

Alexander Mayr

Voce faringea

Eine Kunst
der Belcanto-
Tenöre

Geschichte
—
Physiologie
und Akustik
—
Übungen



Bärenreiter

Alexander Mayr

Voce faringea: Eine Kunst der Belcanto-Tenöre

Geschichte – Physiologie und Akustik – Übungen



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Diese Publikation wurde durch die großzügige Förderung des Landes Steiermark und der künstlerisch-wissenschaftlichen Doktoratsschule der Kunstuniversität Graz ermöglicht.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2018

© 2018 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Einbandgestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Innengestaltung und Satz: textfomart, Daniela Weiland, Göttingen

Notensatz: Alexander Mayr

ISBN 978-3-7618-7178-2

DBV 224-01

www.baerenreiter.com

Für Jeannie

Inhalt

Vorwort	9
1. Einleitung	11
2. Stimmregisterkonzepte im 18. und 19. Jahrhundert	18
2.1 Zur <i>Voix sur-laryngienne</i> Bennatis und <i>Voix pharyngienne</i> Colombat de L'Isères	21
2.2 Das dritte Register des Tenors?	34
2.3 Die Problematik der Register-Terminologie	36
2.3.1 Die Bezeichnung <i>Voix mixte</i> für die Verbindung der beiden Hauptregister	37
2.3.2 Die Bezeichnung Kopfstimme für eine zwischen den beiden Hauptregistern liegende Stimmfunktion	51
2.3.3 Die Bezeichnung Falsett für eine zwischen den beiden Hauptregistern liegende Stimmfunktion	54
2.3.4 Weitere historische Bezeichnungen für Falsett-dominante Stimmelemente	60
2.4 Tenorfächer im 18. und 19. Jahrhundert und ihre Registerstrategien	63
2.5 Zusammenhänge zwischen zeittypischer Klangästhetik und Registerstrategien der Tenöre	68
3. Physiologische und akustische Studien	74
3.1 Definition der Stimmregister	75
3.1.1 Die »natürlichen« Register: Modalregister und Falsett	77
3.2 Methoden der Untersuchung von Stimmregistern	80
3.2.1 Strömungsglottogramm und Messung des subglottischen Drucks	80
3.2.2 Elektroglottographie	81
3.2.3 Akustische Analyseverfahren	82
3.3 Strömungsglottogramm- und EGG-Parameter in den Stimmregistern: Modal, Falsett und <i>Voce faringea</i>	84
3.3.1 Einleitung	85
3.3.2 Methode	89
3.3.3 Resultate	90

3.3.4	Diskussion	96
3.3.5	Zusammenfassung	100
3.4	Analyse der physiologischen und akustischen Charakteristika der <i>Voce faringea</i>	101
3.4.1	Einleitung	102
3.4.2	Methoden	107
3.4.3	Resultate	109
3.4.4	Diskussion	116
3.4.5	Zusammenfassung	119
4.	Praktischer Teil	122
4.1	Die physiologischen Grundlagen der <i>Voce faringea</i>	123
4.2	Übungen für den Funktionskreis Atmung	127
4.2.1	Atem-Stimm-Kopplung	128
4.2.2	Stärkung der inhalatorischen Kräfte	130
4.2.3	Intensivierung der antagonistischen Atemspannung	132
4.3	Übungen für den Funktionskreis Phonation	134
4.3.1	Vergrößerung der Stimmlippenschwungmasse und der vertikalen glottischen Kontaktfläche	135
4.3.2	Verstärkung der glottischen Adduktion	137
4.4	Übungen für den Funktionskreis Resonation	142
4.4.1	Kontraktion des Rachenisthmus	143
4.4.2	Aryepiglottische Sphinkterbildung	146
4.5	Übungen zum Verbinden von <i>Voce faringea</i> und Modalregister	150
4.5.1	Wechsel zwischen Modalregister und <i>Voce faringea</i> während eines Intervallsprungs	151
4.5.2	Registerwechsel auf einem Ton	153
4.6	Anwendung der <i>Voce faringea</i> im Tenorrepertoire	154
4.7	Anwendung der <i>Voce faringea</i> für weitere Stimmfächer (tiefe Fächer und Frauenstimmen)	157
4.8	Anwendung der <i>Pharyngeal Voice</i> in zeitgenössischen populärmusikalischen Gesangsstilen	158
5.	Conclusio	160
Appendix	163
Musikalische Beispiele		163
Literaturverzeichnis		177
Register		187

Vorwort

Die Reflexion des eigenen künstlerischen Tuns im Kontext historischer, gesellschaftlicher, psychologischer oder auch politischer Einflüsse ist, meiner Ansicht nach, eine der wichtigsten Grundlagen künstlerischer Praxis, ohne die wohl weder Fischer-Dieskaus Interpretation der Schubertschen Winterreise, noch Brendels nuancenreiche Darbietung von Liszts zweitem Klavierkonzert jene ganz besondere sinnliche Wirkung entfalten hätten können. Nicht zu vergessen sind in diesem Sinne auch die künstlerischen Leistungen von Nikolaus Harnoncourt, der mit seinem Wirken einen so wesentlichen Beitrag zur Vergegenwärtigung und Verlebendigung der Musik vergangener Epochen geleistet und durch das Erfahrbarmachen ungewohnter Klangerlebnisse zu einer Bereicherung heutiger Hörgewohnheiten beigetragen hat.

