



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spemanns goldenes Buch der Musik

Spemann, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1900

Gesanglehre von Ernst Wolff.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-70163](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70163)

Gesanglehre.

A. Einleitung.

410. Einleitung. Wie die Vokalmusik zwei an sich selbständige Künste, Poesie und absolute Musik zu einer neuen Einheit verschmilzt, so ist auch die praktische Gesangskunst ihrem Wesen nach eine Mischkunst, die einerseits den ästhetischen Anforderungen der Deklamationskunst, andererseits den Gesetzen der reproduktiven Musik zu gehorchen hat. Alle wirklich bedeutsamen Unterschiede von „Schulen“, die in jahrhundertelanger Entwicklung der Gesangskunst sich geltend gemacht haben, sind in letzter Linie auf das Vorwalten des einen oder des andern dieser beiden die Vokalkunst bildenden Elemente zurückzuführen. Wenn heutzutage fast jede neu erscheinende Gesangsschule mit einer Klage über den vermeintlichen Verfall der Gesangskunst beginnt, so beruht das auf gänzlicher Verkennung der für alle andern Künste bereitwillig zugegebenen Thatsache, daß jede Zeit ihre besondern künstlerischen Ideale hat und diesen gemäß auch die Technik der Künste zu formen trachtet. Einen wirklichen Uebelstand der heutigen Gesangspädagogik gegenüber der ältern Ausbildungsweise bildet nur die maßlose Ueberschätzung der grauen Theorie und die aus ihr genährte thörichte Vorstellung, aus Büchern singen lernen zu können.

Die wie Pilze üppig sprossenden „Schulen“, „Methoden“, „Vademecums“ u. s. w., deren Verfasser stets das Arkantum zu besitzen vorgeben, durch das allein der gänzliche Niedergang der Gesangskunst aufgehalten werden soll, haben fast alle das Gemeinsame, daß sie unverdautes Halbwissen in Anatomie

und Physiologie auf eine Kunst anzuwenden suchen, die sich nur durch praktische Uebung unter Leitung eines künstlerisch durchgebildeten Pädagogen erlernen läßt. Im Folgenden wird selbstverständlich auf einen Wettbewerb mit solchen dilettantischen „Theorien“ verzichtet und nur der Versuch gemacht werden, die allgemeinen gesangspädagogischen Gesichtspunkte, über die von jeher bei guten praktischen Gesangsmeistern Uebereinstimmung geherrscht hat, kurz und klar darzulegen. Trotz unerheblichen Meinungsverschiedenheiten über technische Einzelheiten kann man behaupten, daß es immer nur eine gute, im wesentlichen unveränderte Methode der Ausbildung von Stimmen gegeben hat, die sich auf die Natur des menschlichen Stimmapparats selbst und auf die ästhetischen Anforderungen der Vokalmusik gründet; diese Methode verlangt von ihren Vertretern neben dem Sinn für Reinheit, Natürlichkeit und Wohlklang des Gesangstons ganz besonders die auf pädagogische Erfahrung gegründete Fähigkeit, das einzelne Gesangsorgan individuell zu behandeln, da jeder Sänger ein besonders und eigen geartetes Instrument musikalischen Zwecken dienstbar machen lernen soll.

Der Gesang unterscheidet sich von der Sprache durch strenge Durchführung rhythmischer Gesetzmäßigkeit und zwar nach zwei Richtungen: für den einzelnen Ton und für die Gruppierung von Tönen (melodische Tonfolge). Ein Gesangston entsteht nur durch regelmäßige periodische, d. h. also rhythmisch gegliederte Schwingungen der gespannten Stimmbänder und unterscheidet sich durch die somit erzielte fixierte

Tonhöhe von der gleitenden, im Bruchteil einer Sekunde wechselnden Tonhöhe des Sprechtons.

Ebenso ist eine Folge verschiedener Gesangstöne nur dann Melodie zu nennen, wenn sie rhythmisch streng gegliedert ist. Die Durchführung des rhythmischen Prinzips erhebt also den Sprechlaut zum gesungenen Ton, die Sprache zum Gesang.

Wie jeder musikalische Ton hat auch der Gesangston drei Haupteigenschaften:

411. Stärke, Höhe, Klangfarbe. Die Stärke beruht auf der Weite (Amplitude) der Schwingungen des tonerzeugenden elastischen Körpers, die Höhe auf der Schnelligkeit, d. h. der in einer Zeiteinheit regelmäßig erfolgenden Zahl der Schwingungen, die Klangfarbe auf der Schwingungsform, insofern diese das Vorkommen der Obertöne bestimmt.*) Für jede dieser drei Haupteigenschaften des Gesangstones finden wir beim menschlichen Stimmapparat ein besonderes Organ: Die Stärke wird erzeugt durch die Thätigkeit der Lungen, die Höhe durch die im Kehlkopf angespannten Stimmbänder, die Klangfarbe durch das sogenannte Nasenrohr (Vokalröhre), d. h. den oberhalb der Stimmbänder und in der Mund- und Nasenhöhle befindlichen Resonanzraum.

B. Kurze Beschreibung des Stimmapparats und seiner Funktionen.

412. a) Die Lunge, das Atmungsorgan des Menschen, dient der Erzeugung des Luftstroms, der

*) Anmerk. Die moderne, durch Helmholtz' epochemachende Forschungen begründete Theorie der Akustik faßt den gemeinlich als „Ton“ bezeichneten Gehöreindruck als „Klang“, d. h. einen Komplex von Tönen auf, in dem allerdings ein Ton, der Grundton, vorherrscht, nach dessen

die Stimmbänder in Schwingungen versetzt, und ist somit dem Blasebalg der Orgel als Quelle der Tonkraft zu vergleichen. Sie ist an die Luftröhre und deren beide Verzweigungen, die Bronchien, angewachsen und besteht aus zwei schwammartigen elastischen Organen, die zu beiden Seiten des Herzens frei in der Brusthöhle liegen. Die Bronchien teilen sich in immer feinere Zweige, die in den zahllosen Lungenbläschen enden. Beim Prozeß der Einatmung füllt sich die Lunge in ihrer ganzen Ausdehnung mit Luft, indem der aus Luftröhre, Bronchien und Luftbläschen gebildete Hohlraum sich durch die Thätigkeit der sogenannten Atemmuskeln ausdehnt und die äußere Luft einströmen läßt. Bei der Ausatmung erfolgt eine Verengerung der Brusthöhle und eine entsprechende Zusammenziehung der Lunge, so daß wieder eine Quantität Luft austritt, nachdem sich durch Austausch von Kohlenensäure und Wasserdampf gegen den Sauerstoff der atmosphärischen Luft in der Lunge ein chemischer Prozeß vollzogen hat. Es ist besonders hervorzuheben, daß auch nach der Ausatmung, d. h. im Ruhezustand eine bedeutende Luftmenge (Residualluft) die Lunge füllt und daß es unbedingt schädlich ist, diese Residualluft durch krampfartige Anspannung der Atemmuskeln zum Singen oder Sprechen zu verwenden. Die typische, auch für den Gesang geeignetste Art der Atmung finden wir beim schlafenden Menschen. Sie ist vorzugsweise Zwerchfellatmung, bei der die Ausdehnung der Lunge hauptsächlich in vertikaler Richtung, d. h. von oben nach unten

Höhe wir die Höhe des ganzen Klanges beurteilen, außerdem aber noch eine Reihe von Teiltönen (harmonischen Obertönen) auch dem unbewaffneten Ohr bei gehöriger Uebung und Aufmerksamkeit vernehmbar ist.

erfolgt, und sollte die Grundlage aller auf gesangskünstlerische Zwecke abzielenden Atmungsübungen bilden. Ist ein „langer“ Atem erforderlich, so kann man sie mit der Flankenatmung kombinieren, bei der eine deutlich wahrnehmbare seitliche Weitung der Brusthöhle eintritt. Für den Gesang ganz zu vermeiden ist die mit Hebung der Schultern verbundene Schlüsselbein- (Klavicular-) Atmung, weil sie die ruhige Stellung des Kehlkopfs und dadurch die Ruhe des Tones beeinträchtigt.

413. b) Der Kehlkopf mit den darin ausgespannten Stimmbändern ist der eigentliche Sitz der Tonerzeugung und somit auch der die Tonhöhe bestimmende Teil des Gesangsapparats. Er ist ein aus Knorpeln, Bändern, Muskeln und Schleimhaut zusammengesetzter hohler Körper von oben dreieckig-prismatischer, unten runder Gestalt, in dem die beiden (wahren oder untern) Stimmbänder und darüber die Taschenbänder (auch falsche Stimmbänder genannt) ausgespannt sind. Der schmale Raum zwischen den Stimmbändern heißt Stimmrinne oder Glottis.

