

Nicole Hammer
Horner Weg 33
20535 Hamburg

Erste Staatsprüfung für das Lehramt an der
Grund- und Mittelstufe

Schriftliche Hausarbeit im Prüfungsfach Musik

**Klassische Gesangsausbildung
Vor- und Nachteile für die Popstimme**

Prüferin: Prof. Dr. Krista Warnke

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Gisela Vogel-Beckmann

Vorgelegt am 6.7.1999

Gliederung

Seite

1. Einleitung	1
2. Anatomische und Physiologische Grundlagen der Stimme	3
2.1. Der Kehlkopf.....	3
2.2. Das Ansatzrohr.....	7
2.3. Die Atmung.....	9
3. Grundlagen der klassischen Gesangsausbildung	12
3.1. Körperhaltung	12
3.2. Atmung und Stütze.....	13
3.3. Resonanz	15
3.4. Register	16
3.5. Vokalausgleich.....	17
3.6. Stimmeinsatz	17
3.7. Stimmansatz	19
3.8. Artikulation	20
3.9. Intonation	20
3.10. Stimmumfang.....	21
3.11. Geläufigkeit.....	23
3.12. Interpretation	23
4. Grundlagenvergleich - Klassische Gesangsausbildung und Popstimme	23
4.1. Körperhaltung	24
4.2. Atmung und Stütze.....	25
4.3. Resonanz	26
4.4. Register	27
4.5. Vokalausgleich.....	28
4.6. Stimmeinsatz	29
4.7. Artikulation	29
4.8. Intonation	30
4.9. Stimmumfang.....	31
4.10. Interpretation.....	31
4.11. Präsentation	32
4.12. Improvisation	33
4.13. Singen mit Mikrofon	34

	Seite
5. Ziele und Idealvorstellungen der klassischen Gesangsausbildung.....	34
5.1. Schönheit der Stimme	34
5.2. Ziele der klassischen Gesangsausbildung	36
5.3. Entwicklungsgeschichte des Gesangsideals	37
5.3.1. Gesang in Italien	38
5.3.2. Entwicklung des Gesangs in Frankreich	40
5.3.3. Gesangspädagogik in Deutschland	41
6. Idealvorstellungen der Popstimme	43
6.1. Zum Begriff Popmusik.....	45
6.1.1. Entwicklung der Popmusik	47
7. Einblick in die Praxis.....	53
7.1. Befragung von Studenten.....	54
7.2. Fazit.....	55
8. Zusammenfassung.....	56

1. Einleitung

Das Interesse der heutigen Jugend am Singen scheint in den letzten Jahrzehnten zurückgegangen zu sein, obwohl das Interesse an der Musik an sich keineswegs klein ist. Musik hat für den Jugendlichen oft eine lebensbegleitende, manchmal sogar eine im Mittelpunkt stehende Bedeutung. Aus welchem Grunde aber singen die wenigsten Jugendlichen in einem Chor (außer vielleicht im Gospel-Chor) oder Weihnachten im Rahmen der Familie oder in der Schule im Musikunterricht? Liegt es eventuell an der mangelnden Aktualität der Art des Gesangs, die bei den traditionellen Weihnachtsliedern oder im Musikunterricht zumeist angewendet werden?

Meiner Erfahrung nach gibt es kaum einen Schüler, der die Art des klassischen Gesangs wirklich als ästhetisch empfindet (hiermit sei nicht gesagt, daß z. B. Weihnachtslieder nur von wirklich klassischen Stimmen gesungen werden, jedoch seltener von einer Popstimme). Die meisten machen sich über diese Technik des Gesangs lustig. Ich selbst habe mich bis zum neunzehnten Lebensjahr in keiner Weise für klassische Stimmen interessiert und scheine mit meinem heutigen Interesse an dieser Art des Singens in der Minderheit zu sein. Singen droht also langsam auszusterben, denn durch die mangelnde Aktualität der Gesangstechnik verlieren Jugendliche ihr Interesse daran und somit leider auch die Möglichkeit einer Art des Ausdrückens, wie auch das Gewinnen an Selbstbewußtsein und der Persönlichkeitsentwicklung, denn jeder, der eine Gesangsausbildung erhalten hat, weiß um das nötige Auseinandersetzen mit seiner eigenen Persönlichkeit.

Folglich können die wenigen Jugendlichen, die ihr Interesse am Singen nicht verloren haben, Schwierigkeiten mit ihrer Stimme bekommen, wenn sie z. B. einen Rocksänger oder einen farbigen Sänger nachahmen, denn der Anspruch an eine Popstimme ist sehr hoch, was die Benutzung des Instruments Stimme angeht. Die Hygiene der Stimme, die im klassischen Gesang eine wichtige Rolle spielt und im Kapitel 3 im Rahmen der Grundlagen der klassischen Gesangsausbildung angeführt wird, scheint für die Popstimme nicht mehr zeitgemäß und wird bei einem Grundlagenvergleich in Kapitel 4 un-

tersucht. Um den richtigen Umgang mit der Stimme zu lernen, also eine Stimmhygiene zu verwirklichen, ist es von Wichtigkeit, die anatomischen und physiologischen Grundlagen des Instruments Stimme am Anfang anzuführen.

Es stellt sich die Frage, was genau unter klassischer Gesangsausbildung verstanden werden soll. Der Klang einer klassischen Stimme unterscheidet sich vom Sound der Popstimme so enorm, daß man an sich jede Art des klassischen Gesangs zu dieser Untersuchung anführen kann, sei es Kirchengesang oder Operngesang. In Kapitel 3, wie oben schon erwähnt, wie auch in Kapitel 5 sollen die Vorstellungen einer klassischen Stimme im Rahmen dieser Arbeit definiert werden.

Das starke Interesse der Jugendlichen an der Musik, wie oben angeführt, in erster Linie natürlich das Hören dieser Musik, beinhaltet aber nicht nur musikalische Aspekte, sondern ebenso relevant ist die Modeerscheinung um jede Art von Popmusik, wie auch die gesellschaftlichen und ökonomischen Aspekte eine wichtige Rolle spielen und den Gesang prägen.

Im Kapitel 6 werde ich daher auf die Entwicklung der Popmusik und die Idealvorstellungen der Popstimme eingehen. Der Begriff Popstimme ist ein sehr weitreichender Begriff, denn Pop steht für populär, was soviel wie volkstümlich, vom Volke gehört bedeutet, und natürlich den Gesang im Schlager ebenso meint, wie auch den Gesang im Jazz. Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich mich aber in erster Linie auf den Gesang beziehen, der von Jugendlichen hauptsächlich gehört wird, also die Musik, die in den Jugend ansprechenden Radiosendern oder Diskotheken gespielt wird (Rock, Pop, Rap, Hip-Hop, Trance, Techno, Grunch, Soul, R'n B usw.), aber sich von vielen anderen populären Gesängen nicht unbedingt unterscheidet.

Um einen Einblick in die Praxis der Popstimme mit vorangegangener oder begleitender klassischer Gesangsausbildung zu bekommen, werde ich in Kapitel 7 über die Erfahrungen einiger SängerInnen berichten, die aber keineswegs eine empirische Aussage darstellen sollen, sondern lediglich von ihren Erfahrungen berichten sollen. Am Ende meiner Arbeit werde ich dann aufgrund der tatsächlichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede, wie auch der Entwicklung des Gesangs, die Vor- und Nachteile der klassischen Gesangsausbildung für die Popstimme erörtern, um vielleicht zu einer neuen Art der Gesangsdidaktik für die Jugend anzuregen.

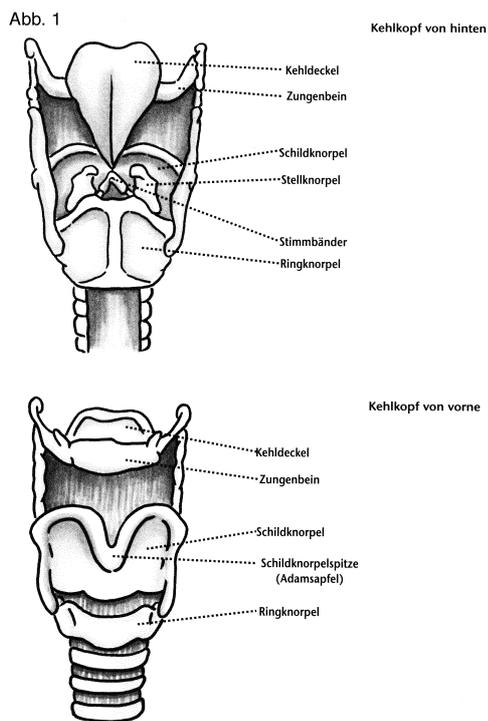
2. Anatomische und Physiologische Grundlagen der Stimme

2.1. Der Kehlkopf

Der Kehlkopf besteht aus Knorpeln, die von Bändern, Sehnen und Muskeln zusammengehalten werden und somit gelenkig miteinander verbunden sind. Alle Bestandteile des Kehlkopfes sind mit einer Schleimhaut überzogen, die ständig feucht gehalten werden muß, da es sonst zur Beeinträchtigung der Stimme kommen kann.

Dieses Knorpelgerüst, oder auch Stützgerüst, ist aus folgenden Teilen zusammengesetzt:

Kehldeckel, Zungenbein, Schildknorpelspitze, Schildknorpel, zwei Stellknorpel und Ringknorpel. (s. Abb. 1).



(aus: Myer, 1996, S. 31)

Der Kehldeckel (Epiglottis) liegt schräg über dem Kehlkopf und kann sich heben und senken.

Beim Schluckakt verschließt er den Kehl-
eingang und verhindert so das Hineingelan-
gen von Nahrung in die Luftröhre. Durch
den Grad seiner Öffnung gibt der Kehldek-
kel den Weg für den Ton frei. Je höher der
Grad, desto leichter erfolgt die Abstrah-
lung des in der Glottisebene entstehenden
Stimmschalls.

Das Zungenbein (Hyoid) ist unterhalb des
Kiefers, am oberen Rand des Schildknor-
pels angewachsen und durch Bänder und
eine Bindegewebsmembran gekoppelt.

Die am Zungenbein entstehenden Muskeln lassen sich in Zungenbeinheber und Zun-
genbeinsenker unterscheiden. Zungenbeinheber entspringen am Unterkiefer und an der
Schädelbasis, Zungenbeinsenker an Brustbein, Schulterblatt und Schildknorpel. Sie sind
für die sängerische Stimmgebung von großer Wichtigkeit.

Der Schildknorpel (Thyreoid) ist der größte Knorpel. Er ist nach oben vorne wie ein

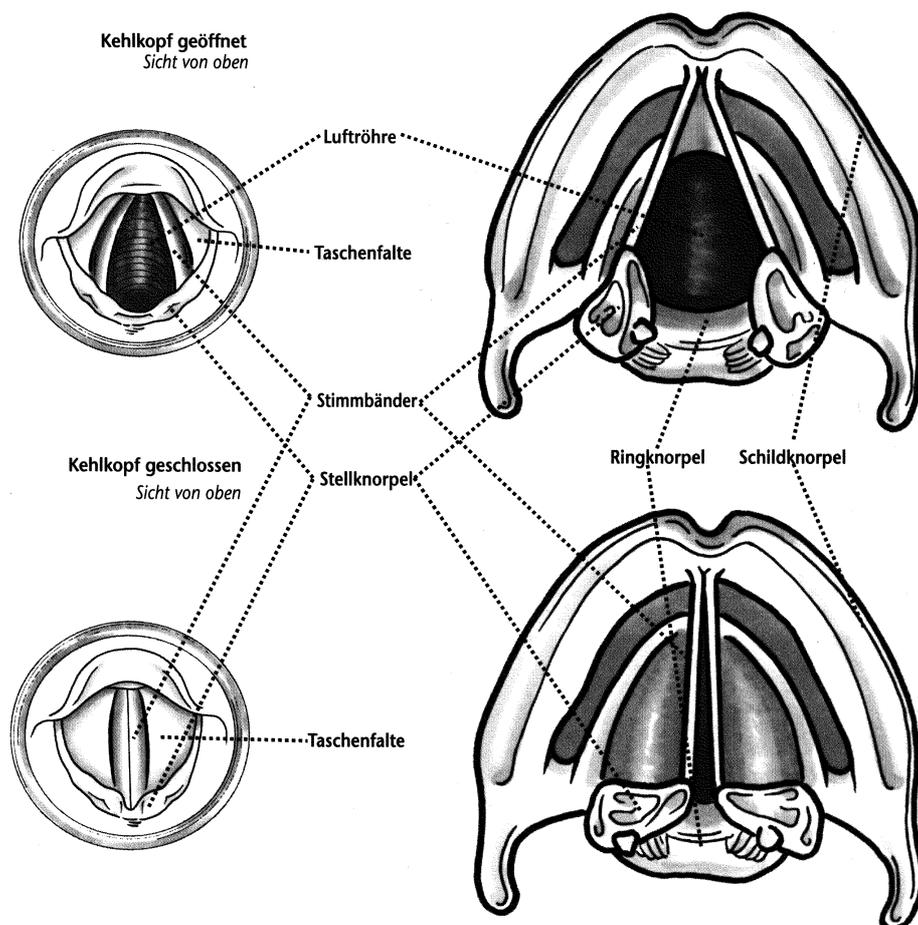
Schild gewölbt und zu einem Dreieck ausgeformt (Schildknorpelspitze oder Adamsapfel).

Hinter der Schildknorpelspitze, 0,5 cm unterhalb der oberen Einsenkung des Schildknorpels setzen die Stimmlippen an. Die nach oben hornartigen Fortsätze am hinteren Teil des Schildknorpels sind die Zungenbeinhörner. Nach unten ragen die kurzen Ringknorpelhörner.

Der Ringknorpel (Krikoid) bildet die Basis des knorpeligen Kehlkopfskelettes.

Die hinten liegende Ringknorpelplatte füllt den Raum zwischen den Schildknorpelplatten weitgehend aus. Je ein Stellknorpel (Aryknorpel) wird an den seitlichen Abhängen zur Ringknorpelplatte aufgenommen. Die paarig angelegten Stellknorpel haben eine pfannenartige Basis für das Gelenk des Ringknorpels. Zur Stimmgebung bewegen die Stellknorpel mit einer Kippbewegung die Stimmfalten zueinander hin, es entsteht die Stimmritze (Rima Glottidis). Bei der Atmung werden die Stimmfalten voneinander weg bewegt (s. Abb. 2).

Abb. 2



(aus: Myer, 1996, S. 36)

Die Stimmfalten sind in diesem beschriebenen Knorpelgerüst eingelagert. Mit einem elastischen Gewebe überzogen, sind sie jeweils seitlich unten am Ringknorpel angewachsen und ragen rechts und links vom Rand her wulstig bis in die Mitte. Durch Schwingung bringen sie die ausgeatmete Luft zum klingen.

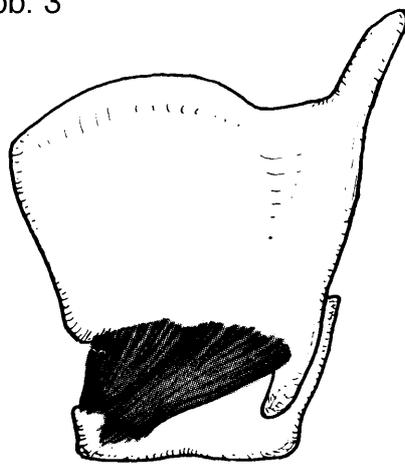
Die inneren Muskelkörper der Stimmfalten werden als Stimmlippen (*Labia vocalia*) bezeichnet.

Die Ränder der Stimmfalten werden als Stimmbänder (*Ligamenta vocalia*) bezeichnet. Da Stimmlippen und Stimmbänder während ihrer Zusammenarbeit grundverschiedene Aufgaben bewältigen, muß man sie als zwei verschiedene Organe betrachten.

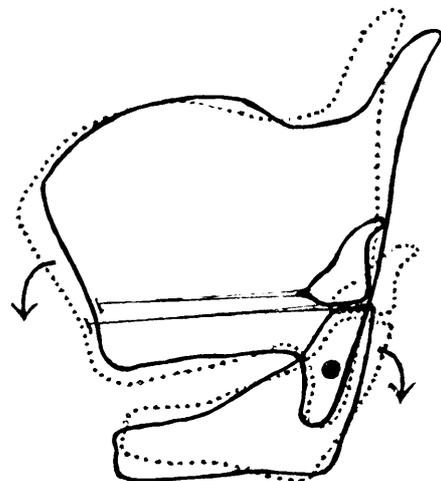
Die Stimmlippen werden als Spanner bezeichnet. Sie vermögen sich einzeln an- und abzuspannen und sind somit in der Lage, selbstständig die Form der Stimmritze zu verändern.

Die Stimmbänder werden als Dehner bezeichnet und haben im Gegensatz zu den Stimmlippen keine aktive Funktion. Das Muskelpaar, das die Dehnung in erster Linie vollzieht, ist der Ring-Schildknorpelmuskel (s. Abb. 3).

Abb. 3



*Ring-Schildknorpelmuskel
(Crico-thyreoides)*



*Die Kontraktion des Ring-Schildknorpel-
muskels dehnt die Stimmfalten*

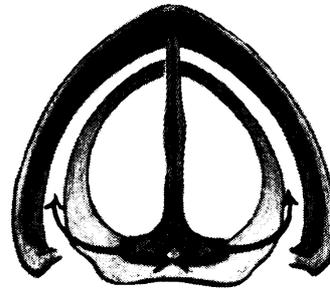
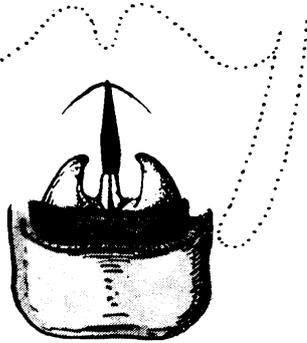
(aus: Husler, 1965, S. 37)

Einer der Gegenspieler (Antagonist) dieses Muskelpaares ist der Muskel Posticus. Er ist ein an der Rückseite des Kehlkopf gelagerter, paariger Muskel und leistet dem Ring-Schildknorpelmuskel den nötigen Halt von hinten. In erster Linie aber ist der Posticus

ein Kehlöffner und schafft Raum für das Atemholen.

Um die Kehle wieder zu schließen, treten die Muskeln Lateralis und Transversus in Aktion. (s. Abb. 4).