Als ich im Sommer 2009 von der Einrichtung eines völlig neuen künstlerisch-wissenschaftlichen Doktoratsprogramms an der Kunstuniversität Graz las, hatte ich bereits seit geraumer Zeit das immanente Bedürfnis verspürt, Erkenntnisse und Erfahrungen, die ich sowohl durch meine künstlerische Tätigkeit auf dem Opern- und Konzertpodium als auch durch meine gesangspädagogische Arbeit gewonnen habe, in wissenschaftlicher Art und Weise zu reflektieren und zu erforschen.

Künstlerisches Tun generiert stets Wissen. Diese Prämisse sowie ein neuer und gegenüber den traditionellen Wissenschaften alternativer Weg der Erkenntnissuche in der *Artistic Research* schienen mir gleichsam faszinierend wie passend für mein Forschungsvorhaben. Ein permanentes wechselseitiges Durchdringen künstlerischer Praxis und wissenschaftlicher Reflexion stellt die Basis jenes genuinen künstlerischen Forschungstypus dar, in dessen Zentrum das eigene künstlerische Tun, entweder als Objekt der Betrachtung oder als Erkenntnis-Prozess steht. Vernetzt oder kontextualisiert durch andere Forschungsdisziplinen wirken Erkenntnisse dieser Reflexion eigener künstlerischer Praxis schließlich als neu gewonnenes kreatives Potential wieder auf diese zurück. Künstlerische Forschung ermöglicht somit einen substantiellen künstlerisch wie wissenschaftlich relevanten Erkenntnisgewinn, der mittels ausschließlich traditionell wissenschaftlicher Methoden nicht erschlossen werden kann.

Ziel meiner *Artistic Research*, die auch die Grundlage für dieses Buch darstellt, war die künstlerische und wissenschaftliche Rekonstruktion einer in Vergessenheit geratenen Gesangspraxis, die etwa zwischen 1780 und 1850 von den berühmten *Tenori di Grazia* in den extrem hohen Lagen von Opernpartien der Belcanto-Epoche angewendet

und seinerzeit auch *Voce faringea* genannt wurde. Bestimmte historische vokale Klangqualitäten wiederzuentdecken und damit auch neue Perspektiven für die historisierende Aufführungspraxis der Vokalliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts zu eröffnen, war dabei mein zentrales Bestreben.

Die künstlerisch ästhetische Entwicklungsarbeit basierte auf einer interdisziplinären Verknüpfung künstlerischer (experimenteller) Praxis mit musikhistorischer, akustischer und physiologischer Forschung. Die eigene Stimme diente dabei gleichermaßen als Vermittlerin zwischen den Disziplinen sowie als Forschungsobjekt, Experimentierwerkzeug und Objektivierungsinstrument. Meine Forschungserkenntnisse konnte ich schließlich sowohl wissenschaftlich im Rahmen physiologisch-akustischer Studien als auch künstlerisch mit meiner Interpretation der extrem hohen Partie des Arkenholz in Aribert Reimanns Oper *Die Gespenstersonate* an der Frankfurter Oper im Jänner 2014 darstellen und dokumentieren. Die intensive künstlerische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser speziellen historischen Gesangspraxis der großen Belcanto-Tenöre im *Primo Ottocento* brachte nicht nur für das Fachgebiet neue und relevante Erkenntnisse, sondern vor allem auch eine qualitative Bereicherung und Erweiterung meiner eigenen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten.

Aus diesem Grund ist es mir ein großes Anliegen, mich herzlichst bei meinen Doktorats-Betreuern Prof. Dr. Ulf Bästlein und Prof. Dr. Klaus Aringer sowie meinen externen Gutachtern Prof. Rudolf Piernay und PD Dr. Daniel Brandenburg für ihr unermüdliches persönliches Engagement und ihre sachkundige Begleitung bedanken. Mein Dank gilt aber auch Prof. Dr. Johan Sundberg für die inspirierende Zusammenarbeit an der Studie zu den Stimmregistern während meines Forschungsaufenthalts an der KTH in Stockholm, Dr. Donald G. Miller für die Einweisung in die Arbeitsweise mit dem *VoceVista Pro* System und schließlich auch der Künstlerischen Doktoratsschule an der Kunstuniversität Graz sowie jenen Persönlichkeiten, die sich mit so viel Einsatz um die Institutionalisierung künstlerischer Forschung im Rahmen des *Doctor-artium*-Studiengangs an der Universität verdient gemacht haben.

Nicht zuletzt möchte ich mich aber auch insbesondere beim Land Steiermark sowie bei der künstlerisch-wissenschaftlichen Doktoratsschule der Kunstuniversität Graz für die großzügige Publikationsförderung bedanken.

