs erst in die zweite Linie stellt. Denn nur auf diesem Wege wird das Ergebniss eines abgerundeten, mit wirkungsvollster Klangenergie erzeugten Tones, und die durch kunstgerechte Verschmelzung bei der Wortbildung sich ergebene vollste Verständlichkeit des Textgesanges zu erreichen sein.”<sup>77</sup>*

Waar Lamperti ageert tegen een verwaarlozing van de ademtechniek, is Hey er alles aan gelegen af te rekenen met de ondergeschikte rol van spraak en taalstudie, volgens hem een kenmerkende doch slechte neiging van de Italiaanse school.<sup>78</sup> De stokpaardjes van Hey en Lamperti mogen wel verschillende gezichten hebben, toch betekent dit niet dat de functies die een cruciale rol spelen bij het tot stand komen en voortleven van de klank niet dezelfde zijn. Omwille van de ruimte in deze scriptie komen slechts die onderwerpen aan bod die het meest

---

<sup>75</sup> James Stark en David Marek zijn een van de vele auteurs die uitvoerig schrijven over de adem als de grootste pijler onder de belcanto-school. Het oude Italiaanse gezegde wordt in deze context vaak aangehaald: *chi sa a respirare sa a cantare* (als je kunt ademen kun je zingen).

<sup>76</sup> Hij wijdde zijn carrière aan het ontwikkelen van een methode op het gegeven van spraak als basis voor zangtechniek teneinde de wens van Wagner en Koning Ludwig II om de Duitse taal voor eens en altijd op gelijke hoogte met de gezongen toon te zetten, te effectueren.

<sup>77</sup> Hey, *DGU*, vol. 1, 6.

<sup>78</sup> *Ibid.*

prominent naar voren komen bij de twee zangmeesters, namelijk adem(steu) en dictie en spraak.<sup>79</sup> Als nu deze begrippen zijn geadresseerd volgt een analyse van de overgeleverde methodes zelf.

#### ADEM(STEUN)

“Breath must be a year in advance of the voice”, aldus Lamperti.<sup>80</sup> De Italiaanse zangpedagoog is bij uitstek een apologet van de diafragma-ademhaling die in de belcanto-traditie met de term *appoggio* (leunen) wordt aangeduid.<sup>81</sup> Deze term is volgens Stark een verzamelnaam voor een omvattende pedagogiek die bij de Lampertis (Giovanni was de zoon van de eminente pedagoog Francesco Lamperti) vooral duidde op de controle die de zanger heeft door de adem-druk geproduceerde klank.<sup>82</sup> De inademing dient geruisloos en ongedwongen te worden uitgevoerd. Deze principes zijn volledig in overeenkomst met Heys visie op de adem. Ook hij ziet de adem als beginsel voor de klankopbouw: “Das bedeutsamste Hilfsmittel bei den Tonbildung ist die ungezwungene Führung des Athmes.”<sup>83</sup> De ontwikkeling van de ademtechniek moet ook altijd hand in hand gaan met de stemvorming volgens beide meesters. Duidelijk blijkt ook dat Hey uitgaat van de *appoggio*-techniek als hij spreekt van verzamelde en gestuwde adem.<sup>84</sup> Net als Lamperti propageert hij de geruisloze ongedwongen ademtechniek. Het is aannemelijk dat Hey, die met zijn leergang *DGU* voortborduurde op de kennis van zijn leraar Friedrich Schmitt, in hoofdlijnen diens Italiaanse grondslagen voor de techniek overnam.<sup>85</sup>

---

<sup>79</sup> (Heel veel aspecten zoals plaatsing van de klank, toonaanzet (‘attack’), resonans en egaliteit van registers komen niet nu niet aan bod.)

<sup>80</sup> Lamperti, *Vocal Wisdom*, 142.

<sup>81</sup> Ademsteun is op zichzelf al een behoorlijk breed begrip in de zangpedagogie maar een goede uitleg over de gangbare vorm van ademsteun in de Italiaanse school en die van Lamperti, *Appoggio*, is zeker die van David Marek: “*Appoggio: The Historical Bel Canto Method of Breathing*,” in *Singing the First Art* (Scarecrow Press, 2006), 76-84.

<sup>82</sup> Stark, *Bel Canto*, 102. Het gaat om een balans tussen de in- en uitademingspijpen, de ‘druk’ die de stembanden doet trillen op een natuurlijke maar sonore manier. Het is alleen door de “compressed breath” dat de banden gaan trillen en een volle klank voortbrengen die direct de juiste baan vindt naar de resonanskamers in het hoofd. De longen moeten verder altijd gevuld blijven met lucht, wat betekent dat de zanger niet alleen een economisch luchtverbruik moet toepassen maar ook op tijd een adem moet nemen om de tank bij te vullen.

<sup>83</sup> Voor deze alinea geldt hoofdzakelijk het gedeelte over adem uit *DGU*, deel 1, 17 en 139-142.

<sup>84</sup> In een voetnoot vat hij, na een aantal ademoefeningen te hebben gegeven, nog eens samen hoe belangrijk de coördinatie is maar ook de ongedwongenheid: “Bei allen diesen kurz angeschlagenen Uebungen ist wohl zu beachten, dass das Zwerchfell keine stossweisen, zuckenden Bewegungen ausführe, die sich nicht selten dem ganzen Unterleibe mittheilen und eine Unruhe bei der Tongäbe veranlassen, die, beim Singen freilich in weit höherem Mafse bedenklich, auch beim Sprechen unerbittlich zu bekämpfen ist.” Hey in *DGU*, 139-140.

<sup>85</sup> Zie Whitener, “*Compendium*,” 38-39. Hans Hey stelt dat ademoefeningen niet noodzakelijk zijn mits de zanger net zo natuurlijk de adem gebruikt als in het spreken. Hans Hey, *Der Kleine Hey*, 3.

Het belang van de grondige studie van de taal is zoals genoemd de rode draad van Heys methode. Hoe dit verder is opgebouwd komt later in meer detail ter sprake. In *Vocal Wisdom* is het thema van dictie stelselmatig verbonden met begrippen als adem en klank. Kenmerkend voor Lamperti's visie is de zinsnedes "If 'good diction' is an enemy to 'good tone production,' you are on the wrong road" en "when one of the trio (word, tone, breath) tries to dominate, the other two who are rebellious, and rigidity of muscle endangers all three."<sup>86</sup> Net als Hey stimuleert Lamperti een studie van de uitspraak los van de klank. Volgens Lamperti zou de student pas veel moeten zingen als de adem en stem een eenheid vormen, ook al gaat hij uit van de natuurlijkheid zoals in het spreken.

