

Cornelius Reid
Vortrag am 9.Mai 1995
Konservatorium Frankfurt /Main

Belcanto

Die Idee und ihre Verwirklichung in der Praxis

Anfang dieses Jahrhunderts sprach man sehr viel über das verlorene Geheimnis des Belcanto Gesanges. Als ich jung war, wollte ich dieses Geheimnis allen offenbaren, aber ich versteckte es wohlweislich vor neugierigen Blicken und forschenden Gedanken. *Jetzt, wo ich in dem Besitz dieses Geheimnisses bin, behalte ich es selbstverständlich für mich.*

Bei allen seinen Erscheinungsformen muß man zugeben, daß der Begriff Belcanto immer noch etwas Mysteriöses an sich hat.

In diesem Zusammenhang gibt es ein ganz hervorragendes Buch, *The Head Voice and Other Problems* von **D.A.Clippinger**¹, in dem er dieses *einst verlorene Geheimnis* in folgender Weise beschreibt:

1. *Die wirkliche Kunst des Singens ist in dem Augenblick verloren gegangen, in dem sie gefunden wurde.*
2. *Der einzige Zeitraum, in der sie perfekt beherrscht wurde, war der Zeitpunkt, als sie begann.*
3. *Seit sie (die Kunst des Singens) begann, suchen wir danach aber ohne Erfolg.*

Was Clippinger dabei vergaß zu sagen, war, daß wir jahrhundertlang bis heute einer falschen Vorstellung nachjagen.

Hoffentlich gelingt es mir, zu beweisen, daß die großen Lehrer dieser Epoche ihre Geheimnisse nicht mit ins Grab nahmen, sondern daß ihre Trainingsmethoden und ihre dahinterliegenden Theorien und Regeln eine völlig andere Sichtweise dieser großartigen Kunstform widerspiegeln.

Belcanto Gesang existierte von Mitte des 17.Jahrhunderts bis hin zum frühen 19.Jahrhundert.

Das Studium dieser Tradition ist deshalb so kompliziert, weil man sie von verschiedenen Standpunkten aus erforschen kann. Die Praxis des Belcanto könnte man 1. sowohl aus dem Blickwinkel der Operngeschichte, 2. vom musikalischen Stil ausgehend oder 3. allein von der in dieser Epoche üblichen Darstellungsart und Pädagogik her betrachten.

Für wirklich Interessierte empfehle ich noch ein Buch von **Philip A.Duey**: *Bel Canto in the Golden Age*,² es ist sorgfältig recherchiert und dokumentiert und bietet eine Fülle wichtiger Informationen von historischem Wert.

Ich aber stehe hier, um die Hintergründe und die Praxis zu erläutern, ohne die man nicht über Belcanto und seine Geschichte reden könnte.

Obwohl ich Ihnen ganz besonders Duey's Buch ans Herz lege, finde ich es notwendig, unsere unterschiedlichen Annäherungsweisen zu diesem Thema aufzuzeigen. Duey sagt zum Beispiel:

¹ David Alva Clippinger *The Head Voice and Other Problems*, Bryn Mawr, Pa: Oliver Ditson & Co. 1917

² Philip A.Duey, *Bel Canto in the Golden Age*, New York: Kings Crown Press 1951

*Der wichtigste Grund für die Erforschung des Belcanto ist die Tatsache, daß die zwei Grundprinzipien des Belcanto - **Virtuosität und schöner Ton** - auch noch heute die wichtigsten Ziele guten Gesangs darstellen.*

Ich glaube diese Aussage führt zu Mißverständnissen. Virtuosität und schöner Ton sind keine Prinzipien. Sie gehören in die Rubrik Charakteristik und Aesthetik eines Tones und als solche offenbaren sie nicht die dahinterliegenden naturgegebenen Abläufe, ohne die der Belcanto Gesang nicht existieren oder gar entwickelt werden konnte.

Wenn etwas mit Sicherheit über Belcanto ausgesagt werden kann, ist es die Tatsache, daß Virtuosität, schöne Tonqualität und Gesangsstil, für die diese Epoche besonders berühmt war, parallel mit dem Auftauchen des Kastratentums in der Oper zu finden ist.

Eine typische Beschreibung der Kastratenvirtuosität finden wir in dem Buch: *Practical Reflections an the Figurative Art of Singing*³, von **Mancini** über den Gesang des Kastraten *Baldassare Ferri*:

Er besaß absolute Perfektion in jeder Stilart; er war fröhlich, stolz, ernst, zärtlich, sein Pathos beherrschte uns völlig. Zwei volle Oktaven sang er in einem Atemzug herauf und herunter, ununterbrochen trillernd, die chromatischen Tonfolgen traf er mit solcher Akkuratessse auch ohne Begleitung, daß, wenn ein Orchester während seines Singes einen Ton spielte, den er gerade singt, eine völlige Übereinstimmung in der Tonhöhe herrschen würde.

Die Frage hierbei ist, ob solche technischen Fähigkeiten auch erreicht werden können, wenn der Stimmmechanismus durch technische Fehler belastet ist. Offensichtlich war es im Falle der Karriere des *Antonio Bernacchi*, einem Schüler von Pistoichi möglich. Obwohl er mit keiner guten Stimme begabt war, schreibt **Mancini** in oben genanntem Buch folgendes über ihn⁴:

Er zögerte nicht, ungeachtet des Ausgangs oder der Anstrengung, jeglichen Versuch zu unternehmen; er zwang sich zu einer festen Zeit, mit seinem Lehrer abgesprochen, welchen er jeden Tag zur Kontrolle aufsuchte. Während dieser Zeit des Studiums sang er weder in Kirchen noch im Theater, noch ließ er irgendjemanden außer seinen allerengsten Freunden zuhören.

Die Resultate dieser Bemühungen beschreibt **Mancini** folgendermaßen:

Es würde unglaublich klingen, wenn ich alle Lorbeeren aufzählte, die dieser große Mann verdiente. Es genügt zu sagen, daß dieser Mann allgemein bewundert wurde, daß er einer der beispielhaftesten Sänger wurde, was ihm von allen, die ihn je gehört haben, bestätigt worden ist. Der Schüler sollte aus dieser Tatsache lernen, daß mit harter Arbeit unter einem großen Lehrer eine schlechte Stimme sich zu einer guten verwandeln kann.

Diese zwei Aussagen Mancinis sind von großer Bedeutung. Es ist eine Sache, die Technik einer von Natur begabten Stimme zu verbessern; eine andere, eine mit Stimmfehlern belastete Stimme korrigieren und die Technik auf höchstes Niveau bringen zu wollen.

³ Mancini, *Practical Reflections an the Figurative Art of Singing*, Milano 1776, übersetzt von Pietro Buzzi, Boston: The Gorham Press 1912, S. 6

⁴Mancini, *Practical Reflections an the Figurative Art of Singing*, Milano 1776, übersetzt von Pietro Buzzi, Boston: The Gorham Press 1912

Welche Ratschläge es auch immer gewesen sein mögen, die natürlichen Prinzipien (gesangstechnischen Abläufe) und ihre Praxis waren Allgemeinwissen. Diese Art Fortkommen im Gesang war nicht unüblich sondern typisch.

Obwohl der historische Hintergrund der Kastration nicht unbedingt interessant für unsere Diskussion ist, ist die Praxis des Kastrierens von Jungen, die eine wunderschöne Stimme besaßen von direkter Bedeutung für unser Thema. Durch die Kastration ist der normale Prozess der Mutation oder des Stimmbruchs vorweggenommen, mit dem Ergebnis, daß der veränderte Mann sozusagen mit einem weiblichen Kehlkopf sang, der aber in einer physischen Struktur eingebettet war, dessen Maße nicht nur die eines Mannes waren, sondern sogar extrem groß. Die Stimme der Kastraten war qualitativ so einmalig, daß sie sich völlig vom Knabensopran oder -alt oder den Frauenstimmen unterschieden.

Wie bei dem vorpubertären Knabensopran, der nicht ausschließlich mit Falsett singt, waren die Kastraten nicht ohne *natürliche Stimme* obwohl das normale Wachstum des Kehlkopfes stehengeblieben war.

