

II. Der a cappella Chor.

Die Chorstimme und die Vereinigung der Chorstimmen zum Chor.

Die Chorstimme wird gebildet durch die Zusammenfassung vieler Einzelstimmen zu einer Einheit. So fest geschlossen, daß diese in der Gesamtheit vollständig aufgehen und gleichsam eine neue, große Stimme bilden, die den individuellen Charakter der Einzelstimme aufhebt. Die Auswahl und Zusammenstellung der Stimmen ist Aufgabe des Dirigenten und muß von ihm mit äußerster Sorgfalt durchgeführt werden. Niemand darf in den Chor ohne gründliche Prüfung seiner Stimme aufgenommen werden. Welche Anforderungen diese an die technische Vorbildung — Musiklehre, Blatt-singen, Gehör usw. — stellt, ist Sache des Chorleiters und richtet sich nach den Verhältnissen. Ein Chor, der aus treffsicheren Sängern besteht, wird natürlich sich nicht gerne durch ungeschulte Neulinge im Studium aufhalten lassen. Wirklich unmusikalische Sänger sind ganz vom Gesange auszuschließen, nachdem man sie sicher als solche erkannt hat. Man soll aber nicht zu rigoros in den Anforderungen sein. Die Hauptsache ist und bleibt die schöne, klingende Stimme; die soll man sich nicht entgehen lassen. Ist der Sänger dann musikalisch, so lernt er das Übrige leicht. Vor allem untersuche man bei der Stimmprüfung genau die Stimme auf ihre Gattung hin, ob Sopran oder Alt, ob Tenor oder Baß. In den meisten Fällen ist das nicht schwer. Meist gibt schon der Umfang der Stimme Auskunft. Eine Sopran- oder Tenorstimme, die bis zum a oder b geht und sich mühelos in der hohen Lage bewegt, läßt sich ohne weiteres als Sopran- oder Tenorstimme ansprechen. Kommt nun noch die helle Farbe dieser Stimmen dazu, so kann kein Zweifel über die Stimmgattung sein. So einfach liegen aber die Verhältnisse nicht immer. Es gibt Sopran- und Tenorstimmen von typischer Klangfarbe, aber ohne Höhe; und Alt- und Baßstimmen mit großer Höhe, aber typischer Farbe dieser Stimmen. Da entscheidet dann nicht der Umfang, sondern Farbe und Tonvolumen. Eine Sopranstimme wird niemals dadurch, daß ihr oben ein oder zwei Töne fehlen, zum Alt, und eine Altstimme, weil sie große Höhe hat, zum Sopran; und ebenso ein Tenor ohne die höchsten Töne zum Baß, oder ein Bariton mit Tenorhöhe zum Tenor. Das ist sehr wohl zu beherzigen. Eine falsche Einteilung rächt sich oft bitter. Ein dauerndes Singen in einer falschen Stimmlage verdirbt selbst die widerstandsfähigste Stimme. In der Regel kommen solche Sänger bald und klagen, daß ihnen das Singen Schmerzen bereite. Das ist das sicherste Zeichen für die falsche Einteilung. Denn Singen darf niemals schmerzen oder mühsam erscheinen, wir sollen vielmehr beim Gesang ein Gefühl des Wohlbehagens und der Befreiung haben.

Bei der Frauenstimme entscheidet auch meist die Registerlage und der untere Stimmbruch über die Stimmgattung. Wie wir aus unserer Tabelle S. 21 ersehen, liegt dieser beim Alt meist etwas tiefer als beim Sopran. Bei Männerstimmen besteht das einzige Kriterium in Farbe und Vo-

lumen. Habe ich mein Urteil über die Gattung einer Stimme gefällt, so gliedere ich sie dementsprechend ein. Ist die Höhe beschränkt, so gebe ich ihr auf, diese fehlenden Töne nur andeutend im Falsett zu singen, unter keinen Umständen sie aber erzwingen zu wollen. Bei geteilten Stimmen des Chores werde ich eine solche Stimme dann in die tiefere setzen, z. B. in den 2. Sopran; beim Männerchor in den 2. Tenor oder entsprechend in den 2. Baß. Meist entwickelt sich dann die Stimme, besonders bei jugendlichen Sängern, ganz von selbst, zugleich mit der Entwicklung des Körpers und der Stimmorgane.