De ontwikkeling van de zangstem vanuit de spreekstem hebben beide pedagogen dus gemeen. Waar ze verschillend denken betreft de stroom van energie. Waar Lamperti het energieverlies bij het spreken als grote antipool van het zingen beschouwt, ziet Hey dit gevaar niet al realiseert hij zich wel dat de stem een groter ademverbruik heeft bij het spreken dan bij het zingen. Hey begint zijn uiteenzetting over tekstbehandeling, deel I van *DGU*, met de stelling dat voor veel zangers de consonanten een hindernis vormen voor de vocalen. Maar de oplossing voor dit probleem ligt volgens de Duitse zangdocent bij het versmelten van die twee groepen, wat hij "Wortbildung" noemt.<sup>87</sup> Een van de belangrijkste verdiensten, mijns inziens, is zijn theorie over de halfvokalen, zingende medeklinkers of "Klinger" (L, M, N (ng), W, R). Zij verbinden niet alleen vocalen, waardoor de klankstroom niet alleen ongeschonden blijft maar ook in schoonheid toeneemt en meer draagkracht krijgt omdat het metalige karakter wordt versterkt.<sup>88</sup> Het blijkt duidelijk uit Heys verhaal dat hij eerder een zingende spreker dan een sprekende zanger voor ogen had, voor Wagners werk en voor al het Duitse repertoire.

## Analyse van de structuur

### DGU

Hey's methode is driedelig van opzet; deel 1: grondige studie van de Duitse taal, "Wortbildung" (klinkers, medeklinkers etc. ook bedoeld voor acteurs), deel 2: stemvorming, "Tonbildung" (d.m.v. eenvoudige toonladders en korte oefeningen) en deel 3:

---

<sup>86</sup> *Vocal Wisdom*, 70, 100.

<sup>87</sup> *DGU*, deel 1, 8.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 9. Hans Hey, *Der Kleine Hey*, 8. Dit heeft alles te maken met de klank die in de holte achter de neus tegen de bottenstructuur weerkaatst. Door de halfvokalen ook daar te plaatsen is het resultaat een krachtigere focus van de klank waardoor de resonans toeneemt.

voordrachtstukken “technische Stimmbildung” (melodieën met tekst, die alle technische aspecten van deel 2 combineren zoals legato, triller en “Schwelltöne” (*messa di voce*) maar vooral ook de werking van de halfvocalen, “Klinger” m,n,w,l,ng etc.). Wat vooral opvalt is dat deel 2 op Italiaanse leest geschoeid is en in zoverre op Lamperti lijkt dat de oefeningen zeer basaal zijn. Hey vindt iet opnieuw het wiel uit. Echter, en dit is een cruciaal verschil met Lamperti en de Italiaanse school in het algemeen, verwerkt Hey vanaf de allereerste zangoefening de Duitse woorden in de oefeningen. Maar daarbij moet gezegd worden dat hij vooral open vocalen zoals de A domineren en voor medeklinkers hij vooral zogenaamde halfvocalen gebruikt (en niet de a-vocale consonanten zoals t, sch, etc.). Dit zijn consonanten die de klank juist moeten geleiden en vergroten.

Wat hieruit blijkt zijn twee zaken. Ten eerste, dat hij, zich realiserend dat Italiaans geschoolde zangers de consonantrijke Duitse taal vreesden, een constructieve methode biedt om het probleem van consonanten niet uit de weg te gaan maar door studie juist te gebruiken ten goede. Ten tweede, dat hij het zangonderwijs een grote dienst heeft bewezen door zo een uitvoerige studie te maken van de werking van consonanten en halfvocalen op de vocalen.

Het laatste deel is in feite niets anders dan voordracht studies zoals Vaccai in *Metodo Pratico* had gedaan.<sup>89</sup> Gelijk zijn de eenvoudige melodie en de syllabische zetting van tekst die een versmelting van legato melodie met tekst moeten bewerkstelligen. Het enige verschil is de tekst.



Figuur 1: De eerste oefening in *DGU* laat gelijk de versmelting van woord en toon zien.

## TECHNICS OF BELCANTO

Lampertis methode is een kort en bondig overzicht van alle grondbeginselen van de belcanto-methode. Zijn motto is een drietrapsraket (die vooral ingaat op stemvorming): plaatsen, ontwikkelen en egaliseren.<sup>90</sup> Het boekje bestaat uit een logische opbouw van hoofdstukjes waarbij de rode draad is het ontwikkelen van een goed gezongen legato lijn op basis van diafragma-ademsteun. Alle oefeningen dienen traditioneel gezongen te worden op

<sup>89</sup> Nicola Vaccai, *Metodo Pratico*, red. Theophilus Marzials (New York: G. Schirmer, 1894) (origineel uit 1832).

<sup>90</sup> In het Italiaans: “posare, svillupare e egualiare la voce.” Lamperti, *Technics*, 28.

“la” of “le.” Ondanks de bondigheid van de methode bespreekt hij toch alle stemvakken en alle relevante onderwerpen die ook nog eens gepaard gaan met makkelijke oefeningen die, in het geval van de tenor, grotendeels in de middenstem zijn geschreven. De taal komt nauwelijks ter sprake omdat traditiegetrouw de Italiaanse taal als eerste taal in de zangstudie wordt beschouwd, die stelt de student inderdaad nauwelijks voor problemen. Slechts terloops komen enkele moeilijke facetten van de Duitse taal ter sprake, zoals diftongen en de letter -s.<sup>91</sup> Maar los van dit alles is een gedegen stemtraining (dus niet alleen kennis van de taal) een vereiste om Wagner te kunnen zingen.<sup>92</sup>



Figuur 2: De twee zangoefeningen van beide pedagogen maken de overeenkomst in een oogopslag inzichtelijk. De bovenste is uit *DGU*.<sup>93</sup>

## Analyse van enkele belangrijke inhoudelijke aspecten

Een volledige analyse van slechts een van de twee methodes zou al ruimschoots de kaders van dit onderzoek overschrijden. Daarom beperk ik mij tot drie onderwerpen: taal, het tenorvak en natuurlijkheid van zingen.

Zoals vastgesteld is de taal de belangrijkste bouwsteen in *DGU*. In *Technics* daarentegen, speelt taal geen rol, behalve *la, do, re, mi, fa, sol*. Ook is genoemd het belang van

<sup>91</sup> Overigens worden deze facetten door Hey niet per se als bijzondere problemen beschouwd.

<sup>92</sup> “Only a singer with a perfectly trained voice can satisfy the demands of the musical declamation [van Wagner].” Lamperti, *Technics*, 31-32.

<sup>93</sup> Hey, *DGU*, deel 2, 13 en Lamperti, *Technics of Bel Canto*, 12.

de “Klinger” als kenmerk van Heys methode. Een kenmerk dat wederom het vocale, dus belcanto karakter onderstreept van zijn methode. Lamperti maakt net als Hey ook een driedeling in consonanten (vocaal of niet vocaal) en vocalen. Dit is natuurlijk niet anders dan andere pedagogen. Wel blijft Lamperti dicht bij de Italiaanse traditie om het woordaccent op de vocaal te laten vallen en niet op de consonanten. Ook Lamperti spreekt over de rol van Duitse taal, zijn boek is duidelijk voor een Duitse doelgroep bedoeld.<sup>94</sup> Tevens is te merken dat Wagners Gesamtkunstwerk een grote impact had gehad in Lamperti’s tijd. Hij ziet Wagners declamatorische stijl als een sterk ontwikkelde vorm van de *recitativo secco* uit de zeventiende eeuw en geeft toe dat het meer verwant is met gewone spraak. Maar hij ziet alsnog een duidelijke tweedeling in “intentioneel toepassen” van spraakzang als vrucht van hoge emotie (zoals al in *Fidelio* voorkomt) en gewoon gezongen passages.<sup>95</sup>

