I. Kapitel

Befähigung und Können des Chorleiters

Hier muß unterschieden werden zwischen der *naturgegebenen, angeborenen Befähigung*, die nicht erlernbar oder jedenfalls nur bis zu einem gewissen Grade steigerungsfähig ist, und dem durch intensives Studium *zu bildenden Können und Wissen*.

1. Die natürliche Befähigung

Zu der natürlichen Befähigung gehört in erster Linie eine gute und bildungsfähige *Gehörsanlage*. Daß ein *absolutes* Gehör nicht notwendige Voraussetzung ist, beweisen viele bedeutende Musiker der Vergangenheit und Gegenwart, denen das absolute Gehör, welches ja nicht das geringste mit musikalischen oder gar künstlerischen Fähigkeiten zu tun zu haben braucht, abgeht.

Häufig ist sogar erfahrungsgemäß das absolute Gehör ein Hindernis bei dem so oft notwendigen Transponieren der Werke alter Meister und im Falle des Detonierens des Chores, welches sich ja allerdings bei planmäßiger und zielbewußter Arbeit fast restlos beseitigen läßt.

Vor allem aber gibt es unter den häufigen absoluten Gehören nur ganz wenige, die wirklichen *praktischen* Wert haben, indem sie zur Verhütung des Detonierens brauchbar sind. Die meisten nämlich registrieren das Herunter- oder Heraufgehen der Stimmung erst dann, wenn die Vierteltongrenze bereits erreicht oder überschritten ist, praktisch gesehen: wenn es bereits zu spät ist, es zu verhüten.

Die Wenigen aber, denen ein so sicheres absolutes Gehör gegeben ist, daß sie schon das *geringste* Abweichen von der Normalstimmung zuverlässig registrieren, besitzen darin eine nicht zu unterschätzende Gabe zur Ausübung der Chorleiter-tätigkeit.

Jeder angehende Chorleiter aber bedarf eines vollkommen sicheren *relativen Gehörs*, welches er auf jede Art pflegen, insbesondere aber auf das Wahrnehmen kleiner und kleinster *Unreinheiten* hin üben muß, um den vielseitigen und großen Aufgaben auf diesem Gebiete gewachsen zu sein.

Eine weitere notwendige Voraussetzung ist die *Kraft der Suggestion*, die dem Chorleiter zur Verfügung stehen muß, ferner die Möglichkeit, vor einer Menge Menschen *frei zu sprechen*, dazu neben den rein künstlerischen Fähigkeiten in hohem Maße *organisatorisches Geschick* und *psychologisches Feingefühl*. Gerade die Bedeutung des Organisationstalentes wird leicht unterschätzt. Jeder erfahrene Praktiker wird aber bestätigen können, daß ein ganz großer Teil der Dirigententätigkeit in organisatorischer Arbeit besteht. Je besser die äußere Vorbereitung getroffen wurde, umso freier und ungehinderter kann sich das Musizieren entfal-

II. Kapitel

Die Schlagtechnik

A. Allgemeine Bemerkungen

1. Die Bedeutung der Schlagtechnik

Die Schlagtechnik dient neben dem selbstverständlichen Zusammenhalten des Taktes dazu, alles in den Proben Besprochene und Erarbeitete im entscheidenden Augenblick dem Chor in Erinnerung zu rufen. Hieraus folgert, daß außer der *Klarheit* des metrischen Geschehens, dem *Einsätzegeben* und dem „*Führen*“ des Chores, der *Ausdruck*, die *Textgestaltung*, Hinweise auf *Intonationsschwierigkeiten* und manches andere in die Bewegung zu verlegen sind.

Trotz der Vielheit der Probleme müssen alle Bewegungen *einfach und klar* sein und sich auf das Notwendigste beschränken. Jeder Chor, auch der größte, läßt sich auf kleine Bewegungen erziehen. Der Dirigent wird am weitesten kommen, der alle zum Gestalten notwendigen Bewegungen ausführt, aber *keine Bewegung zu viel* macht. So *viel* Bewegungen wie *nötig*, aber so *wenige* wie *möglich*!

