

Allmählich suche man die Reihe zu verlängern. Man beginne mit 8 bis 10 Sekunden und gehe allmählich bis zu 20 Sekunden.

Eine weitere Übung besteht darin, daß man einen Text mäßiger Länge sprechen und auf einen Ton singen läßt unter stufenweiser Verlängerung, z. B.

„Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
Die liebt ich einst alle in Liebeswonnen.
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die kleine, die feine, die reine, die eine.“

Man wird beobachten, wie einzelne schon nach „Lilie“ atmen. Man lasse aber anfangs erst nach „Sonne“ atmen, bei langsamem Tempo. Dann verlängere man den Atembogen bis auf zwei Verse. Darauf auf drei oder sogar vier Verse.

Bei diesen Übungen lasse man allmählich den Ton von Note zu Note stärker werden. Kein eigentliches Crescendo, sondern terrassenförmig, als Tonverlängerung.

Die Hauptsache beim Atmen ist, daß die Stimmbänder stets unter vollem Druck stehen. Um die Atmung bewußt zu regulieren, dient unser gedankliches Zählen. Wie der Geiger seinen Bogen bewußt einteilt und der zu spielenden Phrase von vorneherein anpaßt, so muß auch der Sänger die zu singende Phrase vorher im Ganzen ins Auge fassen und einteilen. Er darf aber niemals den Atem bis zum letzten Rest aushauchen („auf dem letzten Loch pfeifen“). Der Hörer muß stets das Gefühl haben, als könne der Atemstrom in gleicher Fülle so noch unendlich lang weiter gehen. Quetsche ich aber den letzten Atemrest mühsam heraus, so fällt der Ton am Ende ab, wird dünn und faserig.

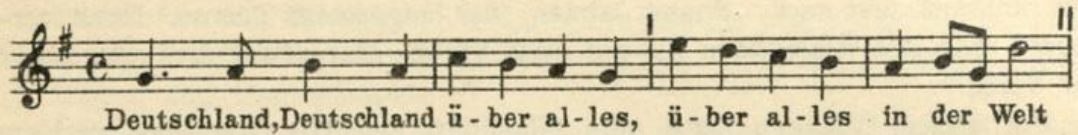
Die Einteilung des Atems.

Jede Eimatmung braucht eine bestimmte Zeit. Während dieser hört die Phonation natürlich auf, der Gesangs- oder Sprechfluß wird solange unterbrochen. Atme ich nun willkürlich, mitten in einem Satzgedanken, so zerreiße ich diesen durch die Atempause und mache so den Sinn unverständlich. Daraus folgt das Gesetz: es müssen Satzgliederung und Atmung zusammenfallen.

Die Satzgliederung wird äußerlich durch bestimmte Zeichen, Interpunktionen, sichtbar gemacht. Diese Interpunktionszeichen — Komma, Kolon, Punkt, Frage- und Ausrufzeichen — haben eine doppelte Bedeutung. Einmal sind sie Wegweiser für die Führung der Sprachmelodie. Wir wissen z. B., daß im Allgemeinen beim Komma die Stimme sich hebt, beim Punkt sinkt. In Wirklichkeit ist die sprachmelodische Führung eine sehr komplizierte und wechselvolle. Die Sprachmelodie bildet dabei die Grundlage für die gesungene. Doch damit haben wir es hier nicht zu tun. Für uns ist hier die andere Seite der Interpunktionsbedeutung die wichtigere, nämlich die rhythmische, wenn wir sie so nennen wollen, die Gliederung des Satzes nach seinem gedanklichen Inhalt. Diese Gliederung geschieht durch kleine Einschnitte oder Zäsuren verschiedener Länge. Am größten ist der Einschnitt am Schluß eines Gedankens oder Satzes, kleiner nach den einzelnen Satzgliedern, wie sie meist durch Komma oder Kolon bezeichnet werden.

Diese Stellen sind es nun, welche auch die Möglichkeit neuer Atmung ergeben. Umgekehrt wirkt aber auch die Atmung auf die Gestalt des Satzes bestimmend mit. Die einzelnen Satzglieder dürfen nicht die Länge einer Atemmöglichkeit übersteigen.

Die größere Pause am Schluß eines Satzes gibt mir stets das Recht eine Atmung einzulegen, und zwar werde ich hier, da ja die Zeit ausreicht, die Tiefatmung anwenden und die Lunge von neuem mit gespannter Luft vollfüllen. Bei den kleineren Einschnitten innerhalb des Satzes jedoch bleibt meist keine Zeit zum Tiefatmen, ich wende daher die Halbatmung an.

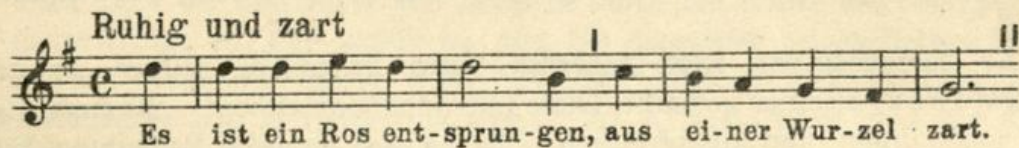


I = Halbatmung, II = Tiefatmung.

Bei den meisten Liedern, gleichviel ob Solo- oder Chorlieder, stimmt die Satzgliederung mit der Versgliederung überein. Der Schluß des Verses ist auch meist der Schluß eines Satzgliedes. Damit tritt auch die Atmung dann an den Schluß des Verses. Meist bilden aber zwei Verse erst einen zusammenhängenden Gedanken als Vorder- und Nachsatz. Sind nun beide Verse kurz, sei es durch die Anzahl der Worte oder durch schnelles Tempo, so werde ich beide in einem Atem singen, und nach dem ersten Vers eine kurze Zäsur mit angehaltenem Atem machen:



Wir werden also nicht bei jedem Komma ohne weiteres atmen, sondern nur dann, wenn das Satzglied bis zum Komma für einen Atem zu lang ist. Dann tritt hier die Halbatmung (*mezzo sospiro*) ein, während am Schlusse des Satzes die volle Tiefatmung am Platze ist:



Als Regel gilt: Die Atemzäsur soll, wo es nur möglich ist auf die schlechte Taktzeit, oder den schlechten Teil einer guten fallen.

Die älteren Komponisten nehmen es zuweilen nicht so streng mit der deklamatorischen Gliederung. Sie zerschneiden oft in dem Bestreben nach, gleichen musikalischen Perioden den Sinn. Ein Beispiel bietet Mendelssohns „Frühlingslied“:



Das „geht“ gehört textlich zum Folgenden, Mendelssohn zieht es aber musikalisch, der Gliederung zuliebe, zum Vorhergehenden. Wir können solche Stellen oft dadurch mildern, daß wir die entsprechenden Glieder ohne zu atmen einander nähern.

Besonders unangenehm macht sich solcher Widerstreit zwischen Deklamation und musikalischer Gliederung oft im strophischen Volkslied oder volkstümlichen Strophenlied bemerkbar. Hier ist die Melodie zunächst der ersten Strophe angepaßt. Nun kommt es häufig vor, daß eine oder mehrere der folgenden Strophen deklamatorisch abweichend gliedern. Da fällt dann unsere Zäsur an die falsche Textstelle, sie durchschneidet den Sinn; z. B. in dem Liede „Die Ruhe im Grabe“, dessen Melodie übernommen ist, heißt es gleich in der ersten Strophe:



Der Sinn wird durch die Periode und besonders die Pause bei NB. unterbrochen. Die 2. und 3. Strophe haben hier richtig eine Textzäsur.

Unter allen Umständen gilt der Satz, daß die Atmung stets sinngemäß geschehe. Viel schwieriger ist die Atmeinteilung in frei komponierten, polyphonen Sätzen auf Prosatexte, wie sie vor allem Motetten, Kantaten, besonders aber die Oratorien aufweisen. Hier ist zunächst neben dem Textgedanken der motivische Aufbau zu beachten und beidem Rechnung zu tragen. Ich wähle als Beispiel ausnahmsweise ein solches aus einem Oratorium, dem „Messias“ von Händel, weil es besonders gut geeignet ist, das Gesagte zu erläutern.

Händel geht in seiner Kunst vom Gesang aus. Seine Phrasen sind meist so gewählt und abgegrenzt, daß sie in einen Atem fallen. Oft folgt dann eine Pause oder es knüpft sich ein neuer Gedanke an, der abgegrenzt neben dem ersten steht und durch eine Atmung getrennt wird. So lautet das Hauptthema des ersten Messias-Chores:



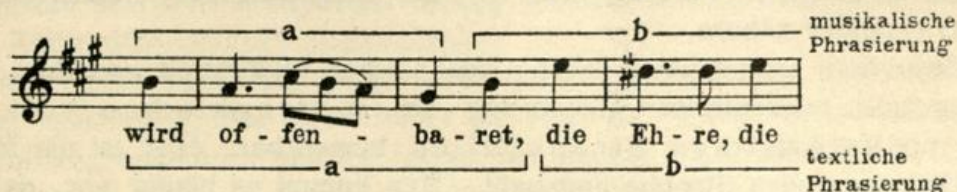
Der daran anschließende zweite Gedanke heißt:



Beide Themen lassen sich einzeln mühelos in einem Atem singen. Meist geben die folgenden Pausen reichlich Zeit zu voller Tiefatmung.

Aber auch da, wo beide Themen direkt aneinandergereiht sind, ist die Atemzäsur von der Natur gegeben, als Trennung und Gliederung der

beiden Themen. Unter keinen Umständen aber darf nun diese Thematik durch die Atemzäsur zerstört werden, wie das z. B. in der Messias-Ausgabe von Robert Franz geschieht durch falsche Unterlegung des Textes:



Die Macht des Motivs ist stärker als der Text und beherrscht ihn. Das Motiv darf unter keinen Umständen in seiner Gestalt zerstört werden.

