

V. Direktion und Chorerziehung.

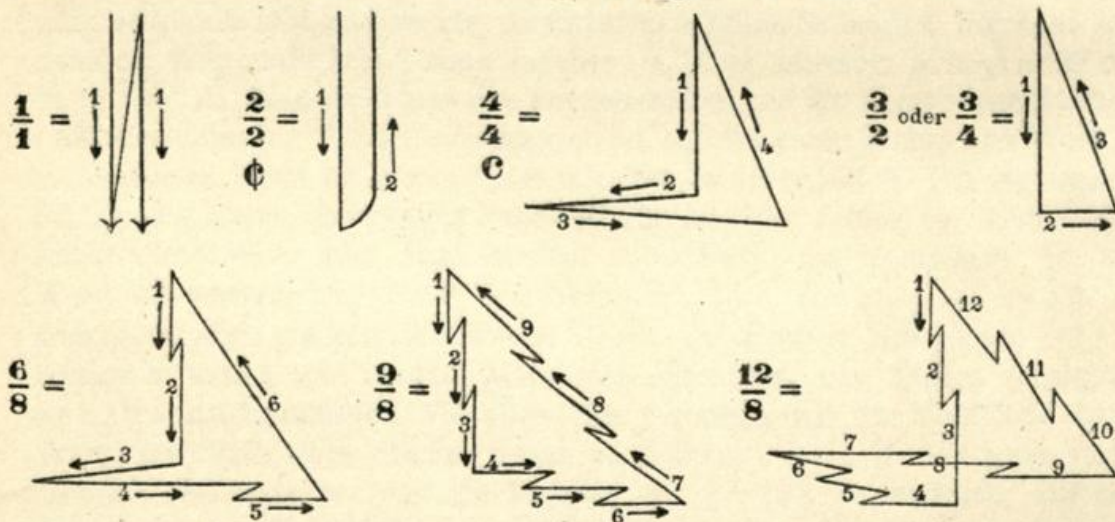
1. Die Kunst des Dirigierens.

Der Dirigent ist der Führer und Lenker, sein Wille beherrscht den Willen aller Mitwirkenden, in ihm vereinigen sich alle Fäden.

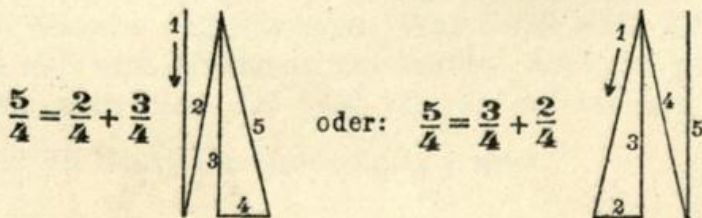
Zum Dirigenten muß man geboren sein, hört man häufig sagen. Das ist richtig. Aber es gehört auch zu ihm das, was Kant vom Genie verlangt, „ein in der Schule gebildetes Talent“. Schon die einfache Praxis des Taktschlagens will gelernt sein.

Die rechte Hand führt den Taktstock. War dieser früher ein unhandlicher, dicker Stab, den man in die Faust nahm — in England sogar eine Art Feldherrnstab, der in der Mitte gefaßt wurde —, so ist er heute meist ein feines, dünnes Stäbchen von mäßiger Länge, das man mit den Fingern (Daumen, Zeige- und Mittelfinger) hält. Für seine Bewegung genügen fast stets Handgelenk und Unterarm. Viele Dirigenten glauben, das Forte müsse sich auch in mächtigen, weitausholenden Bewegungen kundtun, umgekehrt das Piano. Das ist keineswegs notwendig. Unwillkürlich wird man allerdings beim Forte die Armbewegung etwas steigern, beim Piano verringern; der Unterschied braucht aber keineswegs so groß zu sein, daß er auffällt.

