Rostocker Dokumentenserver
Dieses Werk wurde Ihnen durch die Universitätsbibliothek Rostock zum Download bereitgestellt.
Für Fragen und Hinweise wenden Sie sich bitte an: digibib.ub@uni-rostock.de

Auszug aus den Vorlesungen über die spezielle Methodik des Kunstgesanges, gehalten an der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag : Nachlass Wallerstein 6

[Nachlassmaterialien], Prag: Verlag Die Bücherstube, [1931]

http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994

Nachlassmaterial Freier Zugang PUBLIC DOMAIN

KONRAD

WALLERSTEIN

SPEZIELLE GESANGSMETHODIK

VERLAG
DIE BÜCHERSTUBE
DR. PAUL STEINDLER UND
JULIUS BUNZL-FEDERN
PRAG II., BREDOVSKÁ 8

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de
/rosdok/ppn1010431994/phys_0001

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de
/rosdok/ppn1010431994/phys_0002

Nachlass Wallerstein 6

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0003

AUSZUG

AUS DEN VORLESUNGEN ÜBER DIE

SPEZIELLE METHODIK DES KUNSTGESANGES

GEHALTEN AN DER DEUTSCHEN AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST IN PRAG

VON

KONRAD WALLERSTEIN.

DER VERFASSER BEHÄLT SICH ALLE RECHTE, AUCH DAS DER ÜBERSETZUNG VOR.

DRUCK DER DEUTSCHEN AGRARISCHEN DRUCKEREI IN PRAG.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0005

Vorwort.

Der Zweck dieser Schrift ist, Schülern, Sängern und insbesondere Hörern der musikpädagogischen Abteilung an der Akademie, sowie Staatsprüfungskandidaten einen Behelf zu geben, der k u r z d i e w i c h t i g s t e n Fragen umfaßt. Selbstverständlich will diese Arbeit nicht auf Vollständigkeit Anspruch erheben, da es sich — wie es schon im Titel heißt, — um einen A u s z u g aus methodischen Vorlesungen handelt.

Bei Abhaltung der Vorträge gebe ich Erläuterungen durch zahlreiche theoretische und praktische Beispiele, um mich den Hörern t u n l i c h s t v e r s t ä n d l i c h zu machen.

Einen breiten Raum erhalten auch die P r o b e l e k t i o n e n, welche die Schüler einander erteilen. Diese geben mir reichlich Gelegenheit, immer wieder auf die von mir aufgestellten Grundsätze und Z i t a t e aus anderen Werken hinzuweisen.

Die Geschichte der Gesangspädagogik sowie das Repertoire für alle Stimmgattungen, sind in der vom D e u t s c h e n M u s i k p ä d a g o g i s c h e n V e r b a n d in P r a g, Auftakt-Verlag herauszugebenden Broschüre „Lehrgang und Literaturnachweis der gebräuchlichsten Disziplinen im Musikfache" enthalten, daher sind diese Kapitel hier nicht behandelt.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0007

Allgemeines.

Die spezielle Methodik des Gesanges ist ein vielumstrittenes Gebiet.

Ich erblicke meine Aufgabe darin, Ihnen diesen großen Stoff in möglichst faßlicher Weise zu übermitteln. Sie sollen Leitsätze empfangen, die Sie im Lehrberuf, jeder nach seiner Individualität ausbauen können, Sie sollen allgemein Gültiges und auch längst Bekanntes entwickeln, meine eigenen Erfahrungen und Erkenntnisse kennen lernen.

Ich schicke voraus, daß ich mir meine Vorlesungen nicht als strenge geschlossene Vorträge vorstelle, sondern, daß ich Ihnen auch gerne Unklarheiten und — wie es im Gesangfache so oft vorkommt — krasse Gegensätze aufklären will, soweit ich es vermag.

Einen Grundsatz möchte ich von vornherein festsetzen: Jeder Sänger, der leicht, elastisch, trotzdem mit der nötigen Energie singt, der sich beim Singen wohlfühlt und dessen Stimme sich in Volumen und Umfang entwickelt, hat recht.

Bei der Abstraktheit des Gesanges ist es unerläßlich, vielfältige Beispiele und Vorstellungen, die der Auffassungsfähigkeit der Schüler anzupassen sind, zu bringen.

Das richtige Vorsingen, das immer suggestiv, auch im Ausdruck und Rhythmus vollkommen, — zu geschehen hat, ist die sicherste Hilfe beim Aufbau einer Stimme.

Das Mitspielen der Uebungen am Instrument — womöglich mit reichlichem Pedal — ist ein großer Fehler, da der Schüler unsicher im Ansatz und in der Intonation wird, wenn diese Stütze fehlt. Die Kontrolle für Lehrer und Schüler geht durch die ständige Begleitung teilweise oder ganz verloren.

Die gute Stimmung des Sängers ist ein Förderungsmittel für gutes Singen, daher muß sie — bei allem Ernste während der Arbeit — durch ermutigende Worte erhalten bleiben.

Seelisches Gleichgewicht!

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0009

Ein gewisses Selbstbewußtsein sollte der Sänger haben, es ist vorteilhafter als Minderwertigkeitskomplexe und Depressionen. Dagegen ist vor gesteigertem Selbstbewußtsein und Ueberwertungsgefühl, das schon den ersten Grad einer immer zu verwerfenden Einbildung ist, zu warnen.

Gleichgewicht der Vernunft!

Häufig vorkommenden Launen, Unaufmerksamkeit oder gar Ungehorsam ist mit aller Strenge entgegenzutreten. Das Bekannte: ich bin heute nicht in Stimmung, muß mit eiserner Energie schon beim Unterricht ausgemerzt werden. Im künstlerischen Beruf kommt es oft vor, daß man in der traurigsten Verfassung auch nach Weinkrämpfen mit lustigem Gesicht aufzutreten und Heiteres zu singen hat.

Der Lehrer.

Erfordernisse für einen guten Lehrer sind ein einwandfreies Gehör und wirkliche Musikalität. Nachahmungstalent, intensivstes Einfühlungsvermögen und scharfe Beobachtung.

Der Lehrer muß aber auch selbst richtig singen, d. h. in allen Lagen ausgeglichen, resonanzfähig, soll technisch gewappnet sein und viele Modifikationen in der Tongebung zur Verfügung haben.

Der ausübende Sänger (Bühnenkünstler, Konzertsänger) als Lehrer darf nicht in den Fehler verfallen, seine eigenen Gesangsmanieren, sowie auch seine Tonfärbung nachgeahmt zu wünschen, während er die Individualität des Schülers nicht beachtet. Er muß auch sein Singen objektiv zu beurteilen imstande sein.

Der Musiker als Lehrer darf nicht nur auf das musikalische und rhythmische Element, den stilistischen Aufbau und Ausdruck sein Augenmerk richten, während er die Stimmtechnik und individuelle Behandlung in die zweite Reihe der Ausbildung rückt.

In beiden Fällen ist hier nur von Lehrern von Klasse und Gewissenhaftigkeit die Rede.

Der Lehrer hat auch die Aufgabe, rein seelisch auf den Schüler zu wirken. Nicht temperamentvolle Damen und Herren müssen stets angefeuert, zu lebendige zeitweise gedämpft werden.

Jedem Schüler ist aber Steigerungsfähigkeit im Ausdruck und Verständnis für die verschiedenen Stile und Stimmungen beizubringen.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0010

Der Schüler.

Der Schüler soll ein bildungsfähiges und sympathisches Organ sein Eigen nennen und musikalisch sein. Beim Berufsstudium hat auch das Aeußere (Gesicht und Figur) zu entsprechen. Will er nur Gesang studieren, ohne ein Berufsstudium in Betracht zu ziehen, hat er mit demselben Ernst zu arbeiten, wie der zum Beruf Lernende. Er muß aber auch mit der gleichen Energie vom Lehrer behandelt werden. Der einzige Unterschied wird nur darin bestehen, daß der Maßstab entsprechend niedriger gestellt werden darf, als beim Berufsstudium.

Die Stimmprüfung.

Der Schüler, der nicht vorgebildet ist, kann irgendein Volkslied oder eine ihm geläufige Melodie vorsingen. Vorgebildete Schüler singen eine Solfeggie oder ein Lied.

Der geübte Lehrer wird schon bei dieser Gelegenheit etwaige Grundfehler, Mankos der Stimme und Technik beobachten, die Auffassungsgabe des Schülers erkennen. Der Lehrer nimmt dann ein paar leichtere Uebungen, die der Schüler in den verschiedenen Stimmlagen nachzusingen hat, um auch den Umfang der Stimme feststellen zu können und versucht die anfänglich gesungene Solfeggie oder das Lied, wiederholt unter Korrektur, singen zu lassen. Dieser Vorgang hat den Zweck, sich zu überzeugen, ob der Schüler auf die Aenderungen richtig reagiert, andererseits muß dem Schüler die Richtung gezeigt werden, in der man ihn leiten muß. Auch Gehörs- und Intonations-, sowie rhythmische Uebungen sind bei dieser Prüfung unerläßlich.

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß auch das Vortragen eines Gedichtes empfehlenswert ist, um Aussprache und Auffassung zu prüfen.

Schließlich sei darauf hingewiesen, daß Mädchen vor der Entwicklung und Knaben während der Mutation nicht mit dem Gesangstudium beginnen sollen. Auch kränkliche, schwache Menschen sind mit der größten Vorsicht zu behandeln, doch wird z. B. durch gute Atmung bei schwachen Lungen Besserung erzielt, geradeso wie ein Blähhals durch richtiges Singen zurückgeht, sicher aber nicht vergrößert wird.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0011

Die Diagnose.

Oft genug hört der Lehrer bei der Stimmprüfung ein Lied in ungeeigneter Tonart und kann sogleich die Unrichtigkeit feststellen, wobei allerdings der Beweis zu erbringen ist, daß in der anderen, also geeigneten Tonart, das betreffende Stück dem Schüler bequemer und klanglich vorteilhafter erscheint. Auch hängt die Bestimmung der Stimmgattung von äußeren Umständen, von der körperlichen Entwicklung und vom Alter ab. Mitbestimmend für die Diagnose ist die Klangfarbe, dann das subjektive wohlige Gefühl des Sängers in seiner Stimmlage. Durch die Stimmentwicklung und Schulung, sowie durch das zunehmende Alter und das Wachstum kann auch die Stimmlage — vom Umfang abgesehen — sich nach der Höhe oder Tiefe zu, verändern. In diesen nicht zu häufigen Fällen ist es dann nötig, daß der Lehrer diesen Umstand rechtzeitig konstatiert und Uebung und Fach nach der neuen Diagnose arbeiten läßt.

An dieser Stelle sei noch mit Bezug auf die Klangfarben bemerkt, daß alle Stimmen bis zu einem gewissen Grade modifiziert werden müssen. Ansonsten muß der Sänger imstande sein, eine Farbenskala von der hellsten zur dunkelsten Farbe zu treffen, die dem Charakter des zu singenden Tonstückes entspricht, ohne an Natürlichkeit und Entfaltungsvermögen einzubüßen.

In Fällen, wo mangels Stimmentwicklung eine Diagnose nicht gleich zu stellen ist, soll der Lehrer den Zeitpunkt abwarten, bis er die Lagen, etwa Fachbestimmung, mit Sicherheit angeben kann.

Die Einteilung und Charakteristik der Damenstimmen.

Der Sopran:

Der erste Sopran leicht ansprechend, technisches Talent, höchste Höhen werden mühelos gesungen. a) die Koloratursängerin, b) die Koloratursoubrette, c) die Soubrette.

Der zweite Sopran: für lyrisches Fach geeignet, schon breiter in der ganzen Anlage, weich, glockig und schlank.

Der dritte Sopran, mit dramatischem Einschlag, doch schlank in der Höhe und ausgiebiger in der Mittellage.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0012

Der Mezzosopran:

1. Der hochdramatische Sopran: Durchschlagskraft in der Höhe, weiche, breite Mittellage, gute Tiefe, gewöhnlich dunkle Färbung.

2. Der lyrische Mezzosopran und Alt: Mittel- und die Altlage müssen voll und klangschön erklingen.

Der Kontraalt: Dunkle Färbung, breit im Ton, nach der Tiefe hin kulminierend.

Der Umfang dieser Stimmen sei nur angedeutet und nicht festgesetzt, da jede Stimme vor allem in ihrem Entwicklungsstadium einen anderen Umfang aufweist.

Der hohe Sopran, siehe a, b, c, reicht im allgemeinen vom d'—f''', erreicht aber bei gediegener Durchbildung auch noch höhere Töne, besonders im Staccato. Bei der Gruppe c genügt gewöhnlich das d'''. Der Umfang des zweiten Soprans ist gewöhnlich vom d' bis zum d''', der Umfang des dritten Sopranes wird vom d' bis zum c'''' reichen müssen.

Der Mezzosopran als hochdramatischer Sopran muß über ein glanzvolles c'''' verfügen und bis zum kleinen a singen können.

Der lyrische Mezzosopran und Alt brauchen die gleichen Höhen und müssen bis zum kleinen g reichen.

Der Kontraalt ist eine der seltensten Stimmen. Er bewegt sich gewöhnlich vom kleinen e bis f''.

Die gute Schulung fördert den Umfang, mitbestimmend sind Körperbau und Alter.

Die Einteilung und Charakteristik der Herrenstimmen.

Der Tenor:

1. Der lyrische Tenor: Leicht ansprechend, technisches Talent, Kulmination nach der Höhe zu.

2. Der Tenor buffo: Schlagkräftige Höhe, lustiges Temperament und Frische.

3. Der französische Heldentenor: Kulmination nach der Höhe, breitere Mittellage. Im allgemeinen stärkeres Organ.

4. Der Heldentenor: Mittellage breit, baritonal, metallischer Glanz.

Die Höhen sind gewöhnlich begrenzt, d. h. über dem b'' stellen sich Schwierigkeiten ein.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0013

Der Bariton:

1. Der lyrische Bariton oder I. Baß: Weiche Stimme, gute Höhe.

2. Der Heldenbariton: Metallische dunkle Mittellage, die Höhe ist gewöhnlich nicht so leicht ansprechend. Großes Volumen.