Kann ich aber über eine Stimme nicht sogleich zur Klarheit kommen, so bleibt nichts übrig, als sie zunächst einzugliedern, und zwar stets in eine tiefere Stimme, und sie dann zu beobachten. Nach einiger Zeit ist sie von neuem zu untersuchen und zu prüfen. In den meisten Fällen nimmt sie schon bald einen bestimmten Gattungscharakter an.

Die Zusammenfassung der Chorstimmen bildet den Chor. Sie geschieht auf verschiedene Weise:

- 1) Der vierstimmige gemischte Chor. Die Grundlage aller Chorbesetzung. Er setzt sich zusammen aus Sopran, Alt, Tenor und Baß. Man schreibt die Stimmen entweder getrennt, jede auf eine besondere Zeile, oder beide Frauenstimmen und beide Männerstimmen zusammen je auf eine Zeile:

(Mozart)

Sopran

Alt

Tenor

Baß

oder:

Sopran u. Alt

Tenor u. Baß

Hierbei ist zu merken, daß die Tenorstimme im ersten Beispiel im Violinschlüssel geschrieben ist, in Wirklichkeit aber eine Oktave tiefer klingt. *)

- 2) Der drei- oder vierstimmige Frauenchor. Er setzt sich zusammen aus 2 Sopranen, bzw. Sopran und Mezzosopran, und 1 oder 2 Alten:

Langsame Viertel (Walter Rein)

mf

mf

mf

Was — ge-bo - ren ward, — muß ster-

*) Über die Schlüssel usw. siehe den Anhang.

- 3) Der vierstimmige Männerchor. In ihm treten zusammen 2 Tenöre und 2 Bässe. Die Tenöre werden durchweg im Violinschlüssel geschrieben, der aber eine Oktave tiefer klingt, als die Noten angeben. Auch hier werden bei verwickelterer Stimmführung die Stimmen auf 4 Systeme geschrieben, bei einfacherer je 2 auf ein System:

(Schubert)

Langsam

1. Tenor

2. Tenor

1. Baß

2. Baß

oder:

1. Tenor

2. Tenor

1. Baß

2. Baß

klingt:

Außer diesen Zusammenstellungen der Chorstimmen zum Chor gibt es auch noch andere. Am häufigsten ist bei gemischten Chören die Vereinigung von 6 Stimmen zum 6stimmigen und von 8 Stimmen zum 8stimmigen Chor. Die Auswahl der Stimmen ist verschieden. Viele 6stimmige Chöre haben 2 Soprane, 1 Alt, 2 Tenöre und 1 Baß. Der 8stimmige Chor stellt die 4 Stimmen paarweise nebeneinander, also: 2 Soprane, 2 Alt, 2 Tenöre und 2 Bässe. Diese können einzeln und selbständig geführt werden, als sogenannte reale Stimmen, oder, was häufiger ist, sie teilen sich in 2 getrennte Chöre von je Sopran, Alt, Tenor und Baß, die frei gegeneinander geführt werden. Man nennt diese Art den Doppelchor. Er findet auch im Männerchor häufig Verwendung. Meist allerdings bleibt dieser grundsätzlich bei seiner Vierstimmigkeit, und nur dort, wo die Klangwirkung es verlangt, teilt der Komponist einzelne oder auch alle Stimmen. So wird dann der Satz vorübergehend sechs- oder achtstimmig. Für acht reale Stimmen ist der Umfang des Männerchors zu eng, sie würden sich fortwährend kreuzen und stören.

