

Obertongesang Nicht Mehr Ausschließlich Mönchen und Schamanen Vorbehalten

Stuart Hinds, Komponist, Sänger, Chorleiter und Lehrer

Im letzten Jahrzehnt hat der Obertongesang in jeglicher Gestalt ungeheuren Popularitätsaufschwung erfahren und auch vor Chorwerken nicht Halt gemacht. Weitere Chorwerke für Obertongesang entstehen, und immer mehr Chöre versuchen sich daran. Obertongesang wird heutzutage als eigenes musikalisches Genre anerkannt, dessen Akzeptanz Hand in Hand mit seiner Verbreitung zunimmt. Obertongesang umfasst ein großes Spektrum musikalischer Stilrichtungen und Ausdrucksmöglichkeiten, und ist außerdem von physischem und geistigem Nutzen: Er klingt und tut einem gut.

Der Zweck dieses Beitrages ist es, Obertongesang zu entmystifizieren und Chorleitern schlagkräftige Gründe an die Hand zu geben, ihn mit ihren Chören zu auszubüben. Obertongesang ist mehr als Effekt, er ist ein starkes Ausdrucksmittel, von dem Chöre nur profitieren können. Nicht zuletzt hat er sich auch als nützlich für Stimm- und Gehörtraining erwiesen. Obertongesang ist leichter, als manche Chorleiter meinen, und den Studenten macht er Spaß.

Weiterführende Informationen zum Thema Obertongesang und eine Liste empfohlener Kompositionen für den Erstgebrauch finden Sie am Ende dieses Beitrages:

- zur Geschichte und zum gängigen Gebrauch des Obertongesangs (Tongeren)
- eine wissenschaftliche Abhandlung über den Obertongesang (Levin/Edgerton)

- eine Lehrmethode für den Chorgebrauch (Hinds)

Lassen Sie mich mit einer kurzen Definition von Obertönen und ihrer Funktion in der Musik beginnen. Jede musikalische Note besteht eigentlich aus einem zusammengesetzten Klang, der aus einem Grundton (den wir gewöhnlich als maßgebliche Tonhöhe wahrnehmen) und einer Anzahl von zusätzlichen, darüber liegenden, mitklingenden reinen Tönen besteht, die man Schwingungs- oder Obertöne nennt. Diese Obertöne hört man normalerweise nicht einzeln heraus, sie sind aber wichtige Bestandteile des Klanges. Das Timbre bzw. die Klangfarbe eines Tones wird durch das stärkere oder mindere Hervortreten (Amplitude) einzelner Obertöne bestimmt. Es ist die Obertonstruktur, genannt Amplitudenspektrum, die für den Klang einer jeden Stimme oder eines Instrumentes einzigartig und charakteristisch ist und für uns die Klangfarbe der verschiedenen Musikinstrumente und Stimmen unterscheidbar macht. Für Sänger bedeutet das, dass die Obertöne das Fundament für Vokale, Timbre, Resonanz und Intonation bilden.

Der Begriff "Obertongesang" bezieht sich auf eine Technik, mithilfe derer der Sänger einen der natürlichen Schwingungstöne der Obertonserie des gesungenen Grundtons isolieren, also zwei unterschiedliche Töne gleichzeitig hörbar machen kann. Dieses Phänomen wird dadurch erreicht, dass man mit den Stimmbändern auf die gleiche Art umgeht wie bei der Formung von Vokalen beim Sprechen oder Singen. Beim traditionellen Obertongesang wird eine musikalische Struktur mit einer Melodie bestehend aus Obertönen über einem unveränderten, mitklingenden Grundton geschaffen.

Trotzdem ist ein Obertonsänger nicht unbedingt auf nur einen gleich bleibenden Grundton beschränkt. Der Autor hat einen echten kontrapunktischen Gesangsstil entwickelt, bei dem zwei musikalische Linien gleichzeitig erklingen: die Grundtonlinie und die Obertonlinie, wobei sich sowohl die Grundtonlinie als

auch die Obertongesangslinie unabhängig voneinander bewegen können, solange die Töne der Obertonlinie Naturobertöne des gerade gebrauchten Grundtons sind. Immer mehr Sänger singen inzwischen polyphon, und diese Fähigkeit kann in der Chormusik sicher weiter ausgeschöpft werden.

Abbildung 1 zeigt ein Notenbeispiel einer Obertonserie über dem Grundton G in der Stimmlage für Männer. Das Intervallmuster der Obertonserie bleibt immer in derselben Relation zum Grundton, dabei handelt es sich nicht um genau die gleichen wie in der temperierten Stimmung: die Oktaven und Quinten sind rein (d.h. nicht schwebend), der 5. Oberton ist eine große Durterz, der 7. und 11. Oberton sind enger. Je weiter man über den 12. Oberton hinausgeht, desto enger werden die Intervalle.