Abb. 4



M. transversus. In Tätigkeit. Seine Kontraktion zieht die beiden Stellknorpel dicht aneinander und schließt so die Lücke zwischen diesen, die mit den Laterales allein nicht zu schließen ist

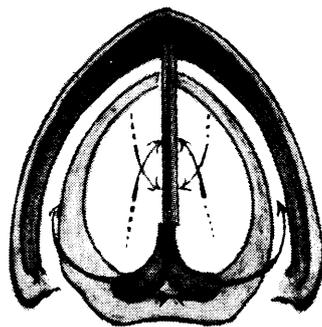
Bewegungsschema

(aus: Husler, 1965, S. 42)

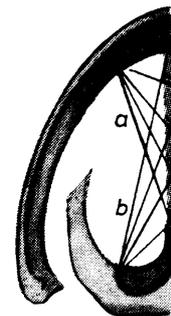
Um den vollkommenen Verschluss der Stimmritze zu erlangen, reichen Lateralis und Transversus nicht aus, da die Ränder der Stimmfalten noch nicht genügend gestrafft sind. Erst die Rändermuskeln, zwischen Stimmlippe und Stimmband, vermögen die Stimmritze ganz zu schließen um so einen unverhauchten Ton zum klingen zu bringen.

(s. Abb. 5)

Abb. 5 *Anatomie und Physiologie*



Totaler Verschluss der Stimmritze. Wird erst erreicht durch die Tätigkeit des in den Stimmfalten selbst liegenden Muskelsystems (Vocalissystem)



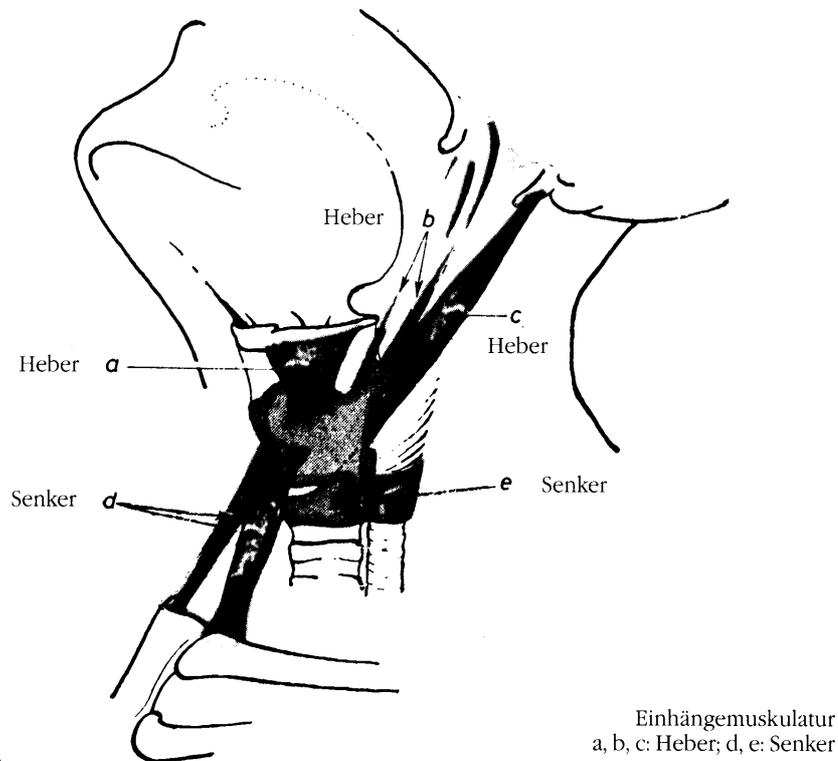
Die sich kreuzenden Linien zeigen den Verlauf der beiden Muskeln – a) Thyreo-vocalis und b) Ary-vocalis – und wie sich so das Stimmband in gleichgeteilte Segmente ordnet. (Hier schematisch, nur in einigen wenigen, willkürlich gesetzten Spannen dargestellt.) – Frei und vereinfacht nach K. Goerttler

(aus: Husler, 1965 S. 44)

Die Taschenfalten, auch falsche Stimmbänder genannt, übernehmen keine alleinige Funktion, die zum Singen nötig ist. Bei einer ganz bestimmten Art von forcierter Tonverstärkung scheinen sie als Schutz für die Stimmfalten zu wirken, indem sie die überstarke Pressung des Atems auffangen.¹ Bei bestimmten Erkrankungen der Stimme können die Taschenfalten stimmähnliche Funktionen übernehmen.

Der Einhängemechanismus, in dem der Kehlkopf hängt, besteht aus zwei verschiedenartigen Muskeln. Die Senker erweitern den Kehlkopf (z. B. beim Gähnen), die Heber verengen den Kehlkopf (s. Abb. 6).

Abb. 6



(aus: Mohr, 1997 S. 15)

2.2. Das Ansatzrohr

Unter Ansatzrohr versteht man die Gesamtheit der Hohlräume oberhalb des Kehlkopfes in denen die Artikulation realisiert wird.² Sie werden in drei verschiedene Bereiche eingeteilt: Mundhohlraum, Nasenhohlraum und Rachen.

¹F. HUSLER/Y. RODD-MARLING: Singen, Mainz: Schott 1965, S. 77

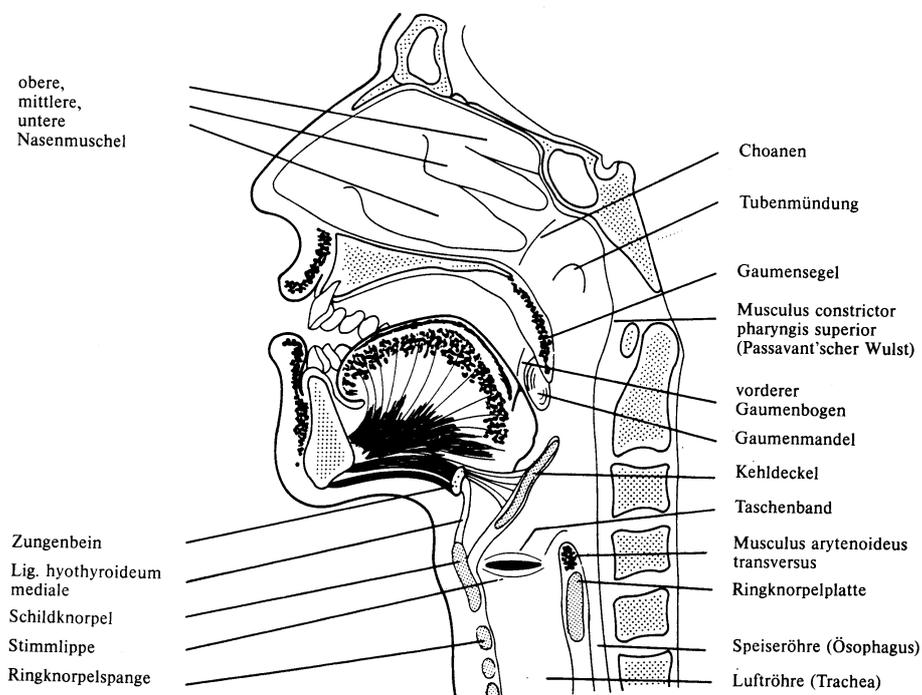
²PÉTURSSON: a.a.O.

Der Mundhohlraum reicht von dem vorderen Gaumenbogen bis hin zu den Mundlippen.

Für die Lautbildung ist dieser Raum der Wichtigste im Ansatzrohr, denn bis auf den Bereich des harten Gaumens sind alle seine Wände beweglich. Der Nasenhohlraum besteht aus zwei Teilen, die durch die Nasenscheidewand getrennt werden. Die Nase beeinflusst im wesentlichen die Größe des Atemstroms durch die Biegungen der Nasenscheidewand und den Schwellungszustand der Nasenmuscheln. Die Einatemluft gelangt durch schmale Kanäle in die Nasenmuscheln, die hauptsächlich den Nasenhohlraum ausfüllen und wird von der Nasenschleimhaut gereinigt, angewärmt und befeuchtet. Die mit Nasenschleimhaut ausgekleidete Oberfläche des Nasenhohlraumes ist von erheblicher Größe.

Der Rachen verbindet Nasenhaupthöhlen und Mundhöhle einerseits und Kehlkopf und Speiseröhreeingang andererseits miteinander. Man unterteilt den Rachen in drei Teile. Der untere Teil erstreckt sich von den Stimmlippen bis zum Zungenbein; der mittlere Teil vom Zungenbein bis zum Gaumensegel, und der oberste Teil reicht vom Gaumensegel bis zu den Choanen (s. Abb. 7).

Abb. 7



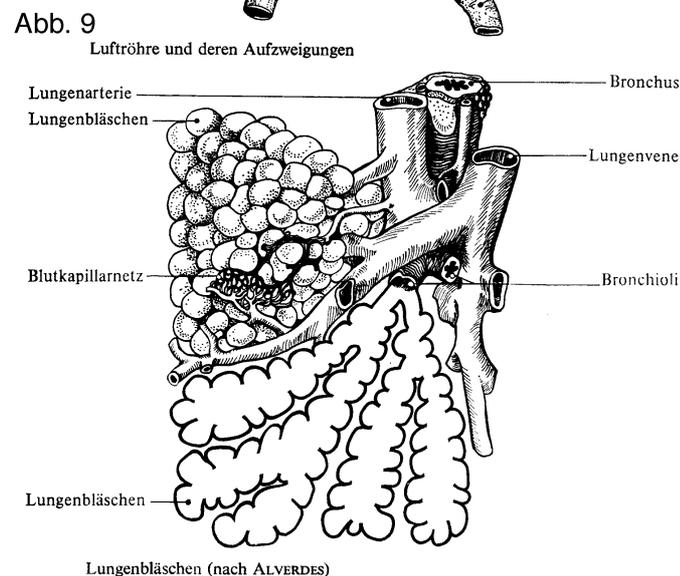
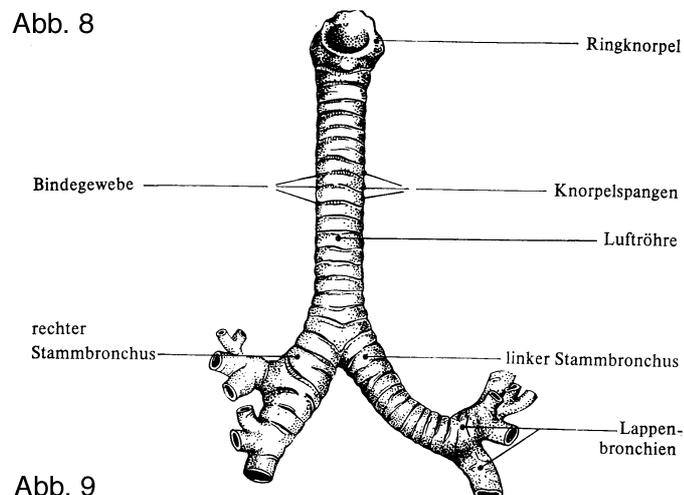
Das Ansatzrohr mit Hohlräumen

(aus: Pétursson, 1991, S. 78)

Das gesamte Ansatzrohr ist mit Schleimhaut ausgekleidet.

2.3. Die Atmung

Zu den Atmungsorganen zählt man die Körperteile, die unmittelbar Atemluft in sich aufnehmen. Daher werden die an der Atmung beteiligten Körperteile Wirbelsäule, Brustkorb und Schultergürtel nicht dazu gezählt, sondern lediglich Nasenraum, Rachen, Kehlkopf, Luftröhre, Bronchien und Lungen.



(aus: Seidner, 1978, S. 40)

Die durch den Mund oder die Nase eingeatmete Luft gelangt über den Rachen in die Luftröhre, die sich 12 - 10 cm unterhalb des Kehlkopfes, in den rechten und linken Stammbronchus teilt, in die Lappenbronchien über die kleinen Bronchioli in die Lun-

genbläschen (Alveolen) (s. Abb. 8 und 9).

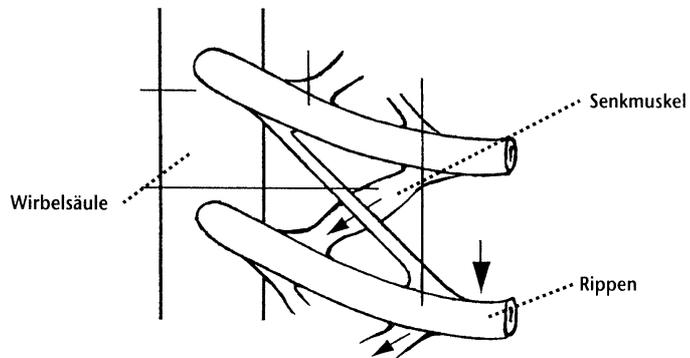
Der Gasaustausch, also die Atmung, findet in den Lungenbläschen statt. Der Sauerstoff, der über die Einatemluft in das Blut übertritt, wird von den Lungenbläschen aufgenommen, verwertet und als Kohlendioxid durch die Ausatmung wieder ausgeschieden.

Die Einatemluft gelangt vor allem durch das Zwerchfell (zwerch=quer) und die Zwischenrippenmuskulatur in die Lungen. Die äußeren Zwischenrippenmuskeln sind dafür zuständig, das Lungenvolumen zu vergrößern und heben die Rippen an. Die inneren Zwischenrippenmuskeln sind für das Senken der Rippen zuständig, also für die Ausatmung (s. Abb. 10).

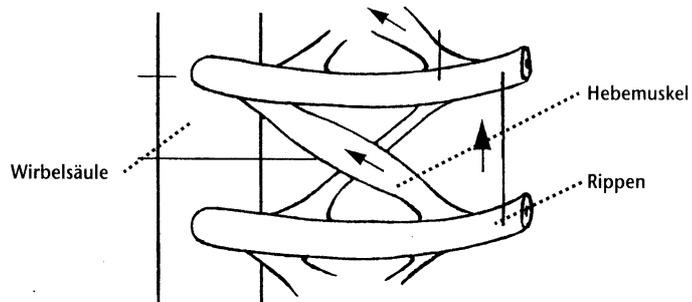
Abb. 10

Zwischenrippenmuskulatur
(schematisierte Darstellung
der Bewegungsrichtung)

Ausatmen



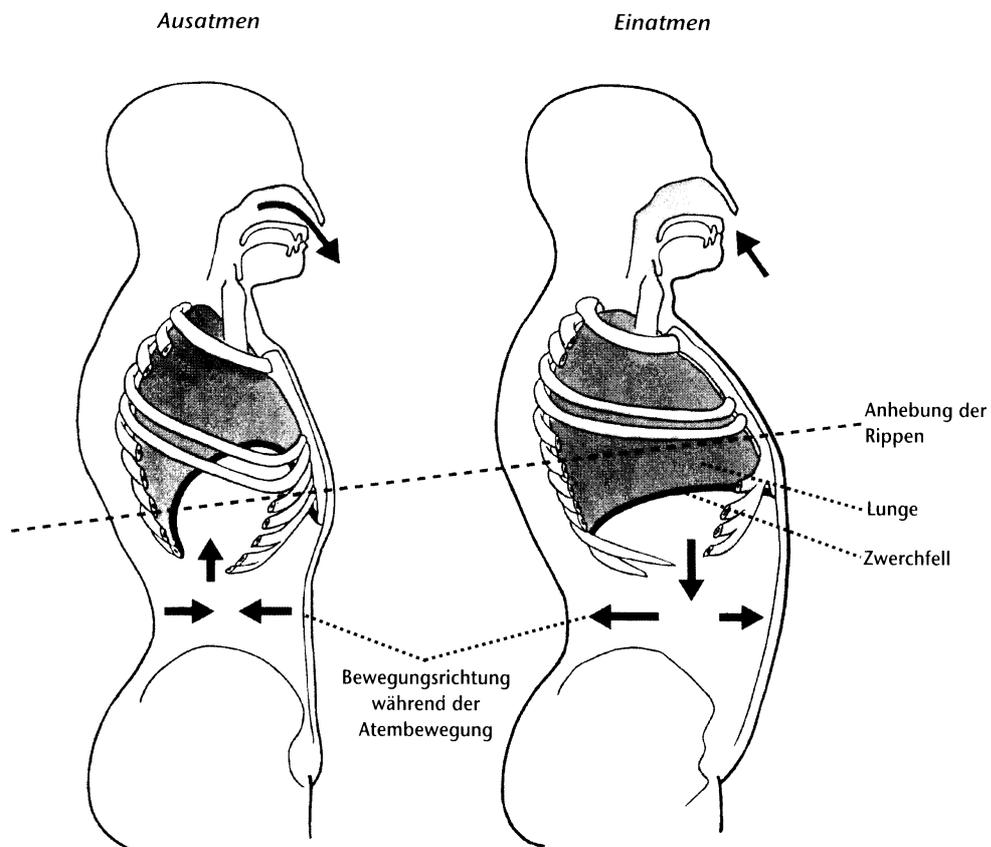
Einatmen



(aus: Myer, 1997, S. 14)

Das Zwerchfell trennt den Brustraum und den Bauchraum voneinander und ist rundherum am äußersten Rand des Brustkorbes und an der Wirbelsäule befestigt. Im entspannten Zustand, nach der Ausatmung, liegt das Zwerchfell kuppelartig, etwas oberhalb der Brustbeinspitze, nach oben gewölbt. Senkt sich das Zwerchfell, entsteht ein luftverdünnter Raum in den Aveolen und Luft strömt durch den entstandenen Unterdruck hinein in die Lungen (s. Abb. 11).

Abb. 11



(aus: Myer, 1997, S. 15)

Man unterscheidet zunächst die Ruheatmung von der Phonationsatmung (Atmung beim Sprechen und Singen). Bei der Ruheatmung, auch stumme Atmung genannt, verläuft die Ausatmung passiv, das heißt ohne Belastung. Ein- und Ausatmung nehmen die gleiche Zeit in Anspruch. Die Atempause, die nach der Ausatmung während der Ruheatmung vollzogen wird, basiert auf der noch in der Lunge vorhandenen Restluft. Erst wenn ein bestimmter Grad von Kohlensäure im Blut angereichert ist, wird die Einatemsmuskulatur zur Einatmung angereizt.

Bei der Phonationsatmung wird die Ausatmung aktiv in die Länge gezogen, wobei sie eine weniger ausgeglichene Bewegung durch die Luftdruckverhältnisse zeigt. Die Einatmung verläuft in ähnlicher Weise wie bei der Ruheatmung, allerdings wird bei der Phonationsatmung in erster Linie durch den Mund eingatmet, da man für eine zwei bis drei Sekunden lange Einatmung durch die Nase keine Zeit hat. Um eine richtige ökonomische

Abgabe der Atemluft gewährleisten zu können, sind nicht nur die Atemmuskeln an der Einatmung beteiligt, sondern auch die Stimmlippen. Unterhalb der elastisch gespannten Stimmlippen entsteht ein subglottischer Druck während der gesamten Phonationsdauer. Wird dieser Druck verändert, entsteht auch eine Veränderung in der Qualität und Intensität des Klanges.

