

# Stimmbildung

auf stimm- und sprachphysiologischer  
Grundlage

Von

**Jörgen Forchhammer**

Stimmbildner und Gesanglehrer,  
Lehrbeauftragter für Phonetik an der Universität  
München

Dritter Band

**Die Ausbildung der Singstimme**



München  
Verlag von J. F. Bergmann  
1938

ISBN-13: 978-3-642-48504-6      e-ISBN-13: 978-3-642-48571-8  
DOI: 10.1007/978-3-642-48571-8

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung  
in fremde Sprachen, vorbehalten.  
Copyright 1938 by J. F. Bergmann, München.

## Vorwort.

Die *Ausbildung der Singstimme* von den ersten Anfangsgründen bis zur letzten künstlerischen Vollendung dürfte eine der schwierigsten Aufgaben innerhalb der Musikpädagogik sein. Leider wurde dieser Tatsache bisher viel zu wenig Rechnung getragen. Ohne festen Lehrplan und ohne die erforderlichen Sachkenntnisse trat man an die Aufgabe heran; und so ist es nicht zu verwundern, wenn die Resultate in den meisten Fällen dem großen Kosten- und Zeitaufwand des Studiums nicht entsprachen, und die Zahl der durch falsche Schulung ganz oder teilweise verbildeten Stimmen immer noch erschreckend groß ist.

Der Grund zu diesem bedauerlichen *Tiefstand der Stimmbildung* dürfte wohl in erster Linie in der *ungenügenden Ausbildung der Gesangspädagogen* zu suchen sein. Einige Jahre rein praktischen Gesangsunterrichtes, bei dem nur die eigenen Fehler Berücksichtigung fanden, wurden in den meisten Fällen als genügende Grundlage erachtet, um nun selber Gesangsunterricht zu erteilen. Ja sogar Schüler, denen es nicht einmal gelungen war, der eigenen Fehler Herr zu werden, fühlten sich berufen, sich als Gesangspädagogen niederzulassen, ohne auch nur die Ursachen des Versagens der eigenen Stimme erkannt zu haben. Wie kann man von ihnen erwarten, daß sie nun befähigt sein sollten, dieselben Fehler bei ihren Schülern zu beseitigen? Vielfach besteht auch die irrtümliche Meinung, daß jeder Musiker, vor allem jeder Kapellmeister oder Pianist, ohne weiteres die Voraussetzungen besitzt, um Gesangsunterricht zu erteilen. Ja, wenn man sich beim Gesangsunterricht damit begnügen könnte, dem Sänger musikalische Kultur beizubringen und Lieder, Arien und Partien mit ihm einzustudieren, dann allerdings wäre nichts dagegen einzuwenden. Der wichtigste Teil des Gesangsunterrichtes ist aber unbedingt die *technische Ausbildung der Stimme*, und um dieser Aufgabe gerecht zu werden, genügt es natürlich nicht, ein tüchtiger Musiker zu sein.

Die Ausbildung der Stimme ist eine außerordentlich heikle Angelegenheit; ein großes Können und ein umfassendes Wissen

sind dafür erforderlich. Es ist daher nicht nur berechtigt, sondern unbedingt notwendig, immer wieder die Forderung aufzustellen, den Stimmbildnern eine Ausbildung zuteil werden zu lassen, die sie befähigt, ihrem verantwortungsvollen Beruf gerecht zu werden. Ich habe wiederholt in Wort und Schrift <sup>1</sup> auf diese Tatsache hingewiesen und darauf aufmerksam gemacht, daß eine *Hebung des stimmbildnerischen Niveaus* nur erreicht werden kann, wenn *der Staat* sich der Angelegenheit annimmt und dafür Sorge trägt, daß die zukünftigen Gesanglehrer eine den heutigen Anforderungen entsprechende Ausbildung erhalten.

Aber auch die *Gesangstudierenden*, die ja in erster Linie die Leidtragenden sind, würden wesentlich zur Besserung der Lage beitragen können, wenn sie sich bewußt wären, was sie berechtigt sind, von dem Lehrer zu verlangen, dem sie ihr kostbares Stimmaterial anvertrauen. Das sind in erster Linie genaue Kenntnisse über Bau und Tätigkeit des menschlichen Stimmorgans, zweitens die Fähigkeit, eine zuverlässige Stimm diagnose zu stellen, d. h. genau angeben zu können, worin die Fehler bestehen, und drittens ein Vertrautsein mit allen Mitteln, die der Beseitigung dieser Fehler dienen.

Ein wesentlicher Grund des heutigen Tiefstandes des Gesangsunterrichtes ist wohl auch auf das *Fehlen geeigneter Lehrbücher* zurückzuführen, die den Schüler von Stufe zu Stufe, vom Leichterem zum Schwierigeren führen können. Was an Lehrbüchern vorliegt, ist m. E. keineswegs zulänglich. Weder die alten Solfeggien- und Etudensammlungen, die hauptsächlich der Kehlfertigkeit dienen, noch die verschiedenen neueren Gesangschulen, die sich mehr mit der eigentlichen Ausbildung der Singstimme befassen, können uns beim heutigen Stande der Stimmkunde befriedigen.

Im vorliegenden Büchlein ist der Versuch gemacht worden, diesem Mangel abzuhelpfen. Es soll nicht etwa den Lehrer ersetzen, denn das wäre unmöglich. Der Gesangsunterricht verlangt unbedingt den lebendigen Kontakt zwischen Lehrer und Schüler, ein feines Sich-Einfühlen von seiten des Lehrers und eine ständige Überwachung der Übungen, die vor allem dem Schüler in tadelloser Form vorgemacht werden müssen. Es ist aber sowohl für

<sup>1</sup> Siehe besonders meine Aufsätze: Mittel und Wege zur Hebung des stimmbildnerischen Niveaus (Die Stimme, XX. Jahrg. H. 2, S. 29 ff.), Moderne Stimmbildung (Die Stimme, XXIII. Jahrg. H. 5, S. 107 ff.) und Die Ausbildung der Gesanglehrer (Deutsche Tonkünstlerzeitung, XXX. Jahrg. H. 12).

den Lehrer wie für den Schüler ein nicht zu unterschätzender Vorteil, wenn das Übungsmaterial schriftlich und in klarer, leichtverständlicher Form vorliegt. Der Lehrer hat dadurch einen sicheren Leitfaden für seinen Unterricht an der Hand; und der Schüler kann mit Hilfe eines geeigneten Lehrbuches zu Hause üben, ohne Gefahr zu laufen, den Sinn der Übungen zu vergessen und dadurch auf Abwege zu geraten.

Ich selber habe während meines Gesangstudiums bei meinen sämtlichen Lehrern einen derartigen festen Lehrgang vermißt. Immer wieder wurden neue Übungen vorgenommen, ohne daß mir ihr Sinn erklärt wurde, und weshalb gerade diese und nicht ebensogut andere Übungen gemacht werden sollten. Andererseits haben die Erfahrungen, die ich an meinen eigenen Schülern gemacht habe, mir den Wert eines *schriftlich festgelegten Lehrplanes* in hohem Grade bestätigt.

Ein solcher Lehrplan steht keineswegs mit einer *individuellen Ausbildung der Stimme* im Widerspruch, denn er braucht ja nicht schematisch befolgt zu werden; er ist vielmehr in jedem einzelnen Fall den persönlichen Bedürfnissen des Schülers anzupassen. Das Ziel, das verfolgt wird, ist aber immer das gleiche; und auch die Wege, die dahin führen, sind im großen ganzen dieselben. Ebenso gibt es eine ganze Reihe typischer Fehler, die sich immer wiederholen, und für deren Beseitigung dieselben Hilfsmittel herangezogen werden müssen. Es dürfte deshalb nicht nur berechtigt, sondern auch zweckmäßig sein, einen *allgemeinen Lehrplan für die normale Entwicklung der Singstimme* aufzustellen.

Wenn ich das vorliegende Buch „*Stimmbildung auf stimm- und sprachphysiologischer Grundlage*“ betitelt habe, so bedeutet dies nicht, daß das Übungsmaterial aus rein theoretischen Überlegungen heraus, „*konstruiert*“ worden ist. Um auf wissenschaftlicher Grundlage eine Methode zu konstruieren, dürfte die heutige Stimmkunde kaum ausreichen. Ich bin vielmehr der Ansicht, daß die Stimmbildung in erster Linie die Wege zu gehen hat, die die erfolgreiche Praxis der Vergangenheit und die Erfahrungen des Lehrers ihr anweisen. Aufgabe der Wissenschaft wird es sein, den pädagogischen Wert der verschiedenen Wege zu prüfen und zu begründen und da, wo die alten Wege nicht ausreichen, neue und bessere zu finden. Auf diese Weise sind denn auch die Übungen dieses Buches entstanden: durch die *stetige Wechselwirkung von Theorie und Praxis*.

Wie der Titel besagt, bildet die vorliegende Schrift die Fortsetzung des im Jahre 1923 erschienenen Buches: „Stimmbildung auf stimm- und sprachphysiologischer Grundlage“. Der erste Band dieses Buches, den ich „*Stimm- und Sprechübungen*“ benannte, ist inzwischen vergriffen, ebenfalls die im Jahre 1927 erschienenen „*Entspannungsübungen*“. Bei der Neuauflage habe ich mich nun dazu entschlossen, eine andere Einteilung vorzunehmen; und zwar erscheint meine „Stimmbildung“ jetzt in drei Bänden:

Band I. *Die wichtigsten Probleme der Stimmbildung.*

Band II. *Die Ausbildung der Sprechstimme.*

Band III. *Die Ausbildung der Singstimme.*

Der *erste Band* behandelt, wie der Titel besagt, *die wichtigsten Probleme der Stimmbildung* in einer für den Studierenden leicht faßlichen Form. Es sei jedem, der sich mit Gesangsunterricht befaßt, warm empfohlen, sich mit dem Inhalt dieses Bandes bekanntzumachen; denn theoretische Kenntnisse erleichtern die praktische Stimmbildungsarbeit wesentlich.

Der *zweite Band* enthält zunächst einige meist stimmlose *Vorübungen* (darunter auch die *Entspannungsübungen*), die die gemeinsame Grundlage für die Ausbildung der Sprech- und Singstimme bilden, sowie einige *Stimm- und Lautbildungsübungen*, die ausschließlich der Ausbildung der Sprechstimme dienen. Wie ich im Vorwort zum früher erschienenen Buch betonte und eingehend begründete, halte ich es für außerordentlich wertvoll, *vor der Singstimme die Sprechstimme auszubilden*. Die verhältnismäßig kurze Zeit, die dafür nötig ist, wird dem späteren Studium reichlich zugute kommen; denn eine ganze Anzahl von Fehlern, die sonst zu einem späteren Zeitpunkt das Studium aufhalten würden, können bereits hier berichtigt werden. Auch schaffen wir dadurch eine gesunde und sichere Grundlage für die Weiterentwicklung der Stimme. Nur bei einer von Natur aus wirklich tadellosen Sprechstimme wird man ohne weiteres von den Vorübungen des zweiten Bandes zu den Übungen dieses Bandes übergehen können.

Im vorliegenden *dritten Band* sind die *Übungen* fast durchwegs auf den Sprachlauten aufgebaut; doch wäre es irrtümlich, daraus zu schließen, es handle sich dabei um rein phonetische Übungen. Allerdings ist eine *gründliche Durcharbeitung der Sprachlaute* insofern von großer Bedeutung, als die Erfahrung gezeigt hat, daß sie, richtig gebildet, die Stimmbildung wesentlich unterstützen, wäh-

rend sie bei fehlerhafter Bildung die Stimmbildung behindern und eine ständige Gefahr für die Stimme bedeuten.

Der *erste Teil des Buches* ist deshalb hauptsächlich der Ausbildung der Sprachlaute gewidmet. Aber selbst hier liegt das Hauptgewicht nicht so sehr auf der *phonetisch* richtigen Bildung derselben, wie auf dem *stimmbildnerischen* Moment, das ihnen innewohnt. Dieses in den Vordergrund zu stellen ist um so wichtiger, als es in den meisten Gesangsschulen vernachlässigt wird <sup>1</sup>.

Im Gegensatz hierzu dient der *zweite Teil des Buches* ausschließlich der weiteren Ausbildung des Stimmtons, zu welchem Zweck nur solche Silben und Wörter herangezogen wurden, die der Stimm- bildung besonders förderlich sind. In diesem Teil ist das Hauptgewicht auch nicht, wie sonst üblich, auf die der Stimmfertigkeit dienenden Tonleitern, Intervallübungen, Vokalisieren u. dgl. gelegt worden, sondern auf die *Ausbildung des Gesangstons* selber, also auf die *Erlernung der richtigen Stimmfunktion*. Die Erfahrung lehrt nämlich, daß die Stimmfertigkeit in der Regel keine weiteren Schwierigkeiten verursacht, wenn der Gesangston richtig gebildet und von allen Hemmungen befreit ist.

Erst im *dritten Teil des Buches* sind einige der üblichen *Sing-übungen* angeführt worden, um auch dieser Seite des Gesangunter- richtes gerecht zu werden. Sollte nach Beendigung des eigentlichen Stimmbildungsstudiums das Bedürfnis bestehen, die *Singfertigkeit* noch weiter zu entwickeln, so braucht man nur, nach den Etuden- und Solfeggiensammlungen zu greifen, die in so reicher Auswahl vorhanden sind.

Zuletzt möchte ich nur noch bemerken, daß eine Stimm- bildungsschule natürlich erst durch den persönlichen Kontakt zwi- schen Lehrer und Schüler richtig verstanden und zu voller Auswir- kung gelangen kann. Das vorliegende Buch ist deshalb in erster Linie für meine Schule und die sich auf meine Lehre stützenden Schulen bestimmt. Es ist jedoch meine Hoffnung, daß auch andere Gesangspädagogen, die ähnliche Wege gehen und geeignete Lehr- bücher bisher vermißten, es als willkommene Unterstützung bei ihrem Unterricht begrüßen werden.

<sup>1</sup> Vgl. Bd. I S. 52 f.

München, im Dezember 1937.

**Jörgen Forchhammer.**

## Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung . . . . .	1
<b>I. Stimm- und Lautbildungsübungen . . . . .</b>	<b>6</b>
a) Die Nasallaute . . . . .	6
b) Die übrigen stimmhaften Konsonanten . . . . .	8
c) Die Vokale . . . . .	10
d) Teilartikulations-Übungen. . . . .	16
e) Die Vokalreihen . . . . .	19
f) Vokal-Konsonanten-Verbindungen . . . . .	20
<b>II. Besondere Stimmbildungsübungen . . . . .</b>	<b>23</b>
a) Nasalitätsübungen . . . . .	23
b) Das Tonspinnen (sy—wy). . . . .	25
c) Registerausgleich (Schwellübungen) . . . . .	29
d) Kehlerweiterungs-Übungen (Schakal) . . . . .	31
e) Höheübungen . . . . .	35
f) Das Partialregister . . . . .	42
g) Schallübungen (wow—wow) . . . . .	46
h) Übergang zum Textsingen. . . . .	49
<b>III. Singübungen . . . . .</b>	<b>53</b>
a) Legato-Übungen . . . . .	53
b) Stakkato-Übungen . . . . .	57

## Einleitung.

Der Gesangsunterricht unterscheidet sich von jedem anderen Musikunterricht dadurch, daß das Instrument, mit dem wir es dabei zu tun haben — das menschliche Singinstrument — in der Mehrzahl der Fälle nicht von vornherein in einer Form vorliegt, die den Anforderungen des Kunstgesanges genügt. Deshalb ist es ratsam, zu Beginn des Studiums das größte Gewicht auf die *Ausbildung dieses Instrumentes* zu legen. Es kann nicht eindringlich genug davor gewarnt werden, gleich von Anfang an darauf los-singen zu lassen und das Studium womöglich mit dem Einstudieren von Liedern oder gar anspruchsvollen Arien zu beginnen; denn durch solch unverhältnismäßige Anforderungen setzt man die ungefestigten Stimmen einer schweren Gefahr aus. Das Singinstrument ist vielmehr ganz allmählich und mit größter Sorgfalt zu entwickeln, bevor man zum eigentlichen Singen übergeht.

Die meisten Übungen, die diesem Zweck dienen, werden natürlich mit Stimmton vorgenommen; doch gibt es auch sehr wertvolle Übungen, die die Stimme noch nicht in Anspruch nehmen. Solche stimmlose *Vorübungen* sind in Band II enthalten. Sie sind teils *vor* dem eigentlichen Stimmstudium vorzunehmen, teils während des ganzen Studiums fortzusetzen. Dies gilt vor allem von den *leichteren Körperübungen* (I, 1, b), den *Atmungs- und Kräftigungsübungen* (I, 4) und den *Lockerungsübungen* (I, 5), welche letztere besonders geeignet sind, das tägliche Studium einzuleiten.

Wir fangen also jede Stunde, nachdem wir uns zuvor der richtigen Haltung und Einstellung versichert haben, mit einigen dieser Lockerungsübungen an und gehen dann gleich zu den *eigentlichen Stimmübungen* über. Im Gegensatz zu den Sprechübungen von Band II werden diese nun nicht mehr auf Gleittönen gesprochen, sondern *auf Fixtönen gesungen*.

Vor jeder Übung empfiehlt es sich, zunächst *die Luft gleichsam mit einem Seufzer ausströmen zu lassen, bis der „Starkstrom aufhört und der „Schwachstrom“ einsetzt*; denn bei zu starkem Luftdruck besteht, besonders bei Anfängerinnen, die Neigung, die Knorpel-

ritze zu öffnen und die Luft durch diese entweichen zu lassen — die sog. *Überluft* oder *wilde Luft*<sup>1</sup>. Andererseits wird der männliche Schüler, besonders wenn er bisher das Vollregister (Bruststimme) allzusehr beansprucht hat, bei starkem Luftdruck leicht in eine zu feste, dicke Tongebung geraten. Einer der Hauptzwecke dieser Übungen besteht aber gerade darin, diesen beiden Fehlern entgegenzuwirken und einen „*dichten*“ und „*schlanken*“ Ton zu erzeugen, und das ist leichter zu erreichen bei einem schwachen, passiven als bei einem starken, aktiven Luftstrom.