Die technische Grundlage des Belcanto Stils, der vom Osten her kommend in der westlichen Welt Verbreitung fand, wurde von den Kastraten sehr gut angenommen. Bevor sich der a-cappella-Stil verbreitete, glaubte man schon allgemein, daß die Stimme aus zwei Erscheinungsformen bestand; eine Klangerscheinung, die man **vox integra** oder **natürliche Stimme** nannte und die andere Klangerscheinung, die man als **vox ficta** oder **falsche Stimme** bezeichnete. Zur letzteren Kategorie gehörten die Falsettisten, die die Gewohnheit hatten, während des Singens des Diskants ihr Falsett zu gebrauchen. Dadurch daß sie gezwungen waren, ihr Falsett über seine natürlichen Grenzen hinaus weiter fortzuführen, gelangten sie zu der Einsicht, daß eine größere Fertigkeit in dieser Stimmtechnik noch zu erreichen wäre.

Obwohl das Kastratentum über 150 Jahre lang absolut den Gesangstil beherrschte, war sein Untergang unvermeidlich. Nicht nur das soziale Klima wechselte, sondern die Gesellschaft war der mythologischen Themen oder historischen Ereignisse im Altertum müde. Die Geschichten und Dramen, die in der Musik verwendet wurden, waren nur eine Sammlung an Arien, die speziell zu dem Zweck komponiert waren, die stimmlichen Qualitäten und Besonderheiten hervorragender Sänger herauszustellen. Der Text mußte sich immer der Musik unterordnen und die Arien selbst waren nur eine Spiegelung von Läufen, Trillern, Arpeggios, Kadenzten und anderen Verzierungsarten.

Tosi und andere beklagten den Verfall der musikalischer Werte, eine Meinung, die auch **Christoph Gluck** (1714-1787) teilte, der den italienischen Sängern vorwarf, daß sie die Oper durch ihre Eitelkeit verunstalteten, sie lächerlich machten und sie den Wert der Unterhaltung minderten. Ein extremes, aber in einigen Elementen wahres Urteil. Ein Beispiel solcher Ausschweifung ist eine Passage aus Porporas *Siroe*, in der über 140 Töne auf einer Silbe gesungen werden müssen, und bei der auf dem Wege zur Abschlußkadenz noch zusätzlich 12 Triller gefordert werden.

Noch zwei Punkte sind zu bedenken, bevor ich diese Bemerkungen abschließe

1. Die Stimmorgane der Knaben, der Kastraten, der erwachsenen Männer und der weiblichen Sänger aller Altersgruppen in allen wesentlichen Bestandteilen identisch, ungeachtet ihrer Kondition oder ihres Geschlechts. Es gibt keine grundlegenden Unterschiede in der Physiologie ihrer Vokalmechanismen und

2. Da ein Knabensopran oder Knabenalt nur annähernd die Virtuosität oder die technischen Fähigkeiten der Kastraten erreichte, muß man daraus schließen, daß die Kastraten ihre Stimmfähigkeiten hart erarbeitet haben; sie wurden gelehrt, mit Gründlichkeit und Ausdauer ihre Tonproduktion nicht nur zu verfeinern sondern durch einen kreativen Prozess immer neu zu entwickeln.

Weiterhin ist festzustellen, daß seit dem 16. und 18. Jahrhundert der menschliche Körper sich nicht materiell (in seiner Gestalt) verändert hat und es ist ganz offensichtlich, daß alles das, was zur Zeit vor und während des Kastratentums (die Zeit, die als das Goldenes Zeitalter des Belcanto bekannt ist) richtig an den Theorien und der Praxis war, auf funktionalen Abläufen basieren muß, die auch heute noch anwendbar sind und ihre Gültigkeit haben.

Leider kann man nur spekulieren wie die spezielle Toneigenschaft beschaffen war, die die Kastraten besaßen. Schätzungsweise war es weder wie bei einem Knaben noch wie bei einem weiblichen Sopran, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach eine Mischung zwischen beiden. Es gibt viele zeitgenössische Berichte über das, was allgemein als Effekthascherei ihres Singstils bezeichnet wurde. Ein Zeitzeugnis findet man in einem Artikel von **Benedetto Marcello** für *Il Teatro Alla Moda* (1721), der schrieb:

*Beim Singen einer Arie, kann es passieren, daß der Sänger pausiert, wo und wann er will; daß er in den Kadenzten die Passagen derartig frei Improvisiert und verzieren, daß der Dirigent seine Hände vom Cembalo nimmt, eine Prise Schnupftabak nimmt und mit Vergnügen den **Divo** erwartet. Er treibt die dramatische Handlung seiner momentanen Stimmung und seiner Laune entsprechend voran, da er, der moderne Künstler, es weder nötig hat, Gefühle, die in den Worten ausgedrückt sind, wirklich zu verstehen, noch auf das Zusammenspiel von Gestik und Bewegung zu achten. Beim Da capo wird er die ganze Arie so verändern, wie es ihm paßt, obwohl seine Varianten keinerlei Verbindung mehr mit der vom Kompositen vorgegebenen Harmonik hat, noch wird er Rücksicht auf die Orchestermusiker nehmen obwohl diese Veränderungen sogar einen Tempowechsel einschließen. Niemand kümmert sich um einen werkgetreuen Aufführungsstil, da der Komponist des Werkes auf alles gefaßt scheint.*

Ein anderes Zeugnis stammt von **Bontempi**, der den Gesang von *Baldassare Ferri* (1610-1680) in seinen *Historica Musica* kommentiert:

Jemand der diesen feinfühligten Sänger noch niemals gehört hat, kann sich kein Bild von der Klarheit seiner Stimme, seiner Beweglichkeit, von der bewundernswerten Leichtigkeit in den schwierigsten Passagen, von der Treffsicherheit seiner Intonation, der Brillanz seiner Triller und seinem unerschöpflichen Atemhaushalt machen. Jemand der ihn oft gehört hat, berichtet von der Ausführung schneller und schwierigster Passagen mit jeder Schattierung von Crescendo und Decrescendo; und gerade dann, wenn es den Anschein hat, daß er müde wird, schießt er seine endlosen Triller ab, steigt auf und steigt ab in allen Graden der chromatischen Skala über zwei Oktaven mit unfehlbarer Genauigkeit. Und alles dies scheint nur ein Spiel für ihn.

Ich möchte jetzt gerne einige Schallplattenbeispiele vorführen, die mir eine gute Repräsentation des Belcanto Gesangs darstellen, ein Stil, der nicht nur sehr verzierungsreich und stimmlich dankbar ist. Dieser Stil und die herausragende Schönheit seines Tones können nur, durch ein perfektes Legato, eine ebenmäßig ansteigende Tonskala über eine weite Tonspanne, die Fähigkeit, jeden Ton der Skala anzuschwellen oder zu verringern, durch Aufrechterhaltung der Kraft und der Fähigkeit, Triller ohne Schleifen der Intervalle auszuführen, verwirklicht werden. Hören Sie nun folgende Klangbeispiele:

1. Bellini, **I Puritani** - Polonaise: *Son Vergin Vezzosa*
gesungen von Amelia Galli-Curci
2. Meyerbeer, **Dinorah** - *Ombra Leggera*
gesungen von Maria Callas
3. Rossini, **Der Barbier von Sevilla** - *Ecco Ridente in Cielo*
gesungen von Fernando de Lucia

Mit dem Auftauchen dieses überladenen verzierungsreichen Stils, der so typisch für das Belcanto ist, schält sich die Frage heraus, wie die Natur dieser funktionalen Abläufe und ihre Ausführung dazu führten, daß diese Vokalkunst so gedeihen konnte.

Nun stelle ich Ihnen fünf Autoritäten vor.

Der erste wurde von berühmten Kastraten um Rat aufgesucht, die gleichsam großen Erfolg als Lehrer hatten. Folgenden Ratschlag gab **Pier Francesco Tosi** (1647-1727) in seinem Buch *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723):⁵

1. *Laß den Lehrer mit großer Sorgfalt die Stimme des Schülers hören, ob diese di petto oder di testa sei, sie sollte immer sauber und klar erscheinen, ohne zu näseln oder im Rachen zu stecken.*
2. *Ein gewissenhafter Lehrer sollte sich nicht nur bemühen, aufgrund seines Wissens, einem Sopran, der ohne Falsett gezwungen wäre, nur ein paar Noten innerhalb eines eingengten Umfanges zu singen, zu helfen, sondern er sollte nichts unversucht lassen, die vorgetäuschte und die natürliche Stimme zu vereinen, damit sie nicht mehr unterschieden werden kann, denn wenn sie nicht perfekt vereinigt wird, wird die Stimme sich in verschiedene Register aufteilen und so konsequenterweise ihre Schönheit verlieren.*

In einer Fußnote erklärt Tosi den Ursprung des Begriffs *Register* und stellt dabei die Ähnlichkeit zwischen den Stimmregistern und dem mechanischen Prozess beim Gebrauch von verschiedenen Registerzügen einer Orgel heraus.