Eine ganz eigenartige Anlage wählt Joseph Haas in seinen beiden Hymnen an das Licht.*) Das Werk ist doppelchörig, jeder Chor zu drei Stimmen: Die beiden Halbchöre können nun gemeinsam von Frauen- und Männerstimmen gesungen werden, in der Art, daß die Männerstimmen die tiefere Oktave der entsprechenden Frauenstimmen singen. Diese Art entspricht dem Orgelbrauch, wo auch dem Achtfußregister eine in der tieferen Oktave klingende Sechzehnfußstimme öfters beigegeben wird.

Wie die Einzelstimme in der Chorstimme aufgehen und zur Einheit verschmelzen muß, so die Chorstimme im Chor. Sie muß ihm ihre Individualität opfern und sich ihm einpassen. Der Chor soll so rund und gleichmäßig klingen wie eine Orgel. Nur dort, wo eine Stimme etwas Besonderes zu sagen hat, darf sie hervortreten, aber auch dann nur mit Maß. Eine Stimme darf niemals aus dem Rahmen des Ensembles herausfallen. Einheit ist hier oberstes Gesetz. Um eine solche Einheit und Verschmelzung sowohl der Chorstimmen als des Chores zu erzielen, sind sie nach drei Seiten hin besonders zu betrachten, nach Seiten der Intonation, Dynamik und Farbe.

- 1) Eine absolute Übereinstimmung der Intonation ist notwendig, weil selbst die kleinste Abweichung einer Einzelstimme den Klang unrein färbt, und unter Umständen sogar imstande ist, die gesamte Chorintonation zu stören. Solche Stimmen fallen aus dem Gesamtklang heraus und heben die Möglichkeit einer einheitlichen Verschmelzung auf.
 - 2) Nach Seiten der Dynamik ist eine Übereinstimmung notwendig. Tritt eine Stimme dynamisch zu sehr hervor, so stört sie das Gleichgewicht. Man hört sie deutlich heraus. Daher: Unterordnung des Einzelnen unter die Gesamtheit.
 - 3) Sehr wichtig ist die Übereinstimmung der Farbe im Chor. Singt ein Teil der Sänger offen und hell, der andere dunkel und gedeckt, so spalten sich die Stimmen in zwei Gruppen. Je mehr aber die Stimmen in ihrer Farbgebung übereinstimmen, desto einheitlicher und edler wird der Klang.
- Zu diesen Grundsätzen treten noch als wichtig hinzu:
- 4) Der gleichmäßige Ansatz. Es geht nicht an, daß ein Teil der Stimmen eine Silbe mit Glottisschlag, der andere aber gehaucht singt.
 - 5) Der übereinstimmende Registerwechsel unter bestimmten Voraussetzungen.
 - 6) Eine Übereinstimmung in der Aussprache der Laute. Wenn der eine z. B. König als Könik, der andere aber als Könich ausspricht, so ist das unmöglich.

Betrachten wir nun unsere drei Hauptpunkte jeden für sich.

1. Die Intonation.

Wie erzielt man eine genaue Intonation sowohl im Einzelfall wie in der Gesamtheit? Welche Grundsätze sind hier besonders maßgebend für die absolute Reinheit des Gesangs?

*) Joseph Haas, Hymnen an das Licht, op. 82, für 6stimmigen Doppelchor (Männer- oder Frauenchor oder gemischten Chor) a cappella (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz).

Unsere Tonleiter ist temperiert. Das heißt, wir teilen die Oktave in 12 ganz gleiche Teile ein. Demgegenüber sind die Intervalle der natürlichen Skala von verschiedener Größe.

Bei letzterer unterscheidet man große und kleine Ganz-, und große und kleine Halbtöne. So ist c-d ein großer, d-e ein kleiner Ganzton, e-f ein großer, cis-d ein kleiner Halbton. Die enharmonischen Halbtöne sind hier keineswegs identisch, cis ist nicht gleich des oder es nicht gleich dis. In der reinen Leiter sind die Terzen tiefer und die Quinten höher als in unserer temperierten. Die Unterschiede sind allerdings so klein, daß unser Ohr imstande ist, sie zu überhören.