Im weiteren unterscheidet man die Bauchatmung (Abdominalatmung) von der Brustatmung (Thorakalatmung). Bei der Bauchatmung ist in erster Linie das Zwerchfell beteiligt, welches, wie oben beschrieben, durch seine Senkung Luft in die Lungen hinein strömen läßt. Ein sichtbares Zeichen für die Bauchatmung ist die Vor- und Zurückbewegung der Bauchwand.

Während einer Brustatmung wird der Brustraum durch Veränderung der Rippenstellung der Brustraum erweitert. Die Zwischenrippenmuskeln (s. o.) sind hier in erster Linie beteiligt, aber auch die Muskeln des Schultergürtels.

Beide Atemvorgänge treten fast nie isoliert auf, sondern sind meist miteinander kombiniert.

Die wirkungsvollste Atemleistung ist die Atmung, die die größtmögliche Erweiterung des Brustkorbs mit der größtmöglichen Abflachung des Zwerchfells kombiniert. Diese Atmung wird als Zwerchfell-Flanken-Atmung bezeichnet. Flanken bezeichnet man die unteren seitlichen Teile des Brustkorbs. Diese Atmung liefert bei geringster Muskelarbeit den größtmöglichen Nutzen.

Ein Kleinkind atmet in Ruhe und beim Schreien auf diese Art.

3. Grundlagen der klassischen Gesangsausbildung

3.1. Körperhaltung

Eine richtige Körperhaltung ist zum Singen erforderlich, da die Atmung optimal verlaufen muß, ohne Hindernisse. Es ist eine gerade und aufrechte Haltung erwünscht, allerdings sollte sie nicht verkrampft und starr, sondern locker sein. Wichtig ist, daß der Kehlkopf in seinem Einhängemechanismus (s. Abb. 6) frei hängt, der Kopf und die Augen sollten also horizontal gehalten werden. Die Beine sollten hüftbreit nebeneinander

oder etwas versetzt stehen, die Knie leicht gebeugt, nie ganz durchgedrückt.

Die Schultern dürfen nicht hochgezogen sein und auch nicht nach vorne, da so der Brustraum nicht die genügende Weite bekommt.

Der gesamte Körper soll von Kopf bis zu den Zehen eine gerade Achse bilden und Ruhe ausstrahlen. Die Vorstellung, einen geöffneten Körper zu haben, ist der richtige Weg für eine richtige Körperhaltung.³

Um das Freihängen des Kehlkopfes im Einhängemechanismus zu üben, gibt es verschiedene Übungen, in denen z. B. beim Singen der Unterkiefer mit den Händen frei bewegt wird, oder mit Fingern außerhalb des Mundes zwischen den Unter- und Oberkiefer geschoben wird.

Um die Halsmuskulatur nicht verkrampfen zu lassen, sollte man während des Singens den Kopf hin- und herdrehen können. Das Schlendern mit den Armen beim Singen verhindert das Hochheben der Schultern.⁴

Verschiedene Körper-Übungen, die man auch aus dem Sportbereich kennt, sorgen für eine Lockerung der Haltung und verhindern eine Steifheit. Wichtig ist es, ein Gefühl für die einzelnen Muskelgruppen zu bekommen, um sie dementsprechend einsetzen zu können (z. B. Bauchmuskeln). Ziel aller Übungen ist ein allgemeines Wohlbefinden, Kennenlernen und Umgehen seines Körpers.⁵

3.2. Atmung und Stütze

*„Richtige Atmung und Stütze ist das Wichtigste für Sänger, denn der Atemdruck steuert die ganze Tonproduktion“.*⁶

Wie unter 2.3. angeführt, ist die gewünschte sängerische Atmung die Zwerchfell-Flanken-Atmung, da diese Atmung bei geringster Muskelarbeit den größten Nutzen erzielt, d.h., daß ein großes Atemquantum angefüllt wird um einen großen Raum mit Ton füllen

³H.J. KASPER: Stimmphysiologie und Stimmpsychologie für Sänger, Nonnweiler-Otzenhausen: Burr 1992, S. 17

⁴SCHMIDT-GADEN: Wege der Stimmbildung, München: Max Hieber 1992

⁵E. HAEFLIGER: Die Singstimme, Bern: Hallwag 1983

⁶KASPER: a.a.O.

zu können.

Zunächst sind Atemübungen erforderlich, die eine Entspannung des Körpers bewirken, aber auch zur Vorgangsbeobachtung führen, zum Merken und Nachspüren anregen. Die Aufmerksamkeit richtet sie auf die elastischen Spannungs- bzw. Entspannungsabläufe in der breiten Gürtellinie, um die Zwerchfell-Flanken-Atmung zu kontrollieren. Derartige Übungen werden zunächst im Liegen durchgeführt, später sitzend und stehend. Atemübungen beginnen grundsätzlich mit dem Ausatmen (Expirationsphase), da so eventuelle Fehlspannungen vermieden werden. Der Atemvorgang soll als einheitlicher Vorgang aufgefaßt werden; er besteht aus Ausatmung, Pause und Einatmung.

Weitere Atemübungen richten das Augenmerk auf eine Verlängerung der Ausatmungszeit. Hier wird nach normaler Ausatmung z. B. ein stimmloses 's', dann ein stimmhaftes 's', danach ein stimmloses 'f', dann ein stimmhaftes 'w' auf die Ausatmung verwendet. Eine fließende, gleichmäßige Luftabgabe ohne Engegefühl ist oberstes Gebot. Es darf kein besonderer Nachdruck auf den Ausatmungsstrom gelegt werden. Ziel dieser Übungen ist es, daß die Atmungsmuskulatur einen immer größeren Regulierungsanteil an der Luftabgabe übernimmt. Unterbrechungen des Ausatmungsstromes bewirken eine Bereitschaftsspannung der Atmungsmuskulatur und somit Flexibilität.

Die Mund-Nasen-Mischatmung soll die Einatmungsphase verkürzen. Hierzu werden Übungen verwendet, in denen man Luftstöße auf verschiedenen Konsonanten übt. Die Flexibilität des Zwerchfells wird so geweckt.

Um eine Stützkonzrolle der Atmungsmuskulatur zu erzielen, muß man die Atemübungen wie oben durchführen, sollte aber den Brustkorb während der Ausatmung nicht einsenken lassen. Ein leichtes Zurücknehmen des Schultergürtels und die Vorstellung vom Wachsen der Wirbelsäule während der Ausatmung sollen hierbei hilfreich sein.

Um die Stütze wieder ganz abzubauen, soll nach jeder Ausatmung ein kurzer Luftstoß angewandt werden. Bei der Stütze geht er keinesfalls darum, die Ausatmung zurückzuhalten, es muß eine gleichmäßig fließende Bewegung sein. Um auch hier eventuelle Fehlspannungen zu vermeiden, sollen nach jeder Stützübung tiefe, von leichter

Stimmgebung begleitete Seufzer gestellt werden.

Eine weitere Stützkontrolle wird durch kurzes Warten nach der Einatmung erweckt. Man spricht hier von der Bereitschaftsspannung. Unterhalb der Rippen empfindet man hier eine gewisse Spannung, die zur Ausatmung drängt, der man aber nicht gleich nachgeben soll, aber mit in die anschließende Ausatmung genommen werden soll.

Crescendo- und Decrescendoübungen sollen eine gleichmäßig fließende Bewegung mit eingesetzter Stütze üben, wobei nach jeder Einatmung eine Bereitschaftsspannung zu stellen ist, welche stimmbandschonend ist und Tonsicherheit bringt.

Mit Leseübungen oder frei gesprochenen Texten kann nun die geübte Atmung angewandt werden, ganz nach dem Motto: Man braucht nur wenig Luft zur Phonation, aber sie muß langsam und gleichmäßig fließen.⁷

3.3. Resonanz

Die wichtigsten Resonanzen beim Sänger sind die der Mundhöhle, die Brustresonanz und die Kopfresonanz.⁸ Um eine volle Resonanzausnutzung zu erreichen, ist eine für die Vokalbildung entsprechende Form und Weite vorauszusetzen. Hierzu ist die tief- und weithängende Kehle erforderlich, die das Ansatzrohr erweitert und so den Ton voluminöser und weicher erklingen läßt. Die Vorstellung des Gähnens wird hier oft angewendet, aber auch die Stellung eines schmalen, ovalen Mundes. Eine regelmäßig strömende Atemsäule, die nur durch gute Atem-Technik gewährleistet ist, ist ebenfalls Voraussetzung für die Nutzung aller Resonanzen⁹

Um auf die Resonanzräume aufmerksam zu machen, werden Summ- und Kauübungen verwendet, die zunächst die Lippenvibration anregen, wie z. B. das Kutscher-Brr. Erst stimmlos, dann stimmhaft, später auf Tönen der unteren Mittellage, dann auf den verschiedenen Vokalen.

⁷H.H. WÄNGLER: Leitfaden der pädagogischen Stimmbehandlung, Berlin: Carl Marhold 1966

⁸V. FUCHS: Die Kunst des Singens, Kassel: Bärenreiter 1967

⁹KASPER: a.a.O.

Nachdem die Resonanzen des Mundes berücksichtigt wurden, kommt man zu den Nasenresonanzen. Die Vibrationsempfindungen werden durch Übungen mit den Konsonanten ‘m’ oder ‘n’ erreicht. Der nun spürbare Bezirk um Mund und unterer Nasenpartie wird Maske genannt. Übungen, die den Wechsel zwischen den Nasal-Lauten m, n und ng beeinhalten, sollen den richtigen Sitz in der Maske routinieren. Später werden diese Übungen mit Vokalen verbunden, um auch hier den Klang in der Maske zu behalten. Ziel ist es, in verschiedenen Tonhöhen, mit verschiedenen Vokalen einen gleichen Klang zu erzeugen und die Töne in allen Resonanzräumen zu spüren.¹⁰

3.4. Register

Die Register der menschlichen Stimme unterscheiden sich in Brustregister, Mittelregister und Kopfreister. Bei der Bruststimme schwingt die ganze Muskelmasse der Stimmbänder in voller Länge und Breite bei dem unteren Drittel des Stimmumfangs, also den tiefen Tönen.

Bei den Tönen der Mittellage ist das Mittelregister beteiligt. Hier schwingen die mittleren Partien der Stimmbänder. In der hohen Lage, der Kopfstimme, schwingen schließlich nur noch die Stimmbandränder. Außerdem unterscheidet man in Pfeifregister und Schnarregister, auf die ich hier aber nicht weiter eingehen werde.

Es ist nun Ziel, die Übergänge der verschiedenen Register unbemerkt zu lassen. Man spricht hier von Einregisterstimme oder Registerausgleich. Neben der o. g. tief- und weithängender Kehle und dem schmalen, ovalen Mund ist für die Einregisterstimme ein feiner und weicher Randstimmeinsatz, der auch in den tiefen Tönen angewandt werden soll, vorausgesetzt.¹¹

Bei einer tiefen Frauenstimme sollte man vermeiden, die Bruststimme zu weit hinaufzuziehen, sondern frühzeitig auf die Kopfstimmfunktion umstellen. Bei hohen Frauenstimmen wird die Ergänzung der Randstimmfunktion durch Kräftigung der Mittelstimme angestrebt.

¹⁰WÄNGLER: a.a.O.

¹¹W. SEIDNER/J. WENDLER: Die Sangerstimme, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1978

Für das Üben der verschiedenen Muskelbereiche der Stimmbänder werden Legato-Übungen verwandt, aber auch Crescendo- und Decrescendoübungen und Schwelltöne (Messa di Voce) auf allen Vokalen (zunächst aber auf dem Vokal 'i', der die Kopfresonanz erleichtert), bis zur eineinhalb Oktaven langen Tonleiter. Nur bei einer völlig elastischen Randstimmstätigkeit klingt ein Ton auch im Pianissimo unverhaucht und auf den Atemstrom gesungen.¹²

3.5. Vokalausgleich

Ziel ist es, trotz Veränderung der Mundöffnung, die verschiedenen Vokale mit gleicher Atemführung, Stimmbandfunktion und Resonanzmischung gleich rund klingen zu lassen. Auch hierzu ist die tief- und weithängende Kehle notwendig. Alle Vokale sollen in die Maske gesungen werden (s. Kapitel 3.3.). Um einen Vokalausgleich zu schaffen, geht man zunächst von dem Vokal aus, der von Natur aus den richtigen Sitz hat und bei jedem Menschen verschieden ist. In langsamen Übergängen auf einem Ton und später auf verschiedenen Tönen singt man einen neuen Vokal und achtet darauf, den Sitz nicht zu verändern. Die Vorstellung, daß jeder Vokal in O-Stellung gesungen werden soll, hilft beim Vokalausgleich.¹³

3.6. Stimmeinsatz

Man unterscheidet drei Stimmeinsätze. Beim gehauchten Stimmeinsatz fließt der zur Stimmgebung nötige Atemstrom schon während die Stimmlippen in die Phonationsstellung gebracht werden, es entsteht ein leises Hauchgeräusch vor der anklingenden Stimme.

Da dieser vorangehende Luftverbrauch nicht unerheblich ist, ist der gehauchte Stimmeinsatz der Unökonomischste.

Der harte Stimmeinsatz entsteht dadurch, daß die Glottis vor der Stimmgebung fest verschlossen ist und mit einem Kraftaufwand die erste Öffnung der Stimmlippen ein knak-

¹²HAEFLINGER: a.a.O.

¹³KASPER: a.a.O.

kendes Geräusch oder ein Knall zu hören ist, den man als Glottisschlag (coup de glotte) bezeichnet.

Wird dieser harte Stimmeinsatz nicht mit einer leichteren Spannung und somit einem geringeren subglottischen Druckanstieg angewendet (man spricht dann vom festen Stimmeinsatz), gilt dieser Stimmeinsatz als stimmunhygienisch oder gar stimmschädigend. Wenn die Dehnmuskulaturen (vgl. Kapitel 2.1.) beim Schließen der Stimmbänder nicht tätig sind, kann man ebenfalls vom harten Stimmeinsatz sprechen.

Der feste Stimmeinsatz ist besonders in der deutschen Hochlautung beim Sprechen zu finden, aber auch im vokalischen Anlaut beim Singen.

Der weiche Stimmeinsatz gilt als stimmhygienisch und findet im klassischen Gesang überwiegend Anwendung, da es weder zu einer Luftverschwendung kommt, noch ein Kraftaufwand nötig ist. Die Stimmlippen liegen locker aufeinander bis auf einen schmalen Spalt und beginnen ohne ein wahrnehmendes Geräusch zu schwingen.

Beim Stimmabsatz gibt es ebenfalls einen harten, gehauchten und weichen Absatz und auch hier gilt der weiche Stimmabsatz als der Richtige. Kommt es beim Absatz zu einem Nachhächeln, ist dies ein Anzeichen von zu hohem Atemdruck und somit stimmschädigend.¹⁴

Um einen richtigen Stimmeinsatz zu erlangen, hilft es, den Ton im voraus zu denken. Um einen richtigen vokalen Anlaut zu singen gibt es Übungen, bei denen man ein 'h' vorweg singt und nach und nach das 'h' weglässt. Auch das 'j' kann als Übung vor einem Vokal gesetzt werden z. B. in Form einer Rufübung. Bei verhauchtem Einsatz helfen Übungen, bei denen zunächst ein 'p' vorweg genommen wird.¹⁵

Um einen festen Stimmeinsatz mit leichtem Glottisschlag zu singen, gibt es eine Ventiltönchen-Übung. Hier singt man leise bei geöffnetem Mund in Gähnstellung ein 'a', wobei nur ein leichtes Knacken, wie das Platzen einer Seifenblase, entsteht.¹⁶

Grundsätzlich gilt bei allen Übungen eine geweitete Mundstellung in Gähnform¹⁷ und das Üben aller Vokale auch in allen Lautstärken.¹⁸

¹⁴SEIDNER/WENDLER: a.a.O.

¹⁵A. REINDERS: Atlas der Gesangskunst, Kassel: Bärenreiter 1997

¹⁶SEIDNER/WENDLER: a.a.O.

¹⁷KASPER: a.a.O.

3.7. Stimmansatz

Um zu einem richtigen Stimmansatz zu gelangen, helfen auch hier, genau wie beim Stimmeinsatz, Imaginationen, d.h. der Sänger stellt sich vor, an welcher Stelle der Ton sitzt oder seine Vibrationen zu spüren sind.¹⁹ Die Zonen, die hierzu bevorzugt gewählt werden, sind aus der Abbildung 12 zu entnehmen.(Habermann s.136)

Abb. 12 Physiologie stimmpädagogischer Begriffe

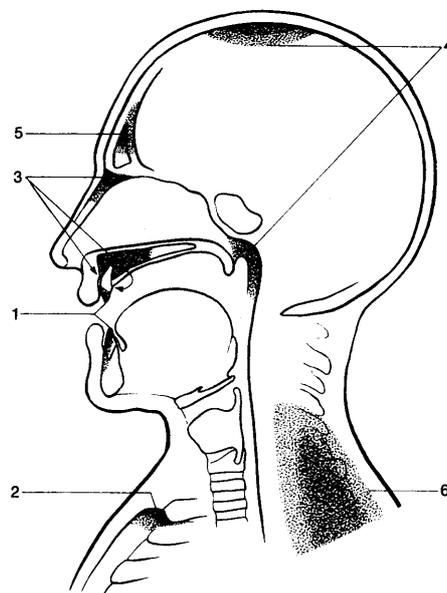


Abb. 57 Bevorzugte Zonen der Vibrationsempfindung beim Stimmansatz. 1 = Spitzen der oberen und unteren Frontzähne, 2 = oberes Brustbein, 3 = Nasenwurzel und vorderster Teil des harten Gaumens, 4 = Raucherndach und Schädeldach, 5 = unterer Stirnbereich, 6 = Genick; (nach Husler u. Rodd-Marling)

(aus: Habermann, 1978, S. 136)

Durch die Vorstellung des Tones an einer bestimmten Zone, bekommt der Ton einen bestimmten Klang, wie z. B. ein an den vorderen Zähnen vorgestellter Ton einfach nur flach und farblos klingt. (Weiteres ist in Husler nachzulesen). Es ist also erstrebenswert, mehrere Zonen gleichzeitig vibrieren zu lassen, aber in erster Linie gilt es, einen Ton zunächst vorne, also in der Maske spüren zu lassen.