Als oberstes Gesetz gilt: In polyphonen Sätzen, also solchen, in denen alle Stimmen gleichberechtigt am thematischen Gehalt teilnehmen, muß die Atmung in allen Stimmen beim Auftreten des Themas (oder auch bei andern in den Stimmen sich nachahmenden Stellen) stets an derselben Stelle stattfinden.

Es ist also ausgeschlossen, daß das Thema z. B. im Sopran anders durch den Atem gegliedert wird, als im Alt.

Der Chormeister überlasse die Atemeinteilung niemals dem Sänger, auch die mündliche Angabe genügt nicht. Jedes Atemzeichen muß in die Stimmen eingetragen werden, und es ist strenge darauf zu achten, daß es auch genau befolgt wird. Von Zeit zu Zeit erinnere man immer wieder daran, daß die Sänger an den Hauptpunkten die tiefe Zwerchfellatmung anwenden.

Allgemeine Regeln.

- 1) Spanne den Atembogen möglichst weit.
- 2) Verteile den Atem bewußt auf die Noten. (Ökonomie des Atmens.)
- 3) Bei Haupteinschnitten des Satzes wende die Tiefatmung an, bei kurzen die Halbatmung.
- 4) Die Atmung muß sinngemäß sein; sie darf niemals den Sinn des Textes stören.
- 5) Die Atmung muß der musikalischen Struktur Rechnung tragen. Sie darf weder den motivischen noch den periodischen Zusammenhang einer Phrase aufheben.
- 6) Die Atmung darf niemals sichtbar oder hörbar geschehen.

2. Der Stimmapparat und die Lautbildung.*)

Den eigentlichen Stimmapparat bildet der Kehlkopf. Der für die Phonation wichtigste Teil des Kehlkopfes sind die beiden Stimmbänder. Sie sind dachförmig gegeneinander gestellt, und im Ruhestand bilden sie oben einen Ver-

*) Siehe hierzu F. Volbach, Die Kunst der Sprache Bd. I, S. 6 ff. (Edition Schott No. 614) und Handbuch der Musikwissenschaften, Bd. II, S. 309 (1930).

schluß, zugleich den Abschluß der Luftröhre. Stößt nun der unter Druck gesetzte Luftstrom von unten gegen die Stimmbänder, so sprengt er ihren Verschuß und es bildet sich eine Öffnung, die Stimmritze oder Glottis. Die Stimmbänder streben aber infolge ihrer Elastizität in die alte Lage zurück. Von neuem überwiegt der Luftdruck von unten und sprengt sie. So geht die Bewegung in periodischem Wechsel fort. Es entstehen eine Reihe von Luftstößen. Ist deren Zahl genügend groß, so empfinden wir sie als Ton. Je größer die Zahl, desto höher, je kleiner, desto tiefer der Ton. Die Tonhöhe hängt von der Schwingungsfrequenz ab. Die Stimmbänder gleichen dem Doppelblatt oder Rohre der Oboe, und ein losgelöster Kehlkopf gibt angeblasen einen schalmeiartigen Ton.

Der so durch den intermittierenden Wechsel der Stimmbänder erzeugte Luftstrom tritt nun zunächst in die Mundhöhle und verdichtet sich hier zum Vokal oder Halbvokal. Wir können keinen Ton singen außer auf einem Vokal oder Halbvokal (Klinger). In dem Augenblick, wo der Ton in der Stimmritze nach Höhe und Farbe gebildet ist, wird er sofort bei seinem Eintritt in die Mundhöhle, das Ansatzrohr, zum Vokal.

Die Vokalbildung.

Für die Bildung der einzelnen Vokale ist allein entscheidend das Volumen des Mundrohres. Der jeweilige Eigenton (Formant) des Mundes ist auch bestimmend für die Bildung eines bestimmten Vokals. Das engste Volumen hat der Vokal i, das weiteste der Vokal a. Beide bilden die Grenzen des hellen Vokalgebiets.

Zwischen diesen Grundvokalen i und a werden die übrigen hellen Vokale gebildet durch progressive Erweiterung des Mundhöhlenraumes in folgender Reihenfolge:

i ē ê ä a°

Vom a schreiten wir durch Verdunkelung desselben über a° zum o, und erreichen umgekehrt durch wachsende Verengung die dunklen Vokale

o u ü i oder o ö e i

Diese Verdunkelung geschieht auf folgende einfache Weise: Die hellen Vokale verlangen eine breite Mundstellung. Je mehr ich nun diese Breitenstellung in eine längliche verwandle, der Form des o nähere, desto dunkler wird der Vokal, sodaß damit unser helles a° zunächst zum dunklen a° und weiter zum wirklichen o wird.

Damit haben wir ein Mittel, jeden hellen Vokal verdunkeln zu können und seine Farbe nach Belieben zu ändern. Man nennt dieses Verdunkeln Decken des Tones. Es nähert sich dabei i dem ü, ê und ä dem ö, a dem o. Das spielt, wie wir noch sehen werden, eine große Rolle auch in der Stimmbildung des Chores. Auf der Gleichmäßigkeit der Vokalfarben beruht der edle und voluminöse Klang der Chorstimme, daß sie wie eine einzige, große Solostimme klingt. Der Anschlagspunkt unserer Vokale, d. h. die Stelle des harten Gaumens, an der der Tonstrom anschlägt und sich bricht, ist bei den Vokalen verschieden. Am weitesten vorne liegt er beim i und e. Es folgt ä und am weitesten zurück das a. Daher kommt es, daß dieser letzte Vokal so oft gaumig klingt. Wir müssen seinen Anschlagspunkt künstlich nach vorne verlegen.

Von großer Wichtigkeit ist die Beachtung der Zungenlage bei den Vokalen. Die Zunge soll stets vorne die untere Zahnreihe berühren. Beim i und e ist sie etwas gewölbt, um die zur Bildung dieser Vokale nötige enge Rinne herzustellen. Beim a^o und a^u aber liegt sie flach ausgebreitet. Einer der häufigsten und schlimmsten Fehler ist das Zurückziehen der Zunge, sodaß sie den Schlund zum großen Teil verdeckt. Die Folge ist ein gaumiger Klang.

Regeln.

- 1) Dem Munde die für die Vokale nötige Weite geben. Nie durch die Zähne singen!
- 2) Anschlagspunkt vorne.
- 3) Zunge nach vorne bis an die untere Zahnreihe legen.
- 4) Unterlippe anlegen. (Kein Zähnefletschen!) Oberlippe natürlich lose hängen lassen.

Die Halbvokale oder Klinger als Tonbildner.

Auch diese haben, wie die Vokale eigenen Ton. Die für die Tonbildung wichtigsten derselben sind m, n, ng und l. Sie allein sollen hier behandelt werden. Die übrigen Halbvokale, das w, r, s und j, folgen später.

Zur Bildung dieser Laute genügt nicht nur die Weite des Mundrohres, es treten zu ihrer Bildung auch andere Organe wie Zunge und Lippen in Tätigkeit.

So wird das l gebildet durch Heben der Zungenspitze und energisches Anstemmen derselben gegen die obere Zahnreihe, um dann von hier aus in ihre ausgebreitete Lage zurückzukehren und glatt und ungehindert in einen Vokal überzugehen.

Das n und auch das ng wird ebenso gebildet durch Anstemmen der Zungenspitze hinter die obere Zahnreihe, bei offenem Munde. Nicht durch die Zähne singen! Die Weite der Mundöffnung bei n und l wird bestimmt durch den vorhergehenden oder folgenden Vokal. Sie vermögen bei jeder Weite zu klingen und gleiten mühelos in den folgenden Vokal.

Demgegenüber wird das m mit lose geschlossenem Munde, aber mit der Tendenz der gehobenen Oberlippe gesummt.

Die Halbvokale verbinden sich dem Vokal, ohne die Klangsäule zu unterbrechen, während andere Konsonanten, wie b, p, t und d den Tonstrom jedesmal abschneiden, so daß eine Neueinstellung der Organe notwendig wird.

Beim Üben der Klinger gebe man diesen eine recht lange Belautung und lasse sie klangvoll tönen. Man übertreibe anfangs sogar. Zum Ausgangspunkt nehme man eine beliebige Vokalstellung, zu der man den Mund öffnet. Dann hebt man die Zunge beim l und n nach oben, während sonst alle Teile des Mundes in ihrer Lage bleiben. Beim Durchstreichen des Luftstromes entsteht

der klingende Laut. Man übe im Chor, erst sprechend, dann auf einen Ton singend:

alalalalal oder lalalalala

elelelelel oder lelelelele

ililililil oder lilililili

Ebenso mit n:

ananananan oder nanananana

Gemischte Vokale:

ilelälal oder lileläla

Dieselben Übungen mit dunklen Vokalen. Ebenso mit dem Klinger m.

Regeln.

- 1) Möglichste Ruhe, keine überflüssige Muskelbewegung,
- 2) l und n mit offenem Munde singen, nicht durch die Zähne.
- 3) Lange und klangvolle Belautung der Klinger.

Auf dieser Grundlage können wir nun mit Hilfe der Vokale und Klinger in das Wesen der Stimme eindringen und ihre Anlage und Registerbildung betrachten. Diese aber beruht auf einer Eigenschaft, welche wir die Resonanz der Stimme nennen.

3. Resonanz und Registerbildung.

Die von den Stimmbändern erzeugten Töne würden nur sehr schwach und dünn klingen, hätten wir nicht von Natur eine Einrichtung, durch die sie verstärkt werden. Das sind die Resonatoren oder Resonanzräume unseres Körpers. Wir besitzen in unserem Körper mehrere Resonanzräume verschiedener Größe. Der größte ist die Brusthöhle, dann folgt die Mundhöhle und zuletzt die eigentlichen Kopfhöhlen, die Nasen- und Stirnbeinhöhle. Zusammengefaßt bilden sie die Gruppe der sekundären Tonerzeuger.