1. Einleitung

Alte Musik ist heute präsent wie nie zuvor und in den letzten Jahrzehnten zu einem festen Bestandteil des internationalen Musiklebens geworden. Ein stetig wachsendes Publikum interessiert sich für die Musik vergangener Jahrhunderte, was sich nicht zuletzt auch in der Programmgestaltung von Festivals, Opern und Konzerthäusern sowie in den Verkaufszahlen des Tonträger-Markts widerspiegelt. Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, John Eliot Gardiner oder Marc Minkowski sowie spezialisierte Ensembles wie der Concentus Musicus Wien, das Clemencic Consort, die Akademie für Alte Musik Berlin oder die English Baroque Soloists versuchen mit ihren Interpretationen von Werken vergangener Epochen historische Klangideale wiederzubeleben, die sich doch deutlich von jenen unterscheiden, die durch traditionelle Symphonieorchester vermittelt werden. Eine Bereicherung heutiger Hörgewohnheiten durch neue, ungewohnte Klangerlebnisse mag sicher mit dem großen Erfolg jener spezialisierten Interpreten Alter Musik in Zusammenhang stehen.

Ein Begriff, der heute untrennbar mit der Alten Musik verbunden wird, ist jener der historischen Aufführungspraxis. In den letzten Jahren wurde jedoch auch die Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vermehrt zum Gegenstand historischer Aufführungspraxis. Es stellt sich allerdings grundsätzlich die Frage, ob nicht jede Art und Weise in der ein musikalisches Werk zur Aufführung kommt, bereits als historisch zu bezeichnen wäre. Dies gilt etwa auch für Aufführungen von Bach- oder Händel-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert. Mit Selbstverständlichkeit wurden als veraltet geltende Kompositionen früherer Epochen von den Interpreten durch Veränderungen und Bearbeitungen auch oft an den zeitgemäßen Geschmack angepasst. Als Beispiel sei hier nur Felix Mendelssohn Bartholdys Wiederaufführung von Bachs *Matthäus-Passion* 1829 in Berlin erwähnt. Für jene Zeit selbstverständlich, passte auch Mendelssohn Bachs Werk an den aktuellen Zeitgeschmack und die damaligen Aufführungs-Möglichkeiten an: die nicht mehr gebräuchlichen *Oboi d'Amore* wurden durch Klarinetten ersetzt, Violoncelli, Kontrabässe und Hammerklavier bildeten das Continuo und Mendelssohn strich nicht weniger als vier Rezitative, elf Arien und sieben Choräle. Die damals übliche Verknüpfung der Aufführungspraxis von Werken vergangener Epochen an jene der Gegenwartsmusik bezeichnet Ulrich Konrad als »aktualisierende Aufführungspraxis« (Konrad, 2000, S. 94 f.).

In den 20er- und 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts etablierte sich eine neue Tradition im Umgang mit Alter Musik. Bindungen an gerade vorherrschende Musik-

anschauungen und Klangideale wurden ganz bewusst vermieden. Stattdessen strebte man nun nach einer »entromantisierten« und möglichst authentischen Umsetzung des Notentextes unter bestmöglicher Berücksichtigung der Vorstellungen des Komponisten, musikhistorisch rekonstruierbarer Aufführungs-Modalitäten und ihrer Wirkung auf die Zuhörer jener Zeit. »Musik aus ihrer jeweiligen Entstehungszeit heraus zu verstehen und sie im Sinne des Komponisten zu interpretieren« (Helfgott, 2012, S. 14) fasst Maria Helfgott die Bestrebungen der historischen Aufführungspraxis im 20. Jahrhundert zusammen. Dazu mussten sich Musikerinnen und Musiker jedoch erst das, für eine möglichst werkgetreue Interpretation Alter Musik notwendige Wissen über zeit-typische Klangideale, Musiziergewohnheiten, Spieltechniken, Raumverhältnisse, historische Instrumente, etc. aneignen. Aufführungspraxis ist aber auch ein Teilbereich der Musikwissenschaft. Dieser widme sich, nach Gutknecht, der Erforschung all jener Aufführungs-Gegebenheiten, die eine Komposition einer historischen Epoche zu einem sinnlich wahrnehmbaren Kunstwerk ihrer Zeit machten. So gewonnene Erkenntnisse würden schließlich auch als Grundlage für die praktische Interpretation Alter Musik nutzbar gemacht werden können (Gutknecht, 1997, S. 199).

Eine historische Aufführungspraxis im Sinne einer authentischen Rekonstruktion des ursprünglichen Klang-Ereignisses bleibt jedoch, da stets eng an seine ganz spezifische historische Aufführungssituation und ein bestimmtes historisches Publikum gebunden, unerreichbar. Ein historischer Zeitgeist oder soziale Verhältnisse vergangener Epochen lassen sich nicht wiederherstellen. Jaques Handschin meinte etwa, dass jeder historischen Musikart ein bestimmter Vortragsstil entspreche. Eine für ein historisches Publikum natürliche und zeitgemäße Vortragsweise würde einem heutigen wahrscheinlich befremdlich erscheinen (Handschin, 1982, S. 386 f.). Historische Aufführungspraxis sei, wie Ulrich Konrad bemerkt, im Grunde nichts anderes als ein musikalischer Stil. Dessen Zweck sei es, mit heutigem musikalischen Erfahrungsschatz und möglichst detailreichem Wissen über historische Musizier-Traditionen und Entstehungsumstände die akustischen Erscheinungsformen von Musik früherer Epochen nachzubilden und sinnlich erfahrbar zu machen (Konrad, 2000, S. 100).