John Ernest Galliard⁶, der englische Übersetzer von Tosi schreibt in einer Randbemerkung über Vokalregister folgendes:

⁵**Pier Francesco Tosi** (1647-1727) in seinem Buch *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723); hier in der englischen Übersetzung von Mr Galliard, *Observations on the Florid Song*, herausgegeben von Michael Pilkington, Stainer & Bell, London 1987 in der deutschen Fassung von Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757

⁶ John Ernest Galliard, in der englischen Übersetzung (*Observations on the florid song*) von Tosis *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723)

3. **Voce di petto** ist die volle Stimme, welche mit voller Kraft der Brust gesungen wird; sie klingt meist sonor und ausdrucksstark. **Voce di testa** kommt etwas mehr von der Kehle als von der Brust und ist weitaus beweglicher. **Falsetto** ist eine vorgetäuschte Stimme, die nur in der Kehle erzeugt wird; sie besitzt mehr Beweglichkeit als andere, dagegen aber keine Substanz.

Wieder ein Zitat von Tosi selbst:

4. Die volle Ausdehnung der natürlichen Stimme endet generell über dem vierten Zwischenraum, welcher C ist, oder auf der fünften Linie, welches das D ist (im Sopranschlüssel)⁷ und dort erscheint dann die vorgetäuschte Stimme, sowohl beim Höhersteigen zu den höheren Noten als auch beim Herabsteigen zur natürlichen Stimme. Die Schwierigkeit besteht in der Verbindung und Vereinigung derselben.
5. Zwingen den Schüler zu klarer Aussprache der Vokale und wenn es nicht des Lehrers Schuld ist, ist es die des Schülers, der kaum über das Niveau des Anfangsunterrichts gekommen ist. Deshalb muß er die drei offenen Vokale gebrauchen, ganz besonders das „a“.⁸
6. Laß ihn unbedingt alle Grimassen, Tricks mit dem Kopf, dem Körper und besonders dem Mund korrigieren; der Mund soll eine solche Stellung einnehmen (falls dies der Sinn der Worte erlaubt), welche mehr einem angenehmen Lächeln als einem zu schwermütigen Gesichtszuge gleicht.
7. In der selben Stunde bringe seine Stimme voran, indem du sie allmählich an- und abschwellen läßt, vom leisesten Piano bis hin zum lautesten Forte und umgekehrt.
8. Der Schüler wird jetzt einen bemerkenswerten Fortschritt gemacht haben, deshalb mache der Lehrer ihn jetzt mit den ersten Verzierungen wie z.B. den Appoggiaturen (Vorschläge) vertraut.

Nachdem der Schüler Perfektion in der Kunst des Trillers und der Verzierungen erreicht hat, sollte der Lehrer den Schüler Worte lesen und sprechen lassen. Der nächste Übungsschritt besteht darin, den Schüler so lange die Silbenverteilung unter die Noten üben zu lassen, daß er niemals in Verlegenheit kommt.

Diese Ansschauungen von Tosi wurden später von **Giam Battista Mancini** (1716-1800), einem berühmten Lehrer und Schüler von Antonio Bernacchi, der bekannt wurde als *Il Re del Cantatori* (König der Sänger) unterstützt. Er schreibt über die Registerfrage⁹:

Die normale Stimme teilt sich selbst in zwei Register, in das Brustregister und das Falsett. Jeder Schüler, ob Sopran, Alt, Tenor oder Baß kann leicht den Unterschied zwischen diesen zwei Registern feststellen. Die große Kunst des Singens besteht darin, den Übergang von einem Register in das andere so zu bewerkstelligen, daß es für das Ohr kaum wahrnehmbar ist.

⁷Im Violinschlüssel sind diese Noten das C⁴ und D⁴.

⁸ (Gemeint sind hier die **italienischen Vokale** „a (agile, mare oder anima), offenes „e“ (cette, tempo oder Fest) und offenes „o“ (Ostia, Carlotta oder Sonne).

⁹ Giam Battista Mancini in: *Practical reflections on the Figurative Art of Singing* (Milano 1776), übersetzt von Pietro Buzzi (Boston: The Gorham Press, 1912, S. 58)

Vincenzo Manfredini (1737-1799) ist mit dieser Feststellung einverstanden, was man an der Überschrift eines seiner Kapitel in seinem Buch *Regole Armoniche* (Venedig 1797) sehen kann: *Die Verbindung von Bruststimme mit der Kopfstimme, die allgemein Falsett genannt wird.*

Was die Verbindung dieser zwei Register betrifft, dafür möchte ich Duey's Übersetzung zitieren:

...man kann sie nicht durch Forcieren der hohen Brusttöne hervorbringen, sondern eher durch Stärkung der tieferen Töne des Falsetts; oder man mache das Gegenteil, wenn die Brusttöne sehr schwach und mangelhaft, und die Falsettöne dagegen voll und kräftig klingen.

BEISPIEL MIT KURSTEILNEHMERN

Die vierte wichtige Informationsquelle ist **Domenico Corri** (1746-1825) mit seinem Buch *The Singers Preceptor* (London: Chappell & Co), das erstmals 1810 in einer englischen Übersetzung veröffentlicht wurde.

Corri studierte fünf Jahre mit Porpora, dem Lehrer von Farinelli und Caffarelli, zwei der größten Sänger dieser Zeit, die wir gerade behandeln. (Zufälligerweise war Porporas Korrepetitor niemand anderes als Franz Joseph Haydn). So wie sein Vorgänger, war Corri auch Sänger und Komponist und ebenso auch Gesanglehrer. Das erste Kapitel seines Buches teilt gleich mit: *Was der Sänger wissen sollte*. Dieses Kapitel bespricht alle Elemente der Musik wie Solfege, Portamento, Verzierungen wie Mordent, Praller, Triller, Vorschläge und das *messa di voce*.

Man muß bis Seite 66 lesen, bis Corri endlich über Stimmtechnik schreibt. Seine kurzen Kommentare unter *Die Behandlung der Stimme* lauten folgendermaßen:

Es gibt vier Arten von Stimme: Baß, Tenor, Alt und Sopran.... Der Teil über der natürlichen Stimme (Bruststimme) wird vorgetäuschte Stimme oder Falsettstimme genannt, mit der einige pathetische Effekte produziert werden können, die aber keinerlei Kraft besitzt, deshalb muß des Schülers oberstes Ziel sein, so viel von der natürlichen Stimme (Bruststimme) zu erreichen wie es ihm möglich ist.....

Nachdem der Schüler den Umfang seiner natürlichen Stimme (Bruststimme) kennenlernen konnte, sollte der Schüler seine Gedanken darauf lenken, die natürliche Stimme mit den ersten Noten des Falsettes zu verbinden und zwar in solcher Feinheit, daß die Verbindung nicht hörbar wird.

Der schlimmste Fehler bei Sängern ist die ungeschickte Art, in der die Tonfolge von der natürlichen Stimme (Bruststimme) zur vorgetäuschten Stimme (Falsett) vollzogen wird, der plötzliche Wechsel, der ein großen Schock für das Ohr darstellt.

Wenn es Schwierigkeiten mit dem Bruch in der Stimme gibt, rät Corri, *lieber den tieferen Teil der Stimme zu opfern als den Bruch von der natürlichen Stimme zur vorgetäuschten Stimme zu riskieren.*

Sollte der Übergang sich als unausführbar erweisen, singe man die gesamte Passage in der vorgetäuschten Stimme.

Es ist wichtig festzustellen, daß die *vorgetäuschten Stimme* eine Ableitung von falsetto ist, von dem es mehrere Arten gibt. Die italienische Bezeichnung *le voci finte*, die man in der Literatur findet, bedeutet wörtlich diese *vorgetäuschte* oder *falsche* Stimmgebung. In übertragenem Sinne umschreibt dieser Begriff verschiedene falsche Toneigenschaften oder solche Tonqualitäten die anders als die natürlichen sind, die zuguterletzt auch unter der Bezeichnung *Brustregister* bekannt wurden.