Die Eigenschaft eines jeden Resonators ist, daß er, sobald sein Eigenton in der Nähe erklingt, auf demselben Tone mitzuschwingen beginnt und so den Ton verstärkt. Nicht nur auf den Grundton reagiert der Resonator, sondern ebenso auch auf die Teiltöne desselben. Es würde uns aber wenig nützen, wenn der Resonator nur imstande wäre, einzelne, bestimmte Töne zu verstärken, andere, dazwischenliegende aber nicht. Er würde so mehr schaden als nützen. Da kommt uns aber eine andere Eigenschaft zu Hilfe, die diesen Übelstand beseitigt. Das ist die komplizierte Bauart unserer Resonatoren. Ein komplizierter Resonator vereinigt gleichsam eine Reihe Resonanzräume verschiedener Art in sich, und so vermag er auf eine ganze Reihe sich folgender Töne anzusprechen. Das trifft auf unsere Körperresonatoren zu. Sie vermögen eine vollständige Reihe von Tönen widerklingen zu lassen, eine lückenlose Skala. Die Lage dieser Tonreihe hängt ab von der Größe des Resonanzraumes. Tiefe Töne brauchen einen großen, hohe einen kleineren Resonanzraum. Darum ist auch der für hohe Töne berechnete Geigenkörper kleiner als der des Violoncellos, das sich in tiefer Lage bewegt.

Die so einem bestimmten Resonanzraume angepaßte Tonreihe ist nach unten und oben begrenzt. Überschreitet sie die Grenze, so hört die Resonanzwirkung auf. Nicht plötzlich, sondern nach und nach, je mehr ich mich der Grenze nähere.

Der Resonanz der Brusthöhle, als des größten Resonators, entsprechen eine Reihe von Tönen der tiefen Lage. Wo diese Reihe oben zu Ende ist, springt die Resonanz über auf die Kopfhöhlen und setzt so die Reihe der Töne nach oben fort. Wir unterscheiden darnach Töne mit Brust- und solche mit Kopfresonanz. Die Summe der ersteren nennen wir die Bruststimme oder das Brustregister, die Summe der anderen die Kopfstimme oder das Kopfregister. Beide Register bilden klanglich einen Gegensatz. Um diesen auszugleichen, entwickeln wir gleichsam künstlich ein drittes Register, das der Mittelstimme. Betrachten wir diese Einrichtungen im Einzelnen.

A) Die Frauenstimme.

Das Brustregister.

Es stützt sich ganz auf die Brustresonanz. Die Schwingungen des Kehlkopfs müssen auf den Brustraum übertragen werden. Dadurch wird dieser in gleicher Weise mitschwingen und der Ton durch die so erzeugte Resonanz seinen Charakter nach Volumen und Farbe erhalten. Diese Übertragung wird hergestellt hauptsächlich durch die Luftröhre. Damit diese aber die Schwingungen übertragen kann, ist es notwendig, daß sie eine einheitliche feste Röhre bildet. Die sonst getrennten Knorpelringe müssen fest aufeinanderliegen. Das werden sie dann, wenn der Kehlkopf als das obere Ende der Luftröhre tief genug steht, eine gewisse Tiefenstellung einnimmt. Es ist also notwendig, um die Resonanz in Tätigkeit zu setzen, den Kehlkopf tief zu stellen. Wir sprechen vom Tiefgriff der Stimme. Bei normaler Beschaffenheit und körperlicher Reife wird der Kehlkopf diese Tiefenstellung beim hellen *a* (*a°*) haben. Es kommt nun darauf an, diese Stellung auch den andern Vokalen zu erhalten. Will die Bruststimme nicht ansprechen, so haben wir ein sehr gutes Mittel in den dunkeln Vokalen *u* und *o*. Diese haben von Natur stets die tiefste Kehlkopfstellung. Von diesen aus geht man dann über zu den hellen Vokalen. Es bedarf aber einer gewissen Vorsicht. Besonders *u* stellt den Kehlkopf leicht zu tief ein, dann klingt die Stimme gepreßt und unfrei.

Der Umfang des Brustregisters umfaßt bei der Frauenstimme folgende Töne:



Beim f liegt meist der Stimmbruch. Die Mitteltöne h, c und d bilden das Zentrum des Registers. Hier klingt es am vollsten und größten, läßt dann nach den Grenzen zu an Volumen nach, bis es unten bald ganz verschwindet, oben in das Kopfreister überschlägt. Alt und Sopran unterscheiden sich in der Anlage der Register kaum. Bei der tiefen Altstimme liegt das Zentrum meist auf dem b statt dem c. Der Unterschied liegt mehr in der Farbe und dem Tonvolumen, das beim Alt in dieser Lage bedeutend größer und voller ist, als beim Sopran.

Übungen für das Brustregister: *)

Langsam, mit mittlerer Tonstärke nicht atmen

la la la la la la la la la la

la la la la a a la la

la la la la a a a a la a a

Al - - ma am Al-tar. Ma - - ja sah man nahn.

Die Mittelstimme.

Die Brustresonanz verschwindet nun aber nicht plötzlich, sondern erst nach und nach. Ein Rest bleibt noch länger bestehen. Diesen Rest aber nützt man aus und verbindet ihn mit der Kopfresonanz. Man erhält so einen volleren und kräftigeren Klang, den wir als Mittelstimme bezeichnen. Die Mittelstimme ist also eine Mischstimme, und beruht auf der Vereinigung von Brust- und Kopfstimme, bei überwiegender Kopfresonanz. Ihr Umfang ist:

Zentraltöne

*) Diese und die folgenden Übungen für die Registerbildung sollen nur eine Anleitung sein, die der Dirigent selbständig erweitern kann. Sie können alle leicht auswendig nachgesungen werden. Material findet sich in reicher Fülle in Jul. Hey's Gesangsschule (Deutscher Gesangunterricht), Edition Schott: No. 615 für Sopran, No. 616 für Alt (Mezzosopran), No. 617 für Tenor, No. 618 für Baß.

Wie erreiche ich nun diese Verbindung der beiden Register? Wir erzielen sie durch eine tiefe Kehlkopfstellung, den Tiefgriff, diesen aber wieder durch die Anwendung der dunklen Vokale oder der dunkelgefärbten, gedeckten hellen.

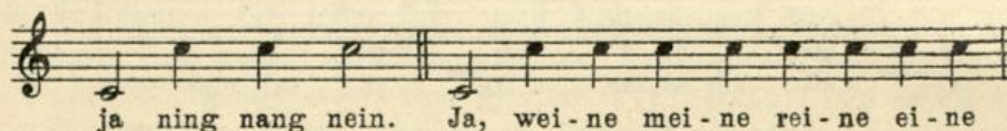
Um aber zugleich der Stimme die Führung nach dem Kopfe und den Kopfhöhlen zu geben, haben wir ein sicheres Mittel in den Klängern n, ng, l und m. Besonders die beiden ersten sind von größter Wirkung. Sie verleihen der Stimme durch ihre Führung besonders zur Nasenhöhle hin die nasale Tendenz. Diese aber ist es, welche erst der Stimme ihren metallischen Glanz verleiht. Würde ich diese Tendenz bereits beim Brustregister verwenden, so würde ich damit den Tonstrom künstlich zum Kopf treiben und die Brustresonanz aufheben. Daher die Regel:

Das Brustregister singe hell auf helle Vokale. Mit Eintritt des Mittelregisters nasale Tendenz und dunkle Vokale bzw. gedeckte helle.

Man übe:

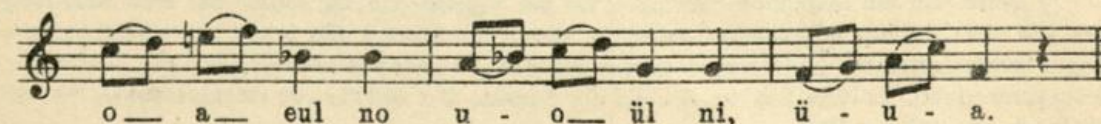
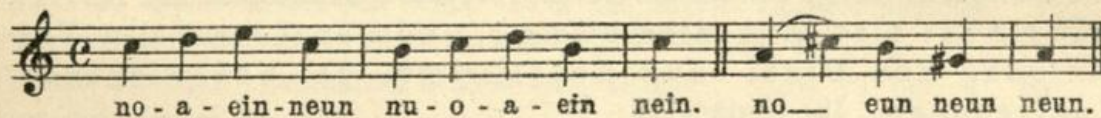


Oder mit gedeckten hellen Vokalen:



Dann setze man an die Stelle des n und ng das l, das den größten Klanggehalt hat. Zuletzt das m mit dem geringsten. Es hat aber den Vorteil, die Stimme nach vorne zu bringen.

Übungen für die Mittelstimme:



Wechsel zwischen Brust- und Mittelstimme

Zentr. Zentr. Mit-
telst.

Lie - be drängt man, Die - be fängt man. Al - le wä - ren
Mittelstimme Bruststimme

Brustst.
in Ge - fahr. a a a
Reg. Wechsel

Alt einen Ton tiefer.

Die Kopfstimme oder das Falsett:

In einer bestimmten Höhe schwindet allmählich auch der letzte Rest der Brustresonanz; beim Sopran beim g oder a, beim Alt meist einen Ton tiefer. Die Resonanz beschränkt sich ganz auf die Kopfhöhlen. Daher der Name: Kopfstimme. Die Kopfstimme ist von Natur dünn und ohne Kraft. Der Solist versucht deshalb von der Resonanz der Mittelstimme einen Rest der Kopfstimme beizumischen. So entsteht das künstliche Gebilde der *voix mixte*.*

Übungen im Falsett.