Het tenorvak delen beide pedagogen in heroïsch of lyrisch in, dus lager of hoger.<sup>96</sup> De grote aandacht voor de ademtechniek en belcanto-termen zoals *legato* en *messa di voce* en de opbouw van de stem met de “grondstof, de a-vocaal,” in Heys methode resoneren sterk met Lamperti’s *Technics*.<sup>97</sup> In het eerste deel wijdt Hey vele passages aan de adem en wijdt hij het probleem van slechte zangers aan het feit dat ze in techniek tekortschieten zoals Lamperti ook betoogde in een essay in 1893.<sup>98</sup> Opvallend is dat beide pedagogen bij de tenorstem vooral het middengebied laten bezingen. Vaccai doet dit ook in zijn *Metodo Pratico*. De pedagogen zijn zo eensgezind over het scholen van de tenorstem vanuit het gedeelte dat dicht bij de spreekstem ligt en dus makkelijker is om te leren gebruiken voor de zangstem. Inderdaad, een van de belangrijkste taken van de pedagoog is om vanuit dit middenregister een verbinding te maken met het hoge register. Cruciaal voor de student is het leren vermengen van falset met de borststem zodat de zogenaamde “voix mixte” ontstaat. Deze term komt geregeld terug bij Hey en Lamperti.

Tot slot. Een van de opvallendste overeenkomsten tussen beide methodes is, mijns inziens, de systematische aansporing aan de student om het stemorgaan vooral natuurlijk en ongedwongen aan te spreken. Woorden als “licht, zart, gut gebunden” of “rustige en

---

<sup>94</sup> Zoals blijkt uit verschillende verwijzingen in het boek, de Duitse medewerker Heidrich, de taal van uitgave, Duits, en natuurlijk Lamperti’s tijd in Dresden.

<sup>95</sup> Lamperti, *Technics*, 31.

<sup>96</sup> Hey noemt het “Tiefe und hohe Tenor.” Lamperti voegt nog de groep “lichte tenor” toe.

<sup>97</sup> In het voorwoord van *Der Kleine Hey* citeert Hans Hey ook de veelzeggende woorden van zijn vader over het belang van de belcanto voor de Duitse zangschool. Daarnaast is dit boekje vol van Italiaanse termen zoals *legato*, en “*filare la voce*” (de stem uitspinnen). Zie bijvoorbeeld, Hans Hey, *Der Kleine Hey*, 94.

<sup>98</sup> Zie de bladzijden 8, 11, en vooral vanaf 139, *DGU*, deel. Lamperti, “*The Decadence of Singing*.”

gelijkmatige inademing” komen veel voor in *DGU*.<sup>99</sup> Hans Hey zet deze aanpak van zijn vader door in der *Der Kleine Hey*, waar hij elke oefening laat voorafgaan door korte opmerkingen “erläuterungen” die steeds aansporen om vooral de klinkers en medeklinkers te versmelten zodat de legato ongestoord blijft. In *Vocal Wisdom* komen dergelijke woorden veelvuldig voor. Een dergelijke overeenkomst is zeer belangrijk in het debat over de harde en agressieve manier van zingen in Cosima’s Bayreuth. Door Hey en de belcantisten in het algemeen te verbannen uit de technische training op de Festspiele die nu geleid werden door Julius Kniese, schoot ze zichzelf in de voet en verdween het mooie zingen dat mensen kon roeren. Wat overbleef was niet een “schoon zingen”, zoals Urlus placht te doen, maar een rauw blaffen zoals nog goed te horen is op zoveel oude opnames van bijvoorbeeld Erik Schmedes.

Samenvattend kan het volgende opgemerkt worden. Het zijn twee verschillende methodes en twee verschillende werelden; de basisprincipes van de stemopbouw zijn dezelfde al verschilt de volgorde. Grofweg gaat Lamperti van vocalisatie en technische stemvorming naar tekstzang en Hey omgekeerd, hoewel in de praktijk gelijktijdig verloopt. Toch ziet Lamperti het liefst de natuurlijkheid van de spraak als grondbeginsel voor de gezongen toon. En Hey op zijn beurt ziet de training van de adem en de stemopbouw als strenge vereiste om een egale en ideale frase te kunnen zingen die het oor behaagt. Deze conclusies over Heys manier van denken over stemvorming, dat Italiaans model, is sterk gestoeld op zijn leermeester Schmitt. Of Wagner een dergelijke opzet goedkeurde is niet zeker gezien zijn eerder beschreven ambivalente houding naar belcanto. Uit Heys eigen woorden blijkt ook dat hij twijfelt of de door hem zo bewonderde aanpak en genialiteit van Schmitt, die duidelijk succes oogstte met zijn leerlingen, de goedkeuring kon wegdragen van de grote componist.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Zie voetnoot 82. Over adem o.a. blz. 11 in Hey’s *DGU* deel 1, en aanduidingen voor ongedwongen zingen zie deel 2.

<sup>100</sup> Een boeiende beschrijving van deze tweestrijd (en Schmitts manier van lesgeven) is te lezen in hoofdstukken 6 en 7 in *Votraksmeister*.

# H. 3 Der wissende Sänger - de helden aan het woord<sup>101</sup>

\_\_\_\_Leo Riemens: “Het beste had hij [Jaques Urlus] zichzelf bijgebracht. En zo onverwoestbaar was dit natuurgeluid, en zo volkomen zijn techniek, dat hij zijn stem tot zijn vijftenzestigste jaar behield. En dat terwijl hij zijn hele leven de zwaarste Wagnerpartijen gezongen had, die vóór hem de reputatie hadden stemmoordend te zijn. Ik weet wel waarom. Omdat Urlus zijn leven lang intuïtief volgens de principes van het Italiaans bel canto zong.”<sup>102</sup>

## Inleiding

Wagner reisde stad en land af om zangers te vinden die hij geschikt vond voor zijn werken, zangers die begiftigd waren met zowel een mooie stem als een groot acteertalent. Een heldere dictie en juiste accentuering van de taal zou hij persoonlijk bijbrengen.<sup>103</sup> De combinatie van genoemde talenten was niet een vanzelfsprekendheid en zorgde voor grote dilemma's, net als vandaag de dag. Wagner, die de eindbeslissing maakte in het casten van zangers, zou altijd een goede stem van een zwakkere acteur verkiezen boven een slecht zingende maar overtuigende toneelspeler.<sup>104</sup>

De bariton Anton Mitterwurzer was een van Wagners favorieten en werd intensief getraind op alle aspecten van zijn rol van Wolfram in *Tannhäuser*. Geoffrey Skelton beschrijft hoe de bariton na een vruchteloze repetitie met Wagner maar voorstelde zelf uit te zoeken hoe hij de wensen van de grote meester kon toepassen voor zijn eigen stem.<sup>105</sup> Dit aspect nu van zelfstudie koppel ik in dit hoofdstuk aan het aspect van het instinct van de zanger. Het doel is een aantal heldentenenoren vanaf Wagners tijd de revue te laten passeren en te zien wat voor kwaliteiten bepalend waren voor hun succes en te zien wat de rol is die hun intuïtie daarbij speelt, het zijn “wissende Sänger.”