(Click on the image to download the full score)

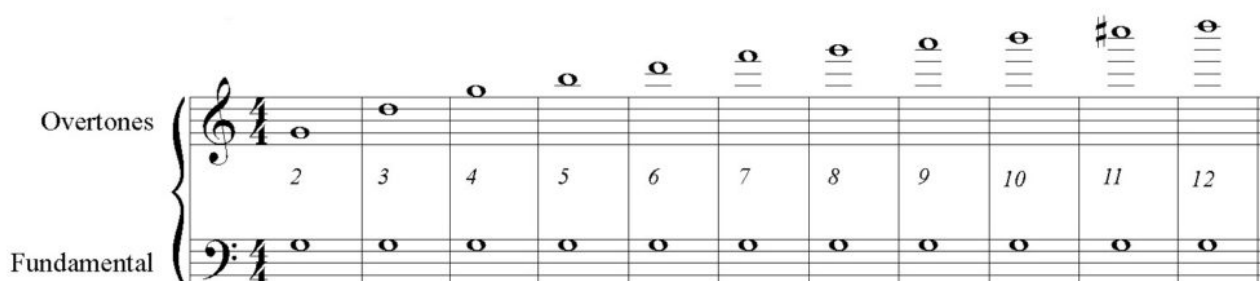


Abbildung 1: Notation einer Obertonserie über dem Grundton G, Obertöne 1-12

Hörbeispiele des Autors, der eine Obertonserie über dem Grundton G singt, und ein kurzes Beispiel eines polyphonen Obertongesanges sowie Aufnahmen verschiedener Obertonkompositionen finden Sie auf www.stuarthinds.com.

Obertongesang ist eine vollkommen natürliche Gesangstechnik

und nicht schädlich für die Stimme, solange man die Technik beherrscht. Manche Sänger, die mit der mongolisch-tuvinischen Kehlkopf –Technik singen, versuchen mittels Muskeldruck, den Grundton zu Gunsten der Obertöne zu unterdrücken, man kann jedoch Obertöne ohne jegliche Forcierung produzieren. Lehrer sollten die Technik ihrer Schüler dahingehend kontrollieren, dass sie ihre Stimme nicht überanstrengen. Alle Veränderungen im Stimmapparat beim Obertongesang finden im Resonanzraum statt, nicht bei der Lautformung. Die Art der Stimmapparatbenutzung beim Obertongesang ist nicht anders als diejenige bei Veränderungen von Vokalen, Register oder des Timbres im traditionellen Gesang. Keine der Anpassungen des Stimmapparats beim Obertongesang sind unvereinbar mit gutem Gesang aus offener Kehle.

Für einen Chor bietet Obertongesang verschiedene Vorteile. Erstens profitiert potentiell der normale Gesang davon, vor allem was den Klang und ein besseres Verständnis der Beziehungen zwischen Obertönen, Vokalen, Klang und Timbre betrifft. Zweitens trägt Obertongesang dank der Gehörbildung durch Intervallbestimmung und dem Intonationstraining generell zu einem besseren musikalischen Niveau bei. (Mehr detaillierte Informationen zu diesem Thema siehe unter „Argument for the Investigation and Use of Overtone Singing“, *Journal of Singing*, Herbst 2005)

Allgemein gesprochen hat Obertongesang durchaus einen multikulturellen Touch und bietet die Gelegenheit, etwas über andere Kulturkreise zu erfahren und ihre Musik zu ausüben. Obertongesang trägt zu einer abwechslungsreicheren Programmgestaltung und einer aufgelockerteren Probenatmosphäre bei. Den Sängern macht es Spaß, und sie sind um eine Erfahrung reicher.

Natürlich ist das Hauptargument für den Einsatz des Obertongesangs die Schönheit des Klanges. Dieser unverwechselbare Klang ist sowohl effektiv wie auch ergreifend, er kann ein sehr wirkungsvolles Ausdrucksmittel

sein. Das erstmalige Hören von Obertongesang löst normalerweise Erstaunen aus, es klingt wie Gesang aus einer anderen Welt, und es ist daher nicht verwunderlich, wenn er mit Sakralem in Verbindung gebracht wird.