The first system of musical notation is written on a single staff in G major (one sharp) and common time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes and quarter notes. The lyrics are: "a a a a a a nä - ein nä - a a ein".

a a a a a a nä - ein nä - a a ein

Ausgleich mit der Mittellage hell dunkel

The second system continues the melody from the first system. It features a mix of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "a a a a a - eun nein nein nein neun neun neun". Above the staff, the words "Ausgleich mit der Mittellage", "hell", and "dunkel" are written.

a a a a a - eun nein nein nein neun neun neun

The third system of musical notation shows a continuation of the melody. It includes triplet markings over groups of three notes. The lyrics are: "Pran - gen-de Wan - gen brin - gen Ver-lan - gen."

Pran - gen-de Wan - gen brin - gen Ver-lan - gen.

Kräftig betont

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features triplet markings and ends with a double bar line. The lyrics are: "Zwän - gen-de Span-gen en - gen-den Gang."

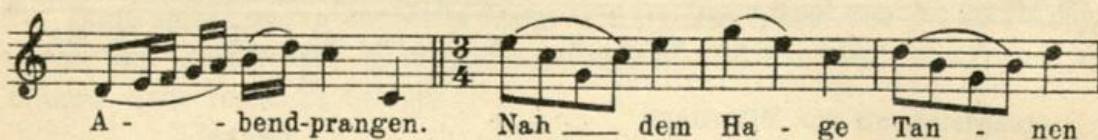
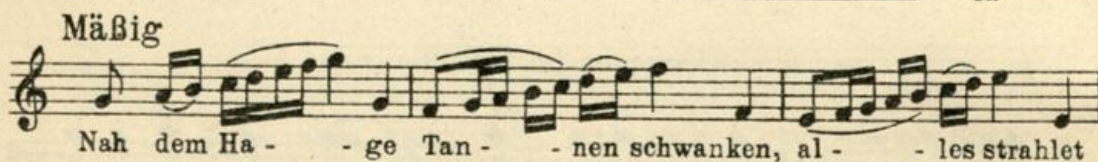
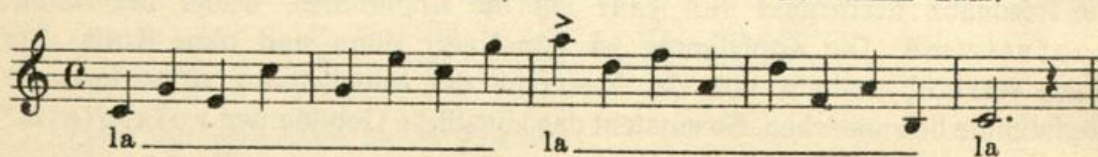
Zwän - gen-de Span-gen en - gen-den Gang.

^{*)} Siehe darüber Garcia, *Gesangschule* (Volbach), Teil II, S. 65 (Edition Schott No. 612).

Das Gesamtbild der Frauenstimme ergibt demnach folgende Form:



Übungen durch alle Register:



Alt einen Ton tiefer.

B) Die Männerstimme.

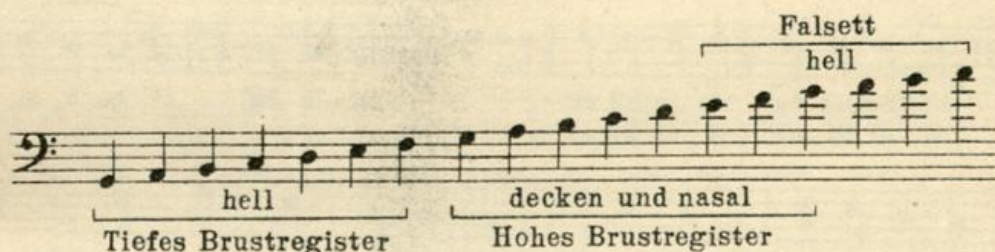
Die Bruststimme.

Die Männerstimme unterscheidet sich von der Frauenstimme einmal durch ihre um eine Oktave tiefere Lage, dann aber durch die Verschiedenheit der Registeranlage. Infolge der größeren Dimension

*) Amphotere Töne sind solche, die sowohl mit Bruststimme wie mit Mittelstimme bzw. mit Mittelstimme oder Falsett gesungen werden können.

der betreffenden Organe wirkt die Brustresonanz stärker und höher hinauf. Und selbst da, wo sie sich mit der Kopfresonanz verbindet, also die Mittelstimme bildet (etwa beim kleinen g), überwiegt die Brustresonanz so stark, daß wir bei der Männerstimme gewöhnlich gar nicht von einer Mittelstimme reden, sondern nur von Brust- und Kopfstimme. In Wirklichkeit mischen sich aber die beiden Resonanzen und bilden eine Mittelstimme, aber mit vorherrschender Brusttendenz. Um diese Mischung zu erzielen, schalten wir vom kleinen g an die nasale Tendenz ein, und steigern sie nach der Höhe zu. Zugleich verdunkeln wir die Vokalfarbe, ähnlich und aus demselben Grunde, wie bei der Frauenstimme.

Die Bruststimme rechnen wir nach oben bei Baß und Bariton bis f oder sogar g, beim Tenor bis a und b. Wir sprechen von tiefer und hoher Brustlage. Die Töne vom e an aufwärts lassen sich aber auch schon mit Kopfstimme singen:



Die Kopfstimme oder das Falsett

hebt sich von der Brust- bzw. Mittelstimme in der Männerstimme viel schärfer ab, als bei der Frauenstimme. Den Grund bildet die vorherrschende Brusttendenz der Mittellage, während die Mittelstimme der Frau mit ihrer vorherrschenden Kopfresonanz mehr unmerklich in das Kopfreger überläuft.

Das Falsett ist daher im Männerchor mit größter Vorsicht zu benutzen. Es gibt Männerchöre, die geradezu Mißbrauch mit diesem Register treiben. Besonders in Liedern von sehr zartem Charakter, Wiegenliedern u. ä., die schon ihrer Natur nach für alles andere eher passen, als für einen Chor von kräftigen Männern, wird oft dauernd im Falsett gesäuselt. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß das Falsett ganz auszuschließen sei. Es kann unter Umständen von sehr schöner Wirkung sein, besonders bei hohen Stellen im Pianissimo. Als Beispiel nenne ich die Stelle aus Mendelssohns „Abendständchen“:



Ebenso habe ich in meinen „Grenzen der Menschheit“*) das Falsett direkt vorgeschrieben, und zwar in allen vier Stimmen:



Übungen für Männerstimmen in den verschiedenen Registern:

a) Tenor

Man beginnt die Tonbildung am besten mit den bequemsten Tönen der Mittellage auf hellen Vokalen:



Dann — oder schon gleichzeitig bilde man das tiefe Brustregister:



Es folgt der Übergang zur hohen Lage mit hellen Vokalen:



*) Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

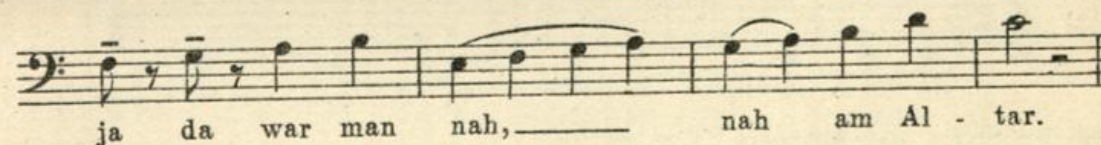
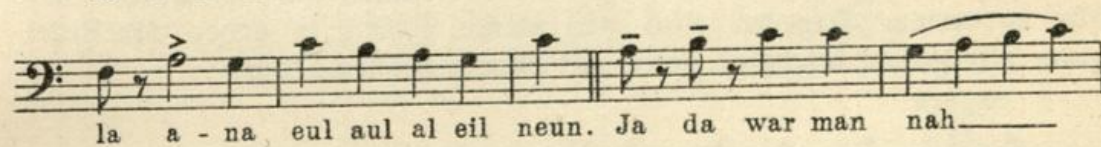
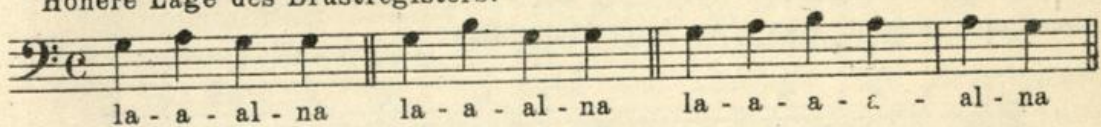
Übungen, um dem Falsett einen dem Brustton verwandten Klang zu geben
(Voix mixte):



Diese Übungen können auch etwas tiefer von fis, g oder gis aus gemacht werden.

b) Baß

Höhere Lage des Brustregisters:

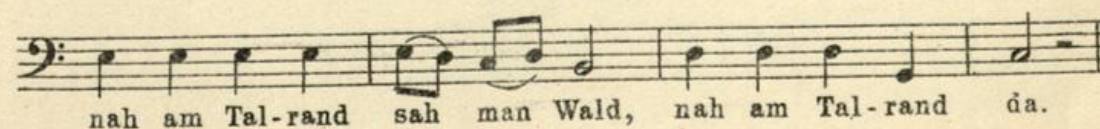
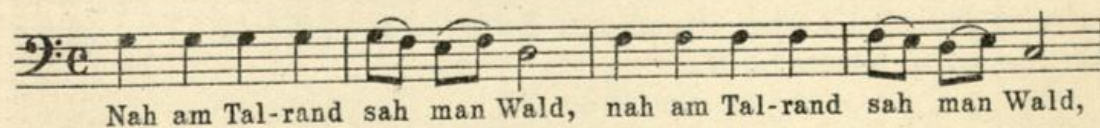
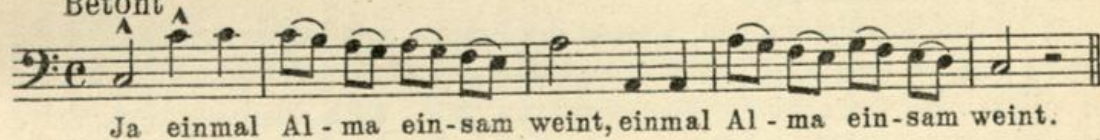