---

<sup>101</sup> Naar de titel van het boeken van Martießen-Lohman, *Der wissende Sänger*.

<sup>102</sup> Leo Riemens, *Uren der Zangkunst* (Meulenhof, 1959), 92.

<sup>103</sup> Skelton, *Wagner at Bayreuth*, 40, 48. Dit blijkt ook uit de verslaggeving van Hey in zijn jaren met Wagner, vanaf 1864.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 40.

<sup>105</sup> *Ibid.*, 38-40.



Meer op de voorgrond staan drie heldentenoren die een tijdperk van grofweg 1850-1950 omvatten. De eerste, Joseph Tichatschek, zong rond het midden van de negentiende eeuw en diende als model voor hoe een heldentenor moest zingen. De tweede is de Pool Jean de Reszke die in de laatste decennia voor 1900 van de Metropolitan Opera in New York het Amerikaanse Bayreuth maakte. Ten slotte, Lauritz Melchior, de zanger die algemeen wordt beschouwd als de ultieme Wagner tenor.

Bij het bespreken van de heldentenoren hanteer ik een eigen definitie van de heldentenor. Een definitie die zeker niet uitputtend is maar wel een aantal kernbegrippen meeneemt die in deze scriptie steeds weer terug komen. Mijns inziens verenigt de echte heldentenor een viertal algemene aspecten in zich, te weten: 1. een geweldige stem, 2. een geweldig intellect, 3. een geweldige fysiek en 4. een geweldig instinct.<sup>106</sup> De stem (1) gaat over het aangeboren materiaal van de zanger, het timbre en gevoel, het intellect (2) verenigt eigenschappen van taalgevoel, training en techniek, de fysiek (3) behelst de postuur en bouw en het uithoudingsvermogen van de zanger (stamina) en het laatste aspect, instinct (4), spreekt over hoe je enerzijds je stem traint in het moeilijke repertoire en hoe je dat geleerde vervolgens aanwendt in de praktijk van de voorstelling, kortom hoe overleef je een Wagnerrol.

Het merendeel van deze aspecten gaat dus feitelijk over de techniek die de zanger aanwendt en waar die op is gebaseerd. Zijdelings gaat het echter ook over andere zaken zoals stijl (Bayreuth stijl), acteertalent en uitstraling. Steeds dringt zich een spanningsveld op van aangeboren talenten (zoals aangenaam stemgeluid en aantrekkelijk uiterlijk) versus techniek (verkregen door langdurige studie).

## Joseph Tichatschek (1807-1886) en andere uitverkorenen van Wagner

Joseph Tichatschek, zeer waarschijnlijk geschoold in de belcanto-techniek, was een veelzijdige tenor en zong behalve Italiaanse rollen ook als eerste de Rienzi (1842) en Tannhäuser (1845).<sup>107</sup> Dat de Boheemse tenor zeer geliefd werd door Wagner blijkt overduidelijk uit de gesprekken die Julius Hey had met de componist zoals opgetekend in *Richard Wagner als Vortraksmeister*. Wagner: “Der besondere Tenorklang Tichatscheks blieb mir für alle Zeiten maßgebend und mag wohl dazu beigetragen haben, daß ich – was ich später

---

<sup>106</sup> Gebaseerd op de uitspraak van een van De Reszke's leerlingen Johnstone Walter. Zie Walter Johnstone-Douglas, “Jean de Reszke's Principles of Singing,” in *Jean de Reszke*, 337-350.: “Great singers are the combination of great voices and great brains and great instincts,” 343. De geweldige fysiek is mijn toevoeging.

<sup>107</sup> Hij werd in zijn jeugd geschoold door de Italiaanse tenor Giuseppe Cicimara. Zie onder andere Averkamp, 101.

öfters bereute- die führende Partien in meinen Werken für diese Stimmgattung geschrieben habe.”<sup>108</sup> Het loont dus de moeite om te achterhalen hoe Tichatschek zong om Wagners model te worden.

In het verhaal van Wagner over Tichatschek komen steeds belcanto-principes naar voren zoals het aanwenden van legato en het voortspinnen van de stem (in het Italiaans met “Filar il voce,” zie voetnoot 97 ).<sup>109</sup> Bij Averkamp en in andere bronnen komt met betrekking tot Tichatschek ook steevast een van de belangrijkste kwaliteiten van de echte heldentenor naar voren namelijk een grote stamina.<sup>110</sup> Hoewel Wagner erg teleurgesteld was in zijn acteertalent, roemde hij de werklust van de tenor om alle moeilijkheden die de Duitse tekst opleverde door hardnekkig studeren op te lossen. Een saillant detail, opgetekend door Hey, is het feit dat Tichatschek de hindernissen van de Duitse taal (hij was Italiaans gewend), buiten Wagners lessen om, onder de knie kreeg. De zanger wist dat hij door volharding en studie van zijn eigen stem kon zegevieren, en Wagner was zo verstandig zijn instelling en instinct te respecteren.

In de genoemde studie “Wagner’s Heldentenors: Uncovering the Myths” bespreekt Watson ook de belangrijkste heldentenenoren van Wagner: Joseph Tichatschek, Ludwig Schnorr van Carolsfeld en Albert Niemann. Watson, die zijn informatie over Schnorr vooral baseert op het werk van Verdino-Süllwold, toont overtuigend aan dat de heldentenor over een tenorstem beschikte met een baritontimbre maar tevens bekwaam was in het Italiaanse of Franse repertoire.<sup>111</sup> Deze combinatie van Italiaans en Duits repertoire blijkt bij alle succesvolle Wagnertenoren het geval (de implicatie van de daarbij horende superieure techniek is vanzelfsprekend). Over Albert Niemann concludeert Watson dat hij wel heel goed het dramatische aspect van Wagners muziek naar voren wist te brengen, zeker in zijn tijd in de Met, maar miste weer de belcanto-stem van Tichatschek.<sup>112</sup> Voor Wagner was dus een wikken en wegen tussen twee aspecten namelijk stemschoonheid of acteertalent, iets dat alleen Schnorr in zichzelf verenigde.<sup>113</sup>

Wat opvalt bij al de keuzes van Wagner is zijn grote voorliefde voor de belcanto-stemmen. Tichatschek beschikte, en hier vat ik Watsons woorden samen, over de intussen bekende heldentenor karakteristieken: metaalachtige, penetrerende en mooie stem en heldere

---

<sup>108</sup> Hey, *Vortraksmeister*, 136.

<sup>109</sup> Deze alinea’s zijn gebaseerd op het hoofdstuk “Wagners Sängerideal (Erinnerungen an Tichatschek),” in *Vortraksmeister*, 133-138.

<sup>110</sup> Dat hij over een grote stamina bezat blijkt wel uit de succesvolle 6 uur durende voorstelling van Tannhäuser in 1845 met Wilhelmine Devrient-Schröder als Elisabeth, de andere eeuwige favoriet van Wagner.

<sup>111</sup> Watson, “Wagner’s Heldentenors, 117-128.

<sup>112</sup> *Ibid*, 141.

