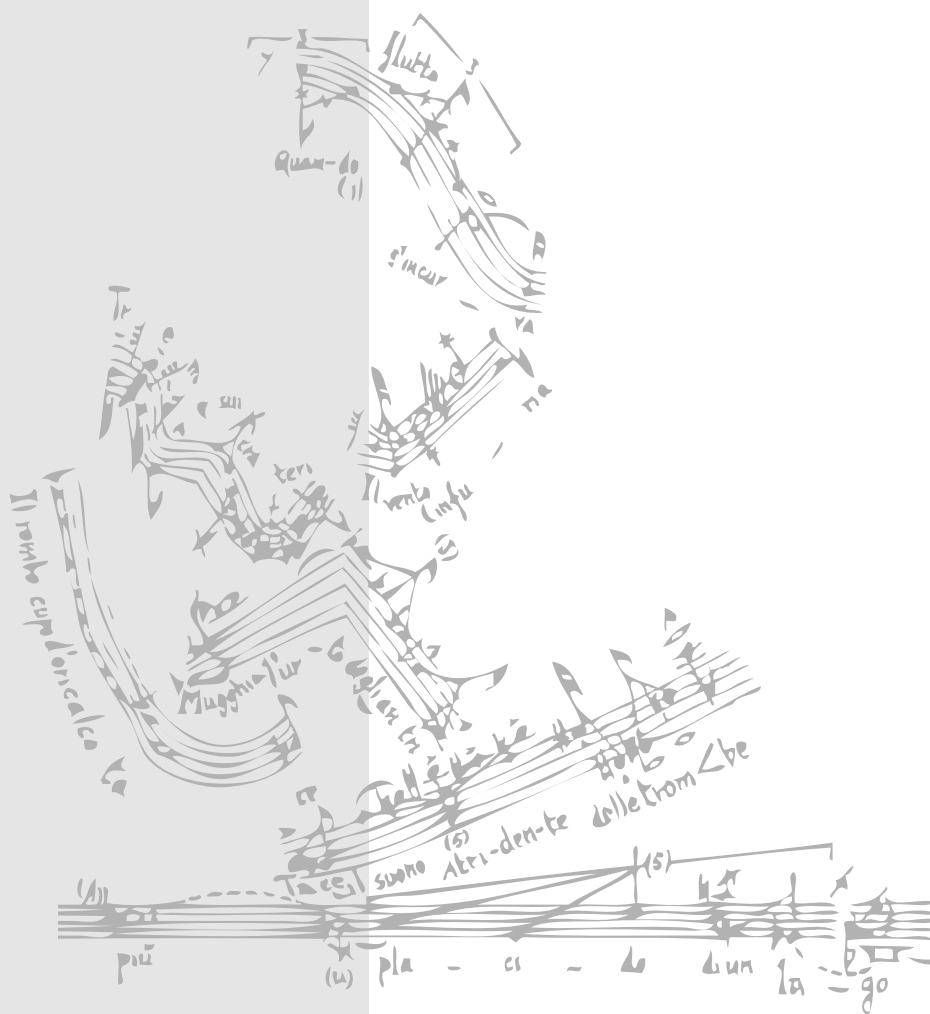
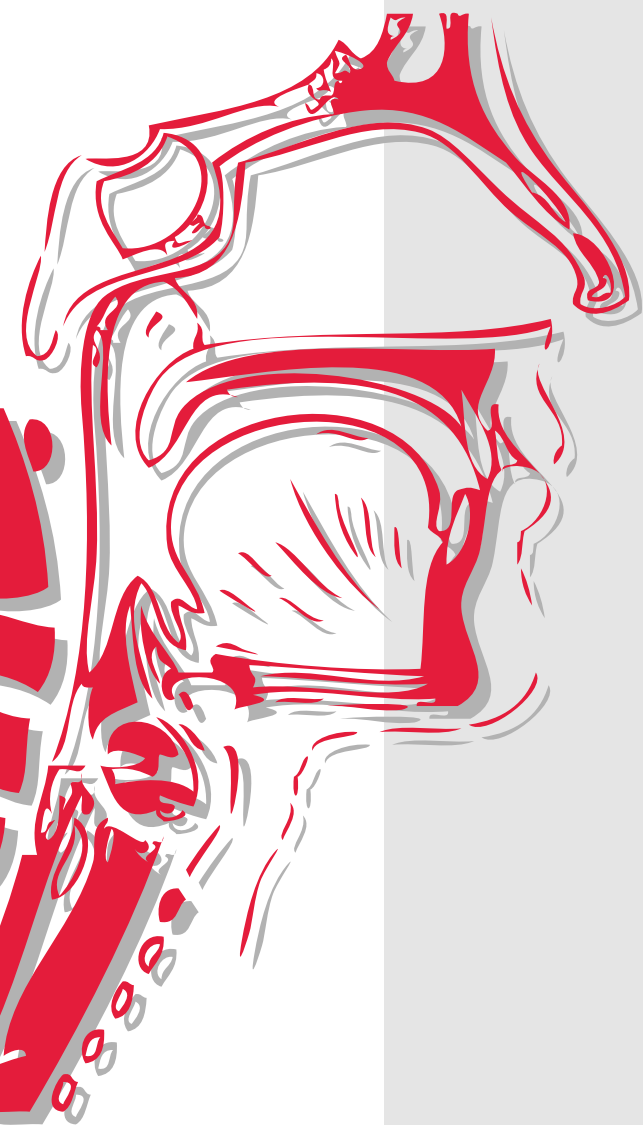




Nicholas Isherwood

The Techniques of Singing

Die Techniken des Gesangs



Bärenreiter

Nicholas Isherwood

The Techniques of Singing
Die Techniken des Gesangs



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

For Désirée

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.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication
in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data is available
in the internet at www.dnb.de.

eBook-Version 2019

2. Auflage 2018

© 2013 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlagabbildung / Cover Illustration: Sylvano Bussotti, »Posto in capo il diadema« (Ausschnitt / Excerpt)

Einbandgestaltung / Cover: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Lektorat / Editor: Diana Rothaug

Redaktion der deutschen Übersetzung von Nicholas Isherwood / Editorial assistance

to the German Translation by Nicholas Isherwood: Daniel Lettgen, St. Augustin

Korrektorat / Proofreading: Kara Rick, Eberbach

Innengestaltung / Layout: Dorothea Willerding

Satz / Typesetting: Jutta Weis, Pulheim

Aufnahme der Audio-Tracks / Recording of the Audio Tracks: Stefan Tiedje

ISBN 978-3-7618-7238-3

DBV 289-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Präludium, Widmung, Geleit	10
Einleitung	13

