
Leonore Blume

Die Wiederentdeckung der Belcanto Technik

Cornelius Reid, einer der berühmtesten und faszinierendsten amerikanischen Gesangspädagogen wurde in diesem Jahr 90 Jahre alt. Sein Verdienst ist die Wiederentdeckung und pädagogische Umsetzung der alten Belcanto-Technik für die Stimme verbunden mit den neuesten medizinischen und anderen wissenschaftlichen Forschungsergebnissen.

Die Kunst, auf jeder Tonhöhe des gesamten Stimmumfangs, ganz besonders aber in der Nähe eines Registerübergangs jeden Ton ohne Bruch an- oder abschwelen zu lassen (*messa di voce*), wurde jahrhundertlang und wird auch heute noch als die höchste Vollendung der Gesangkunst angesehen.

Diese Kunst beruht auf der vollendeten Integration von Brust- und Falsettregister. Begriffe wie Brustregister oder Falsett werden in der Praxis mit zahlreichen Ausdrücken für klangliche Qualitätsmerkmale umschrieben, die zwar dasselbe meinen, aber verwirrend vielfältig sind. Daher versteht es sich von selbst, dass nicht die Terminologie den Schlüssel technischer Entwicklung darstellt, sondern die Fähigkeit, zwischen dem Klangergebnis und den möglichen mechanischen Vorgängen, die dieses Ergebnis hervorrufen, sauber zu unterscheiden.

Welche mechanischen und physikalischen Elemente sind für die Klangerzeugung verantwortlich?

Stimme ist durch Muskelaktivitäten der Stimmlippen hervorgerufene Bewegung von Luft, die als Klang oder Tonhöhe wahrgenommen wird.

Die Vibrationsimpulse werden durch einen Mechanismus erzeugt, der allgemein als Stimmorgan bezeichnet wird. In Wirklichkeit gibt es aber kein solches Organ. Das Organsystem dagegen, welches benutzt wird, um Klang zu erzeugen, ist eine Kombination zweier lebenswichtiger Funktionen: die eine ist die Atmung und die andere ein Teil des Verdauungssystems. Beide Aufgaben spielen sich im Innern in der knorpeligen Struktur des Kehlkopfes ab.

Singen ist deshalb keine Funktion an sich, sondern eine sekundäre oder abgeleitete Funktion.

Was und wie wird trainiert?

Physikalisch gesehen trainieren wir nur das für die Tonerzeugung verantwortliche Muskelsystem, nicht aber die Stimme selbst. Geistig gesehen erziehen, entwickeln und verfeinern wir dagegen die Vorstellung von Klang (Gesang).

Herauszufinden, welche Behandlungsweise dem jeweiligen technischen Stand eines Schülers angemessen ist, erfordert eine besondere Art des Zuhörens, nämlich das Vermögen, funktionell hören zu können.

Funktionales Hören geht nicht von einer ästhetischen Prämisse aus, sondern von dem Verständnis der komplexen physiologischen und funktionalen Prozesse der menschlichen Stimme. Nicht alle gesunden Tonqualitäten sind schön, besonders die nicht, die während der Entwicklungsstufe der Integration von Brust- und Falsettregister auftauchen. Es sind auch nicht alle ästhetisch annehmbaren Töne funktionell gesund. Hier liegt die Aufgabe des Lehrers und des Schülers, den Unterschied zu erkennen und herauszuhören.

Wie aber erkennt man diesen Unterschied?

Wenn ein Mechanismus - so auch der Stimmmechanismus - leistungsfähig arbeitet, sind Reibung und Widerstand minimal. Diese physikalische Bedingung bei der Stimmentwicklung zu berücksichtigen, hat eine Vergrößerung des Stimmumfangs, größere Beweglichkeit, sparsameren Umgang mit dem Atem, Vokalrein-

heit, Freiheit von Gesichtsverzerrungen und weitgehend das Fehlen von Ermüdungserscheinungen zur Folge.