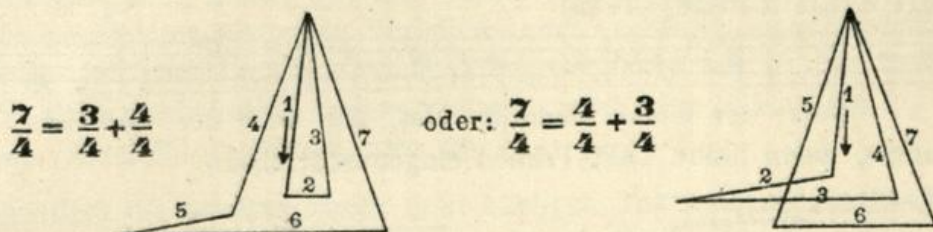
Die erste Aufgabe des Taktstockes ist die Angabe des Taktes durch bestimmte Zeichen, die man mit demselben in die Luft schreibt. Es sind für die verschiedenen Taktarten besonders folgende im Gebrauch:



Beim $\frac{9}{8}$ -Takt teilt man jeden Schlag des $\frac{3}{4}$ -Takts in 3 Teile, beim $\frac{12}{8}$ -Takt jeden des $\frac{4}{4}$ -Takts in 3 Teile. Neben diesen Taktarten erscheinen noch, wenn auch seltener, der $\frac{5}{4}$ - und der $\frac{7}{4}$ -Takt. Beide können verschieden zusammengesetzt sein. Entsprechend wird dirigiert:



Ebenso wird der $\frac{7}{4}$ -Takt je nach seiner Zusammensetzung verschieden taktiert:

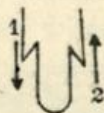


Im Allgemeinen kann man sagen, der Zähler des Bruches gibt die Anzahl der Schläge an. Man schlägt bei $\frac{2}{2}$ oder $\frac{2}{4}$: zwei, bei $\frac{4}{4}$: vier, bei $\frac{6}{8}$: sechs usw. Die Taktarten $\frac{4}{2}$ oder $\frac{3}{2} = \frac{4}{4}$ und $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4} = \frac{6}{8}$.

Von dieser Regel gibt es aber wichtige Ausnahmen. Bei schneller Bewegung bleibt oft keine Zeit für alle Schläge. Da gibt man dann nur die Hauptzeiten an und schlägt den $\frac{4}{4}$ -Takt mit nur 2 Schlägen, ganz wie den alla breve ($\frac{2}{2}$)-Takt; dem $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ -Takt gibt man nur 1 Schlag, dem $\frac{6}{8}$ -Takt 2 Schläge, auf das 1. und 4. Achtel, dem $\frac{9}{8}$ -Takt 3 Schläge (gleichsam 3 Triolen), dem $\frac{12}{8}$ -Takt 4 Schläge (gleich $\frac{4}{4}$ in Triolen).

Ob man alle Viertel oder Achtel ausschlägt oder nur die Hauptzeiten markiert, ist Gefühlssache und läßt sich nicht in eine feste Regel passen. Oft auch schlägt man zu Anfang Viertel und geht allmählich in die Halben über, oder ähnlich.

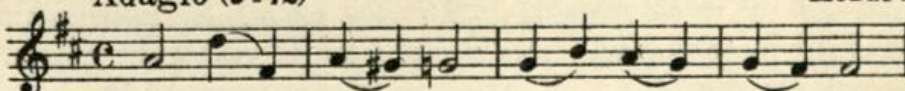
Aber auch das Umgekehrte kann eintreffen. Wir können gezwungen sein, die einzelnen Schläge zu teilen, den $\frac{4}{4}$ -Takt in 8 Achteln zu dirigieren, oder, was häufig vorkommt, den $\frac{2}{2}$ - oder alla breve-Takt in 4 Vierteln. Letzteres ist der Fall, wenn die Halben sehr breit sind. Ich werde aber dann den $\frac{2}{2}$ -Takt nicht in der Form des $\frac{4}{4}$ schlagen, sondern besser unter sichtbarer Berücksichtigung der Grundform des alla breve den Runter- und Raufschlag durch 2 teilen, also:



Beispiele.

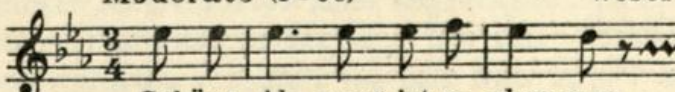
Wir schlagen die Viertel (bezw. Achtel) aus:

Adagio ($\text{♩} = 72$) Mozart

die $\frac{4}{4}$ in: 

A - ve - a - ve ve - rum cor - pus

Moderato ($\text{♩} = 60$) Weber

die $\frac{3}{4}$ in: 

