

Wanderers Nachtlied

Eine komponierte Interpretation von Hermann Gottschewski

Über allen Gipfeln
Ist Ruh.
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest du auch.

1. Allgemeine Vorbemerkung zum Werk	Seite 1
2. Hinweise zum Einstudieren	Seite 4
3. Hinweise zur Aussprache der Sprachlaute	Seite 5
4. Liste der phonetischen Zeichen	Seite 7

1. Allgemeine Vorbemerkung zum Werk

Diese „Vertonung“ von Goethes „Wanderers Nachtlied“ habe ich als „komponierte Interpretation“ (in Anlehnung an Zenders Winterreise) bezeichnet, weil ich dieses Gedicht Goethes als eine an und für sich vollendete Klangkomposition betrachte. Mir persönlich wurde das Gedicht zuerst in der Vertonung Schuberts bekannt, und es verschmolz für mich lange derart mit Schuberts Melodie und Begleitung, dass ich erst, als ich es für einen öffentlichen Vortrag einmal zu deklamieren übte, darauf aufmerksam wurde, dass das Gedicht schon in seiner unkomponierten Form eine klangliche und rhythmische Miniatur ist, die (abgesehen von den nicht festgelegten Tonhöhen) mit allen Mitteln der musikalischen Analyse behandelt werden kann. Schubert nimmt dem Gedicht mit seiner Vertonung ebenso viel wie er in genialer Weise hinzusetzt, so dass sein Werk vielleicht ebenso gut wie das Original Goethes ist, aber eben doch auch gleichzeitig weit davon entfernt.

Ebenso wie ein Interpret sich bei der Interpretation eines Musikstückes darum bemüht, bestimmte, ihm persönlich bedeutend erscheinende Züge und Strukturen des interpretierten Werkes dem Hörer zu vermitteln, versucht meine „komponierte Interpretation“ in durchaus eigenwilliger und auf bestimmte Aspekte fokussierender Weise, die Klangkomposition Goethes so, wie sie von mir selbst gehört wird, für die Interpreten und letztlich die Zuhörer wahrnehmbar zu machen. Dabei spiegelt mein Werk auch den inneren Kampf gegen die Übermacht der romantischen Liedtradition in zweifacher Weise wider: Einerseits die mühsame Lösung von der Klanglichkeit und dem Rhythmus, die Schubert dem Gedicht

verliehen hat, und andererseits die Lösung von den Traditionen des Gesanges in deutscher Sprache, durch die manche klanglichen und rhythmischen Aspekte der rezitierten Sprache nur schlecht zur Geltung kommen können.

Die zuletzt genannte Lösung von der Tradition des Liedgesanges betrifft besonders die Emanzipation der Konsonanten. Alle Konsonanten, die auf eine bestimmte Tonhöhe gesungen werden können (in Goethes Gedicht kommen l, m, n, r, w vor), bekommen eine von den vokalen unabhängige Tonhöhe und einen eigenen Notenwert. Ebenso bekommen die Konsonanten, die als kontinuierliches Geräusch ausgesprochen werden können (ch, f, s, sch), eigene Notenwerte. Außerdem werden die Diphtonge (au, ei) in ihre Bestandteile dekomponiert, die jeweils eine eigene Tonhöhe und einen eigenen Notenwert erhalten.

Jedem Vokal und jedem Konsonanten (wobei jeweils die Aussprache und nicht die Schreibung maßgeblich ist und sehr ähnlich ausgesprochene Laute als gleich behandelt werden) ist eine feste, durch das ganze Werk hindurch beibehaltene Tonhöhe zugeordnet. Da Goethes Gedicht im Hinblick auf die verwendeten Vokale und Konsonanten äußerst sparsam ist, kommt das Werk mit 11 Tonhöhen aus (für die Langvokale a, i, u, ö, ü, den Kurzvokal i [dem der Schwa -e als ähnlich klingender Laut beigeordnet ist] und die Konsonanten l, m, n, r, w). Die Zuordnung der Tonhöhen zu den Vokalen und Konsonanten ist gewissermaßen willkürlich, beruht allerdings auf einer sehr sorgfältigen Analyse der Goetheschen Klangfolgen, mit dem Ziel, möglichst konsonante Tonfolgen zu bekommen. Dabei wird zur Bewertung des Konsonanzgrades der Suavitas-Begriff von Euler zugrundegelegt. 10 von den 11 Tonhöhen bilden eine Euler-Konsonanz (Leonhard Euler: *Tentamen Novae Theoriae Musicae*, 1739,