Eine genaue Beschreibung des höchst komplizierten Zusammenwirkens aller bei der Tonerzeugung (Phonation) beteiligten Knorpel, Muskeln und Bänder ist keineswegs Aufgabe der Gesangstheorie, da alle diese Organe automatisch arbeiten und somit dem Sänger und Gesanglehrer den primären Ton als fertiges Material liefern. Es genügt zu wissen, daß die Stimmbänder durch ein Muskelsystem zum Tönen eingestellt und durch den bei der Ausatmung andringenden Luftstrom in Schwingungen versetzt werden. Der Tonansatz kann auf zwei entgegengesetzte Arten erfolgen: entweder mit dem sogenannten

Glottisschlag, indem die fest geschlossene Stimmrinne sich der andringenden Luft mit einem explosiven Laut plötzlich öffnet (spiritus lenis), oder als gehauchter Ansatz, indem bei bereits geöffneter Stimmrinne ein kurzer Hauch, d. h. tonlose Luft dem Erklängen des Tones vorausgeht (spiritus asper). Zwischen diesen beiden Gegenätzen vermittelt eine dritte Art des Tonansatzes, der mittlere Ansatz, bei dem der Ton ohne einer vorhergehenden Explosiv- oder Hauchlaut eintritt, indem bei geöffneter Stimmrinne die ausströmende Luft die Stimmbänder unmittelbar in Schwingungen versetzt. Dieser Ansatz ist als Norm für Konstudien in erster Linie zu empfehlen.

414. Die Stimmgattungen. Auf dem verschiedenartigen Bau der Stimmbänder beruht der Unterschied der menschlichen Stimmgattungen. Je länger, dicker und schwerer ein tönender Körper ist, um so tiefer sind bei gleichbleibendem Spannungsverhältnis die von ihm erzeugten Töne, und umgekehrt: je kürzer, dünner und leichter er ist, um so höhere Töne bringt er bei gleichem Spannungsverhältnis hervor. So erklärt sich die tausendfache Verschiedenheit menschlicher Stimmen. Gibt es nun auch von der tiefsten Männerstimme bis zur höchsten Frauen- oder Kinderstimme eine lückenlose Reihe unzähliger Stimmvarietäten, so hat man doch im Verlauf der Entwicklung des Kunstgesanges sechs Stimmgattungen als charakteristisch von einander unterschieden angenommen:

- | | |
|------------------------|--------------|
| 1. Bass, tiefe | Männerstimme |
| 2. Bariton, mittlere | " |
| 3. Tenor, hohe | " |
| 4. Alt, tiefe | Frauenstimme |
| 5. Mezzosopran, mittl. | " |
| 6. Sopran, hohe | " |

Für die Chorkomposition hat man sich bisher allerdings mit verschwindenden Ausnahmen auf die einfache Gliederung in Sopran, Alt, Tenor und Bass beschränkt, für den Sologefang in Oper, Dratorium und Lied dagegen die obige Sechsteilung allgemein angenommen.

415. Die Register. Wie auf der Verschiedenheit des Baues der Stimmbänder die verschiedenen Stimmgattungen beruhen, so entstehen aus der Verschiedenartigkeit der Stimmbandsfunktionen die sogenannten Register.

Ueber keinen Gegenstand der Gesanglehre herrscht eine so verwirrende Meinungsverschiedenheit wie über Existenz, Begriffsbestimmung, Entstehung, Zahl und Einteilung der Register. Manuel Garcia und nach ihm die beachtenswertesten Theoretiker erklären Register als „eine ununterbrochene Reihe von Tönen, die durch denselben stimmlichen Mechanismus erzeugt werden“. Während es nun Gesanglehrer giebt, die das Vorhandensein solcher Register überhaupt leugnen und somit alle Töne der Menschenstimme auf ein einziges mechanisches Prinzip zurückführen, nehmen andere zwei, drei, ja sechs Register an. Die Physiologen sind in der Mehrzahl geneigt, sich auf den fundamentalen Gegensatz von Bruststimme und Kopfstimme zu beschränken, während die Gesanglehrer meist der Dreiregistertheorie huldigen, die zwischen beide obengenannten Register noch als Bindeglied die sogenannte Mittelstimme (Falsch, fausset, voix mixte) einfügt. Da sich die Dreiregistertheorie jedenfalls praktisch und gesangspädagogisch herausgebildet und bewährt hat, ist sie auch an dieser Stelle zu Grund gelegt. Ueber die ebenfalls vielumstrittene Frage nach der physiologischen Entstehung der Re-

gister sei hier nur kurz bemerkt, daß die Bruststimme aus Schwingungen der Stimmbänder in ihrer ganzen Breite, das Falsch aus Teil- oder Randschwingungen der Stimmbänder, die Kopfstimme aus einer weitem Verkürzung des schwingenden Teils der Stimmbänder oder aus Luftschwingungen nach Art der Labialpfeifen (Flöte) erklärt wird. Dieser Erklärung stehen aber zahlreiche andere gegenüber, deren Kenntnis indes für den Sänger wenig Wert hat, da er nach einiger praktischen Uebung sehr bald weiß, welches Register er anwendet. Hervorzuheben ist nur die Thatsache, daß die Register sich kreuzen, d. h. eine Anzahl von Tönen durch zwei benachbarte Register abwechselnd hervorgebracht werden kann, also beiden gemeinschaftlich angehört. Das Ideal einer guten gesanglichen Ausbildung ist natürlich, die Register vollkommen auszugleichen und den Unterschied ihrer verschiedenen Klangfarben möglichst zu verwischen.

416. Die Grenzen der Register. Ueber die Grenzen der Register ist zu bemerken, daß sie bei der großen Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit menschlicher Stimmorgane auch für dieselbe Stimmgattung sehr verschieden sein können und daß der Gesanglehrer sich hier besonders vor schablonenhaftem Verfahren hüten muß. Streng zu unterscheiden ist hier zwischen dem, was gesangskünstlerisch schön, und dem, was physiologisch möglich ist. Man kann z. B. in Singpiellhallen zuweilen ein Hinaustreiben der weiblichen Bruststimme beobachten, das im Interesse der künstlerischen Wirkung und der Erhaltung des Stimmorgans jeder Kunstsängerin zu widerraten wäre. Im allgemeinen hat das eingestrichene *f* als obere Grenze der weiblichen Bruststimme zu gelten. Aber wie

es nicht ausgeschlossen ist, daß eine volle und kräftige Altstimme ausnahmsweise ein eingestrichenes *fis* mit höchstem Klangadel in der Bruststimme zu Gehör bringen kann, so wäre es durchaus verkehrt, jede weibliche Stimme bis an dieselbe Grenze des Brustregisters führen zu wollen. Dasselbe gilt von der weiblichen Mittelstimme, die über das zweigestrichene *d* hinauszuführen im allgemeinen nicht ratsam ist, obgleich bedeutende Gesanglehrer hierin abweichender Ansicht sind. Die obere Grenze der weiblichen Kopfstimme weist noch mehr individuelle Verschiedenheiten auf als die der tieferen Register. Die Rolle der Königin der Nacht in der „Zauberflöte“ fordert das dreigestrichene *f*, und es giebt nicht gar zu selten Soprane, die diesen Ton mühelos und klangschön hervorbringen können. Wieder andere Stimmen von ausgeprägtem, hellem Soprancharakter finden schon beim zweigestrichenen *a* oder *b* ihre Grenze. Die unteren Grenzen der weiblichen Stimmregister sind ebenfalls von größter individueller Verschiedenheit. Auch ist ihre genaue Feststellung praktisch weniger wichtig als die der oberen, da ein möglichst tiefes Hinunterführen des höheren Registers in die Region des benachbarten tieferen niemals nachteilige Folgen für die Stimme haben kann, sondern im Gegenteil zur Ausgleichung der Register beiträgt.