Der Baß:

1. Der Hochbaß: Gewöhnlich hell in der Naturfarbe, beweglich, in der Höhe leicht.

2. Der Tiefbaß, auch schwarzer oder seriöser Baß: Gewöhnlich dunkles Kolorit, breit im Volumen.

3. Der Baß buffo: Dieser muß über Höhen und Tiefen verfügen, stimmliche und körperliche Beweglichkeit und heiteres Temperament haben.

Den Umfang der Herrenstimmen will ich in der gleichen Weise wie den der Damenstimmen nur andeuten.

Der lyrische Tenor hat den Umfang von d—c'' (d'').*
Der Tenor-buffo ebenfalls.
Der französische Heldentenor von d—h'.
Der Heldentenor von c—b'.
Der lyrische Bariton von b—g' (as').
Der Heldenbariton von Fis bis fis'.
Der Hochbaß von F—f' (fis', g').
Der Tiefbaß von D—f'.
Der Baß-buffo von F—g'.

Die Erzeugung des Tones.

Der Atem streicht durch die Stimmritze (Glottis), versetzt die Stimmbänder in Vibration und je nach der geistigen Vorstellung erklingt ein entsprechender Klang, sowohl was Tonhöhe als auch was Tonfärbung anbelangt. Die Grundbedingung ist natürlich das geeignete Organ und, daß Wollen und Können im Einklang stehen.

---

* Die Notierung der im Violinschlüssel geschriebenen Noten für Herrenstimmen geschieht immer um eine Oktave höher, als die Töne erklingen müssen. Z. B.: Das zweigestrichene **a** wird für den Sopran und Tenor gleich notiert, klingt aber beim Tenor als eingestrichenes **a**.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0014

Der Ansatz.

Allgemein sind dreierlei Ansatzarten bekannt.

Der harte, der weiche und der gehauchte Ansatz. Kombinationen der Ansatzarten und Mischungen im praktischen Singen sind selbstverständlich.

Der harte Ansatz: Die Luft schlägt an die geschlossene Glottis und öffnet diese explosiv. Er ist bei steter Anwendung sicher schädlich.

Der weiche Ansatz: Die Luft durchstreicht die Glottis in dem Moment, als sie die Spannung für den vorgestellten Ton hat. Er geschieht daher ohne Anschlag und ist auch bei steter Anwendung gesund.

Der gehauchte Ansatz: Streicht die Luft durch die Glottis und erfolgt dann erst die für die Intonation notwendige Stellung der Stimmbänder, entsteht der gehauchte Ansatz.

Uebertrieben wirkt er auch schädlich, da die durchströmende Luft austrocknend auf die Schleimhäute wirken muß. Der Klang ist gewöhnlich durch die herausgeblasene Luft, die Nebengeräusche verursacht, beeinträchtigt. Bei Tonwiederholungen oder isolierten Kopftönen wird der gehauchte Ansatz richtig angewandt, zu einem wichtigen Faktor in der Gesangskunst.

Die Arten des Ansatzes bringen an dieser Stelle die Frage nahe, ob beim Ueben immer stark oder schwach gesungen werden soll, auch hier ist wohl der Mittelweg der beste.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0015

Die Anatomie der Stimmorgane.*

Der eigentliche Stimmapparat ist der Kehlkopf.

Der Kehlkopf ist ein ungleich vierseitiger hohler Körper, der sich aus Knorpeln, Gelenken, Bändern, Muskeln, Nerven und Blutgefäßen zusammensetzt, und zwar so, daß die Knorpel durch die Bänder miteinander verbunden sind, während sie durch die Gelenke und die im Aeußeren liegenden Muskeln beweglich gemacht werden. Der Kehlkopf ist am Zungenbein aufgehängt und besteht in einem knorpligen Gerüst aus sieben verschieden gestalteten Knorpeln. Diese sind:

Der Ring- oder Grundknorpel, der Schild- oder Spannknorpel, der Kehldeckel, die beiden Gießkannen-Stellknorpel und die beiden Santorinischen Knorpel.

Beim Singen wirken wesentlich vier Knorpel mit: der Grundknorpel, der Spannknorpel und die beiden Stellknorpel.

Der Kehldeckel ist am Zungenbein (Zungenwurzel) und am Spannknorpel befestigt. Am Spannknorpel sind dann im gesunden Zustande glänzend weiße Bänder, die eigentlichen Stimmwerkzeuge.

Die Stimmbänder sind von einer Schleimhaut überzogen und bergen Muskeln prismatischer Form. Sie sind 19 bis 25 mm lang und erscheinen im Knorpelgerüst aufgehängt. Zwischen den richtigen und falschen Stimmbändern befinden sich taschenähnliche Mulden. Man nennt sie nach ihrem Entdecker die Morgagnischen Taschen. Der Raum zwischen den Stimmbändern heißt Stimmritze (Glottis).

Die Luftröhre. Unter dem Kehlkopf ist die Luftröhre, ein häutiger Knorpelschlauch, der sich gabelförmig in zwei Aeste teilt. Diese teilen sich dann immer mehr, bis sie in den Lungenbläschen endigen.

---

* Grundriß der Anatomie, Physiologie und Hygiene der Stimmorgane von Prof. Dr. R. Imhofer sei hier als leicht faßliches und ausgezeichnetes Buch zum Studium empfohlen. Verlag Curt Kabitzsch, Leipzig.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0016

Die Zunge.

Die Zunge ist ein bewegliches Muskelorgan, vorne spitz, hinten breit, das sich spitz oder breit nach vorne strecken läßt, oder aber nach hinten zusammengezogen werden kann. Man kann sie heben, senken, wölben, flach, hohl, breit, schmal formen. Unter der Zunge befindet sich das Zungenbändchen. Die Zunge ist bei der Sprachbildung das wichtigste Organ.

Je nach Veränderung ihrer Stellung wird der Ton durch ihre Lage verändert gestaltet.

Als Regel für die Zungenlage bei Bildung der verschiedenen Vokale gilt, daß der Zungenrücken beim **i** nach oben gewölbt, beim **e** halbgewölbt, beim **a** flach zu liegen hat, daß **o** eine Wölbung nach unten aufweist, die beim **u** noch verstärkt wird. Jeder Mensch hat jedoch einen anderen Mundhöhlenbau, andere Wölbungen, daher eine andere Resonanzfähigkeit.

Geradeso wie eine Stimme durch individuell angepaßte Zungenlage sehr gewinnen kann, wird sie selbst bei guten Fähigkeiten durch nicht zweckentsprechende Zungenhaltung an Wirkung einbüßen.

Wie oft hört man flache Töne auf dem Vokal **a**, die klingend werden, wenn man das **a** in der Klangfarbe modifiziert, den Zungenrücken etwas hebt, ohne die Zungenspitze nach hinten zu ziehen oder aufzustellen. Das Zurückziehen der Zunge ist auf alle Fälle schlecht, weil ein Druck auf den Kehldeckel ausgeübt wird, der den Ton in seiner Freiheit behindert.

Der Gaumen.

Der Gaumen ist das Dach der Mundhöhle. Der vordere Teil ist aus Knochen bestehend und kaum beweglich. Man nennt ihn harter Gaumen. Der schräg nach rückwärts liegende Teil, beweglich, bluthaltig und muskulös, wird weicher Gaumen oder Gaumensegel genannt. Er läuft in der Mitte in das nach unten kegelförmige Zäpfchen aus. Unterhalb des weichen Gaumens befindet sich dann der Schlund oder Rachen. Schlund oder Rachen und die Mundhöhle heißen Ansatzrohr.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0017

Die Lunge.

Die Lunge bildet mit der Luftröhre das eigentliche Atemwerkzeug. Sie ist ein schwammiges, außerordentlich ausdehnungsfähiges Organ, bestehend aus zwei Teilen, dem rechten und linken Lungenflügel. Die Tätigkeit der Lunge besteht im Ein- und Ausatmen. Die Ausdehnung der Lunge hängt von der Größe und Erweiterungsfähigkeit des Brustkastens ab. Daß auch bei vermeintlich vollkommener Ausatmung ein gewisses Luftquantum in den Lungen zurückbleibt — die sogenannte rückständige (resistente) Luft — ist bekannt. Die Lunge hat keine Muskeln. Die Muskeln des Bauch-, Rücken- und Zwerchfelles übernehmen die Arbeit für die Lunge.

Populär ausgedrückt: Die Lungen atmen selbsttätig.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0018

Die Atmung.

Um die Atmung beherrschen zu lernen, sollen vor allem Atemübungen ohne Tongebung vorgenommen werden.

Bei Anfängern, die natürlich und richtig atmen, ist von mechanischen Atemübungen abzusehen.

Erst später, wenn das bewußte Singen in Erscheinung treten kann, werden die Atemübungen vorgenommen und entwickelt.

Am leichtesten erreicht man die korrekte Atmung am Rücken liegend, die Hände zur Kontrolle auf Brust und Leib.

Der Brustkasten wird ohne Einatmen leicht gehoben, dann wird schnell und nicht zu viel eingeatmet, wobei zu beobachten ist, daß sich die Bauchdecke hebt, bei der darauf folgenden, langsam vorzunehmenden Ausatmung wieder senkt.

Diese Uebung ist einigemal hintereinander zu wiederholen.

Die zweite Atemübung wird stehend, mit leicht gehobenem Brustkasten ausgeführt. Zur Kontrolle lege der Schüler eine Hand auf seine Brust, die andere auf den Leib, atme in kurzen, schnellen Zügen (stoßweise) in ganz kleinen Mengen viermal ein, halte den Atem vier gleiche Zeiten hindurch an und lasse ihn dann wieder in vier Zügen entweichen. Die Bauchdecke fällt dann ruckweise ein, so wie sie beim Einatmen stoßweise nach außen ging.

Diese Uebung ist zwei- bis dreimal zu wiederholen und täglich durchzuführen.

Nach kurzer Lehrzeit verdopple man diese stoßweisen Bewegungen auf 8mal bei sämtlichen Rückungen die gleiche Zeit anhalten, die gleiche ausatmen, verdreifache sie nach fortgesetztem längerem Studium auf 12 und nehme sie dann endlich vierfach auf 16 vor, d. h. 16 Einatmungsrückungen, 16 Zeiten Anhalten des Atems, auf 16 Ruck ausatmen.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0019

Man wird beobachten können, daß bei der ersten Menge (4 Ruck, Stößen oder Rückungen) sich das Zwerchfell abplattet und die unteren Teile der Lunge sich mit Luft füllen. Bei den weiteren Mengen die Flanken erweitern, seitlich nach außen streben, die höheren Teile der Lungenflügel gefüllt werden, und daß bei der vollkommenen Füllung sich auch der Brustkasten, noch mehr als ursprünglich, weitet und hebt.

Alle diese Uebungen müssen zwanglos durchgeführt werden und dürfen keine Ermüdung nach sich ziehen.

Durch diese Uebungen wird erzielt, daß der Schüler die Menge der Luft ungefähr abmessen kann und dadurch fühlt, wieviel Atem er für diese oder jene musikalische Phrase benötigt.

Sehr oft wird gelehrt, daß immer tief und voll eingeatmet, die Luft sparsam und langsam herausgeblasen werden soll, wogegen der Standpunkt nur soviel Atem zu nehmen, als man ungefähr braucht, der richtige ist.

Auch beim Atmen wird von einer Einteilung in drei Arten (Typen) gesprochen, die aber nur relativ zu nehmen ist.
Die Bauch-, Flanken- und die Schulteratmung.

Beim Kunstgesange wird wohl die kombinierte Atmung angewandt, die Schulteratmung gilt als schädlich, weil nur die oberen Lungenteile, welche keine so große Vitalkapazität wie die tieferen besitzen, in Tätigkeit kommen.

Bei kurzen Ausrufen, seien es Schreck- oder Ueberraschungsmomente, wird sie dennoch mit guter Wirkung und ohne Schaden angewandt. Bei der Atmung ist die Tätigkeit des Zwerchfelles am meisten zu beachten. Das Zwerchfell ist gleichsam das elastische Sprungbrett, durch das der Atem aus den Lungen getrieben wird.

Das Einatmen geschieht vorwiegend durch die Nase, bei größeren Quanten in der Praxis auch durch den Mund. Beim Einatmen durch die Nase besteht die Gefahr des Glottisschluses, während die Stimmritze (Glottis) offen zu sein hat. Uebrigens der einzige Moment, wo man die geöffnete Stimmritze leicht fühlen kann.

Wann einzuatmen ist, ist eine wichtige Frage.

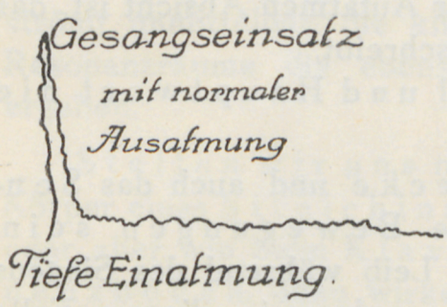
Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0020

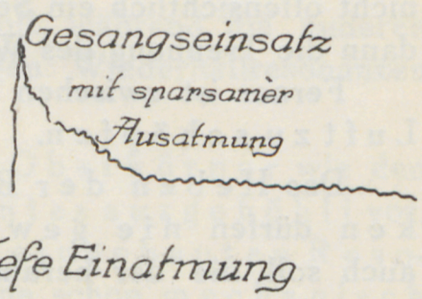
Um den Kehlkopf in relativ ruhiger Stellung zu lassen, ersetze man das eben verbrauchte Atemquantum sofort nach Absingen der Phrase, auch wenn einige Pausen folgen, und gewöhne sich überhaupt mit möglichst geringem Luftaufwand zu singen.

Das Luftquantum nehme man immer nach dem vorgesehenen Verbrauch. Vor großen Phrasen atme man verhältnismäßig etwas tiefer, vor kleinen weniger tief. Bei kurzen Ausrufen empfiehlt es sich, auch in der Höhe ohne Atemvorbereitung anzusetzen.

Der Beweis, daß es zwecklos ist, seine Lungen voll zu füllen, ist an einem Apparate zu sehen, der die Atmungskurven in folgender Weise aufzeichnet.

Bei Intonation des Tones fällt die Luftkurve sofort in ähnlicher Art.





Nach fortgesetztem Singen mit Halbatmung (tief aber nicht voll atmen) wird während einer Pause ein Durchatmen den Lungen ebenso selbstverständlich sein, wie es z. B. beim Lesen eines Buches oder auch beim Stillsitzen erforderlich ist. Nach diesem Durchatmen kann wieder eine Zeitlang das motorische Halbatmen angewendet werden.