Das allzu starke *Vollpumpen der Lungen* und das *Zurückhalten der Luft vermittelt der Einatemsmuskulatur* ist streng zu vermeiden; denn der Versuch, den Atem in dieser Weise zurückzuhalten, führt leicht zu Verspannungen und Versteifungen. Außerdem geht die für die Tongebung so wichtige *Tonstütze* dadurch leicht verloren. Aber abgesehen davon ist diese Art den Atem zu *regulieren* eine sehr schwierige Kunst und schon aus dem Grunde für Anfänger nicht geeignet.

Auch bei der Tongebung darf die Luft unter keinen Umständen zurückgehalten werden; man muß vielmehr während der ganzen Tondauer bestrebt sein, möglichst viel Luft zu geben. Nur darf die Luft dabei natürlich nicht „wild“ durch die Knorpelritze entweichen. Besteht diese Gefahr, so muß mit möglichst leeren Lungen (Bruns' *Minimalluft*) gearbeitet werden. Aber auch dann darf die Luft nicht mit Hilfe der Einatemsmuskulatur zurückgehalten werden. Um diesen Fehler zu vermeiden, achte man bei allen Singübungen darauf, die Lungen nicht zu stark anzufüllen, und begnüge sich mit einer normalen, leichten Einatmung.

Das Abgeben der überschüssigen Atemluft vor dem Stimmeinsatz kann auf verschiedene Weise geschehen. Man kann z. B. tun, als wolle man seine kalten Hände durch Anhauchen erwärmen oder einen Spiegel anhauchen. Es entsteht dadurch eine Empfindung von warmer Luft in der Kehle, weshalb wir diese Art der Ausatmung im folgenden kurz als „*warme Luft*“ bezeichnen wollen. Diese hauchende Ausatmung muß *so gut wie unhörbar* vor sich gehen; jedenfalls darf dabei kein fauchendes Flüstergeräusch entstehen. Man wird gut tun, anfangs die Hand oder den Spiegel tatsächlich vor den Mund zu halten, um sich der warmen Luft zu vergewissern.

<sup>1</sup> Vgl. Bd. I S. 12.

Statt der warmen Luft kann man auch ein *Hauchwort* wie „süß“ oder „Schuß“ dem Stimmeinsatz vorausgehen lassen, wobei man die „Druckluft“ dann auf ü bzw. auf sch entweichen läßt. Durch die beim Schluß-s vorn im Munde stattfindende Verengung wird der Neigung zu schädlichen Verengungen in den hinteren Resonanzräumen entgegengearbeitet und der feine Einsatz des Stimmtons erleichtert.

Das *Einsetzen des Stimmtons* erfolgt am besten, wenn man nach Abflauen des Starkstromes nur an die erwünschte Tonhöhe denkt, dabei aber ruhig abwartet, bis der Ton sich von selbst einstellt. Man darf dabei keinerlei Zwang ausüben; sondern der Ton muß leicht, mühelos und ganz leise (pp) im *Randregister* (Kopfstimme) angesetzt werden. Besonders vermeide man, ihn durchzupressen oder gar mit einem Knacks (Sprengensatz) einsetzen zu lassen. Man muß dabei vielmehr die Empfindung haben, als gleite er ganz von selbst mit einem feinen, geräuschlosen h-Einsatz in den Luftstrom hinein<sup>1</sup>.

Auf die *Qualität des Stimmtons* ist die allergrößte Sorgfalt zu verwenden. Wie schon im Vorwort gesagt, genügt es nicht, die vorgeschriebenen Sprachlaute phonetisch richtig zu bilden; sondern man muß während der ganzen Dauer des Tons fortgesetzt auf seine Veredlung bedacht sein. Der Ton muß vor allem *klar* und *geräuschlos* sein, anfangs auch möglichst *weich* und *unkomprimiert* — der sog. *Summ- oder Murmelton*, d. h. physiologisch ausgedrückt: *die Knorpelritze muß fest geschlossen, der Stimmverschluß dagegen möglichst locker sein*. Durch die Übungen wird die Stimmlippenkompression allmählich von selbst zunehmen, der Ton muß aber auch dann immer noch schlank und leicht bleiben.

Im Gegensatz zum schlanken, leichten Stimmtone hat die *Resonanz* so *voll* und *voluminös* zu sein, wie nur möglich. Diese Verbindung von schlankem Stimmtone und voller Resonanz wird von allen guten Gesangschulen angestrebt; doch lassen die dafür geläufigen Ausdrücke oft sehr an Klarheit zu wünschen übrig. So z. B. der Ausdruck „Verbindung von Kopf und Brust“, wobei unter „Kopf“ die schlanke Stimmlippen-tätigkeit, unter „Brust“ die volle Resonanz zu verstehen ist<sup>2</sup>. Treffender ist schon der Ausdruck „*der voll-schlanken Tone*“, der besser besagt, worauf es ankommt.

<sup>1</sup> Vgl. den italienischen Ausdruck: „Auf dem Atem zu singen“.

<sup>2</sup> Vgl. Bd. I S. 51f.

Die volle Resonanz wird teils durch die schon vor dem Tonsatz eingenommene *tiefe Einatmungsstellung*, teils durch die während der Tongebung beizubehaltende *Entspannung* erreicht. Sie kann auch noch dadurch unterstützt werden, daß der gesungene Ton während der Tongebung um einige Oktaven tiefer auf dem Klavier angeschlagen wird, wodurch unwillkürlich die Neigung entsteht, sich der volleren Resonanz des Klaviertons anzupassen.

Auf die *Entspannung* ist während des ganzen Studiums das größte Gewicht zu legen. Jede unnötige Verengung, jede Versteifung ist streng zu vermeiden. Man muß stets das Gefühl völliger Lockerheit haben: „In der eigenen Schwere hängen lassen“ (Ifert), „Äußerlich die Form halten, innerlich zusammenfallen“ (Bruns). Fördernd können auch solche Vorstellungen wirken wie: „als ob alles in uns schwinde und klinge“, oder „als schwebte der Ton frei und körperlos im Raume“, oder „als steige er direkt von der Brust in den Schädel hinauf“ usw.

Auch die *Gemütsstimmung* ist beim Üben nicht ohne Bedeutung. Eine nüchterne Übungsstimmung, bei der keine seelische Erregung mitschwingt, hemmt die freie Entfaltung des Tons und ist deshalb beim Unterricht möglichst zu vermeiden. Ebenso ungünstig ist ein allzu energisches Wollen, das leicht zu Verspannungen und Verkrampfungen führt. Dagegen wirkt jede leichte Erregung — ob freudig oder traurig — lockernd, lösend und deshalb stimmfördernd.

Bei *Bühnenstimmen*, die sich durch übermäßiges Forte-Singen eine zu grobe Vollfunktion der Stimmlippen angewöhnt und dadurch die feine Randfunktion verloren haben, empfiehlt es sich, so lange bei dem leichten, schlanken Randregisterton zu verweilen, bis die Stimme ihre Geschmeidigkeit wiedergewonnen hat. Erst wenn die leichte, schlanke Funktion wiederhergestellt worden ist, gehe man allmählich dazu über, den Ton wieder zu verstärken, wobei er jedoch unter keinen Umständen dick, dumpf oder gar halsig werden darf. Der dicke, halsige Klang wird bei tieferen Frauenstimmen vielfach als „echter Altklang“ angesehen und großgezüchtet, was vom stimmbildnerischen Gesichtspunkte aus natürlich nicht gutzuheißen ist.

Als *Tonhöhe* wählen wir zunächst die *tieferen Mittellage* — bei Frauenstimmen etwa  $d_1$ , bei Männerstimmen  $d$  — und steigen von da aus halbtonweise aufwärts, solange der Ton dabei immer noch mühelos, frei und ohne Zwang einsetzt. Später gehen wir auch

halbtonweise so weit nach unten, als der Ton es zuläßt, ohne an Qualität zu verlieren. Der Ton muß genau auf der richtigen Tonhöhe einsetzen. Die vielfach bestehende Neigung, den Ton zu tief einzusetzen und ihn dann erst auf seine richtige Tonhöhe hinaufzuschieben, muß von Anfang an mit aller Strenge bekämpft werden, weil der Ton dadurch zu dick und meistens auch zu tief wird. Wo wir diese Neigung antreffen, empfiehlt es sich, eine Zeitlang die entgegengesetzte Tonbewegung vorzunehmen, d. h. den Ton ein wenig zu hoch anzusetzen, um dann von oben her auf den vorgeschriebenen Ton herabzugleiten. Dieses Hilfsmittel ist auch dort zu empfehlen, wo die Neigung des Zu-tief-Singens besteht. Oft wird schon das bloße Denken an einen höheren Ton genügen, um beim Stimmeinsatz *den Ton gleichsam „von oben“ zu nehmen.*

# I. Stimm- und Lautbildungsübungen.

## a) Die Nasallaute.

Wie bei den Sprechübungen wollen wir auch hier, zur Förderung eines leichten, summenden Stimmtons, mit den drei *Nasallauten* m, n und η (ng) beginnen. Diese sind möglichst entspannt und in engem Anschluß an die Ausgangsstellung (Bd. II S. 10f.) zu bilden. Das m wird also von der Ausgangsstellung ausgehend nur durch Heben des Unterkiefers bis zur leichten Berührung von Unter- und Oberlippe gebildet, wobei die Zunge ihre Lage an den Backen, den Mundwinkeln und der Unterlippe unverändert beibehält. Bei n hebt sich ausschließlich der breite, vordere Zungenrand bis zur Berührung mit dem oberen Zahnfleisch (nicht mit den Zähnen). Und bei η hebt sich nur die Hinterzunge bis zur Berührung mit dem harten Gaumen. Bei n und η darf der Unterkiefer also nicht mit gehoben werden, wie es meistens geschieht; sondern er muß in der tiefen Lage der Ausgangsstellung verbleiben. η ist somit von vorne gesehen kaum von der Ausgangsstellung zu unterscheiden.

Bei allen Übungen fangen wir mit der „warmen Luft“ an und gehen dann leicht und mühelos zu dem angegebenen Nasallaut über.

1. In der oben geschilderten Weise üben wir zunächst *jeden der drei Nasallaute für sich*, also etwa:

Warme Luft — (h) m̄; warme Luft — (h) n̄; warme Luft — (h) η̄; bzw. mit einem stimmlosen „Hauchwort“ (Schuß, süß, duftiger od. dgl.) statt der „warmen Luft“. Der Mundverschluß erfolgt am besten gleichzeitig mit dem Stimmeinsatz, der als ganz weicher, gesäuschloser h-Einsatz auszuführen ist.

Der Ton muß bei allen drei Lauten frei und „körperlos“ klingen. Entsteht durch Zurückrutschen der Zungenwurzel ein unfreier, halsiger Klang, kann es zuweilen nützlich sein, zunächst einen Nasallaut zu bilden, bei dem der Mundverschluß zwischen dem Zungenrücken und der Oberlippe stattfindet, während die Zunge

breit und entspannt zwischen den Lippen ruht. Von diesem Hilfs-  
laut aus kann man dann, durch vorsichtiges Zurückziehen der  
Vorderzunge, zu den drei normalen Nasallauten übergehen, indem  
man darauf achtet, daß der Klang sich dabei möglichst wenig  
ändert.

Der *Ton* darf nicht lange gehalten werden, weil dadurch leicht  
störende Spannungen entstehen. Er soll nicht länger dauern, als  
etwa *einen Taktschlag bei langsamem Tempo*.

2. In der gleichen Weise üben wir jetzt *zwei Nasallaute nach-  
einander*, also etwa:

Warme Luft — (h)m̄ — eñ; warme Luft — (h)n̄ — əm̄;

warme Luft — (h)n̄ — əñ; warme Luft — (h)m̄ — əñ.

Hier ist, außer auf den Stimmeinsatz, auch noch besonders auf  
den *Lautwechsel* zu achten, der weder mit einem Luftstoß noch mit  
einer Tonverstärkung verbunden sein darf. Der Stimmtone muß  
vielmehr völlig unverändert und unbeeinflusst von der Artikulation  
weiter strömen.

Die Artikulation ist möglichst entspannt auszuführen; und  
zwar hat *die Bildung des zweiten Nasallautes genau gleichzeitig mit  
der Lösung des ersten zu erfolgen (wippende Artikulation)*. Wird  
dies außer acht gelassen, und findet der zweite Verschuß *vor* der  
Lösung des ersten statt (*schleichende Artikulation*), so hören wir  
den Lautwechsel nicht deutlich genug heraus, wodurch er sich  
unserer Kontrolle entzieht. Wird andererseits der zweite Nasallaut  
erst *nach* der Lösung des ersten gebildet (*verschleppte Artikulation*),  
so wird das ə gedehnt, was bei dieser Übung nicht erwünscht ist, da  
die Dichtigkeit des Tons dadurch leicht beeinträchtigt wird. In  
dem Augenblick, wo die Artikulationsorgane bei der wippenden  
Artikulation ihre Stellung gleichzeitig ändern, entsteht zwar auch  
ein ganz kurzer, kaum hörbarer enger ə-Laut. Dieser darf jedoch  
nicht gedehnt werden oder gar als Vollvokal klingen.

Wie bei Übung 1 ist jeder Nasallaut nur *einen Taktschlag* lang  
zu halten, so daß der zweite Laut genau mit dem zweiten Takt-  
schlag beginnt und mit dem dritten aufhört.

3. In gleicher Weise üben wir zuletzt *drei Nasallaute hinter-  
einander*, also etwa:

Warme Luft — (h)m̄ — eñ — əm̄; warme Luft — (h)n̄ — əm̄ — eñ;

„ „ — (h)m̄ — əñ — əm̄; „ „ — (h)n̄ — əñ — eñ;

„ „ — (h)n̄ — əm̄ — əñ; „ „ — (h)m̄ — eñ — əñ.

### b) Die übrigen stimmhaften Konsonanten.

Nach den Nasallauten kommen die übrigen stimmhaften Konsonanten an die Reihe, und zwar sowohl die *Engelaute* l, j, v, w, z, ʒ, r<sup>1</sup> wie auch die *Vollverschlußlaute* b, d, g. Viele Gesangsschulen versäumen es, diese Laute stimmlich durchzuarbeiten, woraus sich später beim Textsingen Schwierigkeiten ergeben können. Werden sie richtig gebildet, so verursachen sie aber nicht nur keine Schwierigkeiten, sondern unterstützen sogar noch die Vokale, indem sie ihnen gleichsam als Sprungbrett dienen<sup>2</sup>.

1. Wir üben zunächst *sämtliche Laute*, Engelaute wie Verschlußlaute, der Reihe nach *ganz kurz* zwischen zwei Vokalen, z. B.:

	1	2	3
Warme Luft	— (h)m̄	— mələm̄	— mələm̄,
„ „	— (h)m̄	— məjə̄m̄	— məjə̄m̄,
	usw.		

Dabei ist besonders darauf zu achten, daß die Laute in der gleichen summenden Funktion gebildet werden, wie die Nasallaute. Die Artikulation muß leicht und mühelos vor sich gehen, unter Vermeidung unnötiger Verengungen und Spannungen. Die Silben dürfen nicht mit der Luft hervorgestoßen werden, sondern müssen sich in ruhigem Flusse folgen.

2. Wir wiederholen jetzt die Übungen, diesmal jedoch nur mit den *stimmhaften Engelaute*n l, j, v, w, z, ʒ, r, die ja im Gegensatz zu den Vollverschlußlauten b, d, g dehnbar sind und im Gesang auch oft gedehnt werden müssen; und zwar dehnen wir jetzt die kleinen Vorsilben məl, məj usw., so daß ihre Dauer einen ganzen Taktschlag beträgt:

	1	2	3	4	5
Warme Luft	— (h)m̄	— məl̄	— lə̄m̄	— (məl̄ — lə̄m̄),	
„ „	— (h)m̄	— məj̄	— jə̄m̄	— (məj̄ — jə̄m̄),	
	usw.				

Es ist dabei zu beachten, daß die Engelaute, durch das Festhalten auf einer bestimmten Tonhöhe nicht steif und verspannt werden. Sie müssen, genau wie die Nasallaute, klar, leicht, hell und mit voller Resonanz gesummt werden. Besondere Aufmerksamkeit ist den beiden *Lautübergängen* zu widmen. Während

<sup>1</sup> Bzgl. der Bedeutung der Lautzeichen siehe Bd. II. S. IV.

<sup>2</sup> Vgl. Bd. I. S. 69.

der erste Übergang (von m zum Engelaute) so unmerklich wie möglich zu erfolgen hat, kann der zweite Übergang (vom Engelaute zum letzten m) gut etwas energischer ausgeführt werden, so daß die Silben  $l\bar{a}m$ ,  $j\bar{a}m$  usw. deutlicher hervortreten. Dieser Übergang ist nämlich für das spätere Textsingen von größter Bedeutung; denn er ist es, der den Konsonanten ihren Wert als „Sprungbrett“ gibt.

Bei r und l ist besonders darauf zu achten, daß sie nicht zurückrutschen und halsig werden. Um diesen weit verbreiteten Fehler zu vermeiden, achte man auf die breite, vordere Zungenlage und bilde die beiden Laute in einer Resonanzform etwa in der Mitte zwischen i und ü.