Am genauesten zeigen die temperierte Skala unsere Tasteninstrumente, Klavier und Orgel vor allem. Hier haben cis und des, eis und f dieselbe Taste. Auch unser Orchester spielt temperiert. Aber die Möglichkeit, die Töne in ihrer Höhe ein wenig abzuändern, verleitet hier schon zu kleineren Abweichungen in der Temperatur. Daher kommt es dann auch, daß ein Streichquartett selbst von hervorragenden Künstlern erst Zeit braucht, um sich einzuspielen und sich in der Intonation aneinander anzupassen. *)

Im Gesange merken wir bald Ähnliches. Ein Dirigent, der gewöhnt ist, den Chor stets mit dem Klavier einzuüben und zu unterstützen, ist oft nachher, wenn er ihn a cappella singen läßt, geradezu entsetzt, wie unrein nun alles klingt, und wie schwer es fällt, den Chor auf seiner Höhe zu halten. Das liegt daran, daß auch der Chorgesang sich nicht mathematisch genau nach der Temperatur richtet. Wir weichen, vielleicht ohne es zu merken, häufig von dieser ab. Bei einzelnen Tönen haben wir die Tendenz, sie nach oben zu drängen, bei andern umgekehrt. Am ausgesprochensten zeigt sich diese Höhentendenz beim Leitton, dem 7. Ton der Tonleiter, wenn er zur Oktave leitet. Erst in seinem Streben zur Oktave findet er seine Erfüllung. Ebenso hat die Terz der Tonleiter eine aufwärtsstrebende Tendenz. Sie ist ja auch in gewissem Sinne als Halbton ein Leitton zur folgenden Quart hin, wenn auch nicht von so zwingender Macht wie die Septime:



Beim Abwärtssteigen fällt die Leittonwirkung fort. Die Septime h schreitet nach a um einen ganzen Ton herunter, das e ebenso nach d. Sowohl a als d sind mit Tiefengefühl zu nehmen:



Auch F. Wüllner lehrt in diesem Sinne in seiner Chorschule: „Man achte besonders darauf, daß die Stufen 3 und 7 nicht zu tief genommen

*) Die genaue Erklärung siehe in meinem Handbuch der Musikwissenschaften, Bd. II, S. 242 ff. (1930)

Aus dem „Rheinlied“ von Max Bruch;

neu-er Lust—er-wacht.

p Fer-ner

p Fer-ner Glock-ken - klang

Glock-ken - klang

Die Modulation nach Ges dur wirkt hier detonierend, besonders wegen der neuen Einstellung der Terz. Dann ist auch schon das erste des (Takt 3) im 2. Baß unbequem, wegen des vorausgehenden d im 1. Baß.

Auch folgende Stelle aus Thuille's „Jugend“ macht stets Intonationsschwierigkeiten durch das tonartfremde fis:

p ü - ber die Hei - - de

p

Besonders aber sind es Lieder mit andauernder Modulation wie Kaun's „Weg - Wort“, die Intonationsschwierigkeiten machen. Eine nicht leichte, aber dankbare Aufgabe in dieser Beziehung bildet P. Hindemith's „Du mußt dir alles geben“. Wendungen, wie folgende, erfordern größte Aufmerksamkeit:

(Sehr langsam)

ge - ben

p Göt - - ter ge - - ben dir—

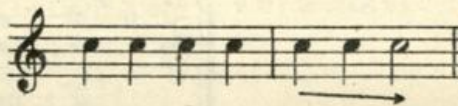
p Göt - - ter ge - - ben dir

Um solche Stellen genau und sicher zu intonieren, genügt es nicht, nur seine eigene Stimme zu verfolgen; wir müssen auch die übrigen Stimmen beachten und von ihnen aus die Einsätze und Intervalle berechnen.*) Auch die Einprägung der Harmonie bildet oft ein gutes Hilfsmittel, fernliegende Töne bestimmt zu treffen. Wir müssen Harmoniegefühl besitzen.

