



Antthon van der Horst Fragen der Chorerziehung

Ein Blick in die 1950er-Jahre

Bei der Erfassung alter Jahrgänge von MGD ist mir dieser Beitrag des holländischen Organisten, Chorleiters und Komponisten Anthon van der Horst (1899–1965) in die Hände gefallen.¹ Sicher befremdet er durch manche Formulierung (schon abgesehen vom damals selbstverständlich unanstößigen «Mitmeinen» der Sängerinnen) und wohl noch mehr durch seinen autoritären Habitus. Ist aber nicht vieles von dem, was da gesagt ist, im Kern auch für uns noch wichtig – bis hin zur Frage, wie wir mit Autorität, Qualitätsansprüchen, persönlichen, sozialen und geistig-geistlichen Aspekten in unseren Chören umgehen? Vielleicht fühlt sich eine Chorleiterkollegin oder ein Chorleiterkollege herausgefordert, eine eigene Sicht der Dinge für unsere Zeitschrift zu formulieren. Zwischentitel und Marginalien wurden neu hinzugefügt. A. M.

1 MGD 7. Jg. 1953, S. 1–10.

Vorbemerkung der Redaktion [1953]: Im Bestreben, unsern Lesern Beiträge über das Chorsingen zu vermitteln, veröffentlichen wir nachstehend das Referat «Fragen der Chorerziehung», das Prof. Dr. Anthon van der Horst am Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern gehalten hat. Der Verfasser ist Leiter der Holländischen Bach-Vereinigung und nimmt im Musikleben der Niederlande eine führende Stellung ein. Wir sind uns bewusst, dass das Referat nicht von der Kirchenchorpraxis ausgeht, glauben aber, dass die darin enthaltenen Grundsätze auch dem Kirchenchorleiter einen grundlegenden Überblick über die Chorerziehung vermitteln können.

Beim Wort Chorerziehung denkt ein Chordirigent unwillkürlich an zwei verschiedene Begriffe, nämlich erstens an das Chormitglied – das sich eines schönen Tages an ihn wendet und dann für ihn noch ein Einzelwesen ist, welches ihm den Wunsch mitteilt, gern als Mitarbeiter aufgenommen werden zu wollen – und zweitens an den Chor als Ganzes, diesen merkwürdigen, komplizierten Apparat, in den der einzelne aufgenommen wird und den der Dirigent zu einer Einheit formen muss.

Zwischen diesen beiden Begriffen liegt die Tätigkeit sowie die Verantwortlichkeit des Chordirigenten. Zuerst muss er den Einzelmenschen kennenlernen und ihn als zukünftiges Chormitglied prüfen; er darf ihn als Persönlichkeit nie vergessen. Er muss ihn jedoch zu einem der vielen Mitglieder eines Chores bilden, der dann später auf jede seiner Bewegungen und jeden seiner Blicke sofort zu reagieren weiss. Wenn der Dirigent dies erreicht hat, spürt er vom Einzelmenschen nichts mehr; die 40, 60, 80 oder noch mehr Sänger nehmen wie *ein* Ganzes seine Absichten in sich auf und verwirklichen sie.

Die Schulung des Chors besteht grösstenteils aus der Erziehung des Chormitglieds. Diese Schulung ist vierfach; sie besteht erstens aus einem psychischen, zweitens einem rein technischen, drittens einem musikalischen und viertens einem geistigen Teil.

Die psychische Schulung

Was die *psychische Schulung* anbetrifft, so muss zuallererst vom neuen Chormitglied verlangt werden, dass es an einem grossen Ganzen mitwirken will und kann. In gewisser Hinsicht muss es seine eigene Persönlichkeit aufgeben, um vom Dirigenten zu einem lauschenden und mitarbeitenden Teil gebildet zu werden.