I Vom Flüstern zum Schreien

I.1 Flüstern	20
I.2 Sprechen	22
I.3 Rhythmisch sprechen	23
I.4 Sprechgesang	24
I.5 Belcanto	28
I.6 Rufen auf Tonhöhen	29
I.7 Rufen	31
I.8 Schreien	31

2 Die elektrische Stimme

2.1 Verstärkung	36
2.2 Raummusik	42
2.3 Die Stimme als Klangmaterial	44
2.4 Stimme und Tonband	44
2.5 Live-Elektronik	47
2.6 Real-Time-Elektronik	49
2.7 Gemischte Techniken	51
2.8 Historisch informierte Aufführungspraxis	52

3 Singende Instrumentalisten und spielende Sänger

3.1 Sänger spielen Schlagzeug	55
3.2 Sänger spielen andere Instrumente	57
3.3 Singende Instrumentalisten	58
3.4 Ins Instrument singen	59

4 Mikrointervalle

4.1 Vierteltöne	62
4.2 Achteltöne	62
4.3 Dritteltöne	63
4.4 Mikrointervalle in der Obertonreihe	64
4.5 Techniken beim Singen von Mikrointervallen	65

Contents

Prelude, Dedication, Departure	11
Introduction	13

I Whispers to Cries

I.1 Whispers	20
I.2 Speaking	22
I.3 Rhythmic speech	23
I.4 Sprechgesang	24
I.5 Bel canto singing	28
I.6 Pitched shouting	29
I.7 Shouting	31
I.8 Screaming	31

2 The Electric Voice

2.1 Amplification	36
2.2 Spatialization	42
2.3 The voice as sound material	44
2.4 Voice and tape	44
2.5 Live electronics	47
2.6 Real time	49
2.7 Mixed techniques	51
2.8 Historically informed performance practice	52

3 Instrumentalist Singers and Singing Instrumentalists

3.1 Singers playing percussion	55
3.2 Singers playing other instruments	57
3.3 Singing instrumentalists	58
3.4 Singing into instruments	59

4 Microintervals

4.1 Quarter tones	62
4.2 Eighth tones	62
4.3 Third tones	63
4.4 Microintervals in the harmonic spectrum	64
4.5 Techniques for singing microintervals	65

5 Erweiterte Vokaltechniken

5.1	Vorspiel: Stimmumfang	68
5.2	Diphonisches Singen	69
5.3	Multiphonie	73
5.4	Pfeifregister / »Damping«	76
5.5	Stimmhaft einatmen	76
5.6	Pfeifen	78
5.7	Singen und pfeifen	79
5.8	Zungenklicken	79
5.9	Zungenschnalzen	80
5.10	Mundclick	80
5.11	Lippenschmatzen / Kussgeräusche	80
5.12	Korkenknallen	81
5.13	Wangenschnipsen	81
5.14	Zähneklappern	81
5.15	Die Hand als Dämpfer	82
5.16	Mechanische Dämpfer	83
5.17	Kauen	85
5.18	Singen und Gurgeln	85
5.19	Lecken	85
5.20	Katzen-Kotzen	85
5.21	Zungenflattern	86
5.22	Geräuschvolles Atmen	86
5.23	Schnarchen	86
5.24	Wishart	87
5.25	Imitation	87
5.26	Nachspiel: Individualität	88

6 Das Vibrato

6.1	Gerader Ton	91
6.2	Belcanto-Vibrato	91
6.3	Langsames Vibrato	92
6.4	Molto Vibrato	93
6.5	Tremolo	93
6.6	Sanftes Glottisvibrato	95
6.7	Hartes Glottisvibrato	96
6.8	Meckern	96
6.9	Wiehern	97
6.10	Knurren	97
6.11	Lippenvibrato	97
6.12	Zungenvibrato	98
6.13	Zwerchfellvibrato	99
6.14	Kopfvibrato	99
6.15	Fingervibrato	99
6.16	Handvibrato	100
6.17	Mischvibrato	101

7 Timbre

7.1	Timbre als Stimmfarbe	102
7.2	Strohbas als Timbre	104
7.3	Stil als Timbre	104
7.4	Timbre und Stimmansatz	106
7.5	Kontinuum von Stimmfarben	106

5 Extended Vocal Techniques

5.1	Prelude: vocal range	68
5.2	Diphonic singing	69
5.3	Multiphonics	73
5.4	Damping	76
5.5	Inhaled phonation	76
5.6	Whistling	78
5.7	Singing and whistling	79
5.8	Tongue snap	79
5.9	Tongue click	80
5.10	Mouth click	80
5.11	Lip smacking / kissing	80
5.12	Cork pop	81
5.13	Cheek slapping	81
5.14	Teeth chattering	81
5.15	Hands as mute	82
5.16	Mechanical mutes	83
5.17	Chewing	85
5.18	Singing and gargling	85
5.19	Licking	85
5.20	Cat vomiting	85
5.21	Tongue flutter	86
5.22	Heavy breathing	86
5.23	Snorting	86
5.24	Wishart	87
5.25	Imitation	87
5.26	Postlude: individuals	88

6 The Vibrato

6.1	Straight tone	91
6.2	Bel canto vibrato	91
6.3	Slow vibrato	92
6.4	Molto vibrato	93
6.5	Tremolo	93
6.6	Gentle glottal vibrato	95
6.7	Hard glottal vibrato	96
6.8	Bleat	96
6.9	Neigh	97
6.10	Growl	97
6.11	Lip vibrato	97
6.12	Tongue vibrato	98
6.13	Diaphragmatic vibrato	99
6.14	Head vibrato	99
6.15	Finger vibrato	99
6.16	Hand vibrato	100
6.17	Hybrid vibrato	101

7 Timbre

7.1	Timbre as vocal color	102
7.2	Vocal fry timbres	104
7.3	Style as timbre	104
7.4	Timbre as vocal placement	106
7.5	Timbre in a continuum	106

8 Stimmfächer

8.1	Stimmfächer in der romantischen Musik . .	109
8.2	Die Fächer der Solostimme von 1600 bis 1750	110
8.3	Geschmacksentwicklungen im Bereich der Stimmfächer.	113
8.4	Stimmfächer in der Musik nach 1950	114

9 Die Register der Stimme

9.1	Strohobass	120
9.2	Modalregister.	120
9.3	Falsettregister	129
9.4	Pfeifregister	133
9.5	Stimmumfänge und Registerübergänge (»zona di passaggio«) für die Musik nach 1950 . . .	134
9.6	Register und Textverständlichkeit	136
9.7	Register und dynamische Kontrolle	137
9.8	Zusammenfassung	138

10 Beweglichkeit

10.1	Zwerchfell-Beweglichkeit	140
10.2	Aspirierte Beweglichkeit	142
10.3	Glottis-Beweglichkeit	143
10.4	Wa-Wa-Technik	144