Leicht tritt eine Detonation des Chores bei langen Noten ein, besonders in der Oberstimme. Es ist schwer, einen Ton sehr lang auf absolut gleicher Höhe zu halten. Die Muskulanstrengung wirkt ermüdend. Das Gewicht des Tones zieht diesen gleichsam herunter, z. B.:



Dasselbe tritt auch ein, wenn der lange Ton in eine Reihe einzelner aufgelöst ist, z. B.:

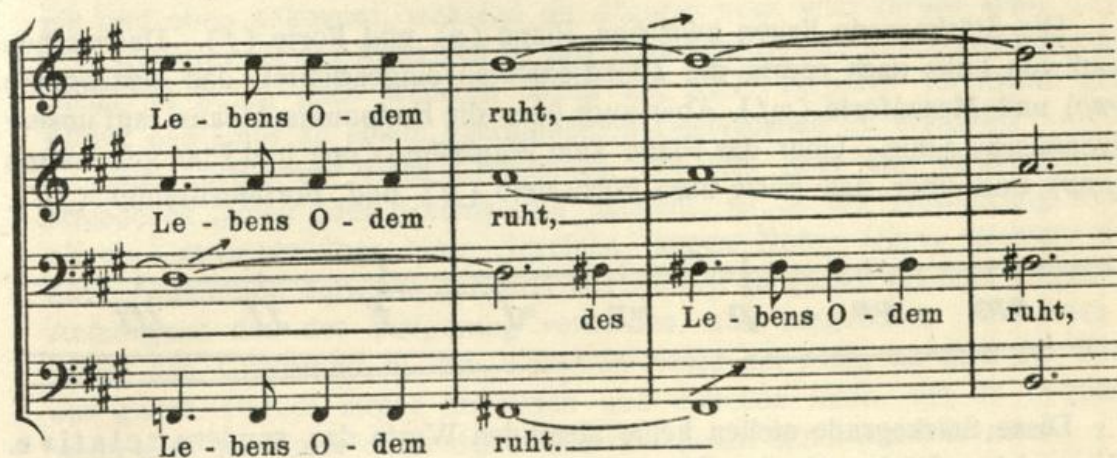


Man wirkt diesem Herabdrücken dadurch entgegen, daß man die Sänger auffordert, jede folgende Note, oder jeden folgenden Teil einer in Gedanken zerlegten langen Note mit der Absicht steigender Höhentendenz zu singen, also:



Folgendes Beispiel aus Hegar's „Rudolf von Werdenberg“ zeigt, besonders im 1. Baß, eine solche Stelle:

*) Schon aus diesem Grunde ist die Einführung von sogenannten „Singpartituren“, wie sie z. B. in der Schweiz und in England längst üblich sind, sehr zu begrüßen.



Alle diese feinen Unterschiede sind allerdings so gering, daß man sie nicht messen kann, sondern mehr gefühlsmäßig empfindet. Beachtet man sie aber nicht, so wird der Chor bald aus seiner richtigen Intonation herausfallen und sinken oder unter bestimmten Voraussetzungen gar steigen. Man versteht nun ohne weiteres, daß das Klavier mit seiner mathematischen Temperatur für die reine Intonation des Chores verhängnisvoll ist. Ein a cappella-Chor sollte deshalb beim Einstudieren ganz von der Beihilfe des Klaviers absehen. Der Dirigent muß vorsingen und was er will durch die Stimme ausdrücken. Er braucht dazu keine schöne, wohl aber eine nach den Regeln des Gesanges geschulte Stimme.