Man verwendet zum richtigen Stimmansatz Übungen, die mit einem Konsonanten beginnen, wie auch die Übungen in Kapitel 3.3., allerdings setzt man hier auch andere Konsonanten ein wie 'b', 'p', 't' und 'd'. Es ist grundsätzlich auf eine richtige Mund-

¹⁸WÄNGLER: a.a.O.

¹⁹HUSLER: a.a.O.

stellung zu achten, die tiefhängende Kehle und die Stellung der Zunge.²⁰

3.8. Artikulation

Die Artikulation findet im Bereich des Mundes, Kiefers und des Gaumens statt, an ihr beteiligt sind Zungenwurzel, -rücken und -spitze, die Zähne, Lippen und Ringmuskel des Mundes. Voraussetzung für eine richtige Artikulation ist die Lockerung aller beteiligten Bereiche.

Um eine lockere Beweglichkeit der einzelnen Bereiche zu erlangen, gibt es verschiedene Lippen-, Zungen- und Kieferübungen, die auf die möglichen Stellungen der einzelnen Körperteile aufmerksam machen.²¹

Sprachtraining nach dem „Kleinen Hey“ und andere Übungen sollen den blitzschnellen richtigen Ansatz jedes Konsonanten sichern, ohne Zunge, Kiefer und Lippen zu verkrampfen.

Ziel ist eine deutliche Artikulation aller Konsonanten und Vokale ohne starke Veränderungen im Ansatzrohr vorzunehmen. Die Verwendung vom „Zungenspitzen-R“ ist für den klassischen Gesang selbstverständlich.

3.9. Intonation

Für das Üben von Intonation gibt es in der Literatur der klassischen Gesangsdidaktik wenig zu finden. Im Bereich der Kinderstimmgebung oder des Chorsingens findet man mehr Übungen.²²

Für eine genaue Intonation ist natürlich das Gehör zunächst der wichtigste Aspekt. Ich werde hier aber nicht genauer auf die anatomischen und physiologischen Begebenheiten des Ohres eingehen.²³

Der Sänger muß letztendlich in der Lage sein, Tonqualitäten zu unterscheiden, also die

²⁰ WÄNGLER: a.a.O.

²¹ Ebd.

²² vgl. G. PETERMANN: Stimmgebung und Stimmerziehung, Berlin: Luchterhand 1996

²³ empfohlene Lit.: SEIDNER/WENDLER: a.a.O.

Wahrnehmungsfähigkeit seines Gehörs steigern. Dazu ist es wichtig, das genaue Zuhören zu trainieren und zu kontrollieren, so daß der Sänger selbst in der Lage ist, den richtigen, oder auch den falschen Ton zu Hören und zu Fühlen.

Bei einer ungenauen Intonation unterscheidet man Detonieren (zu tiefe Intonation) und Distonieren (zu hohe Intonation). Beim Detonieren kann eine Unterspannung oder erschöpfte Überspannung vorhanden sein, beim Distonieren eine Überspannung. Vor allem im Bereich der Atmung und des Kehlkopfes, aber auch im Ansatzrohr und der Konzentrationsfähigkeit, sind Fehlfunktionen möglich.²⁴

Zu Anfang einer Gesangsausbildung ist es empfehlenswert, den Sänger ohne Klavierbegleitung Übungen singen zu lassen, um seine Vorstellungskraft für den Ton und die reine Intonation zu schärfen.²⁵

Um die Wahrnehmungsfähigkeit des Gehörs zu schulen, kann mit dem Umgang von verschiedenen Klängen gearbeitet werden, die Differenzierungsfähigkeit von Klängen führt zur Korrektur eigener Töne.²⁶

Das Singen von Intervallen oder auch von Akkorden (mit anderen zusammen) hilft zur Übung genauer Intonation.²⁷

3.10. Stimmumfang

„Die höchsten und tiefsten Töne der menschlichen Stimme, die singend erreicht werden, begrenzen ihren Umfang.“²⁸

Der Stimmumfang vergrößert sich im Laufe des Wachstums auf zwei bis drei Oktaven, selten auf vier Oktaven. Der absolute Umfang (physiologische) reicht vom tiefsten, leise gesummen Ton, bis zum höchsten Ton, den man als Pfeifton oder Fistelton bezeichnet.

Der musikalische Stimmumfang, also der in der klassischen Literatur verwendete Stimmumfang, beinhaltet für die verschiedenen Stimmgattungen folgende Töne: (s.

²⁴SEIDNER/WENDLER: a.a.O.

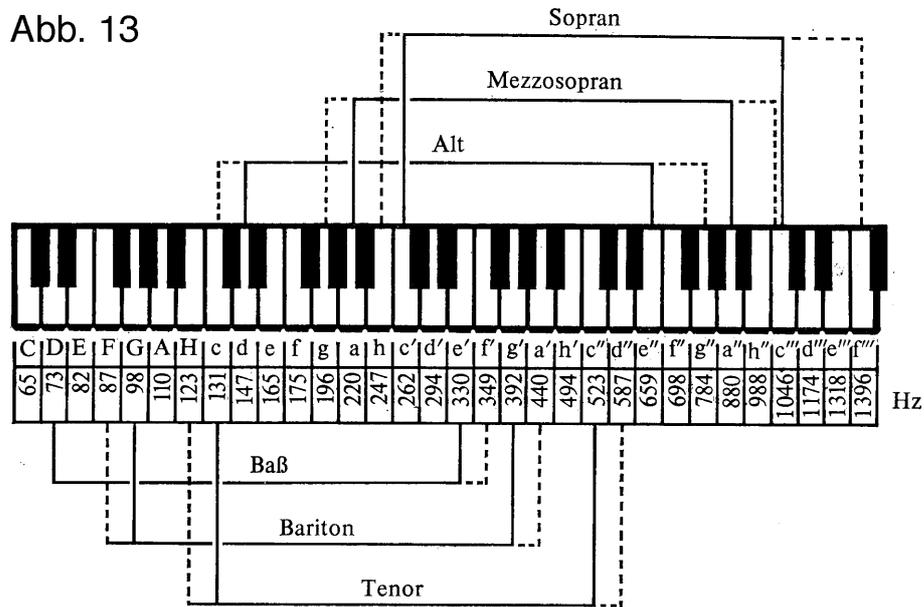
²⁵HAEFLINGER: a.a.O.

²⁶PETERMANN: a.a.O.

²⁷REINDERS: a.a.O.

²⁸SEIDNER/WENDLER: a.a.O.: S. 152

Abb.13).



(aus: Seidner, 1978, S. 154)

Bei der Erweiterung des Stimmumfangs ist darauf zu achten, daß das eigene Timbre des Sängers voll erhalten bleibt und an Strahlkraft zunimmt. Es dürfen bei den Übungen keinerlei Ermüdungserscheinungen auftreten, Atemstütze und einwandfreie Randstimmfunktion kann die Stimme in einem einheitlichen Klang zum vollen Umfang erweitern. Das Singen von Tonleiter-Übungen, später bis zum zwei-Oktaven-Umfang, führt bei fast geschlossenem Mund mit Summstimme auf 'o' zur Kräftigung der Randstimmfähigkeit. Beim Singen von hohen Tönen ist es wichtig, sie nicht zu erzwingen und mit starkem Kraftaufwand und Druck zu singen, da sonst Ermüdungserscheinungen auftreten können.

Ziel ist es, auch die hohen Töne im piano voll und rund erklingen zu lassen.²⁹

3.11. Geläufigkeit

Natürlich ist es im klassischen Gesang nicht nur wichtig, einen schönen, wohlklingenden, umfangreichen und einheitlichen Ton singen zu können, sondern auch eine gewisse Leichtigkeit, Lebendigkeit und Geläufigkeit ist wichtig, um auch Koloraturen singen zu

²⁹HAEFLINGER: a.a.O.

können.

Arpeggienübungen, schnelle Oktavübungen und Staccatoübungen sollen zu einer Geläufigkeit der Stimme führen.³⁰

3.12. Interpretation

Die Fähigkeit für eine text- und werkgetreue Interpretation sollte während der verschiedenen Ausbildungsstufen geweckt werden. In erster Linie soll immer das Werk vorrangig dargestellt werden, an zweiter Stelle steht der Künstler. Dazu ist es nötig, das Werk, seinen Komponisten und seine Epoche zu kennen.

Um mit Gefühlen einem Werk Ausdruck zu verleihen, muß das Instrument Gesang dem Werk entsprechend beherrscht werden können, eine technische Basis muß also vorhanden sein um sich voll auf die Interpretation konzentrieren zu können, nicht etwa auf technische Details.

Gefühle, Erregung und Leidenschaft können von der Stimme mit ihrer Farbe, Lautstärke und Phrasierung ausgedrückt werden, aber auch Aussprache und die Art des Atemholens sind die Werkzeuge zur Ausführung einer Interpretation.³¹

4. Grundlagenvergleich - Klassische Gesangsausbildung und Popstimme

Da beide Stilrichtungen mit dem gleichen Instrument gespielt werden, können natürlich aufgrund der Anatomie und Physiologie der Stimme (vgl. Kapitel 2), keine stark abweichenden Gesangstechniken verwendet werden.

Die Gewichtung der Aspekte wird vielleicht anders sein, aber identische Ziele werden mit ähnlichen Übungen behandelt.

In der von mir gelesenen Pop-Gesangsliteratur wird teilweise darauf hingewiesen, daß man auch bei einer Verfolgung einer klassischen Gesangsausbildung auf gleiche Weise die Übungen machen kann. Da eine eindeutige Trennung also sehr schwer auszumachen ist, bin ich gezwungen, mich auf meine persönliche Erfahrung zu berufen.

³⁰Ebd.

³¹Ebd.

Es gibt, genau wie in der klassischen Literatur, gute und weniger hilfreiche Bücher, die teilweise eher zur Profilierung des Authors dienen oder an das Plaudern aus dem Nähkästchen erinnern, aber leider nicht zur Erschließung der Popstimme dienen.

Viele Bücher arbeiten auch mit Audiomaterial, auf denen Übungen oder Songbeispiele aufgenommen sind. Ein wichtiger Aspekt beim erschließen der Popstimme ist ohnehin das Nachahmen von Gehörtem, was natürlich im technologischen Ursprung seinen Grund findet und sich durch das ständige Hören der Popstimmen, im Radio z. B., gar nicht vermeiden läßt. Über die genauen Auswirkungen von Hörgewohnheiten auf die Singstimme werde ich hier nicht weiter eingehen, es ist aber ein wichtiger und interessanter Gegenstand.

Aspekte, die im klassischen Gesang eine Rolle spielen, treten teilweise in der Pop-Gesangsliteratur nicht auf. Es wird z. B. zum Stimmansatz nichts vermerkt, wie auch zur Geläufigkeit, da es in der Popmusik nicht unbedingt um einen perfekten Stimmansatz und eine schnelle und bewegliche Stimme geht.

Dafür spielt bei der Popstimme das Umgehen mit dem Mikrofon, Improvisation und Präsentation eine Rolle.

4.1. Körperhaltung

Auch im Bereich der Pop-Gesangsliteratur wird viel Wert auf ein gutes Körpergefühl gelegt, nach meiner Meinung sogar mehr, da die Popstimme ihren Ursprung in einer Zeit hat, in der das Körpergefühl eine wichtige Rolle spielte und in der Popmusik der Körper z. B. durch Tanz Verwendung fand (vgl. Kapitel 6.1.1).

Natürlich wird auf eine richtige Körperhaltung verwiesen, wie schon in Punkt 3.1. beschrieben: Eine aufgerichtete Haltung soll die störungsfreie Entfaltung der Stimme unterstützen.

Es werden Bewegungsabläufe empfohlen, die beide Seiten des Körpers gleichmäßig belasten, um zu einem zentrierten Körpergefühl zu gelangen.³²

Übungen, die unter Berücksichtigung der Atmung stattfinden, sollen zur Lockerung des

³²B. MYER: Vocal Basics, Brühl: AMA 1996

Oberkörpers führen.³³

Es wird darauf verwiesen, daß der gesamte Körper das Instrument Stimme ist und alle Energien durch ihn fließen, Atemenergie und Lebensenergie. Die Übungen bauen sich von „ganz klein machen“ (Päckchen-Übung) bis „sich recken“ auf, um so den Körper langsam aufzurichten. Eine Checkliste verhilft zu einem guten, aufmerksamen Körpergefühl.

Körper-Übungen in allen Positionen erinnern an Gymnastik-Übungen, die muskelaufbauend sind, aber zwischendurch immer wieder auf Lockerung des Körpers ausgerichtet sind.³⁴

4.2. Atmung und Stütze

Im Bereich der Atem-Übungen habe ich bei dem Grundlagenvergleich keine Unterschiede finden können.

Auch im Pop-Bereich wird die Aufmerksamkeit zunächst auf das Bewußtmachen der verschiedenen Atmungen gelenkt und das Lehren der ökonomischen Zwerchfell-Flanken-Atmung. Es werden auch die verschiedenen Phasen der Phonationsatmung bewußt gemacht und immer wieder Lockerungsübungen empfohlen. Außerdem werden Übungen vorgeschlagen, die zu einer guten Einteilung der Luft führen. Zum Begriff Stütze werden gute Vorstellungshilfen und Erklärungen angeführt, die ich in der klassischen Gesangsliteratur nicht finden konnte.³⁵

Hechel-Übungen und Explosivlaut-Übungen führen zur Flexibilität des Zwerchfells.³⁶ Es wird auch auf die Mischatmung des Mundes und der Nase verwiesen.³⁷

4.3. Resonanz

³³A. BALHORN: Powervoice, Bergisch Gladbach 1996

³⁴MYER: a.a.O.

³⁵Ebd.

³⁶BALHORN: a.a.O.

³⁷E. HOWARD/H. AUSTIN: Born to Sing, London 1989

Das Umgehen mit den verschiedenen Resonanzen spielt im Pop-Gesang eine wichtige Rolle, da die Freiheiten zur Verwendung auch ungewöhnlicher Klänge (im Vergleich zur Klassik) wichtig sind. Die Farbpalette der Töne wird so erweitert, um die Stimme interessant zu machen.

Im Gegensatz zur klassischen Gesangsliteratur wird im Pop-Bereich auch sehr viel im Bereich der Brustresonanz gearbeitet. Ich habe hierzu im klassischen Bereich nichts gefunden. Es wird im Pop-Bereich darauf verwiesen, daß der gesamte Körper als Resonanzraum dient. Im Bereich der Lippenvibration werden bei den Pop-Gesangsbüchern keine Übungen angeboten, es wird höchstens auf die Mundresonanz mit Hilfe der Zähne verwiesen.³⁸ Die Mund- und Nasenresonanzräume scheinen für die Pop-Stimme ihren eigentlichen Sound auszumachen.

Die weit- und tiefhängende Kehle wird hier mit Gähn-Übungen und regelmäßige Erinnerung an das Offenhalten des Vokaltraktes trainiert. Es wird aber ebenfalls darauf hingewiesen, daß das Offenhalten des Vokaltraktes, die darausfolgende Gähnstellung, nicht unbedingt einen gewünschten Pop-Sound erreicht, sondern schnell klassische Stimmklänge erzeugt. Trotzdem ist das Erreichen eines runden, vollen, freien Tones durch die Gähnstellung eine Möglichkeit zur Lockerung der Stimmwerkzeuge und ebenso wichtig für eine breite Klangmöglichkeit.

In erster Linie wird auf das Bewußtmachen der verschiedenen Resonanzräume geachtet: Nasen-, Brust- und Kopfresonanz. Es werden alle Komponenten der Resonanzräume ausführlich beschrieben und mit Übungen gefestigt. Um den Brustresonanzraum hervorzuheben, werden z. B. Abklopf-Übungen verwendet.³⁹

Die Vokale 'a' und 'e', aber auch der Konsonant 'w' sollen die Brustresonanz bewußt machen, indem man die Hand auf den Brustraum legt. Später soll man die Vibrationen auch bei den anderen Vokalen und Konsonanten spüren.⁴⁰

Für den Bereich der Kopfresonanzerfahrung wird auch mit Imaginationen gearbeitet, wie z. B. die Vorstellung, man singe den Ton an eine bestimmte Stelle. Es wird mit Be-

³⁸Ebd.

³⁹MYER: a.a.O.

⁴⁰BALHORN: a.a.O.

griffen wie Lächelstellung oder Staunstellung gearbeitet.⁴¹

Es werden Vokal-Übungen mit 'i' und 'u' vorgeschlagen, später mit anderen, um auch hier eine Kopfresonanz zu erzeugen, die in Verbindung mit der Gähnstellung durchgeführt werden sollen.⁴²

Für die Nasenresonanzen werden, genau wie im klassischen Bereich, die Konsonanten 'm', 'n', 'ng' und der Vokal 'i' verwendet.⁴³

4.4. Register

Der Sound, den eine Pop-Stimme ausmacht, ist in erster Linie der Klang des Brustregisters. Es gibt zwei verschiedenen Möglichkeiten, diesen Klang zu erreichen: Die erste Möglichkeit besteht darin, das Brustregister tatsächlich bis in höhere Lagen zu ziehen, was nur von geübten Sängern mit ausgebildeter Stimme zu empfehlen ist, da man von nachfolgenden Stimmschädigungen ausgehen kann, wie z. B. Stimmbandknötchen.

Außerdem gibt es die Möglichkeit eine Mischstimme zu verwenden, die den Klang der Bruststimme vortäuscht. Man spricht hier in der englischen Literatur vom „Pop Sound Upper Mix“, was im Gegensatz zum „Classical Sound Lower Mix“, von der tiefen Stimme ausgehend alle Töne einen Brustregister-Sound erklingen lassen soll. Man erreicht diesen Sound, indem man die Mund- und Nasenresonanz ausnutzt und auf einen richtigen Stimmbandschluß achtet.⁴⁴ Diese Technik kann mit der Technik des Deckens verglichen, bei der die Tiefstellung des Kehlkopfes und die Aufrichtung des Kehlkopfes mit gleichzeitiger Erweiterung des Ansatzrohres stattfinden. Der französische Tenor Duprez faszinierte im Jahre 1837 mit der gedeckten Tongebung sein Publikum, da die Stimme durchgehend einen Brustregister-Klang vortäuschte.⁴⁵ Bei dem „Classical Sound Lower Mix“ geht man von der Kopfstimme aus in die tieferen Lagen, wobei der Kopfregister-Sound erhalten bleiben soll. Dies ist eine wichtige Unterscheidung zwischen den beiden Gesangsrichtungen.⁴⁶

⁴¹Ebd.

⁴²HOWARD/AUSTIN: a.a.O.

⁴³Ebd.

⁴⁴Ebd.

⁴⁵SEIDNER/WENDLER: a.a.O.

