



Miklós Klajn

Bariton | Gesanglehrer | Arrangeur

Ich starte schon mal die Dampfwalze!

Dynamik? Artikulation? Was ist das?

”

„SO hat die Arie einen ganz anderen Charakter!“ sagte meine Pianistin völlig überrascht.

„Es klingt ganz anders, als man es gewohnt ist!“

Ich starte schon mal die Dampfwalze!

Dynamik? Artikulation? Was ist das?

Ich stelle immer wieder mit Erstaunen fest, dass mich mit zunehmendem Alter und zunehmender musikalischer Erfahrung Dilettantismus in der Musik - ganz speziell im Gesang - ungeheuer stört. Dilettantismus äußert sich dadurch, dass PROFIS sich wie selbstverständlich an Werke heranwagen, die sie inhaltlich wie auch technisch und musikalisch gar nicht ausfüllen können. Das Ergebnis ist in der Regel ein Vortrag „zum Abgewöhnen“.

Ganz am Anfang meines sängerischen Werdegangs, in der Zeit, in der ich meine Stimme erst entdeckte, war ich hauptsächlich mit dem Ton, dem Klang, der Höhe und der Tiefe beschäftigt. Die Musik, Färbungen, Stimmungen und Interpretation kamen erst an zweiter Stelle, wenn überhaupt... Meine Beobachtung, dass Sänger, die ich damals gerne und viel gehört hatte, es offensichtlich ebenso getan hatten, kam mir wie eine Bestätigung vor. Sie waren ebenfalls hauptsächlich mit ihren Tönen beschäftigt, wobei die Musik auf der Strecke blieb - auch wenn immer das Gegenteil behauptet wurde! Die Sängerinnen und Sänger selbst haben betont, wie wichtig Genauigkeit und Interpretation für die Musik sei - ihre Töne sprachen aber eine andere Sprache.

Die ersten Stücke, die ich selbst gesungen hatte, waren die sogenannten „Arie antiche“ - die Lieder und Arien alter Meister aus der Sammlung des *Alessandro Parisotti*. Danach kamen die leichteren Schubert-, Schumann- und Brahms-Lieder sowie einige Mozart-Arien. Damals waren das für mich alles neue Dinge. Und gleich von Anfang an brachte man mir bei, dass es kein Problem sei Dynamik- und Artikulationszeichen in den Noten nicht zu beachten - sie zu umgehen, einfach zu ignorieren. Alles was zu schwer schien, wurde „leicht gemacht“. Gleichzeitig wurde ich aber im Klavierunterricht strengstens angehalten ALLE Anweisungen des Komponisten zu beachten und sorgfältig auszuführen. Das verwirrt mich.

Den Ausweg aus dieser Zwickmühle schafften aber die „Vorbilder aus der Dose“ - all die Helden der Plattenindustrie der späten 60er, 70er und den frühen 80er Jahren. Namentlich: *Fischer-Dieskau*, *Schwarzkopf*, *Ludwig*, *Prey*, *Matthis* oder auch eine *Tebaldi*, *Callas*, ein *del Monaco*, *Corelli* und viele andere. All diese Sänger, so nahm ich wahr, haben vom Notentext nur Tonlänge und Tonhöhe abgenommen - und manchmal nicht einmal das. **Dynamik** und **Artikulation** waren eine Frage der freien Auslegung, so schien es mir. Und als junger und angehender Musiker konnte ich nur eine Schlussfolgerung aus der ganzen Sache ziehen: Was in der Instrumentalmusik ein Muss war, gilt für die Vokalmusik nicht! Damit konnte ich ein paar Jahren sorglos singend leben.

Es tauchten ja auch immer mehr die These stützende Beispiele auf, und ich fing sogar an, einige Töne nicht mehr zu singen, sondern zu sprechen, zu deklamieren oder zu schreien - zu interpretieren halt, dachte ich. Denn das taten die Großen auch! Erst zehn Jahre später begann das mühsam erbaute „Schloss“ zu wackeln. Ich erinnere mich noch ganz genau an mein „Aha-Erlebnis“.

Ich beschäftigte mich gerade mit der Arie „*Già d'insolito ardore*“ aus „*L'italiana in Algeri*“ von *Gioacchino Rossini*. Gleich am Anfang kommen zweimal Triolenkoloraturen mit AKZENTEN vor. Koloraturen mit Akzenten macht man doch mit jeweils einem Zwergfellstoß - nahm ich an - so wie ich ALLE Koloraturen bis dato gemacht hatte.