Schöne Ah - nung ist er - glom - men

Andantino ($\text{♩} = 104$) Schubert

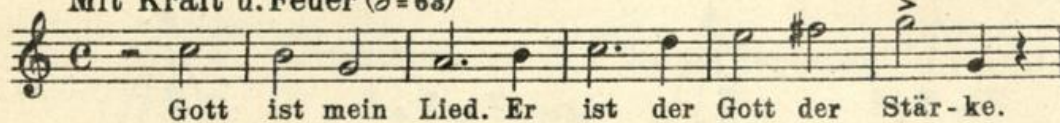
die $\frac{6}{8}$ in: 

Lie - be rauscht der Sil - ber - bach

Dagegen $\frac{3}{4}$ mit 2 Schlägen in:

Mit Kraft u. Feuer ($\text{♩} = 63$)

Beethoven



Besonders, wenn halbe Takt-Triolen eingemischt sind:

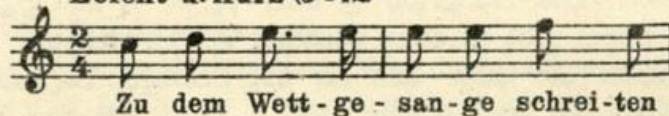
Lebhaft ($\text{♩} = 76$)



Leicht u. kurz ($\text{♩} = 72$)

Schumann

$\frac{2}{4}$ in 1 Schlag:



Man wird im ersten Takte vielleicht die beiden Viertel markieren, damit der Chor das Tempo scharf erfaßt, dann aber vom 2. oder 3. Takt an nur Ganze geben.

$\frac{3}{8}$ in 1 Schlag:

Sehr schnell ($\text{♩} = 104$)

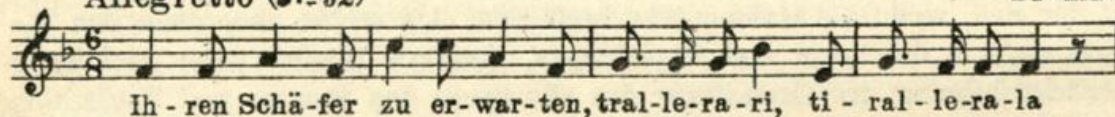
Volkslied



$\frac{6}{8}$ in 2 Schlägen:

Allegretto ($\text{♩} = 92$)

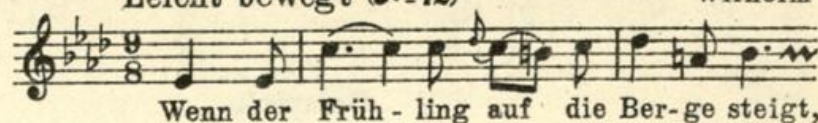
Brahms



Leicht bewegt ($\text{♩} = 72$)

Wilhelm

$\frac{9}{8}$ in 3 Schlägen:



Es kommt öfters vor, daß innerhalb eines Liedes die Taktart plötzlich wechselt. Ist weiter nichts angegeben, so behält die Takteinheit ihren Wert weiter bei. Z. B. in „Minnesänger“ von Schumann geht der $\frac{2}{4}$ -Takt bei „Phantasie, du schäumend wilde“, in den $\frac{3}{4}$ -Takt über. Dabei behalten die Viertel ihren Wert ($\text{♩} = \text{♩}$). Hat man den $\frac{2}{4}$ -Takt in Ganzen dirigiert, so ist es gut, diesen schon vor dem $\frac{3}{4}$ -Takt zu teilen, um so die Viertel des neuen $\frac{3}{4}$ -Taktes, den man ausschlagen muß, vorzubereiten. Häufig folgt auch dem $\frac{4}{4}$ -Takt ein $\frac{3}{2}$ -Takt. Das will dann sagen, daß das Tempo nun doppelt so schnell wird, das Viertel wird also zur Halben ($\text{♩} = \text{♩}$). So im „Waldpsalm“ von Max Bruch:



Man wird bei derartigem Taktwechsel, auch wenn ein Abschnitt mit dem neuen Takt beginnt, immer gut tun, darauf zu achten, daß das neue Taktmaß in einem bestimmten einfachen Verhältnis zum vorhergegangenen steht. Folgt z. B. einem in 2 Schlägen taktierten $\frac{6}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt ein $\frac{4}{4}$, so werde ich, wenn es nicht ausdrücklich anders verlangt wird, den Schlag des $\frac{6}{8}$ Taktes nun zum Viertelschlag machen, also $\text{♩} = \text{♩}$.