Ich möchte hier betonen, dass jeder lernen kann, so zu singen. Ich bin der festen Überzeugung, dass jeder, der atmen, sprechen und Vokale formen kann, auch Obertongesang lernen kann. Man muss auch kein Virtuose oder Spezialist auf diesem Gebiet sein, um Freude daran zu haben. Tatsächlich erfordern die meisten Chorwerke für Obertongesang kein besonders hohes technisches Niveau. Auch wird die Entwicklung dieses Genres eine Vergrößerung des Repertoires für jedes Niveau mit sich bringen.

Wenn ein Chor mit einem Werk für Obertongesang jedoch Erfolg haben will, dann sollte sein Chorleiter in der Beherrschung dieser Technik einigermaßen sicher sein. Selbst wenn ein Experte für einen Workshop engagiert wird, so muss doch der Chorleiter anschließend in der Lage sein, weiter an dieser Technik arbeiten und verstehen zu können, woran es liegt, wenn ein Schüler ein Problem hat. Für diejenigen, die im Lehrbereich tätig sind, ist das vielleicht eine gute Option für ein Sommer- oder Semesterferienprojekt. Die Technik kann man selbständig mit Hilfe eines vom Autor dieses Beitrages erstellten Demo-Videos erlernen (siehe unten). Man findet immer ein paar Minuten zwischendurch, um ein bisschen zu üben: unter der Dusche, beim Autofahren, beim Warten auf eine Verabredung oder beim Teekochen. Sie werden erstaunt sein, wie gut Sie innerhalb weniger Wochen mit einigen wenigen Minuten Übungszeit pro Tag vorankommen.

In meinem Artikel "How to Teach Overtone Singing to a Choir" der Oktoberausgabe des *Choral Journal*, USA, habe ich eine vollständige Beispiel-Unterrichtsstunde beschrieben. Eine begleitende Video-Demo kann unter www.stuarthinds.com heruntergeladen werden.

Wahrscheinlich werden Sie sich fragen, wie viel man von Sängern erwarten darf, die gerade die Grundzüge der Technik beherrschen. Ihre Fähigkeiten werden sicherlich begrenzt sein, aber der Effekt mehrerer Chorstimmen ermöglicht sehr gute Ergebnisse bei Anfängern, vor allem bei erfahrenen Chorsängern mit einer guten Stimmtechnik als Basis. Gemeinhin haben Anfänger in dieser Disziplin keine allzu große Kontrolle über die Produktion der Obertöne, was dem Ganzen einen Anstrich von Zufälligkeit verleiht. Das sollte man bei der Wahl der Stücke durchaus mit einbeziehen. Die beste Wirkung kann erreicht werden, wenn diese Zufälligkeit in bestimmten musikalischen Situationen gezielt eingesetzt wird.

Es folgen nun ein paar Beispiele für die Möglichkeiten, wie Obertongesang effektiv eingesetzt werden kann von Chören, denen diese Technik neu ist. In all diesen Kompositionen wurde versucht, Obertongesang auf musikalisch bedeutsame Weise zu integrieren. Sie veranschaulichen die unterschiedliche Benutzung der Techniken des Obertongesanges für rein musikalische Effekte wie Kontraste im Timbre, im dramatischen Ausdruck und in der Strukturbildung, und auf welche Weise Obertongesang sinnträchtig sein kann.

Betrachten wir die Komposition Autumn Moon (SATB und Klavier, mit einigen divisi). In diesem Stück wird so gut wie kein Gebrauch vom Obertongesang gemacht, außer an zwei kurzen Stellen, wo er als Textmalerei eingesetzt wird (bei 'or when it hides for a moment behind a passing cloud' und 'I hear the song of the wind in the branches') und den Sängern lediglich der Grundton angegeben wird, über dem sie mit den Schwingungstönen, die sie am besten beherrschen, frei improvisieren können. Dadurch entsteht eine subtile, aber komplexe und farbige Struktur. Nur an einer Stelle wird der Obertongesang besonders herausgehoben eingesetzt: an einer Stelle, wo die Melodie und die Harmonien im Klavierpart liegen, während der Chor eine harfenähnliche Stimmung mittels Oberton-Glissandi schafft, wobei sich Frauen- und

Männerstimmen abwechseln und überlappen [Abb. 2]. Dabei müssen die Sänger mit den Obertönen dieser Glissandi nicht unbedingt im perfekten Unisono sein, solange sie die gewünschte Form einhalten, rhythmisch aufsteigend oder absteigend im richtigen Metrum. Der kleine Kreis über dem Notenkopf, der die Obertöne anzeigt, entspricht dem Notationsgebrauch bei Streichern. Der Vokal /u:/ bedeutet, dass man einen tieferen Oberton als Ausgangspunkt des Glissandos produzieren soll, der nicht gehalten werden soll.

