

# CHORTECHNIK UND CHORSTUDIUM

HANS GÁL

Der Kammerchor, die Madrigalvereinigung (davon soll hier ausschließlich die Rede sein) ist in den letzten Jahren zu steigender Bedeutung gelangt. Die großen Chorvereinigungen, deren Tätigkeit vor allem den Aufgaben des Oratoriums und der sonstigen Chor- und Orchestermusik gewidmet ist, haben seit jeher der A-cappella-Literatur äußerst wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Diese Vereinigungen sind auch, bei ihrer starken Belastung durch musikalisch wie gesangstechnisch wenig oder gar nicht vorgebildete Amateure, für so heikle Aufgaben nur sehr bedingt geeignet. So ergibt sich für den Kammerchor, der sich aus wenigen ausgewählten, musikalisch wie gesanglich besonders geeigneten Kräften zusammensetzt, ganz von selbst die A – c a p p e l l a – M u s i k als ihr eigentliches, vorzüglichstes Aufgabengebiet. Man kann heute tatsächlich von einer beginnenden Renaissance der A-cappella-Musikpflege sprechen, mit der sich freilich auch allerhand technische Probleme ergeben haben: Probleme des heutigen, noch durchaus ungeklärten Vokalstils, wie solche der Ausführungstechnik, die im allgemeinen mit den Aufgaben der neuen Musik noch sehr zu kämpfen hat.

Die weitaus schwierigste Frage beim A-capella-Gesang ist natürlich immer die der Tonreinheit; was bei jedem anderen Musizieren die selbstverständlichste Voraussetzung ist, wird hier zum schwierigen Problem. Der Singstimme fehlt, was jedes Instrument in irgend einer Form besitzt: eine feste Basis für die absolute Tonhöhe. (Denn mit dem seltenen Fall des sicheren absoluten Tonbewußtseins kann man nicht rechnen.) Dadurch sind den Möglichkeiten des unbegleiteten Gesanges Grenzen gesetzt, mit denen man sich abzufinden hat und die der Komponist ebenso ins Gefühl bekommen muß, wie die Grenzen eines normalen Stimmumfangs. Der Musiker von heute pflegt mit den Möglichkeiten und Grenzen der Instrumente wohl vertraut zu sein; dem Vokalkörper gegenüber herrscht jedoch im allgemeinen eine auffallende Materialfremdheit, die schuld ist an vielem Sinnwidrigem, das für diesen Apparat geschrieben worden ist. Die Frage des Vokalsatzes läßt sich nicht vom Schreibtisch aus lösen. Wer sich ihr nähern will, muß „Naturstudien“ treiben, muß sich die Tonvorstellungsweise des Singenden zu eigen zu machen suchen. Die wichtigste Grundtatsache, auf die man beim A-cappella-Musizieren immer wieder stößt, ist eine ausgesprochene Feindschaft, die das Tonbewußtsein der C h r o m a t i k entgegenbringt. Die Singstimme kennt keine gleichschwebende Temperatur: fis und ges, b und ais sind untereinander sehr merklich—nämlich um eine Vierteltonstufe— verschiedene Töne. Jedes Verwischen der Grenzen zwischen den enharmonisch verwandten (auf dem Klavier identischen) Tönen, also jede eigentliche Chromatik oder Enharmonik in der Melodie, behindert die klare Tonvorstellung des Sängers und bewirkt dadurch ein Schwanken der Intonationssicherheit. Jahrhundertelange Verwendung der chromatischen Tonleiter hat noch immer nicht zu ändern vermocht, daß für das Tonbewußtsein die Diatonik unvergleichlich mehr Realität besitzt. Wer diese Tatsache bezweifelt, dem kann ich eine noch viel unwahrscheinlichere mitteilen: eine kleine Terz ist erheblich schwerer rein zu bekommen als eine große. Drei Jahrhunderte Dur-Moll-Tonalität waren also nicht imstande, die künstliche Mollterz der natürlichen Durterz gleichberechtigt zu machen. Und wer beim Chorstudium in einer auch ganz diatonisch harmlosen Phrase auf ein Tritonusintervall (die übermäßige Quart) stößt, ist verblüfft über die sofort merkliche Intonationstrübung, die dieses Intervall auslöst. So konservativ ist das primäre, unterbewußte Tongefühl, das sich in solchen Momenten äußert! Ich spreche hier ausschließlich von der melodischen Führung: die härtesten harmonischen Reibungen geben den Sängern keine sonderlichen Schwierigkeiten, wofern die Stimmführung dabei klar und singgerecht bleibt. Je mehr der Komponist solchen Eigentümlichkeiten der vokalen Psyche Rechnung trägt,

desto besser wird sein Satz k l i n g e n. Sache der Chortechnik aber ist es, ihre Grenzen möglichst zu erweitern, nämlich gut und rein zu bekommen, was schwierig scheint, und beinahe Unmögliches dennoch zu ermöglichen,—was ja Zweck und Ziel einer jeden Technik sein muß.