Aus der Erkenntnis, dass eine historische (authentische) Aufführungspraxis nie realisierbar sein würde, erwuchs die Forderung nach einer Begriffsmodifikation. Immer öfter wird daher der, seit den 1930er-Jahren etablierte Terminus historische Aufführungspraxis durch Bezeichnungen wie historisch informierte Aufführungspraxis oder historisch orientierte Aufführungspraxis ersetzt. Wolfgang Fuhrmann spricht sich diesbezüglich für die Verwendung des Begriffs historisierende Aufführungspraxis aus (Fuhrmann, 2002, S. 14 f.). Auch Konrad verwendet diese Bezeichnung und definiert sie folgendermaßen:

»Die historisierende Aufführungspraxis [...] schafft einen Stil der Vergegenwärtigung, der Verlebendigung von Musik früherer Zeiten [...] Sie stellt ihre Mittel nicht um ihrer selbst willen bereit, sondern zur Erfüllung eines Zwecks. Der aber liegt in der Musik und in den Hörern, die bei jeder Aufführung eines Werks dessen flüchtige ›Erscheinung‹ erfahren wollen.« (Konrad, 2000, S. 100)

Einen wesentlichen Vorteil hat die historisierende Aufführungspraxis immer dort, wo eine kontinuierliche Aufführungstradition dokumentiert und nachvollziehbar ist. Starke Veränderungen oder sogar der Verlust von bestimmten Musizierpraktiken stellen diesbezüglich jedoch ein großes Problem dar. Beispiel hierfür wäre etwa die Rekonstruktion der Spielweise auf einem historischen Instrument, welches keine Rolle mehr im regulären Musikleben spielt oder im Laufe der Zeit sogar in Vergessenheit geriet.

Das Instrument Stimme verfügt zwar über eine kontinuierliche Aufführungstradition und es kann vorausgesetzt werden, dass sich die anatomischen und physiologischen Bedingungen für die Erzeugung von Stimmklängen in den letzten Jahrhunderten nicht beziehungsweise nur marginal verändert haben. Dennoch wissen wir heute, dass sich der technische und stilistische Umgang mit der Gesangsstimme während der letzten dreihundert Jahre stark verändert hat. Die musikhistorische Forschung hat bezüglich der Stilistik im Kunstgesang vergangener Epochen einen Wissensstand erreicht, der jenem in der Instrumentalmusik um nichts mehr nachsteht. Beispielsweise dokumentieren zahlreiche, zeitgenössischen Schriften detailreich die Verzierungspraktiken, Tempi oder die Affektenlehre als wesentliche Ausdrucksmittel der Vokalkunst im Barock. Wichtige physiologische und gesangstechnische Aspekte des Kunstgesangs – etwa die Register- und Resonanzstrategien von Sängern früherer Epochen – sind jedoch noch nicht ausreichend erforscht oder können mittels traditionell wissenschaftlicher Methoden nicht adäquat erforscht werden und finden aus diesem Grund in der historisierenden Aufführungspraxis von Gesangsliteratur kaum Beachtung.

Gesangstechniken die heute an musikalischen Ausbildungsstätten wie Musikschulen, Konservatorien und Musikhochschulen gelehrt werden, orientieren sich üblicherweise am zeitgenössischen vokalen Klangideal und an den Anforderungen an die Sängerstimme im heutigen Opern- und Konzertbetrieb. Sowohl das Klangideal als auch diese Anforderungen an die Sängerstimme haben sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts jedoch bedeutend verändert. Ist nicht anzunehmen, dass durch diese Entwicklungen heutzutage charakteristische zeittypische Aspekte der vokalen Praxis vergangener Epochen unberücksichtigt und vielleicht Besonderheiten historischer Klangideale unentdeckt bleiben und sollten wir nicht Konventionen unserer heutigen Gesangspraxen in Frage stellen, wenn wir – insbesondere im Sinne einer historisierenden Aufführungspraxis – vokale Klangqualitäten aus früheren Epochen wiederentdecken möchten?

Im ariosen Solo *Credeasi misera* aus dem dritten Akt von Vincenzo Bellinis *I Puritani* muss Arturo seine Tenorstimme in extreme Höhen bis zum f^5 führen. Es ist dies eine Lage, die für lyrische Tenöre üblicherweise weit außerhalb ihres Stimmumfangs liegt. Doch finden sich im Tenorrepertoire des *Primo Ottocento* häufig Spitzentöne jenseits des hohen c^5 . So etwa im Duett *Sulla tomba che rinserra* aus der Oper *Lucia di Lammermoor*, in dem Gaetano Donizetti für Edgardo ein hohes es^5 notierte. Auch Fernando hat in der Cavatine *A tanto duol, quest' anima* aus Bellinis *Bianca e Fernando* dieses es^5 zu singen. Bekannt ist das Couplet des Chapelou *Mes amis, écoutez l'histoire* aus Adolphe Adams *Le postillon de Lonjumeau* vor allem wegen des obligaten hohen d^5 am Ende der dritten Strophe. Aufgrund der neun notierten hohen c^5 gilt auch die Arie *Ah! Mes amis...Pour mon âme* aus Gaetano Donizettis Oper *La fille du régiment* als ganz besondere Herausforderung für Tenöre.

Arturo

El-la è tre man - te, el - la è spi - ran - te; a - ni-me per - fi - de, sor - de a pie
 ta! Un so - lo i - stan - te l'i - re fre - na - te, po - scia sa -
 zia - te la cru - del - tà la cru - del - ta!