Die letzte Autorität auf diesem Gebiet, von der ich rede, ist **Isaac Nathan** (1791-1865), der der einzige Autor ist, der jemals die vorgetäuschte Stimme definiert hat. In seinem Buch *Musurgia Vocalis*¹⁰ beschrieb Nathan diese spezielle Art von Stimme als eine Stimmqualität zusätzlich zur Bruststimme, dem Falsett und der Kopfstimme -...

*Es gibt eine vierte Art von Stimme, die wenig geschätzt und deshalb selten weiterentwickelt wird. Ich konnte weder bei den Italienern noch bei den Engländern bisher Befürworter finden, die diesem speziellen Stil einen Namen gegeben haben, deshalb werde ich diesen Stil **vorgetäuschte Stimme** nennen. Es ist mir bewußt, daß das Falsett als vorgetäuschte Stimme zu betrachten ist, da nur die Art Stimmgebung vorgetäuscht sein kann, die durch künstlichen Zwang produziert wird. Dieses Klangergebnis klingt dann so, als ob es nicht natürlich von der Brust käme und auch nicht in der Kehle produziert würde und bereits unter dem Namen Falsett bekannt ist; aber es ist auch keine voce di testa (Kopfstimme). Es ist ein süßer und sanfter melodischer Klang, weit weg - wie unter dem magischen Zauber eines Echos.*

Daß dieser Stimmeffekt von Nathan beobachtet wurde, scheint für seine folgende Ausführung über die zwei Registermechanismen von Bedeutung zu sein:¹¹

*Es existiert ein Bruch, mehr oder weniger, in den Stimmen beiderlei Geschlechts, aber besonders bei der männlichen Stimme, zwischen der voce di petto (Bruststimme) und dem Falsett: Die exakte Stelle des Stimmorgans, bei der die voce di petto die Verbindung mit dem Falsett eingeht, wurde von den Italienern **Il ponticello (die kleine Brücke)** genannt. Solche Sänger, die mit Sicherheit ihre voce di petto über diese kleine Brücke hinübertragen können, dürfen das Lob der Brücke preisen. Hier müßte das gedankliche Ziel des Sängers dahingeleitet werden, die zwei Klangerscheinungen zu verschmelzen, so daß der Übergang von einem Register zu dem nächsten vom Ohr nicht mehr wahrgenommen werden kann. Dies kann nur bewerkstelligt werden mit Hilfe der vorgetäuschten Stimme. Hierbei müssen wir ganz besonders erkennen, daß die vorgetäuschte Stimme das einzige Medium oder das einzige Vehikel ist, womit das Falsett in den Bereich der voce di petto getragen werden kann.*

Falls meine Beobachtungen über die vorgetäuschte Stimme manchen zu obscur erscheinen, und sollte der Tyro (der Schüler) irgendwelche Schwierigkeiten haben, diese zu praktizieren,

¹⁰ *Musurgia* aus dem Griechischen = Das Dichten , Das Singen

Isaac Nathan, *Musurgia Vocalis*, London: Fentum, 1836, S.117

¹¹ a.a.O., S. 144f.

oder Schwierigkeiten in der Unterscheidung vom Falsett haben, was nicht unwahrscheinlich ist wegen der scheinbaren Klangverwandschaft; der Schüler kann sich von jedem Zweifel über diesen Punkt durch Üben seines Falsettes mit verschiedenen Vokalen befreien, bei welchem Versuch er entdecken wird, daß es physiologisch unmöglich ist, das italienische breite „a“ zu artikulieren, die vorgetäuschte Stimme jedoch wird gegen jeglichen Widerstand das Vehikel seiner Intonation werden - und in diesem Augenblick können die zwei Klangeigenschaften dauerhaft entdeckt werden.

Wenn der Tyro sein Ohr in der Unterscheidung der vorgetäuschten Stimme vom Falsett sehr befriedigt hat, sollte er sich darum bemühen, diese zwei Toneigenschaften zu verbinden, indem er auf irgendeinem vorgegebenen Ton während der Verlängerung dieses Tones, ohne Atem zu nehmen, den Vokal wechselt. Dies wird den entscheidenden Erfolg der gewünschten Verbindung bringen. Wenn das zustande gebracht wurde, ist der nächste Punkt die Verbindung der vorgetäuschten Stimme mit der voce di petto.

Beginne jeden Ton in der vorgetäuschten Stimme so sanft wie möglich, werde allmählich stärker, und kehre unmittelbar zurück zu dem ersten Piano; in dem Maße, in dem die Stimme an Kraft und Qualität zunimmt, soll die Lautstärke gesteigert werden, aber mit Vorsicht. Die geringste Unregelmäßigkeit oder Rauheit ist ein Zeichen dafür, daß der Sänger die Fähigkeit seines Stimmorgans überfordert hat. Jegliche Unbeständigkeit oder jedes Zittern der Stimme ist durch sanftere Tongebung zu beheben; eine gegenteilige Ausführung dient nur dazu, den Fehler zu verstärken und zu festigen.

Falls die Beschreibung der vorgetäuschten Stimme und des Falsetts zu schwierig gewesen sein sollte, gibt es dafür nur eine einzige Erklärung - wie bei allen Begriffsdefinitionen in der Vergangenheit und heute - Begreifen ist wirklich schwierig!

Ein Teil dieses Problems beruht auf der Tatsache, daß die Begriffe **Register** und **Stimme** sehr sorglos gebraucht wurden; oberflächlich gesehen, könnte der Eindruck entstanden sein, daß es vier Register gäbe - voce di petto (die Bruststimme), das Falsett, die vorgetäuschte Stimme und die voce di testa (die Kopfstimme). Es gibt zwei Beweise für die Unkorrektheit solcher Schlußfolgerungen.

1. Der Begriff Falsett, vorgetäuschte Stimme und Kopfstimme wurden oft austauschbar gebraucht.
2. Die Art der Registerverschmelzung verband immer die eine oder andere Art der Stimmgebung mit dem Brustregister aber niemals die Verbindung vom Falsett oder der vorgetäuschten Stimme mit der Kopfstimme!

Nathans Kommentar zu der Wirkung, daß die vorgetäuschte Stimme das einzige Vehikel ist, welches das Falsett in die voce di petto tragen kann, macht deutlich, daß mit dieser Definition eine falsche Toneigenschaft verändert und umgewandelt werden muß, damit sie ihre Falschheit verliert und neue Gültigkeit gewinnt. Die vorgetäuschte Stimme, so wie sie Nathan beschreibt, ist eine klare Tonqualität, die ihre Klarheit einer koordinierten Bewegung mit dem Brustregister verdankt und muß deshalb mit den sanften Tönen gleichgesetzt werden, die mit dem Beginn der später als **messa di voce** bekannt

gewordene Stimmgebung assoziiert werden. Dies erklärt aber auch, warum kurze Zeit später **Manuel Garcia** (1841) von der Kopfstimme, nicht als ein gesondertes Register spricht, sondern als Ergebnis einer **perfekten und konstanten Weiterführung** des Falsetts.

Um die Bedeutung der Beziehung zwischen Brust- und Falsettregister zu verstehen, ist es notwendig, sich in die Vorstellungen der Belcanto Sänger zu versenken und die ihnen zur Verfügung stehenden Informationen zu betrachten. Sie hatten weder physiologisches Wissen noch Interesse an dieser Materie; ihr Hauptziel zentrierte sich ausschließlich auf die Wahrnehmung der klanglichen Verbindungen. Diese Begrenzung an Wissen erklärt, warum sie die Begriffe *Register* und *Stimme* austauschbar gebraucht haben. Wie auch immer; heute erscheint es uns so, als sei diese Begrenzung ein Vorteil für sie gewesen. Seit man weiß, wie Stimmuskulatur arbeitet, gibt dies keine Sicherheit darin, daß irgendjemand weiß, wie man mit den Muskeln arbeitet. Die einzige Zuflucht der Belcantisten bestand darin, eine Unzahl an komplexen tonalen Beziehungen und Abhängigkeiten alleine mit dem Gehör wahrzunehmen. Das Ergebnis war, daß die Belcantisten wahre Meister in der Manipulation der Töne wurden. Aufgrund ihrer Hörerfahrung, wann die Toneigenschaften des *natürlichen Registers* völlig fehlten, bewerteten sie diese Toneigenschaften so, als ob diese ein Falsett seien.