Zweierlei Beispiele helfen zum Verständnis der mühelosen Atmung.

Ein Gummiballon, der zusammengedrückt fast luftleer wird und der sich selbsttätig sofort füllt, also in seine frühere Form zurückbewegt, wenn der Druck aufhört.

Ferner eine Injektionsspritze, deren Stempel angezogen eine Flüssigkeit aufnimmt und durch sein nicht zu langsames Zurückschieben die Flüssigkeit in einem der Richtung der Spritze angepaßten Strahl wieder hergibt.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0021

Zu heftiges Hineindrücken kann die Spritze sprengen, zu langsame Bewegung des Stempels läßt die Flüssigkeit tropfend die Spritze verlassen.

Nun noch die Frage, wann darf man atmen, und wann nicht?

Atmen darf der Sänger nach jeder Interpunktion und vor jedem Bindewort, und dort, wo es der logische Zusammenhang erlaubt, und wo es durch die Deklamation bedingt erscheint.

Berücksichtigen muß man beim Gesange auch die musikalische Phrase, die in der Regel nie zerrissen werden soll. Handelt es sich um Koloratur bzw. Figuralstellen, die in einem Atem unmöglich zu bewältigen sind, werde immer nach und nicht vor dem betonten Taktteil geatmet. Z. B. im Vierviertelteltakt nach dem ersten, oder dritten Viertel bzw. Achtel.

Auch hier hat sich der Sänger nach der musikalischen Figur zu richten. Nicht atmen darf man während eines Wortes, wenn nicht offensichtlich ein Seufzen oder Aufatmen Absicht ist, das dann die Trennung des Wortes vorschreibt.

Ferner ist zwischen Artikel und Hauptwort nie Luft zu schöpfen.

Das Heben der Bauchdecke und auch das Senken dürfen nie gewaltsame Bewegungen sein, auch soll nie der herausgewölbte Leib während des Singens krampfhaft herausgehalten werden; in diesem Falle stehen allerdings die Ansichten gegeneinander.

Das Anerziehen des Atemholens mit eingezogenem Leib und stark gehobener Brust ist ein ebenso unnatürlicher Vorgang und aus diesem Grunde zu vermeiden.

Wie in allen Fragen des Kunstgesanges kommt es auch beim Atmen auf das richtige Gleichgewicht an, wo Spannung der Entspannung folgen muß und umgekehrt.

Der Atem darf weder herausgeblasen, noch zurückgehalten werden. Hier ist die individuelle Elastizität und Kraft der Lungen maßgebend.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0022

Die Resonanzen.

Der den Stimmbändern entströmende Ton, den man primären Ton nennt, wird erst durch das Lebendigmachen in den Resonanzräumen zum klingenden und auch für den großen Raum genügenden Klang.

Jeder Hohlraum ist eine Resonanzquelle, so daß wir die Mundhöhle, die Nase, die Stirn- und Keilbeinhöhle, den Kehlraum und den Brustkorb als resonanzbildend kennen.

Der Hauptresonanzraum ist die Mundhöhle, denn in diese strömt unmittelbar die klingende Luft, während die anderen Resonanzräume die ebenso wichtigen Wiederhallresonanzen ergeben.

Stellen wir uns nun den Oberkörper wie den Körper eines Streichinstrumentes ausgehöhlt vor, oder aber wie beim Klavier den eingebauten Resonanzboden, dann wirken die Töne schon mechanisch verstärkt. Es wird niemand bezweifeln, daß ein am Klavier angeschlagener Ton den ganzen Resonanzboden in Vibrationen versetzt. Am stärksten sind diese natürlich in der Lage, in der der Anschlag erfolgte. Durch die geistige Vorstellung können wir die Resonanzen verteilen, bzw. in ein bestimmtes Gleichgewicht bringen, das das richtige Singen bedingt.

Jeder Lehrer und Sänger kennt aber ein anderes Gleichgewicht; dadurch die vielen verschiedenen Ansichten. Der eine übertreibt z. B. die Nasen-, der andere die Kopf-, der dritte die Brustresonanz.

Nur ein wirklich fein differenziertes Ohr weiß die Ausgleichung so zu regulieren, daß alle Resonanzen im günstigsten Maße, dem betreffenden Schüler angepaßt erscheinen.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0023

Bei den Resonanzen spielt auch der persönliche Geschmack des Lehrers eine große Rolle, denn viele bevorzugen unter allen Umständen helle Farben, ob sie dem Schüler natürlich oder unnatürlich sind, schwer oder leicht fallen. Die Folge davon ist die flache Tongebung.

Grundsätzlich lassen viele Lehrer z. B. die Töne der zweigestrichenen Oktave (es, e, f) bei Damenstimmen hell intonieren, wodurch die Kopfresonanz, wenn nicht ausgeschaltet, so doch vermindert wird, während der dunklere Vokal sie fördert.

Andere Lehrer wiederum bevorzugen den ganzen Umfang der Stimme hindurch dunkle Färbung und überhören das eventuelle Dumpfwerden der Töne. Derartige Fälle lassen sich vielfach konstatieren. Durch richtiges und individuelles Mischen der Farben und Resonanzen in den verschiedenen Lagen, erhielten viele dieser Stimmen erneuten Glanz und Klangreichtum.

Die Kopfresonanz muß in allen Lagen und Stimmgattungen vorherrschen und mischt sich in den tieferen Lagen graduell mit der Mittel- und Brustresonanz.

Die isolierte Kopfresonanz der Damenstimmen ist im Pianissimo in allen Lagen durchzuführen. Dieser isolierte Kopfton ist dem Flageoletto der Geige und Flötentönen am besten vergleichbar. Man nennt ihn auch Flautatoton.

Der reine, tief innen oben gedachte Ton auf einen „U" ähnlichen Vokal gefaßt, gelingt gewöhnlich, falls vollkommene Spannungslosigkeit beobachtet wird.

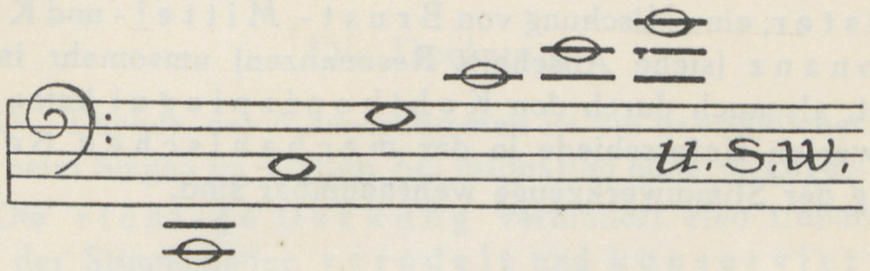
Die Mundstellung ist rund, in den unteren Lagen ganz klein, vergrößert sich nach oben, das Gaumensegel locker. Die Luft strömt gegen die Nase, bzw. gegen den Nasenschluß.

In den höheren Lagen ab f" wird der isolierte Kopfton den Hochsitz der Stimme auch im Vollton günstig beeinflußen. Staccati z. B. in Oktaven bringen ihn mühelos an die richtige Resonanzstelle.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0024

Die Obertöne.

Die Obertonreihe ist am Klavier dem Schüler zu zeigen. Die mit dem Ohre leicht vernehmlichen Obertöne, Prim, Oktav, Quint, Quart, Terz usw., oder aber in Noten



beweisen ihm das Vorhandensein der Partialklänge. Bei allen anderen Instrumenten, mit Ausnahme des Monochord, sind sie nachweisbar, wenn sie auch nur mehr empfunden, als gehört werden. Ebenso müssen wir sie bei der Singstimme zu erfühlen trachten, da sie von größter Bedeutung für den Vollklang des Organes sind.

Die ständige Vorstellung während des Singens erhöht den Glanz und die Fülle des Tones und rückt die Kopfresonanz, auf den ihr unbedingt zukommenden ersten Platz.

Am faßlichsten ist es, sich im praktischen Singen die obere Oktav des gesungenen Tones gleichzeitig mitklingend zu vergegenwärtigen.

Die Register.

Die gewöhnliche Erklärung für die Registerlehre ist folgende: Die mit gleichem Mechanismus gesungene Gruppe einiger Töne, nennt man Register.

Die Register werden nach ihrer Lage benannt. Das Brustregister für die Tiefe, das Mittelregister für die mittlere und das Kopfregister für die hohe Lage.

Der gute Lehrer, und nur von diesem soll hier die Rede sein, bemüht sich, diese Register auszugleichen, d. h. die schroffen Uebergänge einzelner Stufen durch die Verbindung der Brust- mit den Mitteltönen, die Mittel- mit den Kopftönen zu überbrücken.

Die Register haben aber so aufgefaßt zu werden, daß der ganze Umfang einer Stimme in ver-

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0025

schiedenen Arten und Farben erklingen muß. Z. B. im Kopfton, im Mezzavoce, Gleichsam wie die Orgel ein Achtfußflötenregister, ein Achtfußgambaregister, vom C bis zum f''' usw. besitzt.

Für die richtige Schulung kommt nur das s. g. Einregister, eine Mischung von Brust-, Mittel- und Kopfresonanz (siehe Abschnitt Resonanzen) umsomehr in Betracht, als auch durch den Kehlkopfspiegel keine nennenswerten Unterschiede in der mechanischen Bewegung der Stimmwerkzeuge wahrnehmbar sind.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0026

Die Deckung.

Das Decken der Männerstimmen ist ein unerläßlicher Vorgang beim Singen im Vollton, bei Intonation höherer Lagen.

Die richtige Deckung verhindert eine Ueberspannung der Stimmbänder, veredelt und konserviert das Organ und erhält dessen Elastizität. Der Tenor hat sie — von Ausnahmen abgesehen — bei f', der Bariton und Baß beim d' eintreten zu lassen.

Dünnere Stimmen können bisweilen um einen halben oder gar einen Ton höher zu decken beginnen. Dagegen is es mancher dickeren und breiteren Stimme bequemer, die Deckgrenze um einen halben Ton nach unten zu verlegen, also c' bzw. cis'.

Der Mechanismus des Deckens ist folgender: Durch leichtes Heben des weichen Gaumens geht der Kehlkopf reflektorisch tiefer. Der dunkle Vokal, — aber weder ein ausgesprochenes **u** noch ein **o** —, verändern ohne jeden Zwang die Resonanzraumstellung, Mund und Rachen. Die Lippen werden, um den Fischmund zu vermeiden, mehr in der Vorstellung ganz leicht nach innen gewölbt, mäßig vorgeschoben, während die Kiefer locker in der früheren Stellung bleiben.

Ein Beweis für die Veränderung der Stimmbandspannungen und Muskelstellungen ist durch den Kehlkopfspiegel während des Singens zu geben nicht möglich, da der Kehlkopf beim Decken so tief rückt, daß er dem spiegelnden Arzte fast gänzlich verschwindet.

Und doch müßte durch die Resonanzraumänderung auch eine Aenderung in der Stimmbandfunktion zu denken sein.

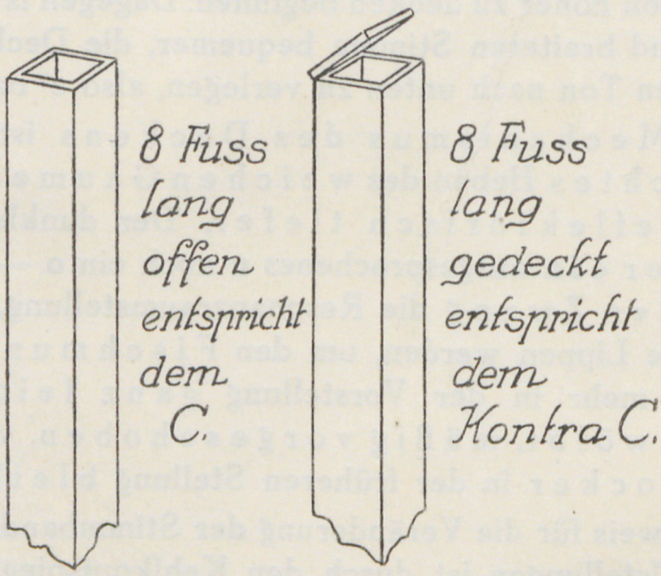
Sei es, daß die Stimmbänder durch die veränderte Kehlkopfstellung nicht in ihrer ganzen Breite schwingen oder durch andere Muskeln nicht zur vollen Tätigkeit gebracht werden, oder aber, daß die Luft eine Brechung erfährt, einen anderen Weg geht.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0027

Ein populärer Versuch wäre mit einem Spanngummi (Gummiband) anzustellen. Man zupft ihn in einer bestimmten Spannung, wobei die Tonhöhe festgestellt wird.

Bei Verkürzung dieses Bandes um die Hälfte, wird die höhere Oktav des früher angegebenen Tones erklingen, falls die Spannung unverändert blieb.

Vielleicht wird ein Vergleich mit den gedeckten Orgelpfeifen dazu beitragen helfen, zu beweisen, daß die kleinste Veränderung ganz große Konsequenzen im Gefolge hat, wenn auch bei der Orgel, im Gegensatz zur Stimme, durch die Deckung, der Ton um eine Oktav tiefer, anstatt wie beim Singen um eine Oktave höher verlegt wird. Das **C** einer Achtfußpfeife wird zum Beispiel, wenn sie gedeckt wird, zur Sechzehnfüßigen. Ergibt also das Kontra C. Zur näheren Erklärung: auf die offene Pfeife wird ein Dach schräg in einem bestimmten Winkel angebracht.

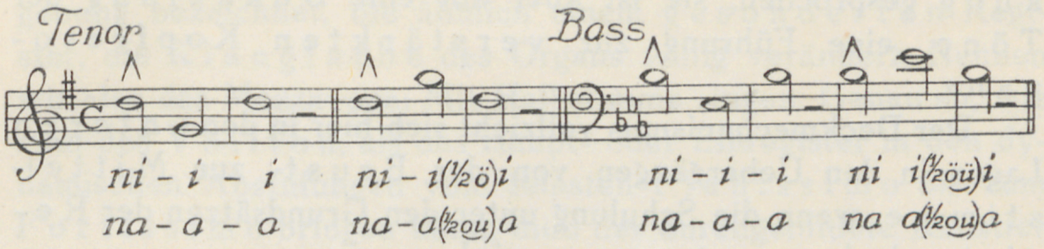


Lehrer, die gegen die Anwendung der gesunden und natürlichen, leichten Deckung im Vollton sprechen, haben den richtigen mühelosen Mechanismus des Deckens nie kennen gelernt.