Abbildung 1 Ausschnitt aus Arturos ariosem Solo *Credeasi misera* aus dem dritten Akt von Vincenzo Bellinis *I Puritani*.

Es stellt sich die Frage, wie Tenöre im beginnenden 19. Jahrhundert diese hohen Tessituren bewältigen konnten? Unwahrscheinlich ist die Annahme, dass es innerhalb einer historischen Epoche unter Sängern plötzlich zu einem vermehrten Auftreten einer besonderen physiologischen Disposition kam, die es ihnen ermöglichte, diese extrem hohen Lagen problemlos und ästhetisch ansprechend zu meistern. Vielmehr liegt die Vermutung nahe, dass Tenöre seinerzeit diese exponierten Lagen auf eine ganz andere Art und Weise sangen, als es heute im westlichen Operngesang praktiziert wird. Die Registerterminologie sowie Klangbeschreibungen in historischen Gesangslehrwerken und physiologischen Schriften lassen vermuten, dass es in der Gesangskunst bis 1850 für Tenöre durchaus üblich war, eine auf dem Falsettmechanismus basierende Stimmfunktion für hohe Tessituren einzusetzen.

Im heutigen Kunstgesang hingegen ist die Verwendung des Falsetts für Tenöre geradezu verpönt. Diese Stimmfunktion, welche die Basis der Klangerzeugung bei

Countertenören darstellt, wird von Sängern anderer Stimmfächer im modernen Opernbetrieb fast ausschließlich für buffoneske Zwecke oder in der zeitgenössischen Musik eingesetzt. Das Trainieren des Falsettregisters (bei Männerstimmen) hat aus diesem Grund auch in der heutigen Gesangsausbildung oft nur mehr eine geringe Bedeutung. Passagen in Gesangslehrwerken aus dem 18. und 19. Jahrhundert belegen jedoch, dass der kunstvolle Einsatz der Falsettfunktion bis etwa 1850 zum gesangstechnischen Repertoire insbesondere der *Tenori di Grazia* der Rossini-Bellini-Donizetti-Ära zählte. Zum Einsatz kam dabei allerdings eine phonatorisch und resonatorisch modifizierte Form des Falsetts.

In historischen Quellen wie Rezensionen und Artikel in Musikzeitschriften finden sich zahlreiche Beschreibungen der besonderen ästhetischen Qualität dieser klangmodifizierten Art des Falsetts, eingesetzt von den berühmten Tenören der Epoche. Durch die Verwendung dieser Technik sei es jenen Tenören möglich gewesen, ihre Stimmen mit Leichtigkeit und Sicherheit in höchste Lagen zu führen und dabei trotzdem einen virilen, brillanten und tragfähigen Gesangston hervorzubringen. Beweglichkeit und Eleganz in der Phrasierung war das höchste Ideal ihrer Gesangkunst. Die führenden Tenöre der Zeit hätten diese Falsett-dominante Stimmfunktion so gekonnt eingesetzt, dass der Übergang in das Modalregister kaum mehr zu erkennen gewesen sei.

Der englische Sänger und Gesangspädagoge Edgar Herbert-Caesari (1884–1969) widmete ein Kapitel seines Buchs *The Voice of the Mind* (1951) einer speziellen Stimmfunktion, die, seiner Ansicht nach, nicht mehr Bestandteil der aktuellen Gesangspraxis sei. Er bezeichnete diese Stimmfunktion als *Voce faringea* beziehungsweise *Pharyngeal Voice*. Laut seinen Ausführungen handle es sich dabei um einen bestimmten Stimmmechanismus, der von Vertretern der alten Italienischen Gesangsschule kultiviert worden sei und zwischen der Modalstimme und dem Falsett liege. Dieser Mechanismus könne entweder alleine oder jeweils mit dem Modalregister, dem Falsett oder mit beiden zugleich gemischt verwendet werden. Herbert-Caesari erklärte, er habe diese Technik zur Bildung der *Voce faringea* von seinem römischen Lehrer Riccardo Daviesi (1839–1921), einem Contralto-Tenor¹ der Sixtinischen Kapelle, gelernt. Die Verwendung dieser Stimmfunktion im Kunstgesang habe, wie er meinte, eine mindestens 300 Jahre alte Tradition (Herbert-Caesari, 1951, S. S. 333–335).

Bezüglich der physiologischen Grundlagen der *Voce faringea* erklärte Herbert-Caesari, dass es drei unterschiedliche Schwingungsmechanismen der Stimmlippen gäbe, die wiederum drei bestimmten Tonqualitäten entsprächen: Im Falsett würden nur die dünnen obersten Randbereiche der Stimmlippen schwingen. Bei mäßiger glottischer

¹ Contralto-Tenöre sangen typischerweise die tieferen Lagen bis f^4 im Modalregister und darüber bis c^5 oder d^5 mit einer Mischung aus Falsett und *Voce faringea* (Herbert-Caesari, 1950, S. 178).