(Click on the image to download the full score)

The image displays a musical score for the piece "Hinds - Autumn Moon" (mm. 51-60). The score is written in common time (C) with a tempo marking of quarter note = 120. It consists of five systems of staves. The first system includes four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a Piano accompaniment. The vocal parts are marked *mf* and feature a vowel sign */u/*. The piano accompaniment is marked *mf* and features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The key signature has two sharps (F# and C#). The second system continues the vocal and piano parts, with the vocal parts ending with a double bar line and a fermata. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern and chordal structure.

Abb. 2: Hinds – Autumn Moon, mm. 51-60

Bei Obertongesang in einem Chorwerk ist üblicherweise lediglich der Grundton vorgegeben, über dem die Sänger die natürlichen Harmonietöne (Obertöne) *ad libitum* produzieren

sollen. Einfache Erklärungen genügen, um mehr zu fordern, ohne den Schwierigkeitsgrad zu erhöhen, und um spezifischere musikalische Effekte zu suggerieren. In einer Passage aus *Winter* (unbegleitete SATB-Stimmen) sollen die Sänger die höchstmöglichen Obertöne hervorbringen, um glaubhaft die Kälte des Textes zu illustrieren. Außerdem wird der Text selbst benutzt, um einen Obertoneffekt zu produzieren. Im Takt 45 des Bassparts sollen die Diphthonge zu *glissandi* der Obertöne verlängert werden, absteigend auf „fierce“ und „fearful“ (/iɜ/) sowie aufsteigend auf „voices“ (/oi/).

(Click on the image to download the full score)

The image displays two systems of musical notation for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first system covers measures 38-46, and the second system covers measures 6-14. The lyrics are: "chill and harsh /S/ and kills fierce winds fierce winds".

System 1 (Measures 38-46):

- Soprano:** Dynamics include *f* and *mf* (highest partials).
- Alto:** Dynamics include *f* (with a glissando line labeled "cuts") and *mf*. Lyrics include "/S/ and kills".
- Tenor:** Dynamics include *mf* (highest partials).
- Bass:** Dynamics include *mp* and *mf*. Lyrics include "chill and harsh" and "fierce winds".

System 2 (Measures 6-14):

- Soprano (S):** Dynamics include *f*, *p*, *f*, and *mp*. Lyrics include "howl", "f - ier - ce", and "voi - ces from the".
- Alto (A):** Dynamics include *f*, *p*, *f*, and *mp*. Lyrics include "howl", "f - ier - ce", and "voi - ces from the".
- Tenor (T):** Dynamics include *f*, *mp* (whistle), and *mp ord.*. Lyrics include "howl", "f - ier - ce", and "voi".
- Bass (B):** Dynamics include *f* and *mp*. Lyrics include "howl", "fear - ful", and "voi - ces".

Abb. 3: Hinds – Winter, mm. 38-46

In diesem Stück für zweistimmigen Kinderchor wird das /n/ abwechselnd mit Oberton benutzt, um einen „aus-an“-Effekt der Obertöne zu suggerieren. Der Gebrauch des Vokals /i/ bedeutet, dass hohe harmonische Schwingungstöne gesungen werden sollen. Auch hier werden absteigende Glissandi graphisch dargestellt.

(Click on the image to download the full score)

The musical score is for the piece 'An Imaginary Landscape' by Hinds, measures 14-19. It is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 108. The dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes a cluster of notes in the first measure, followed by a series of notes and rests. The notes are labeled with phonetic symbols: /n/ and /i/. The score is written on a single staff with a treble clef.

Abb 4: Hinds – An Imaginary Landscape, mm. 14-19

Obwohl tiefere Schwingungstöne über jedem Grundton Dreiklänge sind, ist Obertongesang nicht auf tonale oder modale Musik beschränkt. Jede Art von Akkordkonfiguration kann in der Fundamentalstimme Anwendung finden. In dieser Passage aus *Meeres Stille* (unbegleitete SATB-Stimmen) wird erst ein ganzes Cluster ohne Obertöne aufgebaut, die dann später in einem dynamischem Gestus hinzugefügt werden.

(Click on the image to download the full score)

The image shows a musical score for five vocal parts: Soli, Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 4/4. The Soli part is in bass clef and starts with a 'Bass Solo' marking and a '5' above a note. The other parts are in treble clef. Dynamics include *mf*, *p*, and *mp*. Phrasing slurs and breath marks labeled '(staggered breathing)' are present in the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The lyrics 'Oh - ne' are written under the Soprano part.