417. Der Stimmwechsel. Bekanntlich geht mit der menschlichen Stimme bei Eintritt der Geschlechtsreife eine durchgreifende Wandlung (Stimmwechsel, Mutation) vor. Während sich diese nun bei der Frauenstimme auf schärfere Differenzierung der Register und Steigerung der Kraft, der Fülle und des Umfangs beschränkt, tritt beim Mann eine allmähliche voll-

ständige Verlegung des Organs in eine etwa eine bis anderthalb Oktaven tiefere Stimmlage ein. Es zeigen sich dann bei der ausgereiften Männerstimme die drei Register noch schärfer unterschieden als bei der Frauenstimme. Das höchste Register, die Kopfstimme, haben wir als übriggebliebenen Rest der gewandelten (mutierten) Knabenstimme anzusehn. Die Anwendung dieses Registers wird von einigen Lehrern ganz widerraten, von den meisten jedenfalls nur für die Erzielung komischer Wirkungen oder in der höchsten Tenorlage (etwa vom eingestrichenen *a* an aufwärts), wo es sich klanglich weniger von der Mittelstimme unterscheidet, ausnahmsweise zugelassen. Einer methodischen Ausbildung ist die Kopfstimme des Mannes nicht zugänglich. Die Bruststimme, das am häufigsten angewendete Register der Männerstimme, reicht beim Bass etwa bis zum eingestrichenen *e*, beim Bariton bis zum eingestrichenen *fis*, bei hohen Tenorstimmen bis zum zweigestrichenen *c*. Keineswegs aber ist es zu empfehlen, sie häufig bis zu diesen oberen Grenzen anzuwenden; vielmehr ist sie in der oberen Stimmlage für besondere Kraftstellen vorzubehalten und sonst durch die weichere, mühelosere Mittelstimme (Falset) zu ersetzen, deren untere Grenze von verschiedenen Lehrern wiederum sehr verschieden angegeben wird, aber in der tiefern Region der kleinen Oktave (zwischen *d* und *g*) zu suchen sein dürfte. Die methodische Ausbildung dieses Registers ist für die Entfaltung und Erhaltung des Wohllauts bei Männerstimmen besonders wichtig. Seine obere Grenze fällt im allgemeinen mit der der Bruststimme zusammen, liegt wohl auch bei einzelnen Stimmen ein bis zwei Ganztöne höher.

418. c) Das Ansatzrohr (Vokals

(Röhre), d. h. der oberhalb der Stimmbänder gelegene, vorzugsweise aus Mund- und Nasenhöhle gebildete Hohlraum bringt die dritte der oben genannten Haupteigenschaften des Tons, die Klangfarbe hervor. Liefern uns Lunge und Kehlkopf in ihrem Zusammenwirken als Organe der Tonerzeugung (Phonation) den primären Ton, so entwickelt ihn das Ansatzrohr als Organ der Tonbildung (Artikulation im weitern Sinne) erst zum Gesangs- oder Sprechton. Da das Ansatzrohr zum größten Teil von weichen und beweglichen Organen wie Lippen, Zunge, Backen, Zäpfchen begrenzt ist, so vermag es seine Form zu verändern und dadurch auf die Klangfarbe des hindurchgeleiteten Tones einzuwirken. Zugleich kann es den Tonstrom durch ganzen oder partiellen Verschluss unterbrechen oder abdämpfen. Durch diese Fähigkeiten wird das Ansatzrohr zum Sitz der Sprachelemente, als die wir Vokale (Selbstlauter), Doppelvokale und Konsonanten (Mittellauter) unterscheiden.

419. Die Vokale. Giebt es nun auch an sich eine unbegrenzte Anzahl von Stellungen des Ansatzrohrs und daraus resultierenden Klangfarben, so haben sich doch im Lauf der sprachlichen Entwicklung verschiedene typische Laute herausgebildet, die allein als Vokale eine selbständige Geltung beanspruchen können. Es sind im Deutschen acht:

a, e, i, o, u, ä, ö, ü.

Die drei letzten Vokale, die in der Grammatik als sogenannte Umlaute von a, o und u angesehen werden, sind in phonetischer Beziehung ebenso selbständige Vokalgebilde wie die erstgenannten. Jeder dieser Vokale kommt in zwei Formen, offen und geschlossen vor, doch ist zu bemerken, daß diese bei-

den Formen sich bei a und ä fast nicht von einander unterscheiden und im Sprechen nur durch längere oder kürzere Dauer des Vokals gekennzeichnet werden, wie z. B. bei Haaren und harren, Pfähle, Fälle. — Versucht man die betreffenden Silben auf einem langgehaltenen Ton zu singen, so ist der Unterschied fast verwischt.

420. Die Doppelvokale. An Doppelvokalen (Diphthongen) unterscheiden wir in lautlicher Beziehung nur drei, so verschieden auch ihre Schreibweise sein mag:

ei (ai), eu (äu, oi), au.

Sie bestehen aus einer schnellen Aufeinanderfolge zweier Vokale und werden im Deutschen gesänglich so behandelt, daß man den ersten als Grundvokal während der Hauptzeit der Silbe aushält und erst, wenn man die Silbe abschließen will, den zweiten als Abschluß (Nebenvokal) kurz hinzufügt. Ist auf mehreren aufeinanderfolgenden Noten ein Doppelvokal zu singen, so singt man auf allen den Grundvokal und bringt erst am Schluß der letzten Note den Abschluß. Bei:

ei	ist Grundvokal: offenes ä,	Abschl.: off. i
eu	" "	" ö, " " ü
au	" "	" ä, " " u

421. Die Konsonanten. Ein Konsonant ist ein Laut (Geräusch oder Klang), der am Anfang oder am Ende eines Vokals dadurch entsteht, daß sich dem freien Ausströmen der tönenden Luft ein im Ansatzrohr gebildetes Hemmnis entgegenstellt. Ein solches Hemmnis wird gebildet, indem Organe des Oberkiefers mit Organen des Unterkiefers in Berührung treten und einen mehr oder weniger vollständigen (hermetischen) Verschluss des Ansatzrohrs bewirken. Die Berührungsstelle im Ansatzrohr heißt Artikulationspunkt.

Es ist hier nicht der Ort, ein

allen Anforderungen der Lautphysiologie entsprechendes System der Konsonanten aufzustellen.

422. Die Halbvokale. Für den Sänger und Gesanglehrer genügt folgendes: ist der den Konsonanten bildende Abschluß der Vokalröhre so unvollständig, daß tönende Luft das Hemmnis passieren kann, so entsteht eine Gruppe von Konsonanten, die als Klinger oder Halbvokale eine Art Ueberleitung von den Vokalen zu den Konsonanten bilden, da sich bei ihnen der Stimmklang der schwingenden Stimmbänder mit dem konsonantischen Geräusch der im Ansatzrohr erzeugten Hemmung verbindet. Sie haben eine beliebige, nur durch den Atem begrenzte Dauer und sind durchaus auf einer bestimmten Tonhöhe zu bilden, also nicht nur zu sprechen, sondern auch zu singen. Es sind:

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

Bei m, n, ng nimmt der Tonstrom seinen Weg durch Mundhöhle und Nasenkanäle, bei den übrigen Klingern durch Mundhöhle und Lippen. Das r kann entweder durch Vibration des Zäpfchens (Kehl-r, Gaumen-r) oder durch Vibration der Zungenspitze (Zungen-r) hervorgebracht werden. Nur die letztgenannte Bildungsart ist gesangskünstlerisch verwendbar. Das durch Vibration der Lippen gebildete sogenannte Rutscher-r sei als Naturlaut der Kuriosität halber erwähnt.

423. Die Geräuschlaute. Läßt man bei den Halbvokalen weiches s, j, französisches j, w, den stimmlichen Klang fort, ohne den Artikulationspunkt zu verändern, so entstehen die entsprechenden, nicht tönenden Geräuschlaute:

scharfes s (sz), vorderes ch (nach e, i, ä, ö, ü) sch, f,
denen man noch das hintere ch

(nach a, o, u) anfügen muß, dem im Deutschen wenigstens das klingende Gegenstück in der Reihe der Halbvokale fehlt.

Kennzeichnend für die Gruppe dieser Geräuschlaute ist neben ihrer Tonlosigkeit ihre beliebig lange, nur durch den Atem begrenzte Dauer.

424. Die Explosivlaute. Eine dritte Gruppe bilden die in zwei Unterabteilungen zerfallenden Explosivlaute (Drücker):

p, t, k, (tenues),
b, d, g, (mediae).

Bei ihnen ist das Ansatzrohr durch das konsonantische Hemmnis vollständig (hermetisch) abgeschlossen, ihre Zeitdauer ist minimal, sie können nur in Verbindung mit einem vorausgehenden oder folgenden Vokal artikuliert werden.

Die mediae b, d, g unterscheiden sich von den tenues p, t, k nicht wie manche behaupten, quantitativ durch den geringeren explosiven Abstoß, sondern qualitativ durch ein dem Konsonanten vorherrschendes, dumpfes, kurzes Geräusch, das trotz dem fest verschlossenen Ansatzrohr bei geöffneter Stimmritze hervor gebracht wird, aber keine fixierte Tonhöhe hat.

Man nennt die mediae auch weiche, die tenues harte Konsonanten.

Das h scheidet als Konsonant aus, da es nur eine bestimmte Art des Vokaleinsatzes bezeichnet (s. o.).