Stimmentwicklung bei Reid ist geprägt von der Stimulation (Anregung) reflektorischen (unwillkürlichen) Verhaltens des Stimmmechanismus.

Ziel des Gesangsunterrichts ist die bewusste und vom Willen gesteuerte Kontrolle über ein unwillkürlich arbeitendes Muskelsystem.

Jeder Sänger löst durch seine Tonvorstellung eine **spontane Muskelaktion** aus, die zu einem Klangergebnis führt, das genau genommen – eine **spontane Reaktion** auf die mit der Tonvorstellung verknüpfte Kombination von Tonhöhe, Lautstärke und Vokal ist. Um wesentliche Fortschritte bei der Stimmentwicklung zu erzielen, muss man deshalb das durch reflektorische Bewegung hervorgerufene Klangergebnis beobachten und mit der zuvor beabsichtigten Tonvorstellung vergleichen. Alle organischen Systeme werden von der Umgebung, der sie ausgesetzt sind, beeinflusst, reguliert und kontrolliert. Bestimmte Kombinationen von Tonhöhe, Lautstärke und Vokal stellen diese Voraussetzung (Umgebung) dar, die das Klangergebnis beeinflussen, regulieren und kontrollieren.

Die Mechanismen, die daran beteiligt sind, Zugang zu den unwillkürlichen, als Stimmlippenspanner und –dehner fungierenden Kehlkopfmuskeln zu finden, sind mit dem Prinzip des Kombinationsschlusses vergleichbar. Wenn man die richtige Zahlenkombination wählt (hier die richtige Auswahl von Tonhöhe, Lautstärke und Vokal) fällt der Riegel und das Schloss geht auf. Der entscheidende Faktor hierbei ist, die richtige Kombination zu kennen.

Der wichtigste Aspekt dieser Lehrmethode ist die Notwendigkeit, vertraute Kontrollsysteme aufzugeben und mechanisches Wiederholen von Routineübungen zu vermeiden, um mit entsprechend zugeschnittenen Übungsanregungen auf den jeweiligen Entwicklungsstand einer Stimme reagieren zu können.

Vier einfache Prinzipien bilden die Grundlage von Reids Arbeit:

1. die Zwei-Register-Theorie
2. die Notwendigkeit des reinen Vokals
3. die Wahl der Dynamik (laut oder leise) und
4. der Gebrauch des Rhythmus, um Muskulatur zur Spontaneität anzuregen

Die ersten drei Prinzipien beschreibt Stephan F. Austin folgendermaßen in dem Artikel *Confession of a Golf-Playing Voice Scientist* in: *Australian Voice*, Volume 4, 1998, S.1-4:

„Es gibt zwei gegenspielerische Muskelsysteme in der Kehle und jedes von ihnen bestimmt das elementare Wesen eines Registers. (Heutige Wissenschaftler bestätigen diese alte Theorie). Kräftige ein Muskelsystem und du bildest ein Register. Fast alle Gesangsstimmen sind in einem der beiden Register unausgewogen, und da das so ist, kann die Stimme nicht richtig funktionieren. Nimm das schwache Register und kräftige es. Sobald es gekräftigt ist, gleiche es an das dominante Register an, und die Stimme wird ihr volles Potential erhalten und der Erfolg wird sein, dass alle Registerunterschiede verschwinden! Lautstärke weckt die Bruststimme. Brustregister ist die Quelle der Kraft und Fülle eines Tones. Sanfte Tongebung bringt das Falsett hervor, die Quelle der Leichtigkeit und Flexibilität. Das „a“ ist der Vokal des Brustregisters, der Vokal „u“ der des Falsetts. Durch entsprechende Übungen erreichen wir eine muskuläre Umgebung, die Schwäche stark macht und Stärke ausbalanciert. Die Natur wird siegen und das Ergebnis wird vorhersagbar. Der Segen dieses Prinzips liegt in seiner Einfachheit.“¹

Der vierte entscheidende Schlüssel zur freieren Stimmgebung ist die durch rhythmisierte Übungen geförderte spontane Muskelbewegung, die auf den rhythmisierten

¹ Stephen F. Austin: „Confession of a Golf-Playing Voice Scientist“, in: *Australian Voice*, Volume 4, 1998, S.1-4.

schen Impuls absolut frei reagiert und dadurch die logischen Stimmorganbewegungen erst ermöglicht.