<sup>113</sup> Schnorr van Carolsfeld was volgens Watson Wagners favoriet vooral omdat hij met zijn grote intelligentie recht kon doen aan zijn gevisioneerde Gesamtkunstwerk. *Ibid*.

uitspraak. Wat hem onderscheidt van sommige beroemde heldentenoren na hem was dat hij geen bariton tenor was (zoals ook Jaques Urlus of Max Lorenz dat niet waren) maar een lyrische tenor. Watson kon mijn betoog over het belang van belcanto-techniek in Wagners uitvoeringspraktijk niet beter samenvatten met zijn concluderende woorden over Tichatschek: “In order to sing opera for over thirty years, and to sing such varied repertory, Tichatschek had to have an exceptional technique, which he acquired from an Italian tenor: the model Heldentenor had a bel canto technique.”<sup>114</sup>

## Jean de Reszke (1850-1925)

Een degelijk boek over Jean de Reszke verscheen kort na zijn dood van de hand van Clara Leiser.<sup>115</sup> Hoewel het boek vooral de receptie van De Reszke's carrière beschrijft (recensenten en collega's van de zanger), komt het beeld van hoe de zanger geklonken heeft niet bepaald troebel naar voren. Zo zegt Amherst Webber in de inleidende woorden van Leisers boek: “He was the first to show how roles such as Tristan and Siegfried could be beautifully sung and not merely declaimed in the manner which, *faute de mieux*, had been excepted in his time.”<sup>116</sup> Deze uitspraak is zeer pertinent voor mijn onderzoek. Opnieuw blijkt een heldentenor, die door sommigen als de grootste zanger van de negentiende eeuw wordt bestempeld, vooral furore te maken als mooi en technisch goed zingende zanger.

Door het boek van Leiser heen komt de techniek slechts zijdelings aan bod. De Reszke, ook als bariton begonnen, was opgeleid in de Italiaanse school van zingen en in de tradities van de Grand Opéra van Parijs.<sup>117</sup> Hij zong volgens Leiser met de natuurlijkheid waarop men spreekt.<sup>118</sup> Die ongedwongen stemproductie vanuit de spreekstem, resoneert met de genoemde principes van Lamperti en Hey. Wat zijn visies over techniek betreft - De Reszke verliet zich op meerdere methodes - zijn we afhankelijk van zijn leerlingen. De volgende aspecten vormden volgens Walter Johnston-Douglas, een van die leerlingen, de basis van De Reszkes techniek: 1. Ademcontrole vanuit het diafragma, appoggio-techniek en voortdurende compressie in de longen. 2. Krachtige resonans (draagkracht van de stem) en 3. Goed ontwikkelde kopstem en

---

<sup>114</sup> Ibid., 117.

<sup>115</sup> Het merendeel van de het onderdeel *Jean de Reszke* is gebaseerd op dit boek van Clara Leiser, *Jean de Reszke and the Great Days of Opera* (Londen: Gerald Howe, 1933).

<sup>116</sup> Ibid., xv. (Webber was De Reszke's Wagnercoach.)

<sup>117</sup> Een onafhankelijke bezoeker schrijft in een recensie in 1899: “For certain it is that if Jean de Reszke had not studied in the *bel canto* school he would not now be able to portray all the poetic and emotional beauties of Wagner's music.” Ibid., 237.

<sup>118</sup> Emmons, *Tristanissimo*, 89. Hij zou dit gegeven demonstreren aan zijn leerlingen zodat zij het goed zouden begrijpen dat het zingen wel gepaard moet gaan met de juiste ademsteun vanuit de ribben, verteld een van zijn studenten Walter Johnstone-Douglas. Ibid., 382.

sonoriteit van bovenklank, hiermee bedoelde Johnstone-Douglas waarschijnlijk *voix mixte* het mengen van de registers, zoals zo goed te horen is bij de Nederlandse heldentenor Jaques Urlus.<sup>119</sup> Opvallend is dat De Reszke net als Hey werkte vanuit de spreekstem en de eigen moedertaal van de leerlingen, meestal Frans.<sup>120</sup>

Hoewel Jean de Reszke met groot succes rollen uit het Italiaanse en Franse repertoire ten beste gaf (o.a. Faust en Raoul) was het hoogtepunt zijn creatie van de Tristan.<sup>121</sup> Tot ieders verbazing wist Jean de Tristan met zijn declamatorische passages net zo sensitief en gepassioneerd te brengen als de helden Lohengrin en Romeo. Hij wist alle verscheidenheid van timbre en woordklank juist en aangenaam te zingen en altijd die tederheid van de romantische held in zijn spel te laten zien. Dit eerste aspect zien we ook bij Melchior terug.

Ook Bernard Shaw, de beroemde criticus in de late negentiende eeuw, was idolaat van de Poolse tenor. In een lang citaat van Shaw komen de kwaliteiten van Jeans stem nog weer eens onversneden naar voren: gemak van toonproductie (ook in declamatorische passages), krachtige stem, stamina, fysieke kracht natuurlijkheid en elegantie van vertolking.<sup>122</sup> Jeans tekstgevoel werd overal bejubeld.<sup>123</sup> Ook in Londen maakten de De Reszkes furore als Wagnerzangers en bewezen samen met hun collega zangers dat Wagners muziek wel degelijk mooi kon worden gezongen. Jean de Reszke heeft nooit opgetreden in Bayreuth hoewel Cosima Wagner, blijkens een brief van Julius Kniese aan Jean, hem dolgraag wilde hebben. Toch werkte hij voor zijn Siegfried een tijd met Cosima en Kniese. Laatstgenoemde gebruikte Jeans interpretatie zelfs als voorbeeld voor andere zangers.<sup>124</sup>

Een bijzonder gegeven is dat volgens Leiser Jeans Franse repertoire alleen maar in rijkdom toenam na zijn grondige studie van Wagners werk. De tenor moet over een feilloos instinct en een grote kennis van het eigen instrument hebben beschikt. Zo zegt de zanger over het vaak gehoorde stemruinerende aspect van Wagners muziek:

---

<sup>119</sup> Dit is een samenvatting van het essay van Walter Johnstone-Douglas, "Jean de Reszke's Principles of Singing." Op het internet zijn tal van luistervoorbeelden te horen van Urlus die in zijn loopbaan veel opnames deed naast zijn werk op het operatoneel.

<sup>120</sup> Wat hiermee precies mee bedoeld wordt komt in de tweede deelvraag aan bod.

<sup>121</sup> Leiser, *Jean de Reszke*, 155.

<sup>122</sup> *Ibid.*, 142.

<sup>123</sup> Over de zijn tekstbehandeling van het Duits schrijft Leiser dat "the Germans themselves were amazed at the tenderness with which this language that had been called unsingable could be charged by one who had the soul of a true man and a true artist." *Ibid.*, 159. Op een andere plaats (p.164) zegt Leiser: "Jean stilled for one and for all the objection that Wagner could not be sung musically, tenderly."

<sup>124</sup> Cosima had Jean horen zingen in de Meistersinger van Covent garden en verzuchtte dat als Wagner Jean als Tristan had gehoord zijn "grootste dromen gerealiseerd zouden worden." *Ibid.*, 221.