425. Die Doppelkonsonanten. Doppelkonsonanten sind: g, das nur in der Verbindung mit u vorkommt und im Deutschen wie kw gesprochen wird, x, im Deutschen gleich ks und z gleich ts. c wird vor a, o, u wie k, vor e, i, ä, ö, ü meist wie z gesprochen. Die scheinbaren Doppelkonsonanten ng, ch, sch sind im Deutschen tatsächlich nur einfache konsonantische Gebilde und bereits oben besprochen. Die zahl-

reichen im Deutschen möglichen Konsonantenverbindungen gehören nicht in den Rahmen dieser Auseinandersetzung; nur sei bemerkt, daß nk wie ng-k, sp und st am Anfang deutscher Wörter wie sch-p und sch-t zu sprechen sind. Die weichen Konsonanten am Ende eines Wortes werden im Deutschen wie die entsprechenden harten gesprochen, also Hand, Leib, Tag, wie Sant, Leip, Tak. Die Endsilbe ig wird von der Mehrzahl der Deutschen wie ich ausgesprochen.*)

C. Methode der Ausbildung des Stimmapparats.

426. a) Schulung des Atems.

Wenn der Atemungsapparat auch bei jedem Menschen von Jugend auf automatisch seinen Dienst verrichtet, so ist es doch möglich, durch zweckentsprechende Übungen seine Leistungsfähigkeit für gesangliche Zwecke zu steigern. Diese sogenannten Atemungsübungen haben natürlich nur dann Erfolg, wenn sie an die spontane, natürliche Tätigkeit der Lungen anknüpfen, jedes Uebermaß der Anstrengung vermeiden und in guter Luft vorgenommen werden.

Der natürliche, unbewußt sich vollziehende Atemungsprozeß läßt drei Momente unterscheiden: Einatmung, kurze Ruhe (Anhalten des Atems) und Ausatmung. Die Einatmung geht etwas langsamer vor sich als die Ausatmung. Wird

*) Eine genaue Beschreibung der Artikulationspunkte aller Konsonanten ist Aufgabe der Lautphysiologie und hier um so weniger erforderlich, als jeder Singende von Jugend auf die Konsonanten praktisch geübt hat und bei aufmerksamer Selbstbeobachtung ihre Artikulationspunkte leicht zu finden vermag. Etwa notwendige Korrekturen fehlerhafter Aussprache bewirkt der Gesanglehrer zweckmäßiger durch genaues Vorsprechen als durch theoretische Auseinandersetzung.

nun der Atemungsprozeß vom Willen beeinflusst, also bewußt vollzogen, so kann man jedes dieser drei Stadien erheblich verlängern. Besonders das verlängerte Anhalten des Atems und die verlängerte Ausatmung sind für den Sänger von Wert; aber auch das langsamere Einatmen fördert die Beherrschung der Atemmuskeln und steigert allmählich die Kapazität der Lunge. Der Schüler beginne, in ungezwungener (nicht militärischer) Haltung aufrecht stehend, langsam und unhörbar durch die Nase einzusatmen, ohne die schlaff hängenden Schultern irgendwie zu heben oder nur zu bewegen. Die Naseneinatmung, auch von Aerzten als die gesundheitgemäße empfohlen, ist bei technischen Studien ausschließlich zu verwenden. Sie bietet den Vorteil, daß die Luft bereits angewärmt in den Kehlkopf gelangt und somit weniger Reiz auf die inneren Organe ausübt. Beim Vortrag von Gesangstücken läßt sie sich nicht immer streng durchführen, da hier oft in ganz kurzer Zeit sehr tief eingeatmet werden muß. Dagegen sollte die Unhörbarkeit des Ein- und Ausatmens eine strenge Regel sein, von den seltenen Fällen abgesehen, wo das Atemgeräusch selbst im Dienste des leidenschaftlichen dramatischen Ausdrucks Verwendung findet.

Auch die Ausatmung studiere man gesondert in langsamem Tempo; hierbei kann man den Mund wie zum Singen geöffnet halten. Hat man auch das längere Anhalten des Atems mehrfach geübt, so verbinde man alle drei Atemungs Momente zu einer ausgedehnten Atemungsübung: langsames Einatmen durch die Nase, längeres Anhalten des Atems, langsames Ausatmen durch den Mund.

Man beschränke sich im Anfang

auf Zwerchfellatmung und verbinde sie erst später gelegentlich mit Flankenatmung.

Bei allen diesen Übungen, die richtig betrieben, die Gesangstechnik ebenso wie die Gesundheit fördern, vermeide man jedes Uebermaß und lasse häufige Ruhepausen eintreten.

427. b) **Tonstudien.** Hatten wir oben Tonerzeugung und Tonbildung als Funktionen des Kehlkopfs und des Ansatzrohrs gesondert behandelt, so läßt sich praktisch eine solche Trennung nicht durchführen, da jeder im Kehlkopf entstehende Ton zugleich im Ansatzrohr seine Resonanz findet, also nicht als primärer, sondern als vokalisch gefärbter Ton den Gegenstand der Studien des Sängers bildet. Man übe gleichmäßig ausgehaltene Töne auf allen Vokalen zunächst piano, weil es im piano leichter ist, der allen guten Schulen gemeinsamen Forderung zu entsprechen, mit einem Minimum von Atem ein Maximum von Ton zu erzielen. Ganz verkehrt ist es, mit der Übung von Schwelltönen zu beginnen, die schon eine volle Herrschaft über die Atemtechnik voraussetzen und daher erst von ganz vorgeschrittenen Schülern studiert werden dürfen. Die ausgehaltenen Töne sollen sich in Tonhöhe, Stärke und Klangfarbe von Anfang bis zu Ende durchaus gleich bleiben. Bei den Tonstudien achte man auf lose Haltung der Halsmuskeln, ungezwungene, natürliche Mundöffnung, bei der die Zähne ein wenig sichtbar werden, und vermeide alles Grimassieren oder Anspannen der Gesichtsmuskeln. Die Vokale o, u, ö, ü sind Lippenvokale, d. h. sie verlangen ein entschiedenes Vorschieben der Lippen, das dem Ton leicht einen weichen, flötenartigen Charakter giebt. Darum sind diese Vokale nach langer Sängererfahrung besonders zur Entwick-

lung der zarteren Register, der männlichen Mittelstimme, der weiblichen Kopfstimme geeignet. Bei den Vokalen a, e, i, ä sind die Lippen unbeteiligt (neutral). Die normale, d. h. die beste Resonanzgebende Stellung des Ansatzrohrs ist für jeden Ton und Vokal nur experimentell zu finden. Zweckmäßig ist das Ueben der beiden Vokalreihen:

ü—i—e—ä—a
u—o—ö—a

auf einem Ton, wobei man unmerklich von einem Vokal in den anderen übergeht, ohne mit Glottisschlag neu anzusetzen. Auch ein mehrfach wiederholtes leichtes Anhauchen desselben Tones auf einem Vokal in Zeitabständen von etwa einer Sekunde (a—ha—ha—ha—ha, o—ho—ho—ho—ho), ohne den Stärkegrad oder die Tonhöhe im geringsten zu verändern, ist als Übung für Lockerung und Leichtigkeit des Ansatzes neben den ausgehaltenen Tönen zu empfehlen.

Der mittlere Ansatz (s. o.) bildet die Regel. Bei hauchigen, d. h. unverhältnismäßig viel Atem verschwendenden Stimmen möge man den Glottisansatz, bei harten, scharf klingenden den aspirierten Ansatz zur Abhilfe versuchen. Aufs strengste vermeide man schon bei den ersten Übungen das häßliche unfreie Einsetzen des Tons von unten (caracalla nota). In dieser Hinsicht nehme man sich den sofort ohne jedes Vorgeräusch erklingenden Klavierston zum Muster.

Man übe die gehaltenen Töne in jedem Register gesondert, vermeide aber, mit ihnen bis an die höchste Grenze jedes Registers zu gehen. Diese streift man nur gelegentlich bei den später zu behandelnden Beweglichkeitsübungen und beim Studium von Vortragsstücken. Ein systematisches tägliches

Ueben der hohen Grenztöne der Register greift die Stimme an. Man beginne die Uebungen daher in der weiblichen Kopfstimme beim zweigestrichenen *cis* oder *d* und gehe nach oben auch bei hohen Sopranen nicht über das zweigestrichene *f* hinaus. Die weibliche Mittelstimme übe man in der eingestrichenen Oktave etwa von *g* bis *h*, die Bruststimme etwa von *c* bis *es*, hüte sich hier aber, besonders bei Sopranstimmen, vor zu großer Kraftanspannung und verzichte besonders im jugendlichen Alter zunächst lieber ganz auf die Brusttöne, wenn sie nicht mit mühsamer Leichtigkeit von selbst ansprechen. Die unteren Grenzen aller drei Register dehne man so weit aus, wie es bei Wahrung der Klarheit und Fülle des Klanges möglich ist.