Schüler, denen der gedeckte Ton im Anfang ihres Studiums nicht klangvoll genug erscheint, müssen belehrt werden, daß die Verlegung der Resonanzstelle die Decktöne nicht so volltönend erscheinen läßt. Die größere Menge an Brustresonanz wird aber durch die hinzutretende verstärkte Kopfresonanz reichlich ersetzt.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0028

Um das üble Hinaufziehen der Töne und Ueberspannen zu verhindern, übe man: Prim, Unterquint, — Atem —, dieselbe Prim, Oberquart.



Die Oberquart wird nicht mehr Spannung erfordern, als die Unterquint, wenn die Einstellung richtig ist und keine Verengung bei der Deckung, sondern diese nur durch mechanische Veränderung der Ansatzrohrstellung vollzogen wird. Gegen die Entwicklung eines Tones aus der Deckung in den offenen oder halbgeöffneten Ton ist nichts einzuwenden, wenn sie nicht immer und nicht übertrieben angewendet wird.

Die Behandlung der einzelnen Vokale bei der Deckung.

Der Vokal „i" ist infolge seines Resonanzhochsitzes als der schmalste Vokal, bei dem das Ansatzrohr am kürzesten ist, auch in den unteren Lagen als gedeckt zu betrachten und wird nur in den oberen Lagen durch vergrößerte Oeffnung des Mundes zum Mischvokal zwischen **i, ü** und **ö.**

Das geschlossene lange „e" ist als halbgedeckt zu behandeln und wird ähnlich, wie das „i" in den Decklagen modifiziert. Die Mundöffnung wird beim **e** entsprechend größer sein.

Das offene kurze „e" hat in den Decklagen den Mischklang e und offenes ö (wie in „können") Mundstellung wie oben angeführt.

Bei den Vokalen **o, u** und **ü** ist das Ueberdecken durch zu gerundeten und geschlossenen Ton zu vermeiden.

Die Klangschattierungen in den Höhen bei **„a"** und **„u"** sind ganz gering und haben nur bei eventueller zweifacher Bedeutung der Wörter größere Klangdifferenzen aufzuweisen.

Die Hauptaufgabe bei der Deckung ist die richtige Farbenmischung, für eine dunklere aber nie dumpfe Tongebung zu finden und auszuwägen.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0029

Die Deckgrenze selbst soll immer der dunkelste Ton sein.

Auch bei Damenstimmen wird oft von der Dekkung gesprochen, sie ist aber nur eine Dunkelung der Töne, eine Führung zur verstärkten Kopfresonanz.

Der Deckmechanismus vollzieht sich hier in den unteren Lagen in den Uebergängen von der Brust- zur Mittelstimme, wenn die Schulung unter den Grundsätzen der Registerlehre vorgenommen wird.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0030

Das Mezzavoce.

Die genaue Uebersetzung des Wortes Mezzavoce lautet: „halbe Stimme". Heute wird aber mit m. v. eine Art der Tongebung bezeichnet, die ähnlich einem gesonderten Register, die Klangfarbe des Organs völlig verändert. Nennen wir also das Mezzavoce: Mit Halbstimme singen. Genau so, wie man den Vollton, als das Haupt- oder Einregister in den dynamischen Abstufungen vom feinsten Pianissimo bis zum Fortissimo bringen kann, muß der durchgebildete Künstler das m. v. relativ von der schwächsten zur stärksten Entfaltung entwickeln und zurückentwickeln können.

Der Vorgang ist etwa folgender: Der Leib wird leicht eingezogen, der Atem somit verdünnt, der Schlund soll weit geöffnet werden (Gähnbewegung). Die Resonanzierung ist entsprechend dem verdünnten Atem nicht massiv, also nicht Vollresonanz. Bei Männerstimmen entspricht das m. v. einer Halbdeckung bei heller Färbung in allen Lagen.

Die Stimmbildner, die nur von der Ausbildung des m. v. ausgehen, oder Pädagogen, die jede Brustresonanz ausschalten wollen, unterrichten im allgemeinen das Decken nicht. Sie halten es für veraltet oder gar für überflüssig.

In diesen Fällen der Stimmethodik ist die Deckung auch tatsächlich entbehrlich, weil die Töne nicht schreiend und nicht unedel erklingen müssen. Im allgemeinen kommen diese Stimmen nicht zur Vollentwicklung und zeigen gewöhnlich andere fehlerhafte Eigenschaften, z. B. Klanglosigkeit, Hauchton, Feminismus und Knödel.

Der Falsett- oder Fistelton bei Männern.

Beim Falsett, das auch durch den ganzen Umfang der Stimme geübt werden soll, schwingen nur die Stimmbandränder. Die Erzeugung des Tones muß ohne Energie und auch ohne Tieferstellung des Kehlkopfes geschehen. Der Atem wird ganz dünn und passiv die Glottis passieren. Verstärkt man das Falsett so, daß man unter Beibehaltung der Randschwingungen die tieferen und höheren Resonanzen verstärkt wünscht, erscheinen bei den tieferen die sogenannten gestützten Falsettöne, bei Verbindung beider Resonanzen die unter Voix mixte bekannte Gesangsart. (Leichter Kopf- und Brustresonanzbeiklang).

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0031

Das Messa di voce.

Die Entwicklung gehaltener Töne aus dem schwächsten in den starken Ton, oder aber das Abschwellen vom starken zum schwachen Ton nennt man Messa di voce.

Wer die Registerlehre unterrichtet, will das Messa di voce mit dem dünnsten Kopfton beginnen, in das Mittelregister dann zum Vollton, Brustregister ansteigen und wiederum zurückbilden lassen. Selbstverständlich in Lagen, wo die Stimme eine Verbindung durch alle Register zuläßt.

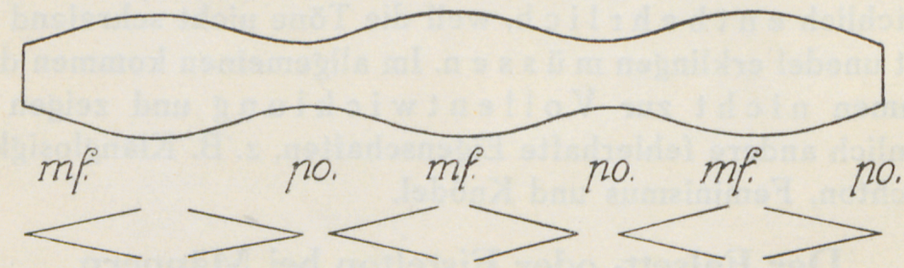
Die Ausführung eines Crescendos ist mit dem Gedanken an den Vollton durchzuführen.

Am vorteilhaftesten ist der ganz dünn aber präzise gefaßte **u** bzw. **ü** Vokal mit entsprechend kleiner Mundöffnung, dann Luftstromverbreiterung und vergrößerte Mundöffnung, bei g l e i c h z e i t i g e r L o c k e r u n g der H a l s m u s k e l n.

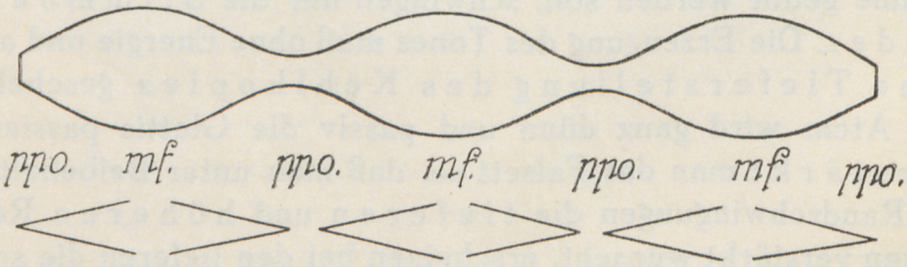
Es darf k e i n Herausblasen der Luft erfolgen.

Das M e s s a d i v o c e muß auch vom starken in den ganz schwachen Ton und dann erst vom schwachen zum starken Ton entwickelt werden, dann übe man zuerst das Crescendo und Decrescendo in einem Atem.

Eine gute Uebung ist ferner wiederholtes Crescendo und ebenso kurzes Decrescendo in einem langen Ton. Schematisch dargestellt,



Cresc. decresc. u.s.w.



Cresc. decresc. u.s.w.

wobei anfangs weder die Stark-, noch die Schwachgrenze erreicht werden muß und soll.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0032

Jedenfalls wird durch diese Uebung Geschmeidigkeit und Modifizierung des Tones erreicht. Bei all diesen Tonschattierungen ist zum größten Teil passive Arbeit wichtig, damit jeder Druck vermieden und nur Schwungkraft angewendet werde.

Der Vorder- und Hochsitz.

Viele Lehrer leiten die Schüler mit den Worten: „Singen Sie vorne bei den Zähnen", an.

Diese Lehre führt sehr oft zu Mißverständnissen, da durch sie häufig ein Drücken, Blasen und Pressen der Töne nach außen verursacht wird.

Richtig müßte der Lehrer sagen, der Schüler möge so singen, daß der Ton vorne oben erklänge.

Man stelle sich die Figur, die zu singen ist, so vor, daß die klingende Luft erst in vertikalen Schwingungen die Glottis verläßt und an die individuell vorteilhafteste Stelle — das ist eine bestimmte Stelle am harten Gaumen, gebracht werden möge, und stelle sich weiter vor, daß zu den Resonanzen der Mundhöhle, die durch die effektiven Luftschwingungen in Tätigkeit sind, die Wiederhallresonanzen vom Hinter- bis zum Vorderkopf (Stirne) treten.

Ist diese Vorstellung da, dann hat der Sänger das Gefühl von oben zu singen und schaltet jeden Druck der unteren Organe aus.

Der Ton ist somit nach vorne geführt aber nicht nach vorne gedrückt.

Als elastischer Gegenstand gedacht, muß er von innen unten abschwingen, damit er nach vorne oben kommt, darf aber nicht nach vorne gedrängt werden, sonst fällt er zurück und verursacht Halspresse.

Durch die weitere Vorstellung den Ton im Munde vorne oben zu haben und ihn — ohne ihn hinauszublasen — an der entferntesten Stelle des Saales, Theaters usw. projiziert zu erfühlen, wird die Tragfähigkeit in ungeahntem Maße gefördert.

Dieser in der Praxis oft bewiesene erfolgreiche Vorgang einer Selbstsuggestion bewahrt so manchen Sänger vor dem Andrücken der Töne und vor dem federlosen Singen.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0033

Ein Vergleich sei hier gegeben: Der Kinoapparat und die Projektionswand. In der Kammer rotiert der Apparat und läßt die Bilder in dreitausendfacher Vergrößerung an der Wand erscheinen. (Im Munde rotiert gleichsam die klingende Luft, und erfüllt den ganzen Raum, in dem man singt, mit Ton.)

Die Stütze.

Der besseren Uebersicht halber sei hier und nicht im Kapitel über den Atem von der Stütze gesprochen.

Da die Lungen selbst keine Muskeln besitzen, müssen die anderen, die Lungen umgebenden Organe mit ihren Muskeln einen Halt oder eine Stütze bilden. Nach der Stelle, wo ihr Uebergewicht liegt, nennen wir sie Bauch-, Flanken- oder Brststütze, Hoch- oder Tiefstütze. Aus dem Genannten ergibt sich dann auch das kombinierte Stützen.

Ferner kennen wir von den Lungen unabhängige Stützen, das sind reine Vorstellungsstützen, z. B. die des Vorderkopfes, des Hinterkopfes usw. Hier handelt es sich aber um Resonanzen, die verstärkt nach der oder jener Stelle konzentriert gedacht werden.

Nun gibt es viele Sänger, die dieses Stützen übertreiben, während dieser Halt nur mäßig ausgeführt werden soll, bevor ein Ton intoniert wird. In dem Moment aber, als der Einsatz erfolgt, muß die Stütze wegfallen und der völligen Auflockerung Platz machen.

Die Kehlkopfstellung.

Vor Intonation und während des Singens eines Volltones ist der Kehlkopf tiefer gestellt, als beim Sprechen, was natürlich nicht heißen soll — auch das wird vielfach so verlangt, — daß er tief zu halten oder zu fixieren ist. Der Kehlkopf ist — ob er nun momentan etwas höher oder tiefer steht — locker und beweglich zu lassen.

Jeder einzelne Vokal bedingt eine andere Kehlkopfstellung. Der Reihenfolge nach hat **i** die höchste, dann folgen **e, a, o** und **u.** Die tiefste Stellung finden wir bei den Trüblauten **ö** und **ü.**

Hier weicht der Kehlkopf ganz minimal in eine Kompromißstellung aus, da sich die höchste Kehlkopfstellung mit der tiefsten verbinden muß.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0034

Der Uebungsvokal.

Am häufigsten liegt dem Anfänger das **i** als Uebungsvokal, da es die schmalste Formung beansprucht und in der Wirkung am intensivsten durchdringt. Es genügt daher gewöhnlich seiner größeren Klangkapazität wegen dem Ohre und dem Gefühle des Sängers und verleitet ihn nicht zu überflüssiger Force.

Bei kehligen Stimmen wird wohl der „U"-Vokal am ehesten verbessernd wirken. Das „a" ist wieder nur bei dumpfen Stimmen als Uebungsvokal vorzunehmen.

Aus dem Vorhergesagten ergibt sich, daß immer Gegenmittel anzuwenden sind, die das Ebenmaß in Farbe und Klang herstellen. Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß es sich bei den Uebungsvokalen hauptsächlich um die bequemen Mittellagen handelt, in denen die Vokale nicht, oder nur unbedeutend modifiziert werden müssen. Z. B. wäre ein „i"-Vokal bei Damenstimmen ab fis" nicht mehr als deutlicher Laut zu singen, wie überhaupt in dieser Höhe sowohl männliche als auch weibliche Stimmen die Vokale so verändern müssen, daß keine Verengung im Halse erfolgt.

Vorteilhaft ist es dem Uebungsvokal einen Stützkonsonanten voranzustellen, der wieder nach der Eigenart des Tonsitzes zu wählen ist. Z. B. falls die Nasenresonanz fehlt, fördert sie der Konsonant „n".