11 Singende Schauspieler / schauspielernde Sänger, Tanzende Sänger / singende Tänzer

11.1	Schauspieler.	146
11.2	Sprecher.	147
11.3	Tänzer	151
11.4	Der Tänzer-Schauspieler-Sänger der Gegen- wart.	152

12 Improvisation

12.1	Freie Improvisation	156
12.2	Über einen Song improvisieren.	156
12.3	Über einen Text improvisieren	157
12.4	Gelenkte Improvisation.	157

13 Luciano Berios »Sequenza III«

13.1	Tempo und Zeiteinteilung	164
13.2	Prima le parole (»erst der Text«)	165
13.3	Die Klangfarben.	167
13.4	Die Tonhöhen	169
13.5	Dauer.	170
13.6	Rhythmen und Tempi	171
13.7	Vortragsbezeichnungen	172
13.8	Erweiterte Vokaltechniken.	174
13.9	Gesten	175
13.10	Abschluss der Vorbereitung	176

8 Voice Types

8.1	Voice types for romantic music.	109
8.2	Solo voice types from 1600 to 1750	110
8.3	The evolution of taste in voice types	113
8.4	Voice types for music composed since 1950	114

9 Vocal Registers

9.1	Fry register	120
9.2	Modal register	120
9.3	Falsetto register.	129
9.4	Whistle register.	133
9.5	Post-1950 ranges and approximate register passage points (»zona di passaggio«)	134
9.6	Vocal registration and comprehension of text	136
9.7	Vocal registration and dynamic control. . .	137
9.8	Conclusion.	138

10 Agility

10.1	Diaphragmatic agility	140
10.2	Aspirated agility.	142
10.3	Glottal agility	143
10.4	Wa wa agility	144

11 Singing Actors / Acting Singers, Dancing Singers / Singing Dancers

11.1	Actors	146
11.2	Reciters	147
11.3	Dancers	151
11.4	The contemporary acting, dancing singer . .	152

12 Improvisation

12.1	Free improvisation.	156
12.2	Improvisation to a song.	156
12.3	Text improvisation.	157
12.4	Guided improvisation	157

13 Luciano Berio's "Sequenza III"

13.1	Tempo and timing	164
13.2	Prima le parole (first the text).	165
13.3	Timbres	167
13.4	Pitches	169
13.5	Durations	170
13.6	Rhythms and tempos.	171
13.7	Terminology used for "patterns of emotions and vocal behavior"	172
13.8	Extended vocal techniques	174
13.9	Gestures	175
13.10	Final preparation.	176

Anhang

A.1 Musik für Solostimme (ein/e Interpret/in)	
seit 1950	179
A.2 Vibrato-Physiologie	206
A.3 Tonhöhen und Tempi:	
Ein wenig Hilfe von unseren Freunden	207
Danksagung	209
Audio-Tracks	211

Appendix

A.1 Music for Solo Voice (one Performer)	
since 1950	179
A.2 Physiology of the Vibrato	206
A.3 Pitches and tempos:	
a little help from our friends	207
Acknowledgments	209
Audio Tracks	211

Preludio, Intestazione, Avvio

Dal primo vagito al respiro estremo la voce umana crea sonorità tanto immediate e semplici da sollevare infinita *emozione* quando si è in ascolto. Basandosi sulle virtù della specie, l'essere umano sa ispirarsi a voci di natura, atti anche del mondo animale, giochi dell'invenzione e della fantasia.

E la musica, il canto, le incalzanti bellezze delle discipline dei suoni, nelle tecniche artistiche, dall'arte affinate e dalla sua storia secolare, ce ne restituisce un prezioso ammaestramento. Soprattutto il *canto* che dai mezzi per fare musica, più delle prospettive strumentali, dei fatti tecnologici di registrazioni, incisioni e scoperte sempre in progresso, raggiunge oggi vastissimi orizzonti nel mondo delle arti. Abbiamo questo libro scritto da un raro interprete.

Un libro consacrato alla *voce* contemporanea è prezioso strumento. Penso alle ormai antiche scoperte dei *futuristi*, nella scia dei quali John Cage ci esemplifica, il primo fra noi tutti, quel superamento di ogni concetto disciplinare verso l'affermazione del bello.

Ecco alcune parole a guidare verso l'apertura delle pagine. Parla del suo interprete l'autore. Numerose le opere musicali, cameristiche, teatrali, pittoriche o musicologiche che nate in me dalla collaborazione con Nicholas Isherwood; opere destinate al concerto, al teatro musicale, al melodramma o anche allo studio accademico, laddove la scrittura supera il tradizionale pentagramma ingrandendosi verso grafie nuove, inedite, di materia sempre più spesso pittorica fino a diventare quei soggetti e quelle invenzioni dedicate all'artista ISHERWOOD sulla scena teatrale, giungendo a proiettarsi nello spazio destinato al pubblico e coinvolgente l'architettura, l'ambiente, gli orizzonti e i paesaggi.

NICHOLAS ISHERWOOD quando ricrea TIESTE, appunto; lo ricordo in QUESTO FAUNO e in SILVANO SYLVANO, opere ispirate dal Mallarmé che a sua volta ispirò Debussy e che nella recentissima ricaduta stellare stende un affresco autobiografico in vaste pareti dall'ambito personale, nella disciplina e armonia cantabile che fa dell'interprete il vero creatore, la vera voce del pensiero musicale, della visione.

L'interprete oltrepassa dunque i confini anche illustri del canto e le avventure sperimentali presenti. Imparando a conoscere chi scrive, si deve considerare TIESTE LA TRAGEDIA, come principale partitura scritta secondo il diretto accento espressivo di cui il profondo scenario, una rifrazione di raggi espressivi, regole d'arte, con l'incarnazione del personaggio deve qui all'interprete l'aver saputo offrire, della scrittura, una mirabile prosa.

Sylvano Bussotti

Präludium, Widmung, Geleit

Vom ersten Wimmern bis zum letzten Atemzug erzeugt die menschliche Stimme Klänge von solcher Unmittelbarkeit und Einfachheit, dass sie im Hörer unendliche *Emotionen* weckt. Auf der Grundlage der ihrer Spezies vorbehaltenen Eigenschaften vermögen die Menschen durch die Stimmen der Natur, durch Handlungen – auch wenn diese aus der Tierwelt stammen – sowie durch Spiele der Vorstellungskraft und der Fantasie inspiriert zu werden.

Musik, Gesang, die faszinierende Schönheit der Klangwelten, die aus den künstlerischen Techniken, aus der raffinierten Klangkunst und ihrer jahrhundertealten Geschichte zu uns sprechen, erteilt uns kostbare Belehrungen. Unter den Formen des Musik-Machens hat vor allem der *Gesang*, mehr noch als die Errungenschaften der Instrumentalmusik, die technologischen Innovationen im Bereich von Aufnahme, Wiedergabe und Forschung, weite Horizonte im Bereich der Kunst eröffnet. Wir besitzen dieses Buch, geschrieben von einem Interpreten von seltenem Talent.