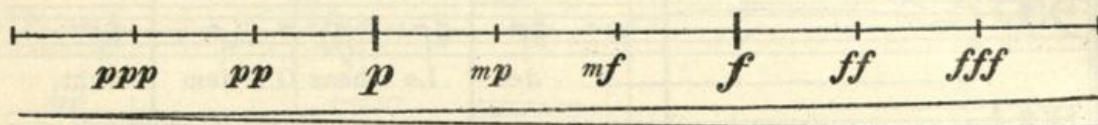
Man beobachtet oft in der Probe, daß der Chor durchaus nicht auf der Höhe bleiben will und immer wieder unrein wird. Manche Dirigenten wollen es nun mit Gewalt erzwingen. Das hat aber die entgegengesetzte Wirkung. Der Chor wird unruhig und nervös, und die Intonation statt besser immer schlechter. Man tut dann am besten, zunächst zu etwas anderem überzugehen und die unreinen Stellen das nächste Mal zu probieren, wo sie dann meist von selbst gehen. Die Gründe für das Unreinsingen können rein äußere sein. Nasse, schwere Luft wirkt schon herunterdrückend auf die Intonation. Ferner sollen Damen während der Menstruation nicht singen, weil sie dadurch nicht nur ihre Stimme verderben, sondern auch detonieren.

Das Schlimmste für die Intonation ist eine Übermüdung der Stimmen. Man kann da nicht vorsichtig genug sein. Mit Gewalt ist nur das Gegenteil zu erreichen. Man arbeitet dem entgegen durch häufige Abwechslung der Stimmen in der Probe. Stellen, die vielleicht durch ihre hohe Lage besonders anstrengend sind, nehme man in der Probe oft einen halben oder ganzen Ton tiefer. Geht man dann nachher unvermerkt wieder in die Originaltonart zurück, so nimmt der Chor solche Stellen mühelos, meist ohne zu merken, daß er wieder in der hohen Lage singt.

Aber auch das Umgekehrte kann manchmal nützen. Will der Chor durchaus nicht auf der Höhe bleiben, so genügt es häufig, ihn einen halben Ton höher zu intonieren, und siehe, er bleibt im Ton. Die neue Tonart hat erfrischend gewirkt.

2. Die Dynamik.

Die Stärkegrade liegen zwischen Piano (*p*) und Forte (*f*). Dazwischen sind von links nach rechts die Zwischenstufen eingeschaltet, das Mezzopiano (*mp*) und Mezzoforte (*mf*). Aber auch über die Endpunkte hinaus ragt unsere dynamische Linie. Über das Piano zum Pianissimo (*pp*) und Pianopianissimo (*ppp*) und über das Forte zum Fortissimo (*ff*) und Fortefortissimo (*fff*).



Diese Stärkegrade stellen keine absoluten Werte dar, sondern relative. Mit welcher Stärke wir das Piano annehmen, um von hier aus die anderen Grade zu bestimmen, hängt jedesmal ab von dem betreffenden Werke und dem Geschmack des Leiters. Die Hauptsache ist, daß zwischen dem Piano und Forte eine genügend große Spannung ist, in die man die Zwischengrade mühelos einschalten kann. Dann aber muß der Stärkegrad so gewählt sein, daß auf der einen Seite des Piano noch Raum für das Pianissimo und Pianopianissimo bleibt, auf der entgegengesetzten Seite des Forte Spielraum für das Fortissimo und Fortefortissimo. Nehme ich das Piano zu leise an, so wird das Pianissimo zum Gesäusel, während ein zu starkes Forte das Fortissimo zum Schreien macht. Wähle ich aber umgekehrt die Spannung zwischen den beiden Angelpunkten zu gering, so dreht sich der Chor, ohne zu bestimmter Abgrenzung zu kommen, meist um ein laues Mezzoforte herum. In welchem Stärkegrade ich aber auch singe, immer muß der Chorklang gleichmäßig und abgerundet sein, keine Stimme darf sich vordrängen, alle Stimmen stehen unter der dynamischen Einheit und Ausgeglichenheit des Ganzen. Dazu ist allerdings notwendig, daß die Besetzung der einzelnen Chorstimmen die entsprechende ist. Ist eine Stimme der anderen gegenüber zu schwach an Zahl, so liegt die Gefahr nahe, daß diese dann die fehlende Menge durch verstärktes Singen wett machen will, wodurch die Harmonie des Gesamtklages aufs empfindlichste gestört wird.