Für eine zu verbessernde Zungenlage ist das „l" zu empfehlen. Um einen guten Hochsitz zu erreichen, wähle man das weiche „ch" (wie man es, falls man nicht Schweizer ist, nach „i" in „s i c h" oder „e" in „e c h t" spricht), das am harten Gaumen vorüber streicht.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0035

Das Individualisieren.

Ob dunkler oder heller, stärker oder schwächer, weicher oder härter gesungen werden soll, muß der Lehrer mit feinem Instinkt erkennen und dem Schüler nach dessen Eignung und Resonanzanlage anzupassen trachten. Er muß, die dem Schüler natürliche Farbe und die Vergrößerung des Umfanges erfühlen und feststellen können.

Das Sichhören wird oft gelehrt, das Aufpassen auf jeden Ton, das Verfolgen jeden Klanges, statt einer bestimmten Vorstellung der ganzen Tonfolge oder wenn es sich um einen langen Ton handelt, diesen bis zum Ende seiner Dauer zusammenfassend vorher zu denken.

Dadurch allein wird der richtige Abschwung des Tones und sein Ziel erreicht. Dagegen hemmt das beobachtende Ohr während des Singens den freien Schwung des Tones, das ungemein wichtige Stehen über der Situation.

Nehmen wir z. B. einen Pendel, bringen ihn in Schwung, ohne ihn aber in seiner natürlichen Flugbahn völlig frei zu lassen, versuchen wir weiterhin das Schwingen an Turngeräten, an Schaukeln oder Ringen. Wir werden in allen Fällen merken, daß nur bei Freilassen und aktivem Schwingen der ruhige Lauf ungehindert ist.

Das Ohr täuscht den Sänger in den meisten Fällen. Die Tonstärke, Klangkapazität und Tragfähigkeit muß daher der Lehrer streng objektiv zu beurteilen imstande sein, ohne sich an fehlerhafte Eigen- und Unarten gewöhnen zu dürfen. Er muß immer die aufsteigende Linie und Verbesserungsmöglichkeit zu erreichen trachten. Wenn der Schüler nun vom Verständnis und Geschmack des Lehrers überzeugt ist, und dieser — nicht um zu loben, sondern nur um eine Richtschnur zu geben — „gut" sagt, der Schüler sich beim Singen spannungslos fühlt, wird der Schüler das Insichhören

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0036

aufgeben und sich der Führung des Lehrers ruhig anvertrauen. Die Hauptsache bleibt eben die Fähigkeit der Einfühlung in jeder Beziehung.

Es gibt Schüler, die z. B. so steif singen, wie sie stehen, die muß man bei Uebungen setzen oder zwischendurch auch Rumpfbewegungen vollführen lassen. Nackensteife müssen Kopfbewegungen ausführen, andere, die mit den Augen wälzen oder glotzen, muß man die Augen zeitweise schließen lassen.

All diese Fälle erfordern Gegenmittel, damit sich diese scheinbar äußerlichen Gewöhnungen in der Tongebung nicht übel auswirken. Auch das Halt- und Energielose muß wieder durch strammes Gehen, Taktieren oder Turnen abgestellt werden. Gespanntes Hochheben des Kopfes beim Singen höherer Lagen oder das Tiefhalten in den Tiefen, etwa vibrierende Kopfbewegungen sind am Einzelfall zu beobachten und tunlichst abzustellen. Genau so, unnatürlich gespreizte, gespannte Mundstellung. Alle diese Eigentümlichkeiten sind durch das Studium vor dem Spiegel zu verbessern, und zwar hat der gutsehende Schüler weit zu stehen, um den Gesamteindruck zu sehen. Er ist quasi der Beobachter des Sängers im Spiegel.

Schließlich ist zu Anfang des Studiums der Uebungsvokal ganz dem Stimmorgane und den Resonanzmöglichkeiten anzupassen. Im Verlaufe des weiteren Studiums allerdings darf es keinen Unterschied im Schwierigkeitsgrade mehr geben, ob der oder jener Vokal gesungen werden soll.

Daß auf eine möglich große Vielseitigkeit und Stimmungswandlungen zu schauen ist, melancholischer angelegte Schüler, heitere, umgekehrt wiederum etwa oberflächlichere Schüler zur Literatur, die Geistigkeit und Niveau erfordert, herangezogen werden müssen, ist selbstverständlich.

Individuell muß auch bei dieser Verschiedenheit und Divergenz des Menschen und der Materie ein Einklang erstrebt und erzielt werden.

Der Takt.

Der Takt ist die Einteilung nach gleichen Einheiten.

Das Metrum oder Tempo, das Zeitmaß, in dem diese Einheiten zu nehmen sind.

Der Rhythmus ist die Art der Bewegung, in die die Einheiten einzuteilen sind.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0037

Dem Schüler ist das Taktieren der wichtigsten Taktarten beizubringen. Die Tempobezeichnungen — auch die das Tempo verändernden Benennungen — sind zu erklären.

Schon beim Singen der Uebungen ist auf scharfe Rhythmisierung streng zu achten.

Das zeitweise Taktieren ist schon, weil der ganze Körper in Bewegung ist, auch von gesangtechnischer Bedeutung.

Die Tempobestimmung und Auffassung.

Die Tempobestimmung und Auffassung hängt vom Stimmungsgehalt der Tonstücke ab. Die Tempobezeichnung läßt bei verschiedener Auffassung wohl gewisse Freiheiten zu, die aber nicht so weit gehen dürfen, daß aus einem Moderato z. B. ein Adagio oder ein Allegro wird. Einige Beispiele mögen nun folgen: Das Lied: „Ihr Bild" von Schubert wegen seiner Tempovorschrift „langsam" oft verschleppt, wenn das à la breve übersehen wird. „Wohin?" von Schubert mit der Tempovorschrift „mäßig" wird oft im $^4/_4$ Takt anstatt im vorgeschriebenen $^2/_4$ Takt gedacht. Schumanns „Widmung", dessen Mittelsatz schon durch die halben und Viertelnoten die beabsichtigte Verlangsamung erkennen läßt, wird in diesem gewöhnlich noch über das Maß des Erlaubten verbreitert. Dem „Nußbaum" von Schumann wird gewöhnlich seine Leichtigkeit und Süße genommen, weil das Allegretto nicht berücksichtigt wird.

Bei Schumann sind die Angaben zumeist ungenau. Er schreibt wiederholt ritenuto vor, ohne das à tempo folgen zu lassen.

Die neuen und neueren Komponisten sind in den Vorschriften ganz ausführlich und klar, sie lassen nur jene Freiheiten zu, die sie selbst wünschen. Das sicherste Mittel, Tempi nicht zu vergreifen, ist das Durchtaktieren zweier oder dreier Takte nach der Vorschrift, ob sie nun belebt, gemäßigt, langsam usw. lautet. Bevor ein Tonstück gesungen wird, soll der Text gelesen und dem Schüler zum richtigen Verständnis gebracht werden. An dieser Stelle seien einige Beispiele genannt, die die Notwendigkeit einer gewissen Denkarbeit erweisen sollen.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0038

Die „Post" von Schubert z. B. in heiterer Auffassung und schnell genommen und nicht an die holperige Landstraße und ein Posthorn zu denken, das nicht gerade von einem Pistonvirtuosen geblasen wird, ist falsch. Sie ist sehnsuchtsbang und ernst aufzufassen. Den „Gärtner" von Wolf dagegen so zu singen, daß man die Prinzessin, statt auf einem flotten Schimmel, auf einem alten Gaul reiten sieht, die „Feldeinsamkeit" von Brahms wiederum als trauriges und versonnenes Lied gebracht, während ein Mensch geschildert werden soll, der still vergnügt und selig ist, sind ganz unrichtig. Auch Brahmsens „An die Nachtigall" hört man oft als Liebes- statt als Liebesabwehrlied. Bei Straußens „Heimlicher Aufforderung" vermissen wir auch in Konzerten — wie diese Beispiele im allgemeinen nur aus Konzerterfahrungen genommen sind — das Heimliche, bei seiner „Freundlichen Vision" sowohl die Vision als auch das Freundliche. Daß die Rosenarie aus „Figaros Hochzeit" mit einem Ausdruck gesungen wird, als wäre aus dem munteren, den Bräutigam eifersüchtig machen wollenden Kammerkätzchen eine zweite Gräfin, ist ebenfalls schlecht.

Das Rezitativ ist flott, die Arie gehend zu nehmen, eventuell mit übertriebener Hingebung, aber nicht von der Stimmung einer liebenden Mädchenseele erfüllt. Die Zärtlichkeit im Mondlicht ist ebenfalls Spiel.

An dieser Stelle könnten noch ungezählte Beispiele angeführt werden, doch genügt wohl diese kleine Auslese dem Lehrer und Schüler, um ihn auch in dieser Richtung zum Denken anzuregen.

Die Skala.
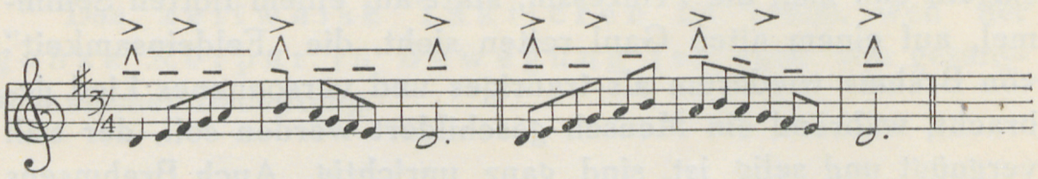
Die Kenntnis der Skala ist von großer Wichtigkeit. Geübt muß erst langsam in mäßigem Stärkegrad, z. B. die 6-Tonskala, werden, wobei die Akzentuierung der kleinen Tongruppen, — wie bezeichnet — beherrscht werden muß.

Bei der ganzen Skala ist der erste Ton, wenn er auf eine schwere Taktzeit zu singen ist, zu akzentuieren, der zweite Ton hat gleich einem Anlauf — der zweite Schritt — viel schwächer zu erscheinen. Die Skala ist wie jede Melodie zusammengefaßt zu denken, z. B. die Prim und Oktav, die notwendige Einstellung ist für die ganze Figur im vorhinein geistig zu fixieren. Selbstverständlch sind die Skalen in allen Arten, d. s.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0039

verschiedene Rhythmisierungen, Richtungen und mannigfaltigsten Stärke- und Schnelligkeitsgrade nicht nur in Dur und Moll, sondern auch in den alten Tonarten durchzuführen.

Beispiel verschiedener Akzentuierungen:



Diese Akzente sollen dann beliebig verschoben und auch gänzlich weggelassen werden. Nach diesen kleineren Skalenübungen werden die 8-, 9- und 10-Tonskala auf dieselbe Weise geübt und bis zur 12-Ton und 2-Oktavenleiter fortgesetzt. Je schneller und mechanischer die Läufe genommen werden, desto leichter und dünner müssen die Töne sein.

Eine wichtige Vorübung für die technische Kehlfertigkeitsskala ist eine schnelle Wiederholung irgendeines Vokales auf einen Ton, oder auch ziemlich tonlos, wie ein Trommelanschlag.

Dann werde die geteilte 9-Tonskala beliebig oft wiederholt, wobei immer von dem ersten der 5 Töne ein akzentuierter Abstoß (Abschwung) erfolgt, während die weiteren vier Stufen ganz leicht federnd erzeugt werden. Diese Uebung ist, wie im Vorworte des Wallerstein-Repetitoriums angegeben, in ihren Teilen mindestens 3mal zu repetieren.

Das Portamento.

Das Führen von einem Ton zum anderen unter leichter Berührung aller Zwischenstufen, sowohl in auf- als auch in absteigender Richtung, nennt man Portamento.

Die zu häufige Anwendung wirkt schlecht auf die Intonation und auf die ganze Tonlinie und ist aus diesem Grunde nur dort anzuwenden, wo sie ausdrücklich vorgeschrieben ist. In Ausnahmefällen entscheidet der persönliche Geschmack. Sehr oft wird das Portamento vom singenden Schüler selbst nicht gehört und wächst sich zu einer häßlichen Unart aus.

Die Bezeichnung für das Portamento ist ein Bogen oder eine Zickzackverbindungslinie zwischen oder über den zu portamendierenden Noten.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0040

Die Verzierungen.

Schüler aller Stimmgattungen müssen die Verzierungen zu beherrschen imstande sein. Es handelt sich hier um leichte kleine Figuren, die mechanisch und federnd ausgeführt werden müssen.

Vorschläge.

Der einfache, kurze Vorschlag von oben oder von unten gelingt am besten aus dem langen Ton, dessen natürliche Spannung man auf den Bruchteil eines Augenblickes nachläßt, um sie gleich wieder eintreten zu lassen.

Das Zentralnervensystem bzw. die geistige Vorstellung, daß ein Vorschlag gebracht werden soll, genügt, um diesen präzis erscheinen zu lassen.

Bei dem vorgeschriebenen und scharf kurz akzentuierten Vorschlag, der bedeutend seltener vorkommt, muß die Spannung der Vorschlags-, und nicht die der Hauptnote eingestellt werden.

Der Schleifer wird so wie der kurze Vorschlag mit dem Akzent auf die Hauptnote, z. B. auf die dritte bzw. vierte ausgeführt.

Die einzelnen kurzen Noten werden durch die Wiederholung der betreffenden Vokale, die schwächer auszusprechen sind, also nicht durch Einschiebung eines **h** vor jede Note, erzeugt und müssen ebenfalls viel schwächer als die Hauptnote gesungen werden.

Der Doppelschlag von oben oder unten wird technisch am besten gelingen, wenn man anfangs die erste und zweite Hauptnote in einem Atem wiederholt mechanisch üben läßt. Ist das geschehen, versucht man wie beim einfachen und doppelten Vorschlag die vier Mittelnoten ganz schwach und unter Vokalwiederholung — wie oben — zu singen.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0041

Die Elastizität muß sich bei den Verzierungen so auswirken wie ein leicht auf eine Trommel angeschlagener Schlägel, der sich, je leichter der Anschlag erfolgt, desto öfter wiederholt.

Der Triller.

Die schnellende mechanische Aufeinanderfolge zweier sich wiederholender Töne in kleinen oder großen Sekunden, ausnahmsweise auch noch in Terzen, heißt Triller.

Die Ausführung der Triller muß auf verschiedene Art dem Schüler nahegebracht werden. Diejenige, die am besten gelingt, behält man im Studium bei.

Z. B. Ein langer Ton wird an seinem Ende durch Abstoßen bzw. Abschwingen zur zweimaligen kurzen Trillerfigur verwendet. Diese Uebung oder die ununterbrochene Kette kurzer Vorschläge muß oft wiederholt werden. Ferner mechanische, doch mäßig langsame Repetition zweier Sekunden oder Terzenschritte (einerlei ob kleine oder große Intervalle), stärker ausgeführt mit dem plötzlichen Uebergang in das leichte, schnelle Wiederholen bei völliger Entspannung der Kehlkopfmuskulatur.

Der Triller erscheint dagegen nicht, wenn man aus Tonfolgewiederholungen langsam beginnend in ein immer schnelleres Tempo übergeht. Die Federung und Vibration, die mechanisch einzusetzen hat, ist die Hauptbedingung für die richtige Ausführung des Trillers.

Der Bocktriller, der nur die stoßweise Wiederholung eines Tones durch Herausblasen des Atems erscheinen läßt (es geschieht dies in der Regel mit dem harten Ansatz), sowie das Vibrato, das nur die Schwebung zweier Töne in unbestimmter Höhe zum Erklingen bringt, sind unrichtige Trillerarten, die nur der Vollständigkeit halber genannt seien.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0042

Die Lautlehre.

In jeder deutschen Grammatik finden wir die Laut- und Konsonantenlehre beschrieben, trotzdem sei hier die Tabelle aus Heinrich Hakes, im Berliner Lorelei-Verlage im Jahre 1905 erschienenen Werke „Lerne singen" wiedergegeben.

I. Die 16 Selbstlauter:

Einfache Selbstlauter:
reine: a, e, i, o, u;
trübe: ä, y, ö, ü.

Doppelselbstlauter:
ai, au, äu, ei, eu, oi, ui.

Haupt- oder Mittelselbstlauter:
a.

Urselbstlauter:
u, i.

Zwischenselbstlauter:
e, o, ä, y, ö, ü.

1. Gruppe: a, o, u.

2. Gruppe: a, e, i.

Grundpfeiler aller Selbstlauter:
u, a, i.

Natürliche Zwischenlauter:
o, ä, e.

Untergeordnete Zwischenlauter:
ö, y, ü.

Natürliche Reihenfolge, dem Ursprunge, der Tonhöhe und Klangfarbe nach:
i, e, ä, a, o, ö, ü, u — u, ü, ö, o, a, ä, e, i.

Selbstlauterkreis:
i, e, ä, a, o, ö, ü, u, ü, ö, o, a, ä, e, i —
u, ü, ö, o, a, ä, e, i, e, ä, a, o, ö, ü, u.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0043

II. Die 30 Mitlauter:

b, c, f, g, h, j, k, l, m, n, p, q, r, s, t, v, w, x, z, i—ch, a—ch, ng, nk, s, ß, sch, pf, ph.

1. Verschlußlaute:

Lippenlaute:	Zahn- und Zungenlaute:	Gaumenlaute:
p, b.	t, d.	k, g.

2. Reibelaute:

Lippenlaute:	Zahn- und Zungenlaute:	Gaumenlaute:
f, v, ph, w.	s, ß, sch.	ich-ch, ach-ch, j.

3. Halbselbstlauter:

Zahn- und Zungenlaute:

l, r.

4. Nasenlaute:

Lippenlaut:	Zahn- und Zungenlaut:	Gaumenlaut:
m.	n.	ng (nk).

5. Hauchlaut:

h.

6. Doppelmitlauter:

pf — Verschluß-Lippenlaut, z — Verschluß-Zungen-Reibe-Zahnlaut, c — Verschluß-Zungen-Reibe-Zahnlaut, x — Verschluß-Gaumen-Reibe-Zungen-Zahnlaut, nk — Nasen-Verschluß-Zungen-Gaumenlaut, q (mit u) — Verschluß-Gaumen-Reibe-Lippenlaut.

Tönende Mitlauter:

m, n, ng, (nk, j, l, nk, w, r und s) zwischen den Selbstlautern.

Dialekte und Nachlässigkeit: andererseits Sprachfehler und mangelnde Feinhörigkeit führen zu Fehlern, die der Lehrer abzustellen bemüht sein muß.

Einige krasse Beispiele seien hier genannt. Wo ein d klingen soll, wird t gesprochen, das g und k wird nicht differenziert, ja manchmal an verkehrter Stelle angewendet. Das ch, das in der Mitte des Gaumens anschlägt und nur nach den Vokalen **a, o, u** gebraucht wird, wird von dem weichen ch, das

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0044

am vorderen Teil des harten Gaumens vorüberstreichen soll — wie in den Wörtern: s i c h, d u r c h, m ä c h t i g — nicht unterschieden.

Daß die Endkonsonanten oft an den Anfangsvokal der folgenden Wörter gebunden werden (wie im Satzanfang Am-Abend, wenn-ich, als-Eva, Du bist-Orplid) ist einer der häufigsten Fehler.

Was sonst an schlechter deutscher Aussprache durch Sänger slawischer Nationalität häufig ist, veranlaßte mich zur detaillierten Arbeit: „A n l e i t u n g z u r r i c h t i g e n d i a l e k t f r e i e n d e u t s c h e n A u s s p r a c h e f ü r G e s a n g s c h ü l e r u n d S ä n g e r."

Auf das schlechte s sowie das sogenannte Kehlen-r, die oft vorkommende S p r a c h f e h l e r sind, ist das Hauptaugenmerk zu richten. Falls sie auf Unachtsamkeit beruhen, sind sie durch die bekannten Uebungen zu b e s s e r n, wenn nicht gar zu b e s e i t i g e n.

Die Beobachtung des Z a h n s c h l u s s e s beim Aussprechen des s und die e d e - e d e - Uebung mit kaum berührter Zungenspitze des harten Gaumens, ferner die Wörter wie T r a u m, sprich T a d a u m, T r o t z, sprich T o d o t z, etc., führen bei f l e i ß i g e r A r b e i t zum Ziel. Auf diesen Punkt n ä h e r e i n z u g e h e n, möchte ich in dieser Schrift unterlassen.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0045

Fehler.

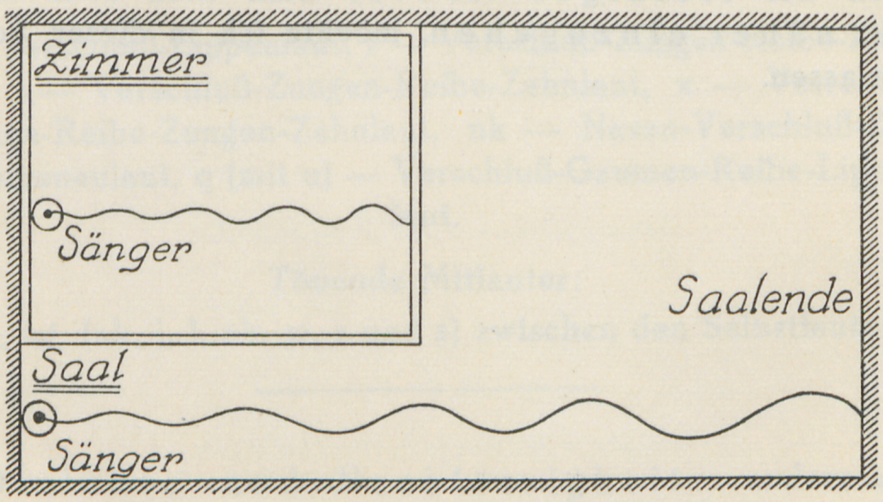
Nicht alle Fehler lassen sich schriftlich wiedergeben, daher seien nur die prägnantesten und am häufigsten in Erscheinung tretenden genannt.

Das Tremolo: Die Hauptschuld am Tremolo fällt der Atemgebung zu, es kann ein Zuviel oder Zuwenig an Luft, zu langsam oder zu schnell geführter Atem sein.

Tiefere Ursachen, die zum Tremolo führen, sind: Nervosität, Blutarmut und auch Muskelschwäche.

Ein Tremolo, das im Zimmer nicht beachtet wird, weil es nur unbedeutend auftritt, vergrößert sich bei größerer Entfernung vom Sänger zum Zuhörer. (Auf der Bühne, im Konzertsaal und insbesondere im Rundfunk.)

Eine schematische Darstellung der Auswirkung des Tremolos:



Der tremolofreie Ton kann auch einer geraden Linie eines Zeichnenden oder eines Malenden verglichen werden, der diese gerade Linie fertig bringt, weil er sie mit dem nötigen Schwung ausführt.

Durch sein Könnenist er imstande, diese Gerade auch langsam in Balance zu führen und zu erhalten.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0046

Der Nichtzeichner dagegen muß die Linie mit viel Schwung machen, da er sie langsam nicht auszuführen fähig ist. Die Linie wird ungleichmäßig, wellenförmig, dem Tremolo vergleichbar. Bei krampfhafter Haltung der Stimmorgane entsteht der unterbrochene stockende Ton, bei krampfhafter Haltung der Feder, des Stiftes, die unterbrochene Linie.

Das Distonieren.

Um das Distonieren zu vermeiden, ist vor allem notwendig, sich den Ton, bzw. die Tonlinie in der gewünschten Tonhöhe geistig vorzustellen.

Das Ziehen von einem zum anderen Intervall hat unbestimmten Einsatz der Tonhöhe zur Folge.

Auch der zu hastig genommene Atem oder ein Zuviel an Luft heben den Ton über die Note, die zu singen ist, hinaus.

Beim Bläser nennt man diesen Vorgang Treiben des Tones. Innere Unruhe, das sog. Trema, verursacht diesen Fehler besonders oft.

Das harmonische Hören — und darauf muß auch bei minder musikalischen Schülern hingearbeitet werden — ist ein gutes Mittel zur Abstellung dieses Fehlers.

Erst in letzter Reihe trägt das Ohr selbst die Schuld am Distonieren.

Das Detonieren.

Bei beständigem Sinken der Tonhöhe, das entweder beim Einsatz oder nach richtig gefaßtem Tone eintrift, ist größte Vorsicht am Platze.

Hier kann es sich um Ermüdungserscheinungen handeln, insbesondere, wenn das Tiefsingen auf einem bestimmten Ton bzw. in einer und derselben Lage immer wieder erscheint.

Der Lehrer muß dann entweder durch richtiges Ueben im Piano die Besserung und Abstellung des Fehlers konstatieren, in hartnäckigen Fällen aber den Arzt zu Rate ziehen.

Das Detonieren kann aber auch durchaus harmlos sein, wenn der Ton durch Mangel an Atem (Schwung oder Menge) sinkt.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0047

Das quasi von oben anfassen und die Vorstellung der Obertonoktave werden bei vergrößertem Schwung den Fehler in der Regel abstellen helfen, falls nicht — wie die beim Distonieren erwähnte harmonische Vorstellung — auch hier mangelt.

Das Forcieren.

Zu stark singen wollen, die Spannung im Verhältnis zum Widerstand übertreiben, mit einem Wort, Gewalt anwenden, heißt Forcieren der Stimme.

Das eigene Ohr täuscht den Sänger, insbesondere im großen Raum. Der Ton scheint ihm zu wenig ausgiebig, daher versteift er Körper und Stimmorgane, anstatt ein Mehr an Schwungkraft, das die Organe elastisch werden läßt, zu geben.

Auch der zu breit geführte Atem verursacht entweder durch ein Zuviel oder aber durch ein gewaltsames Zurückhalten der Luft die Force. Der Spannung, aber nicht Ueberspannung, muß immer eine Entspannung der Muskulatur folgen bzw. folgen können.

Ein Beispiel soll an dieser Stelle genannt werden: Hebt man einen verhältnismäßig schweren Gegenstand mit der Hand, ohne im Gedanken vorher sein Gewicht zu berechnen, d. h. man setzt nicht genügend körperlichen Widerstand entgegen, dann strengt man die wenigen, zunächst beteiligten Muskeln unverhältnismäßig an, der Gegenstand wird insbesondere beim langsamen Heben schwer erscheinen müssen. Bei richtiger Muskelvoreinstellung dagegen, und durch schnelles Heben, wird er leicht erscheinen.

Derselbe Gegenstand kann aber, wenn sein Härtegrad überschätzt wird, durch auf ihn ausgeübten zu starken Druck beschädigt werden. Dieser Druck ist ebenfalls einer Force gleichzustellen.

Das Nasale. Die Nasenresonanz ist ein wichtiger Bestandteil des Stimmklanges (siehe Resonanz), aber auch sie darf nicht übertrieben werden, sonst wird der Ton näselnd. Im allgemeinen hat dann die Stimme nicht den richtigen Hochsitz, in der die Kopfresonanz dominiert, klingt daher nicht immer vorteilhaft.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0048

Eine Ausnahme bildet die Mittellage in französisch gesungenen Tonstücken oder die stärkere Nasenresonanz im zartesten Mezzavoce.

Tritt das Nasale als Fehler auf, muß sich der Schüler beim Singen die Nase zuhalten. Der Ton muß ziemlich unverändert klingen, ob nun die Nase zugehalten oder freigelassen wird.

Der Quetschton. Wie der Druck der Luft zur Nase das Nasale übertreiben läßt, ist der unmittelbare und zu starke Druck auf den Kehlkopf die Ursache des Quetschens bzw. Knödelns.

Oft ist das nach innen Ziehen der Zunge die Ursache dieses Druckes auf den Kehlkopf.

Das Ziehen der Töne. Ein weiterer Fehler ist das Suchen der einzelnen Töne in einer Tonreihe. Dadurch entsteht Ziehen und unbestimmtes Ansetzen.

Beides wirkt leicht ermüdend durch nicht vorher berechneten Luftverbrauch. Um diesem Ziehen oder Dehnen zu begegnen, haben wir uns vor Intonation des ersten Tones die ganze Figur geistig so vorzustellen, als sollte auf einem Instrument mit vorbereitetem Fingersatz gespielt werden.

Diesen Vorgang können wir Einstellungsspannung nennen.

Kinnhaltung.

Ein sehr verbreiteter Fehler ist auch das Vorschieben und Festhalten des Unterkiefers, der, wie alle Fehler, durch Gegenübungen, — Auflockerungen der Kieferbänder — vermieden werden kann.