Gespräche zwischen Chormitgliedern, welcher Art sie auch sein mögen, dürfen, selbst wenn sie momentan zu überwindende musikalische Schwierigkeiten betreffen, nicht stattfinden. Wenn dies doch der Fall ist, hat der Dirigent auf einleuchtende Weise klarzumachen, dass diese Gespräche für das Ganze störend wirken und ausserdem die Sprechenden daran hindert, das Nötige aufzunehmen und zu verarbeiten. Nur so kann das Ideal des Dirigenten, nämlich die möglichst vollkommene Wiedergabe des Kunstwerks, erreicht werden. Meine Erfahrungen in Holland – diese werden wahrscheinlich von Land zu Land verschieden sein – ergaben, dass eine scherzhafte Ermahnung am sichersten wirkt.

Der Dirigent wird aber Sorge tragen müssen, dass eine bestimmte Gruppe nicht allzu lange ZuhörerIn zu sein braucht. Für ein intensiveres Studium und den Aufbau der Einzelpartien wird er am besten Separatproben abhalten. Erst nach dieser Arbeit

Verantwortung für
die Einzelnen
und den Chor.

Am sichersten:
eine scherzhafte
Ermahnung.

können die Gesamtproben Frucht tragen. Auch hat der Dirigent für eine zweckmässige Einteilung der Proben zu sorgen, wobei im richtigen Moment Zeit für eine Ruhepause gegeben werden soll.

Eine der wichtigsten Aufgaben des Dirigenten bleibt es jedoch, die persönliche Mitarbeit der Chormitglieder zu fördern. Wenn auch ein Chormitglied in gewisser Hinsicht seine Persönlichkeit aufopfern muss, so irrt es sich häufig, indem es glaubt, auch seine geistige Aktivität und seine Aufmerksamkeit aufgeben zu müssen. Dies nun ist eine völlig verkehrte Auffassung. Meine Erfahrungen in Holland lehrten mich, dass dies eine der grössten Schwierigkeiten darstellt, welche ein Dirigent überwinden muss. Die Arbeit für diesen Zweck hört für ihn niemals auf, er wird ihr ständig seine volle Aufmerksamkeit zuwenden müssen.

Die persönliche
Mitarbeit fördern.

Die technische Schulung

Unter der *rein technischen Schulung* verstehe ich ausschliesslich alles, was sich auf das Gebiet der Gesangstechnik bezieht, wovon das Wichtigste die Atmung, der Sitz der Vokale und Konsonanten und die Kenntnis der Resonanz sowie der Register ist.

Wenn sich also ein neues Chormitglied anmeldet, muss es, wie bereits bemerkt, geprüft werden. Sehr häufig stellt sich dann heraus, dass, wenn die Stimme selbst genügend oder sogar gut ist, der Gebrauch der Stimme viel zu wünschen übrig lässt. Es ist allgemein bekannt, dass der Fehler meistens an einer falschen, unnatürlichen Atmung liegt, während gerade das natürliche Atemholen eine Vorbedingung zur Bildung eines gutgeformten, schönen Tones ist. Zur Verbesserung dieses Fehlers stelle ich dem künftigen Chormitglied die Bedingung, Privatstunden zu nehmen, oder, falls dies unmöglich sein sollte, einen Gesangkurs mit beschränkter Teilnehmerzahl zu besuchen. Solche Kurse organisiere ich meistens selbst und lasse sie durch einen guten Gesangspädagogen leiten. Nach ungefähr einem halben Jahr kann dann eine erneute Prüfung stattfinden, wobei es sich meistens erweist, dass die früheren Haupthindernisse gegen die Zulassung gewichen sind. Gewöhnlich rate ich dann noch die Fortsetzung der Stunden oder des Kurses an.

Der Fehler
liegt meist
bei der Atmung.

Im Chor hat der Dirigent dann den neuen Mitgliedern noch geraume Zeit seine besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Denn gerade, wenn man sich mehr und mehr im Gesang entwickelt, können störende Elemente in den Stimmen und Gesangsmethoden zum Vorschein kommen, die bei der ersten Prüfung noch nicht konstatiert werden konnten. Der Dirigent muss dann eingreifen, indem er diese Sänger zeitweise wieder aus dem Chor ausschliesst und sie nur individuell erzieht oder erziehen lässt, bis die Störungen in ihrem Singen verschwunden sind. Darum sind die Proben in kleinen Gruppen so besonders wertvoll.