Es gibt verschiedene Gründe, weshalb man eine Tonqualität als falsch bewerten kann. Der am häufigsten anzutreffende Grund ist der, daß Töne produziert werden, ohne alle Elemente des gesamten organischen Muskelsystems zu beteiligen. Sich bewußt zu sein, daß unter bestimmten Bedingungen eine Toneigenschaft erscheinen würde, die vollständig und unter anderen Bedingungen eine, die unvollständig und nicht völlig gesetzesmäßig ist, veranlasste die Belcantisten, ein Register als das **natürliche** und das andere Register als das künstliche oder **falsche** zu bezeichnen.

Es scheint unmöglich, ein Register, das als falsch angesehen wird mit einem Register, das man für natürlich hält, zu verschmelzen, vor allem, wenn kein Register sich mit dem anderen vertragen kann. Dieser Zustand hinterläßt den Eindruck, daß diese nicht miteinander vereinigt werden noch dazu veranlaßt werden können, funktional zusammenzuarbeiten.

Historisch gesehen wurde bewiesen, daß dieses Hindernis überwunden werden kann. Allein gegründet auf empirische Beobachtung zeigten die großen Lehrer dieser Epoche, daß es möglich ist, sowohl die ungleichen Lautstärkeverhältnisse als auch die Toneigenschaften, die die Register voneinander unterscheiden, zu vereinen und sie in dem Ausmaß zu integrieren, daß sie in der Lage sind, ganz harmonisch miteinander zu funktionieren. Einer der Möglichkeiten, die genutzt wurden, um die Gültigkeit dieser Aussagen zu beweisen, war die Erfindung eines musikalischen Effekts und technischen Kunstgriffs, der als **messa di voce** bekannt wurde. Die Art Registerverbindung, deren höchste Vollendung das messa di voce darstellt, ist im Prinzip mit einem modernen Synthesizer vergleichbar, bei dem verschiedene Klangeigenschaften miteinander *gemischt* werden, um einen speziellen *Farbefeekt* zu erhalten.

Das höchste Ziel technischen Studiums war natürlicherweise, diese zwei Registermechanismen zu verbinden und den sie oft trennenden *Bruch* zu eliminieren.

Es gibt **zwei Brüche**, der sogenannte **erste Bruch** ist der den Pädagogen des 20. Jahrhunderts vertraute, und der andere, der ungefähr eine Oktave höher lokalisiert ist, nennt man den **zweiten Bruch**. Es kann nicht genügend betont werden, daß der die Register spaltende Bruch, von dem Tosi,

Mancini und andere sprechen, der Bruch ist, den man heutzutage als **zweiten Bruch** in der **Frauenstimme** bezeichnet. Dies ist nicht überraschend, da der Kehlkopf der Kastraten mit dem weiblichen Kehlkopf fast identisch war. Sowohl bei den Kastraten als auch bei den Frauenstimmen wurde die Eliminierung des eine Oktave tiefer liegenden **ersten Bruchs** durch Reduzierung des Lautstärkeniveaus in der Bruststimme möglich, die bei Frauenstimmen oft als *masculin* bezeichnet wird. Daraus läßt sich folgende Schlußfolgerung ziehen: bei Verringerung des Lautstärkeniveaus und damit Vermeidung des ersten Bruchs, benutzten die Kastraten eine Stimmgebung, die dem Anstieg zum sogenannten Mittelregister bei der weiblichen Stimme entspricht, wenn sie in ihrem ganzen Umfang voll und gut entwickelt ist. Aus diesem Grunde konnte sich die leichtere Bruststimme bis zur Tonhöhe von C“-D“ im Violinschlüssel ausdehnen.

Überraschenderweise gibt es eine einzige theoretische Lücke in bezug auf die Beschreibung des Registerbruchs; es fehlen völlig die Erläuterungen, wie Bässe oder normale Tenorstimmen mit diesem Problem umgingen.

Nicht ein Wort wurde darüber mitgeteilt, obwohl von Händel und anderen Komponisten immer mehr Musik für die großen Bässe dieser Ära geschrieben wurde.

Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß die Funktion der Stimmen normaler Männer sich von denen der Frauen oder Kastraten unterscheiden. Was wir aber mit Gewißheit wissen, ist, daß Bässe und Tenöre eine Oktave tiefer singen als Frauen, und das ist der Grund für die Verlagerung der Position des Registerbruchs.

Die einzig plausible Erklärung für diese Verschiebung der Registerposition in die untere Oktave, die man bei allen Stimmgattungen, gleich welchen Geschlechts **ersten Bruch** nennt, ist, daß die Stimmlippen einen dickeren Zustand angenommen haben, um sich einer viel tieferen Tonlage und einem immer stärker werdenden Lautstärkeniveau anzupassen. Solche muskulären Bedingungen beeinflussen aber die Tonhöhe und die Klangeigenschaften sowohl des Brustregisters als auch die des Falsetts.

Diese Verschiebung des Registerbruchs wird in der Abbildung 1 gezeigt:

ABBILDUNG 1

Hierbei ist zu bemerken, daß die tiefer werdende Tonskala des Falsetts bis zum H unter dem mittleren C reicht und bei seinem Abstieg allmählich immer schwächer wird. Es gibt keine Möglichkeit für das

Falsett ohne Hilfe von anderen Register-Quellen seine Kraft zu steigern, ganz gleich, was es tut, es sei denn, das Falsett wäre trainiert, mit anderen Muskelsystemen kooperierend zusammenzuarbeiten; ansonsten bleibt es in seinem originalen Stadium und Zustand. In Übereinstimmung mit Mancini besteht das Hilfsmittel darin, *einen Teil der Stimme, die sehr stark ist, zu zähmen und einen anderen Teil der Stimme, nämlich den, der von Natur aus schwach ist, kräftig zu unterstützen.*

Eines der Mittel, die benutzt wurden, die Kraft eines überaus aggressiven Brustregisters zu mindern und die Schwachheit des Falsetts zu kräftigen, ist die **Wahl der Vokale**. Erfahrung hat völlig klar gezeigt, daß die sogenannten geschlossenen Vokale das Auftauchen des Falsettregisters erleichtern und daß dagegen die offenen Vokale gesünder die Bildung des Brustregisters fördern.

Bei der Kontrolle von **Register** ist vor allem festzuhalten, daß diese in **vorhersehbarer Weise auf** spezielle Muster von **Tonhöhe, Lautstärke** und auf bestimmte **Vokale** eher **antwortet** oder **reagiert**. Diese drei tonalen Elemente, in richtiger Weise eingesetzt, bieten ein ideales Kontrollsystem. Daraus folgt, daß die Lücke oder der Bruch, der die Register trennt, alleine durch sorgfältig ausgewählte Übungsmuster entweder willkürlich geöffnet oder aber auch geschlossen werden kann. Es wird also möglich, die Register so zu manipulieren, daß sie eine unbegrenzte Vielfalt an Klangverbindungen und Spannungsverhältnissen produzieren, die von der größten Trennung der Register bis zu einem nahtlosen Übergang derselben reicht.

Wenn, was allen heutigen Sängern und Gesanglehrern vertraut ist, bestimmte Phrasen, Lieder oder Arien als gesänglich, andere hingegen, die in der gleichen Lage liegen und die gleiche Beschaffenheit aufweisen, als ungesänglich beurteilt werden, dann wird deutlich, wie wichtig die pädagogischen Einsichten der Belcantisten sowohl in praktischer als auch in theoretischer Hinsicht sind. Ob jemand in der Praxis gelernt hat, wie er singt, ob er ein vollendeter Darsteller ist, oder wie erfolgreich die Entwicklung und Integrierung der zwei Register vollzogen wurde, kann nur aus musikalischer Sicht beurteilt werden.

Bevor wir in irgendeiner Weise pausieren, hören wir noch einige interessante Männerstimmen, und beobachten wie die zwei Basisregistermechanismen in verschiedenen Verbindungen funktionieren, und wie sie in verschiedener Weise auf verschiedene Arten musikalischer Stimuli reagieren.