Tiefe Lage:



Verbindung beider Lagen:

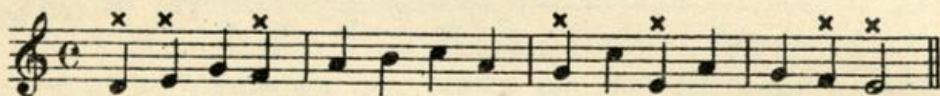
Betont



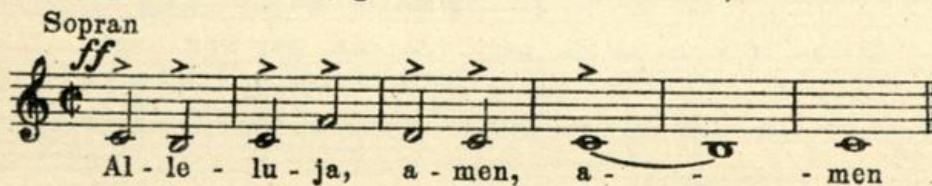
Vor allem ist darauf zu achten, daß der Übergang von einem Register in das andere,

der Register-Ausgleich,

stets mit größter Sorgfalt vorbereitet wird, nicht nur für den Solisten, sondern ebenso für den Chor. In den Männerstimmen spielt der Übergang von Brust- zu Mittelstimme (tiefes und hohes Brustregister) kaum eine Rolle; er vollzieht sich mühelos von selbst. Umsomehr aber in den Frauenstimmen, wo beide Register sich scharf gegenüberstehen. Wollte man z. B. in einer Stelle, die abwechselnd das Gebiet beider Register berührt, die im Brustregister liegenden Töne (x) mit vollem Brustklang, die andern mit Mittelstimme singen, also etwa folgendermaßen:



so würde das entschieden unschön wirken. Man wird in diesem Falle die Brusttöne mit Mittelstimme singen und versuchen das Ganze unter eine Farbe zu setzen. Dagegen wird man starke Stellen, in denen das Brustregister abgegrenzt erscheint, gerne mit diesem nehmen, z. B.:



oder die Stelle aus Mozarts „Ave verum“:



Das g im Sopran dient als Übergang zum Brustregister, das dann von dem folgenden f an in ganzer Fülle auftritt und dieser Stelle eine wundervolle Farbe verleiht. Der Alt schließt sich dem an.

Man tut gut, die Anwendung des Brustregisters bei der Frauenstimme in die Noten einzuzeichnen.

In beiden Stimmgattungen, sowohl der Frauen- wie Männerstimme, ist der Übergang in die Kopfstimme gefährlich und mit Vorsicht auszuführen. Ein plötzliches Gegenüberstellen wirkt unschön, auch hier ist eine Vorbereitung von Nöten. Wieder sind es die amphoteren Töne, die es uns ermöglichen, die dem eigentlichen Falsett vorausgehenden Töne immer mehr diesem zu nähern, z. B.:



Dadurch, daß der Falsetton hier auf die betonte Taktzeit fällt, hebt er sich noch schärfer und unschöner ab. Man wird daher schon bei dem e die Kopfresonanz vorherrschen lassen, und so, diese steigernd, unmerklich ins Falsett gelangen. Im Piano würde die ganze Stelle mit Kopftendenz zu nehmen sein, im Forte ließe sie sich von Sopran oder Tenor ganz mit Brustklang singen.

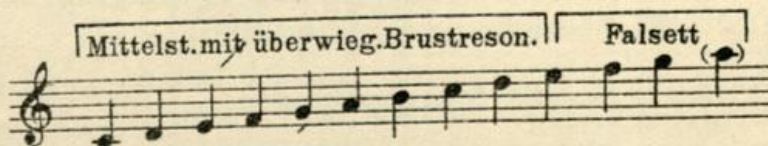
C) Die Kinderstimme.

Wir unterscheiden Knaben- und Mädchenstimmen. Sie verhalten sich in manchem ähnlich wie Männer- und Frauenstimmen.

Die Mädchenstimme ist dünn und schwach. Die Brustresonanz fehlt gänzlich und die Mittelstimme hat stark überwiegende Kopfresonanz. Daher kommt es, daß der Unterschied zwischen Mittel- und Kopfstimme nur sehr wenig hervortritt. Die Tonlage ist:



Demgegenüber zeigt die Knabenstimme einen kernigen, metallischen Charakter von durchdringender Kraft. Sie besitzt einen ganz eigenartigen Reiz, der mit nichts verglichen werden kann. In ihr herrscht die Brustresonanz vor und prägt die ganze Stimme bis zur Kopfstimme. Diese aber hebt sich hier scharf ab und der Registerübergang ist nur sehr schwer zu erlangen. Meist reicht die Mittelstimme bis zum e und bricht dann scharf ab, das folgende Falsett ist dünn und faserig. Man tut gut, die Knabenstimme nicht über e zu führen.



Ihrer klaren und reinen Schönheit wegen, verbunden mit durchdringender Kraft, verwendet man die Knabenstimmen vor allem gerne in großen Kirchen oder Domen im Chore. Hier sind sie durch nichts zu ersetzen. Aber auch sonst, in der weltlichen Musik, sind sie oft am Platze. Abgesehen von Stellen, wie dem überirdischen Cantus firmus im ersten Chore der Matthäuspassion und ähnlichen, habe ich die Knabenstimmen gerne in Händelwerken zur Verstärkung des Alt herangezogen, wodurch dieser mächtig an Fülle gewinnt. Auch mit dem Männerchore verbindet sich der Knabenchor vorzüglich zu eigenartiger Wirkung. So übertrage ich in meiner „Mette von Marienburg“ den Weihnachtschoral zu Anfang dem Knabenchor und vereinige diesen am Schluß mit dem Männerchore in höchster Steigerung.

Ich gebe einen Teil daraus als Beispiel:

Solo
Ho-di-e in ter-ra ca-nunt An-ge-li, lae-

Chor
tan-tur Ar-chan-ge-li, ho-di-e ex-sul-

Solo Chor
- tant ju-sti, di-centes: Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o.

Man hüte sich vor jeder Überanstrengung der Kinderstimmen. Sie ermüden leicht und versagen dann. Häufige Überanstrengung ruiniert die Stimmen bald. Mit der Zeit der Geschlechtsreife beginnt der Wechsel der Stimme sich allmählich zu bilden; die Mutation tritt ein. Auf diesen Moment muß der Lehrer scharf aufpassen und dann sofort jedes Singen untersagen. Bei Knaben dauert die Mutation oft vom 13. bis zum 17. Jahr. Manche schöne Stimme ist dadurch vernichtet worden, daß sie während der Mutation nicht Ruhe hielt. Es ist unverantwortlich, wenn Lehrer Knaben mit besonders schöner Stimme, um sie in ihrem Chore nicht zu entbehren, einfach weiter singen lassen. Auch Mädchen sollen in dieser Zeit des Übergangs nicht singen. Wenn sie mit der Wiederaufnahme des Gesangs ruhig warten bis zum 18. oder 19. Jahr, ist das nur von Vorteil. Natürlich gibt es auch Ausnahmen, Stimmen, die früher reif sind; doch die sind selten und man täuscht sich häufig darüber. Hat sich der Übergang von der Knabenstimme zur Männerstimme vollzogen und befestigt, so ist diese neue Stimme anfangs meist schwach und widerstandslos, und es dauert oft noch mehrere Jahre, bis sie die volle männliche Schönheit bekommt.

Die Stimmgattungen.

Wir haben bisher alles gleichsam auf eine Normalstimme bezogen. Es gibt aber bei Frauen und Männern sowohl hohe als tiefe Stimmen. Mehr aber als durch ihre Lage, unterscheiden sie sich, wie wir schon zeigten, durch ihren Charakter und ihre Farbe. Dabei gravitiert die Altstimme nach der Tiefe, die Sopranstimme nach der Höhe zu. Während der Sopran die tiefen Brusttöne unter c und h dünn und faserig hervorbringt, klingen diese im Alt voll und groß. Umgekehrt in der Höhe. Der Sopran klettert mühelos zum hohen a und selbst h hinauf, während der Alt meist beim f oder fis schon Schwierigkeiten empfindet. Das schließt nicht aus, daß einzelne Altstimmen bis zum a reichen und manche Sopranstimme schon beim f oder fis versagt, je nach der individuellen Veranlagung.

Ähnlich ist auch das Verhältnis der Männerstimmen, Tenor und Baß, zueinander. Auch diese unterscheiden sich mehr durch Charakter und Farbe

als durch Umfang. Der Unterschied beträgt höchstens zwei oder drei Töne. Ja, es gibt ausgesprochene Tenorstimmen, denen das a große Schwierigkeiten macht, und Baß- oder Baritonstimmen, die mühelos bis zum g und selbst a hinaufklettern. Allerdings bewegt sich der Tenor am wohlsten dauernd in höherer Lage, während der Baß sich in der tieferen zu Hause fühlt und die beste Ausdauer zeigt. So kann z. B. der Baß wohl vorübergehend die hohe Lage mit e, f und selbst g streifen, eine dauernde Verwendung aber in dieser hohen Lage würde die Stimme bald verderben.