3. Um das *direkte Einsetzen* der stimmhaften Konsonanten zu üben, setzen wir zuletzt jeden Laut mit dem weichen Stelleinsatz (=) drei- oder mehrmals nacheinander an. Dabei achte man darauf daß der Einsatz genau auf der richtigen Tonhöhe erfolgt. Das zu tiefe Einsetzen der Konsonanten ist ein grober Fehler, der leider, sogar bei guten Sängern, öfters beobachtet werden kann. Bei den *Engelauten* l, j, v, w, z, ʒ, r halten wir den Ton wie gewöhnlich einen Taktschlag lang, also:

Warme Luft . . . . =  $\bar{l}$ , =  $\bar{l}$ , =  $\bar{l}$ ,  
 „ „ . . . . =  $\bar{j}$ , =  $\bar{j}$ , =  $\bar{j}$ ,  
 usw.

4. Bei den nicht dehnbaren *Vollverschlußlauten* empfiehlt es sich, eine kleine Silbe anzufügen, z. B.:

Warme Luft . . . . =  $b\bar{a}m$ , =  $b\bar{a}m$ , =  $b\bar{a}m$ ,  
 „ „ . . . . =  $d\bar{a}n$ , =  $d\bar{a}n$ , =  $d\bar{a}n$ ,  
 „ „ . . . . =  $g\bar{a}\bar{n}$ , =  $g\bar{a}\bar{n}$ , =  $g\bar{a}\bar{n}$ .

5. Das Erlernen des *Zungen-r* verursacht fast allen, die es nicht von Kind auf zu sprechen gewohnt sind, recht große Schwierigkeiten; und es braucht Zeit, bis ihnen die ungewohnte Artikulation geläufig geworden ist. Manche Zungen sind so schwerfällig, daß sie die schnellen, elastischen Schwingungen, in die die Zungenspitze dabei versetzt werden muß, überhaupt nicht oder jedenfalls erst nach längerem Üben zuwege bringen. Die schnellen Schwingungen des *Zungen-r* erfordern auch einen viel größeren Luftverbrauch als alle übrigen stimmhaften Engelaute, weshalb es

besonders schwierig ist, auf diesem r einen feinen Summton hervorzubringen.

Kann nun ein Schüler das Zungen-r nicht aussprechen, so haben wir ein bewährtes Hilfsmittel, um es ihm beizubringen. Wir bedienen uns dazu des stimmhaften Vorderzungen-Verschlußlautes d. Der Unterschied zwischen der Artikulation dieses Lautes und eines zwischen zwei Vokalen vorkommenden Zungen-r besteht nämlich ausschließlich darin, daß die *Zungenspitze bei d steif und gespannt in die Höhe geführt, bei r dagegen elastisch hinaufgeschleudert* wird. Da es nun in der Regel niemandem schwer fällt, ein d zu bilden, gehen wir beim Erlernen des Zungen-r von d aus; und zwar üben wir zunächst wie in Übung 1:

	1	2	3
Warme Luft . . . .	(h)m̄	— m̄əd̄əm̄	— m̄əd̄əm̄, dann
„ „ . . . .	(h)m̄	— m̄əd̄əm̄	— m̄ər̄əm̄,

erst langsam, dann immer schneller, indem wir darauf achten, das r völlig entspannt, wie ein elastisch geschleudertes d, ganz ohne Beteiligung von Hinterzunge oder Kehle zu bilden. Ist dies gelungen, lassen wir den Hilfslaut d weg und üben in gleicher Weise:

Warme Luft . . . . (h)m̄ — m̄ər̄əm̄ — m̄ər̄əm̄.

### c) Die Vokale.

Bei den Vokalen stoßen wir auf verschiedene Schwierigkeiten, die einer besonderen Besprechung bedürfen. Die deutsche Sprache enthält zahlreiche *Vokalschattierungen*, von denen die verschiedenen Mundarten jedoch meistens nur eine Auswahl verwenden. Um die deutsche Bühnensprache völlig zu beherrschen, ist es jedoch notwendig, alle diese Schattierungen zu kennen. Hier hilft uns die heutige Phonetik, deren klare Systematik uns einen Überblick über die Zusammengehörigkeit der Vokalschattierungen ermöglicht.

Wie in Band I S. 55 gezeigt, kommt jeder Vokal durch drei *Teilartikulationen* zustande: durch die *Lippenartikulation*, die *Zungenartikulation* und die *Mundbodenartikulation*. Während wir bei den beiden ersten nur zwei charakteristische Stellungen unterscheiden: die *breite* und die *runde Lippenstellung* bzw. die *vordere* und die *hintere Zungenstellung*, müssen wir in der deutschen

Bühnensprache nicht weniger als fünf verschiedene *Öffnungsgrade* auseinanderhalten, nämlich den *engen*, den *halbengen*, den *halbweiten*, den *weiten* und den *sehr weiten*. Ordnen wir alle diese Vokalnancen in eine einheitliche Tabelle ein, so erhalten wir folgende Aufstellung:

## Das Vokalsystem.

	Vorderzungenvokale		Hinterzungenvokale	
	breite	runde	runde	breite
enge . . . .	ī (wie)	ȳ (Hügel)	ū (zu)	
halbenge . . .	i (Wind)	y (Hündin)	u (Sund)	
halbweite . . .	ē (Weh)	̄ (Höhle)	ō (Sohn)	
weite . . . .	æ (Welle)	œ (Hölle)	o (ital. o)	a (Anna)
sehr weite . .	ǣ (Wärme)	œ̄ (Hörner)	ō (Sonne)	ā (Arm)

Da das lateinische Alphabet bei weitem nicht ausreicht, um die vielen Vokalschattierungen schriftlich darzustellen, haben wir verschiedene neue Buchstaben und Hilfszeichen einführen müssen, deren Bedeutung sich aus den in obenstehendem Vokalsystem in Klammern hinzugefügten „Schlüsselwörtern“ ergibt.

Außer diesen phonetischen Schwierigkeiten sind auch noch Schwierigkeiten stimmbildnerischer Art zu berücksichtigen. So hat die *vokalische Einstellung der Mundräume auf eine bestimmte Resonanzform* leicht Spannung und Steifigkeit zur Folge. Dies trifft besonders für die langen Vokale zu, die ich deshalb, im Gegensatz zur allgemeinen Gepflogenheit, erst dann einüben lasse, wenn der Schüler gelernt hat, die kurzen Vokale völlig entspannt zu bilden.

Eine weitere Schwierigkeit begegnet uns bei den *offenen Hinterzungenvokalen* o und a. Wie in Band I S. 66 gezeigt, besteht bei diesen Lauten die Gefahr, daß die Zunge zu weit zurückrutscht, wodurch der Raum zwischen Zungenwurzel und hinterer Rachenwand zu stark verengt wird. Wie dieser Fehler durch die hohle (konkave) Einstellung der Vorderzunge, ohne aktives Zurückziehen der Hinterzunge, beseitigt werden kann, haben wir dort gezeigt. Sollte dieses Hilfsmittel nicht ausreichen, kann man auch noch einen anderen Weg einschlagen, indem man nämlich, von der „Ausgangsstellung“ ausgehend, sich bei a damit begnügt, die Ober-

lippe ein wenig zu heben, bis die oberen Zähne sichtbar werden, bei  $\circ$  die Mundwinkel trichterförmig vorschiebt, so daß die Mundöffnung die Form eines großen O annimmt. In beiden Fällen ist sorgfältig darauf zu achten, daß die Zunge ihre vordere Lage möglichst beibehält und nicht zurückrutscht.

Während die Lippenartikulation sich leicht im Spiegel kontrollieren läßt, ist die Kontrolle der Zungenstellungen und -bewegungen wesentlich schwieriger. Man stützt sich dabei am besten auf das Gehör, indem man darauf achtet, ob das Hauchgeräusch, das bei der „warmen Luft“ in den hohlen Händen entsteht, bei der Artikulation des Vokals nicht zurückrutscht und halsig wird, sondern bis zuletzt seinen vorderen Klang beibehält. Es ist nämlich eine Tatsache von großer stimmbildnerischer Bedeutung, daß der Ton bei der Stimmgebung seinen „Sitz“ dort haben wird, wo das Geräusch bei der Hauchstimme sitzt.

Ist die Vokalvorstellung eines Schülers so stark an den halsigen Klang gebunden, daß die Zunge trotz allem gegenteiligen Bemühen bei oder vor dem Vokaleinsatz zurückrutscht, müssen wir noch zu anderen Hilfsmitteln greifen. So kann man z. B. im Sitzen *Oberkörper und Kopf entspannt nach vorne hängen lassen*, wodurch die Zunge durch die eigene Schwere nach vorne fällt. Oder man kann die *Vokale recht hell, in der Richtung der entsprechenden Vorderzungenvokale*, der sog. Umlaute ö und ä färben lassen. Auch eine *heitere, lächelnde Einstellung* oder das sonst zu verwerfende *Hochstellen des Kehlkopfes* (wie beim Schlucken) kann in diesem Fall nützlich sein und in der gewünschten Richtung wirken.

Mit einem Fehler ganz anderer Art haben wir es bei den *breiten Vokalen* i, e, æ, a zu tun. Hier besteht vielfach die Neigung, den Kehlkopf in die Höhe zu ziehen und die Knorpelritze zu öffnen, was den Lauten einen gepreßten, heiseren Klang gibt (die sog. „wilde Luft“)<sup>1</sup>. Wo dies der Fall ist, achte man ganz besonders darauf, beim Einsetzen des Vokals die *tiefe Einatemungsstellung* nicht zu verlieren, damit der *Kehlkopf* nicht in die Höhe steigt. Auch empfiehlt es sich, wo diese Neigung besteht, die breiten Vokale möglichst dunkel, in der Richtung der entsprechenden runden Vokale y, ø, œ, o zu färben.

Um das Öffnen der Knorpelritze zu verhindern, atme man vor dem Stimmansatz so viel Luft aus, daß gerade nur noch genügend

<sup>1</sup> Vgl. Bd. I S. 12.

Luft übrig bleibt, um die Übung ausführen zu können (BRUNS' Minimalluft). Auch achte man darauf, daß der Ton, sowohl beim Stimmeinsatz wie während seiner ganzen Dauer klar und geräuschlos bleibt; vor allem darf kein fauchendes Reibegeräusch dabei hörbar sein. Bei den kurz gehaltenen Vokalen ist die Neigung, die Knorpelritze zu öffnen, geringer als bei den lang gehaltenen. Auch aus diesem Grund ist es vorteilhaft, die kurzen Vokale vor den langen einzuüben.

1. Wir beginnen also mit den gewöhnlichen *kurzen Vokalen* in der Reihenfolge y, i, u, ə, œ, æ, a und üben sie in ähnlicher Weise wie in Übung b 1 (S. 8):

	1	2
Warme Luft . . . .	(h)ynnəmyŋ,	
„ „ . . . .	(h)innəmin,	
„ „ . . . .	(h)unnəmun,	
	usw.	

Bei dieser Übung ist in erster Linie darauf zu achten, die Mundräume schon während der „warmen Luft“ auf die Resonanzform des zu bildenden Vokals einzustellen, so daß der Vokal im Entstehungsmoment ausschließlich durch Hinzutreten des Stimmtons zustande kommt. Sämtliche Vokale sind so nahe an der „Ausgangsstellung“ zu artikulieren, wie dies sich mit dem charakteristischen Klang des Vokals vereinbaren läßt.

Die mittlere Silbe nəm ist flüchtig und unbetont, ohne aktive Vokalartikulation, mit reiner Murmelstimme zu bilden (wippende Artikulation), so daß ein gerade nur hörbarer Übergang zwischen den beiden durch die Taktschläge 1 und 2 angegebenen Hauptsilben entsteht.

Im Gegensatz zum gewöhnlichen Textsingen, bei dem die kurzen Vokale ja oft mehr oder weniger stark gedehnt werden müssen, sind sie bei dieser Übung nur ganz kurz zu halten, ungefähr so, als würde die ganze Übung auf einem Ton *gesprochen*. Statt m kann man auch einen anderen günstigen Konsonanten wie v oder w wählen, sollte dies aus irgendeinem Grunde wünschenswert erscheinen.

Wir gehen jetzt zur Einübung der *langen Vokale* über. Hier haben wir im Gesang zwei Arten zu unterscheiden: erstens die auch beim Sprechen gedehnten *eigentlichen langen Vokale*; ī, ŷ, ū,

$\bar{e}$ ,  $\bar{o}$ ,  $\bar{a}$ ,  $\bar{æ}$ ,  $\bar{ä}$ , und zweitens die *nur im Gesang gedehnten, sonst aber kurzen Vokale*; i, y, u, æ, œ, o, a, die wir in Übung I in ihrer kurzen Form bereits eingeübt haben<sup>1</sup>. Es empfiehlt sich, mit diesen letzten anzufangen, weil die Neigung zu schädlichen Spannungen bei ihnen weniger stark ist als bei den eigentlichen langen Vokalen.

2. Wir üben also die gewöhnlichen *kurzen Vokale* in der Reihenfolge: y, i, u, o, œ, æ, a, ähnlich wie bei Übung I, nur mit starker Dehnung des letzten Vokals, also etwa:

	1	2	3	4
Warme Luft . . . .	(h)ynnəmy	-- y	-- yn	(wie in „Münde“),
„ „ . . . .	(h)innəmi	-- i	-- in	(wie in „Minna“),
„ „ . . . .	(h)unnəmu	-- u	-- un	(wie in „Munde“),
				usw.

Es ist bei dieser Übung besonders darauf zu achten, daß die Laut- und Stimmbildungsorgane trotz der Dehnung des Vokals locker bleiben. Der gedehnte Vokal muß ebenso mühelos, unkomprimiert und ungespannt sein wie der ungedehnte. Sollten sich Spannungen einstellen oder sollte die Knorpelritze sich öffnen, so kehre man wieder zu Übung I zurück und dehne den letzten Vokal ganz allmählich und sehr vorsichtig bis zu der vorgeschriebenen dreischlägigen Dauer.

3. Dann werden die gleichen Vokale ohne Nasallaute, direkt von der „warmen Luft“ aus geübt:

	1	2	3	
Warme Luft ---	(h)y	-- y	-- yn	(wie in „Hündin“),
„ „ ---	(h)i	-- i	-- in	(wie in „hin“),
„ „ ---	(h)u	-- u	-- un	(wie in „Hund“),
				usw.

Anschließend empfiehlt es sich, hier auch die *sehr weiten Vokale*: œ, æ, a, die gewöhnlich nur vor r vorkommen (oder vorkommen sollten), einzuüben, also:

<sup>1</sup> Die „kurzen stakkatierten Vokale“: i, y, u, e, ø, œ, a, die im Deutschen fast nur in Fremdwörtern vorkommen (Minerva, mythologisch, Musik, Melodie, möblieren, Moral, Mäzen, Major), brauchen hier nicht berücksichtigt zu werden, weil beim Gesang der Unterschied zwischen ihnen und den langen Vokalen wegfällt.

	1	2	3
Warme Luft . . .	hœ	--œ	--œrn (wie in „Hörner“),
„ „ . . .	hæ	--æ	--ærn (wie in „Herrn“),
„ „ . . .	hā	--ā	--arn (wie in „Harn“).

4. Es folgen jetzt die *eigentlichen, auch beim Sprechen langen Vokale*;  $\bar{y}$ ,  $\bar{i}$ ,  $\bar{u}$ ,  $\bar{o}$ ,  $\bar{ø}$ ,  $\bar{e}$ ,  $\bar{æ}$ ,  $\bar{a}$ ; und zwar üben wir sie zunächst im Anschluß an die entsprechenden kurzen stakkatierten Formen:

	1	2	3	4
Warme Luft --	nyny-nȳ	-nyny-nȳ	-nyny-nȳ	-ȳ,
„ „ --	nīnī	-nī	-nīnī	-nī -ī,
„ „ --	nūnū	-nū	-nūnū	-nū -ū,
	usw.			

5. Alsdann lassen wir *dieselben langen Vokale direkt aus der „warmen Luft“* entstehen, wobei wir, um die Nasalität zu fördern, ein- oder zweimal einen n-Laut einschalten, also etwa:

	1	2	3	4	5
Warme Luft --	(h)ȳ	-n̄	-ȳ	-(n̄ -ȳ),	
„ „ --	(h)ī	-n̄	-ī	-(n̄ -ī),	
	usw.				

Diese Übung ist streng taktmäßig auszuführen. Der erste Vokaleinsatz hat also auf Schlag 1 zu erfolgen, die beiden Lautwechsel auf 2 und 3 und der letzte Vokaleinsatz auf 4 (bzw. 6). Das n ist in der Resonanzform des einzuübenden Vokals zu bilden, und zwar mit reiner Zungenspitzen-Artikulation, ohne Heben des Unterkiefers, so wie ohne Abschwächung oder sonstige Veränderung des Stimmtons oder des Atems.

Bei diesen, auch beim Sprechen lang gehaltenen Vokalen ist ganz besonders auf ihre *entspannte Bildung* zu achten; denn die Neigung, bei den langen Vokalen zu spannen, ist im Deutschen so verbreitet, daß es sogar Phonetiker gibt, die die Spannung als einen notwendigen Bestandteil dieser Laute ansehen und die Vokale demnach in „gespannte“ (die langen) und „ungespannte“ (die kurzen) einteilen. Diese Auffassung, die vielfach auch von Gesangspädagogen übernommen worden ist, muß jedoch als irrtümlich bekämpft werden, denn die Spannung ist keineswegs ein notwendiger Bestandteil der langen Vokale, sondern vom stimmbildnerischen Gesichtspunkte aus betrachtet, unbedingt ein Fehler, der energisch zu bekämpfen ist.

Führt die starke Dehnung der Vokale trotz aller Bemühungen zu Spannungen, muß man sich auch hier zunächst mit einer geringeren Dehnung begnügen, ungefähr wie beim Sprechen, also:

Warme Luft . . . . h $\bar{y}$ n $\bar{y}$ , . . . . h $\bar{i}$ n $\bar{i}$ , usw.

und die Dehnung erst allmählich bis zur oben vorgeschriebenen Dauer verlängern.