Ein Buch über die Technik des *Gesangs* in der zeitgenössischen Musik ist ein kostbares Instrument. Ich denke an die inzwischen gealterten Innovationen der *Futuristen*, in deren Gefolge John Cage, als Erster von uns allen, die Überwindung aller Spezialdisziplinen unter dem Ideal der absoluten Schönheit verfocht.

Hier folgen einige Worte, um das Öffnen der Seiten dieses Buches zu begleiten. Es spricht der Autor von seinem Interpreten. Zahlreiche meiner Werke im Bereich der Musik, der Kammermusik, der szenischen Komposition, der bildenden Kunst und der Musikwissenschaft wurden durch meine Zusammenarbeit mit Nicholas Isherwood angeregt. Diese Werke waren für den Konzertsaal, das Musiktheater, die Opernbühne und auch das Umfeld akademischer Forschung bestimmt. Überall dort, wo die Komposition das traditionelle Fünfliniensystem zu transzendieren vermochte, um neue, ungeahnte, immer mehr der Malerei verpflichtete Lösungen hervorzubringen, entstanden jene Sujets und Erfindungen, die – dem Künstler ISHERWOOD auf der Theaterbühne gewidmet – sich dem Bühnenraum und seinem Publikum öffneten und Architektur, Umfeld, den Horizont und die von ihm definierten Landschaften umfassten.

NICHOLAS ISHERWOOD verkörperte TIESTE; ich erinnerte daran in QUESTO FAUNO sowie in SILVANO SYLVANO, in Werken also, die von Mallarmé inspiriert wurden, der seinerseits Debussy inspirierte – und die bei ihrem erst kürzlich erfolgten sternenhaften Wieder-Erscheinen ein umfassendes, von mächtigen Mauern eingefasstes Selbstporträt mit seinen persönlichen Zügen entwarfen. In seiner Disziplin und seiner Harmonie des Gesanges wurde der Interpret zum wahren Schöpfer, zur wahren Stimme des Gedankens und der Vision.

Der Interpret transzendiert daher die – wenngleich bedeutenden – Grenzen des Gesanges und die Abenteuer des zeitgenössischen Experiments. Wollte man den Autor dieser Zeilen wirklich kennenlernen, dann müsste man TIESTE LA TRAGEDIA als wesentlichste Partitur anerkennen. Sie wurde unter dem direkten Ausdrucks-Einfluss eines tiefgründigen Handlungsschemas verfasst, als Widerschein ausdrucks-gesättigter Strahlen und Kunstregeln, wobei die Verkörperung der Titelgestalt dem Interpreten Wesentliches verdankt: Er vermochte aus Schrift eine wundervolle Prosa zu erzeugen.

Sylvano Bussotti

(Übersetzung: Jürgen Maehder)

Prelude, Dedication, Departure

From the first whimper to the final breath, the human voice creates sonorities that are so immediate and simple that they evoke infinite *emotion* for the listener. Based on such virtues, human beings are able to be inspired by the voices of nature, acts (these can also come from the animal world), as well as imaginative and inventive games.

Music, singing, the pressing beauty of the cultivation of sounds through the artistic techniques of refined art and its centuries-old history, return precious mastery to us. This is especially true of *singing*, which, more than the possibilities of instruments, recording technologies, and discoveries that are always in progress, has now reached vast horizons in the world of the arts. We have this book written by a rare performer.

A book devoted to the contemporary *voice* is a precious instrument. It makes me think of the now ancient discoveries of the *futurists*, the path of which is exemplified by John Cage, the first of us to go beyond every notion of subordination, towards the affirmation of beauty.

Here are a few words to guide you as you open the pages of this book. The author speaks of his interpreter. The music, chamber music, theatrical works, paintings and musicological works that arose from my collaboration with Nicholas Isherwood are numerous: works destined for the concert hall, music theater pieces, operas and academic studies, in which composition goes beyond the traditional staff, evolving into new, undiscovered material that becomes more and more pictorial until it incarnates those subjects and creations dedicated to the artist ISHERWOOD on stage, projecting themselves into the space destined for the audience and embracing architecture, settings, horizons and landscapes.

NICHOLAS ISHERWOOD when he recreates TIESTE, for example; I remember him in QUESTO FAUNO and in SILVANO SYLVANO, a work inspired by Mallarmé, who in turn inspired Debussy and that in the recent stellar re-appearance paints an autobiographical fresco on the vast walls of a personal space, in the mastery and flowing harmony that make the performer the real creator, the real voice of musical thoughts, of vision.

The interpreter therefore goes beyond the boundaries, albeit illustrious, of singing and the experimental adventures of the present. As we become acquainted with the composer, we must consider TIESTE LA TRAGEDIA as the principal work written according to a direct expressive gesture for which the profound scheme, a refraction of expressive rays and artistic rules leading to the incarnation of a character that owes to the performer the fact that he knew how to offer this writing as admirable prose.

Sylvano Bussotti

(Translation: Nicholas Isherwood)

Einleitung

»Ein Lied hat einige *wenige* Rechte, genau wie andere Staatsbürger. Wenn es Lust hat, auf der linken Straßenseite zu laufen – an der Tür der Physiologie vorbei – oder auf dem Bordstein zu sitzen, warum sollen wir es nicht lassen? Wenn es Lust hat, eine Mülltonne, ein Dichterschloss oder ein Prosodiegesetz umzustürzen, wollen wir es daran hindern? Muss es immer ein ›anständiger Dreiklang‹ sein, ein ›breve gaudium‹, eine hübsch passende Schleife um die Stimme? Darf es nicht einmal frei sein von der Herrschaft des Thorax, des Zwerchfells, des Ohrs und anderer bedeutsamer Einzelfaktoren? Wenn es sich im Tal herumschlagen, die Pyramiden mit Steinen bewerfen oder im Park schlafen möchte, soll es nicht gefeit sein gegenüber dem Schicksal, dem Pharao oder dem Polizisten? Soll es nicht die Chance bekommen, sich selbst zu singen, wenn es denn singen kann? Spaß zu haben, ohne sich verbeugen zu müssen, wenn es sich eben nicht verbeugen kann? In jedem Ozean zu schwimmen, weil es schwimmen kann, ohne Haken und Köder schlucken zu müssen oder von einem Opernwindhund versenkt zu werden? Wenn ihm nun einmal danach ist, zu fliegen, wohin Menschen nicht fliegen können, zu singen, was nicht gesungen werden kann, auf allen Vieren in eine Höhle zu kriechen oder aber den Gurt anzulegen und in blindem Vertrauen Berge zu erklimmen, die es gar nicht gibt – wer will ihm Einhalt gebieten?