Aber auch bei den älteren Chormitgliedern muss der Dirigent dauernd die Atemtechnik beobachten und eingreifen, wenn die Schultern sich auf und ab bewegen, die Hälse rot werden oder wenn mit falscher Spannung – oder spannungslos – gesungen wird. Um auf diesem Gebiet jedoch wirklich gute Erfolge zu erzielen, soll die Grundlage einer guten Atmung immer in individuellen Stunden oder in kleinen Gesangkursen gelegt werden. Der Dirigent kann dann die Mitglieder immer wieder an das erinnern, was in diesen Einführungsstunden behandelt wurde.

Individuelle
Stunden oder
kleine Kurse.

Die Wichtigkeit
der Konsonanten.

Zur rein technischen Formung des Chormitgliedes gehört ebenfalls die Übung im Singen der verschiedenen Vokale und Konsonanten sowie der Verbindung beider. Als Dirigent darf man niemals aufhören, die Sänger auf die Wichtigkeit der Konsonanten hinzuweisen. Nach meiner Erfahrung wird ein Sänger die Konsonanten nicht mehr vernachlässigen, wenn er gemerkt hat, dass der Konsonant formbildend wirkt und dem Worte Bedeutung und Sphäre gibt und dass es gerade die Konsonanten sind, mittels derer man ausdrucksvoll singen kann. Im Zusammenhang mit dem reinen Intonieren komme ich nochmals auf diesen Teil der technischen Schulung zurück.

Schwierig, aber wichtig und interessant ist die Färbung der Vokale im Zusammensingen. Der Chorsänger muss sich des Sitzes der Vokale und Konsonanten bewusst werden. Der Dirigent hat diesen also besonders gründlich zu prüfen, denn er hat es für gewöhnlich mit mehreren Chorsängern mit verschiedenen Stirnmfärbungen zu tun. Die Resonanz und die Register spielen ebenfalls eine grosse Rolle, und der Dirigent muss auf jeden Fall auch hierüber auf dem Laufenden sein.

Die musikalische Erziehung

Zu den eigentlichen Aufgaben des Dirigenten gehören die musikalische und die geistige Schulung. Die *musikalische Erziehung* möchte ich in zwei Teilen behandeln. Im ersten Teil wird über die Tonhöhe, im zweiten über Takt und Rhythmus zu sprechen sein. Die einzelnen Gebiete: Einstimmigkeit, Polyphonie und Homophonie (sowohl a cappella als mit Begleitung) stellen je ihre besonderen Anforderungen.

Bewusstsein für
Dur und Moll.

Um diesen zu genügen, ist ein gewisses tonales Bewusstsein nötig, das heisst das Bewusstsein der Konstruktion der Moll- und Dur-Modi und für A-cappella-Chöre auch diejenige der Kirchentonarten. Dieses Bewusstsein soll beim Chorsänger entwickelt werden, sodass er sich des Unterschiedes zwischen Moll und Dur scharf bewusst wird. Nach meinen Erfahrungen kann ein Mangel auf diesem Gebiet die Ursache zum Detonieren werden. Es ist interessant, gewisse heikle Stellen, die in Moll komponiert worden sind, durch die Sänger in Dur singen zu lassen, und umgekehrt. Dadurch werden die Kontraste der Tongeschlechter dem Sänger deutlich bewusst, und er wird die kritischen Töne rein nehmen! Auch das «Moll-Dur» und das melodische Moll können auf diese Weise einander gegenübergestellt werden.

Ohne Voraus-
denken keine
reine Intonation.