Notenbeispiel zu S. 168, Species VIII, gradus suavitatis XI, Basis 2²), und der 11. Ton ergänzt diese um einen im System liegenden, aber über den von Euler streng eingehaltenen Tonumfang von drei Oktaven hinausgehenden Ton. Euler zufolge bedeutet das, dass das Tonmaterial dieses Stückes in seiner Gesamtheit eines der konsonantesten, oder besser gesagt, für den Zuhörer verständlichsten Tonsysteme ist, die man konstruieren kann. Oktavversetzungen gelten dabei als verschiedene, nicht als gleiche Töne.



Aus: Euler 1739, Notenbeispiel zu S. 168. Das obere System ist im Sopranschlüssel notiert. In meinem Werk ist das umringte System um einen halben Ton nach oben transponiert und um den eine Kleinterz über dem obersten Ton liegenden elften Ton ergänzt, der systematisch gesehen dazugehört. In der hier von Euler dargestellten Form handelt es sich bei dieser Zusammenstellung von Tönen um alle im Tonumfang von drei Oktaven liegenden Töne, die gleichzeitig ein Oberton des Subkontra-F sind und das viergestrichene h als Oberton enthalten.

Nach der Festlegung dieses Tonmaterials und der Zuordnung zu den Sprachlauten steht die Melodie der komponierten Interpretation fest, und der Rhythmus ergibt sich in seinen Grundzügen aus der

Metrik des Gedichtes, die allerdings auch der Interpretation bedarf, um eine feste Gestalt zu bekommen.

Das Stück hat keine musikalische Entwicklung, sondern zeigt in eher zufällig aufblitzenden Facetten den sich statisch durch das ganze Stück ziehenden Eulerakkord. Dadurch wird die im Gedicht Goethes gemalte zur Ruhe gekommene Landschaft klanglich ausgedrückt.

Da die Melodie einen Tonumfang von mehr als drei Oktaven hat, kann sie nicht von einer Gesangsstimme alleine gesungen werden. Sie wird daher auf einen Baritonisten und eine Sopranistin verteilt. Dabei kommt es sehr häufig vor, dass die singende Person auch innerhalb einer Silbe mehrfach wechselt. Das liegt auch daran, dass nach Euler größere Intervalle oft konsonanter sind als kleinere (zum Beispiel ist die Duodezime konsonanter als die Quinte und die Septdezime konsonanter als die Dezime). Durch die Verteilung eines Melodieschrittes auf zwei Stimmen werden die Konsonanzen auch deutlicher hörbar, weil dabei ein Überlegato möglich wird, das für kurze Zeit beide Töne gleichzeitig hörbar macht.

Diese Komposition für zwei Gesangsstimmen ist also musikalisch gesehen nicht zweistimmig, sondern einstimmig. Die Verbindung der beiden Gesangsstimmen zu einer Melodie ist die schwierigste Aufgabe, die die Interpreten bei der Ausführung dieser komponierten Interpretation zu bewältigen haben.

Das Stück besteht aus zwei Teilen, die genau in der Mitte des Stückes durch eine Generalpause voneinander getrennt sind (Takt 39-40). In der zweiten Hälfte des Werkes erklingt Goethes „Wanderers Nachtlied“ in seiner Originalgestalt. Trotz der Verteilung der Sprachlaute auf zwei Gesangsstimmen und trotz der ungeheuren Intervallsprünge soll in diesem Teil die Textverständlichkeit angestrebt werden. In der ersten Hälfte des Werkes wird dieselbe Klangfolge in Krebsgestalt, also rückwärts gesungen. Ich habe zwar an anderer Stelle nachgewiesen, dass es eine echte Krebsgestalt für musikalische Rhythmen gar nicht geben kann (Hermann Gottschewski: *Die Interpretation als Kunstwerk*, Laaber 1996, S. 204–207). Das wird bei manchen Sprachlauten noch deutlicher als bei musikalischen Rhythmen, da zum Beispiel ein „t“ rückwärts abgespielt eine Klanglichkeit hat, die mit menschlichen Sprechwerkzeugen nicht erzeugt werden kann. Aber auch der musikalische Einzelton hat schon eine asymmetrische, zeitlich nicht umkehrbare Struktur, die sich etwa darin ausdrückt, dass ein Ton zwar sehr gut akzentuiert beginnen, aber nur sehr schlecht akzentuiert enden kann.

