

## **Vortrag / Workshop Vokalmusik nach 1950**

### **Neue Gesangstechniken und ihre Notation (am Beispiel von ausgewählten Vokalwerken)**

für Kompositions- und Gesangsstudenten

#### **0) Vorbereitendes**

Aufgrund meiner Erfahrung aus rund 200 Uraufführungen zeitgenössischer Vokalmusik und dem ausführlichen Dialog mit Komponisten und Gesangskollegen über die verwendeten Techniken und ihre Notation einerseits sowie aus zahlreichen Workshops (u.a. in Wuppertal, Bremen, Salzburg und Buenos Aires) mit Kompositions- und Gesangsstudenten andererseits möchte ich es mir zum Ziel machen, die Kenntnis sowohl der Möglichkeiten im eigenen künstlerischen Schaffen als auch der Arbeitsweise des jeweiligen Partners (Komponisten und Interpreten) zu vertiefen und möglichen Berührungspunkten im beruflichen Alltag vorzubeugen. Dies kann je nach Vorbereitungsstand der Teilnehmer als Vortrag mit Klangbeispielen vom Band sowie live gesungenen Beispielen erfolgen, oder auch einen größeren Workshop-Teil einschließen, in dem die Auseinandersetzung mit von den Komponisten eingebrachten Partituren bzw. die Erarbeitung der von den Sängern mitgebrachten Werke im Vordergrund stehen.

#### **1) Zu den Inhalten im Einzelnen:**

Beginnen möchte ich mit einer kurzen Einführung in die zeitgenössische Vokalmusik und die Möglichkeiten, die sie dem Sänger bietet. Die Erweiterung des klassischen Belcanto durch die Parametrisierung der Klänge und damit der Gesangstechnik fußt meines Erachtens auf der langen Geschichte der Vokalmusik insgesamt und es ist kein Zufall,

dass sich unter den Sängern der Neuen Musik so viele finden, die gleichermaßen die historische Aufführungspraxis pflegen. Die Geschichte des hohen Männergesangs von Countertenören (und auch Kastraten) ist dabei erhellend, weil die Komponisten nach 1950 hier eine historisch wenig vorgeformte Stimmlage vorfanden, welche die Phantasie beflügelte, indem sie gleichzeitig instrumental verwendet wurde und semantisch im Musiktheater nicht aufgeladen war.

Auf heutige Gesangsstudenten warten überaus vielseitige Aufgaben und sie müssen sich wie ein Chamäleon verwandeln, um dem Musiktheater (von Oper bis zu neuen Formen des Sprech- und Tanztheaters), Oratorium und Lied in den verschiedensten Formationen und ästhetischen Ausprägungen gerecht zu werden. Dass das Singen auf einer Bühne immer auch einen dramatisch-theatralischen Akt (nicht zuletzt in seiner aktiven Negation) beinhaltet, dass der Gesang selbst aber ebenso instrumental verstanden werden kann, ist ebenso Thema des Vortrags wie der Bezug zu den begleitenden Instrumenten, Arbeit mit oder ohne Dirigenten sowie Improvisation oder andere freie Formen.

Weitere grundsätzliche Fragestellungen betreffen Atem und Artikulation, woraus sich ein direkter Bezug zu entstehenden rhythmischen Problemen ergibt, Dynamik (so ergeben sich beim Sänger in unterschiedlichen Lagen stark abweichende Dezibel-Werte für gleiche dynamische Angaben), Textauswahl und Textumsetzung, den Sinn und Unsinn von Zusatzinstrumenten sowie grundsätzliche Fragen der Notation.

## 2) Diskussion der Gesangstechniken und ihrer Notation:

- **Stimmfächer und ihre Register:** Was kann von Komponisten allgemein vorausgesetzt, was muss spezifisch mit den jeweils Singenden geklärt werden? Wie wurde historisch mit den Registern umgegangen, wie kann ich heute als Sänger den Anforderungen gerecht werden, ohne mir zu schaden? Was sind Formanten und wie beeinflussen sie die Wahrnehmung der Stimme?
- **Extremlagen und Registerbrüche:** Am Beispiel von Kompositionen soll gezeigt werden, wie die Grenzen der menschlichen Stimme sinnvoll ausgelotet werden können. Insbesondere gilt es zu bedenken, dass andere Parameter (Dynamik, Text...) dabei meist extrem in Mitleidenschaft gezogen werden. Es gilt aber auch, die Angst vor Techniken wie dem Registerbruch (Jodeln) zu nehmen. Ausprobieren alleine schadet noch nicht, nur wenn ohne Dialog mit den Komponisten auf der Bühne und unter Belastung "probiert" wird, was nicht geht, nimmt die Stimme Schaden.
- **Mikrointervalle:** Was können Sänger leisten, die nicht mit Vierteltongesang und nicht-temperierten Tonsystem aufgewachsen sind? Wie klingen Mikrointervalle, wie kann man sie üben?
- **Glissando:** Wie können Probleme mit unklarer Notation und unverständlichem Text vermieden werden? Wie kann die richtige Intonation während und am Ende des Glissandos geübt und gewährleistet werden?
- **Obertongesang:** Wie funktioniert er, kann man ihn voraussetzen bzw. wie üben?