Bei Männerstimmen übe man zunächst die Brusttöne in der kleinen Oktave, dann vom eingestrichenen *c* bis *f* vorzugsweise die Mittelstimme auf *ö* und *ü*. Tenöre führe man in gehaltenen Tönen im allgemeinen nicht über *f*, Baritonisten nicht über *es*, Bässe nicht über *cis* oder *d* hinaus. Die offenen Vokale *a*, *ö*, *e* (*ä*) dürfen im allgemeinen nur bis zum eingestrichenen *d* ihren offenen Charakter behalten, darüber hinaus muß man sie „decken“, d. h. ihre in dieser hohen Lage durchdringende und das Ohr verletzende Klangfarbe durch geschickte Annäherung an die geschlossenen Vokale *ö* und *ü* mildern. Nur kräftige, helle Tenöre können diese Grenze etwas nach oben verschieben und auch das eingestrichene *e* und *e* gelegentlich ganz offen singen.

Auch bei den Männerstimmen ist das Ueben der tiefen Töne bis zur Grenze der Klangfähigkeit ganz unbedenklich, sofern sie mit loser, ungeszwungener Tonbildung ohne Druck hervorgebracht werden.

428. Die Klangfarbe. Außer

den acht Vokalen, die oben als ebensoviel verschiedene Klangfarben gekennzeichnet wurden, giebt es zwei allgemeine Gegensätze des Klanggepräges (*Timbres*), die man hell und dunkel nennt. Sie entstehen aus der Verschiedenheit der Mund- und Kehlkopfstellung. Weite Mundöffnung ergiebt helle, geringe Mundöffnung dunkle Klangfarbe. Man kann sich davon überzeugen, indem man einen Ton auf den Vokal *a* mit mäßiger Mundöffnung ansetzt und dann, ohne den Ansatz sonst irgendwie zu verändern, den Mund allmählich soweit wie möglich öffnet. Der Ton wird allmählich übertrieben hell und flach werden und gleichsam zerflattern. Ist nun auch der Fall viel häufiger, daß der Schüler den Mund zu sehr geschlossen hält, um dem Ton freies Ausströmen zu ermöglichen, so findet sich doch auch der entgegengesetzte Fehler, daß er über den Punkt der günstigsten Resonanz in der Weite der Mundöffnung hinausgeht. Die richtige Mitte ist auch hier nur durch Versuche zu finden.

Wichtiger noch ist die Beeinflussung der Klangfarbe durch die Kehlkopfstellung. Tiefe Kehlkopfstellung ergiebt dunkles, hohe helles Klanggepräge. Für die regelmäßigen Tonstudien ist eine mäßig tiefe Stellung des Kehlkopfes, bei der sich der hintere Teil der Mundhöhle und somit der Resonanzraum weitert, zu empfehlen. Die gewöhnliche Stellung des Kehlkopfes auf dem Sprechniveau ergiebt für den Gesang zu flache, der Rundung ermangelnde Töne. Um die tiefe Kehlkopfstellung zu erreichen, beobachte man, wie sich der Kehlkopf beim Gähnen tiefer senkt, und suche diese Stellung ohne die mit dem Gähnen verbundene krampfartige Anstrengung beim Ansatz der gehaltenen Töne festzuhalten.

429. **Der Kehnton.** Steigt der Kehlkopf beim Singen so hoch wie bei der physiologischen Berrichtung des Schluckens, so schnürt sich die Kehle gleichsam zu und es entsteht eine widerliche Entstellung des Tones, die man Kehnton nennt.

430. **Der Gaumenton.** Stellt sich dem freien Ausströmen des Tons bei normaler Kehlkopfstellung durch das Gaumensegel ein Hindernis entgegen, so entsteht der Gaumenton. Mit diesen Mißklängen ist aber die Reihe der Tonbildungsfehler keineswegs erschöpft; besonderen Anteil hat an ihnen meist die Zunge, die durch zu tiefes Herunterdrücken die freie, lockere Haltung des Kehlkopfs beeinträchtigt, durch Hebung vorn oder in ihrem mittleren Teil den Tonwellen den freien Durchgang wehrt.

431. **Der Nasenton.** Auch der Teil der tönenden Luft durch die Nase seinen Weg nimmt, ist im allgemeinen ein Tonbildungsfehler. Doch ist nicht zu vergessen, daß in einer der schönsten, auch für den Gesang geeignetsten Kultursprachen, der französischen, die nasalierten Vokale eine grundlegende Rolle spielen und daß eine vorsichtige und ganz geringe Nasalierung der Vokale auch in anderen Sprachen keineswegs unbedingt als Fehler zu verwerfen ist. Alle Tonbildungsfehler lassen sich nicht durch theoretische Regeln oder Gewaltmittel, wie Festhalten des Kehlkopfs, Herabdrücken der Zunge u. a. m. verbessern, sondern nur durch Erziehung des Ohres zur schärferen Kontrolle der eigenen fehlerhaften Töne und durch Vergleich mit anderen wohlgebildeten.

432. **c) Tonverbindung (Vokalisation).** Hat man durch Tonstudien die Fähigkeit erworben, in den oben geschilderten Grenzen ruhige, gleich-

mäßige und freigebildete Töne anzuhalten, so gehe man zum Studium der Tonverbindungen über. Es giebt fünf verschiedene Arten, Töne gesangstechnisch aneinander zu reihen:

1) **legato** (gebundene Vokalisation). Man geht aus einem Spannungsgrad der Stimmbänder unvermittelt in einen anderen über, d. h. man bindet die Tonlückenlos ohne die zwischen ihnen liegenden Tonstufen hörbar zu machen. Das legato ist die Grundlage aller Vokalisation und der Gesangskunst überhaupt und ist daher vorzugsweise zu üben. Der ausströmende Atem muß sich bei einer gut ausgeführten legato-Passage verhalten wie bei einem einzelnen ausgehaltenen Ton.

2) **portamento** (getragene Vokalisation) ist gleichsam ein gesteigertes legato. Man verbindet dabei zwei Töne, indem man aus einem Spannungsgrad allmählich in den anderen übergeht, sodaß sämtliche dazwischen liegenden Tonhöhen kurz hörbar werden, ohne daß eine einzelne Tonstufe besonders hervortritt. Das Portamento ist abgesehen von seinem Wert als Ausdrucksmittel und Vortragsmittel technisch zur Verbindung und Ausgleichung der Register sehr geeignet.

3) Die angehauchte Vokalisation (*note raddoppiate*) ist nur zur Wiederholung desselben Tons, nicht aber zur Verbindung verschiedener Tonstufen geeignet. Man wiederholt den Ton in der oben bei den Tonstudien geschilderten Weise durch ein kurz eingeschobenes, fast unhörbares h.

4) **staccato** (gestoßene Vokalisation). Hier ist jeder Ton durch eine kleine Pause von den benachbarten getrennt und wird neu angesetzt. Dafür ist nur der mittlere Ansat geeignet; weder der aspirierte Ansat noch der Glottisschlag, den

manche Gesanglehrer empfehlen, er-
geben ein gefälliges und geschmack-
volles staccato. Beim staccato-
Singen tritt von selbst der Zwerch-
fellmuskel in Thätigkeit und be-
wirkt die für die einzelnen Töne
erforderlichen kurzen Atemstöße.
Das staccato kommt besonders in
der modernen Gesangsmusik nur
selten vor, sein Studium ist aber
nicht nur für spezielle Aufgaben
des virtuoson Koloraturgesanges,
sondern überhaupt für das schnelle
und bestimmte Ansetzen der Töne
von günstigem Einfluß.

5) marcato (markierte Vokali-
sation) ist gleichsam eine Verbindung
der Gesangsmanieren des legato
und staccato. Man läßt dabei,
wie beim legato, zwischen den ein-
zelnen Tönen einer Tonreihe keine
Unterbrechungen eintreten, stattd
aber alle mit den dem staccato
eigenen Atemstößen des Zwerch-
fellmuskels aus, so daß jeder Ton
einen besonderen Accent erhält.
Das Zeichen dafür ist:

..... oder <<<<<<<<

Das marcato eignet sich auch zur
häufigeren Wiederholung desselben
Tons, wirkt aber härter und ge-
waltfamer als die angehauchte Vo-
kalisierung und ist vorzugsweise für
Männerstimmen geeignet. Wenn
es mit besonderer Wucht ausgeführt
wird, steigert es sich zum martellato.