Durch diese Übungsweise ergibt sich ein wachsendes Bewusstsein für das Selbstregulierungsvermögen des Stimmmechanismus, der durch diesen Anreiz sich selbst korrigiert!

Definition von Register und seine Problematik

Die immer wiederkehrende Frage was ein Register ist und wie viele es davon bei Mann oder Frau gibt, ist ein ständiger Streitpunkt in der Welt der Gesangspädagogik.

Das größte Hindernis beim Studium der Registermechanik besteht darin, dass die Register häufig nach Klang- und Stimmcharakteristika benannt wurden und die gewählten Begriffe in keinerlei Bezug zu den physiologischen Vorgängen stehen, die diese Klänge hervorrufen. Was besagen Namen wie Falsett, Bruststimme, Brustregister, Pfeiffregister, Strohbassregister, Fistelstimme, Kehlstimme, gemischtes Register, Kopfstimme u.a.?

Trotz der verschiedenen Interpretationen und Benennungen dieses Problems traf die von Italienern im 18. und 19. Jahrhundert verfochtene Zwei-Register-Theorie, die auch Cornelius Reid vertritt, auf beinahe universelle Anerkennung.

Der Begriff des Registers ist aus der Welt des Orgelbaus entlehnt.

Unter einem Register versteht man dabei die Pfeifenreihe, die durch ihren Bau über den gesamten Tonumfang hinweg eine einheitliche Klangcharakteristik aufweist. Mit Hilfe von unterschiedlichen Registerzügen kann der Organist dem Instrument dann die verschiedenen Register, also Klangfarben, entlocken.

Auch bei der menschlichen Stimme versteht man unter einem Register eine Gruppe von Tönen mit gleicher Klangcharakteristik. Ist bei der Orgel der Bau der Pfeifen – also das Material und das Verhältnis von Länge und Durchmesser – für die Klangcharakteristik (z.B. Flöte, Trompete) verantwortlich, so lässt sich die Klangcharakteristik der Register bei der Singstimme (brustiger oder falsettiger Klang) auf besondere Einstellungen des Muskelsystems zurückführen, das durch seine Bewegung die physikalische Beschaffenheit (Konfiguration) der Stimmlippen einstellt und das Schwingungsverhältnis der Stimmlippen beibehält.

Nach dem großen Theoretiker und Lehrer im 19. Jahrhundert **Manuel Garcia** (1805-1906) ist ein Register

„eine Reihe durch einen Mechanismus erzeugter aufeinanderfolgender homogener Klänge, die sich wesentlich von einer anderen Reihe zwar ebenso homogener aber von einem anderen Mechanismus erzeugter Klänge, unterscheidet“²

Eine andere Definition der Spannung der Stimmlippen während der Lautbildung gibt Douglas Stanley, dessen Arbeit das Interesse an traditionellen Vorstellungen über Register wiederbelebte:

*„Es gibt zwei Gruppen von Muskeln, die als Spannungsmuskel der Stimmlippen agieren: die **musculi cricothyreoidei** und die **musculi arytaenoidei**; Das Übergewicht einer Muskelgruppe über die andere bestimmt ein Register. Folglich gibt es zwei und **zwar nur zwei Register** in der menschlichen Stimme.“³*

Ohne Zweifel sind **Garcias** Mechanismen identisch mit den Muskelsystemen, von denen **Stanley** spricht und gelten sowohl für Männer als auch für Frauen.