6. Um die *Vokaleinsätze* einzuüben, setzen wir zuletzt jeden Vokal mehrmals an, und zwar zunächst mit einem *h-Einsatz*, also:

Warme Luft . . . . h $\bar{y}$ ; h $\bar{y}$ ; h $\bar{y}$ ;  
 „ „ . . . . h $\bar{i}$ ; h $\bar{i}$ ; h $\bar{i}$ ;  
 usw.

7. Zuletzt erfolgt die gleiche Übung mit dem *Stelleneinsatz*:

Warme Luft . . . . = $\bar{y}$ ; = $\bar{y}$ ; = $\bar{y}$ ;  
 „ „ . . . . = $\bar{i}$ ; = $\bar{i}$ ; = $\bar{i}$ ;  
 usw.

#### d) Teilartikulationsübungen.

Nachdem wir die Vokale einzeln eingeübt haben, wollen wir sie jetzt in ihren verschiedenen Beziehungen zueinander durchnehmen. Dies geschieht am besten mit Hilfe des S. 11 angegebenen Vokalsystems. Der Einfachheit halber wollen wir jedoch dabei die drei halbengen Laute i, y, u, beiseite lassen; denn sie liegen in der deutschen Bühnensprache so nahe an den halboffenen  $\bar{e}$ ,  $\bar{a}$ ,  $\bar{o}$ , daß sie bei der gedehnten Bildung im Gesang fast mit diesen zusammenfallen. Dagegen liegen die vier übrigen Öffnungsgrade so ziemlich gleich weit voneinander entfernt, und es bedeutet eine wesentliche Erleichterung, wenn wir uns mit ihnen begnügen. Die richtige Bildung der halbengen Laute muß dann wenn nötig später, bei der Einübung der Vokalreihen, erlernt werden.

Wir fangen mit den *Öffnungsgraden* an und üben sie in der Weise, daß wir — unter Ausschaltung der halbengen Laute — die Vokale der drei senkrechten Reihen des Vokalsystems nacheinander singen.

Vor jeder derartigen Vokalübung schalten wir jedoch zunächst eine *Vorübung* ein, die, genau wie die *Hauptübung*, jeweils durch eine einzige Organbewegung (in diesem Fall durch eine Zungen-

bewegung) zustande kommt. Sie soll die ruhige, gleichsam gymnastische Art des Übens einleiten.

1. Wir üben auf diese Weise zunächst *die drei ersten Öffnungsgrade*, indem wir, vom engen Vokal ausgehend, die weiteren Laute durch einfaches *Senken des Unterkiefers* bilden, also:

V o r ü b u n g						H a u p t ü b u n g											
1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5							
n̄	—	ȳ	—	n̄	—	ȳ	—	· · · ·	(n)ȳ	—	ø	—	œ	—	ø	—	ȳ
n̄	—	ī	—	n̄	—	ī	—	· · · ·	(n)ī	—	ē	—	æ	—	ē	—	ī
n̄	—	ū	—	n̄	—	ū	—	· · · ·	(n)ū	—	ō	—	ō	—	ō	—	ū

Die eingeklammerten (n) geben hier an, daß die Hauptübung je nach Bedarf mit oder ohne den Nasallaut n anfangen kann.

Die Übungen sind im reinen, unkomprimierten Randregister, leise, aber doch klangvoll auszuführen. Sie müssen streng taktmäßig gesungen werden; und zwar hat jeder Laut, ob Vokal oder Konsonant, seinen eigenen Taktschlag. Die *Vorübungen* sind, genau wie die Übung c 5 (S. 15), mit präziser Zungenspitzen-Artikulation, in der Resonanzform des betreffenden Vokals auszuführen, ohne daß Stimmtön, Atem oder die übrigen stimm-bildnerischen Faktoren dabei eine Veränderung erfahren.

Bei den *Hauptübungen* besteht die Artikulation ausschließlich in einem Senken und Heben des Unterkiefers. Diese Bewegungen müssen möglichst ruhig und gleichmäßig ausgeführt werden. Dagegen haben alle andere Organe sich passiv zu verhalten. Besonders darf die Zunge beim Senken des Unterkiefers nicht zurückrutschen, und der Ton darf nicht zu dick oder gar zu tief werden. Um dies zu verhindern gebe man bei zunehmendem Öffnungsgrad immer mehr Luft und achte auf die vordere Lage der Zunge sowie auf die Schlankheit und Helligkeit des Tons.

2. Sobald die Übung 1 keine Schwierigkeiten mehr bereitet, wiederhole man sie, indem man jetzt den vierten Öffnungsgrad, also die sehr weiten œ, ø, æ mit hinzunimmt. Dabei wird es zweckmäßig sein, auch gleich das a mit einzuüben. Wie die systematische Aufstellung S. 11 zeigt, fehlen im Deutschen die diesem Laut entsprechenden engeren Öffnungsgrade. Wir üben ihn deshalb am besten im Anschluß an eine der anderen Reihen, z. B. der i-Reihe, indem wir ihn hier statt des æ als viertes Glied einführen. Wir erhalten dadurch folgende Übungen:

1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7
$\bar{n}$	$-\bar{y}$	$-\bar{n}$	$-\bar{y}$	$-\bar{n}$	$-\bar{y}$	$-\bar{o}$	$-\bar{œ}$	$-\bar{œ}$	$-\bar{œ}$	$-\bar{o}$	$-\bar{y}$	
$\bar{n}$	$-\bar{u}$	$-\bar{n}$	$-\bar{u}$	$-\bar{n}$	$-\bar{u}$	$-\bar{o}$	$-\bar{o}$	$-\bar{o}$	$-\bar{o}$	$-\bar{o}$	$-\bar{u}$	
$\bar{n}$	$-\bar{i}$	$-\bar{n}$	$-\bar{i}$	$-\bar{n}$	$-\bar{i}$	$-\bar{e}$	$-\bar{æ}$	$-\bar{æ}$	$-\bar{æ}$	$-\bar{e}$	$-\bar{i}$	
$\bar{n}$	$-\bar{i}$	$-\bar{n}$	$-\bar{i}$	$-\bar{n}$	$-\bar{i}$	$-\bar{e}$	$-\bar{æ}$	$-\bar{ä}$	$-\bar{æ}$	$-\bar{e}$	$-\bar{i}$	

Bei der letzten Übung ist besonders darauf zu achten, daß das a nicht zurückrutscht und halsig wird. Der Übergang von  $\bar{æ}$  zu  $\bar{ä}$  darf weder durch Senken noch durch Zurückziehen der Zunge zustandekommen, sondern hauptsächlich durch Bildung einer kleinen, schalenförmigen Konkavität am vorderen Teil der Zunge. Überhaupt darf das a ja nicht zu offen gebildet werden, weil es dadurch leicht zurückrutscht und halsig wird.

3. In ähnlicher Weise wie die Öffnungsgrade üben wir jetzt die beiden anderen Teilartikulationen, und zwar zunächst die *rundbreite Lippenartikulation*, ebenfalls mit Hilfe des Vokalsystems, also etwa:

	1	2	3	4	5	6	
Warme Luft	— (h) $\bar{y}$	— $\bar{i}$	— $\bar{y}$	— $\bar{i}$	— $\bar{y}$	— $\bar{i}$	
,,	,,	— (h) $\bar{o}$	— $\bar{e}$	— $\bar{o}$	— $\bar{e}$	— $\bar{o}$	— $\bar{e}$
,,	,,	— (h) $\bar{œ}$	— $\bar{æ}$	— $\bar{œ}$	— $\bar{æ}$	— $\bar{œ}$	— $\bar{æ}$
,,	,,	— (h) $\bar{o}$	— $\bar{ä}$	— $\bar{o}$	— $\bar{ä}$	— $\bar{o}$	— $\bar{ä}$

wobei darauf zu achten ist, daß der Übergang vom runden zum entsprechenden breiten Vokal ausschließlich durch die Lippenartikulation zustandekommt, ohne daß sich dabei irgend etwas an der Stimmritze oder an den inneren Resonanzräumen verändert.

4. In gleicher Weise üben wir die *Zungenartikulation*;

	1	2	3	4	5	6	
Warme Luft	— (h) $\bar{y}$	— $\bar{u}$	— $\bar{y}$	— $\bar{u}$	— $\bar{y}$	— $\bar{u}$	
,,	,,	— (h) $\bar{o}$	— $\bar{o}$	— $\bar{o}$	— $\bar{o}$	— $\bar{o}$	
,,	,,	— (h) $\bar{œ}$	— $\bar{o}$	— $\bar{œ}$	— $\bar{o}$	— $\bar{œ}$	— $\bar{o}$
,,	,,	— (h) $\bar{æ}$	— $\bar{ä}$	— $\bar{æ}$	— $\bar{ä}$	— $\bar{æ}$	— $\bar{ä}$

wobei besonders darauf zu achten ist, daß der jeweilige Übergang vom Vorderzungen- zum entsprechenden Hinterzungenvokal nicht durch Senken oder Zurückziehen der gesamten Zungenmaße, sondern ausschließlich durch die Bildung der kleinen Konkavität auf der Vorderzunge zustande kommt.

## e) Die Vokalreihen.

Um einen vollkommenen Ausgleich zu schaffen, wollen wir jetzt alle Vokale gleicher Art in einer fortlaufenden Reihe üben. Ein tadelloser Vokalausgleich ist nämlich für den Kunstgesang unbedingt erforderlich. Es zeigt sich nun, daß die Fehler, die wir in dieser Beziehung am häufigsten hören können, meistens nicht in einer vernachlässigten Artikulation bestehen, sondern viel öfter in einer Überbetonung der charakteristischen Merkmale. So werden z. B. *i* sehr oft zu scharf und eng, *u* zu hohl und dumpf, *o* und *a* zu weit hinten gebildet usw. Solche Fehler sollten zwar durch die vorhergehenden Übungen bereits beseitigt worden sein. Beim reihenweisen Üben kann man sie jedoch besonders leicht heraus hören und deshalb auch leichter korrigieren.

Wir verwenden bei diesen Übungen für die *gewöhnlichen kurzen Vokale* die Reihe:

y — œ — o — u — i — æ — a,

für die *stakkatierten Vokale* die Reihe:

ȳ — ǫ — ɔ — ʉ — ı̇ — ę — æ — ą

und für die *langen Vokale* die Reihe:

ȳ — ǫ — ȍ — ū — ī — ē — æ — ā.

Um schädlichen Spannungen vorzubeugen, gehen wir wieder von der Lockerungsübung 5 (Bd. II, S. 33) aus, wiederholen aber diesmal die Silbe pœpp siebenmal statt fünfmal, also:

1. pœpp — pœpp — pœpp — pœpp — pœpp — pœpp — pœpp;  
wobei das Ringelchen (,) unter den Vokalen angibt, daß sie in der Hauchstimme, ohne Stimmtön zu bilden sind.

Wir wiederholen nun die Übung, nur mit dem Unterschied, daß wir nach und nach, an Stelle des ə-Lautes, an die sieben gewöhnlichen kurzen Vokale: *y*, *œ*, *o*, *u*, *i*, *æ*, *a* *denken*, jedoch ohne dadurch die lockere pœpp-Funktion zu verlieren. Dadurch entsteht allmählich, gleichsam unmerklich die Übung:

2. pypp — pœpp — pœpp — pypp — pippp — pœpp — pœpp.

Dann wiederholen wir die Übung mit Stimmtön:

3. pypp — pœpp — pœpp — pypp — pippp — pœpp — pœpp,  
immer noch in der lockeren pœpp-Funktion.

Zuletzt in gleicher Weise:

4. mym — mœm — mœm — mum — mim — mœm — mam.

Wir kehren nun zu Übung 1 zurück, wiederholen sie aber diesmal mit acht Silben, also:

5. pəpp — pəpp — pəpp — pəpp — — pəpp — pəpp — pəpp — pəpp.

Dann denken wir, wie vorher, allmählich an die acht kurzen *stakkatierten Vokale*; y, ø, o, u, i, e, æ, a und erhalten somit in der Hauchstimme die Reihe:

6. py — pø — pɔ — pu — — pi — pe — pæ — pa.

Darauf dieselbe Reihe mit Stimmton:

7. pȳ — pø̄ — pɔ̄ — pū — — pī — pē — pǣ — pā̄.

Darauf in gleicher Weise:

8. my — mø — mɔ — mu — — mi — me — mæ — mā.

Und nun die *langen Vokale*, erst *in der Hauchstimme*:

9. pȳ̄ — pø̄̄ — pɔ̄̄ — pū̄ — — pī̄ — pē̄ — pǣ̄ — pā̄̄.

Dann *mit Stimmton*:

10. pȳ̄̄ — pø̄̄̄ — pɔ̄̄̄ — pū̄̄ — — pī̄̄ — pē̄̄ — pǣ̄̄ — pā̄̄̄.

Und zuletzt mit dem Nasallaut m:

11. mȳ̄ — mø̄ — mɔ̄ — mū — — mī — mē — mǣ — mā̄.

### f) Vokal-Konsonantenverbindungen.

Zum Einüben der so wichtigen Vokal-Konsonantenverbindungen nehmen wir jetzt eine Reihe von Übungen vor, bei denen jeder einzelne Konsonant in Verbindung mit den verschiedenen Vokalen vorkommt.

Wir wählen zu diesem Zweck eine der soeben eingeübten *Vokalreihen*, z. B. die der gewöhnlichen *kurzen Vokale*, und bilden entsprechende Silbenreihen, bei denen jeder Vokal zwischen den einzuübenden Konsonanten und einen Nasallaut gestellt wird.

1. Wir fangen wie gewöhnlich mit den *Nasallauten* an und üben diese *im Silbenauslaut*, z. B.:

Warme Luft . . . . (h)mym — mœm — mɔm — mum — mim — mæm — mā̄m,  
 „ „ . . . . (h)myn — mœn — mɔn — mun — min — mæn — mā̄n,  
 „ „ . . . . (h)myŋ — mœŋ — mɔŋ — muŋ — miŋ — mæŋ — mā̄ŋ.

2. Dann die *stimmhaften Engelaute*; l, j, v, w, z, ʒ, r *im Silbenauslaut*:

Warme Luft ···· = lyn – lœn – lœn – lun – lin – læn – lañ,  
 „ „ ···· = jyn – jœn – jœn – jun – jin – jæn – jañ,  
 usw.

3. In gleicher Weise die *stimmhaften Verschußlaute*; b, d, g:

Warme Luft ···· = bym – bœm – bœm – bum – bim – bæm – bañ,  
 „ „ ···· = dyn – dœn – dœn – dun – din – dæn – dañ,  
 „ „ ···· = gyñ – gœñ – gœñ – guñ – giñ – gæñ – gañ.

4. In gleicher Weise die *stimmlosen Engelaute*: f, c, s, ſ:

Warme Luft ···· fyn – fœn – fœn – fun – fin – fæn – fañ,  
 „ „ ···· cyn – cœn – cœn – cun – cin – cæn – cañ,  
 usw.

5. Ebenso die *stimmlosen Verschußlaute*: p, t, k:

Warme Luft ···· pym – pœm – pœm – pum – pim – pæm – pañ,  
 „ „ ···· tyn – tœn – tœn – tun – tin – tæn – tañ,  
 „ „ ···· kyñ – kœñ – kœñ – kuñ – kiñ – kæñ – kañ.

6. Zuletzt werden in der gleichen Weise der *Hauchlaut h*, der *Stelleneinsatz* und das sog. *reduzierte Absetzen* eingeübt:

Warme Luft ···· ḥyn; ḥœn; ḥœn; ḥun; ḥin; ḥæn; ḥan;  
 (langsam mit Pausen)  
 „ „ ···· ḥyn – ḥœn – ḥœn – ḥun – ḥin – ḥæn – ḥan;  
 (schneller ohne Pausen)  
 „ „ ···· hyn – hœn – hœn – hun – hin – hæm – han;  
 „ „ ···· =yn; =œn; =œn; =un; =in; =æn; =an;  
 „ „ ···· =yn – œn – œn – un – in – æn – an;

wobei ḥ das stimmlose, ḥ das stimmhafte h, = den Stelleneinsatz (auch weicher Einsatz genannt) und ~ das reduzierte Absetzen bedeuten.

Über die Ausführung dieser Übungen ist folgendes zu bemerken:

Beim *stimmlosen ḥ* öffnet sich die Stimmritze vollständig, so daß der Stimmtön aufhört. Bei der *langsamen Ausführung* (mit Pausen) wird die Luft bei jeder Pause zurückgehalten, oder es wird sogar kurz eingatmet. Der folgende Vokal wird dann mit einem kleinen, möglichst geräuschlosen Luftstoß eingeleitet.

Bei der *schnellen Ausführung* wird die Luft während der Pausen nicht zurückgehalten. Das Öffnen und Schließen der Stimmritze geschieht hier aber so schnell, daß nur eine winzige Luftmenge entweicht. Im Gegensatz zu der langsamen Ausführung wird die

Luft hier nicht jedesmal mit Hilfe der Ausatemmuskulatur *ausgestoßen*; sondern der Lautwechsel kommt ausschließlich durch das schnelle Öffnen und Schließen der Stimmritze zustande.

Beim *stimmhaften* h wird die Stimmritze nicht soweit geöffnet, daß der Stimmton erlischt. Der Stimmverschluß wird vielmehr gerade nur soweit gelockert, daß eine starke Abschwächung des Tons bis zur sog. Murmelstimme stattfindet. Wenn diese Lockerung und die folgende Kompressionszunahme blitzschnell aufeinanderfolgen, wird der Eindruck einer voll durchgeführten h-Artikulation erweckt. Bei genauem Hinhören wird man jedoch bemerken, daß der Stimmton nicht völlig erlischt, sondern nur stark abgeschwächt wird.

Beim *Stelleinsatz* (=) öffnet sich die Stimmritze wieder vollständig, wie bei der langsamen h-Übung. Während der Stimmpause werden die Stimmlippen aber in die Stimmstellung gebracht, so daß der Stimmton nicht wie dort mit einem Luftstoß, sondern ganz weich einsetzt. Es empfiehlt sich, die Pausen hier etwas auszudehnen und dabei jedesmal ganz kurz einzuatmen, wodurch der lästige Sprengensatz am besten vermieden wird.