433. Der Triller. Unter keiner
dieser fünf Arten der Vokalisation
ist der Triller einzuordnen,
das heißt der wiederholte rapide
Wechsel zwischen einem Ton und
seiner oberen kleinen oder großen
Sekunde (Halbton- und Ganzton-
triller). Diese wichtige Gesangs-
manier wird ausgeführt durch
schwingende Bewegungen (Oscilla-
tionen) des Kehlkopfes, während
bei allen anderen Vokalisations-
arten größtmögliche Ruhe des ein-

gestellten Kehlkopfes zu beobachten
ist. Man lernt den für den Triller
nötigen Kehlschlag am leichtesten,
wenn man ihn zunächst in größeren
Intervallen (Quinten, Quartan,
Terzen) übt. Man beginne stets
mit dem oberen Ton und gehe
dann mit langsamen Portamenten
zu dem unteren und wieder zum
oberen zurück, indem man die
Schnelligkeit allmählich steigert.
Absolute Gleichmäßigkeit des aus-
strömenden Atems (wie beim aus-
gehaltenen Ton) und durchaus lockere
haltung der Halsmuskeln und des
Kehlkopfes sind unerläßliche Bedin-
gungen. Wer sie streng beobachtet,
gelangt schnell zum Ziel.

Man beginne mit den Triller-
übungen so bald wie möglich; ge-
rade Anfänger lernen den Triller
am leichtesten.

434. Die Übungen. Die Ton-
verbindungen studiere man (zu-
nächst mit ausschließlicher Anwen-
dung des legato) in kurzen, formel-
haften Übungen, die vom Leichten
zum Schweren fortschreitend all-
mählich an Umfang und Schnellig-
keit zunehmen. Sehr gute derartige
Übungen sind in größerer Anzahl
in Garcias Gesangschule und in
Th. Hauptners Werk „200 kurze
Singübungen“ enthalten. Zugleich
beginne man das Studium größerer
Vokalisieren, die auf verschiedenen
Vokalen je nach der pädagogischen
Zweckmäßigkeit zu üben sind. Ganz
zu entbehren ist das veraltete
Solfeggieren, d. h. das Singen der
Vokalisieren auf den Silben der ita-
lienischen Skala do, re, mi, fa,
sol, la, si. Die Unzweckmäßigkeit
des Solfeggierens leuchtet ein, wenn
man bedenkt, daß z. B. ein Bari-
tonist das eingestrichene e stets auf
der Silbe mi, eine Altistin das
kleine h oder h stets auf si singen
soll. Die Solmisations-silben ent-
halten nur einen geringen und ganz

willkürlich ausgewählten Teil der Sprachelemente (nur 4 Vokale und 6 Konsonanten) und sind ebenso wenig wie ihre von Braun, Hitzler und Anderen versuchte Ersetzung durch andere Silben geeignet, das Studium der Verbindung von Wort und Ton irgendwie zu fördern. Sollen sie aber zu Treffübungen dienen, so ersetzt man sie zweckmäßig durch die in jeder Sprache gebräuchlichen Benennungen der Tonstufen.

435. d) **Gesang mit Text.** Den Reichtum und die unendliche Mannigfaltigkeit der Sprachelemente kann man nur an Vortragsstücken selbst beherrschen lernen. Man wird natürlich auch hier ein pädagogisch verständiges Fortschreiten vom einfachsten, kunstlosen Lied bis zu den schwierigsten Aufgaben der Gesangsvirtuosität im Laufe eines mehrjährigen Studiums mit großer Vorsicht allmählich vorbereiten müssen. Zeigen sich Defekte der Konsonantenaussprache, so sind sie durch systematische Studien und Erziehung des Ohrs zu scharfer Selbstkritik zu heben. Das mangelnde Zungen-r ist nicht durch das Gaumen-r zu ersetzen, sondern durch eifrige, auf Entwicklung der Beweglichkeit der Zungenspitze gerichtete Übungen wie tede—tede—tede—tede, beda—beda—beda—beda u. a. zu erwerben. Das „gelispelte“ (angestößene) s ist durch genaue Korrektur der Zungenlage zu verbessern. Bei allen diesen Fehlern spielt das Vormachen seitens des Lehrers und die Entwicklung des Ohrs beim Singenden selbst dieselbe entscheidende Rolle wie bei den Tonstudien.

Von großer Wichtigkeit ist die gewissenhafte Behandlung der „Klinger“. Sie müssen sehr tonvoll genau auf der Tonhöhe der Silbe gebildet werden, zu der sie gehören. Dadurch erreicht man größere Deut-

lichkeit und Ausdrucksfähigkeit der Sprache, durchaus freies Einsetzen des folgenden Vokaltons und schließlich eine gute Kantilene (enges legato), insofern die Tonunterbrechungen, die die Konsonanten an sich hervorrufen, auf ein wesentlich geringeres Maß eingeschränkt werden.

436. **Die Atemteilung.** Eine besondere Aufmerksamkeit wendet man der Atemteilung zu: sie hat drei Gesichtspunkte zu berücksichtigen, die aber oft einander widersprechen und daher zu Kompromissen nötigen: textliche, musikalische und praktische. Was textlich zusammengehört, soll nicht durch Atemzüge getrennt werden, so daß hierin die Atemteilung etwa der Interpunktion entspricht. Musikalisch soll ein zusammengehöriges Motiv durch den Atem nicht auseinander gerissen, ebenso wenig eine Dissonanz von ihrer Auflösung getrennt werden. Praktisch empfiehlt sich, lieber nach einer längern als nach einer kürzern Note zu atmen, da die zum Atmen nötige Zeit der vorhergehenden Note zu entnehmen ist, die somit um einen kleinen Teil ihres Wertes verkürzt wird.

Beim Studium eines Gesangsstücks mache man sich nach diesen Gesichtspunkten eine genaue Atemteilung, die man streng befolge.

437. **Das Portament.** Das Portament als Ausdrucksmittel verwende man nicht zu freigebig und spare es für die Momente gesteigerter Empfindung auf. Abwärts ist es unbedenklicher als aufwärts, wo es leicht unedel wirkt. Das Portament soll stets leiser sein als die dadurch verbundenen Noten, um so leiser, je langsamer es ausgeführt wird.

438. **Die Accente.** Ein weiteres wichtiges Vortragsmittel sind

die Accente, die zur rhythmischen Belebung und zur Steigerung des Ausdrucks im Gesange erheblich beitragen. Die technische Ausführung der Accente kann auf zwei Arten erfolgen: entweder als ein durch Atemstoß bewirktes, kräftiges Ansetzen der zu betonenden Silbe nach Art des *marcato* mit Hilfe des Zwerchfellmuskels (*Schlagaccent*) oder bei ganz gleichmäßiger Atemführung in der Weise des *legato* durch stärkeren Einsatz und sofortige plötzliche Abschwächung der Tonstärke innerhalb einer Note (*gejüngener Accent*).

Die erste Art ist seltener und ausschließlich für dramatisch bewegte Allegrosätze energischen Stils anzuwenden, der gesungene Accent empfiehlt sich für die weiche *Kantilene* und vorzugsweise für den *Liederstil*. Hierbei ist zu bemerken, daß die Ausbildung einer schönen *Kantilene*, d. h. einer auf gleichmäßigster Atemführung beruhenden, durch lückenloses (*enges*) *legato* ausgezeichneten, melodischen Tonfolge das Hauptziel aller Gesangstudien sein muß, das sich sehr wohl mit meisterhafter Deutlichkeit der Aussprache und charakteristischem Ausdruck verträgt. Wie schon in der Einleitung bemerkt, hat bald die reinmusikalische Schönheit der Melodiebehandlung, bald die realistische Schärfe und Wahrheit des poetischen Vortrags als Ideal der Gesangkunst gegolten, während doch die vollkommene Meisterschaft nur in sicherer Beherrschung beider Stilarten zu erblicken ist, die in der Vokalkunst nebeneinander ihre Geltung behaupten.

439. **Der Koloraturgesang.** Die größten Stilgegensätze der Gesangkunst finden wir im Koloraturgesang und im Recitativ ausgeprägt. Der Koloraturstil nähert sich der absoluten Musik,

insofern die menschliche Stimme hier vorzugsweise zum instrumentalen Träger reinmusikalischer Gebilde wird, während die scharf ausgeprägte Bedeutung des Wortes sich in melismatischen Verzerrungen verflüchtigt und im günstigsten Falle nur die allgemeine poetische Idee in der musikalischen Gestaltung zum Ausdruck kommt. Eine solche tiefere ästhetische Bedeutung hat die Koloratur meist bei Händel, wo sie gleichsam zur Tonmalerei wird und z. B. das Zwitschern der Vögel, das Klauschen der Wellen, das Züngeln der Flammen, das Schlagen des erregten Herzens u. s. w. durch symbolische Tonfiguren schildert. Die italienische Opernmusik der zweiten Hälfte des vorigen, der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts pflegte dagegen den Ziergesang fast ausschließlich als Selbstzweck, d. h. als Tummelplatz für die aufs höchste gesteigerte Kehlkopfvirtuosität, bei der jedes Streben nach Wahrheit des poetischen Ausdrucks in den Hintergrund trat. Musikstücke dieses Stils fordern denn auch von dem heutigen Sänger nur sichere instrumentale Beherrschung und Geläufigkeit der Stimme.