Der Erfolg bei der Lösung der Registerprobleme hängt allein von der Fähigkeit ab, die durch die verschiedenen Stimmregister (Muskelaktivitäten) hervorgerufe-

² Manuel Garcia: *The Art of Singing I*, Boston ca. 1855, S. 6.; siehe auch: *Traité complet de l'art du chant*, Mainz o.J., S. XIII.

³ Douglas Stanley: *The Science of Voice*, New York 1929, S. 7.

nen charakteristischen Klangqualitäten wie Bruststimme oder Falsett hören und miteinander in Einklang bringen zu können.

Tonhöhe, Lautstärke und Vokal als Stimuli der Register und Kontrollfaktoren

Wechselt man die **Tonhöhe**, verändert sich entsprechend die Konfiguration (physische Gestalt) der Stimmlippen.

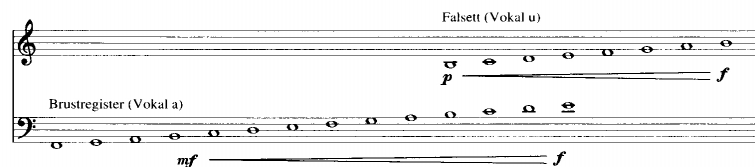
Wechselt man die **Lautstärke**, verstärkt sich die Kontraktion des gegenspielerischen Muskelsystems, das sein Schwingungsverhalten korrespondierend ansteigen lässt, um diese Lautstärkenänderung zu begleiten.

Wechselt man den **Vokal**, werden sich gleichzeitig das Ansatzrohr und die physische Gestalt der Stimmlippen anpassen.

Jeder Wechsel hat direkt eine Veränderung der Klangergebnisse (Klangeigenschaften) zur Folge.

Angesichts dieser Wechselwirkungen ist es unmöglich die Rolle der Tonhöhe, Lautstärke und des Vokals als Kontrollfaktor zu ignorieren.

Folgendes Beispiel zeigt die zwei Registermechanismen: ihre Lautstärkenbereiche und ihre Lage innerhalb der Tonskala zusammen mit dem Vokal, mit dem sich jedes Register leicht identifizieren lässt:



Um Irrtümern vorzubeugen, sei darauf hingewiesen, dass die Tonskalen in der Abbildung geschlechtsunabhängig gültig sind; die Skalen sind also für Frauenstimmen nicht um eine Oktave nach oben zu transponieren, sondern betreffen deren tiefe Lage und die hohe Lage der Männerstimmen.

Eine auffallende Erscheinung dieser Mechanismen ist, dass die höhere Lage des Brustregisters und die tiefere Lage des Falsetts sich überlappen, also einige Tonhöhen gemeinsam haben und von beiden Registern wahlweise erzeugt werden können.

Um ein reines Falsett isolieren zu können, ist es unbedingt notwendig, den richtigen Vokal einzusetzen, der das Spezifische jedes Registers zum Vorschein bringt. Durch den Gebrauch des Vokales "u" in der angegebenen Tonlage (siehe Notenbeispiel) wird diese besondere Stimmlippenkonfiguration herbeigeführt, die den typischen Klangcharakter des Falsetts hervorruft. Bei dem dann auftauchenden **reinen** Falsett sind die Töne sehr hauchig, völlig überluftet, ohne Vibrato und können nicht länger ausgehalten werden.

Um die grobe und raue Qualität eines **reinen** Brustregisters hören zu können, benutze man den Vokal "a" in der oben angegebenen Tonlage.

Der muskuläre Einstellungsmechanismus der Stimmlippen ist vom Geschlecht unabhängig. Alle Stimmgattungen - Männer- wie Frauenstimmen - haben diese Mechanismen gemeinsam - mit der kleinen Einschränkung, dass es bei der Frau schwieriger ist, ein Falsett zu hören und zu isolieren, da dieses von Natur aus oft schon in irgendeiner Form mit dem Brustregister kombiniert ist.