Das Bild der einzelnen Stimmgattungen stellt sich demnach folgenderart dar:

Sopran

The staff shows a series of notes on a five-line staff. Labels above the staff include: "Amphotere Töne" (above the first few notes), "Register d. Kopfstimme" (above the last few notes), "helles Brustregister" (under the first few notes), "Register der Mittellage" (under the middle notes), "gemischtes Kopfregister" (under the last few notes), and "reine Kopfstimme" (under the very last notes). Below the staff, a bell-shaped curve represents the "Klangvolumen" (sound volume), with "Zentr." (center) marked at two points. The text "Voix mixte" is written below the curve.

Alt

The staff shows a series of notes. Labels above the staff include: "Kontra Alt" (above the first few notes), "charakterist. Klanggepräge" (above the first few notes), "Amphot. Töne" (above the middle notes), and "hoher Alt" (above the last few notes). Below the staff, a bell-shaped curve represents the "Klangvolumen", with "Zentr." marked at two points. The text "Brustregister" is under the first few notes, "Mittellage" is under the middle notes, and "Kopfstimme" is under the last few notes.

Tenor

The staff shows a series of notes. Labels above the staff include: "Heldentenor" (above the first few notes), "helle Farbe" (under the first few notes), "Brustreg. mit ausgiebiger Klangfarbe" (under the middle notes), "hohes Brustreg." (under the last few notes), and "helles Falsett" (above the very last notes). Below the staff, a bell-shaped curve represents the "Klangvolumen", with "Zentr." marked at two points. The text "Tiefes Brustreg. mit geringem Klangvermögen" is under the first few notes, "Gebiet des individuellen Klanggepräges d. Stimme" is under the middle notes, and "überwiegende Kopffresonanz" is under the last few notes.

Baß

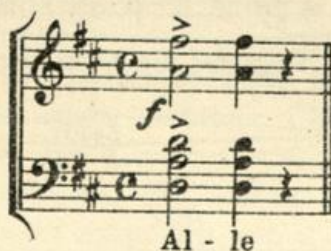
The staff shows a series of notes on a five-line staff. Labels above the staff include: "Hoher Baß" (above the last few notes) and "Tiefer Baß" (above the first few notes). Below the staff, a bell-shaped curve represents the "Klangvolumen", with "Zentr." marked at two points. The text "Tiefes Brustregister" is under the first few notes, "Hohes Brustreg." is under the middle notes, and "überwiegende Kopffresonanz" is under the last few notes. A box labeled "Amphotere Töne" is placed under the middle notes.

Der Toneinsatz.

Wir unterscheiden drei Grundformen des Einsatzes:

- 1) den gehauchten Toneinsatz. Ein mehr oder weniger deutlich gehauchtes h leitet den Laut ein;
- 2) den scharfen oder festen Stimmeinsatz. Bei einer explosiven Öffnung der Stimmritze entsteht ein stärkerer oder leiserer Knall, der Glottisschlag;
- 3) den leisen Stimmeinsatz, der im Gegensatz zum vorigen aus der Phase der Stimm lippenöffnung entsteht.

Den gehauchten Toneinsatz wenden wir stets in zarter, ruhiger Musik an, während der Glottisschlag etwas Impulsives, Betontes hat. Man darf ihn nicht zu häufig brauchen. Besonders am Platze ist er bei scharfen Akkord-einsätzen im Chore, z. B.:



Würde ich das A in „Alle“ zu Anfang gehaucht einsetzen, so erhielte damit der Akkord etwas Unbestimmtes beim Einsatz. Die vordere Akkordfläche muß aber wie die Fläche eines glattpolierten Marmorblocks sein. Das erreicht man durch den Einsatz mit Glottisschlag. Nicht nur zu Anfang, sondern auch innerhalb einer Phrase oder eines Wortes kann der Glottisschlag zur Anwendung kommen, besonders bei Wiedergabe eines starken Staccatos.

Beginnt das Wort mit einem tonlosen, besonders explosiven Konsonant, z. B. p oder k, so wirkt dieser, scharf gesprochen, als Glottisschlag, z. B. Kyrie. Weniger scharf dagegen wirken die Halbvokale oder Klinger.

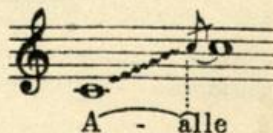
Wollen wir zwei Töne einer fortlaufenden Klangsäule, z. B. zwei Töne auf einem Vokal, miteinander verbinden, so kann das auf folgende Art geschehen:

- 1) Die Töne stehen selbständig nebeneinander, sie berühren sich, gehen aber nicht ineinander über; sie stehen nebeneinander wie die Blätter eines zugeschlagenen Buches:



Man nennt diese gebundene Vortragsweise Legato. Bezeichnet wird sie durch den Bogen über den Noten .

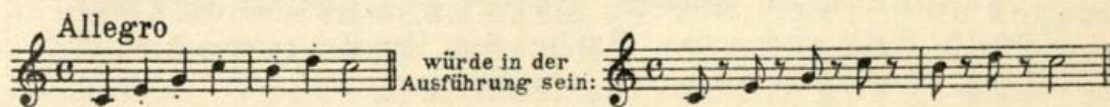
- 2) Man kann aber auch einen Ton zu einem folgenden in enge Verbindung bringen, indem man ihn gleichsam zu ihm emporträgt. Man nennt das Portamento. Das geschieht so, daß man den unteren Ton durch alle zwischenliegenden Stufen hindurch zum oberen Ton hinaufträgt, z. B.: Man will das c zur Oktave c hinaufziehen:



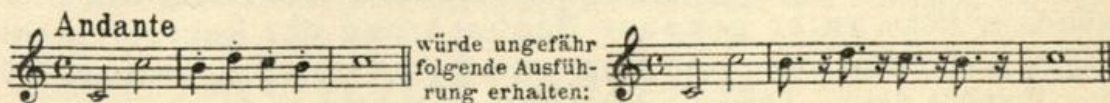
Das Portamento darf nie von oben nach unten gemacht werden. Seine Verwendung sei maßvoll. Ein zu häufiges Portamento macht den Gesang sentimental und heulend. Der Chormeister wird gut tun, das Portamento, wo er es verlangt, in die Stimmen einzuzeichnen, am besten durch eine geschlängelte Linie, wie im angeführten Beispiel.

Sehr häufig und gern werden vom Chore bei Figuren die Noten ineinander verwischt. Ich habe dem entgegengewirkt, indem ich solche Stellen beim Proben erst mit leichtem Staccato üben ließ und sie dann erst allmählich zum Legato zusammenschloß. Dabei muß man aber sehr darauf achten, daß der Figur nachher nichts Gehacktes mehr anhaftet.

Das Staccato wird bezeichnet durch einen Punkt oder Keil über der Note. Den so bezeichneten Noten wird ein Teil ihres Wertes entzogen und durch eine Pause ersetzt. Man kann, um überhaupt ein bestimmtes Maß anzugeben, sagen, der Punkt über einer Note nimmt dieser bei schnellerem Tempo die Hälfte des Wertes, z. B.:

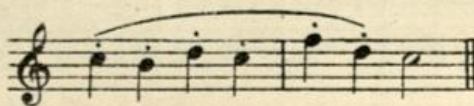


In langsamen Gesängen mit breiten Noten wird der wegzunehmende Teil entsprechend geringer sein.



Der Staccatopunkt bedeutet nur Verkürzung, nicht Betonung. Das betonte scharfe Staccato wird durch den Keil über der Note $\hat{\cdot}$ $\hat{\cdot}$ $\hat{\cdot}$ ausgedrückt, oder durch den Winkel $\hat{\cdot}$ $\hat{\cdot}$, verschärft $\hat{\cdot}$ $\hat{\cdot}$.

Es gibt noch eine dritte Art, die Punkt und Legatobogen vereinigt und die man fälschlicherweise Portamento nennt: Die Noten werden hier getrennt gesungen, zwischen je zweien eine kleine Pause, aber mit angehaltenem Atem:



Zuweilen stehen hierbei statt der Punkte auch Striche:



Zusammenhängende Darstellung des Sprachgebiets.*)

Wir haben die Vokale und ebenso einzelne Halbvokale (Klinger) als Tonbildner kennen gelernt. Nichtsdestoweniger wiederhole ich sie hier, aber von ihrer sprachlichen Bildung aus.

a) Die hellen Vokale.

A

Regel für ihre Bildung: Offne langsam und weit den Mund, ziehe die Oberlippe etwas empor und versuche — unter gleichzeitiger Beibehaltung der vorherigen Ruhelage aller Organe — einen gehauchten Laut zu bilden. Das Resultat wird ein auf die natürlichste Art gebildetes A sein.

Anschlagspunkt: Möglichst vorne.

Oberlippe: Leicht gehoben. Unterlippe: Fest an die Zähne.

Zunge: Flach, nach vorne. Farbe: dem Register entsprechend.

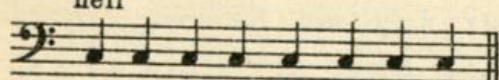
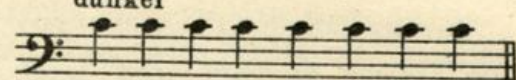
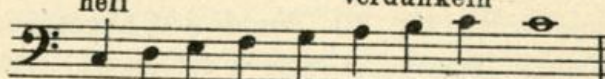
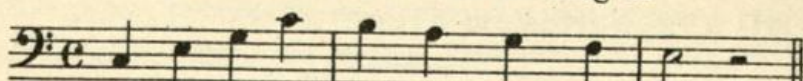
Übung: Barbara saß nah am Abhang.

Sprach gar sangbar, zaghaft langsam. —

Anna nahm Ananas.

Nah dem Hage Tannen schwanken.