Das Gebiet der Schlagtechnik wird hier, eben da es im wesentlichen Sache des *Lernens* ist, einen verhältnismäßig großen Raum einnehmen müssen, zumal es von ungeheurer Wichtigkeit für den Chorleiter ist; denn mangelnde Schlagtechnik kann vieles in mühsamer Probenarbeit Geschaffene wieder zerstören. Nur eine „mit allen Wassern gewaschene“, allen Schwierigkeiten auch rhythmisch kompliziertester neuer Werke – und auch die Werke der *alten* Meister sind überreich an solchen Schwierigkeiten! – gewachsene Schlagtechnik kann alles in den Proben Erarbeitete unterstützen und auf die höchste Stufe der Vollendung führen.

2. Äußere Haltung

Die Haltung beim Dirigieren ist *nicht* als bloße Äußerlichkeit zu betrachten; *keine* Bewegung darf die Aufmerksamkeit des Chores und auch des Hörenden ablenken vom Wesentlichen: dem Kunstwerk. Das wird am besten erreicht durch ein Vermeiden aller unorganischen Körperbewegungen, ebenso aber durch Vermeiden aller „schönen“ und auf Zuschauer eingerichteten Bewegungen.

Die Stellung sei *ungezwungen*; eine natürliche Stellung der Füße dient dazu, alle widernatürlichen und überflüssigen Bewegungen des Unterkörpers auszuschalten: ein leichtes Vorsetzen jeweils eines Fußes wird der Lockerung förderlich sein („rechtes Standbein – linkes Spielbein“!). Das Stehen mit gespreizten Beinen ist wegen seiner geringeren Flexibilität, Starrheit und auch Häßlichkeit zu vermeiden, ebenso aber jede verkrampfte, die natürliche Beweglichkeit hemmende Haltung

Beim Lernen sollte man unter allen Umständen auf den Taktstock verzichten, um zu freien und gelösten Bewegungsformen zu gelangen. Es wäre leicht, sich seiner später wieder zu bedienen, wenn das Orchester hinzutritt, aber es ist *schwer*, wo nicht unmöglich, *ohne* Taktstock auszukommen, wenn man beim Lernen die Ausdrucksmöglichkeiten der rechten Hand *von vornherein* verloren hat.

B. Die Einzelprobleme der Schlagtechnik

1. Die Bereitschaftsstellung

Was hat jedem Einsatz und seiner Vorbereitung vorauszugehen? Nennen wir es die „Bereitschaftsstellung“. Sie hat die Aufgabe, die *Konzentration* des Chores zu erzielen und *Blickkontakt* mit jedem einzelnen Chorsänger zu gewinnen, und sie muß bereits den *Charakter des folgenden Chorsatzes* erkennen lassen.

Ausgehend von einer gleichmäßigen Beschäftigung beider Arme müssen wir feststellen, daß die *Normallage* der natürlichen Bereitschaftsstellung sich da befindet, wo die Hände ruhen, wenn man die Oberarme in Schulterhöhe waagrecht nach vorn hebt und die Unterarme locker herabhängen läßt, also etwa in *Brusthöhe*, 10–30 cm vom Körper entfernt, je nach dem Spannungsgrad des folgenden Einsatzes. Locker in den Schultern, die Ellbogen leicht seitlich vorgehoben, wird diese „Normallage“ das *Zentrum* sein, um das sich jede Bewegung dreht, und von wo aus man die Möglichkeit hat, nach allen Richtungen zu schlagen, nach oben, nach unten, seitlich, an den Körper heran und von ihm weg.

Das Ellbogengelenk soll etwa einen rechten Winkel bilden, was der mittleren Dynamik eines *mf*entspricht. Die über die Hände hinaus vorzustellenden Fortsetzungen des Unterarmes sollen einen Schnittpunkt ergeben, da sonst die Ausstrahlungen beider Arme und Hände nicht zusammenwirken und somit keine Spannungseinheit bilden, sondern nach verschiedenen Richtungen hin verströmen und das Aufkommen der letzten Konzentration erschweren würden. Um der lebendigen Wirkung willen sollte es auch vermieden werden, in der Bereitschaftsstellung *beide* Hände genau in der gleichen Höhe zu halten.