*“It is true that the singing of some Wagner parts involves a physical task on the singer, but it is true only in a measure. All depends on the artist. To interpret the master’s music demands the most perfect and severe training. It demands that the singer shall be as perfect in his or her art as the limitations imposed by nature will admit of. That means that the singer must have absolute command of his or her voice. Given such conditions, there need be no fear of injuring the voice or of suffering physical and intellectual work, to say nothing of the emotional strain incidental to any artistic effort.”<sup>125</sup>*

## Lauritz Melchior (1890-1974)

Het feit dat Shirlee Emmons, de “geautoriseerde biografie” van Melchior, naast musicoloog ook zangpedagoog is komt slechts sporadisch naar voren omdat ze het liefst de zangtechnische aspecten buiten beschouwing laat.<sup>126</sup> Ze beroept zich liever op zangers en zangexperts, die zich tijdgenoten van deze grote zanger mochten noemen. Wat techniek betreft verlaat ze zich graag op Conrad L. Osborne die zo overtuigd was van Melchior’s kunde als heldentenor dat hij liever de regels zou veranderen indien Melchior niet volgens het boekje zou gezongen hebben.<sup>127</sup> Het belangrijkste inzicht van Osborne is mijns inziens het volgende: “His ideals are precisely those of the Belcanto singer... He never pressed down on the voice to give it weight, never barked or yelled. He always sang. This he shares in common with all the great Wagnerians of his era.”<sup>128</sup> Een zanger spreekt dus niet maar zingt. Hoe een declamatorische frase die vanuit spraak gecreëerd is moet worden gezongen, is een kunst die alleen de goede zanger verstaat.

In tegenstelling tot De Reszke was Melchior geen docent.<sup>129</sup> Uit de correspondentie met zijn toekomstige heldentenenoren valt wel te destilleren wat Melchior belangrijk achtte voor het welsalgen van een carrière zoals juiste repertoirekeuze (lang uitstellen van Tristan), sparen van de stem in de repetities en persoonlijkheid in je optreden. Wat de succesvolle zanger volgens Melchior moet bezitten, en dit is merendeels ontwikkelbaar, zijn een goede stem, uiterlijk,

---

<sup>125</sup> Ibid., 258.

<sup>126</sup> Teneinde zich niet op het glibberige pad van analyse van opnames te hoeven begeven.

<sup>127</sup> Emmons, *Tristanissimo*, 313. Fischer zegt over het onnavolgbare van Melchior’s zangtechniek: “Melchior’s Technik des gedeckten Singens war keineswegs mit den goldenen Regeln der Gesangkunst zu vereinbaren... Es bleibt Melchior’s Geheimnis, wie er es schaffte, anscheinend mühelos durch diese ‘Verdunkelung’ immer wieder hindurchzubrechen und mit seinen Spitzentönen einen Effekt zu erzielen, den man mit dem Durchbrechenden Sonne durch einen Nebelvorhang vergleichen könnte.” Fischer, “Sprechgesang oder Belcanto, III, 61-2.

<sup>128</sup> Zoals geciteerd door Emmons, *Tristanissimo*, 313.

<sup>129</sup> Hij propageerde een autodidactische leerweg voor de zanger, Ibid., 315. Melchior richtte in 1965 wel een stichting op voor bijscholing van potentiële heldentenenoren.

acteertalent, kleuring geven aan de tekst, en vooralles stamina (omdat de climax van de “schwere Held” zoals Tristan of Siegfried altijd aan het einde van de opera is.<sup>130</sup>

In Melchior's machtige carrière is het dominante thema de volhardende (zelf)studie die begon bij zijn omscholing van bariton tot 26<sup>e</sup> jaar tot tenor en niet stopte na de lange aanloop naar zijn definitieve doorbraak in 1927, hij was toen 37.<sup>131</sup> Uit het gedetailleerde boek van Emmons blijkt dat Melchior een omgeschoolde zanger was.<sup>132</sup> De jaren 1923-1924 die hij doorbracht in Bayreuth om de grondbeginselen van het Wagnerzingen te leren van Siegfried Wagner (en Cosima op de achtergrond) vormden de basis voor zijn hele carrière als heldentenor. Karl Kittel, de opvolger van Julius Kniese, leerde Melchior alles over de Wagnerinterpretatie zoals de componist zelf het bedoeld had. Melchior onthield naar eigen zeggen vooral de fysieke controle en beheersing van het lichaam en stem en de natuurlijkheid waarop alles moet geschieden.<sup>133</sup> Ondanks al die kennis die hij op deed moet hij extreem veel kennis gehad hebben van zijn eigen instrument om met dat baritonale stemmateriaal dat hij had toch goed technisch te blijven zingen in de hogere en lyrischere rollen zoals Lohengrin, zo is mijn aanname als zanger. Het element van zelfstudie is natuurlijk een gegeven voor elke zanger, maar de gevaren die op de loer liggen bij Wagnerrollen (zoals overzingen, te veel sprekend zingen) moeten een extreme vorm van toewijding op alle gebieden van de stem en psyche vereisen.

Volgens Emmons, en velen met haar, was Melchior met zijn grote postuur en uitzonderlijke stamina en gave om de stem te kleuren naargelang het drama ontwikkelde, de waarachtige belichaming van de heldentenor zoals Wagner hem bedoeld had. Dit ging echter nooit ten koste van de lyriek: “Vigorous declamation achieved at the cost of intonation or healthy one production was unacceptable, and he would not have condoned what is termed the ‘Bayreuth bark’. He treasured the rounded tone, the sustained legato vocal line, a supported *piano*- trademarks of an Italianate vocalism that Melchior produced in abundance.”<sup>134</sup> Emmons vastelling dat Melchior in de hierboven beschreven eigenschappen dichter bij Wagners ideaal kwam dan dat van Siegfried en Cosima is makkelijk over het hoofd te zien. Echter dit is een cruciaal inzicht om twee redenen. Ten eerste dat Melchior zich niet liet indoctrineren door Cosima's waanzin en regime maar zijn zangers-instinct volgde in het ontwikkelen van zijn

---

<sup>130</sup> Ibid., 317.

<sup>131</sup> De “Schwere Held” is de heldentenor die vooral een diepere tenorklank vereist. Emmons haalt in dit verband ook Hey aan die zegt dat een heldentenor niet geboren wordt maar een lange weg gaat van ontwikkeling.

<sup>132</sup> Cruciale figuren waren Victor Beigel, van wie hij echt technisch leerde zingen (Melchior roemde zijn ademtechniek die zijn lange carrière mogelijk maakte) en Bahr-Middelburg die hem trainde in de Duitse taal.

<sup>133</sup> Ibid., 35.

<sup>134</sup> Ibid.

rollen en daarmee blijkbaar meer Wagneriaans was dan Cosima met al haar pauselijke vertegenwoordiging. Ten tweede maakt het duidelijk dat de zanger los van zijn training voor een bepaalde rol toch kiest voor wat voor hem natuurlijk voelt. Dat die vrijheid werd gehonoreerd door Wagner is al vastgesteld.