Kann man Koloraturen noch stärker akzentuieren? „*Ich glaube es kaum*“, dachte ich bei mir, und fragte mich weiter: „*Wenn es akzentuierte Koloraturen gibt, wie sind dann NICHT AKZENTUIERTE Koloraturen?*“ Die Fragen waren nicht mehr aufzuhalten. Dann schaute ich mir andere Stücke an, die ich zu der Zeit gesungen hatte, um sie unter der „neuen Fragestellung“ zu prüfen. Ich hörte mir auch meine Vorbilder von diversen Aufnahmen an, prüfte deren Artikulation und Dynamik, und das nicht nur anhand der erwähnten Arie „*Già d'insolito ardore*“, sondern auch anhand vieler anderer Stücke. Es war ein komisches Gefühl. Beinahe alles, was in den Noten stand, mit Ausnahme von Tonlänge und Tonhöhe konnte ich akustisch im Gesang kaum bis gar nicht wahrnehmen!

Mir fiel auf, wie manche Sänger mit exakter Tonhöhe notierte Noten nur noch geflüstert haben, wie in Jagos Credo „*La Morte è il Nulla*“ (Giuseppe Verdi / Otello) oder geschrien haben, wie „*Mia figlia*“, ein Oktavsprung kurz vor Rigolettos Arie „*Cortigiani*“ (ebenfalls Giuseppe Verdi).

Ich begann, die verschiedensten, in Buchform erhältlichen Gesangsschulen heranzuziehen und stellte dabei fest, dass alle Gesangsschulen zu Artikulation und Dynamik, sowie deren Bedeutung im Gesang, ausgiebige Informationen enthielten. In allen Büchern, unabhängig in welchem Land erschienen und von wem herausgegeben, legten die Autoren großen Wert auf Einhaltung von Artikulation und Dynamik, und die Sänger werden gemahnt, sich damit immer wieder zu beschäftigen. „*Aber warum hat es dann kaum jemand getan?*“ fragte mich. Die Antwort erhielt ich schneller, als ich dachte. Erst einmal habe ich mir fest vorgenommen, die von den Komponisten in den Notentext festgehaltenen Zeichen auszuführen, anstatt sie zu ignorieren und „platt zu bügeln“. Mit den neu gewonnen Erkenntnissen machte ich mich nach einiger Zeit des erneuten Studiums und Probens mit der Arie des *Padre Germont* aus Verdis *La Traviata* auf zu meiner Pianistin. Ich trug ihr die Arie mit ALLEM was in den Noten stand vor! Die Reaktion ließ nicht lange auf sich warten.



„*SO hat die Arie einen ganz anderen Charakter!*“ sagte sie völlig überrascht. „*Es klingt ganz anders, als man es gewohnt ist!*“

Übrigens, kennen Sie die Arie? Welche Tempobezeichnung trägt sie? Die trägt die Angabe *Andante piuttosto mosso*. *Andante*, also mäßig, gehend, eher bewegt - mit einem Metronomzeichen von 60 Schlägen pro Minute. Haben Sie diese Arie schon einmal in diesem Tempo gehört? Sie ist SEHR langsam! Über einer sehr schlichten Begleitung ist jeder Takt des Gesangs mit unzähligen Zeichen für Dynamik und Artikulation gespickt. Mal *dolce*, mal *marcate* und dann wieder *pp*. Mit einem Bindebogen gebundene Töne die jeweils eine Textsilbe haben (ein italienisches *Portamento* der alten Schule), unter einem Bogen liegende *Staccati*, *Acciacature* und hier und da ein Akzent. Gerade wenn man sich schön ins Piano eingesungen hat, kommt prompt ein *Forte con espressione* gefolgt von einem *con forza* mit einem Akzent auf dem höchsten Ton (!) und einem an diese ekstatische Phrase anschließenden *ppp*. Wann haben Sie DAS je gehört?

Ziel des Vortrags dieser Arie scheint heutzutage aber wohl leider ein anderer zu sein. Während meiner Studienzeit wurde ich Zeuge eines Gesprächs zweier Sänger im Theater. Ein Sänger gab dem anderen den folgenden Ratschlag für diese Arie: „*Sing' die erste Strophe laut, und wenn du das Publikum hast, dann sing' die zweite Strophe leise!*“ Ich erinnere mich, dass ich dem innerlich auch zugestimmt hatte. Die beiden standen immerhin schon lange auf der Bühne, während ich dahin noch erst wollte. Heute sehe ich das anders!

Doch zurück zu dem Grund des Ignorierens. Ich glaube, dass es dafür zwei mit einander verwobene Gründe gibt: Neben schlechter Gewohnheit gibt es einen Mangel des Könnens. Was von beidem zuerst da war, oder was welches verursacht vermag ich schwer zu sagen. Meiner Meinung nach sind beide Gründe viel zu stark

ausgeprägt und beeinflussen die heutige Praxis des Plattwalzens im großen Maße. Ich erinnere mich auch an ein Gespräch mit einer Kollegin. Ich erzählte ihr, dass ich Mozart allgemein gerne leicht verziere. „Sakrileg!“ schrie sie ehrlich empört auf, noch bevor ich den Satz zu Ende bringen konnte. Ich fragte sie, ob es ein größeres oder kleineres Sakrileg sei, wenn der Schlusston in „*Celeste Aida*“ laut (bessergesagt so laut wie möglich) gesungen wird, obwohl Verdi ein *pianissimo* notiert hatte, oder wenn das hohe h in „*Nessun dorma*“ „stundenlang“ ausgehalten wird, obwohl Puccini es so nicht notiert hatte. Darauf hin begann sie zu lachen. Wahrscheinlich wurde ihr ihre eigene Gewohnheit klar. Der Mensch ist ein Gewohnheitstier - alles was er nicht kennt, ist pauschal erst einmal schlecht!

Es ist schon mehrere Generationen von Sängern her, dass man auf den Bühnen die dynamisch nuancierenden und artikulierenden Sänger hören konnte. Die Aufnahmetechnik entwickelte sich erst um 1900, in der Zeit kurz vor dem Aussterben des „Feingesangs“. Da dieser keine solche Verbreitung über die damals neuen Medien fand konnte die „Kunst der Feinheit“ langsam und unbemerkt aussterben. So ist es auch geschehen. Die Generationen von Publikum und Sängern haben sich über die Jahrzehnte an eine neu Art des Singens gewöhnt - höher, lauter, breiter, der olympischer Wettbewerb. Heute empfinden viele es als ungewohnt diese „veraltete“ Gesangskunst auf alten Aufnahmen von *Tertrazzini*, *de Lucia* oder *Battistini* zu hören, insbesondere wenn jemand heute und direkt und live vor unseren Ohren so singt.

Wat de Bur nit kennt, fritte nit! - heißt es auf Plattdeutsch.

Ich glaube, dass sich gleichzeitig mit der Änderung von Gewohnheiten auch die Technik änderte. Da Sänger nicht mehr die gesamte Palette von Dynamik und Artikulation beherrschen mussten, haben sie es mit der Zeit auch verlernt. Weil es irgendwann nicht mehr gefragt war, wurde es nicht mehr gelehrt und geriet dann in Vergessenheit. Ein Durchschnittssänger weiß heute nicht mal mehr, wie man beispielsweise ein gutes und gesundes *piano*, ein *Staccato* oder einen Akzent singt. Wenn die niedergeschriebene Melodie einigermaßen sauber ist, ist das für die meisten schon hohe Kunst. Dabei haben die Komponisten Dynamik und Artikulation nicht ohne Grund notiert. Einerseits sind Dynamik und Artikulation gewollte Interpretation und andererseits gehören sie zur Vokalvirtuosität, sind also Handwerk! Das geschriebene aus den Noten nicht zu singen ist für mich so, als würde ein Balletttänzer in einem Ballett auf der Bühne von links nach recht torkeln, anstatt zu tanzen!

Ich meine, dass ein Sänger die Partitur gründlich studieren sollte, und den Charakter seiner Rolle daraus ableiten müsste. Die Komponisten hatten sich ihre Gedanken über die einzelnen Partien gemacht und sie so kreiert, wie sie es für richtig hielten. Sänger, aber auch andere Beteiligte, sollten die Ansichten des Komponisten annehmen, erst die „oberste Ebene“ (den Notentext) lernen, bevor sie sich in „tiefere Schichten“ vorwagen! Dafür aber, müssten sehr viele meiner Kollegen erst einmal ihr handwerkliches Können ergänzen. Denn vieles der im 18. und 19. Jahrhundert komponierten und in Notenform festgehaltenen Werken, ist mit der üblichen „Dampfwalzentechnik“ nicht zu lösen. Der größte Teil der heute auf den Opern- und Konzertbühnen zu hörenden Literatur stammt aus dieser Zeit. Also muss etwas Feineres her! Doch zuvor muss erst noch eine Lüge fallen: Triller, Koloraturen, dynamische Differenzierungen, und Artikulationen aller Arten seien eine Frage der Stimmgattung. FALSCH!



Triller, Koloraturen, dynamische Differenzierungen, und Artikulationen aller Arten sind KEINE Frage der Stimmgattung, sondern eine Frage der TECHNIK!

Die weit verbreitete Ansicht, dass nur höhere und leichtere Stimmen trillern und „vor sich hin kolorieren“ können und sollen und müssen, alle anderen aber nicht, ist nur

eine schlechte Ausrede. Alle obengenannten technischen *Raffinessen* sind erlernbar! Theoretisch, aber auch praktisch, müsste auch ein Bassist „Der Hölle Rache“ aus Mozarts *Zauberflöte* zwei Oktaven tiefer in Originaltempo singen können.

chiaro-oscuro

Der erste Schritt in die richtige Richtung wäre das notwendige Erlernen der „*chiaro-oscuro*“ Stimmemission. Dabei handelt es sich um die zwei Kehlkopfstellungen - die Lösung für *forte* und *piano* - und nicht um das plumpe Aufhellen und Abdunkeln der Stimme, wie uns das Herr Stefan Zucker in einer Fernsehsendung so stümperhaft vormachte. Dabei ist das **fil di voce** (der Stimmfaden) nicht zu vernachlässigen. Meine Damen dramatische Soprane: Erinnern Sie sich bitte an die Schlusstöne der Schlafwandlerszene der *Lady Macbeth* aus Verdis *Macbeth* oder auch an den letzten Ton des „*Addio del passato*“ aus seiner *La Traviata*. Dafür, wie es zu erlernen ist, gibt es viel Literatur, die man/frau selber lesen kann (und muss). Ich muss also an dieser Stelle keine weitere Erleuchtung mehr geben.

Große Teile der Artikulationen sowie der Dynamik ab etwa *mezzoforte* abwärts sind nur mit „*chiaro*“ gut zu lösen. Dagegen ist die Dynamik ab etwa *mezzoforte* aufwärts, sowie die Artikulation im gleichen dynamischen Bereich nur mit „*oscuro*“ für die Stimme gesund lösbar. Ich hoffe, ich muss nicht ausdrücklich erwähnen, dass der nahtloser Übergang zwischen beiden für das *crescendo*, *decrescendo* / *diminuendo*, sowie die höchste „Dynamikkunst“ - das „*messa di voce*“ - unablässig sind! Erst wenn das „*chiaro-oscuro*“ auf jedem Ton des Stimmumfangs MÜHELOS (es ist sehr wohl möglich, glauben Sie mir!) und völlig sicher ist, sollte man sich an die angewandte Dynamik sowie die Artikulation wagen. Lassen Sie mich an einem Beispiel verdeutlichen, was ich meine. Damit kein weiterer Klavierauszug aus dem Notenregal notwendig wird, bleibe ich bei der Arie des Padre Germont aus *La Traviata* von Giuseppe Verdi.

Nach dem langsamen Teil der Arie, dem *Andante* folgt ein kurzes Zwischenspiel in *Allegro* und danach der schnellere Teil der Arie in *Assai moderato* mit Metronomzeichen 96. Vorsicht! Das Tempo sieht harmloser aus, als es ist. Beim Durchlesen des Textes der gesamten Szene des Padre (Recitativ, Arie - *Andante piuttosto mosso*; Zwischenspiel - *Allegro* und *Stretta - Assai moderato*), können wir vier Stimmungen wahrnehmen: Trost, Vorwurf, Befehl, Bitte. Die ersten drei hat der Padre vor dem *Assai moderato* schon hinter sich. Nichts hat ihm geholfen. So zieht er eine neue Karte aus dem Ärmel. Schmalzige Streicher in Parallelterzen unterstreichen dies und ein neues Motiv setzt in *pp* an. Wenn man die Noten weiter anschaut stellt man fest, dass bis zum hohen f 14 Takte später, der gesamte Abschnitt, mit Ausnahme des Einen oder Anderen leichteren *crescendo-diminuendo*, dynamisch leise gehalten ist. Der Sänger sollte also im Bereich des „*chiaro*“ bleiben. Die Artikulation mit vielen schnelleren *Staccati* bestätigt dies. Die Orchesterbegleitung - Streicher in *pizzicato* mit wenigen Bläsern - geben dem Sänger die *Möglichkeit* leise zu singen. Man hoffe, der Dirigent führt das Orchester in der gleichen Dynamik! En detail: Die ersten Töne sind *legato*, die nächsten *Staccato* und darauffolgende „*nonlegato*“ gehalten, wie folgt:

„**No, non udrai rim**proveri“ (Nein, höre keine Vorwürfe) ist *legato*, „**rim**pro(o)ve(e)ri“ ein reines (technisch-funktionales) *Staccato*. Hierbei möchte ich etwas anmerken. Die theoretisch-mathematische Ausführung des *Staccato* ist 50-50 (50% Ton, 50% Pause). So ist es dann auch bei den Instrumentalisten. In der Vokalmusik ist *Staccato* dagegen eine Stimmfunktion, einem Hecheln ähnlich. Das *Staccato* ist also kürzer als in der Instrumentalmusik. So kurz wie ein leichter Zwergfellschlag, unabhängig von der Notendauer, die mit *Staccato* versehen ist. Und bitte haben Sie keine Angst: Je schneller und leiser ein *Staccato* wird, desto flacher wird die Stütze! Es ist natürlich in allen Geschwindigkeiten und Lautstärken möglich.

„*copriam d'oblio il passato*“ (lass uns von Vergessenheit die Vergangenheit bedecken - sprich: lass uns alles vergessen) steht als *Staccato* unter einem Bogen. Das ist jetzt das theoretisch-mathematische *Staccato*. Der Sänger sollte nicht die *Staccato*-Funktion verwenden, sondern die Legatotöne einfach mit Pausen trennen, dabei ein leichtes Crescendo singen, die Linie der Phrase aber nicht zerstören!

„*passato*“ ist mit einem Dissonanzvorhalt vertont, der mit einem Akzent auf der Silbe „to“ versehen ist und mit dieser Betonung der letzten anstelle der vorletzten Silbe des Wortes „*passato*“ nicht nur die üblichen musikalischen Regeln der Betonung der Dissonanz, sondern auch die sprachlichen Regeln bricht.

„*l'amor che m'ha guidato*“ (Die Liebe, die mich leitete) ist der ersten Phrase ähnlich - erst Legato, dann *Staccato* - welche aber ihren vorläufigen Höhepunkt in „*sa tutto perdonar*“ (weiß alles zu verzeihen) einer Legato-Phrase hat. An dieser Stelle wäre es mühsam die ganze Arie in gleicher Weise aufzuarbeiten. Ich glaube, dass jeder Sänger, der fähig ist, die Tönen dieser Arie von sich zu geben, es alleine weiterführen kann.

Damit die Artikulation keine mühsam angelernte Kunst wird, sollte jede/r sie meines Erachtens von Anfang an in Interpretation umsetzen - in Klangfarben, musikalische Gesten. So gestalte ich beispielsweise „*No, non udrai rimproveri*“ mit Reue erfüllt; „*copriam d'oblio il passato*“ mit Tränen in der Stimme; „*l'amor che m'ha guidato*“ von Hoffnung erfüllt und „*sa tutto perdonar*“ mit Großzügigkeit. Ich glaube, dass die leicht drehorgelartig klingende Melodie nur durch diese Art der Ausführung den von Verdi gewünschten Sinn ergibt. Ich könnte jetzt noch viele solcher Beispiele für jedes Stimmfach benennen, hier sind aber der Entdeckungsdrang und die Neugier der geneigten Leser gefragt, eigene Erkundungen vorzunehmen.

Abschließend noch eines an alle Sängerinnen und Sänger: Versuchen Sie es, liebe Kolleginnen und Kollegen! Es macht Spaß und Ihr Publikum wird es Ihnen - vielleicht zu Ihrer Überraschung - auch danken.

Ihr
Miklós Klajn

Mehr Informationen und weitere Artikel finden Sie im „Nähkästchen“ auf:
www.miklos-klajn.de