Ein wirksames Mittel zur Behebung der Kieferversteifung ist wiederholtes, leichtes Oeffnen und Schließen des Mundes, auch schnelle Wiederholung von Seitenbewegungen mit dem Unterkiefer.

Was an sonstigen Fehlern besonders zu vermerken wäre, ist unter den Absätzen über Atem und Resonanzen besprochen. Denn das dumpfe oder flache Singen hat mit den Resonanzen zu tun, das Verblasene, sofern es sich nicht um Schwäche und anämische Zustände handelt, ist eine Atemangelegenheit. Das unausge-

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0049

glichene Singen hat wohl am ehesten mit der Registerlehre zu tun.

In diesen Fällen ist das Singen der Uebungen von den höheren Mittellagen nach der Tiefe zu, vorteilhaft und Erfolg versprechend.

Sollen den Schülern Fehler so recht deutlich erscheinen, muß der Lehrer sie bis zur Karrikatur verstärkt nachahmen können. Ein sehr gutes Mittel zur Behebung von Fehlern ist auch, den Schüler selbst zu veranlassen, diese verstärkt zu produzieren, damit er sich ihrer voll bewußt werde.

Fühlt und hört er die unrichtigen Funktionen, dann wird es ihm leichter, die betreffenden, Fehler verursachenden Muskeln — seien es z. B. Kehlkopf- oder Bauchmuskeln — aufzulockern und dadurch das erforderliche Gleichgewicht zu erzielen.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0050

Das Ueben.

Der Anfänger und Vorgebildete hat in der ersten Zeit nicht ohne Lehrerkontrolle zu üben, somit auch das Singen früher gekannter Lieder oder bereits studierter Gesänge und Arien zu unterlassen. Der Vorgebildete soll erst mit den Grundsätzen des Lehrers vertraut gemacht werden, der dann festzustellen hat, ob dem Schüler das selbständige Arbeiten schon erlaubt werden kann.

Atemübungen (siehe die Atmung) können und sollen in allen Fällen gleich zu Beginn des Lernens vorgenommen werden.

Nach einigen Lektionen ist der Schüler dann gewöhnlich in der Lage, einfache, ruhige Uebungen im mp. des Volltones zu singen. Damen können auch isolierte Kopftöne ohne die Stimme zu schädigen, üben.

Der Umfang soll nicht überschritten werden, d. h. der Anfänger hat nur so hoch und tief zu singen, als es der Lehrer angibt, wenn er auch in der Lektion, also unter Aufsicht, höher bezw. tiefer geführt wurde.

Die Dauer des Uebens ist im Anfange mit 20 bis 30 Minuten täglich — einschließlich ganz kurzer Pausen — im allgemeinen zu gestatten, richtet sich aber nach Alter und physischer Beschaffenheit des Sängers. Ist der Schüler so weit, daß er bereits Solfeggien singt, wird die Uebungszeit entsprechend verlängert.

Das musikalische Einstudieren, das ohne jeden Stimmaufwand zu geschehen hat, ist in die Uebungszeit nicht einzurechnen.

Ist ein Schüler unmusikalisch, muß ihm das Tonstück oder dessen Melodie vorgespielt und vorgesungen werden u. zw. in ganz kurzen Abschnitten, die der Schüler auf seinen Uebungsvokal, auch abwechselnd auf die anderen Laute nachzusingen hat. Erst dann soll die Solmisation, bezw. sollen Wörter folgen.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0051

Der vorgeschrittene Sänger kann die Uebungszeit auf das Doppelte (eine Stunde) verlängern, hat aber immer Pausen von kurzer Dauer einzuschalten und es nie zu einem gewissen Trockenheitsgefühl der Kehle kommen zu lassen.

Jeder Sänger soll früh einige kurze Uebungen auf einem dunklen Vokal singen, wobei die Grenztöne nach oben nicht zu nehmen sind, soll am Vormittag 20 bis 30 Minuten technische Uebungen vornehmen und eine halbe Stunde dem Lied, Arien oder dem Partienstudium widmen. Nachmittags sind abermals 10 bis 20 Minuten Technik und bis zu einer Stunde das praktische Pensum zu üben. Koloratursängerinnen müssen den technischen Uebungen selbstverständlich mehr Zeit widmen.

Trockenheitsgefühle und Ermüdungserscheinungen im Kehlkopfe und Anstrengungen der Atmungsorgane werden vermieden, wenn man natürlichen Spannungen, Entspannungen folgen, und wenn man nach einer eventuellen, durch Unvorsichtigkeit, Temperament oder Veratmung geschehener Ueberspannung eine größere Gesangs- und auch Sprechpause eintreten läßt.

Bei Wiederaufnahme der Uebungen muß dann umso lockerer und elastischer gesungen werden.

Dynamische Abstufungen und Modifikationen in der Art der Tongebung (Mezzavoce, Kopftöne, Parlando) verhindern ein vorzeitiges Ermüden.

In einem Aufsatze der „Stimmwissenschaftlichen Blätter" von Otto Iro, 7. Jahrgang, 4. Quartal, Nr. 788, zitiert Iro Lamperti: „Der Anfänger studiere nie länger als jedesmal 10 bis 15 Minuten, um sich nicht zu ermüden usw.". Garcia: „Man muß mit Maß üben und zw. indem man die geistige Uebung der materiellen vorausgehen läßt, zu dem Zwecke unsichere Ausführungen zu vermeiden. In den ersten Tagen sollen die Schüler alle nicht länger als jeweils 5 Minuten üben. Diese 5 Minuten können dann immerhin vier- oder fünfmal am Tage wiederholt werden, jedoch stets in großen Zeitzwischenräumen. Im weiteren Verlaufe kann man stufenweise die dem Studium gewidmete Zeit jedesmal um 5 Minuten verlängern, auch bis zu einer halben Stunde ausdehnen, eine Grenze, die man aber niemals überschreiten darf. Nach 5 bis 6 Monaten kann man

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0052

diese halben Uebungsstunden bis zu vier Mal im Tage festsetzen, aber nicht mehr und selbst dies nur unter der Bedingung, daß sie von sehr langen Pausen unterbrochen sind".

Wie der Leser merken kann, gelten für die jetzige Zeit ungefähr dieselben Anleitungen, wie sie seiner Zeit gegeben wurden.

Beim Ueben spielt der Stärkegrad, in dem man singt, die wichtigste Rolle. Mechanisches Wiederholen von Figuren genügt nicht. Diese müssen auch dynamisch abgestuft und abwechselnd mit seelischem Ausdruck und ohne geübt werden.

Langsame und wohlgemessene Tempi sind mit den gehörigen Akzenten zu bringen.

Wörterübungen oder Textsingen ist so auszuführen, daß der Sänger die Konsonanten insbesondere die Endkonsonanten p h y s i s c h s p ü r t.

Bei s c h n e l l e r und schnellster Wortfolge z. B. in Rezitativen empfiehlt es sich den Text noch b e s c h l e u n i g t e r als er gebraucht wird, wiederholt z u s p r e c h e n, damit er beim Hinzukommen der Melodienführung nicht erschwerend wird. Hier ist die Anleitung des Lehrers: „Der Text ist vorne ganz leicht zu sprechen", am Platze.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0053

Die Gesangsbegleitung.

Fördernd oder hindernd greift eine gute bezw. schlechte Begleitung in die Leistung des Sängers ein.

Bei Orchesterbegleitungen sollte es für den Kapellmeister Grundgesetz sein, das begleitende Orchester immer um einen Stärkegrad gegen die vorgeschriebene dynamische Bezeichnung niederzuhalten.

Die Mittellage der Streicher deckt in der gleichen Lage den Sänger — vor allem die Damenstimmen — viel eher, als die robuster ansprechenden Bläser. Auf keinen Fall sollte aber der Sänger, wenn er auch fürchtet übertönt zu werden, durch Kraft Schritt zu halten versuchen. Er müßte im Gegenteil — was natürlich schon aus suggestiven Gründen nicht leicht ist —, noch elastischer und klingender zu singen sich bestreben. Gelingt dies, dann kann er sicher sein, daß seine Stimme über dem Orchester schweben und tragen wird. Er muß eben an das Gleichgewicht der Resonanzen denken!

Gar selten findet sich allerdings ein Orchesterleiter, der durch schwingende, wenn auch energische Bewegungen dem Sänger quasi Lockerheit und Schwung suggeriert, anstatt ihn durch Hochheben der krampfhaft bebenden Faust, durch drohende Gesten zur Force zu verleiten.

Bei der Klavierbegleitung ist es eine alte Erfahrung, daß selbst gute Pianisten dem minderen Spieler als Begleiter nachstehen.

Aehnlich, wie beim Orchester muß auch die Klavierbegleitung gegen den Gesang zurücktreten.

Die Gefahr bei der Begleitung ist die, daß Sänger manchmal vermuten, ihr Begleiter wolle zurückhalten, sie selbst aber haben die Verlangsamung aufgenommen, der Begleiter gibt weiter nach, was dann eine arge Tempoverschleppung zur Folge haben müßte.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0054

Auch das Schnellerwerden des Sängers und Begleiters, weil einer glaubt vom anderen getrieben zu werden, ist eine tägliche Erscheinung. Zu warnen wären Begleiter vor zu reichlichem Pedalgebrauch und auch vor nicht genug bestimmt und rhythmisch gebrachten Bässen.

Vor Einsatz eines Gesanges, der ohne oder zugleich mit der Begleitung beginnen soll, ist es erforderlich einen oder zwei Akkorde in verschiedenen Lagen, eine Arpeggie, etwa einen Akkord und tiefen Baßton usw., der je nach der Stärke, Tempo und Lage des Anfanges dieser Komposition gewählt wird, anzuschlagen.

Ein wichtiger Faktor ist eine ausgiebige Pause zwischen diesen Akkorden und dem Beginne des Gesanges.

Nur in dieser großen Pause wird die Stimmung für das zu Singende vorbereitet, dem Sänger ruhiges Atmen vor dem Einsatz ermöglicht.

Die Dauer der Pause darf natürlich auch nicht übertrieben werden.

Ein grundlegender Unterschied ist bei Korrepetition und Begleitung vor Zuhörern zu machen.

Bei der Korrepetition braucht der Klavierspieler den Part vorerst nicht auszuspielen, hat nur die harmonischen Stützpunkte präzis zu bringen und das rhythmische Moment in erster Reihe zu berücksichtigen. (Kann oder muß auch die Melodie mitspielen.)

Erst wenn der Schüler die Noten beherrscht, dann hat der Korrepetitor die dynamischen Steigerungen aufzunehmen und Stil und Stimmung aufzubauen und den Sänger dadurch zu stützen und seine Leistung zu heben.

Bei sonstiger Begleitung (Gesellschaft, Konzert) muß der Klavierspieler die Materie ebenso erfaßt haben, wie der Sänger selbst. Dann erst können beide frei vom sklavischen Metrum schaffen und das unumgänglich nötige Einfühlungsvermögen wird sich entsprechend auswirken. Nur eine solche Begleitung kann als Kunstleistung angesehen und gewertet werden.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0055

Wann und was soll der Schüler an Gesangslehrbüchern lesen?

Dem Schüler ist nicht zu empfehlen theoretische Werke zu lesen, solange er noch kein Urteil über die verschiedenartigsten Grundsätze hat, die von Lehrern als alleinseeligmachend bezeichnet werden.

Ist er gesanglich so weit gereift, daß er, ohne für seine Stimme fürchten zu müssen, die mannigfachen Winke, Anregungen und Gebote erproben zu können glaubt, dann kann er sich aus der enormen Literatur das nach seiner Ansicht Brauchbarste zu eigen machen.

Aeltere Werke sind heute den Wenigsten zugänglich und sehr oft auch nur von historischem Interesse.

In unserer Zeit wurde so viel Gutes geschrieben, daß die Auswahl nicht zu schwer fällt, wenn man weiß, daß die Bücher auf Grund praktischer Erfolge entstanden sind.

In jeder Veröffentlichung, ob sie für streng wissenschaftlich, besser oder schlechter gehalten wird, finden sich eventuell nur einige wenige Zeilen, die eine positive Anregung, die nützlich für den ganzen Aufbau einer Stimme werden kann, enthalten. Oft sind Richtlinien und Ideen angeführt, die eine Bestätigung der Wege bedeuten, die man beim Unterricht längst geht oder beim Singen mit Erfolg anwendet.

Manchmal allerdings sind die mit dem größten Selbstbewußtsein vorgebrachten Entdeckungen oder Ergebnisse gründlicher Forschungen, nach reiflicher Erprobung und Ueberlegung, zu verwerfen.

Der Lehrer, der gar nichts lesen und kennen lernen will, was andere lehren und schreiben, begeht im allgemeinen den größten Fehler an sich und seinen Schülern.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0056

Es ist eine Selbstverständlichkeit, daß der gebildete Gesangspädagoge vielseitige Literaturkenntnisse besitzen muß, da er auch die Schüler über die Grundsätze eines Iffert, Stockhausen, Hey, Armin, auch über die extremsten Literaturerscheinungen fallweise zu informieren, in die Lage kommen kann.

Die Grundsätze: Tiefstellung des Kehlkopfes, Minimalluft, Maximalatem, Artikulation eines jeden Vokales, wie er gesprochen wird, oder Bildung des gemischten, unbestimmten Vokales, Stauen (Stauprinzip) und Auflockerung, Stütze und Stützelosigkeit, Einseitigkeit der Methode oder ihr Gegenteil, bewußtes Singen oder motorisches, mechanisches Singen, offenes und gedecktes Singen sind Gegensätze, die ebenso stark bekämpft, wie feurig verteidigt werden.

Je gegensätzlicher die Standpunkte, desto heftiger werden sie von ihren Pionieren verfochten. Vielleicht wird auch der Mittelweg ebensoviel Freunde wie Feinde haben.

Die vielen angeführten Punkte zeigen, daß man auch das dem eigenen Gefühle Widersprechende — nach der eigenen Ansicht also Unrichtige — ebenso kennen muß, wie das, das man selbst für das Richtige hält, und daß man nicht zu lesen, zu studieren und zu forschen aufhören darf, versteht sich von selbst.

Zu lesen sind hauptsächlich Werke von Doktoren bezw. Professoren der Medizin, die sich mit Erfolg dem Gesangunterrichte widmen. Anatomie und Atmung muß den Aerzten vollkommen klar sein. Die Physiologie und Psychologie müssen sie erfaßt haben und sind dadurch prädestiniert zu schreiben.