## Het Wagner-bel canto en de zangers

De heldentenor is niet aan Wagners brein ontsproten maar bestond al rond 1800 in het werk van de Italiaanse operacomponist Gasparo Spontini.<sup>135</sup> Fischer bespreekt in het derde deel van zijn drieluik over de Wagner opera's het vak van heldentenor en neemt opvallend genoeg ook Italiaanse zangers van Puccini's tijd onder de loep. Zo vergelijkt hij het meesterschap van de legato in de Lohengrins van Campanini en Pertile (bel canto tenoren) en Franz Völker, de ultieme Duitse Lohengrin. Opvallend is ook zijn bevinding dat de grote heldentenenoren niet altijd de allermooiste stemmen hadden (Aureliano Pertile en Max Lorentz), maar in hun geval is het uithoudingsvermogen en grote kunde voor frasering de reden voor hun succes.<sup>136</sup> De succesvolste heldentenenoren bezaten altijd een bepaalde schoonheid van stem of frasering. Dit is de vrucht van een goede scholing in de eerste jaren (of bijscholing) en een verdienste van een hardwerkende zanger die weet hoe hij zijn eigen instrumenten moet onderhouden, onderwijzen en aanwenden.

Het element van zelfstudie is mijns inziens direct gekoppeld aan het niet te overschatten element van zangersinstinct. De intuïtie met betrekking tot het stemgebruik op en naast de bühne heeft een zanger altijd nodig wil hij overleven, zeker in de tijd van Melchior. Emmons geeft terecht aan dat het principe van "survival of the fittest" onvoldoende belicht wordt in de literatuur.<sup>137</sup> Hiermee doelt ze het fenomeen in de decennia rond 1900 om jonge zangers voor de leeuwen te gooien in een kleine of grote rol. Wist de zanger zich staande te houden dan was een carrière eigenlijk al gegarandeerd.<sup>138</sup> Dit verhaal wordt in bijna dezelfde woorden verteld door onze eigen heldentenor Jaques Urlus, een zeer succesvolle in de ogen van de experts.<sup>139</sup> Ook Urlus was een autodidact en moest dus vertrouwen op zijn instinct om de stem goed te manoeuvreren door de zware rollen.

---

<sup>135</sup> Fischer, "Sprechgesang oder Belcanto, III, 59.

<sup>136</sup> Ibid., 60.

<sup>137</sup> Emmons, *Tristanissimo*, 66.

<sup>138</sup> Vreemd genoeg werd Melchior eerst nog geslachtofferd in die "survival" in zijn eerste periode bij de Met, zijn zangtechniek volstond nog niet. Ibid., 77.

<sup>139</sup> Urlus, *Mijn Loopbaan*. Jaques Urlus overbrugde de tijd tussen Jean de Reszke en Lauritz Melchior.

In de beschrijvingen van de grote Wagnertenoren valt op dat de retoriek altijd doorspekt is van het heldhaftige bijna bovennatuurlijk van het kunstenaarschap van de zanger die ze portretteren. Emmons gebruikt in *Melchior* bijvoorbeeld vaak woorden als legende, grootste van zijn tijd of zelfs “defying rules of nature.”<sup>140</sup> De biografen (en recensenten) creëren met hun heldenretoriek een nimbus om de zanger die zo mogelijk de nimbus van hun alter ego’s op het operapodium overtreft.<sup>141</sup> Klaarblijkelijk genoten de heldentenoren tijdens hun leven al een heldenstatus vanwege hun stem, intelligentie, postuur, kracht, dictie, uiterlijk, lyriek, natuurlijke klankproductie etc. Het is naar mijn mening wel belangrijk om te realiseren dat de biografen vanuit een bepaalde stijl schrijven. Ze zien iets wat de zanger zelf misschien niet zou zien. De biograaf ziet de historische lijn en de grootsheid van de carrière, terwijl de zanger zelf alleen maar aan ontwikkeling van het instrument en het overleven van de ene rol naar de andere, en natuurlijk de lucratieve contracten. Docenten en dirigenten hebben op hun beurt ook weer hun eigen speerpunten. Bij het schrijven over dit onderwerp is mijn ervaring als operazanger natuurlijk zeer bruikbaar gebleken.

---

<sup>140</sup> Emmons, *Tristanissimo*, xi.

<sup>141</sup> Fischer gebruikt voor Melchior een overtreffende rethoriek, nadat andere grote tenoren hoog op het schild zij geheven: “Aber Lauritz Melchior! Es ist aber keine billige Ausflucht, wenn ich Melchior eine absolute Sonderstellung einräume.” Ja, Melchior bezat een “überdimensionalen Stimme, überdimensionalen Physis” en een “gediegesten Kunstverstand.” Fischer, “Sprechgesang oder Belcanto, III, 61.



# Conclusie

\_\_\_Shirlee\_Emmons: “Is the Melchior story than simply the anomaly of a supremely glorious voice whose strength and quality resulted only from an accident of fate?”<sup>142</sup>

Het citaat van Emmons hierboven is een soortgelijke kreet als die van Watson over de sombere toekomst van de heldentenoren (zie Inleiding). Toch zie ik geen fiducia in wanhopige overpeinzingen.<sup>143</sup> Mijns inziens was de basis van gezond en mooi zingen nog helemaal geen discussie in de tijd van Wagner en Julius Hey. Hun visie over hoe een stem diende te functioneren en geschoold moest worden liep, afgezonderd van andere taal en cultuur, volledig in de pas met Lamperti's bel canto traditie. Als het over de zangers gaat die toch de hoofdrol hebben gespeeld in deze scriptie zijn de constanten die gedestilleerd kunnen worden uit de hierboven behandelde literatuur zijn, in mindere en meerdere mate, een zangtechniek gebaseerd op bel canto-principes van adem en klankvorming en een onophoudelijke studie van tekst, muziek en stem (al dan niet autodidactisch).

Toch is mijn dilemma wat nu de balans is tussen zangtechniek (onafhankelijk van welke school) enerzijds en de intuïtie en kunde van de zanger anderzijds. Mijns inziens is de oplossing voor het tekort van Wagnertenoren een kwestie van teruggaan naar de basisprincipes van zang, zoals legato en adembeheersing en die te koppelen aan een studie van Julius Hey's *DGU* of de beknopte versie daarvan. Maar, het alles verbindende element in de discussie rondom Wagners veeleisende muziek en zangtechniek is, zo is mijn conclusie, de intuïtie van de zanger. Een instinct dat de zanger de juiste balans doet vinden tussen legato zingen en de duidelijke uitspraak van de Duitse taal.

Stark omschrijft het belang van het zangersinstinct als volgt: “The true artist ultimately relies on his or her musical instincts and intuition in order to be expressive, and this results in a thousand nuances and imponderable elements of singing that elude our meger analytical templated and transcend our intellectual arguments. Despite the best vocal training and the best understanding of musical styles, truly expressive singing is ultimately a matter of the heart, and in it lies its mystery and its beauty.”<sup>144</sup> Een dergelijke uitspraak resoneert helemaal met zowel

---

<sup>142</sup> Emmons, *Tristanissimo* 83.

<sup>143</sup> Overigens lijkt Emmons dit ook niet te doen daar ze zelf meerdere keren met succes betoogt dat een begenadigde zanger, de bezitter van een gouden strot en heldenpostuur onmogelijk kan slagen zonder de ijzersterke techniek, die hem in staat stelt door het orkest heen te snijden zonder zich al te veel uit te putten.