Adduktion komme es, seiner Meinung nach, im Falsett nie² zu einem vollständigen Stimmlippenschluss. Der höhere Luftverbrauch führe im Falsett zu einem eher dünnen und kraftlosen Stimmklang. Der zweite Schwingungsmechanismus sei jener der *Pharyngeal Voice*. Auch in der *Voce faringea* würden nur die oberen Schichten der Stimmlippen schwingen – jedoch bei, gegenüber dem Falsett, deutlich gesteigerter Stimmlippen-Adduktion. Die Glottis zeige dabei während der Oszillation nur mehr einen minimalen Spalt. Das Stimmtimbre der reinen, ungemischten *Voce faringea* beschrieb Herbert-Caesari als metallisch und scharf. Im Bruststimmmechanismus habe die Adduktionsspannung der Stimmlippen eine vergleichbare Stärke wie in der *Voce faringea*. Im Unterschied zu letzterer würden jedoch im Brustregister auch die tieferen Schichten der Stimmlippen am Schwingungsvorgang beteiligt sein (Herbert-Caesari, *The Pharyngeal Voice*, 1950, S. 178). Der Mechanismus der *Pharyngeal Voice* – wie auch das Falsett – könne hingegen nur durch eine deutliche Reduktion der Schwungmasse aktiviert werden. Als Flor des pharyngalen Teppichs bezeichnete Herbert-Caesari das Falsett (Herbert-Caesari, *The Voice of the Mind*, 1951, S. 350–352). Zwar erklärte er, dass die *Voce faringea* ein eigenständiger Stimmmechanismus sei, der mit der Aktivität einer bestimmten Gewebeschicht innerhalb der Stimmlippen in Zusammenhang stehe, doch stützen seine physiologischen Ausführungen eher die Vermutung, dass es sich bei der *Pharyngeal Voice* um eine, auf der Falsettfunktion basierende Phonationsart handelt.

Edgar Herbert-Cesaris theoretische Illustration (Abb. 2) der drei Stimmlippen-Schichten entspricht dazu mehr einer pädagogischen Abstraktion als einer korrekten Darstellung der Stimmlippen-Anatomie. Als horizontale Gewebeschicht der Stimmlippen liege die *Voce faringea* demnach eingebettet zwischen der Schicht des Falsetts und jener des Modalregisters (Herbert-Caesari, 1951, S. 336 f.).

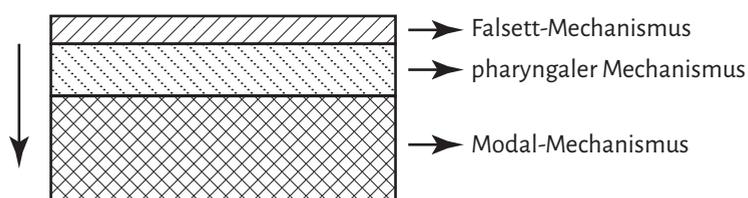


Abbildung 2 Theoretische Darstellung der drei Stimmlippen-Schichten: Falsett, pharyngaler Mechanismus und Modal nach Edgar Herbert-Caesari (nach Herbert-Caesari, *The Voice of the Mind*, 1951, S. 337).

2 Das Thema, ob es im Falsettregister zu einem vollständigen Stimmlippenschluss komme, wurde lange Zeit kontrovers diskutiert. Physiologische Studien belegen, dass auch bei Phonation im Falsett ein vollständiges Verschließen der Glottis möglich sei (Echternach, 2010, S. 29).

Der Mechanismus der *Voce faringea* finde sich, laut Herbert-Caesari, bei allen Sopranen, Mezzosopranen, Contraltos, Tenören und leichten Baritonem – nicht jedoch bei Bässen. Er könne von den genannten weiblichen und männlichen Stimmfächern jeweils im selben Frequenzbereich – üblicherweise zwischen f^4 und d^5 – eingesetzt werden. Von besonderer Bedeutung sei dieser Registermechanismus jedoch für Tenöre. So sei das Training der *Voce faringea* fixer Bestandteil der Ausbildung von Opern-Tenören im frühen 19. Jahrhundert gewesen. Für die Spitzentöne in ihren Bravour-Arien sei von den *Tenori di Grazia* niemals das Brustregister, sondern stets eine *Voce-faringea*-dominante Registermischung eingesetzt worden. Mühelos und in dynamischen Abstufungen vom Pianissimo bis zum Fortissimo seien so höchste Tenor-Tessituren erklommen worden. Für eine perfekte Ausführung des *Messa di Voce*³ sei die *Voce faringea* bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts unverzichtbar gewesen (Herbert-Caesari, *The Pharyngeal Voice*, 1950, S. 178).

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam die Gesangstradition der *Tenori di Grazia* schließlich aus der Mode und es etablierte sich ein neues dramatischeres Gesangsideal. Als Auslöser hierfür wird in vielen musikhistorischen Publikationen Gilbert Louis Duprez's⁴ Interpretation des Arnold in Rossinis *Guillaume Tell* genannt. Auch nach Meinung Herbert-Cesaris war Duprez's hohes c^5 – nicht mehr, wie bisher üblich, in einer Falsett-dominanten Stimmfunktion, sondern im Modalregister gesungen – der Wendepunkt, ab dem das Gesangsideal der *Tenori di Grazia* und damit auch die Technik zur Bildung der *Voce faringea* in Vergessenheit geriet.

3 Mit dem Begriff *messa di voce* bezeichnet man eine dynamische Verzierungsart von lange ausgehaltenen Tönen im Belcanto-Gesang. Ausgehend vom sanftesten Piano wird der Ton allmählig bis zu einem kräftigen Forte entwickelt und anschließend wieder bis ins Piano zurückgeführt (Dahlhaus / Eggebrecht / Oehl (Hrsg.), 1995, Band 3, S. 120).