Die Krebsgestalt kann also nur in grober Annäherung verwirklicht werden, was aber für den Zweck hinreicht. Durch die Krebsgestalt wird die Textverständlichkeit vollständig beseitigt, und auch die Vertrautheit mit den Sprachlauten wird durch ihre zeitliche Umkehrung verfremdet. Dennoch bleibt die statische Klanglichkeit, die der Melodie durch die Verwendung des Eulerakkords auch in ihrer vorwärtsgerichteten Form anhaftet, in der Krebsgestalt erhalten, und die durch die Verfremdung der Abfolge des Zusammenhangs beraubten Sprachlaute treten als solche zutage. Somit ist für den Zuhörer

eigentlich die Krebsgestalt diejenige Form, in der die Klangkomposition des Goetheschen Gedichts als solche hörbar wird, während seine Konzentration in der zweiten Hälfte des Werkes durch die — hoffentlich realisierbare — Textverständlichkeit vollkommen in Anspruch genommen wird, so dass die Klangkomposition in den Hintergrund tritt.

Das ganze Stück soll einen statischen, sehr ruhigen Eindruck vermitteln, so wie er in dem Gedicht Goethes ausgedrückt wird. Die für einige Konsonanten vorgeschriebene starke Dynamik dient nur dem Ausgleich gegenüber den leichter hörbaren Vokalen und soll auf keinen Fall einen heftigen Charakter haben.

2. Hinweise zum Einstudieren

Die zweite Hälfte des Werkes muss unbedingt zuerst einstudiert werden. Die erste Hälfte, also die Krebsgestalt, sollte erst in Angriff genommen werden, wenn die zweite bereits im Zusammensingen gut funktioniert. Viele Fragen, die beim Einstudieren der ersten Hälfte notwendigerweise auftreten, beantworten sich fast von selbst, wenn die interpretatorischen Probleme der zweiten Hälfte gelöst sind.

Das als „Struktur“ bezeichnete dritte System dient nur der Orientierung. Es stellt gewissermaßen die Oberfläche dar, die die Interpreten als Gesamtwirkung im Hinterkopf haben sollen und die im Idealfall auch vom Zuhörer wahrgenommen wird. Die sehr detaillierte Bezeichnung jeder einzelnen Note in den Gesangsstimmen ist nicht sklavisch zu befolgen. Sie dient als Hinweis darauf, wie die Verschmelzung der beiden Gesangsstimmen zu einer Melodie gewährleistet werden kann.

Die sehr genaue Notation des Rhythmus dient ebenfalls der Verschmelzung der Stimmen. Es ist also weniger entscheidend, dass der Übergang von einer Stimme zur anderen zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt erfolgt, sondern dass die Sprachlaute in der richtigen Reihenfolge kommen und entweder — dort wo es notiert ist — durch Überlegato miteinander verschmelzen oder direkt aufeinander folgen oder durch eine Artikulationspause getrennt sind. Das wird am Anfang bei genauer Einhaltung des Taktes besser gelingen als bei freier Rhythmik, aber eine freie rhythmische Gestaltung wie in einem romantischen Klavierstück wäre das Ideal, das zuletzt anzustreben ist. Wesentlicher als die genaue Einhaltung der Notenwerte ist die Realisierung der Gewichtsmetrik des 4/4-Taktes (erster Taktteil schwer, dritter Taktteil etwas leichter, zweiter und vierter Taktteil noch leichter), in der sich die Metrik des Goetheschen Gedichts ausdrückt.

Außer an der einen Stelle, an der „in tempo“ vorgeschrieben ist (dort dürfen sich die Musiker beispielsweise durch Taktschlagen mit der Hand koordinieren, um eine exakte Rhythmik zu gewährleisten), soll für den Zuhörer nicht der Eindruck entstehen, dass „gezählt“ wird, sondern eher, dass die Gewichtsmetrik gefühlt wird. Das gilt auch für die langen Pausen, die aber dennoch nicht übermäßig verkürzt werden sollen. Überhaupt ist Langsames lieber zu langsam und Schnelles zu schnell zu nehmen als umgekehrt. Die dreitaktige Generalpause (Takt 15-17 bzw. 62-64) ergibt sich

aus der übergeordneten Viertaktmetrik und soll in ihrer Länge durch diesen langen Atem und nicht durch das Zählen einzelner Takte oder gar Schläge reguliert werden. Die langen Pausen sind ein wesentlicher Aspekt der Klanglichkeit dieses Werks.

Bei der Aufführung sollen der Sänger und die Sängerin nicht zu dicht beieinander stehen. Es ist anzustreben, dass die Verteilung der Sprachlaute auf beide Sänger auch durch die Richtung, aus der die Laute kommen, für das Publikum erkennbar ist.

Bei der Krebsgestalt kommt es weniger darauf an, dass alle Details der Sprache wirklich exakt rückwärts ablaufen (der Zuhörer kann das ohnehin nicht erkennen), als darauf, dass die einzelnen Sprachlaute und Töne in genau derselben Weise (nur rückwärts) artikuliert werden wie in der Vorwärts-Gestalt. Dadurch wird die gesamte Klanglichkeit der ersten und zweiten Hälfte des Werks als identisch wiedererkannt.

Die Erzielung von Konsonanz und Wohlklang ist für die Wirkung dieses Werkes von essentieller Bedeutung. Die einzelnen Töne sollen so rein wie möglich, am besten ganz ohne Vibrato erklingen, und die Intervalle nicht temperiert, sondern in reiner Stimmung intoniert werden. Eine glockenähnliche Reinheit der Stimme ist dem typischen „Sängerklang“ vorzuziehen.

3. Hinweise zur Aussprache der Sprachlaute

Jeder einzelne Sprachlaut soll so distinkt wie möglich ausgesprochen werden. Die Vokale sollen ihrer Farbe nach also nicht angeglichen werden (wie es sonst im Gesang oft zur Erreichung eines ausgewogenen Klangbildes geschieht), sondern im Gegenteil so kontrastierend wie möglich ausgedrückt werden. Dasselbe gilt für die Konsonanten.

Da in diesem Werk die Sprachlaute in Musik umgesetzt werden, ist die genaue Aussprache der Wörter bzw. ihrer Bestandteile, anders als im traditionellen Liedgesang, nicht dem Sänger oder der Sängerin überlassen, sondern durch die Komposition festgelegt. So steht es dem Sänger z.B. nicht frei, das „r“ in „Über“ — wie im Schweizerdeutschen — als Konsonanten auszusprechen, sondern es ist festgelegt, dass die Schlussilbe „er“ als Schwa-Laut (phonetisches Zeichen ɐ) aussprechen muss. Dieser Laut klingt sehr ähnlich wie der Vokal a und ist in der Komposition als mit a identisch behandelt. Es ist demnach für die musikalische Realisierung auch nicht wichtig, dass der Laut deutlich von dem Vokal a unterschieden wird, er darf einfach wie a klingen, sofern das der möglichst natürlichen Textaussprache nicht widerspricht. In der Notation der einzelnen Vokalstimmen sind an einigen Stellen die phonetischen Zeichen benutzt (siehe Liste unten), um Zweifel auszuräumen.

An anderen Stellen ist festgelegt, dass der Laut r als Konsonant ausgesprochen wird, wo sonst eine vokalisierte Aussprache auch möglich wäre; so etwa in „warte“. Da in diesem Fall dem r ein eigener

Ton zugewiesen ist, kann darüber aber für den Sänger kein Zweifel aufkommen. Das r ist immer deutlich als mit der Zunge gerollter Klang (auf Ges) zu intonieren.

Das i in „ist“ oder „in“ (phonetisches Zeichen ɪ) sowie das e in „allen“, „Walde“ oder „ruhest“ (phonetisches Zeichen ə) klingen in der gesprochenen Sprache sehr variabel und können als Einzellaute manchmal schlecht voneinander unterschieden werden. Ich habe sie daher als ein und denselben Laut behandelt und diesem dementsprechend nur eine Tonhöhe (f²) zugeordnet. Auch die zweite Komponente des Diphthongs ei, die je nach Sprecher als i oder als ɪ ausgesprochen werden kann, ist in diesem Werk auf ɪ (also f²) festgelegt und von i (b¹) unterschieden. Dementsprechend soll dieser Laut also auch bei der sängerischen Aussprache dem i in „ist“ angeglichen werden und von dem i in „die“ unterschieden werden.

Sehr genaues Augenmerk ist auf den Einsatzlaut (oder dessen Fehlen) bei der Aussprache der Vokale zu achten. Bei Wörtern wie „über“, „allen“, „ist“ beginnt der erste Vokal mit einem Glottisverschluss, der im Gesang der Klangschönheit wegen sonst oft vermieden wird, hier aber um der Textverständlichkeit willen deutlich ausgesprochen werden soll. Er ist an den entsprechenden Stellen mit seinem phonetischen Zeichen ? — also beispielsweise ?a für ein mit Glottisverschluss einsetzendes a — angegeben. Wo er fehlt, ist das Einsetzen des Vokals mit Glottisverschluss streng zu vermeiden. An einigen Stellen, so es nicht evident ist, ist dafür der Spiritus lenis verwendet (zum Beispiel 'u für ein ohne Glottisverschluss einsetzendes u). Ein solcher Einsatz wird am leichtesten dadurch realisiert, dass man den Laut mit einem ganz leichten, möglichst ganz unhörbaren h beginnt.

Ansonsten kommt es häufig vor, dass ein verschmelzender Übergang von einem von der anderen Gesangsstimme realisierten Konsonanten zu einem von der eigenen Gesangsstimme zu realisierenden Vokal erfolgen soll. Das wird sehr oft durch einen Tonbeginn „aus dem Nichts“, also durch einen unhörbar leisen Einsatz (in den Noten durch *ppp* dargestellt) mit folgendem crescendo realisiert. (Die Lautstärkeangabe *ppp* bedeutet in diesem Werk immer „möglichst unhörbar“, während *pp* deutlich hörbar sein soll.) Ansonsten ist zu empfehlen, dass der Sänger oder die Sängerin die von der anderen Stimme realisierten Laute unhörbar (aber wirklich unhörbar) mitspricht, um einen der Stellung des jeweiligen Lautes im Wortzusammenhang angemessenen Einsatz zu realisieren. (Es ist erlaubt, dabei die Mundstellung für das Publikum sichtbar einzunehmen, aber eine hörbare Artikulation ist unbedingt zu vermeiden.) Die unhörbar mitzusprechenden Laute sind in den Noten in eckige Klammern gesetzt.

Plosive (b, p, d, t, g, k) bestehen, sofern sie zwischen zwei anderen Lauten stehen, eigentlich aus zwei Teilen: Beim b zum Beispiel aus dem Schließen der Lippen und dem anschließenden Öffnen mit Plosivlaut. Beim langsamen Sprechen können diese beiden Teile auch zeitlich deutlich unterschieden werden, und der Sprecher kann zwischen den beiden Teilen eine Pause machen. (Das geschieht am leichtesten in Wörtern wie „abbilden“.) Die Aufteilung auf zwei Stimmen bedingt es, dass oft der erste Teil des Plosivs von der einen und der zweite von der anderen Gesangsstimme ausgesprochen werden

muss. Der erste Teil des Plosivs wird dabei in runden Klammern wiedergegeben. Bei „Über“ ist beispielsweise in der Notation der Sängerin „ʔÜ(b)-[ber]“, in der Notation des Sängers „[Ü]-be“ notiert. Das heißt, die Sängerin singt das Wort, beginnend mit einem Glottisverschluss, bis zum ersten Teil des b (dem Lippenverschluss) hörbar und spricht den Rest des Wortes unhörbar mit, während der Sänger das Ü unhörbar mitspricht und dann die zweite Silbe singt.

In der Krebsgestalt müssen die ursprünglich am Anfang des Wortes stehenden Plosive am Ende des Wortes in eben dieser Form (also nur durch Lippenverschluss, ohne anschließenden Plosivlaut) ausgesprochen werden. Das Wort „du“ wird rückwärts also ʔu(d) ausgesprochen, d.h. ohne Glottisverschluss beginnend und mit der ersten Hälfte eines d endend. Diese Aussprache wirkt verfremdend, und genau dieser Effekt ist beabsichtigt. Bei mit Glottisverschluss beginnenden Wörtern muss auch der Glottisverschluss in der Krebsgestalt am Ende des Vokals nur als Verschluss, ohne anschließende Öffnung der Glottis ausgesprochen werden. Das Wort „über“ wird rückwärts also ʔebü(?) ausgesprochen.

Der Laut ch kommt in Goethes Gedicht nur in „Hauch“ und „auch“ vor und muss natürlich auch in der Krebsgestalt so ausgesprochen werden und nicht wie in „ich“.

Der h-Laut kann am besten durch die „ha“ in Flüsterstimme als selbständiger Laut hörbar gemacht werden. Diese Aussprache unterscheidet sich von geflüstertem „ho“ oder „he“. Der h-Laut tritt auch als Übergangslaut zwischen p und einem Vokal auf. In „spürest“ (Takt 53–55) spricht zum Beispiel erst der Sänger das sp als Konsonant sch mit folgenden deutlich aspirierten p (angegeben als sch-p(h)-[hü]); in diesem Fall ist nach dem p nicht „ha“ sondern „hü“ zu artikulieren), danach singt die Sängerin hü mit deutlich gehauchtem h. Der p Laut ist ein Achtel früher als der Einsatz des ü notiert, die Zeit dazwischen wird durch einen h-Laut (geflüstertes hü) überbrückt.

4. Liste der phonetischen Zeichen und anderen Besonderheiten der Notation

- | | |
|---------------|---|
| a, i, u, ö, ü | Langvokale wie in <i>Aal, sie, tun, Bö, früh</i> . Die Langvokale i, u, ö, ü werden auch als „geschlossene Vokale“ bezeichnet und werden anders ausgesprochen als die offenen Kurzvokale. Den Vokalen a, i, u, ö, ü sind die Tonhöhen des, b ¹ , des ¹ , B, as ² zugeordnet. Der für die Klangkomposition Goethes immens wichtige Vokal u liegt in der Mitte des Tonraumes und wird als einziger Laut von beiden Singstimmen abwechselnd oder auch gleichzeitig vorgetragen. |
| e | halbgeschlossener a-Schwa wie das -er in <i>über</i> ; auch das vokalisierte r in <i>nur</i> wird als e ausgesprochen. Dieser Laut wird in dieser Komposition nicht kategorisch vom offenen a unterschieden und wird daher wie das a auf des gesungen. |
| ə | Schwa-Laut wie der Schlussvokal in <i>Walde</i> . Der Laut wird immer sehr leicht ausgesprochen und muss deshalb ebenso flüchtig gesungen werden, wie ein leicht aufleuchtender Blitz am Horizont, besonders weil er auf den hohen Ton f ² gesungen wird. Auf exakte Intonation ist aber dennoch zu achten. In einigen Wörtern wird das e gar nicht ausgesprochen und ist deshalb auch nicht notiert (z.B. <i>Gipfeln</i> , ausgesprochen: <i>Gipfln</i>). |

ı	offenes i wie in <i>ist, in</i> . Der Laut wird selten gedehnt gesprochen und kommt deshalb fast nur auf kurzen Tönen vor. Der Ausspracheunterschied zwischen ə und ı liegt weniger in der Vokalfarbe (die sich nur minimal unterscheidet) als darin, dass ı in der Regel betont, ə aber unbetont ist, obwohl beide Vokale in der Regel kurz sind. Als Bestandteil des Diphthongs ei (gesprochen ai) kann ı jedoch auch gedehnt ausgesprochen werden. Wenn der Laut gedehnt wird, klingt er übrigens dem geschlossenen e (in See) sehr ähnlich, aber das geschlossene e kommt in Goethes Gedicht nicht vor. ı wird ebenso wie ə auf f ² gesungen.
ʔ	Glottisverschluss bei mit Vokal beginnenden Wörtern: <i>ist</i> wird als ʔist ausgesprochen. Der Glottisverschluss wird in Wörtern wie <i>beenden</i> und <i>beatmen</i> auch in der Mitte deutscher Wörter verwendet (beʔenden, beʔatmen). Dieser Fall kommt allerdings in Wanderers Nachtlid nicht vor.
˙	Einsatz eines Vokals ohne Glottisverschluss wie z.B. im Spanischen bei mit Vokal beginnenden Wörtern. Für deutsche Muttersprachler ist dieser Anlaut meistens unvertraut und wird am besten dadurch realisiert, dass ein ganz leichtes, für die Zuhörer nicht wahrnehmbares h vor dem Vokal gesprochen wird. Auch die inneren Vokale in Wörtern, wenn der vorherige Laut von der anderen Gesangsstimme übernommen wird, müssen ohne Glottisverschluss beginnen, was aber nicht besonders notiert ist. Hierbei folgt die Aussprache ohne Glottisverschluss aus der Anweisung, die von der anderen Gesangsstimme übernommenen Laute unhörbar mitzusprechen.
l, m, n, w	die gewöhnliche deutsche Aussprache dieser Konsonanten ist anzuwenden. Diesen Lauten ist jedoch stets eine definitive Tonhöhe zugeordnet (as ¹ , as, b, f ¹), auf der sie klangvoll gesungen werden sollen. Oft ist bei diesen Konsonanten eine starke Dynamik vorgezeichnet. Das soll ausgleichen, dass sie ansonsten schwächer als die Vokale klingen. Die vorgeschriebenen Notenwerte sollen von Anfang bis Ende ausgesungen werden.
r	als kräftig gerolltes Zungen-r (auf Ges). Ansonsten gilt dasselbe wie für l, m, n, w.
s, sch, f	stimmlose Zischlaute, denen Notenwerte zugeordnet sind. Es ist daher wie bei gesungenen Tönen darauf zu achten, dass sie von Anfang bis Ende des notierten Notenwertes hörbar und mit der vorgeschriebenen Dynamik vorgetragen werden.
ch	immer wie in <i>ach</i> zu sprechen, niemals wie in <i>ich</i> . Ansonsten gilt das für s, sch, f Gesagte.
↓ x	Die Notenköpfe sind für Zischlaute in Kreuzform angegeben. In der Regel sind sie auf der mittleren Notenlinie notiert, aber dort, wo sie sich an andere Laute anschließen, auch auf derselben Tonhöhe wie der vorherige bzw. anschließende Laut. Die notierte Tonhöhe hat dabei für die Ausführung keinerlei Bedeutung. Der notierte Notenwert (hier eine Viertelnote) ist streng einzuhalten. Da halbe und ganze Noten in dieser Form nicht dargestellt werden können, werden längere Notenwerte in diesem Fall als aus verbundenen Viertelnoten zusammengesetzt dargestellt.
↓ x	Der Staccatopunkt wird für Laute verwendet, die keine definierte Tondauer haben (z.B. t). In diesem Fall bezeichnet die Note nur den Zeitpunkt der Ausführung, und die notierte Tondauer hat keine Bedeutung für die Ausführung.
b, d, g	am Anfang eines Wortes wie in der gewöhnlichen deutschen Aussprache artikuliert, ebenso in der Mitte des Wortes, wenn sowohl der vorige als auch der folgende Laut von derselben Singstimme gesungen werden (z.B. bei <i>Walde</i> bzw. Waldə). In der Krebsgestalt muss das d auch vor l ausgesprochen werden (<i>edlaW</i> bzw. ədlaW). Bei Aufteilung auf zwei Sänger innerhalb eines Wortes wird der erste Teil als (b), (d), (g) artikuliert (s.u.), der zweite so wie am Anfang eines Wortes.

- (b), (d), (g) nur durch Verschluss, nicht durch Öffnung artikulierter Laut, wie die jeweils ersten Bestandteile der Doppelkonsonanten in *abbilden*, *Süddeutschland*, *Weggabelung*. In der Krebsgestalt werden auch die ursprünglichen Anfangskonsonanten b, d, g so ausgesprochen: Krebs von *du* ist 'u(d). Wo (b), (d) oder (g) einen eigenen Notenwert haben (Notation als Staccato-Ton mit Notenkopf in Kreuzform), soll ihre Aussprache eine hörbare rhythmische Funktion ausüben. Wo ein einfacher Konsonant zwischen beiden Gesangsstimmen aufgeteilt wird (z.B. *über*: Sängerin singt ?ü(b), Sänger singt b?) soll das Timing so abgestimmt werden, dass es dem Timing entspricht, wenn der Konsonant von ein und derselben Person ausgesprochen wird. Dabei entsteht eine minimale Pause zwischen dem Verschluss und der Öffnung.
- (?) Ebenso wie bei (b), (b), (g) muss in der Krebsgestalt auch der Glottisverschluss als reiner Verschlusslaut angewendet werden, so wie es der Fall ist, wenn die Aussprache bei *beenden* oder *beatmen* nach der Vorsilbe abgebrochen wird.
- k, p, t diese Laute sollen am Anfang und am Ende eines Wortes stark aspiriert ausgesprochen werden. Dabei entsteht eine deutliche Pause zwischen Plosiv und Einsatz des Vokals, die durch einen h-artigen Laut gefüllt wird, dem in der Notation ein rhythmischer Wert zukommt. (Ausnahme: in der Kombination pf wird das pf wie in der gewöhnlichen deutschen Aussprache als unmittelbarer Beginn des f-Lautes artikuliert.) Um die starke Artikulation von k, p, t zu gewährleisten, wird der Laut jeweils der anderen Gesangsstimme als der folgende Vokal zugewiesen. Die Gesangsstimme, die den Vokal singt, beginnt dabei mit einem deutlich hörbaren h. (*kaum*: Die Sängerin spricht das k wie ein laut geflüstertes *ka* als Achtelauftakt, der Sänger setzt mich *ha* ein.) Innerhalb eines Wortes (*warte*) wird das t ähnlich wie die inneren Vokale b, d, g behandelt.
- (k), (p), (t) das für (b), (d), (g) Gesagte gilt entsprechend.
- [Text] unhörbar mitzusprechender Text.
- (*ppp*) unhörbar leise. An vielen Stellen ist notiert, dass ein verschmelzender Übergang zwischen den Gesangsstimmen erfolgt, so dass während des Gesangs der einen Stimme die andere Stimme unhörbar einsetzt und nach einer sich überkreuzenden Dynamik die eine Stimme unhörbar wird. Die Realisierung dieser Übergänge ist sehr schwierig, aber ihrer Einstudierung soll großes Augenmerk zukommen, da von ihr die Verschmelzung der beiden Singstimmen zu einer Gesangsmelodie wesentlich abhängt.
- Dynamik, Dynamik* Ein Teil der Dynamikangaben ist klein gesetzt, weil in der Partitur kein Platz für eine größere Angabe war. Es gibt keinen Bedeutungsunterschied zwischen in Normalgröße und klein gesetzten Dynamikangaben.
- (*Dynamik*) Als Zieldynamik notierte Dynamikangabe eines Tons, die daher als angestrebt, aber nicht notwendigerweise auch als erreicht wahrgenommen werden soll. Auch die Ausgangsdynamik ist in manchen Fällen so notiert.
- - - - auf den meisten Tönen ist ein An- oder Abschwollen der Dynamik intendiert und auch notiert. Wo es nicht intendiert ist, ist die Fortdauer derselben Dynamik durch Striche markiert. Oft muss bei ein und demselben Ton während des Notenwertes der dynamische Modus geändert werden, also zum Beispiel auf der ersten Hälfte gleichbleibend und auf der zweiten Hälfte abschwollend. Um das genau zu notieren, sind die längeren Notenwerte manchmal als aus zwei oder mehreren kürzeren Notenwerte verbunden dargestellt.