Die Selbsttätigkeit des Sängers wird sich durch all dies entwickeln und im Phänomen des «Vorausdenkens» zum Ausdruck kommen. Hierauf richte ich immer wieder die Aufmerksamkeit meiner Chorsänger. Ohne Vorausdenken, also ohne eine deutliche innerliche Vorstellung eines Tones, ist reines Intonieren unmöglich. Der Ton muss innerlich schon klingen, damit die Stimmbänder in der richtigen Spannung zum Vibrieren gebracht werden und der gewünschte Ton realisiert wird.

Jetzt müssen alle Singenden zu einer Einheit geformt werden. Es ist aber unmöglich, in allen auf einmal das Bewusstsein der völligen Einheit zu erzeugen. Viele wird man erziehen müssen, was am besten in Gruppen geschieht; der Teamgeist muss herangebildet werden.

Zu Chorübungen sind zwei-, drei- oder vierstimmige Kanons besonders geeignet. Zusammen kann der Kanon einstimmig geübt werden, danach können sich zwei, drei oder vier Gruppen gegenüberstellen. Ein grosser Vorteil des Kanonsingens ist es,

dass die Partie der übrigen Gruppen jedem der Sänger ebenso bekannt ist wie die eigene. Und dies muss grundsätzlich so bleiben, auch wenn die Partien verschieden sind, denn ausser für seine eigene Stimme und das Vorausdenken derselben soll der Sänger auch Interesse für die andern Stimmen haben und diese mitdenken.

Neben dem Gefühl für die lineare Komposition muss auch das Gefühl für das vertikale Element, für den Akkord, herangebildet werden. Als Übung hierfür eignet sich am besten homophone Chormusik. Bei unreinem Singen von Harmonien ist es für eine Stimmgruppe, die zu hoch oder zu tief singt, sehr wichtig, aber schwierig, sich dessen bewusst zu werden. Ohne dieses Bewusstsein ist es nicht möglich, zu korrigieren und zur Reinheit zu gelangen. Diese Schwierigkeit lässt sich vermeiden, wenn man den Einzelnen darauf hinweist, sich eine möglichst genaue Vorstellung der gemeinsam gesungenen Harmonien zu machen und sich dabei seinen eigenen Anteil zu merken.

Dies wird am besten bei strenger Diatonik gelingen, jedoch ist es auch möglich, Chromatik zu einem richtigen Klangbild zu bringen. Der Dirigent muss die Sänger auf jeden prekären Ton, auf jede Gefahr des Detonierens, sowohl zu hoch als zu tief, hinweisen. Diese Anweisungen sind gut zu behalten oder in den Chorstimmen zu notieren. Auch hier kann nur die Selbst- und Mitarbeit der Sänger zum Begreifen dieser Anweisungen führen.

Es wird wahrscheinlich jedem, der auf dem Gebiet der Chorerziehung gearbeitet hat, so ergangen sein wie mir, dass nämlich beim Steigen der melodischen Linie die Abstände oft zu klein und beim Sinken häufig zu gross genommen werden. Ich versuche, meinen Sängern beim Überwinden dieser Schwierigkeit zu helfen, indem ich dieses Phänomen mit demjenigen aus dem Reich der Schwerkraft vergleiche, nämlich mit dem Heben oder Senken einer Last oder mit dem Auf- und Niederlassen von Rollläden. Ehe man es erwartet, ist die Last oder der Rollladen schon unten angelangt! Dies ist jedoch nicht der Fall mit dem Hochheben oder Ziehen; dann ist es wahrscheinlich, dass man, die Last nach oben ziehend, mehrere Etappen benötigt, wegen Mangels an genügender Energie. Ebenso ist beim Singen von steigenden Figuren ein Mangel sowohl an psychischer als an physischer Energie die Ursache der Erscheinung, dass die Abstände nach oben oft zu klein und diejenigen nach unten häufig zu gross genommen werden.

Vokale und Konsonanten haben auch bedeutenden Einfluss auf die Tonhöhe. Die dunklen Vokale bereiten einigen Sängern Schwierigkeiten, besonders wenn auf demselben Ton verschiedene Vokale aufeinander folgend gesungen werden sollen. Dann muss aufgepasst werden, dass die Tonhöhe sich nicht ändert.