Wenn alle Töne, die durch Stimmorgane erzeugt werden, auf Muskeltätigkeiten zurückzuführen sind, dann verdanken sowohl das Brustregister als auch das Falsett ihre unterschiedlichen Eigenschaften dem Übergewicht der Wirkung **eines**

die Stimmlippen spannenden Muskelsystems über die Wirkung seines Gegenspielers (Antagonisten).

In unserem Jahrhundert stimmen die Wissenschaftler darin überein, dass das **Brustregister** allein das Spannungsergebnis des **inneren Kehlkopfmuskels** (Musculus vocalis) ohne Gegenwirkung des äußeren Kehlkopfmuskels (Musculus cricothyreoideus) ist, während das **Falsett** allein das Spannungsergebnis des **äußeren Kehlkopfmuskels** (M.cricothyreoideus) ohne Mitwirkung des inneren Kehlkopfmuskels (M.vocalis) ist. Da die äußeren Kehlkopfmuskeln keinerlei Einfluss auf die Annäherung der Stimmlippen und die Schließung der Stimmritze haben, sind diese ausschließlich für die Tonhöhenveränderung verantwortlich.

Kopfstimme bedeutet die **Koordination beider Registermechanismen**, des Brustregisters und des Falsetts, bei der die Spannung des Falsetts überwiegt. Kopfstimme wird so genannt, weil der Sänger Vibrationen stärker im Kopf wahrnimmt, die durch die richtig koordinierten Muskeleinstellungen und das richtige Spannungsverhalten im Kehlkopf hervorgerufen werden.

Aus Anhang Reid, Abb. 6

Quelle: Abb. 6 aus Husler/Rodd Marling, *Singen*, S. 37, Mainz 1978 (Schott)

und

Quelle: Abb.3 , aus Boeninghaus, *Hals, Nasen-Ohrenheilkunde*, S. 262, Heidelberg 1986 (Springer)

Trennung und Koordination von Registern

Fast alle Gesangsstimmen sind in der Balance der Registermechanik unausgewogen. Um diesen Mangel beheben zu können, muss man das schwache Register kräftigen, um es danach wieder besser einsatzbereit mit dem zweiten zu koordinieren.

Nehmen wir ein ganz einfaches Beispiel:

Ein Läufer muss wegen eines verletzten Fußes eine längere Ruhepause einlegen. Sein Ziel ist, mit beiden Füßen wieder gleich gut laufen zu können. Um dieses Ziel erreichen zu können, muss er über einen längeren Zeitraum hinweg den kranken Fuß kräftigen, um ihn immer wieder mit dem gesunden Fuß zusammen in Koordination zu bewegen, solange bis beide Füße in der Lage sind, die gleiche Leistung zu vollbringen.

Für die Arbeit der Registermechanik bedeutet dies, dass man, um ein Register kräftigen zu können, dieses zuerst kurzfristig isoliert üben muss, um es dann mit dem dominanten Register wieder zu koordinieren.

Das Prinzip des isolierten Übens eines Registers, hat leider zu dem Missverständnis geführt, dass dies eine Trennung auf Dauer sei. Reids Vorschlag aber, die Register kurzzeitig getrennt zu üben, ist einzig und allein dafür bestimmt, die unausgewogene Balance der Muskulatur kurz außer Kraft zu setzen, um das Einzel-Register zu kräftigen, damit es wenige Minuten später, so wie es sein

sollte, wieder besser koordiniert arbeiten kann. Es bedeutet auf keinen Fall eine Methode der dauerhaften Trennung von Registern!

Praktische Anwendung

Es ist absolut keine Hilfe zu wissen, dass die *Musculi arytaenoidei* und der *Musculus cricothyreoideus* wesentlich für die Aufrechterhaltung der Schwingungsverhältnisse der Stimmlippen sind, wenn man diese Muskelsysteme nicht willentlich kontrollieren kann. Ebensovienig ist es ein Trost, zu wissen, dass die Regulierung von Tonhöhe oder Lautstärke nur mit Hilfe dieser Muskelbewegung möglich ist. Wahrscheinlich wurden gerade aus diesem Grunde die Muskelsysteme und die Register (Klangfarben), mit denen sie verbunden sind, als konkrete theoretische und praktische Realität ignoriert.