Beim *reduzierten Absetzen* (–) endlich wird die Stimmritze nicht völlig geöffnet; sondern der Stimmverschluß wird, genau wie bei h, nur bis zur Murmelstimme erweitert. Im Gegensatz zu h wird die Luft hier aber ein wenig zurückgehalten, und die Lockerung und die nachfolgende Kompression werden langsamer ausgeführt und dem Luftdruck angepaßt, so daß der Eindruck eines weichen Stelleinsatzes erweckt wird. Diese ständige Anpassung der beiden Funktionen aneinander ist sehr schwierig und erfordert eine große Geschicklichkeit. Der Berufsänger muß dies aber unbedingt können, will er nicht in einen der beiden Fehler verfallen: entweder den Stimmton des Konsonanten ungeschwächt auf den Vokal zu übertragen, was im Deutschen nicht zulässig ist, oder aber die beiden Laute durch einen Stimmverschluß mit folgendem Sprengensatz (Glottisschlag) zu trennen, was ebenso häßlich wie schädlich und deshalb sowohl vom künstlerischen wie vom hygienischen Gesichtspunkte aus zu verwerfen ist.

7. Bei den letzten Übungen werden, als Übergang zu den eigentlichen Singübungen, *die Vokale allmählich gedehnt und der Ton verstärkt*. Auch versuche man, die Übungen in immer *höherer Lage* auszuführen, um den Stimmumfang allmählich zu erweitern.

## II. Besondere Stimmbildungsübungen.

Wie schon im Vorwort angegeben, dienen die Übungen des zweiten Teiles ausschließlich der *weiteren Ausbildung der Stimme*, und zwar sowohl in bezug auf die eigentliche Stimmfunktion, wie auf die Resonanz.

Im Gegensatz zu den Übungen des ersten Teiles, die Schritt für Schritt vom Leichterem zum Schwierigeren fortschreiten, braucht die Reihenfolge der in diesem Teil enthaltenen Übungen nicht unbedingt eingehalten zu werden. Man kann gut hier mehr individuell vorgehen und zuweilen leichtere Übungen einer späteren Übungsreihe früher drannehmen und schwierigere Übungen einer früheren Übungsreihe bis zu einem späteren Zeitpunkt verschieben. Im großen ganzen habe ich mich jedoch auch hier bemüht, einen Weg anzugeben, der für die Allgemeinheit der Schüler ein Fortschreiten vom Leichterem zum Schwierigeren bedeutet.

### a) Nasalitätsübungen.

Bei den Übungen des ersten Teiles wurde das Gewicht ganz besonders auf die *nasale Bildung der Sprachlaute* gelegt. Es gibt aber Schüler, bei denen die Abneigung gegen jede Nasalität so tief eingewurzelt ist, daß sie bei jedem Vokaleinsatz trotz aller gegen- teiliger Bemühung die Nase immer wieder abschließen und diesen Verschuß während der ganzen Dauer des Vokals beibehalten. Da nun die offene Nase eine notwendige Vorbedingung für die resonatorische Ausnützung der oberen Resonanzräume ist und der feste Gaumensegelyerschuß außerdem leicht zu schädlichen Spannungen führt, wird es zweckmäßig sein, hier einige besondere Nasalitätsübungen einzuschalten.

Am leichtesten geht die Nasalität bei den langen Vokalen verloren, und da sie sich außerdem hier am besten kontrollieren läßt, empfiehlt es sich, sie in Verbindung mit diesen Lauten zu üben. Wir können dafür jede Übung verwenden, die einen langen Vokal enthält. Besonders geeignet sind die langvokaligen Übun-

gen im Abschnitt Ic (S, 14 ff.). Wir nehmen deshalb diese Übungen vor und üben sie in der Weise, daß wir während der Dauer des mittleren Drittels der langen Vokale *den Mund mit einer Hand möglichst luftdicht abschließen*.

Bezeichnen wir diesen „*Hand-Mundverschluss*“ mit M, so erhalten wir folgende Übungen:

- |      |            |       | 1       | 2     | 3      | 4 |
|------|------------|-------|---------|-------|--------|---|
| 1.   | Warme Luft | ····· | hynnømy | — M — | — yn;  |   |
|      |            |       | usw.    |       |        |   |
| 2.   | „ „        | ····· | hy      | — M — | — yn;  |   |
|      |            |       | usw.    |       |        |   |
| bzw. | „ „        | ····· | hæ      | — M — | — ærn; |   |
|      |            |       | usw.    |       |        |   |
| 3.   | „ „        | ···   | nyny-nȳ | — M — | — ȳ;   |   |
|      |            |       | usw.    |       |        |   |
| 4.   | „ „        | ····· | hȳ      | — M — | — ȳ;   |   |
|      |            |       | usw.    |       |        |   |
| 5.   | „ „        | ····· | = ȳ     | — M — | — ȳ;   |   |
|      |            |       | usw.    |       |        |   |

Bei diesen Übungen ist vor allem auf den völlig *luftdichten Mundverschluss* zu achten. Der Stimmton darf dadurch keineswegs beeinträchtigt werden oder gar völlig ersticken. Tritt dieser Fall ein, so ist es ein Beweis dafür, daß der Naseneingang zu eng oder ganz geschlossen ist. Der Ton muß nach Verschließen des Mundes genau so frei und kräftig klingen wie zuvor. Dabei achte man darauf, daß während des M-Verschlusses kein gewöhnlicher Nasallaut (m, n oder η) entsteht. Man kann dies am besten kontrollieren, wenn man beim Übergang vom M zum zweiten Vokal die Hand ganz langsam von der Mundöffnung entfernt. Dabei darf der Stimmklang sich nur ganz wenig verändern, der nasale Klang des M muß sich voll und ganz auf den nachfolgenden Vokal übertragen.

Sollte die Bildung der nasalierten Vokale Schwierigkeiten bereiten, wird man zuweilen gut tun, mit den offenen Vokalen anzufangen und diese zunächst *schwach genäsel* zu bilden, ähnlich

den sog. *französischen Nasalvokalen* æ, œ, ɔ, ɶ. Nach und nach unterlasse man aber das Näseln und begnüge sich mit dem freien, nasalierten Klang der reinen Vokale.

Um ganz sicher zu sein, daß die Nase beim M-Verschluß tatsächlich offen ist, und daß der Ton nicht bei geschlossener Nase zwischen den Fingern entweicht, kann man während des M-Verschlusses auch noch *die Nase mit der anderen Hand zudrücken und sofort wieder frei lassen*. Findet durch dies Zudrücken eine Errosselung des Tons statt, so ist das ein Beweis dafür, daß der Ton tatsächlich durch die Nase und nicht zwischen den Fingern ausströmt.

Auch bei jeder anderen Übung mit langen Vokalen kann man die Nasalität in dieser Weise nachprüfen, so z. B. bei den Übungen Id (S. 17f.), wo die Kontrolle an jeder beliebigen Stelle eingeschoben werden kann.

## b) Das Tonspinnen.

(sy — wy)

Wir haben schon in der Einleitung (S. 3) darauf hingewiesen, daß das Ziel der Stimmbildung *ein leichter und schlanker Ton* ist. Wir bringen jetzt einige Übungen, die ganz besonders geeignet sind, diesem Ziel näher zu kommen. Um zu verhüten, daß der Ton bei diesem Bestreben eng und dünn wird, muß aber gleichzeitig die *Resonanz entwickelt* werden. Wir nennen diese Übung „*Tonspinnen*“, weil der Ton dabei gleichsam wie ein langer, dünner Faden ausgesponnen werden soll. Das Tonspinnen kommt zustande durch eine *feine, schlanke Einstellung der Stimmlippen in Verbindung mit einer aktiven Erweiterung der Resonanzräume, besonders der Rachenräume* (Tiefstellen des Kehlkopfes).

Als Hilfslaute wählen wir: erstens ein tiefes, u-artiges sch ( $f_u$ ) zur Förderung der Resonanz, zweitens einen ganz feinen, spitzen s-Laut ( $s_y$ ) zur Förderung des leichten, schlanken Stimmtons, während wir für den Stimmtton selber die Laute y und w benutzen, die beide besonders gut dazu geeignet sind, den Ton nach vorne zu bringen und auf den Lippen zu konzentrieren.

1. Wir erhalten dadurch folgende Übung:

1    2    3  
sth $\ddot{u}$ ß . . . . s $\bar{y}$  —  $\bar{w}$  —  $\bar{y}$ ,

die in langsamem Tempo, mit *einem* Taktschlag auf jedem Ton vorzunehmen ist.

Die Vorsilbe „schuß“ ist hier, genau wie bei den Lockerungsübungen 24 und 25 des zweiten Bandes in der *Hauchstimme*, mit tiefem, vollem sch ( $s_u$ ) und ganz spitzem s ( $s_v$ ) zu sprechen. Um die unmittelbar darauf einsetzende feine Stimmfunktion zu fördern, lasse man beim sch viel Luft ausströmen, so daß die Stimmübung selber mit „Minimalluft“ ausgeführt wird.

Vom spitzen Schluß-s gehen wir nun zum ersten  $\bar{y}$  über, indem wir darauf achten, daß dieser Laut sich möglichst eng dem s anschließt. Der *Stimmeinsatz* hat dabei völlig *energie- und willenlos* zu erfolgen; er darf unter keinen Umständen erzwungen werden; sondern der Ton muß wie von selber gleichsam im Gleitflug, *von oben nach unten*, in den feinen s-Strom hineingleiten. Der *Ton* ist *fein* und *dünn*, im *reinem Randregister* (Kopfstimme) anzusetzen und bei ganz *enger Stimmritze*, so daß nur eine minimale Luftmenge entweichen kann. Dadurch erhält der Ton einen feinen, konzentrierten Klang. Der *Vokal y* ist mit leicht vorgeschobenen Lippen und kleiner, runder Lippenöffnung, *möglichst entspannt* zu bilden.

Um die nasale Bildung der Laute zu fördern, kann es bisweilen nützlich sein, nach dem Hauchwort schuß ein n einzuschieben, also:

schuß . . . sn $\bar{y}$  —  $\bar{w}$  —  $\bar{y}$ .

Beim Übergang vom ersten y zum w findet nun eine stärkere Verengung der Lippenöffnung statt. Der Ton darf jedoch dadurch nicht matt und klanglos werden; er muß im Gegenteil eher noch *an Konzentration und Intensität zunehmen*. Dies wird durch das *Zusammenwirken von Atmungsmuskulatur und Stimmlippenmuskulatur* erreicht; und zwar wird zunächst der Luftdruck etwas verstärkt, was aber nicht zur Folge haben darf, daß ein starker Blasestrom durch die Lippenöffnung entweicht. Der stärkere Luftstrom muß vielmehr von den Stimmlippen aufgefangen und in Klang umgesetzt werden. Dies geschieht vermutlich durch Anspannen der feinen Muskelfiebern an den Stimmlippenrändern, wodurch ein Übergang vom reinen Randregister zu einer *ganz feinen Registermischung* (dem „*Registergrenzton*“) stattfindet. Der Ton verändert also bei diesem Übergang seinen Charakter; er wird fester und kerniger. Gleichzeitig wird der Luftdruck gegen die Stimm-

lippen verstärkt, und es kommt das zustande, was wir in der Stimmkunde als *Stütze* bezeichnen (vgl. Bd. I S. 20).

Das *Gleichgewicht zwischen Luftdruck und Stimmlippenwiderstand* ist von fundamentaler Bedeutung für die Stimmbildung, weshalb diesem Punkt die größte Aufmerksamkeit zu widmen ist. Gewinnt der Luftstrom das Übergewicht, wird der Ton undicht und geblasen; nimmt dagegen der Stimmlippenwiderstand überhand, wird der Ton zu fest und gepreßt.

Es empfiehlt sich, diese Übung anfangs mit großer Vorsicht auszuführen und sich zunächst mit einer ganz geringen Klangverstärkung zu begnügen. Die Fähigkeit, das Gleichgewicht auch bei stärkerem Luftdruck zu wahren, muß sich erst ganz allmählich von selbst entwickeln. Man achte besonders darauf, daß der Ton klar und schwebend bleibt und weder überluftig noch überkomprimiert wird. Das gesamte Singinstrument muß nach wie vor locker und entspannt sein; nur die *Nackenmuskeln dürfen allmählich etwas gespannt werden*.

*Der Übergang vom w zum zweiten y* darf nun nicht so sehr durch die Erweiterung der Lippenöffnung, wie *durch die Erweiterung der Resonanz hinter den Lippen* zustandekommen, wobei die bei w gewonnene Stütze beizubehalten ist. Hierdurch erhält der Ton einen feinen, brustigen Klang. Diese Resonanzerweiterung darf aber keinesfalls erzwungen werden. Man muß eher die Empfindung haben, als ob der Ton durch die eigene Schwere in einen großen Resonanzraum hinabsinke.

Um die tonverstärkende Wirkung dieser Übung zu vergrößern, kann es mitunter nützlich sein, den Oberkörper bei den zwei ersten Tonsilben langsam vorzubeugen, um ihn beim Einsetzen des zweiten y völlig entspannt, wie einen Sack, nach vorne fallen zu lassen. Hierdurch erreicht man bisweilen eine verblüffende Verstärkung des Tons, ohne irgendeine Anstrengung von seiten des Schülers.

2. Ist diese Übung richtig erfaßt und ausgeführt worden, kann man ihre Wirkung durch Wiederholung der zwei letzten Glieder verstärken, also:

1	2	3	4	5
Schuß	· · · ·	sȳ	— w̄	— ȳ̄
			— w̄	— ȳ̄

In dieser Übung muß jedes weitere y einen „tieferen Sitz“, d. h.



1-2	3	4	5	6
Schuß- sī- mī- bī- dī- sī- bī- dī- sī- mī- dī- sī- mī- bī- sī- mī- bī- dī,				
„ -sū- mū- bū- dū- sū- bū- dū- sū- mū- dū- sū- mū- bū- sū- mū- bū- dū,				
		usw.		

### c) Registerausgleich.

(Schwellübungen.)

Der Ausgleich der Register bereitet bekanntlich vielen Stimmen große Schwierigkeiten. Besonders beim Übergang vom Rand- zum Mittelregister und umgekehrt stellen sich öfters Rauigkeiten ein, die bis zu einem direkten Umkippen der Stimme — dem sog. *Stimmbruch* — führen können. Um dem entgegenzuarbeiten, bringen wir im folgenden eine Reihe von Registerausgleichübungen, die dazu dienen, diese Übergänge auszugleichen.

Wir suchen zu diesem Zweck zunächst, den „*Registergrenzton*“ auf, d. h. einen Ton, der genau auf der Grenze zwischen Rand- und Mittelregister liegt<sup>1</sup>. Dieser Registergrenzton ist durch eine *minimale Spannung des Stimmlippenmuskels* gekennzeichnet (BRUNS' „mikroskopischer Brustton“). Er ist stimmtechnisch von großer Bedeutung, teils weil er die Vorteile beider Register in sich vereinigt: die Durchschlagskraft des Mittelregisters und die Schlankheit des Randregisters, teils weil man von ihm aus ohne Schwierigkeit sowohl in das Randregister wie in das Mittelregister übergehen kann, ohne daß dabei ein Bruch entsteht. Die Beherrschung des Registergrenztönen ist deshalb die Voraussetzung nicht nur für den Ausgleich zwischen Höhe und Tiefe, sondern auch für ein tadelloses *crescendo* und *decrescendo*.

Um den Registergrenzton und den Ausgleich zwischen den Registern zu üben, bedienen wir uns *kleiner Schwelltöne auf den singbaren Sprachlauten*. Wir nehmen diese in der üblichen Reihenfolge dran, setzen jeden Laut ganz ppp in der Randfunktion an und lassen ihn dann einigemal ganz wenig an- und abschwellen. Das Anschwellen darf nicht durch Spannen der Stimm- oder Halsmuskulatur zustande kommen, sondern hauptsächlich durch Resonanzenerweiterung und Verstärkung des Luftstromes. Bei Stimmen, die beim Anschwellen überluftig werden, ist jedoch darauf zu achten, daß der Stimmverschluß nicht undicht wird.

<sup>1</sup> Vgl. Bd. I S. 33.

Der Ton darf nur so weit anschwellen, daß gerade eine ganz feine Registermischung zustandekommt. Dann muß sofort zum Randregister zurückgekehrt werden.

Es empfiehlt sich, bei diesen Übungen von den physiologischen Vorgängen abzusehen und sich mehr gefühlsmäßig einzustellen. Man setze den Ton zunächst völlig passiv ausdruckslos und möglichst leise (ppp) an und versuche, ihn nach und nach mit Ausdruck und Leben zu erfüllen. Die gewünschten physiologischen Einstellungen werden sich dabei meistens von selber ergeben. Nach erfolgtem Registerübergang kehre man sofort zum völlig passiven ppp-Ton zurück (morendo).

1. Wir üben auf diese Weise zunächst die *singbaren Konsonanten* m, n, η, l, j, v, w und z:



usw.

2. Dann üben wir in gleicher Weise die *engen Vokale* ī, ŷ, ū:

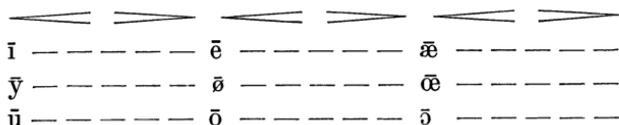


3. Bei den *halbweiten Vokalen* ē, ø, ö gehen wir zunächst vom entsprechenden engen Vokal aus, nehmen erst einen kleinen Schwellton auf diesem vor und fügen dann zwei kleine Schwelltöne auf dem einzuübenden Vokal hinzu, also:

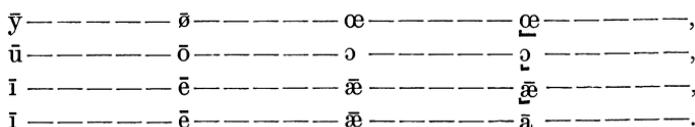


Der Übergang vom engen zum halbweiten Vokal soll hier nicht erst beim Anschwellen des zweiten, sondern schon beim Abschwel len des ersten Schwelltons stattfinden, damit das Anschwellen un behindert in der Resonanzform des zweiten Vokals vor sich gehen kann.