HÖRBEISPIEL 2

4. Monteverdi, **Vesper** - *Gloria Patri*
gesungen von Solisten des Stuttgarter Kammerchors

5. Bizet, **Les Pecheurs de Perles** -*Mi par d'udir ancor*
gesungen von Enrico Caruso

6. Wolf, **Mörrike Lieder:** -*Um Mitternacht*
gesungen von Alexander Kipnis

7. Brahms: **Vier Ernste Gesänge** -*O Tod, wie bitter bist du*

gesungen von Alexander Kipnis

8. Ramirez: **Missa Criola** - *Kyrie*
gesungen von José Carreras

9. Verdi: **Aida** - *Celeste Aida*
gesungen von Franco Corelli

10. Alabieff: **Die Nachtigall**
gesungen von Ivan Rebroff, Bass

Nachdem wir diese Beispiele gehört haben, muß ich Sie warnen, zu denken, daß diese Effekte der Registerbalance mit Resonanz zu tun haben. Eine Höhle besitzt akustisch keine eigene Energie; sie kann nur Vibrationen verstärken, die durch sie hindurchgehen und deren Charakter durch den Typus an Muskelkoordination bestimmt wird, die an der Klangquelle, nämlich einem Teil der Kehle, stattfindet.

Es ist zwar richtig, daß das resonierende System die Art und Weise bewirkt, mit der die Stimmlippeneinstellungen sich einer großen Vielzahl an Tonhöhen-, Lautstärke- und Vokalmustern anpassen, aber wie Husler und Rodd-Marling (1964) herausstellten, ist die Beschäftigung mit der Bildung eines guten Resonanzsystems nur zweitrangig, da dessen Effektivität dadurch bestimmt wird, mit welcher Präzision sich die Stimmlippen in Spannung versetzt haben.

PAUSE

TEIL II

Jetzt können wir verstehen, wie die Bässe und Tenöre der Händel-Ära die Registertheorie, wie sie die Kastraten anwendeten, benutzten. Das Prinzip ist dasselbe, nur, daß der *Registerbruch* die Verbindung zwischen der tieferen Lage ihres Falsetts, welches schwach und verhaucht klingt, schwieriger macht, als das bei den Kastraten der Fall war.

Die Lücke bei den Männerstimmen ist größer und das Brustregister weitaus aggressiver. Trotzdem bleibt das Hilfsmittel das gleiche; von allen frühen Autoritäten bestätigt, lautet die Antwort, die höheren Töne des Brustregisters in der Lautstärke zu reduzieren und die leichteren Mechanismen zu kräftigen bis die zwei Gegensätze sich in einer Ausdrucksform vereinigen. Es ist ein schwieriges Unterfangen, aber wir haben gerade gehört, daß es ausgeführt werden kann. All dies benötigt unbedingt Geschick, Praxis und Geduld.

Mit diesen wunderschönen Klangbeispielen noch im Ohr, kehren wir nun zur Erde zurück und realisieren, daß alle Stimmtypen, ob hoher-, tiefer-, männlicher-, weiblicher- oder Kastratentypus funktional identisch sind. Wenn das stimmt, und es scheint mir schwierig, diese Tatsachen zu ignorieren, dann müssen wir unbedingt unsere bisherigen Vorstellungen von falscher Tonqualität revidieren und entdecken, daß die in ihnen liegenden Möglichkeiten für Wachstum und Entwicklung erfolgreich ausgenutzt werden können. Es gibt viele verschiedene Arten von Falsett und jede von ihnen ist funktional bedeutsam. Gepaart mit dem Wissen über funktionale mechanische Abläufe, ist dieser Mechanismus ein Werkzeug und keine Absonderlichkeit. Ich nenne jetzt ein paar Gründe, warum:

1. Die ausschließliche Funktion des *musculus cricothyreoideus* (des äußeren Kehlkopfmuskels) ist, die Tonhöhe zu regulieren, ohne die die natürliche Stimme ihre Funktionen nicht angemessen ausführen kann.
2. Die Funktion der Höhenregulierung, die der natürlichen Stimme zugeschrieben wurde, würde auf einen begrenzten Tonbereich beschränkt sein. Wie Tosi schon sagte, würde die Stimme *gezwungen sein*, ohne Falsett *innerhalb eines engen Tonumfanges zu singen*.
3. Sowohl die Klangeigenschaften des Falsetts, der Kopfstimme als auch der natürlichen Stimme sind bereichert, wenn sie koordiniert sind, da jede von ihnen die beste Beschaffenheit der anderen annimmt.
4. Falls einzelne Registeranteile unverbunden bleiben, würde a) die Stimme ihre Flexibilität verlieren und b) es unmöglich sein, das *messa di voce* korrekt auszuführen und
5. alle Klangerscheinungen sind das Produkt organischer Muskelaktivität im Kehlbereich. Es existieren keine *falschen* Muskeln oder Muskelsysteme, sondern nur solche, die wenig angeregt, mit niedriger Tonuseigenschaft und schlecht koordiniert sind.

Auf dem jetzigen Tonbeispiel, werden Sie hören, wie einige prominente Sängerinnen sich mit den Anforderungen ihrer Registrierungs-fähigkeiten befassen, wenn sie veristische Opern (naturalistische

Opernliteratur) singen. Vor dem Hören möchte ich noch eine Bemerkung anfügen: Die Stimmregister sind ein integrierter Teil eines jeden Stimmmechanismus. Sie gehören dorthin, um gebraucht und ausgenutzt zu werden. Aber, wie immer im Leben... Man kann die organischen Systeme entweder gebrauchen oder aber auch mißbrauchen.

Auf diesem Tonband werden Sie für beides Beispiele hören.

HÖRBEISPIEL 3

11. Verdi, **Aida** - *Ritorna vincitor*
gesungen von Leontyne Price

12. Ponchielli, **La Gioconda** - *Suicidio*
gesungen von Maria Callas

13. Puccini, **Tosca** - *Finalmente mia*
gesungen von Zinka Milanov (mit Leonard Warren)

14. Puccini, **Tosca** - *O dolci mani*
gesungen von Zinka Milanov (mit Jussi Bjoerling)

Wenn wir uns noch einmal die Abbildung¹ ansehen, wird es vielleicht möglich sein, wesentlich klarer die Wichtigkeit der Stimmregister als Kontrollfaktor bei der technischen Stimmentwicklung zu erkennen.

Was an dieser Abbildung ganz bedeutsam ist, ist die Beziehung eines jeden isolierten Registers mit einem festgelegten, unveränderlichen Tonbereich, einem Lautstärkeniveau und der Identifizierung mit einem ganz bestimmten Vokal. Bei diesen Bedingungen ist keines von beiden Register in der Lage, mit dem anderen zu koordinieren und der Gedanke, daß sie gar vereinigt werden könnten und in ihrer Funktion zusammenarbeiten, ist undenkbar. Aber wie wir von den großen Lehrern der Belcantozeit gelernt haben, kann dieses Problem der Verbindung bewältigt werden.

Zu verstehen, wie zwei unvereinbar scheinende Register zusammengeschweißt werden können, dürfen wir nicht in Begriffskategorien denken, die ihren Klangerscheinungen entsprechen.

Bruststimme, Falsett, Kopfstimme, gemischte Stimme, mittlere Stimme, Pfeiffregister und Strohbass sind nur Beschreibungen der bei der Klangerzeugung auftretenden Wahrnehmungen. Sie veranschaulichen nur die Nebenprodukte muskulärer Aktionen, aber nicht die originalen Bewegungsabläufe selbst. Anstatt die Sinneseindrücke zu beschreiben, (allein in diesem Jahrhundert haben sich die Namen und die Anzahl auf über achtzig vermehrt) sollte man bei allen Tonscheinungen eher an einen speziellen Typus muskulärer Aktivität denken, was in der Tat ein Register wirklich ist!

Da einige Muskelaktivitäten des Kehlkopfs diese Sinnesempfindungen hervorrufen, muß also ein dahinterliegendes mechanisches Prinzip oder ein verursachender Faktor wirksam sein, der genau definiert werden kann.

Ein mechanisch funktionales Prinzip erzeugt immer ein ganz spezielles und beständiges Resultat. Da die Muskeln des Kehlkopfes, die cricothyroidei (äußeren Kehlkopfmuskeln) und die arythenoidei (inneren Kehlkopfmuskeln) diesen Kriterien entsprechen, muß man ihre Aktivitäten, die an der Klangquelle stattfinden, in diese Kategorie mit einbeziehen. Diese Einbeziehung ist gerechtfertigt, da eine offensichtliche Wechselbeziehung zwischen der Mitwirkung an der Lautbildung und dem musikalischen Stimulus, auf den die Muskelsysteme gewillt sind zu **reagieren**, stattfindet.