4 Gilbert Louis Duprez gilt als jener Tenor, der 1837 in einer Aufführung von Rossinis *Guillaume Tell* an der Pariser Oper erstmals das hohe c^5 nicht mehr – wie damals üblich – in einer Falsett-dominanten Stimmfunktion, sondern im Modalregister sang. Wahrscheinlich lernte Duprez die dafür notwendige Technik während eines mehrjährigen Italien-Aufenthalts und sang die höchsten Tenorlagen bereits 1831 bei seiner Interpretation der Rolle des Arnold in Lucca / Italien im Modalregister. In Frankreich wurde Duprez's hohes c^5 *Ut de Poitrine* genannt – in Italien bezeichnete man sein hohes c^5 als *Do di Petto* (Corti, 2014).

2. Stimmregisterkonzepte im 18. und 19. Jahrhundert

Bereits im antiken Griechenland widmeten sich Gelehrte wie Hippokrates, Demokrit, Aristoteles oder Herophilus der Erforschung der menschlichen Anatomie. Die erste bedeutende Zusammenfassung anatomischen Wissens geht auf Galenus von Pergamon zurück, der im 2. Jahrhundert n. Chr. sein sechzehnteiliges Hauptwerk *Methodus medendi* verfasste. Bis zum 16. Jahrhundert blieb Galens *Methodus* das Standardwerk der Disziplin. Erst danach sollte auch das Interesse an der Anatomie und der Funktionsweise des menschlichen Organismus, angeregt durch Forscher wie Andreas Vesalius, oder Jean-François Fernel eine Renaissance erleben (Choulant, 1822, S. 5–11).

Antoine Ferrein und Denis Dodart hatten sich im 17. Jahrhundert schon intensiv mit der Erforschung der Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimmapparats beschäftigt und im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren es Vertreter unterschiedlicher Disziplinen, vor allem Meister des Kunstgesangs und medizinische Physiologen, die wissenschaftliche Untersuchungen zur Funktionsweise der, bei der Phonation beteiligten Organe und zur Entstehung von Stimmklängen anstellten und schließlich eine Vielzahl von Schriften zu dem Thema veröffentlichten.

Die überwiegende Zahl der Forscher und Gesangspädagogen jener Zeit unterschied bei Männerstimmen zwei Register: das Brustregister, welches oft auch als natürliche Stimme bezeichnet wurde und das Falsettregister. Bei Frauenstimmen ging man ab dem Ende des 18. Jahrhunderts von drei Stimmregistern aus und erklärte, dass es zwischen Brust- und Kopfstimme noch die Mittelstimme gäbe. Einzelne Forscher und Gesangslehrer meinten noch andere Registererscheinungen entdeckt zu haben und entwickelten Registermodelle, die auf der Unterscheidung von bis zu fünf Stimmregistern aufgebaut waren.¹

In seinem Lehrbuch zur Gesangkunst stellte Ferdinand Sieber eine »babylonische Verwirrung« fest, die neuerdings bezüglich der Einteilung der Stimmregister

¹ Nehrlich unterschied fünf auf Tetrachorden aufgebaute Stimmregister: mit dem letzten Ton eines Tetrachords sei seiner Meinung nach stets eine Veränderung des Tons bezüglich Kraft und Klangcharakters wahrnehmbar und es trete eine Neujustierung des Stimmapparates ein, die durch ein geringes Absenken des Kehlkopfes erkennbar sei, bevor er für die nächsthöheren Töne sich wieder hebe. Den ersten Tetrachord nennt Nehrlich Brustregister, die nächsten acht Töne unterteilt er in das erste und zweite Mittelregister oder modifizierte Brustregister, an die schließlich das erste und zweite Falsettregister anschließen (Nehrlich, 1853, S. 133 f.).

vorherrsche. Er beklagte insbesondere, dass es unter Gesangslehrern und Theoretikern keine Einigkeit über die Anzahl und die Bezeichnungen für die Stimmregister gäbe (Sieber, 1856, S. 34). In einem Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* meinte er außerdem, dass über die Erzeugung der verschiedenen Stimmregister überhaupt noch völlige Unwissenheit herrsche und alle bisherigen Meinungen eben nur Meinungen diverser Gelehrter seien, von denen einige sehr geistreich andere aber ziemlich absurde Hypothesen und Mutmaßungen seien. Dies gelte im Übrigen nicht nur für die Bildung der Stimmregister, sondern auch für die Klangerzeugung insgesamt (Sieber, 1851, S. 118).

Louis Mandl listete in seiner Schrift *Traité pratique des maladies du larynx et du pharynx* unterschiedliche Erklärungsmodelle diverser Physiologen und Mediziner zur Klangerzeugung und für die Entstehung der Stimmregister auf. Diese Theorien unterteilte Mandl in eine Prä- und Post-Laryngoskop-Ära.² In der Zeit vor Erfindung des Laryngoskops hatte man zwar bereits sehr genaue Kenntnisse von der Anatomie des Kehlarapparats und konnte auch auf Beobachtungen bei Versuchen mit Kehlköpfen sezierter Leichen verweisen. Dennoch entsprachen die meisten von Physiologen und Anatomen entwickelten Theorien über die Stimmregister, insbesondere über das Falsettregister nicht den tatsächlichen und heute bekannten physiologischen Bedingungen (Mandl, 1872, S. 362–374).