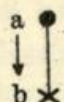
Besonders die neueste Musik liebt häufigen Taktwechsel innerhalb eines Satzes. So wechselt Hindemith in seinem stimmungsvollen Chor: „Du mußt dir alles geben“ die Taktart in folgender Weise: Nach den ersten acht Takten im $\frac{4}{4}$ -Takt folgt ein $\frac{5}{4}$, diesem wieder drei $\frac{4}{4}$ -Takte, nun ein $\frac{6}{4}$ -Takt. Die folgenden, mehr rezitativen Takte mit Begleitung von Brummstimmen sind wieder im $\frac{4}{4}$ Takt geschrieben. Daran schließen sich an ein $\frac{3}{4}$, zwei $\frac{4}{4}$, ein $\frac{5}{4}$ und als Schluß zwei $\frac{4}{4}$ -Takte. In all diesen Fällen bleibt natürlich der Wert der Viertel derselbe. Ein anderes Beispiel bieten die schon genannten Chöre von Armin Knab „Die Bauern“, von denen besonders der erste, zweite und vierte reichen Taktwechsel zeigen unter Beibehaltung der Takteinheit.

Man kann annähernd wohl sagen: Wenn die Takteinheit, das Viertel oder Achtel, über $MM=140$ geht, wird man mehrere Taktteile zu einem zusammenfassen. Als Regel gilt:

- 1) Man wählt stets die Taktangabe, die als die weitumfassendste erscheint. Kann ich Halbe geben, so schlage ich keine Viertel; namentlich werde ich den $\frac{6}{8}$ -Takt, wo es angeht, mit 2 Schlägen taktieren. Besonders, wenn der Takt nur wenige Noten hat, deren Einteilung sich von selbst versteht. Ist dagegen die rhythmische Teilung reich und kompliziert, enthält der Takt viele Noten von schwieriger Einteilung, so muß man alle Taktteile angeben, wenn das Tempo es nur erlaubt, andernfalls würde die Exaktheit leiden. Oft genügt es bei solchen Takten, vorübergehend alle Schläge zu markieren und dann wieder in die zusammengezogene Art überzugehen. Zu solchem Wechsel ist man im Orchester häufig gezwungen, in Chören weniger.
- 2) Man gibt aber mit dem Stab nicht nur die Taktzeiten an, sondern ebenso die Einsätze, indem man mit ihm nach der betreffenden Stimme hinwinkt. Besonders Anfänger sehen ihre Hauptaufgabe in der genauen Angabe aller Einsätze. Das ist falsch. Der Chor muß so studiert sein, daß er seine Einsätze ohne Hilfe bringt, vom Orchester ist das selbstverständlich. Wir können die Einsätze ruhig auf solche beschränken, die etwas Besonderes bedeuten; auf wichtige Stellen muß man hindeuten und ihre Bedeutung so hervorheben. Zum Pausenzählen aber ist der Dirigent nicht da.

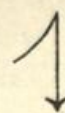
Zwischen Anfangs- und Endpunkt eines Taktstreichs liegt eine bestimmte Zeit. Da ist nun die Frage wichtig, welcher Punkt des Schlags ist der des Einsatzes, der obere oder der untere oder gar die Mitte; müssen die Sänger oder Musiker alle anfangen in dem Augenblick, in dem der Takt-

stock seine Bewegung beginnt, oder erst, wenn er sie beendet? Überlasse ich das den Ausübenden, so darf ich sicher sein, daß die vordere Fläche des Akkords statt blank poliert, zerfrantzt erscheint. Man muß einen bestimmten Punkt angeben, und wählt dazu den Ruhepunkt des Taktstabes nach dem Schlage. Das habe ich stets als das Zuverlässigste erprobt.

Also:  Anschlag des Akkordes bei b, nicht bei a.

Um eine absolute und exakte Übereinstimmung beim Eintritt einer Note oder eines Akkordes zu erzielen, ist noch ein anderes Mittel notwendig. Schlage ich, besonders zu Anfang oder nach einer Pause einen Akkord an, indem ich den hochgehaltenen Taktstock plötzlich abwärts führe, so überrasche ich dadurch die Sänger oder Spieler, die nun hastig einfallen und dabei un-exakt werden. Man muß darum jeden Einsatz vorher ankündigen.

Das geschieht, indem man vor dem Herunterschlag erst einen Aufschlag macht; dessen Dauer soll der eines regelrechten Auftakts zum folgenden Takt gleich sein, also die Länge einer Zählzeit betragen.