NB. Man lasse diese Übungsverse erst sprechen, dann auf Einzeltöne verschiedener Höhe unter genauer Beobachtung der Registerfarbe singen, und zuletzt bilde man kurze melodische Phrasen mit ihnen, ähnlich dem Vorbilde unten. Ebenso bei den anderen Vokalen, z. B.:

hell	dunkel
	
Bar-ba-ra saß nah am Ab-hang	Bar-ba-ra saß nah am Ab-hang
hell	verdunkeln
	
Bar-ba-ra saß nah am Ab-hang da	
	
Nah am Ha-ge Tan-nen schwanken ja.	

Der Lehrer bilde solche und ähnliche kurze Beispiele selbständig und singe sie vor. Der Chor singe sie ihm leicht und frei nach.

Ä

Mundstellung: Wie beim A. Zunge: Flach.

Regel: Laß alle Mundteile in der Stellung der ruhigen Atmung und senke nur den Unterkiefer, so entsteht Ä.

Übung: Fächer, Bänder, Festgepränge,

Selbstverständlich Mönnerswärme.

* Ausführlich behandle ich dieses Gebiet in meiner „Kunst der Sprache“. Bd. I, S. 32—83. (Edition Schott No. 614)

E

Dieser Laut verlangt ganz besondere Aufmerksamkeit. Wir unterscheiden zwei große Klanggruppen des E.

- 1) Das kurze, offene Ê. Es steht direkt neben Ä und gleicht ihm klanglich, ohne jedoch mit ihm identisch zu sein.

Übung: Wêlch schlêcht berêchtigtes Vermächtnis (ê)
Erwächst dem schwächlichen Gedächtnis! (ä)

- 2) Das geschlossene oder gedehnte E.

Regel: Zunge mehr gehoben als beim offenen. Mundstellung verengert. Beispiel: Seele, Lehrer.

Übung: Es streben der Seele Gebete
Den hêlfênden Êngêln entgegen.

- 3) Die Vorsilben **be** und **ge** sind geschlossen zu sprechen.

- 4) Das E der Endsilben erscheint schwach und tonlos. Es erhält seine Farbe durch den Einfluß des vorhergehenden Vokals. Nach einem hellen Vokal ist es von heller, nach einem dunklen von dunkler Tendenz, z. B. heller in nehmen, allen; dunkler in Monde, unten. Ein folgendes r verdunkelt stets das e: lieber, aber. So besonders die unbetonten Silben **er**, **ver** und **ger** mit verdunkeltem e. Sie sind, wie auch die Vorsilbe **ent** zwar mit volltönendem ê, aber ohne breite Betonung zu sprechen. Ebenso die Pronomina **es**, **des**, **er**, **der**, **den**.

Übung: Wenn der Rebe rechter Segen
Jede Seele mehr erreget,
Werde edel, selbstvergessen,
Schneller jedes Herz bewege.

I

- 1) Kurzes offenes I, wie in Licht, Lippe.
- 2) Gedehtes I, wie in Liebe, Lied.

Übung: Wie sie friedlich sinnig blickt,
Innig mild sich still vertieft —
Sinnenlieb', die nie ersprießlich,
Wird sie sittig immer fliehen.

b) Die dunklen Vokale.

O

Mundstellung: Weit und O-förmig.

Unterlippe: Fest anschließen. Oberlippe: Entschiedene Senkung.

- 1) Geschlossenes oder gedehntes O, wie in Thron, Sohn.
- 2) Offenes und kurzes O, wie in sonst, sollt, gewollt.

Übung: O Sonne, thronst so wolkenlos!
Schon flog der Vogel hoch empor.
O wonnevoll — ohn' Sorg und Not.

Ö

Lippenstellung: Fast wie beim O.

Zungenspitze: Etwas gehoben, strebt nach vorne.

Übung: Klöster krönen öde Höhen,
Hör' der Mönche Chöre tönen.

U

Möglichst große Rachenweite.

Tiefste Zungenlage. Rinnenförmig.

Etwas erweiterter Lippenschluß.

Übung: Nun, Roduro, mutvoll rufe,
Du, so ruhm-, so schuldlos duldend.

Ů

Entspricht dem I der hellen Reihe, nur mit dunkler Mundstellung gesungen.

Übung: Über der Wüste düstere Gründe
Führet die zürnenden Brüder vorüber.

c) Die Diphthonge.

Der Diphthong ist ein Mischlaut, der sich aus zwei Vokalen zusammensetzt. Während der Italiener die beiden Laute vollständig getrennt spricht oder singt, z. B. ca-usa (nicht: caüsa), erscheinen in unserer Sprache beide Laute als Mischung, besonders wenn wir sie schnell sprechen. Bei genauerer Untersuchung aber merken wir bald, daß auch im Deutschen der Diphthong aus Anlaut und Auslaut besteht, z. B. au aus a-u. So setzt sich ei oder ai aus a und dem Auslaut i zusammen, oder richtiger einem i, das sich dem e nähert. Den Anlautvokal a kann ich nun heller oder dunkler färben und diese Farbe auch dem i geben. Lasse ich das a° dunkler werden, bis es sich dem o nähert (a°), so wird auch das i dem ü näher gebracht. So wird a°i zu a°ü. Das ist aber nichts anderes als der Diphthong eu oder äu.

Außer diesen beiden Mischlauten haben wir noch den Diphthong au aus a°u, wobei das a etwas dunkel einzusetzen ist:

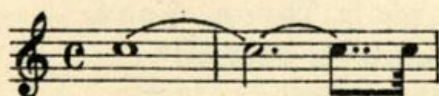
ei oder ai = a°i°

eu oder äu = a°ü

au = au

Die praktische Regel der Ausführung im Gesange ist nun folgende:

Der Anlautvokal a erhält fast den ganzen Wert der Note und der Mischvokal gleitet erst ganz am Schluß kurz hindurch, z. B.:



a°	-	-	-	- i....	Mischlaut ei.
a°	-	-	-	- ü....	ist gleich eu.
a	-	-	-	- u....	ist gleich au.

Der Hörer vernimmt und empfindet den

Ebenso bei längeren Figuren, z. B.:



Man intoniere den Anlautvokal recht deutlich. Um seine Farbe zu finden, muß man den Mischlaut in Gedanken schon im Ohr haben.

Diese Behandlung der Diphthonge ist auch für den Chor von größter Wichtigkeit.

d) Die Halbvokale oder Klinger.

Wir haben sie in ihren Hauptvertretern bereits als Tonbildner kennen gelernt. Das m in seiner Eigenschaft, den Ton nach vorne zu bringen und zu lockern. Entlastung des Kehlkopfes. Das n oder ng für die nasale Führung (Kopfresonanz) und das l mit seinem größten Klanggehalt und bequemsten Anschluß an die Vokale, besonders das a. Über die Bildung des l, n, ng und m siehe Seite 8.

Ich gebe hier nur noch einige Übungen:

L

Übung: Lebe, liebe, leidlich, löblich,
Lisple lieblich Liebeslallen;
Lächeln ließ mich längst solch Liebleids Langweil.

N — Ng

Übung: Nun nahen neue Wonnen,
Nun glänzt und grünt manch Land.

Im Schnee und Regen
Den Winden entgegen.
Ohn' Klagen und Zagen
Lern' Ungunst kühn tragen.

Prangende Wangen
Bringen Verlangen.

M

Übung: Mir Armen im Kummer
Kommt manchmal mehr Mut.

Wiederhole die Übungen S. 9 und S. 11 bis 14, bzw. S. 16 und 17.

Erst sprechen; dann singe den Text der Übungen auf eine Note. Darauf kurze melodische Formeln, wie:

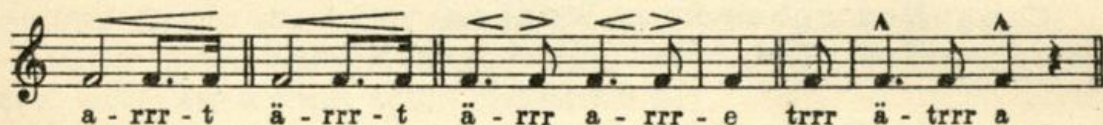


NB: Die Klinger stark und lang belauten, sowohl beim Sprechen als beim Singen.

R

Wir unterscheiden ein Gaumen-r und ein Zungen-r. Für den Gesang gilt letzteres. Hierin folgen wir den Italienern, die nur das Zungen-r kennen. Das deutsche r ist, wenigstens in der Umgangssprache, ein Gaumen-r, und wird am harten Gaumen erzeugt, an der Stelle des a, mit dem es sich auch am leichtesten verbindet. Es zieht leicht den Ton nach hinten und macht ihn gaumig. Das Zungen-r aber hat seinen Anschlagpunkt ganz vorne im Munde. Darin liegt sein großer Vorzug; es lockert den Ton und bringt ihn nach vorne. Es tritt dabei deutlich und klangvoll hervor, während das Gaumen-r stumpf und klanglos ist.

Seine Bildung fällt manchem Sänger sehr schwer, wegen der Schwerfälligkeit der Zungenspitze. Es gibt verschiedene Methoden es zu erlernen. Man erreicht die schnell vibrierende Bewegung der Zungenspitze auf folgende Art: Vom a oder ä ausgehend, bringe man vor oder nach dem folgenden r ein sehr energisches t:



Eine andere Methode zur Erreichung der schnellen Vibration ist die rasche Folge von t und d: tdt — tdt — tdt und dtd — dtd — dtd.

Eine häufiger Fehler ist das Umbiegen des i oder e in a vor r, z. B. wir — wiar, Bier — Biear oder Vater — Vatar.

Übung: Schwer heran braust Sturmeswetter,
Dräuend rasselt Donners Grollen.
Sturm und Brandung rauschen rasend,
Erde selber schwer erschütternd.