Eines der schwersten Probleme im Chorgesang ist das Crescendo und Decrescendo, das An- und Abschwollen von Tönen. Vor allem braucht es Spielraum zu seiner Entfaltung. Fängt man es zu stark an, so ist seine Spannweite eine nur geringe. Sie muß aber stets so weit sein, daß wir den Unterschied an beiden Enden deutlich und klar empfinden. — Wir haben kurze Crescendos, die sich sehr schnell emporschwingen, und lang ausgedehnte, die, oft vom Säuseln beginnend, sich bis zum Orkan steigern. Gerade beim Crescendo ist die Anpassung der Stimmen aneinander erste Bedingung. Das An- und Absteigen muß mit Bewußtsein berechnet und eingeteilt werden, zunächst gleichsam treppenförmig auf und ab. Am besten ist es, wenn der Dirigent das An- und Abschwollen in der Probe bildlich mit der linken Hand angibt. So wird das Ohr vom Auge unterstützt; die Hand führt den Ton gleichsam von Stufe zu Stufe auf- oder abwärts.

Vor allem ist darauf zu achten, daß keine Stimme in der Tonstärke voraneilt und oben ankommt, während die übrigen noch weit zurück sind.

Schwerer als das Ansteigen ist das Abschwellen, das Decrescendo. Meist ist schon nach wenigen Noten alle Kraft verpufft. Es kostet größte Mühe, den Chor zu einem gleichmäßigen Decrescendo zu erziehen.

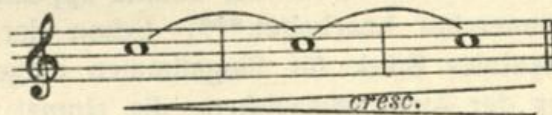
Die Ausführung eines Crescendos, das sich über eine Reihe von verschiedenen Noten oder Notenwerten hinzieht, ist in der Ausführung leichter als ein Crescendo über einer einzelnen langen Note. Umso leichter, wenn diese Notenreihe aufwärts gerichtet ist; da wir ja gerne mit dem Begriff des Aufsteigens den der Steigerung verbinden, und umgekehrt. Auf diese Art findet das Crescendo in den einzelnen Noten ein Maß, an dem der Sänger die ganze Phrase sicher abmessen und einteilen kann, um so bequemer, wenn auch die Worte unter den Noten mit diesen silbenweise wechseln, z. B.:



Schwieriger wird die Ausführung, wenn die melodische Bewegung beim Crescendo eine absteigende ist; und noch mehr, wenn sie beim Decrescendo sich aufwärts wendet:



Die schwierigste Art ist das Crescendo auf einer einzigen langen Note, der sogenannte Schwellton (messa di voce):



Man lasse diesen so üben, daß man die eine lange Note in Gedanken in eine Reihe gleicher und kleinerer Teile zerlegt:



Es ist eine Art Tonverlängerung, bei der jede folgende Note etwas stärker wird. Der Ausgleich gibt sich dann leicht. Hat man das Zu- und Abnehmen einzeln geübt, so setzt man es zusammen in folgender Art*):



Es ergibt sich die Regel:

Übe das Crescendo und Decrescendo stets mit Bewußtsein; zuerst so, daß du jede folgende Note oder Silbe einen kleinen Grad stärker bzw. schwächer singst, gleichsam treppenförmig. Nachher erfolgt dann mühelos der Ausgleich im stetigen Crescendo oder Decrescendo.