Karl Friedrich Salomon Liscovius schrieb in seiner gesangsphysiologischen Abhandlung von 1846 zur Physiologie der menschlichen Stimme:

»In keinem Fache der Physiologie sind wohl mehr und grössere Missgriffe vorgekommen, als in dem der Stimme. Als tonangebender Theil wurde bald dieser, bald jener genannt, wenn auch oft noch so sehr gegen die augenscheinlichen Zeugnisse der alltäglichen Erfahrung. Die Art des Ertönens wurde bald so, bald so gedacht und behauptet. Von den mancherlei Musikinstrumenten ist fast keines übrig, das nicht als Repräsentant der Stimme benutzt worden wäre, wenn auch von dem Stimmorgane noch so sehr abweichend. Die Hilfsorgane und die Art ihrer Hülffleistung wurden ebenfalls sehr verschieden und oft mit der Natur selbst im Widerspruche angegeben. So irrte Mancher bei der Aufstellung einer neuen Theorie, und mancher Andere bei der Annahme derselben. Da ist keine Idee so schlecht begründet, die nicht ihre Anhänger gefunden hätte, mitunter sogar an Physikern und Physiologen ersten Ranges. Und das geschah nicht nur in der älteren, sondern auch in der neueren Zeit.« (Liscovius, 1846, S. II)

2 Die Zeit vor beziehungsweise nach Erfindung des Kehlkopfspiegels durch den Sänger und Gesangslehrer Manuel García 1855. Durch diesen Spiegel war es erstmals möglich, die Bewegungen von Stimmlippen während der Klangproduktion am lebenden Menschen zu beobachten. Experimente bezüglich der Klangerzeugung mit Kehlköpfen von Toten wurden bereits früher von Anatomen und Physiologen unternommen.

Liscovius spricht hier insbesondere die zwei zu seiner Zeit vorherrschenden Erklärungsmodelle zur Klangerzeugung der menschlichen Stimme an. Einige Theoretiker meinten, dass man die bei der Phonation beteiligten Organe³ am besten mit einem Saiteninstrument vergleichen könne andere wiederum bauten ihre Theorien auf der Annahme auf, dass der Stimmapparat am ehesten einem Blasinstrument oder einer Pfeife entspreche.

Solche Vergleiche waren nicht neu: Bereits Hippokrates (um 430 v. Chr.) und Aristoteles (um 350 v. Chr.) hatten sich Gedanken über die Erzeugung von Stimmklängen gemacht. Ersterer verglich die Luftröhre mit einer Pfeife, letzterer meinte, die Glottis und die Luftröhre entsprächen einem Blasinstrument. Galen erklärte um 160 n. Chr., die Stimmritze gleiche dem Mundloch einer Flöte. Seine Ansicht wurde später auch von einigen Physiologen aufgegriffen. So auch von Geoffroy Saint-Hilaire (1818), Johann Christoph Lischwitz (1719) und Charles Bell (1832). Anton Ferrein (1741) behauptete, dass das menschliche Stimmwerkzeug gleichzeitig Saiten- und Blasinstrument sei und die Stimmlippen dabei den Saiten entsprächen, die Luft dagegen als Bogen diene. Auch August Franz Josef Karl Mayer (1816) verglich die menschlichen Phonationswerkzeuge mit einem Saiteninstrument (Liscovius, 1846, S. 71–130).

Im Folgenden sollen jedoch insbesondere die Theorien und Erklärungsmodelle bezüglich der Erzeugung und der Unterschiede der beiden Hauptstimmregister der menschlichen Stimme beleuchtet werden. Die meisten deutschsprachigen Physiologen im 18. und 19. Jahrhundert bezeichneten diese Register als Brust- und Fistelstimme. Liscovius sammelte die zahlreichen Theorien über die Funktionsweise des menschlichen Stimmapparats und der Stimmregister unterschiedlicher Gelehrter vom Altertum bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts und fasste sie in seiner Schrift *Physiologie der menschlichen Stimme, für Ärzte und Nichtärzte* zusammen.

Nach Denys Dodart (1706) resoniere die Bruststimme gleichmäßig in Mund- und Nasenhöhle, die Fistelstimme jedoch mehr in der Nasenhöhle als im Mund. Runge (1753) und Segond (1849) meinten, die Bruststimme werde von den »unteren Stimmbändern« (den Stimmlippen) erzeugt, während die Fistelstimme von den »oberen Stimmbändern« (den Taschenfalten) gebildet werde. Ähnlich dieser Theorie ist auch Cagniard-Latours' (1836) Erklärung. In der Bruststimme würden die oberen und unteren Lippen (Lippen) schwingen, im Falsett jedoch nur die oberen. Die tiefen Töne der Bruststimme bilde der Kehlkopf laut Savart (1825) wie ein Labialpfeifenmundstück, wobei der Rachen sowie die Mundhöhle dem Pfeifenkorpus entsprächen. Die Luft in den Ventrikeln könne unabhängig von der Luftröhre vibrieren und so würden dort die Töne der Fistelstimme erzeugt werden. Pétrequin und Diday (1843) meinten, dass die Stimmlippen zur Bildung

3 Gemeint sind das Atmungssystem, der Kehllapparat und das Ansatzrohr.