<sup>144</sup> Stark, *Bel Canto*, 188.

Wagner als de belcanto en is, zo is mijn overtuiging altijd de basis geweest van alle gouden tijdperken van zang.

Mijn overtuiging is in elk geval deze. Als in het huidige zangonderwijs terug wordt gegaan naar de grondbeginselen van de belcanto, van legato en superieure ademtechniek, en de pure expressiviteit van de zanger gerespecteerd wordt zoals Wagner dat deed, is er een toekomst voor Wagners heldentenoren. Pas als een zanger onafhankelijk van stijl (Italiaans, Frans, Duits etc.) kan en mag blijven zingen met zijn eigen lang ontwikkelde zangtechniek –dat wil zeggen belcanto zangers moeten dus ook het Wagner repertoire met die techniek zingen- kan een zanger elke rol groots vertolken, mits hij natuurlijk het repertoire kiest dat past bij zijn stemmateriaal.

In de jaren tachtig, en ook al tijdens Melchior's leven, barstte de discussie los over wie ooit nog de plaats van Melchior zou kunnen innemen. De suggestie van Wolfgang Wagner om een 10-jarige periode van studie in te lassen in Bayreuth werd niet overgenomen. Hij zag blijkbaar ook in dat een lang periode van ontwikkeling meer resultaat zou opleveren dan de kleine groep potentiële zangers te vroeg en te snel te belasten met de heldentaak. Voor een grondig begrip van Hey's *DGU* en de basisprincipes van de belcanto zijn nodig goede pedagogen, nog betere zangstudenten maar vooral een lange en toegewijde periode van studie. Pas dan is er een goede uitgangspositie voor het zingen van de Tristan, Lohengrin en alle andere helden van Wagner.

# Literatuurlijst

- Averkamp, Anton. *De Zangkunst en hare sterren*. s'Gravenhage: Kruseman, 1929.
- Bassett, Peter. "Richard Wagner and the Practice of Singing." Lezing op het 8<sup>e</sup> International Congress of Voice Teachers 2013. The Richard Wagner Society, 2015.  
<http://wagnermelb.org.au/author/pgbassett/> (Geraadpleegd 24 juni 2017.)
- Emmons, Shirlee. *Tristanissimo: The Authorized Biography of Heroic Tenor Lauritz Melchior*. New York: Schirmer & Collier Macmillan, 1990.
- Fend, Michael. "German Bel Canto: Nineteenth-Century German Singing manuals in Political Context." In *L'insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento*, red. Licia Sirch. Lucca: Libreria Musicale Italiana (2012): 89-107.
- Fischer, Jens Malte. "Sprechgesang oder Belcanto-Zur Geschichte des Wagner-Gesangs I." *Opern Welt* nr. 4 (1986): 54-57.
- \_\_\_\_\_. "Sprechgesang oder Belcanto-Zur Geschichte des Wagner-Gesangs III." *Opern Welt* nr. 6 (1986): 57-62.
- Hey, Hans E. *Der Kleine Hey*, vol. 2. Mainz: Scott et al., 1913.
- Hey, Julius. *Deutscher Gesangs-Unterricht*. Mainz: Scott et al., 1884.
- \_\_\_\_\_. *Richard Wagner als Vortragsmeister*, red. H. Hey. Leipzig, 1911.
- Knust, Martin. "Musical and Theatrical Declamation in Richard Wagner's Works and a Toolbox for Vocal Music Analysis." *Dansk Musikforskning Online*, 2016.  
<http://www.danishmusicologyonline.dk> (Geraadpleegd 27 maart 2017.)
- Knust, Martin. "Music, Drama, and Sprechgesang: About Richard Wagner's Creative Process." *19th-Century Music*, vol. 38, nr. 3 (2015): 219-242.
- Klein, Herman. "*The Bel Canto*." Londen: Oxford University Press, 1923.
- Giovanni Battista Lamperti. "Preventing the Decadence of the Art of Singing." In *Vocal Wisdom Maxims of Giovanni Battista Lamperti*. Getranscribeerd door William Earl Brown. Taplinger Publishing Company, 1931, 1-11.
- \_\_\_\_\_. *Technics of Bel Canto*. Vertaling Dr. Th. Baker. New York: Schirmer, 1905.
- \_\_\_\_\_. *Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti*. Getranscribeerd door William Earl Brown. Taplinger Publishing Company, 1931.
- Leiser, Clara. *Jean de Reszke and the Great Days of Opera*. Londen: Gerald Howe, 1933.
- Marek, Dan H. "Appoggio: The Historical Bel Canto Method of Breathing." In *Singing: The first Art*, 67-84. Scarecrow Press, 2006.

- Martienßen-Lohman Franziska. *Der wissende Sänger*. Zürich, Atlantis Verlag, 1956.
- Miller, Richard. *Training Tenor Voices*. New York: Schirmer Books, 1993, 12.
- Mösch, Stephan. "Singendes Sprechen, sprechendes Singen: Aspekte des Wagner-Gesangs um 1900." *Wagnerspectrum*, vol. 8 nr. 1 (2012): 9-29.
- Jander, Owen. "Belcanto," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londen [etc.]: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Johnstone-Douglas, Walter. "Jean de Reszke's Principles of Singing," in Clara Leiser, *Jean de Reszke and the Great Days of Opera*, 337-350. Londen: Gerald Howe, 1933.
- Potter, John. "The Nineteenth-Century Revolution." In *A History of Singing*, 109-148. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2012.
- Riemens, Leo. *Uren der Zangkunst*. Meulenhof, 1959.
- Say, James Henry. "The Evolution of the Heldententenor: Siegmund, Grimes, Samson, and Otello." Doctoraal proefschrift, Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama, 2014.
- Schipper, Ary. *Bekende Zangpedagogen en hun Theorieën*. Den Haag: Musico, 1937.
- Skelton, Geoffrey. *Wagner at Bayreuth: Experiment and Tradition*. Bristol: Western Printing Services, 1965.
- Stark, James. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: [etc.] University of Toronto Press, 1999.
- Tripett, David. "Bayreuth in Miniature: Wagner and the Melodramatic Voice." *The Musical Quarterly*, vol. 95 nr. 1 (2012): 71-138.
- Urlus, Jacques. *Mijn Loopbaan*. Amsterdam: Holkema & Warendorf, 1929.
- Watson, Brian James. "Wagner's Heldentenors: Uncovering the Myths." Doctoraal proefschrift, University of Texas, 2005.
- Whitener, Joshua J. "The German school of singing: A Compendium of German Treatises 1848-1965." Doctoraal proefschrift, Indiana University, 2010.
- Vaccari, Nicola. *Metodo Pratico*, red. Theophilus Marzials. New York: G. Schirmer, 1894.
- Verdino-Süllwold, Carla Maria. "Remembering the Great Heldentenors." *Scene4 Magazine*, 2013. <http://archives.scene4.com/oct-2013/1013/carlasullwold1013.html> (Geraadpleegd 27 maart 2017.)
- \_\_\_\_\_. *We Need a Hero! Heldentenors from Wagner's Time to the Present: A Critical History*. New York: Weiala Press, 1989.