Die in der Abbildung gezeigten tonalen Basiselemente Tonhöhe, Lautstärke und Vokal resultieren vom praktischen Standpunkt aus gesehen in der Hervorbringung von Toneigenschaften, die ausschließlich mit diesen Übungsmustern identifiziert werden. Wechsele die Übung und sowohl das Brustregister als auch das Falsett werden ihre Erscheinungsformen ändern. Zum Beispiel, die aggressive Eigenschaft des isolierten Brustregisters wird in dem Moment verschwinden, in dem die Lautstärke verringert wird. In dem Augenblick, in dem der Tonumfang ausgedehnt wird und die Lautstärke dabei vergrößert, wird eine andere Art von Falsett auftauchen. Diese Aktivitäten sind **reflexive Reaktionen** auf den in der Übung enthaltenen Stimulus. So kann das Ergebnis unter gleichen Bedingungen immer wieder wiederholt werden!

Dadurch wird erkennbar, daß der eigentliche Kontrollfaktor bei der technischen Stimmentwicklung die reflexive Natur der Stimmuskulatur ist und ihre vorhersagbare Reaktion auf eine musikalische Idee oder einen Stimulus. Diese Tatsache führt dazu, die Trainingsmethoden in der Disziplin der Naturwissenschaften einzuordnen und nur durch die Errichtung dieser gegenseitigen Beeinflussung können wirklich technische Fortschritte erzielt werden.

Die offensichtlichste gegenseitige Beeinflussung zwischen einer Stimmübung, oder einer musikalischen Phrase und den Stimmorganen ist dann zu beobachten, wenn sich die Stimmlippen mit ihre Länge, ihrem Umfang und ihrer Spannung der Vielzahl an Kombinationen von Tonhöhe, Lautstärke und Vokal anpassen. Ändere die Tonhöhe und die Stimmlippen werden ihre physikalischen Abmessungen entsprechend einstellen. Wechsele die Lautstärke und die antagonistische (gegenspielerische) Zusammenziehung des Muskelsystems, welches eine Wechselbeziehung mit den Stimmlippen hat und deren Beweglichkeit erhält, wird korrespondierend seine Spannungsverhältnisse verändern, um sich diesem Wechsel anzupassen. Wechsele den Vokal und beides, sowohl der Stimmtrakt (das Ansatzrohr) als auch die Gestalt der Stimmlippen werden sich verändern, da jedes von ihnen direkten Einfluß auf die Klangbeschaffenheit hat.

Da die Stimmorgane reflexiv auf den Stimulus reagieren, wirkt eine Übung, die diese drei tonalen Basiselemente in passender Weise kombiniert, als Kontrollmittel, das imstande ist, Stimmfehler auszumerzen und letztlich zu einer möglichen Wiederherstellung des gesamten Koordinationsprozesses zu führen. Umgebungswechsel in der Form einer richtig ausgewählten Stimmübung, regen die natürlichen Bewegungsabläufe an. Weil das Muskelsystem für die

Aufrechterhaltung der Stimmlippenspannung verantwortlich ist und dadurch verlorengangene Beweglichkeit zurückgibt, wirkt es selbst regulierend.

Jetzt wird es Zeit für mich, das Geheimnis des Belcanto zu lüften.

Wenn Sie sehr aufmerksam die verschiedenen Anhaltspunkte während meiner Ausführungen verfolgt haben, werden Sie auch festgestellt haben, daß niemals ein Wort davon gesagt wurde WIE Stimmfehler überwunden, oder WIE die Stimme weiterentwickelt werden könnte. Immer hieß es nur *Laß den Schüler* oder, wenn von Registern gesprochen wurde, hieß es einfach *Die Schwierigkeit besteht in der Vereinigung von ihnen*, niemals war zu erfahren, WIE sie vereinigt werden könnten.

Mancini verspricht eine Antwort auf dieses Mysterium, wenn er Stimmschulung mit der Landwirtschaft vergleicht. Er schreibt¹²:

Wie sicher ist die Ernte für den aufmerksamen Landwirt, der beobachtet und verstanden hat, in welchen verschiedenen Böden die vielen Arten von Samen fruchtbar werden können!

In diesem industriellen Zeitalter ist dies ein schwieriges Unterfangen, da bei allem, was wir tun, wir nur in Begriffen wie Erzeugung und Kontrolle denken. Sie werden bemerkt haben, daß auch ich in diesem Vortrag von *Tonproduktion* sprach und ich hasse mich dafür! Dies ist ein Fehler des 20. Jahrhunderts. Ffrangçon-Davies hatte die richtige Idee, wenn er sagt:

Ich singe nicht, meine Stimme singt mich!

Oder auch **Barry Wyke** (1979) denkt folgendermaßen: *Wir sprechen und wir singen, wir wissen, was wir sprechen und singen, aber wir wissen nicht, wie wir es tun!*

Wenn die neurologische Wissenschaft proklamiert, daß mechanische Methoden wenig Sinn für die Tonerzeugung haben, dann müssen wir uns irgendwo anders umsehen, um eine Lösung der Probleme technischer Entwicklung und für den Gebrauch der Stimme beim Singen zu finden.

Ah! Das verlorene Geheimnis...Wie wir gerade bei Mancini gelernt haben, hatten die Menschen damals eine andere Sichtweise. Es gab keinerlei Anweisung wie *Tu dies!* und so kann man klar sagen, wenn man an die verschiedenen Samen denkt, daß die verschiedenen Kombinationen von Tonhöhe, Lautstärke und Vokal, die vorhersehbare und verschiedene Klangeigenschaften erzeugen (hier das Wort schon wieder), nur folgendes bedeuten können: Wenn Übungen so konstruiert sind, wie es für das Fortkommen des Sängers notwendig ist, dann wird die Klangqualität, die ans Tageslicht kommt, das heißt: die Ernte, organisch gesund und ästhetisch zufriedenstellend ausfallen. Es gab also überhaupt kein Geheimnis; nur ein Trainingsprogramm, was auf ökologischen Aspekten aufgebaut war.

Wenn man technisches Training aus dieser Perspektive betrachtet, oder verschiedene Arrangements von Tonhöhe, Lautstärke und Vokal benutzt, um die reflexive Bewegung zu stimulieren, dann ist jede Lektion ein Säen von verschiedenen Samen.

Dies ist ein Prozess, um sich vom Unkraut zu befreien, den Boden aufzufrischen und abhängige Reflexe durch unabhängige zu ersetzen.

Es ist die Vorgehensweise, die die entsprechenden Merkmale entwickelt, die uns physisch, gedanklich und geistlich bereichern. Dies ist die reiche Ernte, die, wenn sie gereift ist, ihren Höhepunkt in dem Künstler findet.

Hoffentlich verstehen wir jetzt besser, wie diese Trainingsmethoden zu der geschichtlichen Periode führen konnten, die wir als Belcantozeit kennen und außerdem sollten wir eigentlich eine bessere Einsicht in die Abläufe und ihre praktische Ausführungsart gewonnen haben, die zu diesem Goldenen Zeitalter des Gesanges führten. Wenn diese Prinzipien richtig angewendet werden, führen sie weit über die *Pflege und Erhaltung einer Sängerstimme* hinaus. Sie bilden die Grundlage auf der sich ein strukturierter Lernprozess entwickeln kann, ein Programm, das Jahre an Geduld erfordert und oft schmerzhaft Versuche mit sich bringt, Meister in diesem Fach zu werden.

Nach all diesen bisher gehörten Ausführungen, muß man sich die Frage stellen: **Ist es möglich, daß diese, den Lehrern des 18.Jahrhunderts bekannten Abläufe und ihre praktische Verwirklichung mit der heutigen modernen Wissenschaft zu vereinen ist? Ich denke ja.**

Um dies zu überprüfen, müssen wir unsere Vorstellung ablegen, Stimme sei Wahrnehmung. Wir müssen aufhören, Toneigenschaften und Klangempfindungen irgendwelche Namen zu geben und endlich beginnen, Stimme neu zu definieren. Nun lassen Sie mich meine Ausführungen zu Ende bringen und die letzten Minuten dazu benutzen, um zu sehen, wohin uns diese Untersuchungen führen.

Die beste Definition von Stimme, die mir bis heute begegnet ist, wurde von Dr.Gordon Holmes¹³ gegeben:

Stimme entsteht aus dem Resultat zweier spezieller Bewegungen: Die eine ursprünglich und lebensnotwendig: die Muskelaktivität; die andere abhängig und materiell: die Bewegung der Luft. Auf diese Beziehungen dürfen alle physiologischen Wirkungen der Stimmübungen zurückgeführt werden.