Trotzdem sind die vorgeschlagenen Übungen der klassischen Gesangspädagogik ähnlich. Es werden Tonleitern (auch chromatisch) auf verschiedenen Vokalen hinauf, hinunter, immer wieder zum Ausgangston und Glissandi-Übungen gesungen. Die bevorzugten Vokale sind 'a', 'ä', 'o', im Gegensatz zur klassischen Stimme, hier verwendet man zunächst 'i' (vgl Kapitel 3.4.). Auf die Tonstärke wird nicht sehr genau eingegangen, es werden auch keine Crescendo- oder Decrescendo-Übungen oder *Messa di Voce*-Übungen vorgeschlagen.⁴⁷

Der plötzliche Register-Bruch kann verhindert werden, wenn man auf folgende Faktoren achtet:

- ständige Stütze
- guter Stimmbandschluß
- Gähnstellung
- richtige Vokalbildung
- richtiger Stimmsitz (Maske)⁴⁸

4.5. Vokalausgleich

In der Literatur habe ich keine direkten Übungen mit der Bezeichnung Vokalausgleich gefunden. Es werden aber Übungen angeboten, die die verschiedenen Vokale trainieren, den Klang und ihren Sitz.

Die Vokal-Übungen unterscheiden sich kaum, das Ziel ist identisch.

Übungen, bei denen man die Lippen nicht bewegen soll, den Sitz von Vokal zu Vokal nicht verändern darf und die Vorstellung haben soll, man sänge den ersten Ton länger, behalte also die Mundstellung dieses Tones, helfen beim Vokalausgleich.⁴⁹

Es werden die Vokale eines Textes herausgenommen und als Laute gesungen, auch in verschiedenen Tonhöhen.⁵⁰

⁴⁶HOWARD/AUSTIN: a.a.O.

⁴⁷BALHORN: a.a.O.

⁴⁸HOWARD/AUSTIN: a.a.O.

⁴⁹A. GREENE: *The New Voice*, New York 1982

Es werden auch Übungen angeboten, bei denen man vor einen Vokal ein ‘m’ setzt und dann andere Vokale anhängt.⁵¹

Vokal-Übungen findet man auch im Bereich der Resonanz-Übungen, hier werden Tonfolgen hintereinander auf verschiedenen Vokalen gesungen.⁵²

4.6. Stimmeinsatz

Zum Thema Stimmeinsatz habe ich keine genauen Übungen finden können, es wird höchstens erwähnt, daß man mit einem ‘h’ oder auch anderen Konsonanten einen weichen Stimmeinsatz üben kann.

Die verschiedenen Stimmeinsätze werden kurz mit Beispielen beschrieben, aber das Üben eines richtigen Stimmeinsatzes bleibt aus.⁵³

Grund dafür ist sicherlich, daß für die Popstimme auch häufig verhauchte und harte Stimmeinsätze als Ausdrucksmittel verwendet werden.

4.7. Artikulation

Das „Zungenspitzen-R“, auch als gerolltes ‘r’ bekannt, findet bei der Pop-Stimme keine Verwendung, außer als besonderen Effekt.

Die Artikulationswerkzeuge werden bei der Popstimme auf gleiche Art und Weise trainiert wie bei der klassischen Stimme. Starke Veränderungen im Ansatzrohr sollen vermieden werden, die Zunge soll vorne an den unteren Zähnen liegen.⁵⁴ Diese Anweisung sollte in erster Linie als Ausgangsstellung des Ansatzrohres verstanden werden, die immer wieder zur Entspannung der Phonationswerkzeuge nötig ist, allerdings nicht durchgehend beibehalten werden sollte, da die extremen Timbre-Veränderungen der Popstimme wegfallen könnten.

⁵⁰BALHORN: a.a.O.

⁵¹MYER: a.a.O.

⁵²HOWARD/AUSTIN: a.a.O.

⁵³MYER: a.a.O.

⁵⁴HOWARD/AUSTIN: a.a.O.

Außerdem werden Lockerungs-Übungen der Artikulationswerkzeuge empfohlen, bei denen die verschiedenen Konsonanten und Vokale vorkommen und eine übertriebene Mimik verwendet werden soll.⁵⁵

4.8. Intonation

In einem der didaktischen Pop-Gesangsbücher⁵⁶ wird das Problem der Intonation sehr genau und ausführlich angesprochen, wie in keiner klassischen Literatur.

Das Problem der Intonation ist im Pop-Bereich auch ein Größeres, da man als Sänger, auch wenn man die Verstärkung eines Mikrofons hat, durch die enorme Lautstärke der elektronischen Instrumente, die wiederum dem lauten Schlagzeug angepaßt werden müssen, mehr Schwierigkeiten hat, sich gut zu hören.

Für eine genaue Intonation werden hier Erfahrung, Zuhören, Übung, musikalisches und tonales Vorstellungsvermögen erwähnt.

An erster Stelle steht aber zunächst eine optimale Funktionsfähigkeit der Stimme, die das freie Schwingen und Einpegeln eines Tones gewährleistet.

Ungünstige Bilder, wie z. B. der hohe Ton, der an der Decke sitzt, sollten vermieden werden, da Verspannungs-Zustände, durch gerunzelte Stirn, aufgerissene Augen oder angehobener Kopf auftreten können.

Die Vorstellung eines Tones, in welchem Abstand zum nächsten u.s.w., sollte geschult werden, z. B. mit imaginären Bildern.

Das absichtliche Danebensingen zu einem Ton im gesamten Tonumfang übt das Gehör und die Vorstellungen eines Tones, was natürlich eine gewisse Konzentration erfordert. Außerdem wird auf die Klänge der unterschiedlichen Vokale eingegangen, die langsam nacheinander gesungen werden sollen und das genaue Hinhören schulen sollen.

Das Üben mit einem (gestimmten) Tasteninstrument wird empfohlen.⁵⁷

⁵⁵BALHORN: a.a.O.

⁵⁶MYER: a.a.O.

⁵⁷Ebd.

4.9. Stimmumfang

Der Stimmumfang der verschiedenen Stimmgattungen wird in gleicher Weise erwähnt wie in der klassischen Literatur.

Es werden auch die sogenannten Extremtöne erwähnt, das Schnarregister und Pfeiftöne, die in der Popmusik manchmal für bestimmte Effekte benutzt werden.

Es wird darauf hingewiesen, daß nicht die Anzahl der Töne, sondern Ausdruck und Farbpalette wichtig sind. Das Ziel besteht darin einen möglichst vielseitig einsetzbaren Sinnbereich zu haben, der vom tiefsten bis zum höchsten Ton vertraut ist und keine Anstrengung in der Produktion kostet.⁵⁸

Genauer wird aber nicht auf den eigentlich verwendeten Stimmumfang in der Popmusik gesprochen, der natürlich bei einem Sopran nicht zwingend bis zum c''' geht, dieser Ton zählt eher in den Bereich der Grenztöne, sondern meist nicht höher geht, als bis maximal f'. Der Grund hierfür liegt wahrscheinlich in der Freiheit, jeden beliebigen Ton zu singen oder nicht zu singen, die jeder Sänger in der Popmusik hat.

Die Übungen, die für eine Erweiterung des Tonumfangs verwendet werden, gleichen den Übungen im klassischen Gesang. Es werden Tonleiter-Übungen im Legato auf allen Vokalen trainiert, später auch auf Text.⁵⁹

4.10. Interpretation

Der grundlegende Unterschied im Bereich der Interpretation ist der, daß die meisten Songs, die in der Popmusik gesungen werden, an einem bestimmten Sänger haften, der ihn z. B. geschrieben hat oder als erster gesungen hat.

Vielleicht kann man sogar sagen, daß der Sänger an erster Stelle steht, vor dem Werk.⁶⁰ Es werden zur Zeit in der Popmusik sehr viele Songs gecover (nachgespielt), es scheint, daß der Erfolg so garantiert ist. Diese Cover-Versionen gleichen oft den Origi-

⁵⁸Ebd.

⁵⁹BALHORN: a.a.O.

⁶⁰W. BODE: Vocals, Bonn, Bad Godesberg 1998

nalen nicht, es wird eher auf einen ganz anderen Sound gesetzt, der die Melodie des Originals beinhaltet. Es gibt aber auch Original-Cover-Versionen, alles ist erlaubt.

Trotzdem gibt es natürlich viele Sänger, die nicht berühmt sind und Songs nachsingen. Um an einem Song zu arbeiten, gilt auch hier zunächst die Geschichte des Songs, des Songwriters zu kennen, die Gefühle, die der Song vermitteln soll, zu fühlen. Die Geschichte und die Stimmung des Songs soll lebendig erzählt werden, indem man auch das eigene Lebensgefühl und seinen persönlichen Stil mit einbringt.

Die Freiheiten, die man bei der Interpretation einer Melodie hat, sind wesentlich größer als in der Klassik. Man darf Töne in ihrer Länge, ihrer Höhe verändern, Töne weglassen, hinzufügen, rhythmische Veränderungen vornehmen, das Tongeschlecht und das Tempo variieren, also den gesamten Notentext verändern. Natürlich sollte der Song vom kundigen Zuhörer wiedererkannt werden.

Im Bereich des Textes findet man keine Unterschiede zur Interpretation eines klassischen Liedes. Der Inhalt des Textes soll bekannt und erlebt sein, seine eigenen Erfahrungen und Gefühle sollen eingebracht werden.

Dynamik, Auswahl des Gesangstils (Kopfstimme, Bruststimme, metallisch, hauchig, kernig), Tempoauswahl und Rhythmus sollen als Werkzeuge für die Interpretation eines Songs dienen.⁶¹

4.11. Präsentation

Im Bereich des Pop-Gesangs kommt natürlich noch eine andere Komponente zur Präsentation von Live-Auftritten oder Video-Clips hinzu. Neben der Mimik und der Gestik, die ein klassischer Sänger ja auch zu einem gewissen Grad verwendet, kommt hier nun auch der Körper zum Einsatz. Neben einer guten oder interessanten Stimme sollte fast jeder Pop-Star auch ein guter Schauspieler und vor allem Tänzer sein.

Gerade bei Live-Auftritten rückt die Show in den Vordergrund, weniger die Qualität der Stimme. Aber natürlich gibt es auch hier wieder Ausnahmen; Sänger, die einfach nur dastehen, ohne jeglichen Körpereinsatz. Das Image eines Pop-Sängers spielt also eine er-

⁶¹BALHORN: a.a.O.

hebliche Rolle.

Stimme, Musikstil, Sound, Aussehen und Bühnenpräsentation müssen zusammenpassen, aber auch etwas ganz Einmaliges und Besonderes sein.⁶²

4.12. Improvisation

Der Bereich Improvisation kommt aus dem Jazz, auf den ich hier nicht eingehen werde. In der Popmusik kommt Gesangsimitation nicht zwingend vor, man kann hier vielleicht vorrangig die „AdLibs“ erwähnen, die häufig am Schluß eines Songs verwendet werden. Aber im Bereich des Songwriting ist Improvisation natürlich gefragt. Man sollte hier aber eher von Melodiebildung oder Komposition sprechen, die natürlich nicht zwingend mit der Stimme erfunden werden muß.

Wird sie aber mit der Stimme erfunden, ist natürlich hier das Spielen und variieren von Tönen erforderlich. Hier ist es erstmal wichtig, Songs anzuhören und sich Melodien, Harmonien und Rhythmen bewußt zu machen.

Bei vielen Sängern reicht das schon aus, um aus dem Gefühl heraus einfach loszusingen. Hierzu ist natürlich etwas Mut und Selbstvertrauen nötig. Reicht das Hören von Musik nicht aus, kann man sich auf den theoretischen Weg begeben und Harmonielehre in Bezug auf Melodiebildung üben.

Der einfachste Weg, Improvisation zu lernen, ist es zu machen und immer wieder einfach zu verschiedenen Songs oder zu Harmonien singen, die man selbst oder jemand anderes auf einem Instrument spielt.

Aber auch bei der Improvisation ist nicht nur die Richtigkeit der Töne wichtig, sondern der Ausdruck. Es ist nicht nur ein beliebiges Anreihen von Tönen, es muß einen Sinn haben, sonst wird es langweilig.⁶³

4.13. Singen mit Mikrofon

Das Singen mit dem Mikrofon ist in der Popmusik notwendig, da man seine Stimme

⁶²BODE: a.a.O.

⁶³Ebd.

durch die lauten elektronisch verstärkten Instrumente einer Pop-Band nicht genug hören könnte.

Das regelmäßige Üben mit dem Mikrofon und das Aufnehmen der Stimme zur späteren Kontrolle ist zu empfehlen, da auch trotz Verstärkung die Stimme im Gegensatz zum Alleinsingen schwer zu hören ist.

Das Hören an sich reicht also nicht aus, um seine Stimme zu kontrollieren, sondern auch das Fühlen, denn die Gefahr ist sehr groß, beim Singen mit einer Band zu viel Kraft einzusetzen, was zur Ermüdung der Stimme und später zu Stimmschäden führen kann.

Da die Lautstärken der verschiedenen Töne durch die Entfernung zum Mikrofon gesteuert werden können, muß man wissen, bei welchen Tönen man vom Mikrofon weiter weg oder dichter herangehen sein muß. Daher ist es notwendig, die Lautstärke eines Tones gut fühlen zu können, um mit dem Mikrofon richtig umzugehen.

5. Ziele und Idealvorstellungen der klassischen Gesangsausbildung

5.1. Schönheit der Stimme

Über die Schönheit einer Stimme läßt sich nicht streiten, denn der Geschmack verschiedener Völker geht auseinander. So ist z. B. in Indien die Fistelstimme (vgl. Kapitel 3.10.) Merkmal für eine schöne Stimme und in unserem Kulturkreis gehen die Meinungen über das übertriebene Portamento (Das Schleifen von einem Ton zum anderen mit Legato, ohne abreißen und mit klingender Verbindung) von Natursängern (bedeutungsvolles, funktionierendes Stimmorgan) ebenfalls auseinander.

Eher könne man von der Güte einer Stimme sprechen, die über eine physiologische Intaktheit der Stimme Auskunft gibt. Dennoch kann es vorkommen, daß eine gute Stimme über wenig Schönheit verfügt und umgekehrt. Beispiel für eine schöne, aber weniger physiologisch intakten Stimme ist die Enrico Carusos, der mit 36 Jahren eine stark angegriffene Stimme hatte. Seine großartigen Interpretationen waren es, die das Publikum ansprach und seine Stimme schön machte. Die Schönheit einer Stimme ist gefühlsmäßig zu beurteilen, die Güte einer Stimme dagegen verstandesmäßig. Was genau macht nun aber eine gute Stimme aus?

„Die gute Stimme hört sich frei von Nebengeräuschen, Druck, Dauer-Fehlspannung an, klingt in der Höhe beliebig kräftig oder leise, weittragend, fließt resonanzreich, weich und anstrengungslos.“⁶⁴

Die Art und Weise, wie die Stimmfalten von außen her gedehnt werden, also der Einhängemechanismus mit seinen Muskeln funktioniert, aber auch die die Rändermuskelfasern (vgl. Kapitel 2.1.) sind ausschlaggebend für die Güte einer Stimme. Maximale Dehnung und minimale Spannung der Stimmfalten erzielen deren Schwingungsfähigkeit und somit einen schönen Klang.

Viele schöne Stimmen verfügen über einen guten Einhängemechanismus, durch den das Atmungsorgan automatisch richtig funktioniert und sich somit auch das emotionelle Gepräge einstellt.

Das emotionale Gepräge muß natürlich vom Sänger nach außen gekehrt werden, seine Persönlichkeit will vom Publikum gehört werden, es reicht nicht, wenn er einfach nur schön und gut singt. Großen Erfolg erreicht man nur mit dem Offenlegen seiner Persönlichkeit. Da das Zwerchfell das Affektorgan schlechthin ist, ist sein Funktionieren von großer Wichtigkeit, um dem Zuhörer das Gefühl miterleben zu lassen.⁶⁵

5.2. Ziele der klassischen Gesangsausbildung

Eine klassische Gesangsausbildung an einer Hochschule oder Vergleichbarem führt im allgemeinen zu einem Beruf, dem des Diplom-Sängers oder Diplom-Gesanglehrers. Es sind bestimmte Studieninhalte, die für die Ausbildung zum Sänger eingehalten werden, auf die ich hier aber nicht eingehen werde.

Natürlich gibt es viele Gesangschüler, die nicht das Berufsziel Sänger verfolgen, sondern ihre Stimme aus Spaß am Singen ausbilden lassen um vielleicht mal auf der Hochzeit von einer Freundin zu singen oder ihr Wohlbefinden mit dem Singen verbessern oder gar das Ziel einer Persönlichkeitsentwicklung im Vordergrund sehen. Aber auch darauf

⁶⁴HUSLER: a.a.O.: S.125

⁶⁵Ebd.

werde ich hier nicht eingehen.

Es geht hier vielmehr um die gesangstechnischen Ziele die beim Berufsänger, aber auch Amateursänger gleichermaßen von Wichtigkeit sind:

- Bestmögliche Beherrschung des Instruments Stimme, richtiger, schonender Gebrauch, Vermeidung schneller stimmlicher Ermüdung (Heiserkeit);
- Verbesserung des Stimmklangs und der Ausdauerfähigkeit, Kräftigung der beim Gesang benutzte Muskulaturgruppen;
- optimale Ausnutzung der stimmlichen Möglichkeiten (Resonanzen); weitgehende Vermeidung technischer Fehlfunktionen (z. B. Halsstütze, drücken, schieben, pressen, knödeln usw.);
- Vorbeugung von Stimmschäden und frühem Verschleiß, Stimmerhalt bis ins hohe Alter;
- größeres Stimmvolumen und Klangschönheit, weiterer Stimmumfang, stärkere Tongebung;
- gesangliche Sicherheit;
- fachlich richtiger Gebrauch der Stimme
- Ausgewogenheit der Stimmführung im gesamten Stimmumfang, klangliche Ausgeglichenheit der Vokalbildung;
- Verbesserung der Artikulation;
- weitgehende Behebung der Singangst;
- gesteigerte Klangkultur für den Chor
- Verbesserung des allgemein gesundheitlichen Zustandes durch Atmung.⁶⁶

5.3. Entwicklungsgeschichte des Gesangsideals

Die Forderungen an den Gesang bezogen sich zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert auf die wandelnde musikalische Praxis ohne mit den Grundsätzen der gesanglichen Tradition zu brechen. „Ziel gesanglicher Schulung war das Erreichen der Fähigkeit zur kompetenten klanglichen Umsetzung der Vorlage“.⁶⁷

⁶⁶KASPER: a.a.O.: S.13

⁶⁷B. GÖPFERT: Handbuch der Gesangskunst, Wilhelmshaven 1988

Der Komponist orientierte sich an die lange Tradition vorgegebener Möglichkeiten der menschlichen Stimme, wie auch die Gesangspädagogik sich an den wechselnden Forderungen der jeweils zeittypischen Komponisten orientierte.