Die Berichtigung dieser oberflächlichen Sichtweise führte zu dem Begriff *Funktionales Stimmtraining*. Allein Funktionales Stimmtraining ist in der Lage, alle wesentlichen Muskulaturen im Kehlkopf zu regulieren und zu kontrollieren, deren **Reaktion** während des Gesangs **unwillkürlich** sind.

Die Kontrolle über sie wird durch die einfache Methode der **Verbindung** der drei Basiselemente **Tonhöhe, Lautstärke und Vokal** in Gestalt einer Stimmübung ausgeübt. Wenn diese Stimmübungen richtig konstruiert und dem individuellen Entwicklungsstand einer Stimme angepasst sind, können verlorene organische Bewegung wiederhergestellt und die unzulänglichen Muskelreflexe an der Klangquelle in der Weise verändert werden, dass der Mechanismus wieder technische Leistung auf höchstem Niveau bringen kann.

Die Grundlage, auf der dieses Training basiert, liegt in der Einsicht, dass körperliche Funktionen grundsätzlich sinnvoll sind, und dass man ein organisches System wieder in den ursprünglichen Zustand versetzen und seine Leistungsfähigkeit durch Kontrolle seiner Umgebung verbessern kann.

Reids Stimmbildungskonzept wurde erstmals durch seine eigenen Studenten, die an deutschen Opernbühnen engagiert waren und noch sind, nach Deutschland gebracht. 1985 wurde an der Niederrheinischen Musik- und Kunstschule Duisburg der erste Kurs von Reid in Deutschland angeboten. Viele seiner Bücher⁴ waren inzwischen in mehrere Weltsprachen übersetzt und veröffentlicht worden - nur in Deutschland war noch kein einziges Werk von ihm erschienen. Nach dem Erscheinen seines gerade neu entstandenen Manuskripts *Vocal Exercises: their Purpose and Dynamics* unter dem deutschen Titel *Funktionale Stimmentwicklung* im Jahre 1994 (Schott) kam Cornelius Reid jedes Jahr zu Meisterkursen für funktionale Stimmtechnik (*Free the Voice*) nach Frankfurt/M. und anderen europäischen Städten. Für die vielen Gesangspädagogen unter den Kursteilnehmern hat sich dies als sehr wertvoll erwiesen, da über die Jahre hinweg immer mehr detailliertes Hintergrundwissen vermittelt, vertieft und funktionales Hören trainiert werden konnte. Ästhetik ist nicht mehr länger das Maß aller Dinge. Die Umsetzung der Forschungsergebnisse und Anregungen bewirkt Freiheit der Kehle, im ganzen Körper und mehr stimmliches Volumen. Mit Hilfe purer Logik lässt sich immer ein Ausweg finden.

Das geübte Hören, das man zur Entwicklung und Integration der Register benötigt, ist eine Fähigkeit, die man im Laufe von Jahrhunderten durch fortwährende empirische Beobachtungen gewonnen hat. Das Ohr war darauf eingestimmt, verschiedene Registergleichgewichte zu erkennen. Diese Art zu hören war ganz besonders in der Belcanto-Ära allgemein verbreitet und ist für die heutige Ge-

- ⁴ *Bel Canto: Principles and Practices* (1950); republished New York 1971;
- *The Free Voice: A Guide to Natural Singing* (1965); republished New York 1971;
- *Voice: Psyche and Soma*, New York 1975;
- *A Dictionary of Vocal Terminology*, New York 1983;
- *Essays on the Nature of Singing*, Huntsville 1992.

sangspädagogik von dem Amerikaner **Cornelius Reid**, dem geistigen Vater des Begriffs **Funktionale Stimmentwicklung** wieder neu entdeckt worden.