Die Konsonanten haben jedoch einen noch weit grösseren Einfluss auf den Ton; einige von ihnen klingen von Natur aus beträchtlich tiefer als die vom Komponisten vorgeschriebene Tonhöhe. Die Sänger müssen diese von sich aus tiefer klingenden Konsonanten höher ansetzen, und zwar so hoch, dass sie mit dem vom Komponisten gewünschten Ton übereinstimmen. Dies ist sehr stark der Fall bei den sogenannten Liquiden: w, m, n, l, r und s. Welch grossen Einfluss dies haben kann, beweist die Tatsache, dass in einer Passage, in der ein Chor detonierte, derselbe Chor auf Tonhöhe blieb, als er ausschliesslich vokalisierte, die Konsonanten also fortliess.

Kanons sind besonders geeignet.

Intonation beim Steigen und Sinken.

Die Konsonanten auf der Tonhöhe ansetzen.

Noch weniger Widerstand entsteht, wenn man vor sich hinsummt. Dann ist auch der Einfluss der Vokale weggefallen, und von Detonieren braucht überhaupt keine Rede mehr zu sein.

Es ist auch wichtig, die Sänger darauf aufmerksam zu machen, dass durch Tief- und Hoch-Alterationen bestimmte Töne entstehen, die nicht nur höher, sondern auch tiefer genommen werden müssen, als es, spontan gedacht, der Fall war. Auch hier genügt es nicht, wenn der Sänger sich nur auf seine eigene Aufgabe konzentriert. Auch wenn er in der Terminologie nicht auf dem Laufenden ist, so muss er doch die harmonischen Spannungen, unter Führung des Dirigenten, erfüllen und miterleben lernen.

Am Schluss dieses Teils möchte ich eine Chorübung erwähnen, die ich zum Überwinden sehr schwerer Stellen gebrauche: Ich lasse den Chor aufstehen, lasse ihn zur Ruhe und Konzentration kommen, warte, bis es völlig still geworden ist, gebe den Ton an und lasse den Chor a cappella singen. Ich dirigiere normal. Nach einigen Takten (dies alles ist vorher verabredet worden) schweigt der Chor, aber ich dirigiere ruhig weiter, als ob der Chor noch singe, und er singt in Gedanken weiter. An einer auch vorher verabredeten Stelle muss er erneut einsetzen, und gewöhnlich ist dann kein Unterschied in der Tonhöhe eingetreten. Die musikalische Vorstellung der schwierigen Stelle war also richtig; es waren die physischen Einflüsse, Vokale, Konsonanten, Liquiden, die beim wirklichen Singen die Schwierigkeiten verursachten. Der Chor ist selbst überrascht und sieht ein, dass er auch auf die gemeinschaftliche innere Stimme lauschen muss, und dadurch zu einer reinen Verwirklichung des Kunstwerkes zu kommen vermag.

Wenn der zukünftige Chorsänger einen Begriff vom reinen Intonieren bekommen hat, folgt für ihn ein zweites wichtiges Element, dessen er sich bewusst werden muss: das Hineinstellen von innerlich rein vorbereiteten und gefärbten Tönen in die Zeit. So wie ein Bildhauer oder ein Architekt seinen Stoff in den Raum stellt, so stellt der Komponist seine Materie, in seinem Fall die Schallschwingungen und deren Kombinationen, in die Zeit.

Auch dem reproduzierenden Künstler, also auch dem Sänger, muss dies bewusst werden. Diejenigen, welche eine gute rhythmische Anlage besitzen, werden dies unter guter Führung schnell erfassen. Aber auch diejenigen, welche von Natur aus rhythmisch weniger begabt sind, können auf diesem Gebiet viele Kenntnisse erwerben und damit den Anforderungen, wie sie in diesem Zusammenhang an den Chorsänger gestellt werden, entsprechen.