Douglas Stanley geht einen Schritt weiter und definiert diese Muskelaktivitäten wie folgt:¹⁴

*Es gibt zwei Gruppen von Muskeln, die als Spannungsmuskeln der Stimm Lippen agieren: die Mm. cricothyreoidei (äußere Kehlkopfmuskulatur) und die Mm. arythenoidei (innere Kehlkopfmuskulatur). Das Übergewicht einer Muskelgruppe über die andere bestimmt ein Register. Folglich gibt es zwei, und zwar **nur zwei Register** in der menschlichen Stimme.*

Diese Einschätzung der Mechanik von Registrierung wird sehr genau bestätigt und unterstützt. durch John.M.Palmer und Dominic A.Russo, die 1956 die Dynamik der Registrierung neurologisch erklärten. Dies ist ihr Bericht:

¹² Giovanni Battista Mancini *Practical Reflections on Figured Singing (1774)*, Pro Musica Press, Champaign/Illinois 1967, S.115

¹³ Dr.Gordon Holmes in *The Science of Voice Production and Voice Preservation*, R.Worthington, New York 1880, S.100

¹⁴ Douglas Stanley in *The Science of Voice*, Carl Fischer Inc., New York 1929, S.7,

Der erste Hirnnerv, der die Kehlkopfregion versorgt, ist der Zehnte oder Vagusnerv. Zwei Äste dieses Nerves sind für die Muskeln des Kehlkopfes wichtig. In einer kurzen Entfernung von seinem Austritt aus der schützenden Schädeldecke, bildet der Vagusnerv einen zusätzlichen Nervenast, den man Nervus laryngeus superior nennt.; dieser Nerv läuft an der Seite des Kehlkopfs entlang, **um den Musculus cricotyreoideus zu innervieren und zwar ausschließlich diesen Muskel!** Bitte erinnern Sie sich, daß dieser Muskel die Stimmlippen während der Phonation spannt. Etwas später im Verlauf des Vagus-Nervs gibt es einen größeren Nervenast, der in den Brustraum tritt. Der rechte Nerv verläuft unterhalb der wichtigsten Blutgefäße im Nacken-Schulter-Bereich um die Arteria subclavia herum, der linke Nerv zieht um den Aortenbogen. Sie steigen danach wieder zum Kehlkopf hoch und versorgen motorisch die innere Kehlkopfmuskulatur; deshalb nennt man diesen Nervenstrang **Nervus recurrens. Dieser Nerv (Nervus recurrens oder nervus laryngeus inferior) versorgt letztlich alle übrigen wesentlichen Muskeln des Kehlkopf.**

Eine frühere Definition eines Registers ist wohl jedermann bekannt. In Garcias Buch *Hints on Singing* 1894,¹⁵ ist zu lesen:

Eine Reihe durch einen Mechanismus erzeugter, aufeinanderfolgender Klänge unterscheidet sich wesentlich von einer anderen Reihe zwar ebenso homogener, aber von einem anderen Mechanismus erzeugter Klänge.

Die Darstellung von Palmer und La Russo ist für eine Menge von Gründen bedeutsam:

1. Da die wesentlichen Muskeln des Kehlkopfs, das cricothyreoid- und das arytenoid-Muskelsystem dafür verantwortlich sind, die Stimmlippen in Spannung zu versetzen und damit die wesentliche Ursache für den Klangprozess schaffen, kann man sagen, daß wenn hier etwas verkehrt läuft, es überall verkehrt läuft.
2. Auf Grundlage der weit verbreiteten Definition Garcias, herrscht Klarheit darüber, daß ein Register eine definierbare mechanische Einheit darstellt, eine physikalische und eine neurologische.
3. Es existiert weder ein eigenständiges oder abgegrenztes Muskelsystem, das man als drittes Register bezeichnen könnte, noch gibt es ein drittes neurologisches System, das ein anderes innervieren könnte, falls es eines geben sollte.
4. Der Vagusnerv hat nur eine bedeutungsvolle Aufgabe, nämlich die, die wesentlichen Muskeln des Kehlkopfs zu versorgen. Es gibt zwei Nebenäste diese Nervenstrangs, die für die Aufrechterhaltung der Beweglichkeit der Stimmlippen zuständig sind, deshalb gibt es nur zwei Register.
5. Die wesentlichen Kehlkopfmuskelsysteme, das cricothyreoid- und das arytenoid-Muskelsystem können entweder einzeln oder zusammen funktionieren, eine Behauptung,

¹⁵Manuel Garcia, *Hints on of Singing*, übersetzt von Beata Garcia. London: E.Ascherberg & Co.; New York: Edward Schuberth & Co., 1894

die auch von Stanley verfochten wird und bei ihm zu dem Schluß führte, daß es wirklich nur zwei Register gibt, unabhängig vom Stimmtyp oder Geschlecht.

6. Obwohl die Theorie besagt, daß die zwei Muskelsysteme, deren Aufgabe beim Singen darin besteht, die Stimmlippen zu ziehen und ihre Beweglichkeit zu erhalten, für Kontrolle unzugänglich seien, sind sie dennoch kontrollierbar, da sie Anregungen aufnehmen und in vorhersehbarer Weise in unterschiedlicher Art auf die verschiedenen musikalischen Stimuli von Tonhöhe, Lautstärke und Vokal reagieren.
7. Es bewahrheitet die Zwei-Register-Theorie von Tosi und anderen, eine Theorie, die auf empirischen Beobachtungen über Jahrhunderte hinweg beruht.

Jetzt ist möglich, zu erkennen, daß es eine direkte Verbindung zwischen der Aktivität der Muskulatur und Stimme oder dem Stimmechanismus und dem Stimmregister gibt. Ebenso wichtig ist die Tatsache, daß die Vorherrschaft einer Muskelgruppe über die andere sich im Resultat einer veränderten Tonqualität zeigt. Diese verschiedenen Tonqualitäten sind das Brustregister und das Falsett, eine Beobachtung, die auf das 14. Jahrhundert zurückgeht, als diese Klangerscheinungen mit **vox integra** (natürliche Stimme oder Brustregister) und **vox ficta** (auch Falsett) genannt wurden. **Um Register nach den Erkenntnissen des jetzigen Jahrhunderts mit einem Namen zu benennen, sollten sie jetzt besser Cricothyroid- und Arytenoid-Register heißen.**

Bevor ich nun zum Ende meiner Ausführungen komme, möchte ich Ihnen noch die Thesen zweier verschiedener Physiker vorlesen, die, wie ich glaube, ihre Erkenntnisse von Holmes, Stanley und Garcia geliehen haben, so wie ich auch.

Die erste These erschien 1980 in einem Artikel *Science Parallels With Art*, von Steven Weinberg:

Wissenschaft hat mit Sicherheit Parallelen mit der Kunst. Zuerst stellt sich bei Wissenschaftlern die Frage nach Schönheit und Einfachheit. Wir verfolgen dies, weil wir glauben, daß die fundamentalen Gesetze, die der Natur unterliegen, einfach sein müssen. So suchen wir immer nach der höchsten Einfachheit eines Naturgesetzes.

Die zweite These stammt aus *A Brief History of Time*, 1988, von Stephen Hawking:

Eine Theorie ist allein gültig, wenn sie beobachtet und durch eine konkrete Erscheinung untermauert wurde, die bei Wiederholung derselben, das gleiche Resultat erbringt.

Außerdem sagt er: *Wenn wir eine komplette Theorie entdecken, sollte sie in nicht allzu langer Zeit jedermann verständlich sein und nicht nur einigen.* Diese Forderungen treffen auf die Definitionen von Holmes, Stanley und Garcia mit Sicherheit zu. Sie stimmen mit anderen Disziplinen überein und können sehr leicht überprüft werden.

Zum Abschluß hören wir jetzt noch:

15. Millöcker, **I und mei Bua**

gesungen von Ernestine Schumann-Heinck

16. Bach-Gounod, **Ave Maria**

gesungen von dem Kastraten Alessandro Moreschi, 1904

17. Strauss, **Ariadne auf Naxos**, *Zerbinettas Rezitativ und Arie*

gesungen von Ilse Hollweg

Übersetzung: Leonore Blume und Margret Peckham

Frankfurt/Main im März 1995