Seit dem 20. Jahrhundert verschwand diese Wechselbeziehung langsam, da die wissenschaftliche Stimmforschung aufkam und von wichtiger Bedeutung war. Schon Mitte des 19. Jahrhunderts traten mehr Fragen der Stimmfunktion auf sowie einem daraus folgendem methodischen Weg der Stimmbildung, während im 17. und 18. Jahrhundert die Stimmbildung als schriftlich nicht vermittelbar galt und ausschließlich Anweisungen zur Ausführung des Notentextes existierten.

Die Anforderungen der Oper im 19. Jahrhundert, die nicht mehr die schlanke, bewegliche Stimme des Belcanto (beim Belcanto ist der Rändermuskelmechanismus stark ausgeprägt, vgl. hierzu Kapitel 2.1.), sondern ein voluminöseres Organ mit großer dramatischer Steigerungsfähigkeit verlangte, wurden von der neuen stimmbildnerischen Gesangspädagogik erreicht.

Die Rollengestaltung trat an die Stelle des virtuosen Kunstgesangs der alten Schulen. So kam es, daß die unterschiedlichsten Methoden ausprobiert wurden und nicht mehr Italien allein als Land der Gesangspädagogik galt, sondern auch Frankreich und Deutschland Stimmbildner hervorbrachte. Erst in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden durch fundierte Versuche stimmbildnerische Grundlagen manifestiert und grenzenunabhängig.

5.3.1. Gesang in Italien

Die führende Rolle Italiens reichte vom 16. Jahrhundert in das 19. Jahrhundert hinein, gefestigt durch die um 1600 entstandene Oper.

Die Anforderungen an die Stimmkunst wurden im Laufe des 17. Jahrhunderts durch Komponisten wie Monteverdi oder Scarlatti immer größer, so daß die Sänger eine langjährige und planvolle Ausbildung absolvieren mußten. Diese Ausbildung wurde im 18. Jahrhundert von dem Kastraten Piero Francesco Tosi schriftlich ausgearbeitet und somit entstanden die ersten Grundsätze des Belcanto, dessen Begriff allerdings erst im 19. Jahrhundert aufkam.

1529 aber skizzierte Blasius Rosetti schon einige Grundsätze zur Ausbildung der Stimme:

„Es versteht sich von selbst, daß, wenn man mit dem Singen überhaupt den Anfang macht, man nicht mit übermäßigem Atem und allzu hoch hervorbricht, sondern mit leiser und gelinder Tongebung die Noten singt. Denn sonst verletzt man die Stimmwerkzeuge und hemmt die Luftröhre (in ihren Funktionen). Deshalb halte man sich- und dies gilt auch sonst als tugendhaft- an den Mittelweg, d.h. man beginne nicht allzu tief noch allzu hoch.

Denn das Schreien in den hohen Tönen beschädigt die Kehle und die Stimme und verletzt das Gehör. Wenn man nämlich etwas leise zu singen anfängt, so erwärmt sich nach und nach die Kehle, die Stimmwerkzeuge beleben sich, und die Stimme, verschiedentlich durchgearbeitet, gelangt zu einem gleichmäßigem und vollendetem Ton.“⁶⁸

Ein leichter Toneinsatz, gute Atemführung und Ausgeglichenheit der Lagen führten, wie auch schon in der alten kirchlichen Gesangstradition, im Operngesang des 17. Jahrhunderts zur Tonschönheit.

Später gingen in den Lehrplan für Opernsänger auch Koloraturübungen ein, die von dem Arzt Giovanni Camillo Maffei zur Ausgeglichenheit und Beweglichkeit der Stimme empfohlen wurden.

1592 spricht der Figural Sänger Lodovico Zacconi erstmalig von einer mittleren Stimme, was die Herausbildung dieser Mischstimme im späteren Belcanto-Ideal als pädagogische Hauptforderung ausmachte.

Der Sänger und Komponist Giulio Caccini lieferte 1601 in der Vorrede zur Musiksammlung in *Le nuove Musiche* Grundlagen zur Ästhetik und Ausführungspraxis der neuen Vokalmusik, in der der ins Zentrum gerückte Sänger sich mit dem Wort-Ton-Verhältnis ausführlich auseinandersetzt und seine Singweise daraufhin anpaßt.

Empfindungen und Affekte sollen im Gesang zu hören sein und die natürlich wohlklingende und bebende Stimme soll die Fiselstimmen (vergleichbar mit der Falsettstimme, allerdings ist hier der sonore Körperklang nicht vorhanden) von Sängern ablösen, was

⁶⁸.GÖPFERT: a.a.O.: S.12

das Aufkommen der Kastraten-Stimmen hervorbrachte, denn Frauen hatten ein Auftrittsverbot.

Solfeggieren, Übungen auf Tonsilben und Vokalübungen zur Schulung der Intonation wurden Grundsätze der Gesangsausbildung, wie auch melodische Übungen auf einem Vokal zum beweglichen und umfangreichen Singen mit Lagenausgleich.

Virtuosität sollte für Caccini nur zum Mittel der Expression werden.

Auch Tosi vertrat diese Meinung, er sprach sich gegen Stimmakrobatik aus, stattdessen sollte der Sänger die Herzen der Zuhörer mit den Worten rühren.

Der reine und helle Ton, der weder genäselst noch geknödelt werden darf gilt als Ideal. Je höher die Töne, desto sanfter müssen sie gesungen werden, kreischen ist nicht erlaubt. Vereinigung von Bruststimme und Kopfstimme ist für Tosi das Hauptziel der Stimmbildung.

1774 nahm der Kastrat Giovanni Batista Mancini die Grundlagen von Tosi auf und erweiterte sie. Tosi hielt die gute Stimme des Gesangslehrers für unbedingt erforderlich, Mancini erweiterte die Forderung an den Lehrer, indem er von ihm erwartete, seine Stimme auch absichtlich verstellen zu können, um dem Schüler zur Verbesserung seiner Fehler zu verhelfen. Lockere Halsmuskulatur mit einer lächelnden, nicht zu großen Mundöffnung sollen dem Sänger einen kehligen Klang nehmen und durch die Weitung des Halses ein großer Ton erreicht werden.

Resonanzreichtum war für Mancini eine wesentliche Forderung an den Sänger, der durch die Lockerheit einen hellen aber sonoren Stimmklang charakterisierte.

Schlüsselbegriff für einen sonoren Körperklang, der in großen Räumen eine Stimme tragen kann, und den Registerausgleich, ist die Brustkraft, welche als Weite im Brustkorb zu verstehen ist. Diese Brustkraft wird durch Portamento-Übungen auf den Vokalen 'a' und 'e' geschult und durch Koloratur-Übungen. Unmerkliche Atemerneuerung und mäßige Atemgebung sind Voraussetzung für das Gelingen dieser Übungen.

Der Klang einer gleichmäßig sonoren Stimme mit Verschwinden des naturgegebenen Registerbruches ist durch die Verschmelzung von Brust und Kopfstimme gegeben.

Zieht man die Bruststimme nicht zu weit in die hohen Lagen, um das Forcieren der hohen Töne zu vermeiden und singt in diesen Lagen mit der Falsettstimme (bei Mancini mit der Kopfstimme zu vergleichen, allerdings bleibt bei der Falsettstimme die sonore Grundlage erhalten), so klingt es auch in den hohen Lagen nach dem Brustregister.

Diese Prinzipien der italienischen Gesangsmethode reichten also bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein, bis Verdi 1871 einen Brief mit Modifikationen schrieb, die der alten Lehre einen Weg in die Zukunft sichern sollte.

Er fügte Übungen im Ansatz, Stimm- und Sprechübungen mit klarer, deutlicher Aussprache den Grundlagen der Stimmbildung zu, die die dramatische Kraft des Gefühls ausdrücken sollten, hinzu. Dieses modifizierte Stimmideal des italienischen Sängers, in den Opern von Verdi, Puccini und Mascagni zu finden, ist noch heute dominierend.

5.3.2. Entwicklung des Gesangs in Frankreich

Das französische Gesangsideal unterschied sich im frühen 17. Jahrhundert nicht grundsätzlich vom Italienischen, wie man in der Enzyklopädie von Marin Mersenne von 1636 Harmonie universelle sehen kann. Die Franzosen aber legten eher Wert auf die Süße und Leichtigkeit der Stimme, die biegsam, weich und intonationssicher, in den Lagen ausgeglichen klingen soll. Durch Vor- und Nachsingen sollen harte und nasale Stimmklänge verbessert werden, die vom Atem gestützt sein sollen.

Die Kultivierung der Aussprache, die mit dem musikalischen Ausdruck verbunden sein muß, ist für Benigne de Bacilly von großer Wichtigkeit wie auch die geschmackvolle Anwendung von Verzierungen. Auch im 18. Jahrhundert blieb die Wichtigkeit des Sprachlichen, die in der Vorliebe des Dramas verwurzelt ist.

Jean-Baptiste Lully und Christoph Willibald Gluck ließen glanzvolle Sängervirtuosität nicht zu, legten Wert auf Einfachheit und Natürlichkeit und komponierten Opern lediglich zur Steigerung der Dichtung.

Annäherung an die Italienische Oper (wie auch Annäherung der Italienischen an die Französische) gab es Mitte des 18. Jahrhunderts, die die Opera comique entstehen ließ, die wiederum Einflüsse auf das Deutsche und Wiener Singspiel hatten. Vorreiter der Opera comique war Jean Jacques Rousseau.

Um 1800 wurden die Prinzipien der italienischen Gesangsmethode am Pariser Konservatorium übernommen, wie auch die virtuose Arie in der französischen Oper. Später aber reichte die italienische Methode nicht mehr aus, um die Anforderungen an die Sängerstimme zu erfüllen, da der dramatische Opernstil entstand, der voluminösere Stim-

men verlangte. So war es der Spanier Manuel Garcia, der im 19. Jahrhundert in Paris die italienische Gesangsmethode an die veränderten Bedürfnisse anpasste. Für das dramatische Stimmideal steht die Stimmbildung im Mittelpunkt der Ausbildung, die auf genauen Beschreibungen der ineinandergreifenden Teile des Gesangsmechanismus basiert. Das Erreichen der bruchlosen Verbindung der Register ist auch bei Garcia Ziel der Stimmbildung. Die Grundsätze Garcias wurden später auch von deutschen Gesangspädagogen aufgegriffen.

5.3.3. Gesangspädagogik in Deutschland

Schon 1474 schrieb der Choralsänger Conrad von Zaberns⁶⁹ über das gregorianische Stimmideal, das genau wie im späteren Belcanto auf den Ausgleich der Register basierte. Seiner Meinung nach ist jede Stimme verbesserungswürdig, wobei die Stimmfehler in erster Linie Singen durch die Nase, Herauspressen der Stimme und das Herausschreien hoher Töne mit voller Lunge sind. Ebenso müssen eine undeutliche Aussprache, verhauchter Stimmeinsatz, Herauf- und Herunterziehen von Tönen, unsaubere Intonation, ausdrucksloses Singen, unnötige Bewegungen und Gesichtverzerrungen behoben werden.

Leichte Höhe und volle Tiefe sind ebenfalls Anforderungen an die Gesangstimme. Der starke italienische Einfluß auf die deutschen Komponisten (wie z. B. Johann Adolf Hasse) im 16. und 17. Jahrhundert zeigt sich in der Übernahme des Belcanto-Gesangsideals, die unter anderen auch von Praetorius im 17. Jahrhundert überliefert wurden. Auch er sieht die wohlklingende, natürliche Stimme mit schwebendem Vibrato als Gesangsideal.

1757 nahm der Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola die Abhandlung von Tosi aus dem Jahr 1723 auf und versuchte den italienischen Registerbegriff physiologisch zu fundieren und mit dem wandelnden deutschen Musik-Ideal in Übereinstimmung zu bringen. Das virtuos-verschnörkelte Gesangsideal wurde von einer ausdrucksvollen Kantabilität abgelöst.⁷⁰

Auch Johann Adolf Hiller legte großen Wert auf eine sprachliche und geistige Durch-

⁶⁹De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum, Mainz 1474

⁷⁰Anleitung zur Singkunst, Berlin 1757

dringung des Textes und lehnte sich, genau wie Agricola, an das italienische Belcanto. Da es aber in Deutschland, im Gegensatz zu Italien, keine Gesangsschulen gab, war es schwierig, die gute Art des Singens zu erlernen.⁷¹

In Deutschland existierten lediglich volkstümliche Singspiele, von der Opera comique (vgl. Kapitel 5.3.2.) beeinflusst, bei denen Schauspieler ohne gesangliche Ausbildung sangen.

Hiller sah den Sänger im Dienste des Komponisten mit der Aufgabe, das Werk optimal wiederzugeben indem er seine wandlungsfähige Stimme mit deutlicher sprachlicher Artikulation einsetzt. Das ansonsten vollkommen übernommene Gesangsideal des Belcanto unterscheidet sich also von einem deutschen Gesangsideal lediglich darin, daß die deutsche Stimme als Trägerin des Ausdrucks in den Mittelpunkt rückt.

1841 legte der Sänger und Pädagoge Christian Gottfried Nehrlich⁷² in seiner Abhandlung großen Wert auf die seelische Kraft des Singens und die Harmonie des Ganzen. Diese spezifisch deutsche Auffassung des Singens hatten sich vor allem in den Gattungen Lied und Oper seit 1815 herausgebildet.

Richard Wagner war es, der 1840 auf eine Synthese der verschiedenen Stile Frankreichs, Italiens und Deutschlands verwies, aus der sich eine deutsche Eigenart entwickeln sollte. Die Zauberflöte von Mozart war die erste deutsche Oper; sie beinhaltete diese deutsche Eigenart.

Wagner gab einen entscheidenden Anstoß für den deutschen Gesangstil, denn er forderte von einem Sänger nicht nur stimmliche Qualitäten, sondern auch darstellerische Qualitäten, es entwickelte sich der Sing-Schauspieler, der sich als Teil des Gesamtkunstwerkes zu sehen hatte und es verstand, präzise sprachliche Artikulation mit italienischer Legato-Kunst zu vereinen.

Von Richard Wagner beeinflusst, schrieb Julius Hey 1885⁷³ basierend auf die dramatischen Erfordernisse der Stimme über die Stimmbildung in Verbindung mit einer Sprechschule, die durch das Tiefstellen des Kehlkopfes einen voluminösen, durchschlagkräftigen Ton erzeugt und den helleren italienischen Ton ablöste. Ein neues Gesangsideal entstand.

Durch dieses neue Gesangsideal spaltete sich die Stimmbildung von einer Gesangspäd-

⁷¹Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, Leipzig 1780

⁷²Die Gesangkunst, physiologisch, psychologisch, ästhetisch und pädagogisch dargestellt, Leipzig

⁷³Deutscher Gesangunterricht, Mainz 1985

agogik ab, da durch die dazugekommene Wichtigkeit der Dramaturgie die Stimme an sich in den Hintergrund rückte. Es entstanden Methodenstreitigkeiten, die sich erst in den Zwanziger und Dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts versachlichte.⁷⁴

6. Idealvorstellungen der Popstimme

Wenn man sich heute die Stimmen anhört, die im Radio gespielt werden, kommt man zu dem Schluß, daß es keine Idealstimme gibt. Die Vorstellungen der klassischen Gesangstimme, wie sie ausführlich in Kapitel 5 beschrieben wurden, sind in keiner Weise maßstabgebend für die Klangvorstellung einer Popstimme. Im Bereich der Popmusik gibt es kräftige Stimmen und auch leise Stimmen.

Es ist erlaubt Töne zu schreien oder auch zu hauchen (eine Popstimme muß nicht tragend und laut sein, auch nicht mit voller Resonanz, denn die heutigen technischen Mittel gleichen dies aus), der weiche Einsatz, wie er im klassischen Gesang verwendet werden muß, existiert genauso wie der verhauchte oder harte Einsatz. (Ein verhauchter Einsatz wird z. B. erreicht, indem der Kehlkopf Posticus, der für die Einatmung in eine wichtige Rolle spielt, bei der Tongebung betätigt wird. Vgl. Kapitel 2.1.)

Schreiende Töne finden in erster Linie Verwendung im Bereich der Rockmusik. Hierbei erfolgt eine Kehlstützung durch den Atemdruck und die geballte Atemkraft schaltet sich beim Schrei ein.

Louis Armstrong, der natürlich nicht als Pop-Sänger bezeichnet wird, sondern als Jazz-Sänger, verwendete sogar zur Stimmgebung seine Taschenfalten, auch falsche Stimmbänder genannt (vgl. Kapitel 2.1.), und gab somit seiner Stimme einen außergewöhnlich besonderen Stimmklang, der ihn populär machte.

Ausgebildete Stimmen, die viele, manchmal alle Grundsätze des klassischen Gesangs beherrschen (z. B. Koloraturen bei Mariah Carey), kommen genauso vor, wie Künstler, die scheinbar noch nie etwas von dem Wort Zwerchfell oder sogar Atem gehört haben. Es gibt für die Stimmen in der Popmusik keine Maßstäbe, alles richtet sich nach den verschiedenen Geschmäckern der Gesellschaft, egal ob man den klassischen Klang bei

⁷⁴z. B. durch Otto Iro: Diagnostik der Stimme, Wien 1923 und Paul Lohmann: Stimmfehler, Stimmberatung, Mainz 1938 und Ernst Barth: Einführung in die Physiologie, Pathologie und Hygiene der menschlichen Stimme, Leipzig 1911

Andrea Bocelli oder den schreienden Sound der Toten Hosen mag, es geht hier nicht unbedingt um Grundsätze und Regeln.

Der einzig stimmtechnische Grundsatz, der existiert, ist der der Intonation. Die Zuhörer wollen keine Stimmen hören, die falsch singen, was hier einzig und allein auf die Tonhöhe bezogen wird. Auch der Ansatz eines Tones wird in der Popmusik nicht unbedingt gerade, also gleich auf der richtigen Tonhöhe gesungen, es ist sogar notwendig, sogenannte „Smears“ zu singen, d. h. einen Ton von unten anzusingen (etwa einem Portamento vergleichbar).