Der Dirigent hat seine Sänger mit den Bedingungen bekannt zu machen, die an einen Chor gestellt werden, wenn er den höchsten Anforderungen auf rhythmischem Gebiet genügen will. Er wird ihnen stets aufs Neue den Weg zeigen müssen, um die unzähligen Schwierigkeiten, die vorkommen können, zu überwinden. Natürlich sind auch auf diesem Gebiet an das Chormitglied bei seiner Aufnahmeprüfung bestimmte Mindestforderungen zu stellen.

Um dem neuen Chormitglied am Anfang seiner Chor-Laufbahn einiges Verständnis für das Zusammensingen und seine Konsequenzen zu geben, kann der Dirigent den Einzelgesang und das gemeinschaftliche Singen mit dem Allein-Spazierengehen und

Der Chor singt in Gedanken weiter.

Töne in die Zeit stellen.

Mindestanforderungen für die Aufnahme.

dem In-Gruppen-Marschieren vergleichen. Sofort wird hierdurch deutlich werden, dass man beim Marschieren zu einer bestimmten Regelmässigkeit gezwungen wird. Zugleich ist dann darauf hinzuweisen, dass hierin die Gefahr steckt, zu straff, zu krampfhaft zu singen und zu musizieren. Sobald der Chorsänger einsieht, dass er beim gemeinschaftlichen Singen unter strengeren rhythmischen Gesetzen steht als beim Alleinsingen (obgleich manchmal zu Unrecht!), ist schon viel erreicht. Der Sänger erlebt und fühlt dann den gemeinschaftlichen Pulsschlag, den Herzschlag des Chores; und dieser *eine* Herzschlag wird vom Dirigenten angetrieben und gebremst, das heisst: geleitet! Ich möchte es noch deutlicher ausdrücken: Nur wenn die 50 oder 100 Sänger zu *einem* Chor gebildet sind, kann man sie überhaupt dirigieren.

Man muss die Sänger freilich, insbesondere die Gruppenleiter, auch in die Geheimnisse des Dirigierens einweihen, allerdings nicht in dem Sinne, dass sie alle kleine Dirigenten werden. Im Gegenteil, zu bewegliche Chormitglieder wirken sehr störend; sie sollen ruhig und beherrscht stehen und singen. Sie müssen aber die Gebärden des Dirigenten begreifen und imstande sein, auch den technischen Teil seiner Gebärdensprache zu verstehen. Und *dies* sollen sie lernen.

Es ist deshalb nötig, dass die Sänger die Figuren, womit der Dirigent die verschiedenen Metren angibt, kennen; dann werden sie sehr schnell das Tempo, welches ihnen durch einen Auftakt gegeben wird, ablesen und übernehmen können. Hierfür ist Aufmerksamkeit und Disziplin nötig. Erst dann kann sich auch auf diesem Gebiet die Selbsttätigkeit entfalten. Auch hierbei spielt das Vorausschauen eine grosse Rolle. Der Dirigent tut somit gut daran, seine Chorsänger die am häufigsten vorkommenden rhythmischen Figuren zu lehren, sodass sie dieselben, genau wie beim Lesen von Wörtern und Sätzen, als rhythmische Begriffe übersehen, voraussehen, erfühlen und dadurch richtig ausführen können.

Die Einsätze, sowohl von einer bestimmten Gruppe als vom ganzen Chor, müssen selbstverständlich gleichzeitig sein. Dies erfordert vom Dirigenten und vom Chor eine grosse Konzentration. Das Tempo spielt hierbei eine wichtige Rolle. Die Einsätze bei schnellen Tempi müssen genau und direkt, praktisch auf den Schlag ausgeführt werden. Die Einsätze bei langsamen Tempi werden gerade bei gut entwickelten Chören gleich nach dem Schlag fallen. Es ist, als ob der Chor nach dem Zeichen des Dirigenten erst seine Einheit suchte, um danach als ein Ganzes einzusetzen. Bei langsamen Tempi muss der Dirigent sich vor dem Schleppen und bei schnellen Tempi vor dem Eilen hüten. Es ist nützlich, einen Chor dann und wann ohne Direktion singen zu lassen; er ist dann verpflichtet, selbst seine Einheit zu finden; danach lässt er sich wieder besser leiten.