Unsere neueren Komponisten nehmen es mit der Setzung der dynamischen Zeichen in der Partitur sehr genau. Der Dirigent braucht ihren Anweisungen nur zu folgen. Anders die älteren Meister. J. S. Bach und Händel beschränken sich auf die wichtigsten. Das Crescendo und Decrescendo fehlt in der Schrift vollständig, trotzdem sie es kennen und seine Anwendung verlangen. Da hat dann der Dirigent nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, das Fehlende sinngemäß und vor allem stilvoll zu ergänzen. Denn darauf kommt es an, daß wir genau Zeit und Stil des Meisters beachten. Wollten wir einen Händelchor mit Ausdruckszeichen überladen, so wäre das entschieden stillos, es würde die große Linie zerstören. — Auch Haydn und Mozart sind in der Zeichensetzung meist noch sehr zurückhaltend und verlangen Ergänzungen, um die feine Empfindungslinie nachzuzeichnen. Ein gutes Beispiel für eine solche stilvolle Bezeichnung gibt uns die Bearbeitung des Mozartschen Ave verum für Männerchor von C. Reinecke.***) Erst bei Beethoven tritt die Änderung ein. Er arbeitet die dynamische Linie bis ins kleinste aus. Die Dynamik wird ihm ein wichtiges Ausdrucksmittel. In seinen Originalchorstücken haben wir nichts mehr hinzuzufügen. Das ändert sich allerdings bei Bearbeitungen Beethovenscher Instrumental-Stücke für Chor. So ist die „Hymne an die Nacht“ unter Benutzung des Heim'schen Satzes nach dem Andante con moto der Sonata appassionata (op. 57) von Jos. Haas als Männerchor bearbeitet.***)) Schon der Umstand, daß ein ursprünglich instrumentales Stück für Singstimmen umgestaltet ist, verlangt eine neue Auffassung der Ausdruckszeichen, die einmal von dem Inhalt des Textes beeinflußt wird, dann auch aus dem Charakter des Vokalen herauswächst.

*) Siehe Garcia, Gesangschule I., Seite 27 (Edition Schott Nr. 611).

**) Volksliederbuch, I. S. 107.

***)) L. van Beethoven, Männerchöre. Zentenar-Ausgabe von Joseph Haas (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz)

3. Die Farbe.

Zunächst kommt, wie wir gesehen haben, für jede Stimme ihre Registerfarbe in Betracht. Wir sahen, daß die Töne des Brustregisters hell, ohne Kopffresonanz, zu nehmen sind, die der Mittelstimme jedoch mit steigender Deckung und nasal, die Kopfstimme wieder hell und offen. Diese Farben müssen stets und unter allen Umständen gewahrt bleiben. Wir dürfen z. B. niemals die Mittelstimme (bezw. obere Bruststimme der Männerstimme) zu hell färben, wir würden dadurch das Einsetzen der Kopffresonanz zerstören. Wir besitzen aber innerhalb dieses Farbengebietes eine große Reihe von Abstufungen und Nüancen. Wir können die dunkle oder die gedeckte Vokalreihe dem hellen Gebiet nähern, ohne dieses ganz zu verlassen, die hellen Töne dem dunklen, je nach Belieben mehr oder weniger. Damit haben wir das Mittel der Charakterisierung eines Tonstücks, indem wir es in eine bestimmte Farbe tauchen. Ein freudiges Musikstück wird einen helleren, ein trauriges eine dunklere Färbung erhalten. Dazwischen liegen eine Menge von Farbenstufen. Die Farbe wird so direkt zum Ausdruck. Darüber werden wir an geeigneter Stelle noch ausführlich handeln.

Die Hauptsache ist hier, daß die Farbe sowohl Stimme als ganzen Chor gleichmäßig beherrscht, ohne natürlich die Registerfarbe auszuschalten. Zu diesem Zwecke müssen sich die Stimmen nähern und aneinander anpassen suchen. Dadurch erhält der Chor erst seine volle Geschlossenheit und seinen edlen, abgerundeten Klang, der ihn uns als Ganzes empfinden läßt. So bekommt der Chor auch jene typische Eigenart, die ihn uns immer wieder deutlich erkennen läßt. Erst ein Chor, der nach dieser Richtung gründlich geschult ist, besitzt das, was wir Kultur nennen.