Man kann aber sagen, daß, obwohl es auch Stimmen wie Sarah Brighman gibt, der Klang des Brustregisters in der Popmusik vorrangig existiert. Zu erwähnen ist hier, daß die Stimme Sarah Brighmans keine Popstimme ist, sondern eher eine klassische Stimme, die in der Popmusik Verwendung findet. Man kann davon ausgehen, daß statt ein Drittel Bruststimme und zwei Drittel Kopfstimme, wie es im klassischen Gesang Grundsatz ist, die Popstimme mit zwei Drittel Bruststimme und ein Drittel Kopfstimme singt. Der Eindruck eines Brustregisters wird mit korrekter Einmischung der Kopfstimme bis zum g“ erreicht. Genauso häufig gibt es aber auch Stimmen, die nicht nur solch einen Eindruck vermitteln, sondern tatsächlich das Brustregister soweit in die Höhe ziehen. Man spricht hier vom „Belting“. Im klassischen Gesang wird aufgrund der eventuellen Stimmschädigungen auf diese Technik verzichtet, aber es gibt genügend Sänger im Pop-Bereich die, ohne ihre Stimme zu schädigen, täglich diese Technik anwenden. Allerdings findet man ebenso viele Sänger, die aufgrund dieser Technik regelmäßig Stimmbandknötchen entfernen lassen. Man kann aber hier von einer unausgebildeten Stimme ausgehen.

Wenn man auf die Ansager der Medien einen Blick wirft, fällt auf, daß die Tendenz im Laufe der Jahre auch hier zu tiefen Stimmen geht.

Um die Ursachen dieses Phänomens Popstimme zu ergründen, ist es notwendig, die historische und gesellschaftliche Entwicklung der Popmusik zu erwähnen, da es bei der Popstimme nicht allein um die Stimme geht, sondern ebenso wichtig, vielleicht sogar wichtiger, ist das Image eines Interpreten, welches durch Aussehen, Musikstil, musikalisches Umfeld (Produzent, Musiker, Manager), Persönlichkeit, angestrebte Zielgruppe und vielen anderen Faktoren gekennzeichnet ist.

6.1. Zum Begriff Popmusik

Den Begriff Popmusik in einer kurzen Abhandlung zu skizzieren ist nicht einfach, wohl eher unmöglich. Hört man diesen Begriff, scheint jeder zunächst zu wissen, worum es geht, versucht man ihn aber terminologisch festzulegen, scheint es durch seine Komplexität fast unmöglich zu sein, läßt sich doch in jeder Definition Widersprüche finden. Theoretische Begriffe, die versuchen Popmusik zu definieren, werden lediglich von außen herangetragen, da sie, im Gegensatz zur klassischen Musik, über keinen auf die Musikpraxis bezogenen eigenen theoretischen Überbau verfügt. Somit wird der Begriff Popmusik mit einem sprachlichen Etikett versehen, das zur Vereinfachung der Verständigung fungiert. Popmusik, als Abkürzung für Populärmusik, gilt als Sammelbegriff für angloamerikanisch geprägte Erscheinungsformen der Musik. Rauhe und Flender (1989) legten den Begriff Populärmusik folgendermaßen fest:

„Populärmusik ist eine spezifisch eigenständige Musikkultur auf der Grundlage industrieller Produktion und Distribution. Ihre sozialen und psychologischen Funktionen sind bestimmt durch die emotionalen und körperlichen Bedürfnisse, die im verstärktem Maße durch die rationalisierte Lebens- und Arbeitsform in der industrialisierten Gesellschaft erzeugt werden. Ihre Ästhetik wird bestimmt durch die Bedingungen und Möglichkeiten der Massenkommunikationsmittel. Ihre Semantik erwächst aus dem Topoi moderner Mythologien, ihre Struktur aus der Akkulturation von ethnischen insbesondere der afroamerikanischen) mit popularisierten oder trivialen europäischen Musiktraditionen.“

Ob das abstrakte Herumreiten auf Begriffen sinnvoll ist, bezweifelte John Shepard in Bezug auf Volksmusik, ernste Musik und populäre Musik:

„Wenn die Begriffe Volksmusik, populäre Musik und ernste Musik als Teil der lebendigen Sprache unpräzise und mehrdeutig sind, dann sollten sie im vollen Bewußtsein, warum das so ist, in dieser Form belassen werden. Versuche, mögliche Konfusionen dadurch zu vermeiden, daß man präzise Definitionen an-

strebt, haben nur zur Folge, die viel grundlegendere und wichtigere Frage nach den sozialen und kulturellen Bedeutungen zu verdrängen, die diese Musikformen für diejenigen sozialen Gruppen besitzen, die sie hervorbringen. Wenn es als Voraussetzung für einen systematischeren Zugang das Bedürfnis nach einem präziseren internationalen und interdisziplinären Verständnis dessen gibt, was populäre Musik eigentlich ist, dann sollte ein solches Verständnis in der Aufhellung der sozialen und politischen Bedeutung solcher Musikformen verankert sein, statt in Definitionen von Etiketten, denen Konnotation unterliegen, die ihrer deskriptiven Funktion kaum angemessen sind.“⁷⁵

Welche Musik nun tatsächlich als populär zu bezeichnen ist, was soviel wie volkstümlich heißt, vom Volke gehört und als unterhaltend gilt, ist schwer auszumachen. Denn fungierten die Salonmusik im 19. Jahrhundert und der Wiener Walzer nicht auch als unterhaltend und wurden sie vom Volke gehört? Läßt sich nicht auch behaupten, daß die Entwicklungslinien des Jazz, der musikwissenschaftlich in die Populärmusik eingeordnet wird, ähnlich elitär wie die der Kammermusik verlaufen sind?

Um dieses Fragen zu klären, bzw. Popmusik von den oben genannten zu trennen, ist es von Wichtigkeit, die Bedeutung der Industrie und Marktbeziehungen für die Popmusik zu diskutieren, denn die technologischen, ökologischen, und auch sozialen Faktoren, sind für die Popmusik keine von außen wirkenden Kräfte, sondern der Musik immanent.⁷⁶

6.1.1. Entwicklung der Popmusik

Als nach dem zweiten Weltkrieg die Plattenindustrie und die Radiostationen immer größer wurden und die professionellen Jazz-Musiker nicht mehr gefragt waren, wurden immer mehr weiße Musiker ausgesucht, die die Jugendlichen mit ihrer Musik begeistern sollten. Die Jazzmusik, die von den Weißen hauptsächlich imitiert wurde, (es gab auch Richtungen, wie z. B. der Ragtime, der von den weißen Musikern übernommen wurde,

⁷⁵J. SHEPARD: Definition as Mystification. A Consideration of Labels as a Hindrance to Understanding Significance in Music, in: D. Horn (Hrsg.), Popular Music Perspectives 2, (IASPM) Göteborg, Exeter, Ottawa, Reggio, Emilia, S. 80

⁷⁶P. WICKE: „Populäre“ Musik als theoretisches Konzept, aus: PopScriptum 1/92, Berlin

aber eine eigene Entwicklung durchmachte), wurde somit vom aufkommenden Rock 'n' Roll verdrängt. Eine der ersten Aufnahmen wurden von Chuck Berry 1955 als Originalinterpret veröffentlicht, was aufgrund der Rassendiskriminierung Proteste mit sich rief und Elvis Presley sozusagen als Antwort von der Plattenindustrie herausgebracht wurde. Die weißen Interpreten, wie auch Bill Haley, kopierten die farbigen Musiker so genau wie möglich, so daß sich der Rock 'n' Roll der afroamerikanischen Musik anpaßte. Der Rhythmus galt als zentrale Komponente und Ordnungsfaktor, die das Zusammenspiel der Musiker organisiert. Die Fähigkeit, Emotionen durch die menschliche Stimme darzustellen und somit auf den Hörer durch den physiologischen Vorgang zu übertragen, steht im Zentrum der afroamerikanischen Musik, so auch im Rock'n Roll. Man kann also sagen, daß der Gesang im Rock 'n' Roll nicht nur Gefühle ausdrückt, sondern sie darstellt (vielleicht vergleichbar mit den im Kapitel 5.3.3. erwähnten Singschauspielern). Der Interpret führt durch seine Persönlichkeit ein Zwiegespräch mit dem Zuhörer, was von großer Wichtigkeit für die Jugend aufgrund ihrer Bedürfnisse ist und den kollektiven Charakter des Rock 'n' Roll und der Rockmusik ausmacht.

Weitere Entwicklungen des Jazz wurden weniger vom Volk gehört, löste sich somit aus dem Entwicklungsprozeß der Popmusik ab und siedelte sich in den Grenzlinien der Avantgarden an. Natürlich gab es im Laufe der Jahrzehnte immer wieder Querverbindungen zu anderen Stilen, wie z. B. die Entstehung des Jazz-Rock, welcher aber eher weniger populär wurde als die Rockmusik an sich.

Der Rock 'n' Roll war Anfang der fünfziger Jahre zur Musik der Jugend geworden. Er erwuchs aus den Elementen des Blues, Rhythm and Blues und Country und gilt als erster Stil des Rock. Das erste Mal prallten verschiedene Musikauffassungen aufeinander, sogar innerhalb der Familie zwischen Eltern und Kindern, und durch die Radiostationen konnten die Jugendlichen ihre eigenen Musikinteressen durchsetzen und entwickeln.

Die soziale Situation der Nachkriegsjugend wuchs im materiellen Wohlstand, welche eine Werteverchiebung von der Arbeit auf die Freizeit bewirkte und die dadurch entstandenen Sinndefizite durch die persönliche Selbstverwirklichung kompensieren sollten. Die Arbeit degenerierte zum Gelderwerb und die Lebensideale verlagerten sich auf die Freizeit. Die Konsumgesellschaft entstand.

Durch die Massenmedien, die explosionsartig nach dem zweiten Weltkrieg aufgingen,

war der Rock 'n' Roll die erste Musikentwicklung, die im direkten Verhältnis mit ihnen stand. Sie waren es, die die sozialen Wandlungen bewirkten und die ästhetischen Maximen überrollte, die Kultur änderte sich, die Rockmusik wurde zu ihrem Produkt.

Die Persönlichkeitsentwicklung (die nach und nach natürlich auch den eigenen Körper einbrachte, die Einheit von Körper und Geist mitsichbrachte, in der Flower-Power-Zeit ihren Höhepunkt fand und somit vielleicht die ausgeprägten Körperübungen der Popgesangsdidaktik bewirkte, wie in Kapitel 4.1. beschrieben, aber auch den Schwerpunkt der Resonanzen auf den Mundraum, bzw. in erster Linie auf die Nasenresonanz erklärt, denn die Nässelformanten sind nach sprachpsychologischen Untersuchungen ein Ausdruck des Sinnlichen und körperlich-tierischen Grundlagen des Menschen und sich vornehmlich bei Affekten findet,⁷⁷ brachte neue kulturelle Ansprüche, die den Massenmedien neue Funktionen übertrug und somit einen neuartigen Umgang mit der Musik bewirkten. Tanz und Unterhaltung waren bis dahin die Funktionen der Unterhaltungsmusik, nun sollten die Barrieren zwischen Kunst und Alltag niedergerissen werden, denn die Musik fand überall ihre Funktion, nicht nur zum Tanzen, sondern genauso als Hintergrundmusik in Bars, im häuslichen Alltag (durch die aufgekommenen Kofferradios und natürlich die Schallplatten, die und nach immer günstiger wurden) und in Filmen, die z. B. durch Elvis Presley auch nach Europa gebracht wurden. Es entstanden komplexere Rezeptionszusammenhänge.

So bekam die Populärmusik einen globalen Charakter, die durch die sozialen, technischen und ökonomischen Faktoren eine transnationale Musikpraxis machte.

Die kulturelle Relevanz dieser Musik war die Gleiche, die die älteren Generationen in der Klassik fanden. Man konnte diese Musik nicht mit den Maßstäben der klassischen Musik messen, denn es sind zwei verschiedene Welten, in denen die beiden Musikstile existieren. Die Rockmusik z. B. folgt keinen Prinzipien, wie z. B. Volksmusik oder Klassik, denn sie hat eine musikalische Eigenständigkeit. Sie war eine Reaktion auf die Erfahrungen die die Jugendlichen machen mußten, Emotionen die sie erlebten wie z. B. Angst, Depression, Frustration, Gewalt und Aggressivität. Diese Musik wurde von ihnen gebraucht, um Gefühle zu verarbeiten, sie auszudrücken, sie zu sublimieren. Affekte wurden durch die Musik wiedergegeben (vgl. oben).

Sicherlich ein Grund der Verwendung der Bruststimme im Pop-Gesang, denn die Ju-

⁷⁷HABERMANN: a.a.O.

gendlichen verfolgten ihre Persönlichkeitsentwicklung.

„Die Bruststimme ist Ausdruck der Selbstbehauptung, der Selbstentfaltung, des Imponiergehagens, der Aufsaugung des Partners. Die Kopfstimme dagegen der Selbstverkleinerung, des Aufgehens im Partner, des Bestrebens, harmlos und ungefährlich erscheinen zu wollen, aber auch der Bereitschaft, sich zu unterwerfen. In der Mittelstimme verharrt der Sprechklang, wenn sich weder diese Tendenzen geltend machen. Daher erklingt die Bruststimme bei Zorn, Stolz, Verachtung, Ärger und Drohung, aber auch in feierlicher Stimmung, bei selbstbewußtem Zielstreben und prahlerischem Jubel; die Kopfstimme dagegen bei Angst, Ekel, körperlichem und seelischem Schmerz, in der Bitte und bei Höflichkeit, sowie Zärtlichkeit (besonders bei Kindern).“⁷⁸

Als der Rock 'n' Roll in den sechziger Jahren durch Filme und Schallplatten nach Europa, bzw. England, exportiert wurde (die Jugendlichen aus der weißen Mittelschicht konnten sich die mittlerweile günstiger gewordenen Schallplatten kaufen), versuchten verschiedene Bands diesen Rock 'n' Roll nachzuspielen. Es entstand der Beat, der sich aus Elementen des Skiffle und Rock 'n' Roll entwickelte, und auch in England hatte die Anfangsphase dieser Musikrichtung einen oppositionellen Charakter gegenüber der etablierten Erwachsenenwelt. (Etwa zur gleichen Zeit entstanden in den USA die sogenannten Protest-Songs, die durch Joan Baez, Bob Dylan und anderen eine politische Songkultur entwickelten). Die natürlich bekannteste Band, die als Identifikationsobjekt für die Jugend fungierte, waren die Beatles, die in späteren Zeiten auch experimentelle und klassische Elemente in ihrer Musik verwendeten und Schallplatten aufnahmen, die als Gesamtwerk betrachtet werden sollten, eine Geschichte erzählten. Spätestens hier wurde die Wichtigkeit eines Produzenten größer. Denn George Martin, Produzent der Beatles und klassischer Musiker, war es, der die Beatles zu dem machten was sie waren. Er hatte durch die klanglichen Differenzierungsmöglichkeiten, die durch den technologischen Fortschritt in den Tonstudios angewandt wurden (1947 wurde das Magnetband eingeführt, mehrspurige Aufnahmen wurden möglich und auch die Korrektur von schon eingespielter Musik) eine ebenso wichtige Rolle bekommen. Aber es

⁷⁸F. TROJAN: Der Ausdruck der Sprechstimme, Wien 1952, S. 156

war eben nicht die Musik allein, denn als Identifikationsobjekt für die Jugend, reichte es nicht, nur Musik zu machen, sondern man mußte eine Lebensweise, ein bestimmtes Image verkörpern.

Die Mode und Freizeitideale die der Beat und der Rock 'n' Roll mitsichbrachten, wurden so zu einer generationspezifischen Lebensweise, die von der Jugend mit eigenen kulturellen Werten verbunden wurde, obwohl es ebenso ein kommerzielles Produkt der Kulturindustrie war. Die Musik bekam eine doppelte Existenzform, der ursprüngliche Sinn wurde nach und nach von ökonomischen und kommerziellen Faktoren überlagert. Die Radioindustrie kaufte schon in den zwanziger Jahren die Plattenfirmen auf (1900 wurden die ersten Plattenfirmen gegründet, damals wurden klassische Platten für exklusive Käuferschichten verkauft und später sogenannte Unterhaltungsmusik-Schallplatten für die Musicbox gepresst) und 1935 existierte die erste Hitparade, die für den Transport von Werbung übertragen wurde. Somit geriet die Musik in die vollständige Abhängigkeit von technischen und ökonomischen Bedingungen und wurde durch die Radiosender gefiltert.

Durch die Technik wurden die Instrumente und Stimmen kontrollierbar und reproduzierbar und somit bewußt als eigene Ausdrucksebene eingesetzt, was zu einer Schwerpunktverlagerung auf den Sound führte und folglich die kreativen Vorgänge von Komponisten und Instrumentalisten trennte.

Seit 1944 gibt es für die Musiker eine Einnahmeteiligung für die von ihnen eingespielten und eingesungenen Songs, die sie ökonomisch mit dem Komponisten gleichstellen. Diese Grundstrukturen der Ökonomie von Musikproduktionen wurden schon 1909 mit dem Copyright eingeleitet, welche die juristische Form der Beziehungen zwischen dem Komponisten und dem Verleger festlegt und für die Lizenzvergaben von Werbezwecken und Filmen regulierend wirken.

(Der Umsatz, der durch die Lizenzvergaben für Werbezwecke erreicht wird ist seit den Achtziger Jahren höher, als der Umsatz der Schallplattenindustrie an sich.)

Durch diese Überlagerung der technischen und ökonomischen Faktoren auf den ursprünglichen Sinn der Musik und ihren zunehmenden Erfolg verloren Beat und Rock 'n' Roll ihren protesthaften Charakter und der Begriff Pop wurde in den sechziger Jahren der Hauptbegriff für diese Art von Musik. 1979 durch die ersten Videoclips eingeleitet, entstand nicht nur eine visuelle Ebene, sondern auch neue soziale, ökonomische

und kulturelle Zusammenhänge, die nun nicht mehr die vierzehn bis zwanzig Jährigen ansprachen, sondern die achtzehn bis dreißig Jährigen. 1981 mit MTV angefangen wurden die Präsentationsrahmen für Interpreten durch den Videoclip immer perfekter und wichtiger, ständig wechselnde Images werden verlangt, so daß Stars wie Michael Jackson oder Madonna immer wieder in neuen Rollen in Erscheinung treten. Es geht hier also nicht mehr um eine fundierte Persönlichkeit, sondern allein um das Ritual der Berühmtheit, um einen ökonomisch rentablen Verbreitungsgrad, was durch die zum Teil Als-Ob-Sänger, die ihre Songs nicht selbst singen, bestätigt wird.

Anfang der siebziger Jahre aber wurde der Popmusik die Rockmusik entgegengesetzt, welche als Oberbegriff für nicht primär konsumierte populäre Musik gilt und ihre Wurzeln im afroamerikanischen Blues hat.