- **Unterton / Strohbass und vocal fry / multiphone Klänge:** Alle basieren auf ähnlichen Techniken; wie kann man sie für die Konzertsituation sicher verfügbar machen, wo liegen die Grenzen?
- **Volksmusik (auch außereuropäisch), Belting:** Was kann vorausgesetzt werden, was fällt aus dem Rahmen des "klassischen" Gesangs? Was genau passiert stimmtechnisch, wie kann man die Techniken anhand von Vorbildern und Beispielen üben / trainieren?
- **Gesang mit Nebenluft, eingeatmetes Singen:** Hier sind viele Einschränkungen zu beachten, insbesondere der hohe Luftverbrauch beim Singen mit Nebenluft (extrem in tiefer Lage), die eingeschränkte Dynamik und mögliche Intonationsprobleme, eingeschränkte Textverständlichkeit und Flexibilität hinsichtlich der Artikulation. Bzgl. des eingeatmeten Singens ist große Vorsicht geboten, obwohl es leise und in entspannter Lage im Allgemeinen gut funktioniert.
- **Singen mit erhöhtem Kehldruck:** Das klingt zuerst unangenehm, ist aber bei gleichzeitiger Entspannung des restlichen Gesangsapparats durchaus möglich und bei Beachtung der dynamischen Grenzen auch nicht an sich ungesund.
- **Vibrato / Tremolo / Triller:** Diese Techniken betreffen die Feinabstimmung zwischen Kehlkopf und Zwerchfell. Es ist wichtig, die Unterschiede herauszuarbeiten, einerseits bzgl. der Notation, andererseits hinsichtlich der Funktionsweise und den daraus resultierenden Übetekniken.

- **Artikulation:** Da der Kehlkopf als Regler der Tonhöhe im Luftstrom sitzt, beeinflussen alle Veränderungen des letzteren auch die Tonhöhe. Dies gilt es insbesondere bei Staccati zu beachten. Weiterhin ist interessant, die Unterschiede zwischen Glissando, *porte de voix* und Legato herauszuarbeiten.

- **Singen mit Mikrofon:** Viele der zeitgenössischen Vokaltechniken sind sehr viel weniger tragfähig als der klassische Belcanto-Gesang und müssen daher elektronisch verstärkt werden. Wie und auf welche Art es kompositorisch Sinn machen kann und was es für den Sänger bedeutet, soll diskutiert werden.

### 3) Zum Umgang mit Text:

- **Fremdsprachen:** Natürlich können heute einige Sprachen wie Englisch und Italienisch, mit Abstrichen auch Französisch, Spanisch und Russisch als Gesangssprachen vorausgesetzt werden. Dennoch macht es Sinn, sich zu vergegenwärtigen, dass jede Sprache einen bestimmten Klangraum hat, und es auch deswegen, nicht nur wegen der Verständnisschwierigkeiten (Sänger sollten sehr genau wissen, was sie singen), Sinn machen kann, einen Text in eine geläufigere Sprache zu übersetzen. In jedem Fall ist es notwendig, bei der Notation einzelner Silben oder Textpartikel keine Unklarheiten über die Aussprache aufkommen zu lassen. Meistens ist dann der Gebrauch des International Phonetic Alphabet (IPA) die beste Lösung. Für Sänger ist das aktive Beherrschen des IPA überaus sinnvoll, ebenso wie eine Vorstellung von Klang und Struktur möglichst vieler Sprachen.

- **Sprechgesang:** Ein Thema, das stets weiteren Gesprächsbedarf aufwirft. Wie gut sollen die Tonhöhen nachvollziehbar sein, ist es im Schönbergischen Sinne ein ganz anderer Gestus oder nur eine Färbung? In jedem Fall muss der Sänger über einen Sprechton verfügen, der gut hörbar und fokussiert ist, dabei aber die typische sängerische Klanglichkeit vermeidet.

- **gesprochene Texte:** Grundsätzlich ist auffällig, dass sich die meisten Komponisten ein "neutrales" Sprechen wünschen. Existiert es überhaupt? Wenn ja, wie kann man es herstellen? Die Sprechstimme als eigene Stimmqualität zu trainieren, ist sinnvoll, es gibt aber Werke, für die ein ausgebildeter Sprecher schlicht die bessere Besetzung ist.

- **extremes Sprechen, Schreien / Flüstern:** Es ist offensichtlich, dass Schauspieler besser schreien können als Sänger. Diese Technik ist zwar erlernbar, aber nicht in einigen Wochen. Gleichzeitig darf die Stimme eines Schauspielers auch "verbrauchter" klingen, als die des Sängers. Dennoch sollten auch Sänger über mehrere Farben des lauten Sprechens, Rufens und Schreiens verfügen, ebenso bühnentauglich flüstern können.