4. Bei den *weiten Vokalen* æ, œ, ɔ, a gehe man in ähnlicher Weise vor und singe den ersten Schwellton auf dem entsprechenden engen, den zweiten auf dem halbweiten und erst den dritten auf dem einzuübenden weiten Vokal, also:



5. Zuletzt werden die *sehr weiten Vokale*; œ, ɔ, æ, a in gleicher Weise geübt:



6. Beherrscht man das feine Einsetzen der weiteren Vokalförmungen im Randregister, kann man die Übungen 3—5 auch so ausführen, daß man nicht erst vom engen Vokal ausgeht, sondern den betreffenden Vokal gleich von Anfang an ppp im Randregister ansetzt, also:



usw.

Alle diese Übungen können — genau wie die Übungen des vorigen Abschnittes — mit der dort angegebenen Körperbewegung ausgeführt werden, was manchen Schülern den Registerwechsel wesentlich erleichtert.

### d) Kehlerweiterungs-Übungen.

(Schakal.)

Wir haben die Resonanz bisher hauptsächlich durch Entspannung zu entwickeln versucht. Es folgen jetzt einige Resonanzübungen, die in erster Linie eine *aktive Erweiterung der Kehle* bewirken sollen. Durch ihre Lage unmittelbar oberhalb der Stimmritze spielen die oberen Kehlkopfräume in Verbindung mit den drei Rachenräumen bei der resonatorischen Gestaltung des Stimm-

tons eine besonders wichtige Rolle. Man hat einen sehr treffenden Ausdruck geprägt und diese Räume einfach als „die Röhre“ bezeichnet. So sagt man z. B. von einem Sänger, der eine besonders voluminöse Resonanz hat, er habe eine „Bombenröhre“.

Wir haben diese Übungen mit Vorbedacht auf einen späteren Zeitpunkt des Studiums verlegt, weil sie für die Stimmlippen nicht ganz ungefährlich sind und das Streben nach Verdunklung der Stimme leicht zu einer Verdickung der Stimmlippen führt. Fängt man zu früh mit solchen Übungen an, kann die Entwicklung einer leichten, schlanken Höhe wesentlich erschwert werden.

Als Übungswort wählen wir das Wort „Schakal“<sup>1</sup>, wobei wir jedoch an Stelle des a ein völlig unartikulierte  $\text{ə}$  verwenden, also phonetisch:  $\text{ʃə—kəl}$ .

1. Wir lassen dieses  $\text{ʃə—kəl}$  zunächst auf einem tiefen Ton, etwa auf A (a) singen, und zwar das erste  $\text{ə}$  auf *einem* Taktschlag, das zweite auf zwei Taktschlägen, in langsamem Tempo, also:



Dabei ist darauf zu achten, daß die beiden  $\text{ə}$  dunkel, voll und weich, wie die Töne einer tiefen Orgelpfeife klingen. Wir verzichten auf jegliche Energieentfaltung und Muskelspannung und befleißigen uns ausschließlich einer vollklingenden Resonanz. Nur Luft geben und Raum schaffen.

Das k ist ganz vorne gegen den harten Gaumen zu bilden, wobei die Luft sich hinter dem k-Verschluß stark stauen soll. Beim Übergang von k zum nachfolgenden  $\text{ə}$  darf die Zunge nur ganz wenig gesenkt werden, so daß der Staudruck des k soweit möglich beibehalten bleibt und ein helles Reibegeräusch zwischen Zungenrücken und Gaumen entsteht. Setzt nun der Stimmtön während dieser Engebildung ein, so wird der Staudruck auf den Stimmtön übertragen, und das gerade wollen wir erreichen. Wer in seiner Mundart das stimmlose g hat, kann statt k auch diesen Laut verwenden, also:  $\text{ʃə—gəl}$ .

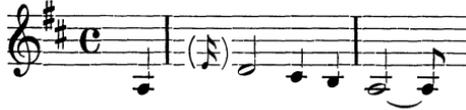
<sup>1</sup> Statt „Schakal“ kann es bisweilen vorteilhaft sein, anfangs ein anderes Wort wie z. B. „Röhre“ zu verwenden.

In dieser Weise gehen wir halbtönlweise ansteigend bis zur Quarte (d) vor.

2. Dann wieder vom Anfangston (a) ausgehend mit *Quartsprung* auf die zweite Silbe. Von hier kehren wir entweder auf einem Gleitton (*glissando*) oder auf einer Dur-Tonleiter zum Ausgangston zurück, also:

a)  *gliss.*  
fə---k-ə--l

oder

b)   
fə - k - ə - - - - - l

Dabei achte man darauf, den höheren Ton genau so voll und orgeltonartig zu bilden wie den tieferen Anfangston. Um beim Tonsprung ausschließlich die weite Resonanz und nicht auch die Stimmlippenfunktion mit nach oben zu führen, empfiehlt es sich, während des k-Verschlusses das folgende ə um einen Ton zu hoch zu denken, so daß es gewissermaßen *von oben her* genommen wird, was durch die kleine Vorschlagsnote angedeutet werden soll.

Bedient man sich eines Gleittons, so muß dieser sehr sauber und gleichmäßig ausgeführt werden. Auch die Tonleiter darf ja nicht stoßweise gesungen werden, sondern sehr legato, fast portamento. Diese Übung ist ebenfalls halbtönlweise steigend zu wiederholen, bis die Oktave über dem Anfangston (a<sub>1</sub>) erreicht ist.

3. Dann wieder zum tiefen Anfangston (a) zurückkehren, von hier aus mit einem *Oktavsprung* auf die zweite Silbe und von dieser, genau wie in Übung 2, entweder mit einem Gleitton oder mit einer Dur-Tonleiter zum Ausgangston zurück. Bei der Tonleiter empfiehlt es sich, die Quarte und die Sekunde wegzulassen, um die Übung kürzer und gefälliger zu gestalten, also:

## II. Besondere Stimmbildungsübungen.

a)   
fə - k - ə - - - - l

bzw.

b)   
fə - k - ə - - - - - əl

Auch hier ist beim Oktavsprung die tiefe Orgeltonresonanz beizubehalten und der hohe Ton nicht von unten hinaufzuschieben, sondern durch „Hochdenken“ während des k von oben zu nehmen.

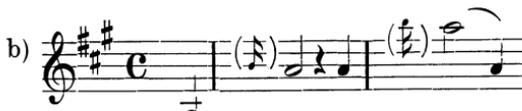
Sollte die Höhe Schwierigkeiten bereiten, empfiehlt es sich, das nach dem k stattfindende Reibegeräusch so lange zu halten, bis die „Druckluft“ nachläßt, so daß der Ton erst beim Übergang zum „Schwachstrom“ einsetzt.

Auch diese Übung ist halbtönlweise in die Höhe zu führen, solange es ohne Schwierigkeit gelingt.

4. Ist die Höhe so weit entwickelt, daß die Stimme über die zweite Oktave hinaufreicht, versuchen wir es mit zwei Oktavsprüngen. Dabei kann, je nach Belieben, mit einem Gleitton, einem Oktavsprung, einem Dreiklang oder einer etwas schneller gesungenen Tonleiter abgeschlossen werden, da langsam gesungene Tonleitern in der Höhe den meisten schwerer fallen, also etwa:

a)   
fə -- k - əl    fə -- k - ə -- l.

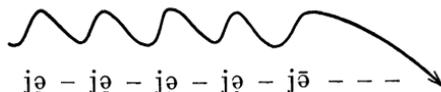
bzw.

b)   
fə -- k - əl;    fə -- k - ə - əl.



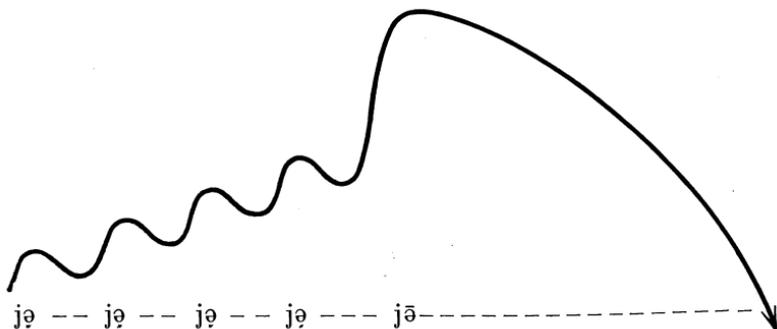
werden. Ist die Sprechstimme gut ausgebildet, wird es am natürlichsten sein, in der Sprechfunktion anzufangen.

1. Wir beginnen zunächst in mittlerer Lage, in ruhigem Tempo und mit natürlichem Sprechton, leise aber eindringlich mit folgender Übung:



Dabei ist das letzte lange ə auf derselben Tonhöhe anzusetzen und von Anfang bis Ende genau in der gleichen Funktion zu halten, wie die vorhergehenden kurzen jə-Silben.

2. Dann lassen wir die vier Vorsilben etwas ansteigen und machen beim letzten jə einen größeren Tonsprung, bis eine Oktave oder mehr über den Vorsilben erreicht ist, also:



und nun steigern wir nach und nach diese Übung, solange es mühelos gelingt.

Beide Übungen sind ohne bestimmte musikalische Intervalle auszuführen. Sie sollen nicht gesungen, sondern ganz *natürlich gesprochen* werden. Der Höhengsprung muß wie ein freudig überraschtes „aha!“ klingen, als sei einem plötzlich ein Licht aufgegangen.

Als *Übungsvokal* verwenden wir jedoch anfangs kein a, weil dieser Vokal die Neigung hat, halsig zu werden und dadurch die freie Entwicklung der Höhe behindert. Nur wenn das a tadellos, d. h. ganz vorne sitzt, und ihm auch nicht der geringste Halsklang

anhaltet, dürfen die Übungen auf a vorgenommen werden. Andernfalls ist es ratsam, den *neutralen Kehlkopfvokal* ə zu verwenden, der durch keine besondere Mundartikulation gefährdet wird. Sollte auch dieser Vokal Schwierigkeiten bereiten, versuche man, ein Mittelding zwischen dem offenen æ und dem offenen œ zu bilden, weil dieser Laut von allen aktiv artikulierten Vokalen dem ə am nächsten kommt.

Beim Höhengsprung hüte man sich vor jeder Verspannung oder Versteifung. Die Stimmlippen müssen bei zunehmender Höhe immer schlanker werden, so daß die Höhe leicht und mühelos einsetzt. Man darf ja nicht die Vorstellung haben, der hohe Ton sei etwas besonders Schwieriges, ja fast Unerreichbares. Man denke im Gegenteil an einen noch viel höheren Ton als an den, den man zu erreichen wünscht, und überlasse dann dem Ton, dahin zu springen, wohin die Funktion ihn von selbst treibt. Sollte irgendeine Höhenlage besondere Schwierigkeiten bereiten, gehe man getrost über diese Lage hinaus und versuche, in ein noch höheres Register hineinzugeraten. Die schwierigen Töne werden dann durch den sinkenden Gleitton oder späterhin durch absteigende Tonleiter od. dgl. auf ganz zwanglose Weise erreicht.

Der hohe Ton darf ja nicht zu stark genommen werden. Jede Kraftentfaltung ist streng zu vermeiden, da dies leicht zu einem Hinauftreiben der Register führt. Man begnüge sich mit dem Stärkegrad, der sich bei freudigem, mühelosem Üben von selbst einstellt. Nimmt man die Töne in dieser Weise, werden sie allmählich an Kraft zunehmen. Andererseits darf der hohe Ton aber auch nicht zaghaft und ängstlich angefaßt werden; sondern er ist frisch und fröhlich, gleichsam mit elastischer Schlagkraft herauszusingen.

Die Luft darf unter keinen Umständen zurückgehalten werden. Schon die Vorsilben sind mit starkem Luftdruck gegen die Stimmlippen zu bilden — der sog. *Atemstütze*. Der Luftdruck muß beim Silbenwechsel immer der gleiche bleiben, er darf auch beim Höhengsprung nicht nachlassen; er muß vielmehr bei zunehmender Höhe eher noch verstärkt werden, weil der hohe Ton sonst leicht rauh und kratzig wird. Man glaube ja nicht, Luft sparen zu müssen, sondern lasse sie im Gegenteil in geradezu verschwenderischer Weise ausströmen (warme Luft). Ein wertvolles Hilfsmittel zur Förderung der Atemstütze ist, während der Übung mit den Fingerspitzen einen gleichmäßigen Druck in horizontaler Richtung gegen

irgendeinen festen Gegenstand auszuüben und beim Höhengsprung diesen Druck noch zu verstärken, als wolle man den Gegenstand wegschieben. Zweckmäßig ist es auch, beim Höhengsprung den Oberkörper mit einem Ruck nach vorne zu werfen, als wolle man dem Ton nachlaufen.

Auch die *Resonanz* darf nicht außer acht gelassen werden. Schon die Vorsilben sind mit großer Resonanz (weiter Kehle) zu bilden. Jedoch achte man darauf, daß der Ton dabei nicht zurückrutscht und dick wird. Beim Höhengsprung darf die weite Einstellung nicht verlorengehen. Man versuche im Gegenteil, bei steigender Höhe den Hals immer noch mehr zu erweitern

Neben den gesprochenen können auch *gesungene Vorsilben* verwendet werden, z. B. eine der früher eingeübten Silbenreihen wie *mym — mœm — môm — mum — mim — mæm — mam*, oder *my — by — dy — sy* oder *sÿ — wÿ* od. dgl. Der Höhengsprung setzt dann auf der letzten Silbe ein und kann je nach Bedarf ein kleineres oder größeres Intervall (z. B. Quarte oder Oktave) betragen.

Auch hier empfiehlt es sich, den hohen Ton zunächst nicht wie einen Gesangston festzuhalten, denn dadurch stellen sich leicht unerwünschte Spannungen ein. Man gehe vielmehr anfangs entweder — wie bei Übung 2 — sofort in einen *absteigenden Gleitton* über oder bilde ein mehrsilbiges Wort wie *Mario*, *Salomon*, *Arie* od. dgl., das ebenfalls zunächst nicht gesungen, sondern mehr gerufen wird.

Hieraus ergeben sich verschiedene Übungen, die beliebig kombiniert und ergänzt werden können, z. B.:

3.

mym — mœm — môm — mum — mim — mæm — m-ō

4.

mym — mœm — môm — mum — mim — mæm      Ma — rio

5.

my - by - dy - Sa - lo - mon

6.

s̄y - w̄ - ȳ - A - rie  
usw.

Für diese gesungenen Übungen gelten genau die gleichen Anweisungen wie für die vorhergehenden Sprechton-Übungen, nur daß die Vorsilben jetzt auf bestimmten Fixtönen gesungen werden, und der Höhengsprung ein bestimmtes musikalisches Intervall beträgt. Der hohe Ton darf unter keinen Umständen zu tief angesetzt und dann hinaufgeschoben werden, wie es leider so oft zu hören ist. Um diesen Fehler zu vermeiden, empfiehlt es sich, wie bei den Schakal-Übungen, den hohen Ton ein wenig zu hoch, gewissermaßen mit einem kleinen, kaum hörbaren *Vorschlag*, anzusetzen, wie in obigen Beispielen angegeben, und von diesem Vorschlag aus auf den angegebenen Ton hinunterzugleiten. Auch beim Textsingen kann man sich vorübergehend dieses Hilfsmittels bedienen um dem Hinaufschieben des Tons und des tieferen Registers vorzubeugen.

Sitzt der hohe Ton einigermaßen richtig, kann das Rufwort durch eine *absteigende Tonleiter* od. dgl. ersetzt werden, z. B.:

7.

mym - mœm - mœm - mum - mim - mœm - mō - - - - -

oder:

8.

jə - jə - jə - jə - jō - - - - -  
usw.

9. Der *Oktavsprung* kann auch *ohne Vorsilben* vorgenommen werden. In diesem Fall empfiehlt es sich, den hohen Ton zunächst ganz kurz, abgestoßen (stakkato) zu bilden, also etwa:



Der Tonsprung kann hier durch *kleine Armbewegungen* unterstützt werden, indem man bei jedem Tonsprung eine *kleine Wurfbewegung nach oben* macht, als wolle man mit jeder Hand einen Ball in die Höhe werfen.

Das genaue Treffen der höheren Oktave wird anfangs nicht immer gelingen. Man lasse sich aber dadurch nicht entmutigen; denn die Treffsicherheit ist nur eine Übungssache, und die *Reinheit des Tonsprungs* wird sich in den meisten Fällen allmählich von selber einstellen. Wichtiger ist es, daß der hohe Ton klar und frei herauskommt, was allerdings die freie, ungespannte Bildung des Ausgangstons voraussetzt.

10. Sobald der hohe, stakkatierte Ton frei und ungespannt gelingt, wiederhole man die Übung, doch diesmal mit längerem Verweilen auf dem letzten Ton, um dann schließlich wieder zum Grundton zurückzukehren, also etwa:



Dabei achte man darauf, den langen Ton genau so anzusetzen wie die beiden vorhergehenden stakkatierten Töne. Er darf durch das längere Halten nicht steif werden, was man auch hier am besten durch die *Vorstellung des Rufens* vermeidet. Diese Vorstellung kann dadurch unterstützt werden, daß man beim lang gehaltenen Ton die Hände wie beim Rufen trichterförmig vor den Mund hält. Wird der Ton trotzdem steif, muß er sofort abgebrochen werden.