„Rockmusik besitzt, ihren kommerziellen Aspekten zum Trotz, in allen ihren stilistisch unterschiedlichen Erscheinungsformen protesthafte, emanzipatorische Qualitäten. Popmusik dagegen ist, trotz der Verwendung afro-amerikanischer Rudimente in standardisierter Form, durch ihren konsumorientierten Charakter und die Verschleierung von gesellschaftlicher Wirklichkeit geprägt.“⁷⁹

Wenn man nun die Trojanische Definition von Schon- und Kraftstimme anführt, sieht man den genauen Zusammenhang der in der Rockmusik verwendeten Stimmen und ihrer kulturellen Bedeutung:

„Schon- und Kraftstimme entsprechen im stimmlichen Ausdruck den Polen der vegetativen Rhythmik und lassen sich phonetisch etwa so charakterisieren: die Schonstimme ist gekennzeichnet durch erweichte Einsätze, leichte Schwellklänge, geringen muskulären Tonus, gleichmäßig ruhige, wenig frequente Atmung, Dominanz des vokalischen Elements und Legatoführung; die Kraftstimme dagegen durch verhärtete Einsätze, Staccato, hohe Muskelspannung, eine mehr stoßweise vor sich gehende Atmung bei kräftiger Beteiligung der Expirationsmuskeln sowie Vorherrschaft der Konsonantismus. Der Pol der Kraftstimme wird vornehmlich von den Akzenten des Zorns und des Trotzes un-

⁷⁹H. RÖSING: ROCK/POP/JAZZ: Vom Amateur zum Profi, Kassel: ASPM 1987

*terströmt, vielleicht auch von denen der Angst und des Schreckens, der der Schonstimme dagegen von den Akuten behaglichen Ruhegenusses und friedlicher Weltverbundenheit besetzt zu denken.*⁸⁰

Vergleicht man die Aspekte der Schonstimme mit den Grundlagen des klassischen Gesangs, erkennt man einen eindeutigen Bezug, wie man auch die Aspekte der Kraftstimme klar auf die im Radio zu hörenden Stimmen in der Rockmusik beziehen kann. Da man die Stimmen der kommerziellen Popmusik, gemeint ist hier die Musik, die keinen protesthaften Zug in sich trägt, weder der Schonstimme noch der Kraftstimme genau zuordnen kann, könnte man an dieser Stelle von einer sinnentleerten Musik sprechen, die einzig und allein der Ökonomie dient.

Ebenso ist die globale Musikpraxis ohne jegliche Tradition mit afro-amerikanischen Formen, die als Klangschaablone für tanzbare Musik dient, ein Argument für diese sinnentleerte Musik, wie auch die Tatsache, daß Popmusik das Recycling von vorangegangener Musik ist, die durch digitalisierten und computergesteuerten Produktionstechnologien entstehen und eigenartigste Kreuzungen und Stilrichtungen bewirken. Aber ist diese Musik nicht trotzdem ein Produkt der Gesellschaft, der Menschen, die, wie auch immer, einen Nutzen für sich aus dieser Musik ziehen, denn die Musik, egal ob Hip-Hop, Rap, Techno, House usw., wird von Menschen produziert, gesungen und vor allem von vielen gehört. Daß sich Liebhaber klassischer Musik über diese Art von Musik beschweren, wie es auch früher mit dem Jazz und Rock 'n' Roll war, ist verständlich, denn die Entwicklung der Musik-Kultur ist erschreckend, ungewohnt und beängstigend, wie die gesamte Entwicklung der Gesellschaft an sich. Tatsache ist, daß Musik schon immer eine Lebenswelt dargestellt hat und so auch die Musikentwicklung der heutigen Zeit als Spiegel der Gesellschaft dient und nicht zu verhindern ist, man muß sich dieser Entwicklung stellen. Die vielfältigen und oft flüchtigen Realitätsbezüge der Popmusik beinhalten einen komplexen und aktiven Prozeß, die das Urteilen nach dem Schema einer Kunstwerk-Ästhetik nicht möglich machen.

7. Einblick in die Praxis

⁸⁰TROJAN: a.a.O.

Um einen Einblick in die Praxis der Sängerinnen und Sänger zu bekommen, hielt ich es für notwendig, Studentinnen und Studenten zum Thema zu befragen.

Die meisten Gesangsstudenten von Musikhochschulen legen natürlich ihren Schwerpunkt auf den klassischen Gesang, da das Studium nur auf diese Richtung ausgelegt ist. Es gibt hier also nur vereinzelte Personen, die mit einer tatsächlichen Popstimme singen können. Im Bereich des Schulmusikstudiums finden sich eher Personen, die sich weniger auf die klassische Gesangsart beschränken, sogar den Pop-Gesang bevorzugen, was sicherlich zunächst mit dem Ziel dieses Studiums zu begründen ist, denn im Beruf eines Lehrers ist meiner Meinung nach eine perfekt ausgebildete klassische Stimme weniger notwendig, als eine Stimme die einen zeitgenössischen Klang hat. Aber auch auf die Gewichtung der Teilbereiche des Studiums, die sehr vielfältig sind, erschweren eine Schwerpunktverlagerung auf die Gesangsausbildung.

Die Befragung zu diesem Thema soll keinesfalls als empirische Forschung zu verstehen sein, da die wenigen befragten Personen nicht unbedingt repräsentativ für die gesamte Bundesrepublik sind und ebenso der Fragebogen an sich kein wissenschaftlich ausgearbeitetes Ergebnis repräsentiert. Folglich soll das Ergebnis des Fragebogens lediglich die Erfahrungen von Studentinnen und Studenten veranschaulichen, die in Verbindung mit einer klassischen Gesangsausbildung den Popgesang praktizieren.

7.1. Befragung von Studenten

Alle befragten Personen im Alter von zweiundzwanzig und neununddreißig Jahren haben im Bereich ihres Studienganges eine abgeschlossene Gesangsausbildung oder stehen am Ende dieser Ausbildung.

Zwanzig Prozent der Befragten studier(t)en an der Musikhochschule in Hamburg Gesang, achtzig Prozent studier(t)en an der Musikhochschule in Hamburg Schulmusik, gleichermaßen jeweils die Hälfte der Personen männlich und weiblich.

Die zwanzig Prozent Gesangstudenten bevorzugen die Art des klassischen Gesangs, sechzig Prozent der übrigen bevorzugen die Popstimme, zwanzig Prozent singen beide Arten gleichermaßen gern.

Die Personen, die den klassischen Gesang bevorzugen, haben von Geburt an hörender Weise Kontakt mit klassischem Gesang gehabt und im Alter von sieben bis zehn Jahren erstmals praktizierender Weise. Die übrigen Personen haben, mit einer Ausnahme, frühestens mit acht Jahren den ersten Kontakt hörender Weise erlebt und praktizierender Weise, ohne Ausnahme, frühestens mit sechzehn Jahren.

Mit einer Ausnahme kann man sagen, daß die Sängerinnen und Sänger jeweils die Art des Gesanges bevorzugen (wenn eine Bevorzugung vorliegt), mit der sie als erstes hörender sowie praktizierender Weise in Kontakt traten.

Dreißig Prozent der befragten Personen haben kurzzeitig Unterricht im populärem Gesang genossen und empfanden keine Nachteile durch diesen Unterricht für ihre klassische Stimme. Der herausstechende Unterschied der beiden Unterrichtsgegenstände wurde von diesen Personen im spielerischen und experimentellem Umgang mit der Stimme in Bezug auf die Tongebung für die Popstimme angegeben.

Siebzig Prozent aller Befragten haben durch Überanstrengung oder fehlerhafter Stimmgebung bei beiden Arten des Gesangs gleichermaßen Stimmprobleme erlebt, Schulmusikstudenten wie auch Gesangstudenten.

Die Studenten und Studentinnen beschrieben die förderlichen Aspekte der klassischen Gesangsausbildung für die Popstimme, in der Reihenfolge der Häufigkeit der Aspekte, folgendermaßen:

- Atmung
- bewußter Umgang mit der Stimme
- Erschaffung verschiedener Resonanzräume
- Stimmhygiene
- Volumenerweiterung
- Umfangerweiterung
- Intonationstraining
- Erweiterung des Selbstvertrauens
- Ausdruck

Die Beschreibung der hinderlichen Aspekte der klassischen Gesangsausbildung für die Popstimme wurden, in der Reihenfolge der Häufigkeit der Aspekte, folgendermaßen er-

wähnt:

- einheitlicher und unflexibler Klang durch Registerausgleich
- kopfstimmlastiges Klangideal
- durchgehendes Ausnutzen aller Resonanzen
- zu bewußtes und korrektes Singen verhindert intuitives Singen
- deutliche Aussprache verhindert Phrasierungen des populären Gesangs

7.2. Fazit

Unterschiedliche Beantwortungen in Bezug auf die verschiedenen Voraussetzungen und Interessen der befragten Personen zu den Fragen der hinderlichen und förderlichen Aspekten der klassischen Gesangsausbildung für die Popstimme konnten nicht festgestellt werden, folglich scheinen die oben genannten Aspekte für alle Popsänger mit klassischer Gesangsausbildung relevant zu sein.

Obwohl die förderlichen Aspekte der klassischen Gesangsausbildung überwiegen, würde ohne jegliche Berücksichtigung der hinderlichen Aspekte im außerunterrichtlichen Bereich, also autodidaktischem Bereich bzw. im populärem Unterricht, keine Popstimme entstehen.

Eine klassische Gesangsausbildung allein wäre also trotz vieler Vorteile nicht ausreichend.

8. Zusammenfassung

Die vorangegangenen Ergebnisse in Kapitel 7 zeigen also, daß die klassische Gesangsausbildung für die Entwicklung einer Popstimme zunächst sehr hilfreich sind (z. B. Atmung, Stimmhygiene), aber nicht alle Aspekte der Popstimme berücksichtigen, sondern sogar behindern.

„Die bekannten klassischen Methodik-Bücher von Caccini (1600) bis heute bie-

ten keine Hilfe. Denn der Sänger leichter Musik will nicht geschult klingen, er will anders sein oder vielleicht auch nur normaler, ungekünstelt, frei von der Leber weg“.⁸¹

Die Perfektion der Stimme, wie sie von einer klassischen Stimme verlangt wird und in Kapitel 3 ausführlich beschrieben wurde, ist nicht unbedingt relevant für die Popstimme, wie z. B. in Kapitel 4.6. zum Thema Stimmeinsatz keine grundlegenden Regeln angeführt werden.

Obwohl, wie in Kapitel 7 zu lesen, wichtige Unterschiede zwischen der Popstimme und der klassischen Stimme existieren, scheint der Grundlagenvergleich in Kapitel 4 nicht auf alle Punkte einzugehen (z. B. Phrasierungen). Folglich scheint die Pop-Gesangsliteratur noch nicht auf einem abgeschlossenem Stand zu sein; zu hoffen ist, daß es Gesangspädagogen im Bereich des Pop gibt, die alle grundlegenden Unterschiede in ihren Unterricht einbeziehen.

Die Entwicklung der Singstimme, wie sie in Kapitel 5 und 6 beschrieben wurde, scheint in eine Richtung zu gehen, die der Sprechstimme immer näher kommt (wie beim Sprechgesang von modernen Komponisten oder Rap der heutigen Zeit) und alle Möglichkeiten des Instruments Stimme ausnutzen sollen (z. B. das Singen mit den Taschenfalten bei Louis Armstrong oder die Verwendung ungewöhnlicher Stimmäußerungen, wie Schreien, Stöhnen usw.), um den inhaltlichen und schauspielerischen Aspekt, wie auch die Individualität des Künstlers in den Vordergrund zu rücken.

Gegen diese Entwicklung kann sich, meiner Meinung nach, kein Gesangslehrer wehren, wenn auch Friedrich Herzfeld der Meinung ist:

„Daß in der Unterhaltungs- und Jazzmusik zugleich heiser krächzende Gießkannenstimmen angebetet werden, steht auf einem anderen Blatt. Es gehört zu den Merkwürdigkeiten unserer Zeit, daß von manchen Musikfreunden nicht mehr die schönen Stimmen und der vollkommene Gesang, sondern die häßliche Stimme und überhaupt Stimmlosigkeit und das Fehlen jeder Gesangkunst bewundert und mit Gold aufgewogen werden.“⁸²

⁸¹M. RONDEL: The Belting Voice, in: Reinders: a.a.O.: S. 241

⁸²F.HERZFELD: Magie der Stimme, Frankfurt M., Berlin: Ullstein 1961, S. 159

Natürlich ist nicht zu bestreiten, daß es hier um Geschmäcker geht, die allerdings nicht das Recht haben, eine vorangegangene Entwicklung, die von der Gesellschaft ausging, zunächst grundsätzlich als schlecht zu beurteilen.

Ob das Singen von populärer Musik die klassische Stimme in ihrer Gesundheit und Entwicklung behindert, scheint bei Beherrschung der grundlegenden Techniken, wie Atmung und ständiger Lockerung sowie Schonung des Stimmapparates, weit hergeholt zu sein.

„Wenn man diese Techniken beherrscht, kann keine Rede mehr davon sein, daß dieser Form des Gebrauchs der Stimme schädlicher oder ermüdender für die Stimme ist als klassisches Singen oder daß die klassische Stimme dadurch schlechter würde“⁸³

Ist es dann nicht von Notwendigkeit, eine weiterführende, anerkannte Gesangstechnik zu entwickeln (wie sicherlich schon von vielen Pädagogen angestrebt), die auch an den deutschen Hochschulen angeboten würde, ohne z. B. lediglich einen kostenpflichtigen Sechs-Wochen-Kurs durchzuführen und ihn ebenso vordergründig zu behandeln wie die ältere, bewährte Gesangskunst?

Aufgrund der Nachfrage der Jugend nach ausschließlich neuem Gesang wäre eine neue Stimmhygiene, die die Voraussetzungen und Ziele des Popgesangs berücksichtigen, wünschenswert.

Vielleicht kann man sogar einen Vergleich zwischen der Ontogenese eines Embryo und der Individualentwicklung einer Stimme ziehen, wie auch zwischen der Phylogenese, also der Stammesentwicklung, und der Entwicklung der Idealvorstellung der Gesangsstimme. Dieser Vergleich würde eine Gesangspädagogik unterstützen, welche klassische als auch populäre Inhalte lehrt.

Es fand eine Evolution der Stimme statt, denn nicht von Beginn der Menschheit an war der Kehlkopf so aufgebaut, wie zur heutigen Zeit.⁸⁴ Er hat sich seinen Bedürfnissen angepaßt, wie auch die Stimme sich den Bedürfnissen der Menschheit an die Klangvorstellungen anpassen sollte.

Wäre also eine Verschmelzung beider, aller Gesangsrichtungen möglich?

⁸³A. HAENEN: Vokale Techniken im 20. Jahrhundert, in: Reinders, a.a.O.: S.246

⁸⁴vgl. K. R.SCHERER: Vokale Kommunikation, Weinheim, Basel: Beltz 1982

Um nicht zu einem Stillstand in der Entwicklung der Gesangskunst zu kommen, ist diese Verschmelzung nötig, denn sonst droht mit dem Stillstand die Isolation und das Vergessen von einer langen Tradition mit all ihren positiven Errungenschaften.

„Wir brauchen einen neuen Gesang.“⁸⁵

⁸⁵L. HIRST: Eine neue Stimme für das 21. Jahrhundert, aus: Neue Zeitschrift für Musik, Mai-Juni 1995

Literaturverzeichnis

- BALHORN, ANDRÈS: Powervoice, Bergisch Gladbach 1996
- BODE, WINFRIED: Vocals, Bonn, Bad Godesberg 1998
- FUCHS, VIKTOR: Die Kunst des Singens, Kassel: Bärenreiter 1967
- GÖPFERT, BERND: Handbuch der Gesangskunst, Wilhelmshaven 1988
- GREENE, ALAN: The New Voice, New York 1982
- HABERMANN, GÜNTHER: Stimme und Sprache, Stuttgart: Thieme 1978
- HAEFLIGER, ERNST: Die Singstimme, Bern: Hallwag 1983
- HERZFELD, FRIEDRICH: Magie der Stimme, Frankfurt M., Berlin: Ullstein 1961
- HIRST, LINDA: Eine neue Stimme für das 21. Jahrhundert, aus: Neue Zeitschrift für Musik, Mai-Juni 1995
- HORN, D. (HRSG.): Popular Music Perspectives 2, (IASPM) Göteborg, Exeter, Ottawa, Reggio Emilia
- HOWARD, ELISABETH/AUSTIN, HOWARD: Born to Sing, London 1989
- HUSLER, FREDERICK/RODD-MARLING, YVONNE: Singen, Mainz: Schott 1965
- KASPER, HANS-JOSEF: Stimmphysiologie und Stimmpsychologie für Sänger, Nonnweiler-Otzenhausen: Burr 1992
- KOLB, ANDREAS: Die Popstimme, aus: neue musikzeitung, Ausgabe 7/8, Regensburg 1997
- MOHR, ANDREAS: Handbuch der Kinderstimmgebung, Mainz: Schott 1997
- MYER, BILLI: Vocal Basics, Brühl: AMA 1996
- PETERMANN, GERTRUD: Stimmgebung und Stimmerziehung, Berlin: Luchterhand 1996
- PÉTURSSON, MAGNÚS/NEPERT, JOACHIM: Elementarbuch der Phonetik, Hamburg: Buske 1991
- REINDERS, ANK: Atlas der Gesangskunst, Kassel: Bärenreiter 1997
- RÖSING, HELMUT (HRSG.): ROCK/POP/JAZZ: Vom Amateur zum Profi, Kassel: ASPM 1987
- SCHERER, KLAUS R. (HRSG.): Vokale Kommunikation, Weinheim, Basel: Beltz 1982
- SCHMIDT-GADEN: Wege der Stimmgebung, München: Max Hieber 1992
- SEIDNER, WOLFGANG/WENDLER, JÜRGEN: Die Sängerstimme, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1978
- TROJAN, FELIX: Der Ausdruck der Sprechstimme, Wien 1952
- WÄNGLER, H.-H.: Leitfaden der pädagogischen Stimmbehandlung, Berlin: Carl Mar-

Literaturverzeichnis

hold 1966

WICKE, PETER: Rockmusik, Leipzig: Reclam 1987

WICKE, PETER: "Populäre" Musik als theoretisches Konzept, aus: PopScriptum 1/92, Berlin

WICKE, PETER: Jazz, Rock und Popmusik, aus: D.Stockmann (Hrsg.), Volks- und Populärmusik in Europa, Berlin: Laaber 1992