Durchschnittsmusikalität des Sängers vorausgesetzt, läßt sich die Fähigkeit des Blattsingens bei systematischer Übung außerordentlich entwickeln und steigern. Bei der Auswahl der Sänger ist allerdings die Stimmqualität von ebenso großer Bedeutung. Sehr üppige, pastose Stimmen sind für den A-cappella-Gesang selten wirklich geeignet, viel besser schlanke und dabei sehr gut sitzende, sprechtechnisch gut fundierte Organe. Eigentliche Solistenqualität muß der Madrigalsänger nicht besitzen, wenn er nur intelligent ist und seine Stimme rein und ungehemmt anspricht. Solisten muß man immer wieder ermahnen, w e n i g Stimme zu geben: je weniger, desto besser ist die Ensemblewirkung. Abgesehen davon sind gewisse beim Sologesang gewohnte Vortragsnuancen beim A-cappella-Musizieren absolut auszuschließen; ein "portamento" (das beliebte Hinüberziehen eines Tones in den folgenden) ist ebenso störend, wie fast jedes „vibrato“, das ja in einem Schwingenlassen des Tones unter und über seine richtige Linie besteht und darum eine leichte Verschleierung der Tonhöhe mit sich bringt, die bei komplizierterer Harmonik zu völliger Undurchhörigkeit führen kann. Reinheit und Klarheit der Linie ist aber unbedingt erstes Erfordernis, das sinnliche Moment des Klanges ist von sekundärer Bedeutung. Wie das Streichquartett, so schließt auch die vokale Kammermusik, um die es sich hier recht eigentlich handelt, solistische Manieren aus. Was die Besetzungsfrage anbelangt, so ist naturgemäß eine kleinere aber verlässliche einer größeren aber minder sicheren vorzuziehen. Ich besetze auch eine Stimme im allgemeinen l i e b e r s o l i s t i s c h a l s z u z w e i t. Bei drei- bis vierfacher Besetzung einer Stimme sind die Interferenzen, die zu zweit fast nicht zu vermeiden sind, bereits durch einen pastoseren, chormäßigen Klang ausgeglichen. Ich habe mit der v i e r fachen Besetzung jeder Stimmengruppe bisher die besten Erfahrungen gemacht. Doch hängt diese ganze Frage, die Herstellung des Gleichgewichtes zwischen den vier Gruppen, sehr vom individuellen Fall ab.

Weit wesentlicher noch als die Qualität der einzelnen Sänger ist die des Dirigenten, nämlich weniger seine Dirigierbegabung, als ganz spezielle Eigenschaften. Das besondere Aufgabengebiet, um das es sich hier handelt verlangt von ihm vor allem ein absolut sicheres, in der feinsten Weise auf jede Schwebung reagierendes Gehör. Zeitökonomie ist beim Chorstudium einfach alles; und der unzulänglich hörende Chorleiter verbraucht unmäßig viel Zeit abgesehen von dem sehr fragwürdigen Ergebnis. Ein feinhöriger Dirigent kann nicht allein beim Studium ungleich präziser und methodischer arbeiten, sondern selbst in der Aufführung, wie ein Geiger einen zu hoch gegriffenen Ton fast schon im Moment des Erklings durch eine instinktive Bewegung richtigstellt, eine sich etwa ergebende momentane Unreinheit durch einen Wink an die betreffende Stimme ausgleichen, ehe sie noch recht fühlbar geworden ist.

Ich unterscheide beim Chorstudium drei Etappen. Die erste ist das Lesen: das neue Werk wird, natürlich mit Klavierunterstützung und unter genügend häufiger Wiederholung schwieriger Stellen, so oft gelesen, bis sein rhythmischer und polyphoner Aufbau den Sängern klar geworden ist, bis ein jeder seine Rolle im Ensemble verstanden hat. Hier stoße ich gleich auf einen Nebenumstand von erheblicher Bedeutung: die Klavierbegleitung. Was man gelegentlich beim Chorstudium am Klavier zusammenstümpern hört, ist haarsträubend. Wie soll aber der Sänger richtig singen, wenn ihm sein Ton falsch gegeben wird? Wenn der Dirigent nicht vorzieht, sich selbst ans Klavier zu setzen, was das einfachste ist, so muß er eben einen Adlatus haben, der genügend begabt ist und das Stück, das studiert wird, absolut beherrscht. Ist die erste Schwierigkeit, die des Lesens, überwunden, so kommt das zweite, unangenehmste Stadium: das einzelweise Studieren Stimme für Stimme, das bei schwierigeren Werken nicht zu umgehen ist. Jetzt wird das Detail ausgearbeitet, jede Intonation sichergestellt, an Deklamation und Dynamik gearbeitet. Auch hier wieder ist der Nebenumstand der