11. Sitzt der lange, hohe Ton gut, kann man, wie in den Übungen 7 und 8, eine absteigende Tonleiter od. dgl. anhängen, also etwa:



12. Wie schon am Anfang dieses Abschnittes betont wurde, ist es zuweilen vorteilhaft, die Höhe ohne tiefere Hilfstöne, durch direktes Ansetzen des hohen Tons auszubilden. In diesem Fall begnügt man sich damit, vor dem Toneinsatz die Organe in die richtige, tiefe Einatmungsstellung zu bringen, und ruft dann ein geeignetes Wort wie Mario od. dgl., wobei man, um Spannungen zu vermeiden, zunächst nur die erste Silbe in der hohen Lage und die folgenden um eine Oktave tiefer nimmt, also etwa:



Auch diese Übung wird halbtönlweise ansteigend wiederholt, solange dies ohne Forcieren gelingt. Der hohe Ton darf, wie bei den vorhergehenden Übungen, auch hier nicht als Gesangston aufgefaßt und mit Zwang festgehalten werden. Man stelle sich vielmehr vor, daß man ein Wort hinausruft, das auf weite Entfernung hin gehört werden soll. (Nur Schall geben!) Auch hier kann man, wie in Übung 10, die Hände trichterförmig vor dem Munde halten. Bei zunehmender Höhe versuche man, sich in eine gelockerte, zum Lachen oder Weinen bereite Stimmung zu versetzen, was die Höhe wesentlich erleichtert.

13. Ist es gelungen, die Höhe in obiger Weise leicht und mühelos zu nehmen, ohne daß sie fest oder steif wird, wiederhole man die Übung, diesmal jedoch mehr gesungen als gerufen, und schließe mit einem gebrochenen Dreiklang, also etwa:



14. Zuletzt nehmen wir nochmals dieselbe Übung vor, diesmal jedoch mit Verbleiben auf dem hohen Ton:



### f) Das Partialregister.

Im folgenden soll noch ein weiteres Hilfsmittel angegeben werden, das wesentlich zur Gewinnung einer leichten, mühelosen Höhe beitragen kann. Wir verdanken es der modernen Stimmkunde, die uns gezeigt hat, daß die höchsten Töne, die der Kunstgesang für jede Stimmgattung verlangt, durchaus nicht die obere Grenze der Stimme bedeuten, sondern daß sie vielmehr als Übergangstöne zu einem noch höheren Register aufzufassen sind. Die Ausbildung der Höhe besteht demnach nicht darin, die naturgegebenen höchsten Töne noch um einige Töne hinaufzutreiben, um so eine vermeintliche obere Stimmgrenze zu erreichen, sondern im Aufsuchen eines noch höher gelegenen Registers, von dem aus die nunmehr als *Übergangstöne* erkannten kritischen Töne gewonnen werden.

Wir wollen jetzt zeigen, wie unser allerhöchstes Register, das sog. *Partialregister*, nicht nur für die Ausbildung der höchsten Töne des Koloratursoprans und des lyrischen Tenors in Betracht kommt, sondern wie es bei allen Stimmgattungen für die Abschlankung der Stimmlippen in allen Höhenlagen zu verwerthen ist. Allerdings ist dabei zu bemerken, daß es kaum möglich sein wird, diese Übungen allein nach der Beschreibung richtig auszuführen. Hier ist mehr denn je die persönliche Anleitung des Lehrers erforderlich.

Die Entdeckung des Partialregisters verdanken wir dem bekannten Stimmbildner PAUL BRUNS, der auch die große stimmbildnerische Bedeutung desselben erkannt und pädagogisch verwertet hat. Dagegen ist die von BRUNS gegebene Erklärung des Partialregisters nicht stichhaltig. Das Partialregister hat mit den Helmholzschens „*Partialtönen*“ nicht das geringste zu tun, wie BRUNS meinte; denn die Partialetöne sind bekanntlich nur Bestandteile der musikalischen Töne, während die Partialregistertöne ebenso selbständige Töne sind wie die Töne der tieferen Register. Nur ihre erstaunliche Höhe und der Umstand, daß die Stimmlippen fähig sind, mehrere Töne dieser Art gleichzeitig zu erzeugen, hat zu der Auffassung Anlaß gegeben, es handle sich hier um wirkliche Partialetöne im *Helmholzschens* Sinne.

Die Partialregistertöne entstehen wie im Bd. I S. 29f. gezeigt, dadurch, daß die scharf ausgezogenen Ränder der Stimmlippen fest gegeneinander gedrückt werden. Wird die Luft dabei

energisch hindurchgepreßt, so entstehen winzig kleine Stimmritzen, die noch kürzer sind als die beim gewöhnlichen Koloraturregister (Kurzregister) auf ihre halbe Länge reduzierte Stimmritze. Die Durchbrechung des Stimmverschlusses kann an verschiedenen Stellen stattfinden, sogar an mehreren Stellen gleichzeitig, wodurch die Fähigkeit dieses Registers, mehrere Töne gleichzeitig zu bilden, ihre Erklärung findet (BRUNS' Orchestrion).

Die Vorteile des Partialregisters bestehen darin, daß es uns ermöglicht, weit über die sonstige Grenze der Stimme hinaufzukommen und die höchsten im Gesang verwendeten Töne nunmehr von oben zu nehmen. Dadurch gewinnen wir eine leichte Höhe und verlieren die Angst vor den hohen Tönen. Aber auch Mittellage und Tiefe können aus dem Partialregister wesentliche Vorteile ziehen. Wenn wir nämlich, vom Partialregister ausgehend die Stimme in ihrem Gesamtumfang durch Gleittöne oder Tonleitern von oben nach unten gewissermaßen abschleifen, überträgt die schlanke Einstellung der Stimmlippen sich auf sämtliche Töne, die dadurch an Leichtigkeit, Schlankheit und Schlagkraft gewinnen.

1. Eine notwendige Vorbedingung für das Erlernen des Partialregisters ist, daß alle unnötigen Spannungen ausgeschaltet werden. Wir fangen deshalb mit einer kleinen Entspannungsübung an und sprechen in tiefer Lage, ganz ohne Energie aber mit klingender Resonanz der zwei Silben:

how — how.

2. Dann:

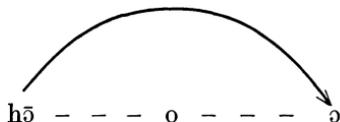
  
how — how — how,

wobei wir das erste how ganz hoch oben im Randregister, das zweite in der Mittellage und das dritte in tiefer Lage sprechen.

3. Dann in tiefer Lage:



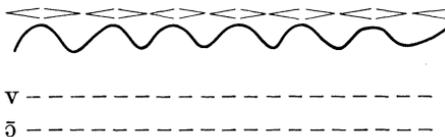
4. Dann immer höher aufsteigend und mit Übergang in das Randregister:



5. Dann, nach einer tiefen, geräuschlosen Einatmung, *Mund und Rachen weit öffnen* und versuchen, in möglichst hoher Lage ein ganz feines, hohes Knarrgeräusch zu bilden. Das Öffnen von Mund und Rachen darf nicht durch übermäßiges Senken des Unterkiefers zustande kommen, sondern durch *Senken des Kehlkopfes* und durch *Spannen der Nackenmuskeln*, wodurch der Kopf etwas nach hinten gebeugt wird, während der Unterkiefer schlaff herabhängt. Beim Knarrgeräusch sollen *die Stimmlippen möglichst schlank, die Stimmritze möglichst eng und die Resonanz möglichst weit* sein. Besonders muß die Zungenwurzel soweit vorne liegen, wie nur möglich, damit sie beim Öffnen des Mundes nicht zurückrutscht und die Kehle verengt.

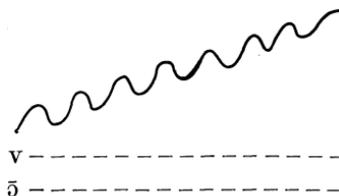
In dieser Einstellung verharrend versuche man nun, sich das Knarrgeräusch immer höher vorzustellen und die Resonanzräume womöglich noch mehr zu erweitern (Gähngefühl). Wartet man nun ruhig ab, was sich daraus ergibt, so wird das Knarrgeräusch ganz von selber in *sehr hohe Piepstöne* übergehen, die bei Frauenstimmen weit in die viergestrichene, bei Männerstimmen weit in die dreigestrichene Oktave hinaufreichen. Diese *Partialregistertöne* dürfen ja nicht erzwungen werden, sie müssen vielmehr ganz von selbst aus dem Knarrgeräusch entstehen.

6. Wir kehren jetzt zur normalen Stimmlage zurück und versuchen, auf *v* oder *o* *kleine wellenförmige Tonhöhenbewegungen* in tiefer Stimmlage und mit einer der Höhenbewegung entsprechenden dynamischen Bewegung zu machen, gleichsam wie ein *inneres Grollen oder Schimpfen*, also etwa:

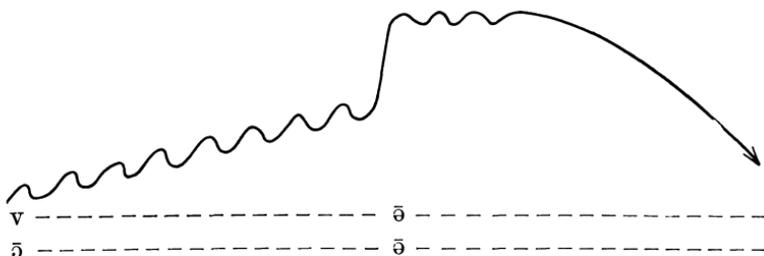


7. Sobald die tonische und die dynamische Bewegung zu einer einheitlichen Funktion verschmolzen sind, lasse man die kleinen

Tonbewegungen einander allmählich immer schneller folgen, bis sich daraus eine Art *Trillerbewegung* ergibt. Gleichzeitig lasse man die Tonhöhe ansteigen, solange es mühelos geht, also etwa:



8. Dieselbe Übung, nur mit dem Unterschied, daß man, sobald die höchste Höhe der v- oder ā-Übung erreicht worden ist, *Mund und Rachen möglichst weit öffnet*. Dadurch springt der Ton von selbst noch weiter in die Höhe, also etwa:



Das weite Öffnen des Mundes hat hier, genau wie bei Übung 5, durch *starkes Anspannen der Nackenmuskeln* zu erfolgen, nicht durch Senken des Unterkiefers und Spannen der vorderen Halsmuskeln. Es dürfen dabei keine schädlichen Spannungen entstehen. Am besten *denke* man nur an das Partialregister und versuche, womöglich in dieses hinaufzukommen, indem man gleichzeitig möglichst viel Luft gibt. Das hohe ā wird bei richtiger Bildung wie ein helles italienisches a klingen. Jedoch empfiehlt es sich, beim Öffnen des Mundes nicht an a, sondern ganz vokallos zu denken — hell! hell! hell! Beim hohen Ton stelle man sich eher aufs Rufen als aufs Singen ein. Vor allem muß der Ton frei und ungehemmt sein; er darf unter gar keinen Umständen steif werden. Um dies zu verhindern, versuche man, die Trillerbewegung auf dem hohen Ton beizubehalten, und lasse dann die Stimme zwanglos auf einem langen Gleitton bis in die tiefste Tiefe herabgleiten.

9. Wie bei Übung 8, Trillernachahmung in der Tiefe, Mund

weit öffnen und den Ton in die Höhe springen lassen. Dann in derselben schlanken Funktion die Stimme ohne etwas Bestimmtes zu wollen, bald nach unten, bald nach oben, möglichst ungezwungen, freilaufartig laufen lassen, wie es gerade kommt. Die innere Kraft dabei frei und ungehemmt walten lassen!

Später können allerlei Stakkato-Koloraturen und Figurationen versucht werden, die ebenfalls ganz freilaufartig, ohne bestimmte musikalische Absichten auszuführen sind. Nur ein freies Spiel des Gesangstriebes!

### g) Schallübungen.

(wəw — wəw)

Wir kommen jetzt zu Übungen, durch die der Schall der Stimme gefördert werden soll. Es gilt hier, frisch und fröhlich herauszusingen, Ton zu geben, gleichsam den „*Schall im Raum*“ zu finden. Gleichzeitig bilden diese Übungen den Übergang zu den eigentlichen musikalischen Singübungen sowie auch zum richtigen Textsingen.

Als Übungssilbe benützen wir die Silbe wəw, bei der der Lippenengelaut w den „vorderen Sitz“ des Tons begünstigt, während der Vokal ə ganz besonders geeignet ist, den „Schall im Raum“ zu fördern.

1. Zunächst bilden wir die Übungssilbe zweimal nacheinander:

wəw — wəw.

Diese beiden Silben sind nun nicht etwa leise und vorsichtig zu singen oder zu sprechen; sie sollen im Gegenteil frisch und ungehemmt herausgerufen werden, als wolle man das Wau-wau eines Hundes nachahmen.

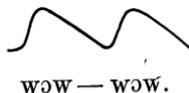
Die wəw-Silbe ist folgendermaßen auszuführen: Zunächst bildet man ein *kräftig gestautes, summendes w* mit leicht vorgeschobenen Lippen auf einem beliebigen Ton in tiefer Stimmlage, wie er einem am bequemsten liegt. Dann wird der Mund schnell und plötzlich geöffnet und sofort wieder zur w-Stellung verengt. Das Öffnen und Schließen darf nur durch Senken und Heben des *Unterkiefers* erfolgen, keinesfalls durch Spreizen der *Lippen*, die vielmehr ihre leicht vorgeschobene Stellung beibehalten müssen, so daß weder die oberen noch die unteren *Zähne* sichtbar werden. Auch auf die *Zunge* ist sorgfältig zu achten. Sie darf unter keinen

Umständen zurückrutschen, so daß das  $\circ$  halsig wird; sondern sie hat in ihrer vorderen Lage zu verharren. *Das  $\circ$  muß ganz vorne klingen, gleichsam als ob es beim Öffnen des Mundes aus dem Munde geschleudert würde.* Wer noch kein tadelloses  $\circ$ , ohne Halsklang zu bilden vermag, versuche anfangs, das  $\circ$  etwas nach  $\underline{\circ\circ}$  oder  $\circ$  hin zu färben, bis der Halsklang völlig beseitigt ist.

Durch das plötzliche Öffnen des Mundes entsteht ein momentaner *Luftstoß*, der jedoch nicht leer oder geräuschhaft aus dem Munde strömen darf, sondern *von den Stimmlippen aufgefangen* und *in Schall umgesetzt* werden muß. Der Stimmtton steigt dadurch, je nach der Stärke des Luftstoßes, um einige Töne. Die *Tonerhöhung* darf jedoch bei dieser Übung *nicht auf ein bestimmtes musikalisches Intervall fixiert* werden; sondern man muß dem Ton volle Freiheit lassen, dorthin zu springen, wo der Luftstoß ihn hintreibt.

Die Vorgänge, die hier im einzelnen geschildert worden sind, das Öffnen des Mundes, das Ausstoßen der Luft, das Ansteigen der Tonhöhe und die Verstärkung des Tons (Einfangen des Schalles) müssen als *einheitlicher, organischer Vorgang* empfunden und ausgeführt werden. Der Ablauf muß genau so natürlich vor sich gehen wie das Bellen eines Hundes. Nichts Erzwungenes darf dabei sein, keine Muskelenergie, kein Singenwollen, sondern nur ein *Loslassen und Einfangen der Luftenergie*. Vor allem darf der auf dem Vokal entstandene höhere *Ton zunächst nicht festgehalten* werden; sondern er muß bei zunehmender Mundverengung ganz von selber wieder nach unten gleiten. Das Freie und Naturhafte der Übung kann man noch dadurch unterstützen, daß man beim ersten  $w\circ w$  mit der einen, beim zweiten  $w\circ w$  mit der anderen Hand eine kleine, nach vorn gerichtete *Wurfbewegung*, wie beim Werfen eines Balles, ausführt und den Oberkörper dabei leicht nach vorn bewegt, als ob er dem Ton nachfolgen wolle.

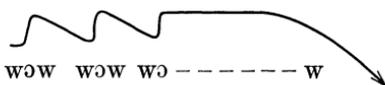
2. Beherrscht man die oben geschilderte Funktion mit freiem Tonsprung, so ist die Übung in der Weise zu wiederholen, daß man nunmehr beim erhöhten Vokalton eine *bestimmte Tonhöhe* anstrebt, also etwa:



Der erhöhte Vokalton darf aber auch hier nicht festgehalten werden; sondern er muß sofort wieder in einen *sinkenden Gleitton*

übergehen. Diese Übung ist halbtönlweise ansteigend zu wiederholen, solange das mühelos geschieht. Dabei ist sorgfältig darauf zu achten, daß der Ton bei steigender Tonhöhe immer feiner und schlanker (kopfiger) wird. Man darf sich in der Höhe ja nicht zum Schreien oder Brüllen verleiten lassen.

3. Hat man auf diese Weise auf bellenden Gleittönen den „Schall im Raum“ gefunden, versuche man, ihn auf einer dritten hinzugefügten Silbe als *Fixton festzuhalten*, den man aber zum Schluß wieder in einen sinkenden Gleitton übergehen läßt, also:



Auch bei dieser Übung kann man die Hände zu Hilfe nehmen, indem man, wie zuvor, auf den beiden ersten Silben die oben beschriebenen Wurfbewegungen ausführt, bei der dritten Silbe aber beide Hände trichterförmig vor den Mund hält, als wolle man weit in den Wald hineinrufen. Das lang gehaltene *o* soll anfangs nicht wie ein Gesangston aufgefaßt und gebildet werden, sondern eher wie ein *schallendes Rufen*, denn das Bestreben, einen bestimmten Ton festzuhalten, führt allzu leicht zu schädlichen Spannungen, die unter allen Umständen vermieden werden sollen. Man denke daher bei dieser Übung lieber an die Luftfunktion als an den Ton. Erst wenn der Schüler gelernt hat, den „Schall im Raum“ ohne falsche Spannungen zu finden und festzuhalten, darf er an den Gesangston denken.