440. **Das Recitativ.** Das Recitativ verläßt insofern den Boden der reinen Musik, als es die Fessel des Taktes, d. h. der genauen rhythmischen Gliederung durch Zeiteinheiten abwirft und sie durch die natürliche Accentuation der ausdrucksvollen Sprache ersetzt. Dagegen behält es als musikalisches Element die fixierte Tonhöhe bei und bildet so eine Uebergangsstufe zwischen reiner Poesie und Vokalmusik. Die Silbenlänge und die Accentverteilung bestimmen sich beim Recitativ ausschließlich durch die Rücksicht auf ausdrucksvolle Deklamation, so daß die Note als rhythmisches Zeichen ihre Bedeu-

tung verliert und nur die Tonhöhe feststellt. Man unterscheidet *Secco-recitativ*, bei dem sich die Singstimme über einfachen, ausgehaltenen Akkorden in vollster Freiheit und Ungebundenheit der Deklamation bewegt, und begleitetes (obligates) *Recitativ*, bei dem eine reichere, ausgeführtere Begleitung der Singstimme häufig zur strengeren Wahrung des Taktes nötigt und durch gelegentliche Zwischenspiele das musikalische Element wieder mehr in den Vordergrund treten läßt.

Beim Vortrag des *Recitativs* muß man sich vor zwei Extremen hüten. Man vermeide einerseits, durch schwerfällige Langsamkeit und gleichmäßige Breite der Silbenbehandlung das *Recitativ* in einen eintönigen, psalmodierenden Gesang ausarten zu lassen, durch den manche Sänger vermeinen, der Würde des *Dratorienstils* am meisten zu entsprechen. Andererseits hüte man sich vor flüchtigem und tonlosem, die Sprache äußerlich nachahmendem Vortrag. Eine wahrhaft plastische Wirkung ist nur zu erzielen durch eindringliches, scharfes *Accentuiren* und längeres Verweilen auf den Höhepunkten der Deklamation, während die Nebensilben und unbetonten Worte zwar deutlich zu artikulieren, aber in lebhafterem Zeitmaß und mit geringerer Tonstärke vorzutragen sind.

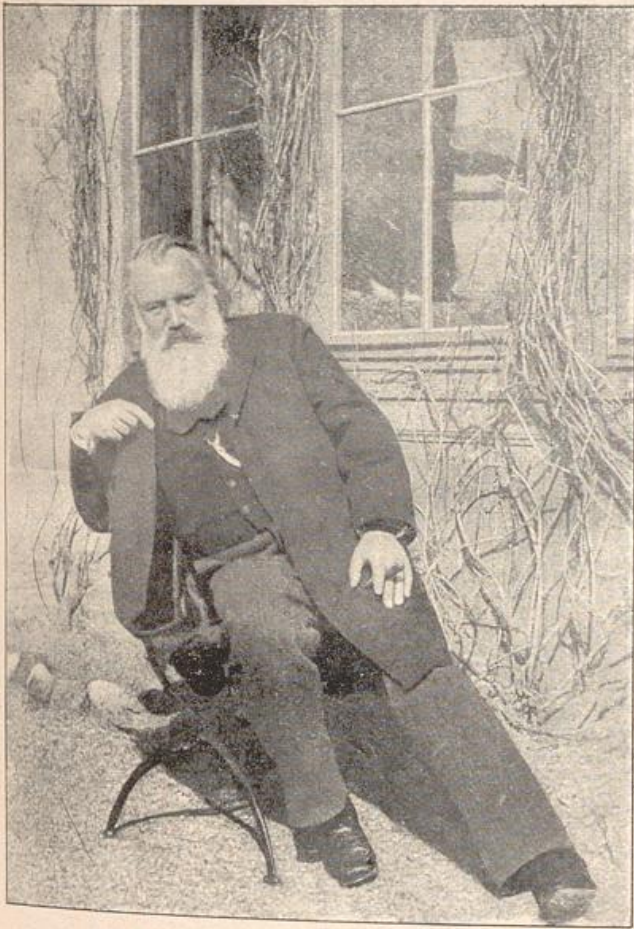
441. Der Geschmack. Die große Mehrzahl der Gesangsstücke bewegt sich auf einer von den Polen des *Recitativs* und des *Ziergefangs* gleichweit entfernten Mittellinie und verlangt ein vollkommenes, inniges Verschmelzen des poetischen und musikalischen Elements. Doch wird bald das eine, bald das andere größere Geltung beanspruchen, bald absolute Tonschönheit und Entfaltung der *Kantilene*, bald vollkommene

Deutlichkeit der Sprache und realistische Ausdruckswahrheit die Hauptsache sein. Hier zu entscheiden ist Sache des natürlichen künstlerischen Feingefühls, des gebildeten Geschmacks und der Kunstverföhrung. Wie es vorkommen kann, daß zur Entfaltung höchsten melodischen Reizes im *legato* die Schärfe der Artikulation (z. B. bei zusammenstoßenden gleichen Konsonanten: „nicht — treu“) vorübergehend zurücktritt, so kann andererseits im Dienste der dramatischen Wahrheit die musikalische Schönheitslinie durch ein *Tremolo*, einen offenen Schrei, ein hörbares Atmen, ein Abbrechen mitten im Wort u. a. m. gelegentlich durchbrochen werden.

Für die Ausbildung des Schülers wird allerdings das erste Erfordernis immer musikalische und gesangstechnische Korrektheit sein müssen. Einer spätern Entwicklung ist dann die Aneignung aller charakteristischen Klangfarben und sprachlichen Vortragsmittel vorbehalten. Auf diesem Gebiet spielt die individuelle geistige Anlage jedenfalls die Hauptrolle, und das Beispiel vollendeter Künstler schafft hier noch mehr fördernd und anregend als die Lehre. Als vortreffliches Mittel zur Herausbildung eines freien und charakteristischen Vortrags im Gesange ist jedem Kunstjünger zu empfehlen, zunächst den Text eines Gesangsstücks ohne Musik in seinen einzelnen Teilen durchzusprechen und als Ganzes ausdrucksvoll zu deklamieren, ehe er an die Verbindung von Wort und Ton geht. Besonders der Vortrag des *Recitativs* wird hierdurch außerordentlich gewinnen.

D. Schluß.

442. Die Gesundheit. Zum Schluß seien noch einige Bemerkungen über das gesundheitliche

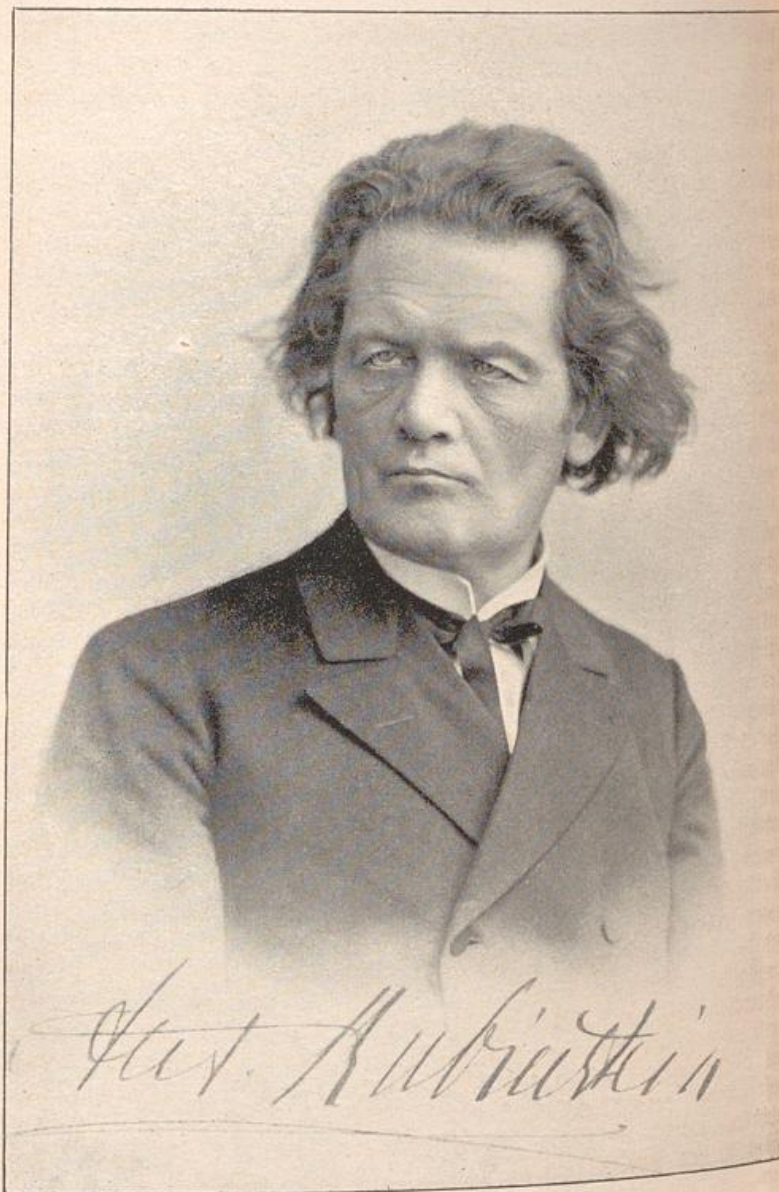


Joh. Brahms.

Johannes Brahms,

geb. 7. Mai 1833 in Hamburg,

gest. 3. April 1897 in Wien.



Anton Rubinstein

Anton Rubinstein,

geb. 28. Nov. 1830 in Wschotynetz (Bessarabien),
gest. 20. Nov. 1894 in Villa Peterhof bei Petersburg.

Berth
Der
Inft
ver
Teil
fiell
mun
wid
allen
kunf
birgt
daß
befin
gers
gilt
pore
im a
auch
Sän
hung
Leib
fähig
Des
mäß
scher
Bon
dern
unbe
dem
ift ex
wege
und
tung
wider
meist
keit
Luft
leicht
hau
gers
tarrh
fchüg
über
Runj

burg
dem A
vor d
Einge
larfel
ter to

Verhalten des Sängers angefügt. Der Umstand, daß das musikalische Instrument des Sängers mit ihm verwachsen ist, das heißt einen Teil seines körperlichen Ich darstellt und die Lebensquelle der Atmung für ihn auch zur Tonquelle wird, sichert der Gesangkunst vor allen Zweigen der ausübenden Tonkunst den höchsten persönlichen Reiz, birgt aber auch die Gefahr in sich, daß jede Störung des Allgemeinbefindens die Kunstübung des Sängers nachteilig beeinflusst. Für ihn gilt der Satz: vox sana in corpore sano. Was der Gesundheit im allgemeinen förderlich ist, nützt auch der Stimme. Daher hat der Sänger in gesundheitlicher Beziehung zunächst durch Abhärtung und Leibesübungen die Widerstandsfähigkeit seines Körpers zu steigern. Des fördernden Einflusses regelmäßiger Atmungsübungen in frischer Luft wurde schon oben gedacht. Von allen Sportarten ist das Wandern (auch mäßiges Bergsteigen) unbedingt am meisten zu empfehlen, demnächst das Turnen.* Dagegen ist erfahrungsgemäß das Radfahren wegen seiner einseitigen Gymnastik und der damit verbundenen Erkältungsgefahr Sängern ebenso zu widerraten wie das Tanzen, das meist eine gesteigerte Atemthätigkeit in staubiger, minderwertiger Luft mit sich bringt und ebenfalls leicht Erkältungen veranlaßt. Ueberhaupt sei das Bestreben des Sängers, sich nach Möglichkeit vor Katarren der Atmungsorgane zu schützen, da sie ihn nicht nur vorübergehend der Ausübung seiner Kunst entziehen, sondern in häu-

figer Wiederkehr den Schmelz des Organs aufreiben. Der Grund, warum die südlichen Länder meist schönere Stimmen zur Reife bringen, liegt nicht in einer glücklicheren Naturanlage der Südländer, sondern nur in den günstigeren klimatischen Verhältnissen, durch die sie vor Katarren mehr geschützt sind. Darum bedarf der Nordländer besonderer Abhärtung gegen Witterungseinflüsse, die er durch kalte Abreibungen, Bäder und Einwirkung frischer Luft auf die äußere Haut erreichen kann.

Jeder rasche und unvermittelte Temperaturwechsel ist zu vermeiden, besonders unmittelbar nach dem Singen, das eine stark erhöhte Thätigkeit der Organe bewirkt und sie dadurch für schädliche Einflüsse besonders empfänglich macht. Dauernde Gewöhnung an die Nasenatmung ist ein vortreffliches Vorbeugungsmittel gegen Erkältungen und darum Sängern ausschließlich zu empfehlen; ganz besonders aber sollte man, aus dem warmen Zimmer oder gar aus überhitzten Sälen ins Freie tretend, den Mund stets geschlossen halten und das Sprechen so lange gänzlich vermeiden, bis man sich an die kältere Luft gewöhnt hat.

In Bezug auf die Kleidung folge jeder allgemein anerkannten hygienischen Grundsätzen und den am eignen Leibe gemachten Erfahrungen; denn auch hier spielen langjährige Gewöhnung und besondere Naturanlage eine entscheidende Rolle. Daß Sängerinnen auf das Einschüren des Oberkörpers durch feste Korsetts ganz verzichten müssen, ist für jeden denkfähigen Menschen selbstverständlich; ein dauernder Kampf der Atmungsorgane gegen diese Panzerung macht jede künstlerische Atembeherrschung unmöglich und führt zu Körperschwäche und Siechtum.

* Selbstverständlich ist, daß man sich durch gymnastische Übungen, die an sich dem Körper heilsam sind, nicht unmittelbar vor dem Singen ermüden darf, da das Singen selbst eine kräftige Muskelleistung erfordert, zu der nur ein ausgeruhter Körper tauglich ist.

Die Ernährungsweise des Sängers braucht in nichts von der normaler, gesunder Menschen abzuweichen. Jeder Erwachsene weiß aus Erfahrung, was ihm zuträglich ist, was nicht. Nur vermeide der Sänger, unmittelbar nach einer Mahlzeit zu singen oder gar angestrengt zu üben, sondern warte damit eine bis zwei Stunden. Beim Alkohol- und Tabakgenuß hat man streng zwischen der Wirkung auf das Allgemeinbefinden und dem lokalen Einfluß auf die Schleimhäute zu unterscheiden. Vermögen geringe Mengen dieser Reiz- und Genußmittel einen wohlthätigen und anregenden Einfluß auf das Nervensystem des Sängers auszuüben, so ist ihre häufige örtliche Einwirkung auf die Schleimhäute des Mundes und Halses nur nachteilig, und darum größte Mäßigkeit in diesen Dingen dem Sänger zu empfehlen. Besonders das Rauchen sollte er lieber ganz unterlassen, denn die Beispiele stark rauchender, tüchtiger Sänger sind nur die Regel bestätigende Ausnahmen.

In gesundem Zustande vermeide der Sänger durchaus all die zahlreichen Hausmittelchen, durch die manche glauben, die Disposition ihrer Stimme zu heben. Die Wirkung solcher festen und flüssigen Substanzen beruht bei einer gesunden Stimme ausschließlich auf Einbildung. Die beste Vorbereitung des Organs auf eine größere Leistung ist mehrstündiges Schweigen, also Ruhe. Fühlt man unmittelbar vor dem Singen eine lästige Trockenheit im Halse, so trinke man etwas gewöhnliches Wasser, das man so lange im Munde behält, bis es genügend temperiert ist und dann hinunter schluckt.

Für abnorme, krankhafte Zustände des Stimmorgans Verhaltensmaßregeln zu geben, ist Sache des Arztes. Liegt eine Erkältung oder irgend ein anderer Schwächestand der Stimme vor, so enthalte sich der Sänger sofort alles Singens und schränke auch das Sprechen nach Möglichkeit ein. Bei leichteren Katarthen sind Spaziergänge in der frischen Luft sehr empfehlenswert. Leichte Entzündungen des Halses und Rachens sind durch Gurgeln mit den bekannten schleimlösenden oder desinfizierenden Mitteln, katarthaltige Zustände des Kehlkopfs, der Luftröhre und der Bronchien durch Inhalationen zu bekämpfen. Bei schweren Erkältungen lege sich der Sänger sofort zu Bett, da die Einwirkung der Bettwärme ein durch nichts zu ersetzendes, schnell wirkendes Heilmittel ist.

Daß jede Schwächung des Nervensystems die Leistungsfähigkeit des Sängers beeinträchtigt, liegt auf der Hand. Daher sei er stets darauf bedacht, durch Schlaf, dem Shakespeare „die Würze aller Wesen“ nennt, seinem Körper genügende Erholung zu verschaffen.