Klavierbegleitung nicht unwichtig. Ich perhorresziere das gern geübte stimmenweise Studieren mit möglichst planer, bloß der betreffenden Stimme gemäß „einfach“ harmonisieren der Begleitung. Dem Sänger soll doch die Funktion seines Tones in der Harmonie klar werden, seine Intonation ist von der umgebenden Harmonie so abhängig, daß es für ihn ziemlich zwecklos ist, sie außerhalb dieser mechanisch zu büffeln. Zudem hindert man durch ein solches Verfahren die gerade nicht Beschäftigten, in ihrer Stimme mitzulesen und dabei auch ihrerseits zu profitieren. Also keine Note auf dem Klavier, die nicht in der Partitur steht! Ein Kapitel für sich ist Deklamation und Konsonantenbehandlung, die sich von der beim Sologesang geübten einigermaßen unterscheidet. So konsequent man, wo es auf Textverständnis oder auf das deutliche Trennen der Noten ankommt, auf dem klaren Angeben eines jeden Konsonanten bestehen muß, so häufig ist es wiederum nötig, ihn etwas zu verwischen, sei es um einer Legatowirkung willen, sei es, um eine Stimme zurücktreten zu lassen, sei es, um besondere, der deutschen Sprache eigentümliche Klanghäßlichkeiten zu vermeiden. (Ich erinnere bloß an das bei manchen Choraufführungen einfach unerträgliche Zischen der S-Laute, oder das beliebte, nach bereits verklungenem Ton dumpf explodierende Schluß-t.) Es gibt Chorleiter, für die der Text die überragende Hauptsache repräsentiert und die im Vortrag und in der Phrasierung ausschließlich vom Text ausgehen. Ich kann mich nicht zu dieser Meinung bekennen,—aber diese Frage ist, mehr als jede andere beim Chor, Geschmacksache.

Sind die Einzelstimmen ihrer Sache sicher (ich lasse gelegentlich auch Sopran und Alt, Baß und Tenor, Tenor und Alt paarweise zusammen singen), so beginnt die letzte Etappe, das unbegleitete Ensemblestudium. Jetzt ist es nötig, bei jeder Trübung möglichst sofort die Fehlerquelle zu lokalisieren. Wenn „gefallen“ wird, so ist in der Regel eine bestimmte Phrase, ja ein einzelner Ton einer Stimme der Ausgangspunkt. Ein zu tief intonierter Leitton beispielsweise (ein Leitton kann gar nicht zu hoch intoniert werden, um richtig zu sein!) zieht das ganze Ensemble sofort unwiderstehlich hinunter. Die Erfahrung lehrt, daß es hierin keine Zufälle gibt: haargenau an der gleichen Stelle tritt die gleiche Trübung ein und eine Intonationsschwankung der einen Stimme greift sofort auf alle andern über. Es ist ganz zwecklos, solche Stellen einfach zu wiederholen; die Fehlerquelle muß isoliert werden, um ihr beizukommen. Hat man den Ton, um den es sich handelt, so ist der Schaden in der Regel rasch beseitigt. Ganz vor Zufälligkeiten sicher ist allerdings eine A-cappella-Aufführung niemals: eine momentane Unaufmerksamkeit eines Sängers ist imstande, die umfanglichste Verwirrung anzurichten, wenn der Dirigent die Entgleisung nicht augenblicklich bemerkt und wieder einrichtet. Ein sehr primitives, aber wirksames Mittel ist es in solchen Fällen, eine wichtige Phrase des Tenors oder Basses mit klarer Intonation mitzusingen, was das Publikum, da der Dirigent ihm den Rücken wendet, nicht zu bemerken braucht. Von einer Tatsache habe ich mich oft überzeugen können: wenn irgendwo eine Unsicherheit besteht (es braucht eine Stelle bloß etwa unter dreimal einmal zu mißglücken), so ist mit ziemlicher Sicherheit zu erwarten, daß die Entgleisung just bei der Aufführung passieren wird. Dafür sorgt schon die an solchen Stellen mitschwingende Nervosität aller Beteiligten. Keine Musikübung verlangt von den Ausführenden eine so absolute Sicherheit wie der A-cappella-Gesang! Und keinesfalls überspanne man die Ansprüche, die man an seine Sänger stellt: je vorsichtiger man Schritt für Schritt die Schwierigkeit der Aufgaben steigert, die man ihnen stellt, desto verlässlicher wird das Ensemble funktionieren, desto größer werden die technischen Fortschritte sein.

[Aus: *Pult und Taktstock*, 5. Jahrgang, Okt./Nov. 1928: 88-92]