4. Wird Übung 3 sicher beherrscht, kann man im Anschluß an das lang gehaltene *o*, statt des Gleittons, beliebig Tonleitern oder sonstige Singübungen folgen lassen, so wie in Abschnitt III S. 55f. angegeben. Diese Übungen sind anfangs immer von oben nach unten auszuführen, um das so gefährliche Hinauftreiben der Register zu vermeiden, also etwa:



## h) Übergang zum Textsingen.

Wie schon S. 46 erwähnt, können die Schallübungen auch als Übergang zum Textsingen dienen. Die meisten Gesangsschulen schalten hier *Vokalisieren* ein, d. h. eigens für Übungszwecke komponierte Melodien, die ausschließlich auf Vokalen, meistens auf a, gesungen werden. So wertvoll die Vokalisieren zur Kultivierung und Abschleifung des Tons auch sein mögen, haftet ihnen, als Übergang zum Textsingen, doch der Mangel an, daß die so wichtige Verbindung von Konsonant und Vokal dabei nicht berücksichtigt wird, wodurch die Textbehandlung leicht zu kurz kommt.

Aus diesem Grunde bevorzugen manche Schulen die sog. *Solfeggien*, d. h. ebenfalls zu Studienzwecken komponierte Melodien, die aber im Gegensatz zu den Vokalisieren auf einfachen Silben do, re, mi, fa, sol, la, si od. dgl. gesungen werden. Das Heruntersingen sinnloser Silbenreihen, die keine stimmbildnerische Aufgabe zu erfüllen haben, habe ich persönlich immer als höchst unbefriedigend empfunden; auch bedeutet das Auswendiglernen derselben eine unnötige Belastung des Gedächtnisses. Das Einüben der vielen verschiedenen Silben ist an dieser Stelle außerdem gar nicht notwendig, wenn die Sprachlaute, wie in diesem Lehrgang, schon vorher gründlich durchgearbeitet worden sind. Was *hier* gelernt werden soll, ist nur die Art und Weise, wie die Vokale und die Konsonanten und besonders die Verbindung beider Lautarten im Gesang zu behandeln sind; und das kann, meiner Erfahrung nach, ebensogut mit *einer* Übungssilbe erreicht werden, wenn diese nur zweckmäßig gewählt wird.

Ebenso überflüssig erscheint es mir, eigens für Lehrzwecke komponierte Melodien heranzuziehen; denn unser deutscher Liederschatz liefert uns ein unerschöpfliches Übungsmaterial, mit dessen Hilfe der Übergang vom textlosen Singen zum Kunstgesang außerdem ganz allmählich und ohne Sprung vollzogen werden kann, wie ich im folgenden zeigen werde.

1. Man wählt dafür am besten ein Volkslied oder ein anderes einfaches Lied, das sich in mittlerem Tempo bewegt, keine zu großen Intervalle aufweist und nicht über den Stimmumfang hinausgeht, den der Schüler bereits beherrscht. Das Lied wird nun in bezug auf Melodie und Rhythmus richtig gesungen; nur wird jede Silbe des Textes zunächst durch eine w5-Silbe ersetzt. Wo

eine Silbe des Textes sich über mehrere Töne erstreckt, wird auch die w̄-Silbe entsprechend gehalten, z. B. in Schuberts Tränenregen:



Bei dieser Singart sind die kleinen w̄-Silben wesentlich anders auszuführen, als bei den w̄w̄-Silben des vorigen Abschnittes. Während dort jede Silbe mittelst eines Luftstoßes herausgeschleudert wurde, sollen die einzelnen Silben hier mit *möglichst gleichmäßigem Luftdruck* gesungen werden. Außerdem ist das *̄*, wie beim Textsingen üblich, fast über den ganzen Ton bzw. die ganze Silbe auszudehnen, während *das w am Anfang jeder Silbe blitzschnell gebildet und wieder gelöst wird.*

Es soll also hier nicht in der Art gesungen werden, wie die Übungen g1 und 2 es verlangen, sondern eher entsprechend dem langen *̄* in Übung g 3, nur mit dem Unterschied, daß dieses *̄* durch die kleinen Verengungen der Mundöffnung bei jedem Silbenanfang in eine Reihe einzelner *̄*-Laute zerlegt wird. Der Vokal ist also mit voller Intensität durchzuhalten, bis er durch die Konsonantenartikulation unterbrochen wird. Er darf unter keinen Umständen am Ende schwächer werden. Das w ist sehr sorgfältig zu bilden, nicht so eng, daß eine Vertiefung oder gar eine Abschnürung des Stimmtons entsteht, aber auch nicht so weit, daß keine richtige Silbentrennung stattfindet. Es muß mit voller Stimmintensität gesungen werden, so daß es gleichsam dem nächstfolgende *̄* als Sprungbrett dient (vgl. Bd. I S. 69). Durch diese Art des Singens wird nicht nur eine ruhige *Kantilene*, sondern auch die richtige, *gesangsmäßige Bildung der Vokale und der Konsonanten* erzielt.

2. Hat der Schüler gelernt, das Lied in dieser Weise auf lauter w̄-Silben zu singen, kann zum Textsingen übergegangen werden. Dies geschieht jedoch nicht mit einem Male; sondern man begnügt sich zunächst damit, am Schluß jeder Strophe, nach den gewöhnlichen w̄-Silben, eine oder ein paar Textsilben einzuschieben, z. B.:



Dabei ist darauf zu achten, daß die Textsilben nicht aus dem Charakter der  $w\bar{o}$ -Silben herausfallen. Die Konsonanten sind, genau wie das  $w$  in den Übungssilben, präzise und schnell zu bilden, ohne daß dadurch störende Spannungen entstehen. Die Vokale müssen sich klanglich den  $\bar{o}$ -Lauten anschließen; vor allem dürfen sie nicht zu naturalistisch gebildet werden. Man darf beim Übergang von den  $w\bar{o}$ -Silben zu den Text-Silben nur die durch die Sprachlaute bedingte klangliche Veränderung, dagegen keine Beeinträchtigung des Stimmtons wahrnehmen. Der einheitliche Klangcharakter muß gewahrt bleiben.

3. Ist dies erreicht, können immer mehr Textsilben eingeschaltet werden, z. B.:

$w\bar{o}$  -  $w\bar{o}$  -  $w\bar{o}$  -  $w\bar{o}$  -  $w\bar{o}$  -  $w\bar{o}$  - beisammen,  $w\bar{o}$  -  $w\bar{o}$  -  $w\bar{o}$  - Erlendach usw., bis die  $w\bar{o}$ -Silben zuletzt gänzlich wegfallen.

Auch später, beim richtigen Textsingen, empfiehlt es sich, auf dieses Hilfsmittel zurückzugreifen, sobald eine oder mehrere Silben nicht recht gelingen wollen. Man singe dann die betr. Stelle einige Male in der  $w\bar{o}$ -Funktion, bis der Ton tadellos sitzt, und geht dann in der oben beschriebenen Weise wieder zum Text über.

4. Verursacht das Textsingen besondere Schwierigkeiten, lasse man zunächst den ganzen Text stropfenweise auf *einem* Ton singen, und zwar so, daß man für die erste Strophe einen beliebigen mittleren Ton wählt, die nächste um einen Halbton höher singt und so weiter halbtonweise steigend, bis zum höchsten Ton des Liedes z. B.:

Wir sa - ßen so trau - lich bei - sam - men im  
 küh - len Er - len - dach, wir schau - ten so  
 traulich zu - sam - men hin - ab in den rie - seln - den Bach  
 usw.

Beim *Textsingen* muß *jedes Wort klar und deutlich* zu verstehen sein. Sehr oft wird der Fehler begangen, nur auf die Vokale zu achten und die Konsonanten sowohl artikulatorisch wie in bezug auf Stimmintensität und Tonhöhe zu vernachlässigen. Das gibt natürlich einen schlechten Text; denn, wenn auch die *Vokale die Träger des Gesangstons* sind, so *geben erst die Konsonanten dem Text Leben und Ausdruck*. Deshalb müssen sämtliche *Konsonanten deutlich und plastisch, die stimmhaften Konsonanten außerdem noch auf der vorgeschriebenen Tonhöhe und mit der gleichen Klangintensität* wie der folgende Vokal gebildet werden. Dadurch erhalten wir nicht nur einen klaren, deutlichen Text; sondern die richtige Bildung der Konsonanten bewirkt außerdem, daß diese nun nicht mehr als störende Elemente empfunden werden, sondern daß sie im Gegenteil die Klangwirkung der Vokale fördern, indem sie ihnen gleichsam als Sprungbrett dienen.

Während bei den Konsonanten der Fehler meistens darin besteht, daß sie zu nachlässig artikuliert werden, finden wir bei den *Vokalen* gewöhnlich den entgegengesetzten Fehler vor, indem sie zu naturalistisch gebildet werden: das *i* zu scharf, das *u* zu dumpf, *a* und *o* zu halsig usw. Dies ist im Kunstgesang unzulässig. Natürlich muß der charakteristische Klang der Vokale zu seinem Recht kommen. Aber neben dem speziellen Vokalklang muß ein gemeinsamer, künstlerisch gepflegter Stimmklang angestrebt werden. Der Vokal muß eben beides sein: *Sprachlaut und Gesangston*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Siehe Näheres Bd. I, Abschn. 8, S. 63 ff.

### III. Singübungen.

Wir haben uns in den vorigen Abschnitten hauptsächlich mit der Ausbildung der einzelnen Gesangstöne beschäftigt. Es folgen jetzt einige Übungen, die der *gesangsmäßigen Verbindung der Töne* dienen.

Diese Übungen verfolgen gleichzeitig auch noch andere stimmbildnerische Zwecke, so den *Ausgleich der Register*, die *Entwicklung von Höhe und Tiefe*, wie überhaupt die *Beherrschung der Stimme* bei langsamen und schnellen Passagen, beim Singen von kleineren und größeren Intervallen u. a. m. Die musikalischen Intervalle einzuüben und das Ohr für sie zu schulen, ist zwar nicht Sache des Stimmbildners, sondern Aufgabe der allgemeinen musikalischen Erziehung; aber der Stimmbildner hat dafür Sorge zu tragen, daß das Intervall-Singen nicht durch stimmtechnische Mängel erschwert wird. Wenn die einzelnen Töne richtig sitzen, wird das Singen selbst der größten Intervalle meistens keine weiteren Schwierigkeiten bereiten. Immerhin wollen wir, der Vollständigkeit halber, eine Reihe von Tonverbindungs-Übungen angeben, die nach stimmbildnerischen Gesichtspunkten ausgewählt sind. In Fällen, wo diese nicht ausreichen sollten, können sie beliebig ergänzt werden aus den vielen älteren Gesangsschulen, die fast ausschließlich derartige Übungen enthalten.

#### a) Legato-Übungen.

Wir fangen mit Legato-Übungen an. Unter Legato (italienisch: legato, gebunden) verstehen wir eine Singart, bei der die einzelnen Töne eng aneinander gebunden sind und, abgesehen von den vorgeschriebenen dynamischen Bewegungen des Gesangstückes, mit gleichmäßiger Tonstärke durchgehalten werden. Die Verbindung der Töne muß, wo diese nicht durch stimmlose Konsonanten getrennt sind, ohne Pausen oder dynamische Abschwächung des Tons vor sich gehen. Nur wo stimmlose Konsonanten vorkommen, entstehen kleine Pausen, die aber möglichst unauffällig überbrückt werden müssen, so daß der Eindruck eines gleichmäßigen Flusses nicht gestört wird.

Das Legato beruht auf dem *gleichmäßigen Druck der Luft gegen die Stimmklappen*, den wir als *Atemstütze* bezeichnet haben. Die Atemstütze ist also die Vorbedingung für das Legato, und umgekehrt können die Legato-Übungen zur Förderung der Atemstütze dienen. Es ist bei diesen Übungen also genau darauf zu achten, daß die Atemstütze sowohl bei den Konsonanten wie bei den Vokalen gleichmäßig durchgehalten wird und nicht am Ende jedes Tons abnimmt oder gar verlorengeht, wie man es leider so oft hören kann.

Im Gegensatz zu den älteren Schulen nehmen wir die Übungen anfangs *von oben nach unten vor*, um die tieferen Register nicht hinaufzutreiben. Erst später, wenn die Gefahr, in diesen Fehler zu verfallen, nicht mehr besteht, ziehen wir Übungen heran, die sich von unten nach oben bewegen.

1. Da kleinere Intervalle stimmbildnerisch leichter sind als größere, singen wir zuerst eine kleine chromatische Tonfolge von drei Halbtönen in bequemer, tiefer Lage, dann jeweils um einen Halbton höher, solange es mühelos geht. Die Übung kann auf jedem beliebigen Vokal gesungen werden; und man kann den ersten Ton entweder direkt mit dem Schließ- oder Stelleinsatz oder auf irgendeinem günstigen Konsonanten einsetzen lassen, also etwa:



hü - - - - -  
 =ü - - - - -  
 mü - - - - -

usw.

2. Die Übung kann auch durch ein geeignetes Hilfswort eingeleitet werden, z. B.:



duf-ti-ger - - - - -  
 gif-ti-ger - - - - -  
 hal-lo-ho - - - - -

usw.

3. In etwas höherer Lage können wir auch, statt der drei Halbtöne Schritte, eine Dur-Tonleiter singen, bei der wir jedoch, wie bei der Schakal-Übung, die Quarte und die Sekunde weglassen, um sie kürzer und gefälliger zu gestalten, also:



hü - - - - -

usw.

4. Auch hier kann mit einem beliebigen, mehrsilbigen Übungswort angefangen werden, z. B.:



duf-ti-ger - - - - -

usw.

5. Um die Geläufigkeit zu fördern, können die einzelnen Töne der Tonleiter auch beliebig mit Verzierungen ausgeschmückt werden, z. B. mit Triolen:



duf-ti - ger - - - - -

6. Oder mit einem Nachschlag:



duf-ti - ger - - - - -

In beiden Fällen ist der erhöhte Ton leicht und ohne Verstärkung, nur mit einem kleinen Luftstoß, zu nehmen.

7. Bei schnellerem Tempo kann die ganze Tonleiter gesungen werden, z. B. mit Triolen:



duf-ti - ger - - - - -



14. Dasselbe über eine Dezime:



15. Dann über eine Duodezime:



16. Zuletzt eine beliebte Opernpassage:



## b) Stakkato-Übungen.

Unter *Stakkato* (italienisch: staccato, abgestoßen) verstehen wir eine Singart, bei der die einzelnen Töne nicht wie beim *Legato* miteinander verbunden, sondern durch kleine Pausen voneinander getrennt sind. Der Ton setzt nach jeder dieser kleinen Pausen mit einem *harten Stelleinsatz* ein (nicht, wie vielfach behauptet wird, mit einem Glottisschlag), um sofort wieder abgebrochen zu werden. Er wirkt dadurch gleichsam wie herausgestoßen. Das *Stakkato* hat also eine dem *Legato* genau entgegengesetzte Atemtechnik. Während nämlich dort der Luftdruck möglichst gleichmäßig bleibt, wird die Luft hier nach jedem Ton aufgehalten und dann erneut herausgestoßen. Man könnte demnach *das Legato als einen tönenden Luftstrom, das Stakkato als tönende Luftstöße* bezeichnen.

Das *Stakkato* wird hauptsächlich in den Koloraturen der älteren Musik verwendet, wo es den Eindruck der Unbeschwertheit, Gefälligkeit und *Grazie* noch erhöht. Man ist heutzutage vielfach geneigt, diese alten Koloraturen etwas über die Achsel anzusehen, als Verirrungen einer überlebten musikalischen Geschmacksrichtung. Damit verkennt man aber nicht nur den musikalischen Reiz der Koloraturen, sondern übersieht auch den stimmbildnerischen Wert, der ihnen zukommt. Nichts ist nämlich mehr geeignet, die Stimme von aller Steifigkeit und Festigkeit zu befreien, sie leicht und geschmeidig zu machen, als gerade die Koloraturen; weshalb

sie denn auch stets einen wichtigen Bestandteil der Stimmbildung ausmachen sollten.

Bei den Stakkato-Übungen ist darauf zu achten, daß die Stimme ihren vorderen Sitz nicht verliert, denn die stakkatierte Singart verleitet ganz besonders dazu, die Stimme in den Hals zurückrutschen zu lassen. Dies gilt hauptsächlich für die in den Koloraturen am häufigsten verwendeten Vokale a und o, bei denen bekanntlich die Gefahr der Halsenge besonders groß ist. Man übe daher das Stakkato auf diesen Vokalen erst dann, wenn ihre vordere Bildung gesichert ist.

1. Um zunächst die Stakkato-Funktion in ihrer einfachsten Form zu erlernen, fangen wir mit einer *eintonigen Übung* an:



auf allen Vokalen, halbtonweise steigend.

2. Dann in gleicher Weise auf drei Tönen mit Sekund-Intervallen:



3. Dann in gleicher Weise auf den drei Tönen des Dur-Dreiklanges:



4. Dann längere Stakkato-Reihen, zunächst bis zur Quinte, mit zwei- bis dreimaliger Wiederholung des ersten Taktes (durch die Zahl der Wiederholungspunkte angegeben):



5. Dann in gleicher Weise bis zur Oktave:



6. Dann in gleicher Weise bis zur Dezime:



7. Dann bis zur Duodezime, diesmal jedoch ganz vokallos:



8. Dann, um die Höhe zu lockern, ebenfalls vokallos:



9. Dann, zur Einübung von Vokalsprüngen, auf allen Vokalen:



10. Dann in Verbindung mit Legato-Übungen:



11. Dann mit Einbeziehung der None:



12. Dann mit kleinen Figurationen, um die Höhe zu lockern:



13. Und zuletzt als Vorbereitung für den Triller:

