

Schreien und Flüstern

Eine historische Analyse der Beziehung zwischen Sprechstimme und Gesang

von Nicholas Isherwood

Im Kapitel 1 meines Buches „Die Techniken des Gesangs“ (Bärenreiter Verlag, 2014) werden die drei Ausdrucksebenen Sprechen, Singen und Schreien beschrieben. Doch woher kommen diese Effekte und wie gelangten sie in die Vokalkunst? Wurden sie etwa von zeitgenössischen Komponisten erfunden? Oder haben sie historische Wurzeln? Wenn das der Fall sein sollte: Welche Verbindungen gibt es zwischen Vergangenheit und Gegenwart?

Schreien

Mit Schreien meine ich eine unkontrollierte, freie, gesteigerte Lautäußerung, wie sie das Wort *scream* auf Englisch sehr schön lautmalerisch erfasst. Es ist meistens sehr hoch. Schauspieler schreien, seit es Theater gibt. Es ist schwer sich vorzustellen, wie die Griechen ohne Schreien ihre gewaltigen Tragödien interpretieren konnten. Zanni, der Diener der *commedia dell'arte* hat bestimmt geschrien, als er geschlagen wurde mit einem *battocchio*. Aus der *commedia dell'arte* ist die komische Oper hervorgegangen. Die Walküren wiederum machen eine Art Geschrei, als sie „Hojotoho“ kreischen in Wagners „Die Walküre“. Auch wenn es nicht notiert ist, so schreit Cavaradossi meistens in der Folterkammerszene in Puccinis Oper „Tosca“. Bei Bellini („Il Pirata“) findet man *con grido* und *con un grido*. In der Neuen Musik hingegen ist das Schreien oft ausnotiert. Zum Beispiel in Ligetis Oper „Le Grand Macabre“ - von den nach dem zweiten Weltkrieg komponierten Opern die am häufigsten aufgeführte. Hier findet man 74 Anweisungen für Schreien und Rufen, beispielsweise: „schreien“; „schreien, doch die Tonhöhe beibehaltend“; „unartikulierter Schrei“; „hysterischer Todesschrei“; „kreischen“; „laut jammern“; „heulen“; „grölen“; „schreien wie ein Feldweibel“; „wie ein Hahenschrei“; „ekstatisches Brüllen“; „im Sprechgesang rufend“; „im Befehlston schrill frei schreiend“; „sehr hohe, schrille Schreie wie von merkwürdigen Raubvögeln oder einer phantastischen Möwenart“. Scelsi's unnotiertes Geschrei in „Maknongan“ (einer von mehreren Fehlern in der Partitur von Salabert) „wie einer, der erschrocken ist im Dschungel oder ein Geschrei aus einer anderen Welt“ wie der Komponist es beschrieb, ist auch merkwürdig. In Xenakis „Aïs“ wiederum gibt es ein „cri horrible“ (entsetzlicher Schrei).

Rufen

Mit Rufen meine ich ein kontrolliertes Schreien. Rufen kann man auf notierten Tonhöhen oder ganz frei. Die ganze Schluss-Szene zwischen Don Giovanni und Komtur sollte gerufen sein. Für den Moment, als der Komtur Giovanni an die Hand nimmt, schreibt Mo-

zart ein *grida forte* (schreit laut) vor. Es wäre unlogisch, wenn der Bariton diesen Satz rufen würde, aber den letzten hohen Ton auf „Ah!“ normal sänge, bevor er zur Hölle fährt. Die Aufführungspraxis bestätigt das auch. Desgleichen bringen extreme Emotionen Wozzeck zu höchster stimmlicher Ekstase, als er „Mörder“ auf dem hohen F ruft. In Borodins „Boris Godunov“ ruft der Bassist in der Uhrszene immer „Tschur!“, als er das blutige Kind sieht. Im 20. Jahrhundert ist es Charles Ives, der das Rufen in seine Werke hineinkomponiert. In seinem Lied „They are there“ schreibt er auf das Wort *shout* die Aufführungsanweisung *yell* vor, auf hohem G. Es gibt eine Aufnahme, wo Ives das Lied selbst singt und spielt – wobei er fast das ganze Lied hindurch ruft. Und schließlich schreibt selbst der korrekte Boulez *quasi crié* in seiner Komposition „Le Marteau sans Maître“ vor, ein Glissando vom hohen G bis zum tiefen E.

Bel Canto

Das Bindeglied zwischen Sprechgesang und Rufen bildet das Singen. Belcanto heißt bekanntlich „schöner Gesang“ und beschreibt zunächst lediglich eine ästhetische Kategorie des Gesanges. Der Wunsch schön zu singen, mit einem vibrierenden Klang, der vom Timbre her ausgeglichen ist von den tiefsten bis zu den höchsten Tönen, beherrscht seit Jahrhunderten die Vokalkunst und gilt auch heute noch als ästhetische Norm. Dieser schließen sich jedoch bei weitem nicht alle Komponisten an. Iannis Xenakis zum Beispiel hat schönen Gesang immer gehasst - er wollte einen rauen Klang, ohne vibrato.

Presque parlé (Fast gesprochen)

In „Trei II“ (1983) schreibt Michael Jarrell *presque parlé*, genau wie Meyerbeer (siehe unten), um eine Ausdrucksebene zu beschreiben, die zwischen Sprechgesang und Singen liegt. Er beschreibt den Sprechgesang als „auf notierte Tonhöhen sprechen“, ebenso macht das Dallapiccola (siehe unten). Jarrells Sprechgesang ist mit Kreuzen auf den Notenknöpfen notiert. *Presque parlé* notiert er mit normalen Notenköpfen und ein Kreuz auf dem Notenstiel.

Sprechgesang

Arnold Schönberg hat Sprechgesang nicht als Erster komponiert, sondern es war Humperdinck in der Erstfassung seiner Oper „Königskinder“ (1897). Doch er strich diese Notation in einer späteren Fassung und verwendete den Begriff „Sprechgesang“ nicht. Woher also kommt „Sprechgesang“?

Die *opera seria*, wie jeder weiß, entstand in Florenz Anfang des 17. Jahrhunderts. Um altgriechisches Theater zu imitieren, sollten die Sänger *recitar cantando* (singend spielen). Wir werden nie genau wissen, wie das klang, aber wahrscheinlich doch mehr nach „Pierrot Lunaire“ als nach „Tristan“. Textverständlichkeit war hier sehr wichtig. Auch das *recitativo secco* des 18. Jahrhunderts lebt vom Sprechgesang. Wenn man Bruno Walters Liveaufnahme aus Salzburg (1937) mit Virgilio Lazzari (Leporello) und Ezio Pinza (Don Giovanni) hört, erlebt man die beste Aufnahme dieser Oper - auch wegen der hervorragenden Kunst, *recitativi secchi* zu interpretieren, ein fabelhaftes Beispiel von Sprechgesang. Luigi Dallapiccola (1904-1975) hat Sprechgesang einfach und deutlich so definiert: „Sprechen Sie auf den angegebenen Tonhöhen.“ Schönbergs Bemerkungen in einem Brief an Jemnitz Sándor sind ebenso deutlich: „Nur eines muß ich sofort und mit aller Entschiedenheit sagen: Pierrot Lunaire ist nicht zu singen! Gesangsmelodien müssen in einer ganz anderen Weise ausgewogen und gestaltet werden als Sprechmelodien. Sie würden das Werk vollkommen entstellen, wenn Sie es singen ließen, und jeder hätte recht, der sagte: so schreibt man nicht für Gesang!“ Das gilt auch für *recitativi secchi*.

„Nichts Neues unter der Sonne“

Ekklesiastes 1:9

Die Sprechstimme hat ein bestimmtes Timbre, und wir sprechen ohnehin immer auf Tonhöhen, deren Frequenzen man leicht mit einem Rechner messen kann. Vor dem 20. Jahrhundert haben viele Sänger dieses Timbre auf bestimmten Tonhöhen benutzt, ohne dass es notiert wurde. Ein gutes Beispiel dafür ist Fyodor Chaliapins Aufnahme der Uhrszene aus Boris Godunov oder auch „Boris Tod“. Es ist kein Wunder, dass wir im Zusammenhang mit Sprechgesang auf Chaliapin kommen, der seine Stimmkunst auch im Theater in Sankt Petersburg lernte, indem er Schauspieler beobachtete und imitierte. Manchmal haben auch Komponisten von romantischer Musik Sprechgesang mehr oder weniger notiert, zum Beispiel Meyerbeer in „Robert le Diable“ (1831) und „Les Huguenots“, (1836) wo er *presque parlé* vorschreibt. Das bedeutete wahrscheinlich ein Klang, ähnlich dem „Sprechgesang“.

Rhythmisch sprechen

Im Frankreich des 18. Jahrhunderts war es durchaus üblich, die Kantaten nicht nur zu singen, sondern auch rhythmisch zu sprechen. Die französische Musik dieser Epoche kommt direkt von der Rhetorik her (siehe Patricia Ranums Standardwerk zu diesem Thema „The Harmonic Orator“). Die Begleitung blieb gleich, aber der Interpret hatte zu sprechen. Ähnlich ist es bei den „Melodramen“ des 19. und 20. Jahrhunderts. Auch hier tendiert die Stimmtechnik in Richtung Gesang, doch sie muss projiziert werden, vor allem bei Orchesterbegleitung und unverstärkter Stimme. Das heißt, es wird dieselbe Stütze und Haltung wie beim Gesang angewendet. „L'Histoire du Soldat“ von Stravinsky ist ein gutes Beispiel von komponiertem „rhythmisch Sprechen“.

Sprechen

Sprecherziehung ist für Sänger sehr wichtig. Lehrer dafür gibt es leider nur in deutschsprachigen Ländern, aber jeder Gesangslehrer weiß, wie wichtig es ist, mit der Sprechstimme zu arbeiten. Vor 1700 war die Grenze zwischen Sänger und Schauspieler nicht sehr deutlich. Alle Schauspieler sollten singen können, alle Sänger schauspielern. Die Darsteller der *commedia dell'arte* zum Beispiel konnten alle singen. Man sprach, aber nicht ausschließlich. Sprechpartien tauchen hauptsächlich in komischen Werken auf. *Opéra comique* und Singspiel sind anders als Oper, gerade weil es Sprechanteile gibt. Berühmte Repertoire-Opern wie „Carmen“ (in der Urfassung) und „Die Zauberflöte“ haben lange gesprochene Passagen, und die Partie von „Bassa Selim“ in „Die Entführung aus dem Serail“ wird von einem Schauspieler gesprochen. Von 1806-1934 hieß das Conservatoire National Supérieur de Paris „Conservatoire de Musique et de Déclamation“ (Hochschule für Musik und Deklamation).

Nach 1912 (Uraufführung der Oper „Pierrot Lunaire“), sind die Grenzen zwischen Sänger und Schauspieler erneut nicht deutlich. Es gibt zahlreiche Werke für Sprecher: ein Darsteller, der weder Sänger noch Schauspieler ist. Der ideale Sprecher soll entweder ein Sänger sein, der auch Schauspieler ist oder ein Schauspieler, der ein hervorragender Musiker ist. Ansonsten würde man entweder einen Sänger hören, der eine lächerliche, „singende“, opernmäßige Bühnensprache benutzt oder einen Schauspieler, der nicht im richtigen Takt spricht oder nicht hörbar ist. Das Sprechen ist auch nötig für Werke wie Berios „Sequenza III“, in der alle in diesem Aufsatz beschriebenen Techniken vorkommen. Es ist wichtig, „normal“ zu sprechen und richtig auf *belcanto*-Art zu singen, damit die verschiedenen Farben gut durchkommen.

Flüsternd singen

Der von Karlheinz Stockhausen mit „flüsternd singen“ notierte Effekt ist ein behauchtes Singen. Auch wenn es nie notiert ist, so benutzen viele Barockexperten Luft



im Stimmklang, um Texte über Seufzen, Sterben oder auch Vergnügen zu interpretieren. Auch Liedsänger verwenden manchmal einen behauchten Stimmklang. Sogar in der Oper, bei der Darstellung des Sterbens zum Beispiel kommt etwas Luft in den Ton.

Wie bei vielen anderen Effekten in diesem Aufsatz liegt der Unterschied in der Notation. Früher wurde „flüsternd singen“ nicht notiert. Die Sänger konnten es nach freiem Ermessen in ihre Interpretationen einbinden. Im 20. Und 21. Jahrhundert hingegen ist es häufig notiert.

Bühnenflüstern

Alle Schauspieler flüstern leicht stimmhaft, um das Flüstern bis in die letzte Reihe des Saales hörbar zu machen. Auf diese Weise wird auch in der Oper geflüstert oder noch häufiger in der *commedia dell'arte*, wo es oft Szenen gibt, in denen die Figuren mit dem Publikum oder zu sich selbst reden – auch dort flüstert man stimmhaft. In der neuen Musik ist diese Vortragstechnik häufig beschrieben mit „stimmhaftes Flüstern“, „Gemurmel“ oder wie Luciano Berio in seiner „Sequenza III“: „hauchiger Klang, fast geflüstert“.

Flüstern auf Tonhöhen

Wenn nur Luft vorkommt, aber auf genauen Tonhöhen, handelt es sich um „flüstern auf Tonhöhen“. Wenn man versucht, eine Skala auf „sch“ zu flüstern, kann man die Tonhöhen deutlich hören, auch wenn keine Stimme dabei ist. Schon in Alban Bergs Oper „Wozzeck“ wird das auf diese Weise notiert. Berg notiert ein hohes D als Sprechgesang (Kreuz) „laut geflüstert“. Es gibt auch ein *crescendo*!

Stimmloses Rufen

Man ruft genau wie beim weiter oben beschriebenen Rufen, aber stimmlos (geflüstert). Die Intensität soll so groß sein wie beim Rufen, auch wenn es natürlich nicht so laut sein kann. Bei all diesen Flüstereffekten ist eine Mikrofonverstärkung sehr zu empfehlen.

Flüstern

In kleinen Sälen haben die Schauspieler immer geflüstert. Die Kunst darin besteht in der Dosierung der Luft (ebenso wie beim „flüsternd singen“). Richtig zu flüstern bedeutet klanglos, nur mit Luft zu artikulieren. „Tonlos geflüstert“ schreibt Schönberg in einer

berühmten Passage seiner Oper „Pierrot Lunaire“ („mit einem phantastischen Mondstrahl“).

Bei Puccini denkt man selten an einen Komponisten der Avantgarde. Mit seiner Oper „La Fanciulla del West“ ist es aber, überraschenderweise. Diese Oper wurde zwei Jahre früher als „Pierrot Lunaire“ (La Fanciulla della Luna?) komponiert (1910), und man findet darin fast alle Effekte notiert, die in diesem Aufsatz vorkommen:

- ▶▶▶ **Schreien:** *con un grido strozzato* (ersticktes Schreien) *o brutalmente gridando* (gewaltig schreien)
- ▶▶▶ **Rufen:** *gridando* (viele Beispiele)
- ▶▶▶ **Rufen auf Tonhöhen:** *chiamando* (Rufen) auf notierten Tönen
- ▶▶▶ **Bel Canto:** selbstverständlich bei Puccini
- ▶▶▶ **Sprechgesang:** *quasi parlato* (fast gesprochen) mit notierten Tonhöhen, viele Beispiele
- ▶▶▶ **Presque Parlé** wie bei Meyerbeer (siehe oben)
- ▶▶▶ **Rhythmisches Sprechen:** *parlato* (ohne Tonhöhen aber mit Rhythmen)
- ▶▶▶ **Sprechen:** *parlato* (nur mit Text)
- ▶▶▶ **Flüsternd Singen:** *quasi parlato, sottovoce* (fast gesprochen, *sottovoce*) auf notierten Tonhöhen.
- ▶▶▶ **Bühnenflüstern:** *mormorato somnesso* (nur Text)
- ▶▶▶ **Stimmloses Rufen:** *a voce bassa* aber *forte*

Auch wenn es nicht direkt mit diesem Aufsatz zu tun hat, lohnt es sich zu bemerken, dass Puccini ähnliche Aufführungsanweisungen benutzt wie später Berio in seiner Sequenza III: *imbarazzato, provocante, ironico, con indifferenza, ridendo, ostile, sorridendo, confuso, somnesso, risoluta, malinconica, con grande passione, riflettendo*, *sdegnosa* sind nur einige Beispiele davon.

Nur wenn man die Kunst der Übergänge vom Schreien zum Flüstern gut beherrscht, kann man von den vielfältigen Klangmöglichkeiten der menschlichen Sprechstimme und Singstimme gleichermaßen profitieren. Solche Farben existieren, seit die Menschen mit der Stimme musizieren. In der neuen Musik werden diese meistens nicht nur als Interpretationswahl gelassen, sondern ausnotiert. ■



Nicholas Isherwood

Nach seinem Debüt als „Lucifer“ in Stockhausens „Donnerstag aus Licht“ in Covent Garden hat Nicholas Isherwood ein breites Repertoire in zahlreichen Theatern auf vier Kontinenten gesungen. Sein Schwerpunkt liegt in der neuen Musik, wo er mit Sylvano Bussotti, Elliott Carter, George Crumb, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, György Kurtág, Steve Lacy, Olivier Messiaen, Giacinto Scelsi und Iannis Xenakis gearbeitet hat. Innerhalb dieser Zusammenarbeit entstanden 60 CD-Einspielungen. Sein Buch „Die Techniken des Gesangs“ erschien 2014 im Bärenreiter Verlag. Er ist Professor für Gesang in der Conservatoire National Supérieur de Lyon. www.nicholasisherwood.com