Kurzum: Muss ein Lied
immer ein Lied sein!«

Charles Ives

Introduction

“A song has a *few* rights, the same as other ordinary citizens. If it feels like walking along the left-hand side of the street – passing the door of physiology or sitting on the curb, why not let it? If it feels like kicking over an ash can, a poet’s castle, or the prosodic law, will you stop it? Must it always be a polite triad, a ‘breve gaudium,’ a ribbon to match the voice? Should it not be free at times from the dominion of the thorax, the diaphragm, the ear and other points of interest? If it wants to beat around in the valley, to throw stones up the pyramids, or to sleep in the park, should it not have some immunity from a Nemesis, a Rameses, or a policeman? Should it not have a chance to sing to itself, if it can sing? – to enjoy itself, without making a bow, if it can’t make a bow? – to swim around in any ocean, if it can swim, without having to swallow ‘hook and bait’ or being sunk by an operatic greyhound? If it happens to feel like trying to fly where humans cannot fly, – to sing what cannot be sung – to walk in a cave, on all fours, – or to tighten up its girth in blind hope and faith, and try to scale mountains that are not – Who shall stop it!

In short, must a song
always be a song!”

Charles Ives

Immer schon haben große Interpreten ihre Gesangkunst mit einer Vielzahl an Klangfarben und besonderen Stimmeffekten expressiver gestaltet. Die *Recitativi secchi* in Bruno Walters Mozart-Einspielungen geben ein perfektes Vorbild für den Schönberg'schen Sprechgesang ab, und Fjodor Schaljapin verwendet in seinen Arien-Aufnahmen aus »Boris Godunov« darüber hinaus Sprechen und Rufen (»Uhr-Szene«) sowie flüsterndes Singen (»Boris Tod«). Dietrich Fischer-Dieskau sang oft ohne Vibrato und bezeichnete dies als weitverbreitet.¹ Rossini-Tenöre und Haute-Contres benutzen häufig das Falsett und ein verstärktes Falsett. Die immer beliebteren Countertenöre und Sopranisti singen fast immer im Falsett.² Don Giovanni fährt zur Hölle mit einem gerufenen *a*.¹ Die Vokalmusik unserer Zeit unterscheidet sich hiervon nur insofern, als sie solche Spezialeffekte üblicherweise ausnotiert, anstatt sie dem Gutdünken des Interpreten zu überlassen. Dieses Buch legt eine Beschreibung dieser Techniken vor: Es stellt sie im Zusammenhang dar und möchte Sänger wie Gesangslehrer mit ihnen vertraut machen. Es handelt nicht von einem neuen musikalischen Planeten, sondern von unserem eigenen: In dessen Erkundung möchte es ein Stück weiter vordringen. Für unser Studium ist eine systematisch aufbauende Methode von großer Wichtigkeit. Die folgende Übersicht zeigt, wie man vorgehen kann:

Tonhöhen

Tonhöhen + Rhythmen (tempo moderato)

Tonhöhen + Rhythmen + Tempo (erst langsam, dann allmählich schneller)

Tonhöhen + Rhythmen + Tempo + Dynamik

Tonhöhen + Rhythmen + Tempo + Dynamik + Artikulation (Akzente, Portamenti, Triller, Vibrati)

1 John Large: *An Air Flow Study of the Vocal Vibrato*, in: *Transcripts of the Eighth Symposium on Care of the Professional Voice*, New York 1979.

2 So überrascht nicht, dass Robert Gambill seine Karriere mit Musik von Stockhausen begonnen hat, und Chris Merritt ist gegenwärtig der führende Interpret des »Piet vom Fass« in Ligeti's »Le Grand Macabre«.

Great interpreters have always used a multitude of timbres and techniques in order to render their singing more expressive. The singing of "recitativi secchi" in Bruno Walter's Mozart recordings is a perfect example of Schönbergian "Sprechgesang" and Fyodor Chaliapin's recordings of the arias in "Boris Godunov" use not only this technique, but also speaking and shouting (the "clock scene" is a good example) and whispered singing (the "death of Boris"). Dietrich Fischer-Dieskau often used straight tone singing and considers this to be widespread.¹ Rossini tenors and "haute contres" make frequent use of "falsettone" and reinforced "falsetto."² The increasingly popular countertenor and "sopranista" voices almost exclusively use falsetto. When Don Giovanni is sent to hell, he goes down with a pitched shout on A4.

What makes the vocal music of our time different is that these "special effects" are usually notated, rather than being left to the whims of the interpreter. A description of these techniques shall be presented in this book in order to familiarize singers and their teachers with them and put them in a context. We are not dealing with a new musical planet, but merely going farther in exploring our own.

It is important to have a method of study that is progressive. The following chart shows how this works:

Pitches

Pitches + rhythms (tempo moderato)

Pitches + rhythms + tempo (first slower, then gradually faster in the case of quick tempi)

Pitches + rhythms + tempo + dynamics

Pitches + rhythms + tempo + dynamics + articulation (accents, portamenti, trills, vibrati)

1 John Large: *An Air Flow Study of the Vocal Vibrato*, in: *Transcripts of the Eighth Symposium on Care of the Professional Voice*, New York 1979.

2 It is not surprising that Robert Gambill began his career with Stockhausen and Chris Merritt is currently the leading interpreter of "Piet the Pot" in Ligeti's "Le Grand Macabre."

Tonhöhen + Rhythmen + Tempo + Dynamik +
Artikulation + Timbre

Tonhöhen + Rhythmen + Tempo + Dynamik +
Artikulation + Timbre + Bewegung

Tonhöhen + Rhythmen + Tempo + Dynamik +
Artikulation + Timbre + Bewegung + Instru-
mente + Auswendiglernen

Es erleichtert den Umgang mit komplizierter Musik, wenn man die problembehafteten Einzelheiten Schritt für Schritt miteinander kombiniert. Häufig operiert die Neue Musik mit schwierigen Intervallen – besonders mit Mikrointervallen (Kapitel 4) –, so dass bereits das Lernen der Tonhöhen eine gewisse Zeit in Anspruch nehmen kann. Sänger mit absolutem Gehör werden dieses Hindernis gewiss leichter überwinden, kämpfen dann aber zuweilen länger mit komplexen Rhythmen. Einige der in der Übersicht genannten Herausforderungen haben ganz speziell mit zeitgenössischer Musik zu tun. Ihr Artikulationsreichtum geht weit über das hinaus, was in Musik vor 1950 verlangt wird. Dies betrifft zum Beispiel die neuen Wege, die sie im Gebrauch des Vibratos einschlägt (Kapitel 6). Klangfarben werden oft explizit in der Partitur vorgeschrieben (Kapitel 7), genauso wie Bewegungen (Kapitel 11). Kammermusik ist nicht allein wegen der allgemeinen Komplexität der Musik problematisch, sondern weil sich Sänger zuweilen auch noch selbst auf Instrumenten begleiten müssen (Kapitel 3). Aber die Geduld wird belohnt, wenn man sich die Zeit nimmt, jede musikalische Schwierigkeit zunächst einzeln zu meistern, bevor man zur nächsten übergeht.

Üblicherweise sind Sänger die einzigen Musiker, die niemals allein musizieren. Im 20. und 21. Jahrhundert wächst jedoch das Repertoire für Solostimme ohne eine Begleitung. Eine Liste von über 300 Werken dieser Art – geordnet nach Stimmfach und Schwierigkeitsgrad – findet sich am Ende dieses Buches. Im Gegensatz zur verbreiteten Ansicht sind einige dieser Stücke sogar leichter zu singen als die einfachsten Arie antiche und durchaus für Anfänger geeignet.

Die Technologie wird immer mehr zu einem wichtigen Partner für die Interpreten. Nicht nur ein

Pitches + rhythms + tempo + dynamics +
articulation + timbre

Pitches + rhythms + tempo + dynamics +
articulation + timbre + movement

Pitches + rhythms + tempo + dynamics +
articulation + timbre + movement +
instrument(s) + memorization

Adding difficulties gradually makes the music more manageable. Since the music of our time can involve difficult intervals and even micro-intervals (see Chapter 4), simply learning the correct pitches can take quite a bit of time. Singers with perfect pitch may overcome this obstacle quickly, but have a harder time with complex rhythms. Some of the challenges in the table above are specific to contemporary music. The richness of articulation goes far beyond the demands of music written before 1950. The new directions in the use of vibrato are a good example (see Chapter 6). Timbres are often notated (see Chapter 7). Movement is sometimes written in the score (see Chapter 11). Not only does chamber music become more problematic due to the greater complexity of the music, but singers sometimes have to accompany themselves with instruments (see Chapter 3). Singers' patience will be rewarded if they take the time to master each musical difficulty before moving on to the next.

Singers are usually the only musicians who never perform alone. In the 20th and 21st centuries, there is a growing repertoire for solo voice, without accompaniment. A list of over 300 works for solo voice organized by voice type and difficulty concludes this book. Contrary to popular belief, some of these pieces are easier to sing than the simplest "arie antiche" and are appropriate for beginners.

Metronom sollten alle Sänger besitzen, sondern auch ein Keyboard, das Mikrintervalle spielt, und einen Computer mit einem Musik-Interface, der einfache Live-Elektronik-Effekte möglich macht. Dazu benötigt man heutzutage nur einen Laptop und ein kleines Midi-Keyboard, ein Mikrofon und aktive Boxen sowie eine preiswerte Software. Alles passt in eine Aktentasche.

Ich habe der Versuchung widerstanden, in diesem Buch die Grenze zur populären Musik zu überschreiten. Künstler wie Yma Sumac und Bobby McFerrin machen auf staunenswerte Weise Gebrauch von ihren Stimmen, doch soll ihre Arbeit anderswo studiert werden. (Auch der großartige Pianist Cecil Taylor wird wohl kaum in einem Buch über Klaviertechnik seinen Platz finden.) Zwar hat Cathrine Sadolin in ihrem Buch »Complete Vocal Technique« den Versuch unternommen, die Vokaltechniken der Unterhaltungs- und der Kunstmusik zusammenzufassen,³ doch leuchten mir ihre Schlussfolgerungen nicht immer ein.

Dieses Buch will also keine umfassende Studie zur Stimmtechnik präsentieren. Es versucht vielmehr zu zeigen, wie man, auf der Grundlage der Belcanto-Technik aufbauend, die Musik der Gegenwart bewältigen kann – ganz ähnlich wie zeitgenössische Tänzer über die Technik des klassischen Balletts hinausgehen, um ihre Kunst zu lernen.

Ich habe auch nicht versucht, einen Katalog zu erstellen, der die ganze Fülle an Notationsweisen wiedergibt, die die Komponisten seit 1950 verwenden. Es existieren so viele verschiedene Systeme, und erst im Lauf der Zeit wird sich vielleicht ein Standard herauskristallisieren. In der Regel bemühen sich die Komponisten, ihre Symbole in einem Vorwort zur Partitur zu erläutern. Einstweilen beschränke ich mich darauf, einige Notenbeispiele aus Werken der bedeutendsten Komponisten unserer Zeit zu präsentieren, die zumeist auch Erfinder neuer Techniken sind.

In Anbetracht der Begrenztheit von Worten wie von musikalischen Zeichen – zumal dann, wenn

Technology is a necessary partner for performers. All singers should have a metronome, a keyboard capable of playing micro-intervals and a computer with a music interface and simple live electronics effects. In 2013, these can be obtained with a laptop, a midi keyboard, a microphone, active speakers and some inexpensive software, all of which fits easily into a briefcase.

I have resisted the temptation to cross the boundary into the domain of popular music in this book. Artists such as Yma Sumac and Bobby McFerrin have used their voices in amazing ways, but their work should be explored elsewhere, just as the marvelous pianist Cecil Taylor is unlikely to be included in a book on piano techniques. Cathrine Sadolin has attempted to consolidate the vocal techniques of popular music and art music in her book "Complete Vocal Technique",³ but sometimes arrives at eyebrow-raising conclusions. This book does not attempt to be a comprehensive study of vocal technique. Rather, it attempts to show how to build on the foundation of "bel canto" technique in order to master the music of our time, much as contemporary dancers go beyond classical ballet technique when learning their art.

I have also not attempted to make a catalogue of the plethora of different notations used by composers since 1950. Many different systems are used and only the passage of time will standardize them. Composers usually endeavor to explain their symbols in a forward to the score. For now, I have limited myself to providing some musical examples from the works of major composers of our time and/or the inventors of new techniques. Given the limitations of words and musical notation, especially in the domain of ground-breaking work, I have recorded vocal examples so that the reader can hear the techniques. This sound source is often more accurate than any description can be.

We owe a great debt to the pioneers who have preceded us. Singers such as Cathy Berberian, Boris

³ Cathrine Sadolin: Complete Vocal Technique, Kopenhagen 2000.

³ Cathrine Sadolin: Complete Vocal Technique, Kopenhagen 2000.

es um bahnbrechend neue Werke geht – habe ich einige Beispiele aufgenommen, damit der Leser diese Techniken auch hören kann. Die Klangquelle vermittelt einen präziseren Eindruck als jede Beschreibung.

Große Dankbarkeit schulden wir all den Pionieren, die uns vorausgegangen sind. Sänger wie Cathy Berberian, Boris Carmeli, Jan De Gaetani, Michiko Hirayama, Joan Labarbara, Jane Manning, Annette Meriweather, Susanne Otto, William Pearson und Spiros Sakas, aber auch Schauspieler wie die Mitglieder des Living Theater, Roy Hart und Carmelo Bene – sie alle bilden das Wurzelgeflecht, auf dem im 21. Jahrhundert die Bäume der Gesangkunst in den Himmel wachsen mögen.

Eine der größten Überraschungen bei der Recherche für dieses Buch war für mich die Erkenntnis, wie angemessen und hilfreich eine jahrhundertalte italienische Terminologie immer noch ist. Das innere Wesen der Gesangstechnik erschließt sich bisweilen am besten, wenn man sich die genaue Bedeutung der Begriffe »appoggio«, »passaggio di registro« oder »mezza voce« (um nur drei zu nennen) vor Augen führt. Ich habe meinen Bachelor im Oberlin-Konservatorium bei Richard Miller abgeschlossen. Er sah sich als den jüngsten Spross der »italienischen Gesangsschule« (so nannte er sie).⁴ Er wollte in die Fußstapfen von Lamperti, Basiola und Ricci – seinem Lehrer – treten, das Wissen, das hinter der mündlichen Überlieferung steht, erläutern und ihm eine Struktur geben. Meine Ambition ist sogar noch größer, denn ich verfolge diese Tradition in die Vergangenheit zurück bis hin zu Porpora, Mancini, Tosi und Caccini, und ich sehe sie fortwirken in meinem eigenen Lehrer Roberto Benaglio, der aktiver Musiker war, als Puccini noch lebte. Richard Millers Orthodoxie versuche ich umzuformen und zu erweitern, damit sie die vokalen Techniken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufnehmen und in die Zukunft führen kann.

⁴ Dies war der Gegenstand meines vom Watson Fellowship unterstützten »Wanderjahres«, das meinen Weg stark beeinflusste.

Carmeli, Jan De Gaetani, Michiko Hirayama, Joan Labarbara, Jane Manning, Annette Meriweather, Susanne Otto, William Pearson, Spiros Sakas and actors like those of the Living Theater, Roy Hart and Carmelo Bene are the roots from which all 21st century vocal trees shall grow.

One of the biggest surprises while researching this book has been the realization of how pertinent centuries-old Italian terminology is. The essence of vocal technique is often to be found by carefully considering the meaning of terms such as "appoggio," "passaggio di registro" and "mezza voce," just to name three. I did my undergraduate work at Oberlin with Richard Miller. He considered himself to be the latest practitioner of what he called "the Italian school of singing."⁴ He wished to follow in the footsteps of Lamperti and Basiola, as well as his own teacher, Luigi Ricci, explain the science behind the oral tradition and give it a structure. My ambition is even greater, since I extend the tradition backwards to Porpora, Mancini, Tosi and Caccini, update it to my own teacher Roberto Benaglio, who was an active musician when Puccini was still alive, and attempt to revise and expand on the Miller orthodoxy to include the vocal techniques of the second half of the 20th century and into the future.

⁴ This was the subject of my life-altering Watson Fellowship "Wanderjahr".



Vom Flüstern zum Schreien

Charles Darwin erkannte als Erster, wie aus der Verbindung von Stimme, Empfindung und gesteigertem Sprechen Musik entsteht. Er schrieb 1872: »Die Gewohnheit, musikalische Laute zu äußern, wurde erstmals von den frühen Vorfahren des Menschen als Mittel der Partnerwerbung entwickelt und verband sich so mit den stärksten Emotionen, derer wir fähig sind, nämlich mit brennender Liebe, mit Rivalität und mit Triumph. [...] Wahrscheinlich haben die Stammväter schon musikalische Töne geäußert, noch bevor sie die Fähigkeit zum artikulierten Sprechen erwarben, und infolgedessen neigt die Stimme immer dann, wenn sie unter einer heftigen Gefühlregung eingesetzt wird, gemäß dem Prinzip der Assoziation dazu, einen musikalischen Charakter anzunehmen.«¹

Die Vortragsweise im altgriechischen Theater, das »recitar cantando« in Oper und Monodie um 1600, die Deklamation von französischen Kantaten im 18. Jahrhundert, das Melodram des 19. Jahrhunderts – der Blick in die Geschichte zeigt, dass die Sprechstimme immer ein integraler Bestandteil von Vokalmusik gewesen ist. Arnold Schönberg hat diese Kunstform zu neuen Höhen geführt, als er 1912 »Pierrot lunaire« für

1 Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Chicago 1965, S. 87.

Whispers to Cries

Charles Darwin first recognized the nexus between voice, emotion and enhanced speech as music in 1872: "The habit of uttering musical sounds was first developed, as a means of courtship, in the early progenitors of man, and thus became associated with the strongest emotions of which they were capable, namely, ardent love, rivalry and triumph. [...] the progenitors of man probably uttered musical tones, before they had acquired the power of articulate speech; and [...] consequently, when the voice is used under any strong emotion, it tends to assume, through the principle of association, a musical character."¹

Greek drama, "recitar cantando," recited versions of 18th century cantatas and 19th century melodramas show us that the speaking voice has always been an integral part of vocal music. Arnold Schönberg took this to an entirely new level when he composed his work "Pierrot lunaire" for actress Albertine Zehme in 1912. Although the use of the full possibilities of the voice have only been notated in repertory for singers in the 20th and 21st centuries, there is no doubt that the use of the voice beyond singing has been part of the singer's art for centuries if not millennia.

1 Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Chicago 1965, p. 87.

die Schauspielerin Albertine Zehme komponierte. Auch wenn die ganze Palette stimmlicher Möglichkeiten erst im 20. und 21. Jahrhundert in der musikalischen Notation ausgelotet wurde, ist der Gebrauch der Stimme jenseits des Gesangs ohne Zweifel bereits seit Jahrhunderten, wenn nicht Jahrtausenden Teil sängerischer Kunstfertigkeit. Wie gelangt man von der Sprechstimme zur Singstimme – und darüber hinaus? Fangen wir mit Flüstern an.

I.1 Flüstern

Wie wir im nächsten Kapitel genauer sehen werden, sind durch die Möglichkeiten der Verstärkung heute Effekte nutzbar geworden, die früher in einem großen Theaterraum unhörbar gewesen wären. Durch Mikrofonverstärkung kann das leiseste Flüstern noch in der letzten Reihe des Auditoriums wahrgenommen werden. Ansonsten bleibt diese Klangfarbe auf kleine Kammermusiksäle beschränkt, wie den Choralion-Saal in Berlin, wo die Uraufführung von »Pierrot lunaire« stattfand.

How do we go from the speaking voice to the singing voice and beyond? We begin with a whisper.

I.1 Whispers

As we shall see in greater detail in the next chapter, the advent of amplification has rendered effects audible in a large theater which otherwise would have been difficult to use. When performing with a microphone, it is possible to whisper softly and have the sound be heard at the back of the hall. Otherwise, the effect is limited to chamber music in a small theater, such as the Choralion Saal, the recital hall in Berlin where the world premiere of Arnold Schönberg's "Pierrot lunaire" took place.



Notenbeispiel/Musical Example 1: Arnold Schönberg, "Pierrot lunaire", op. 21 (Universal Edition, 1914)

► Technik: Man flüstert stimmlos, Luft strömt über die entspannten Stimmbänder. Die weichen Konsonanten wie [d], [v], [b] oder [g] müssen dabei leicht »stimmhaft« – wie beim sogenannten Bühnenflüstern – artikuliert werden, damit man sie nicht mit ihren harten Varianten [t], [f], [p] und [k] verwechselt. 🔊 |

► Technique: Speak in an unvoiced manner, allowing air to flow over the vocal folds. Special attention should be given to "voiced" consonants, such as [d], [v], [b], [g]. These should be slightly vocalized, like a "stage whisper" in order to differentiate them from their non-voiced counterparts: [t], [f], [p], [k]. 🔊 |

I.1.1 Stimmloses Rufen

Es handelt sich um ein sehr lautes Flüstern mit der Intensität des Rufens. Anders als das Bühnenflüstern ist es vollständig stimmlos (nur Luft).

I.1.1 Voiceless shouting

This is a very loud whisper, which has the intensity of shouting. Unlike a stage whisper, it is completely non-voiced (only air).



Notenbeispiel / Musical Example 2: Karlheinz Stockhausen, "Luzifers Zorn" (Stockhausen Verlag, 1987)

► Technik: Mit der Intensität des Rufens (forte oder lauter) produziert man einen tonlosen, geflüsterten Klang. Wenn man mit Mikrofonverstärkung arbeitet, muss man aufpassen, mit dem Luftstrom keine Geräusche auf der Membran zu erzeugen, vor allem bei Reibe- und Zischlauten. 🔊 2

1.1.2 Flüstern auf Tonhöhen

Genau wie das Flüstern, es erzeugt aber exakte Tonhöhen.

► Technique: Produce the intensity of shouting (*f* or louder) while making a voiceless, whispered sound. When performing with amplification, special care should be given to avoid air blowing on the membrane of the microphone, especially on fricatives and sibilants. 🔊 2

1.1.2 Pitched whispering

This is the same as whispering, but produces precise pitches.



Notenbeispiel / Musical Example 3: Alban Berg, "Wozzeck", op. 7 (Universal Edition, 1931)

► Technik: Man pfeift die Tonhöhen, erst ganz normal und dann mit gehauchter Stimme. Nun geht man zu [s] oder [f] – ebenfalls auf Tonhöhen – über, und am Ende flüstert man den Text auf den Tonhöhen. 🔊 3

1.1.3 Stimmhaftes Flüstern / Bühnenflüstern

Seit Generationen verwenden Schauspieler diese Methode, um ein hörbares Flüstern im Theater vermitteln zu können. Das Bühnenflüstern ist ein leicht stimmhafter Klang in der Mitte zwischen Flüstern und Sprechen. Am Anfang seiner »Sequenza III« für Stimme schreibt Luciano Berio vor: »hauchiger Klang, fast geflüstert«. Einige Komponisten verwenden den Ausdruck »Gemurmel« (»muttering«) dafür, im Französischen »murmuré«. Den deutschen Ausdruck »stimmhaftes Flüstern« hat Stockhausen eingeführt.

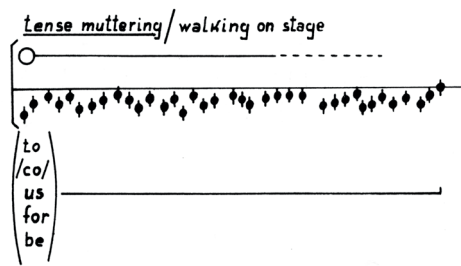
► Technik: Man fügt dem Flüstern nach und nach etwas mehr Stimme hinzu. Mit der Zeit arbeitet man sich die nötige Atemkontrolle. Beim

► Technique: Whistle the pitches, at first normally and then with a breathy sound. Then produce the pitches on [s] or [f]. Finally, whisper the text on pitch. 🔊 3

1.1.3 Stage whisper

Used for generations to project an unamplified whisper in the theater, a stage whisper is a slightly voiced sound half way between whispering and speech. Luciano Berio's indication for the beginning of his "Sequenza III" for voice is: "breathy tone, almost whispered." "Muttering" is a term that often designates stage whispers in vocal music. The French often employ the term "murmuré".

► Technique: Gradually add voice to the whisper. With time, you will be able to dose the desired amount of breath. A stage whisper should



Notenbeispiel / Musical Example 4: Luciano Berio, "Sequenza III" (Universal Edition, 1965)

Bühnenflüstern sollte die Stimme ohne Verstärkung in einem mittelgroßen Saal hörbar sein. 4

1.1.4 Flüsternd singen

Auch singen kann man mit einem solchen hauchigen Timbre, der Klang liegt dabei zwischen Flüstern und Singen. Die Anweisung »flüsternd singen«, um diese Vortragsweise anzuzeigen, wurde ebenfalls von Stockhausen geprägt.

be audible, unamplified, in a medium-sized hall. 4

1.1.4 Whispered singing

It is possible to sing with a breathy timbre, producing a sound between whispering and singing. The term "flüsternd singen" was coined by Stockhausen to describe this.



Notenbeispiel / Musical Example 5: Karlheinz Stockhausen, "Argument" (Stockhausen Verlag, 1979)

► Technik: Man beginnt mit einem ausgehaltenen Belcanto-Ton und mischt dem Klang allmählich Hauch bei, so wie ein ungeübter Sänger, der zu viel Luft durch die Stimmbänder passieren lässt. 5

1.2 Sprechen

Manchmal wird in einer Komposition von den Sängern auch verlangt, dass sie sprechen. Viele verschiedene Sprachtimbres mit je unterschiedlichen musikalischen Intentionen sind in diesem Bereich möglich. Es kommt vor allem darauf an, ob a cappella oder zu einer Begleitung gesprochen werden soll und welche Dynamik dabei vorgeschrieben ist. Der Text ist in diesem Fall wie in einem Schauspiel zu Papier gebracht, also ohne musikalische Notation.

► Technique: Starting with a "bel canto" sound on a single sustained pitch, slowly add breath mixture to the sound, like an untrained singer who allows air to pass through the vocal folds. 5

1.2 Speaking

Singing actors are sometimes required to speak in a musical context. A wide variety of speaking timbres and intentions are possible, depending on whether the speaking is "a cappella" or accompanied, and on the dynamics of the speaking and accompaniment. In this case, the text is written as in a play, with no musical notation.