Damit sei aber nicht gesagt, daß Nichtmediziner als Verfasser von Gesanglehrbüchern oder Broschüren nicht lesenswert oder nicht belehrend wären. Man lese einen Iro, auch die von ihm herausgegebene Zeitung „Die Stimmbildung", die viele gute Artikel und Aussprache über aktuelle Probleme enthält und die auch Kampf nicht fürchtet. In seinen Stimmanalysen ist er in den meisten Fällen von gesundem Urteil.

Wenn sich seine Ansichten auch nicht immer mit denen des Lehrers decken, geben sie doch Anlaß zum Nachdenken

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0057

und zur Diskussion und schärfen die eigene kritische Erkenntnis. Ferner finden wir in den Büchern von Hacke, Taylor, Goldschmidt, Kwartin, Wolf u. v. a., lehrreiche Literatur.

Bei den Werken von Nichtmedizinern gilt dasselbe wie bei den Doktoren: die Veröffentlichungen müssen auf praktischen Erfolgen im Gesangslehrberuf fußen, sonst ist ihr Wert illusorisch.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0058

Die Methoden.

Früher war es üblich, daß Lehrer von Ruf auf Grund ihrer Erfahrungen und Erfolge umfangreiche Bücher und Schriften der Oeffentlichkeit übergaben, die Licht in das Dunkel des Abstrakten der Gesangskunst bringen wollten.

Dieser Brauch hat keine Aenderung erfahren, nur wird in den stimmwissenschaftlichen Druckschriften der Jetztzeit — vielleicht auch der Mode entsprechend — mehr auf physiologische und psychologische Fragen eingegangen und Wert gelegt.

Es sind in unseren Tagen aber auch elektrische, röntgenologische Apparate, Messungsinstrumente aller Art erfunden worden, selbst das Kino wurde in den Bereich der Stimmforschung gezogen, so daß der Fortschritt auf theoretischem und experimentellem Gebiete ganz enorm wurde.

Daß heute schon hinter der Szene einzelne Sänger Stimmverstärker benützen sollen, die auf Art der Lautsprecher funktionieren, ist eine der letzten Errungenschaften.

Vieles ist durch die modernen technischen Behelfe klar bewiesen, was früher unbekannt und unbenannt war, eventuell nur instinktiv gefühlt worden ist.

Das richtige Belcanto von früher, hat jedoch die volle Geltung von einst behalten. Die Grundsätze und Wertung sind trotz aller Veränderungen bestehen geblieben.

Wenn nun von der alten italienischen Schule gesprochen wird, weiß man, daß das Hauptgewicht wohl auf technisches, beinahe virtuoses Studium und klingenden Vokal gelegt wurde. Damit ist aber nicht gesagt, daß der gute Lehrer damals Aussprache und Ausdruck gar nicht beachtet oder nicht ausgebildet hätte. Vielleicht war seine Absicht belanglose Texte und zahlreiche Wiederholung der

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0059

gleichen Wörter nicht allzu aufdringlich erscheinen zu lassen. Auch waren manche Lehrer der Ueberzeugung, daß sie durch den scharf gesprochenen Konsonanten die Tonlinie unterbrechen, die edle Bindung stören. Wir wissen, daß dem nicht so ist und daß der Konsonant besonders der Klinger — den Ton eher fördern kann.

Die Erfolge des mustergültigen italienischen Stimmbildners decken sich vollkommen mit den qualitativ gleich hochstehenden Pädagogen aller anderer Kulturnationen.

Daß die italienische Gesangsmanier in der Regel hellere, dadurch manchmal flachere Tongebung bevorzugt, führt zu dem Mißverständnisse, die italienische Methode kenne nur breites offenes Singen.

Der gute Sänger da und dort ist aber auf volle Ausnützung der Resonanzen bedacht, was durch lebende Beispiele oft genug bewiesen wurde.

Die Italiener haben sehr schöne Stimmen, sicher ist die Qualität ihrer Organe durch die klimatischen Verhältnisse bedingt. Auch das lebhafte südliche Temperament ist ein Plus ihrer Eigenart.

Die slavischen Völker, also Tschechen, Russen, Jugoslaven, Bulgaren usw. sind aber von der Natur auch nicht stiefmütterlicher behandelt, was ihr Gesangsorgan anbelangt. Vielleicht sind in einzelnen Teilen Deutschlnds die stimmbegabten Menschen nicht so häufig.

Was im allgemeinen „Deutsche Schule" heißt, ist die Verschiebung des Hauptgewichtes vom Vokal auf den Konsonanten, sowie auf den dramatischen Ausdruck des gesungenen Textes, auf Kosten der edlen, weichen Tonbildung.

Es wäre aber traurig, wenn die deutsche Schule als solche charakterisiert würde, weil sie Technik und Vokale vernachlässigte und die Stimmen nicht ästhetisch schön zur Entwicklung brächte und weil sie — was ihr gewöhnlich zum Vorwurf gemacht wird — nur einzelne große Töne bilden will.

Die Auswüchse der deutschen Schule, die nur stauen, oder die die Töne resonanzlos als rein gesprochene Vokale gebrauchen läßt, die nur den harten Anschlag lehrt, also die extremen Methoden darstellt, sind heute ziemlich überwunden.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0060

Bei der Ueberproduktion, die in unseren Zeiten an guten Lehrern und Sängern überall herrscht, muß sich jeder Einsichtige der Richtung anschließen, nebst klangreichem Material, höchsten Ausdruck erzielen zu wollen.

Ob er nun diesen Vorgang Weg, Methode oder System, ja Lösung des Rätsels nennt, ist gleichgültig.

Fast jeder Lehrer hat die innerliche Ueberzeugung, daß nur er allein, in heiklen Fällen, durch sein individuelles Vorgehen und sein fein differenziertes Ohr den Schüler so weit gebracht hat, daß dessen Erfolg gesichert erscheint.

Müssig daher die Frage, ob eine Gesangsmethode vorhanden ist, ob eine „eigene" Methode besteht. Viele Autoren verneinen auch in Büchern, Schriften und Vorträgen diese Frage. Es wäre diesen aber zu entgegnen: Kein Festhalten an einer bestimmten Methode ist ebenfalls Methode!

Und so folgern wir dann, daß das natürliche Singen zum Grundsatz erhoben, keine einseitigen Wege zu gehen, volle Stimmentfaltung bei größter Leichtigkeit und Elastizität zu erzielen, hohes Ausdrucksvermögen, sowie vollkommen individuelle Behandlung der Singstimmen eine Methode bilden.

Einerlei, ob ihr nun überhaupt ein Name gegeben wird, ob sie: Neues Bel Canto heißt, oder ob wir sie „Romanisch-Deutsch-Slawische Methode" nennen wollen.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0061

Staatsprüfung aus Sologesang.

Bei der Staatsprüfung aus Sologesang werden als Fachbildung folgende Kenntnisse gefordert:

Theorie:

a) Gesangspädagogische Fragen, wie z. B.: der Tonansatz, die Atmung, die Resonanzen usw.;

b) Nennung von Uebungswerken, Solfeggien und Gesangsschulen verschiedener Epochen.

c) die Geschichte der Gesangspädagogik.

Praxis:

a) Singen verschiedener Uebungen.
Mannigfache Intervalle,
Zerlegungen,
Skalen,
Verzierungen,
Der lange Ton in allen Lagen.

b) Solfeggien mittleren Schwierigkeitsgrades.

c) Ein kleines Repertoire an Kunstliedern nach eigener Wahl, aus der vorklassischen, klassischen, romantischen, neuromantischen und modernen Literatur.
Arien aus Oratorien und Opern verschiedener Zeitalter können ebenfalls nach eigener Wahl zur Prüfung vorbereitet werden.

d) Ein Lied ist vom Blatt zu singen.

e) Ein leichtes Lied ist vom Blatt zu begleiten.

Der Lehrauftritt.

Ein Hauptbestandteil der Staatsprüfung ist der Lehrauftritt. Bei diesem hat der Kandidat entweder eine Stimmprüfung vorzunehmen oder einem fortgeschrittenen Schüler eine Probelektion zu erteilen.

Bei dieser Gelegenheit ist eine Solfeggie oder ein Lied eigener Wahl einzustudieren.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0062

Staatsprüfung aus Chorgesang.

Bei der Staatsprüfung aus Chorgesang werden als Fachbildung folgende Kenntnisse gefordert:

Theorie:

a) Gesangspädagogische Fragen, wie z. B.: der Tonansatz, die Atmung, die Resonanzen, Umfang der Singstimmen usw.;

b) Nennung der wichtigsten Erscheinungen der Chorliteratur;

c) Taktieren.

Praxis:

a) Dirigieren eines bekannten Chores und Einstudieren eines unbekannten Werkes;

b) Diagnosestellung und Vornahme von Gesangsübungen für die einzelnen Stimmgattungen.

c) Der Kandidat hat Gesangsübungen und ein einfaches Lied eigener Wahl zu singen und ein Lied vom Blatt am Klavier zu begleiten.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0063

Nachwort.

Es ist nur selbstverständlich, daß ich diese Broschüre nicht beschließen kann, ohne meines verstorbenen Vaters Moritz Wallerstein, des hervorragenden Gesangsmeisters, des Gründers unserer Schule, zu gedenken. Unermüdlicher Fleiß und Ernst, hohe Künstlerschaft und Intelligenz als Sänger und Musiker zeichneten diesen überaus bescheidenen, großen Mann aus, der mir als seinem Gesangsschüler und Assistenten alle Entfaltungsmöglichkeiten bot und stets noch betonte, daß ich vom Theater kommend, am besten weiß, wie die gleichen Stimmen im Zimmer, im Probesaal oder auf der Bühne klingen.

Seine langjährigen Erfahrungen konnte ich mir in kurzer Zeit zu Nutze machen und frei ausbauen und entwickeln, was ich für richtig hielt. Dabei hatte ich den unschätzbaren Vorteil, gleich mit einer Materialmenge aller Stimmgattungen in den verschiedensten Stadien des Lernens, arbeiten zu dürfen, wie sie sonst wohl kaum jemandem zur Verfügung steht.

Als beredtes Zeugnis des Schaffens meines Vaters gebrauche ich und viele Lehrer und Schulen des In- und Auslandes das ausgezeichnete Gesangsrepetitorium* und die melodiösen 24-taktigen Solfeggien* in vollster Ueberzeugung, daß nicht leicht instruktivere und bessere Studienwerke gefunden werden können.

---

* Verlag Emil Wetzler, Prag, Václavské nám. 28—30.

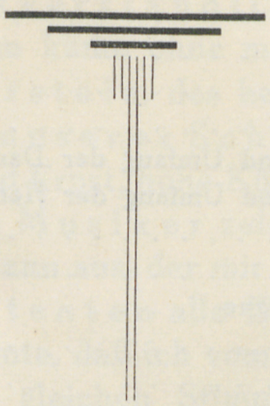
Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0064

INHALT:

Vorwort 3
Allgemeines 5
Der Lehrer 6
Der Schüler 7
Die Stimmprüfung 7
Die Diagnose 8
Einteilung, Charakteristik und Umfang der Damenstimmen 8
Einteilung, Charakteristik und Umfang der Herrenstimmen 9
Die Erzeugung des Tones 10
Der Ansatz 11
Die Anatomie der Stimmorgane 12
Die Zunge 13
Der Gaumen 13
Die Lunge 14
Die Atmung 15
Die Resonanzen 19
Die Obertöne 21
Die Register 21
Die Deckung 23
Die Behandlung der einzelnen Vokale bei der Deckung 25
Das Mezzavoce 27
Der Falsett- oder Fistelton bei Männern 27
Das Messa di voce 28
Der Vorder- und Hochsitz 29
Die Stütze 30
Die Kehlkopfstellung 30
Der Uebungsvokal 31
Das Individualisieren 32
Der Takt 33
Die Tempobestimmung und Auffassung 34
Die Skala 35
Das Portamento 36
Die Verzierungen 37
Vorschläge 37
Der Triller 38
Lautlehre 39
Fehler 42
Das Distonieren 43
Das Detonieren 43
Das Forcieren 44

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0065

Kinnhaltung 45
Das Ueben 47
Die Gesangsbegleitung 50
Wann und was soll der Schüler an Gesanglehrbüchern lesen? 52
Die Methoden 55
Staatsprüfung aus Sologesang 58
Staatsprüfung aus Chorgesang 59
Nachwort 60



Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0066

IN ALLEN BUCH- UND MUSIKALIENHANDLUNGEN ERHÄLTLICH.

MORITZ WALLERSTEIN
GESANGS-REPETITORIUM

Eingeführt an der deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag. — Eine Zusammenstellung der wichtigsten Übungen zum Zwecke der Gehör-, Stimm- und Tonbildung, der Treffsicherheit und Aussprache zur Anbahnung der Koloratur und Atemführung. — Zweite mit einem Vorwort versehene revidierte Auflage von

KONRAD WALLERSTEIN

Verlag EM. WETZLER, PRAG II.,
Václavské nám. 28.

24
ORIGINAL-SOLFEGGIEN

EINE REIHE INSTRUKTIVER 24 TAKTIGER STUDIEN, PROGRESSIV GEORDNET, KOMPONIERT VON

MORITZ WALLERSTEIN

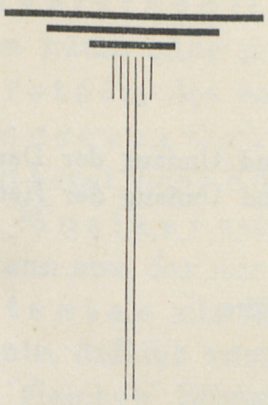
AUSGABE FÜR
HOHE, MITTLERE UND TIEFE STIMME

VERLAG
EM. WETZLER, PRAG II.,
VÁCLAVSKÉ NÁM. 28.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0067

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de
/rosdok/ppn1010431994/phys_0070

Kinnha 45
Das U 47
Die G 50
Wann er Schüler an Gesanglehrbüchern lesen? 52
Die M 55
Staatsp logesang 58
Staatsp orgesang 59
Nachw 60



IN ALLEN BUCH- UND MUSIKALIENHANDLUNGEN ERHÄLTLICH.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1010431994/phys_0071