Abb 5: Hinds – Meeres Stille, mm. 24-28

Im folgenden Ausschnitt aus *The Wind* (unbegleitete SSA-Stimmen) wird Obertongesang in rhythmischer Weise strukturegebend eingesetzt und verweist auf die ethnischen Ursprünge des Obertongesangs in Zentralasien, inspiriert von tuvinischem Kehlkopfgesang, bei dem der punktierte Rhythmus eingesetzt wird, um den Pferdegalopp zu imitieren. In diesem Fall wurden bestimmte Obertöne notiert, die man aber nicht so genau befolgen muss, da die rhythmische Affinität hier wichtiger ist. Andere Passagen in diesem Werk sollen Obertonglissandi den pfeifenden Wind heraufbeschwören.

(Click on the image to download the full score)

Soprano 1
o - ver

Soprano 2
o - ver

Alto
o - ver

S 1
ya o - ver ya

S 2
ya o - ver ya

A
ya o - ver ya

accel.

Abb 6: Hinds – The Wind, mm. 55-59

Man sollte nicht dazu verleitet sein zu denken, dass Obertongesang in der Chormusik auf diese Arten von Strukturen beschränkt ist. Immer mehr Werke entstehen, die eine gute Technik und sichere Kontrolle über die harmonischen Teiltöne sowie das polyphone Singen erfordern, wobei ein höheres

technisches Niveau Hand in Hand mit der Fähigkeit zu musikalischem Ausdruck geht.

Ich kann nur allen Chorleitern empfehlen, die Technik des Obertongesangs in ihren Chören auszuprobieren, ungeachtet des Alters oder Niveaus der Mitglieder. Es ist tatsächlich leichter, als manch ein Chorleiter vermutet. Die Grundtechnik kann in wenigen Minuten erlernt werden, und es braucht wenig Probenzeit, um hörbare Fortschritte zu erzielen. Obertonübungen können in das Einsingprogramm integriert werden, die Technik ist dem Klang und der Intonation generell förderlich. Auch weckt sie das Bewusstsein für die Stimme im Allgemeinen, verbessert die musikalische Bildung und die Freude am Singen.

Für Chorleiter, die mit ihren Chören noch keine Erfahrungen in Obertongesang gemacht haben, füge ich zum Einstieg unten eine Vorschlagsliste mit leicht zu realisierenden Chorwerken an, die den Chormitgliedern Freude machen. Das Hauptkriterium bei der Auswahl der Werke war, dass sie für Einsteiger realisierbar sind, d.h. dass von den Sängern nicht erwartet wird, dass sie bestimmte Obertöne produzieren oder während des Gesanges den Grundton wechseln. Daher mag das Ergebnis des Obertongesangs etwas zufallsbestimmt sein, aber diese Art von Struktur kann in bestimmten musikalischen Situationen effektiv eingesetzt werden, wie diese Werke bezeugen.

Ben Allaway – *Walking Songs* (2002, Thresholds)

Vaclovas Augustinas – *Anoj pusėj Dunojėlio* (Hinshaw)

Stuart Hinds – *Autumn Moon* (2004, Hofmeister)

Stuart Hinds – *Winter* (2005, Hofmeister)

Sarah Hopkins – *Past Life Melodies* (1991, Morton Music, several voicings available)

Knut Nystedt – *Immortal Bach* (1988, Norsk Musikforlag)

Peteris Vasks – *Piedzimšana* (2008, Schott)

Verweise:

Hinds, Stuart: *An Overtone Experience/Eine Oberton Erfahrung*, Traumzeit, 2012.

– ‘Argument for the Investigation and Use of Overtone Singing’, *Journal of Singing*, Fall 2005.

– ‘How To Teach Overtone Singing to a Choir’, *Choral Journal*, October 2010.

– ‘New Music for Chorus with Overtone Singing’, *Choral Journal*, March 2007.

Levin, Theodore C. and Michael E. Edgerton: ‘The Throat Singers of Tuva’, *Scientific American*, September 1999.

Tongeren, Mark C. van: *Overtone Singing: Physics and Metaphysics of Harmonics in East and West*, Amsterdam: Fusica, 2002.

Stuart Hinds ist Komponist, Sänger, Chorleiter und Lehrer. Die Mehrzahl seiner Kompositionen ist für Obertongesang und umfasst Werke für Solostimme, für Stimme mit Instrumentalbegleitung und für Chor. Hinds hat Konzerte, Vorlesungen und Workshops in Europa und den USA gegeben. Seine Artikel wurden im *Journal of singing* und im *Choral Journal*, seine Chorkompositionen im *Friedrich Hofmeister Musikverlag* veröffentlicht. Hinds hat im Fach Komposition an der



University of Michigan promoviert (Doctor of Musical Arts).
Email: stuarthinds@yahoo.com

Übersetzt von Ursula Wagner, Frankreich