Bei polyphonen Werken stehen wieder andere Probleme im Vordergrund. Dann muss oft die Schwierigkeit überwunden werden, welche entsteht, wenn zwei Stimmgruppen verschiedene Bewegungen ausführen. Die Gruppe mit den meisten Tönen, zum Beispiel Koloraturfiguren, hat die Neigung, die Bewegung zu beschleunigen, während diejenige mit weniger Tönen eher zum Schleppen neigt. In beiden Fällen ist das Ganze gestört. In diesem Fall muss der Dirigent seinen Chorsängern die verschiedenen Bewegungen der einzelnen Stimmen deutlich machen, vor allem aber den Nachdruck darauf legen, dass trotz der verschiedenartigen Bewegungen ein und

Der gemeinschaftliche Pulsschlag.

Ruhig und beherrscht stehen und singen.

Die Einsätze müssen gleichzeitig sein.

Verschiedene Bewegungen – ein und derselbe Pulsschlag.

Ausschlagen nur
im äussersten Fall.

derselbe Pulsschlag in ihnen klopft. Und dieser Pulsschlag muss zuallererst von jedem Chormitglied empfunden und ausserdem durch den Dirigenten sichtbar gemacht werden. Noch einmal möchte ich hier bemerken, dass das Chormitglied nicht nur seine eigene Partie gut kennen soll, sondern auch die der anderen Stimmgruppen. Die grösste Hilfe wird es hierbei an einer kleinen und deutlichen Gebärde des Dirigenten haben.

Das Ausschlagen von Taktteilen soll der Dirigent nur im äussersten Fall anwenden. Viele Chorleiter haben, meiner Ansicht nach, die Neigung, die Sänger zu viel, und dadurch verkehrt, zu unterstützen. Es gibt nun einmal rhythmische Figuren, welche die Chorsänger selbstständig auszuführen lernen sollen. So müssen zum Beispiel die Einsätze, die auf die zweite Hälfte eines Taktteiles fallen, durch Stimmgruppe oder Chor selbstständig ausgeführt werden, nachdem der Dirigent den Hauptschlag deutlich angegeben hat; er muss hier *eine* Bewegung, keinesfalls deren zwei, machen. Nur bei sehr langsamen Tempi ist dies gestattet. Der Chorsänger, der noch wenig Routine hat, wird lernen müssen, seine Aufmerksamkeit auf seine Stimme und den Dirigenten zu verteilen. Zuerst bereitet dies natürlich Schwierigkeiten, aber allmählich wird er merken, wann das Hinschauen nach dem Dirigenten absolut erforderlich ist und wann er einen Blick in seine Noten werfen darf.

Alles, was ich bis jetzt behandelte, könnte ich kurz mit diesen Worten zusammenfassen: Der Chorsänger muss lernen, bestimmte Töne rein und schöngefärbt im richtigen Augenblick und in der guten Nuance zu singen.

Die geistige Schulung

Und nun kommen wir noch zum Wichtigsten, nämlich zur *geistigen Schulung*. Es handelt sich jetzt nicht mehr darum, welche Töne und zu welchem Zeitpunkt diese gesungen werden müssen. Jetzt kommt es darauf an, *wie* man diese singen muss. Bis jetzt erwähnte ich ausschliesslich die Ansprüche, die an diesen Baustoff zu stellen sind. Jetzt fängt das Bauen selbst an, und diejenigen Elemente müssen behandelt werden, welche die Ausführung einer Komposition zu einer wirklichen Interpretation, zu einem Erlebnis machen. Da steht an erster Stelle das Wort. Auch von allen Chorwerken kann gesagt werden: «Im Anfang war das Wort!» Dieses Wort war auch für den Komponisten der Ausgangspunkt; aus ihm bildete sich die rhythmische Wölbung einer Melodie und die ausdrucksvolle Farbe einer bestimmten Harmonie. Im Wort fand alles seinen Ursprung.