Ist das Zungen r auch für den Chor notwendig? — Es wäre entschieden von Vorteil, wenn alle Sänger es verwendeten. Das aber zu erreichen, ist wohl noch keinem Chormeister gelungen. Er kann nur immer darauf hinweisen

und es vormachen. Viele, besonders Damen mit ihrer größeren Zungengeläufigkeit, vermögen das Zungen-r oft ganz mühelos nachzusprechen; andere lernen es trotz aller Mühe niemals. Es ist aber schon ein großer Vorzug, wenn wenigstens ein Teil des Chores es vermag. Ganz darauf zu verzichten ist jedenfalls falsch, denn die Vorteile des Zungen-r für den Ansatz und die Deutlichkeit sind groß, abgesehen von seinem klanglichen Übergewicht.



Schwer her-an braust Sturmes-wet-ter, dräuend ras-selt Don-ners Grol-len.
und umgekehrt.

e) Geräuschlaute

W

Das W wird vermittelt der Lippenspalte gebildet. Die Zunge bis an die Vorderzähne, Oberlippe gehoben, Unterlippe weich anliegend. Nicht zu kurz bilden und klangvoll. Die Vibration ist an der Oberlippe fühlbar. Man verwechsle nicht f und w, z. B. auffinden statt aufwinden, auffallen statt aufwallen.

Übung: **Wie** wär's wohl, wenn wir weilten,
Wo wogende Wellen weich winken.

J

Verenge ich das Ansatzrohr beim i durch Annäherung der vorderen Zunge an den Gaumen, so entsteht das j Weiche Betonung mit Nachdruck auf den folgenden Vokal.

Übung: **Jubelnd**, johlend und jauchzend,
Jetzt im Jänner des Jahres.

Vorderes Ch

Seine Bildung ist der des j gleich. Das Reibegeräusch aber ist durch eine weitere Verengung der Schallrinne intensiver und gibt dem ch stimmlosen Charakter:

Übung: **Nicht schlechte** Wächter scheuchen leicht.

S

Bildung: Zunge hochgewölbt, bildet schmalen Spalt, durch den die Luft gegen die oberen Schneidezähne geführt wird. Oberlippe: Gehoben, Unterlippe: Hinaufgezogen und an die unteren Zähne angelehnt.

Wir unterscheiden das stimmhafte, weiche An- und Zwischenlaut-s und das stimmlose, scharfe als Doppel-s, am Schlusse eines Wortes und zwischen zwei Silben.

Übung: **Sieh'**, es senkt sich sacht die **Sonne**,
Sanft säuselt's längs dem **Flusse**.
Selbstsucht ist solch böses **Laster**,
Daß sogar es solche **hassen**,
Die sonst selbst nicht selten **sünd'gen**.

Sch

Bildung: Die Zungenspitze etwas weiter nach hinten. Zahnreihenstellung wie bei s. Lippen etwas vorgeschoben. Häufig tritt in unserer Schrift an die Stelle des sch ein einfaches s, wenn s mit t oder p zu einem Doppelkonsonant verbunden ist, und zwar als Silbenanlaut zu Anfang oder in der Mitte, z. B.: Stab=Schtab, Felsspalt=Felsschpalt. Nie aber als Silbenauslaut: Wes-pe, lis-tig, Ras-pel.*)

Übung: Anlaut-st:

Stündlich **st**öhnt der **st**örr'ge **St**rolch,
Stemmt sich **st**ramm zu **st**arkem **St**urz.

An- und Auslaut-st:

Bemoost wächst **n**ächst dem **St**rom ein **St**amm.

sp und sch:

Specht, **S**patz, **S**perber **s**prangen **s**pornstreichs
Schlangenschleichend, **s**cheu und **s**chlüpfend,
Schnell zum **s**chmalen **S**chlossesschornstein.

F und V

Bildung: Die Oberlippe etwas gehoben; Unterlippe aufwärtstrebend, mit der oberen Kante der oberen Schneidezähne in leichter Berührung. Zwischen f und v ist im Deutschen kein Unterschied.

Übung: Fischfrevler Franz fing frech
Vorm Flußfall **f**ette **F**ische.

H

Seine Bildung wird bewirkt durch eine gesteigerte ruhige oder stoßweise Ausatmung. Es steht entweder im Anlaut oder als Dehnungszeichen. Als letzteres kommt es für die Aussprache nicht in Betracht.

Übung: Hinterm Haus heult Hassan,
Harrachs **H**ofhund, heißhungrig **h**ervor.

f) Explosivlaute

P und B

Bei p energischer Lippenschluß; b weich und geräuschlos. Nach der Explosion schnelle Mundstellung des folgenden Vokals.

Übung: Bald bebt im Purpur die blonde Braut,
Bunt blühen **B**laublümelein am **B**oden.

T und D

Oberlippe gehoben. Unterlippe fest angelegt. Zunge flach, hebt die Spitze gegen die oberen Schneidezähne. Dann plötzliches Herab-

*) Die Trennung des Doppellauts, wie sie in verschiedenen Teilen Deutschlands, z. B. in Hannover oder Hamburg, Sitte ist — s-tehen, s-prechen — ist im Gesang unbedingt unzulässig.

ziehen des Unterkiefers und Loslassen der Zunge. Dem stimmhaften weichen d steht das t als stimmlos gegenüber.

Übung: Betet, danket, darbet, duldet!

Nicht entrückt durch töricht Denken,
Trifft der Tod dich nicht dort drüben.

K und ck

Bildung: Oberlippe: gehoben; Unterlippe: weich angelegt. Zungenspitze nach unten und einwärts gebogen. Explosion des k, indem die Zunge ihre stark gehobene Lage verläßt. Die Artikulation nicht übermäßig beschleunigt bei k, im Gegensatz dazu bei ck.

Übung: Kummerkrank kauernd — kaum karge Kost,
Krummgeknabelt in kalte Kette des Kerkers.

G und hinteres ch

Der Konsonant g erfordert ganz besondere Aufmerksamkeit. Keiner untersteht so den dialektischen Einflüssen. In einzelnen Punkten stimmen selbst die Gesanglehrer nicht überein. Die Hauptsache für uns ist eine konsequente Durchführung der einmal angenommenen Aussprache.

Wir unterscheiden zwei Arten des g:

- 1) Das geschlossene, stimmhafte g. Es nähert sich in seiner Aussprache dem k.

Bildung: Der Zungenrücken ist weich gegen den harten Gaumen gelegt. Bei der Artikulation geschieht die Entfernung der Zunge von der Gaumenwölbung lebhaft, aber dabei sanft und geräuschlos.

G wird geschlossen gesprochen: a) Stets im Silbenanlaut. (Gott, gut, Regen); b) im Worte oder als Auslaut, wenn ihm ein langer Vokal vorausgeht, oder ein kurzer mit anschließendem r oder l (Lager, ragen, Sarg, Talg, Zwerg).

- 2) Das offene g klingt ähnlich dem ch.

Bildung: Zwischen Gaumenwölbung und Zungenrücken ist eine Schallritze, durch welche die ausströmende Luft zu einem sanften Rausch laut wird.

Ein offenes g haben: Die unbetonten Endsilben auf ig, wie ewig, selig, freudig (also klingend wie lieblich, freundlich). Auch ein dem g folgender Konsonant ändert nichts, z. B. vereidigt, freudigst (g=ch). Folgt diesem g aber ein angehängtes e, oder die Silbe lich, so wird das offene g zum geschlossenen. z. B. König (offen wie ch), aber Könige (geschlossen); königlich (geschlossen); innig — innige — inniglich.

Übung: Nicht ewig wiegt sich

Wonnig im Siege des Tags.

Gg innerhalb eines Wortes wird geschlossen, aber mit verstärkter Artikulation gesprochen (Egge, Dogge).

Dagegen

- 1) in zusammengesetzten Worten, wo das erste g die Silbe abschließt, das zweite die folgende beginnt, wird das erste g offen, das zweite

aber geschlossen gesprochen, z. B.: Berggürtel = Berch-gürtel
Ebenso, wenn bei zwei Worten das erste mit g schließt, das zweite mit g beginnt: Innig Geliebter = innich Geliebter; ewig gestern.

Übung: Mit Lug und Trug gelang es.

- 2) Ebenso, wenn an Stelle des zweiten g ein k tritt: Burgkapelle (= Burchkapelle); ewig krank; ein Zug kam.

Das hintere ch

ist niemals Anlaut. Seine Bildung wird rückwirkend durch die vorausgehenden Vokale oder Diphthonge a, o, u und au bestimmt (ach, auch), während jeder vorausgehende Konsonant die vordere ch-Bildung verlangt (bricht, nicht, solche).

Übungen: Anlaut g, geschlossen:

Gar gnädig gibt Gott
Gaben an Geld und Gut.

Wechsel zwischen ch und geschlossenem g:

Nach solch' nichtigem Krieg
Lacht nicht Rache noch Sieg.

Vorderes und hinteres ch:

Auch ich weich' nicht
Solch frechem Wicht.
Doch leicht bricht nicht solch Joch.

g) Konsonanten-Diphthonge

Q

entsteht aus kw: Qual (= Kwal), Quell.

Übung: Erquickende Quelle quillt quirlend empor.

Pf

Energische Verschmelzung beider Konsonanten. Bei Silbenabschlüssen noch verschärft. Deutlich den Anlaut so sprechen: Pferd und nicht Ferd.

Übung: Grashupfer schlüpft
Aus Sumpf zum Wipfel
Mit Zopf und Zipfel.

Z

entsteht, wenn ein scharfes s ein explosives t anlautet und mit sich verschmilzt: Z=ts.

Übung: Es zogen zwei Sänger zum säuselnden See
Zart sangen zur Zither sie Tänze.

Jetzt wetzt der Letzt',
Gehetzt, entsetzt,
Des Messers flitz'ge Spitz!

X

entsteht durch energische Verschmelzung von k und s. Oft wird dieser Laut auch durch chs dargestellt, z. B. Dachs, Ochs.

Übung: Sechs Hexen aus Sachsen
Zieh'n flugs nach Xanten.