Je *mehr* man sich nachher beim Dirigieren auf diese Normallage bezieht und je *weniger* man die Grenzfälle äußerst gesteigerter – vorverlegter – und aufs äußerste verminderter – an den Körper herangenommener – Geste anwendet, um so *stärker* werden diese Abweichungen ihren Zweck erreichen.

Wie angedeutet, wird die auf den Beginn eines bestimmten Musikstückes zielende Bereitschaftsstellung eine *verschiedene Spannung* haben; gespannt und etwas weiter vom Körper weg (Tafel I) vor einem spannungsreichen, heftigen, starken Einsatz (*f*); normal, locker ruhend (Tafel II) vor einem im Ausdruck und Stärkegrad mittleren Einsatz (*mf*); leicht, gelöst, schon im voraus abdämpfend und ziemlich dicht am Körper (Tafel III) vor einem leisen und im Ausdruck verhaltenen

bedeuten, die aus zwei ineinandergreifenden Schlägen mit Rückfederung besteht. Die erste Fallbewegung (C) zeigt das Ende des Vokales und den Beginn des Klingers an, während die zweite, kleinere (D) den harten Schlußkonsonanten angibt. Letzterer kann noch durch Fingereinschlagen präzisiert werden, wie es später (s. S. 33ff) noch genauer beschrieben werden wird.

Figur 4 läßt sich auch gelegentlich bei lang ausklingenden *pp*-Schlüssen mit einem Klinger *ohne* folgenden harten Konsonanten anwenden, während für Klinger-freie Schlußsilben jedenfalls Figur 3 vorzuziehen ist.

Alles Gesagte bezieht sich auf *Abschluß*-Fermaten. Über die *Zwischen*-Fermate wird bei anderer Gelegenheit (Kapitel I, D, e des III. Bandes) zu reden sein.

Am *Abschluß* eines ganzen Werkes *verharre* man noch eine kleine Weile in der erreichten *Normallage*, um die Stimmung des Vorangegangenen nachschwingen zu lassen. Nichts ist abscheulicher, als wenn gleich nach Verklingen des letzten Tones schon ablenkende Geräusche zu vernehmen sind, die die ganze Atmosphäre zerstören. Der *Hörer* wird einen Augenblick des Nachdenkens über das Gehörte als besonders wohltuend empfinden.

Wenn aber der *Leiter selbst* nicht die nötige Ruhe und Konzentration aufbringt und gleich nach dem Verklingen des letzten Tones die Arme fallen läßt, kann er unmöglich von dem Chor ein Anhalten der Spannung verlangen. Man schließe also, wie gesagt, mit einem – je nach Inhalt des Vorangegangenen – kürzeren oder längeren Verweilen in der *Normallage*, und so ist der Kreislauf zwischen Anfang und Ende des Werkes in harmonischer Weise geschlossen.

C. Praktischer Lehrgang der Schlagtechnik

1. Möglichkeiten des Lernens und Übens

Wir kommen nun dazu, das in den vorigen Abschnitten Gesagte zu *üben*, was mit Erfolg *erst dann* geschehen kann, wenn das Vorangegangene genauestens durchgearbeitet ist, sowie durch Nachschlagen an den mit Hinweisen versehenen Stellen. Die Lern- und Übungsmöglichkeiten sind folgende: am besten bewährt es sich, wenn 6–10 Lernende sich unter Führung eines Lehrers zu einem *Kursus* zusammenschließen, aus dem jeweils *einer* dirigiert, die anderen singen, und der Lehrer korrigiert. *Möglich* ist auch Einzelunterricht, aber das Fehlen eines Chores, der singt und die Auswirkung des Dirigierens gleichzeitig praktisch auf die Probe stellt, erschwert die Arbeit.

Die häusliche Vorarbeit für den Unterricht besteht darin, daß der Lernende die Übungsbeispiele *auswendig* lernt – unbedingt nötig! – und dann übt, wobei die *Zuhilfenahme* eines *Spiegels* dringend zu empfehlen ist, um wenigstens bis zu einem gewissen Grade die Wirkung der eigenen Bewegung selbst zu kontrollieren.