Auch der Dirigent und seine Chorsänger müssen, nachdem alle materiellen Schwierigkeiten überwunden sind, von diesem Worte aus singen und zusammensingen. Dann wird die Einheit, diesmal auf eine andere Weise als aus dem rhythmischen Pulsschlag, aus einem gemeinschaftlichen Sich-Einstellen auf dasselbe Wort geboren, eine Einheit, welche nur auf einem höheren Niveau als dem Alltäglichen gefunden wird.

Darum ist es notwendig, dass das Chorwerk, welches ausgeführt werden soll, und überhaupt die Wiedergabe jedes Kunstwerkes von völliger Stille eingehüllt wird. Aus dieser völligen Ruhe wird sowohl der Pianissimo- als auch der Fortissimo-Einsatz vorbereitet und geboren. Nötigenfalls müssen die Crescendi und Diminuendi –

Im Anfang war
das Wort.

hier spielt die Beherrschung des Atems wieder eine bedeutende Rolle – äusserst sorgfältig besprochen, eingeübt und festgelegt werden. Man erinnert sich wahrscheinlich der geflügelten Worte von Hans von Bülow: «Crescendo heisst pianissimo», und «Diminuendo heisst fortissimo.» Der Dirigent muss hier auch Sorge tragen, dass die Chormitglieder nicht ein Crescendo an ein Stringendo oder ein Diminuendo an ein Ritardando verbinden, was leicht vorkommt. Ausser in den Fällen, wo der Komponist das Entgegengesetzte wünscht, muss der Dirigent die Nuancen der dynamischen und agogischen Gebiete immer sorgfältig getrennt halten.

Wenn der Chor nun alles Materiell-Technische unter Führung seines Dirigenten so verantwortungsvoll wie möglich vorbereitet hat, sollen diese Dinge in gewisser Hinsicht wieder vergessen werden. Vor dem Beginn einer Aufführung wird der Dirigent sich realisieren müssen, dass seine Sänger von allen Seiten herkamen, dass sie noch vor Kurzem auf dem Büro oder im Haushalt tätig waren oder in schnellem Tempo per Autobus oder mit dem Fahrrad gerade rechtzeitig anlangten, um – manchmal noch ausser Atem – ihren Platz im Chor einzunehmen. Deshalb ist es notwendig, erst zusammen einen Augenblick völliger Stille zu erleben. Aus dieser Stille klingt dann das Wort auf, und aus dem Wort der Klang. Dirigent und Chor müssen sich dann hingeben an dasjenige, was weitergegeben werden soll, genau wie der Komponist aus der Stille seine Töne empfangt. Dirigent und Chor werden dann begeistert, und das Besteigen des heiligen Berges fängt an.

Hohe Gipfel können erreicht werden, und der geistige Blick, der sich vor dem inneren Auge der Ausführenden und Zuhörer ausbreitet, hat eine tiefe Wirkung auf beide, und es ist ein Vorrecht für den Dirigenten, dass es ihm vergönnt wurde, mitten im nüchternen und oft harten Alltag zusammen mit seiner Sängerschar diese hohen Gipfel besteigen zu dürfen und auch die Zuhörer mit dorthin zu führen. Dies ist gleichzeitig die schönste Belohnung für die grossen Geduldsproben von Sängern und Dirigenten und für die viele Kleinarbeit, die geleistet werden musste.

Bei der nächstfolgenden Chorprobe tut der Dirigent gut daran, nicht sofort mit der Arbeit weiterzufahren, sondern einen Augenblick Zeit zu einem Rückblick auf das letzte gemeinschaftliche Auftreten zu verwenden. Indem man jenes Geschehen in Dankbarkeit noch einmal in Gedanken erlebt und ihm einige Worte widmet, wird eine neue Basis zum Erreichen des folgenden Höhepunktes gelegt. Und dann voll Mut wieder an die Arbeit!

**Dynamik und
Agogik trennen.**