Damit ist jeder Ausübende auf den kommenden Einsatz schon vorbereitet. Grundsatz muß sein, den Sänger oder Spieler nie durch eine plötzliche Bewegung zu überraschen, sondern ihn stets erst auf diese hinzuweisen. Besonders bei rezitativischen oder taktfreien Stellen ist der folgende Taktschlag stets vorzubereiten. Aufmerksamkeit verlangen auch die Fermaten. Vor allem muß man darauf achten, ob die Fermate abzuschlagen ist oder ob man nach ihr sofort weitergeht.

Das wichtigste Organ des Dirigenten ist aber nicht der Taktstock, sondern sein Auge. Mit ihm soll der Dirigent den ganzen Apparat beherrschen. Will er von einem der Ausübenden etwas Besonderes, etwa ein Hervortreten oder ein besonders ausdrucksvolles Spiel, so braucht er ihn nur scharf anzusehen. Der Musiker fühlt sofort den Blick, schaut auf und weiß nun, daß der Dirigent etwas Besonderes von ihm verlangt. Die Mitwirkenden, Chor und Orchester, müssen am Auge des Dirigenten hängen, seine Sprache verstehen. Daraufhin muß der Dirigent seine Sänger schulen. Das kann er aber nicht, wenn er ständig am Flügel sitzt und in die Noten stiert. Sein Auge muß frei und offen seinem Chor entgegenstrahlen. Aber auch dieses „ins Auge fassen“ darf nicht plötzlich und überraschend wirken, auch hier ist ein Avisieren notwendig. Erscheint eine Stelle von hervorragender Bedeutung, so werde ich diese Stimme schon vorher anschauen — „Habt acht“! rufe ich ihr gleichsam mit den Augen zu.

Unterstützt werden Auge und Taktstock noch durch die linke Hand. Man benützt sie hauptsächlich für die Gestaltung des klanglichen Bildes, vor allem auch zur Angabe der Dynamik. Mit ihr dämpfe ich ab, hole an anderer Stelle heraus, führe die Steigerung zur Höhe und bestimme das Abnehmen, kurzum, ich suche durch ihre Bewegung Klangschönheit und Ausdruck hervorzuzaubern. Das Alles muß aber mit Maß geschehen, wie denn alle Bewegungen des Dirigenten von Schönheit getragen werden sollen.

Zusammengefaßt ergeben sich folgende Regeln:

- 1) Die Zeichenschrift des Taktstocks muß absolut deutlich sein. Die Ecken scharf ausschlagen, die Bewegung bestimmt und sicher.
- 2) Man halte die Hand mit dem Taktstock so hoch, daß alle Mitwirkenden jedes Zeichen deutlich sehen und erkennen können. Nicht hinter dem Notenpulte dirigieren!
- 3) Die Arme sollen nicht wie Windmühlenflügel in der Luft herumfahren, bei jedem Forte weit ausschlagen, beim Piano sich kaum bewegen. Einer unserer besten Dirigenten, Richard Strauß, dirigiert mit sehr kleinen Bewegungen, die er kaum steigert, aber sein Auge zwingt alle.
- 4) Besonders Anfänger haben die böse Gewohnheit, bei jedem Crescendo zu eilen und beim Decrescendo zurückzuhalten. Das ist natürlich falsch. Man kann sogar zuweilen beim Crescendo das Höchste und Letzte herausholen durch Zurückhalten des Tempos, also gerade umgekehrt.
- 5) Der Dirigent hüte sich, den Takt mit den Füßen hörbar zu treten. Ebenso unschön ist das harte, wiederholte Aufschlagen des Stockes zu Anfang der Musik.
- 6) Der Eindruck des Dirigenten muß stets ein ästhetischer sein. Seine Haltung aufrecht, ruhig und beherrscht. Der Kopf frei erhoben, die Augen nicht ständig in der Partitur, sondern frei ausschauend, das Ganze beherrschend. Der Dirigent soll die Partitur im Kopfe haben, nicht umgekehrt.
- 7) Der Dirigent soll kein Tyrann sein. Er muß die Individualität auch des Einzelnen bis zu einem gewissen Grade gelten lassen. Hat z. B. ein Blasinstrument eine Solostelle, so respektiere ich gerne die Auffassung des Bläasers und verderbe ihm nicht durch meinen Zwang sein Empfinden. Natürlich gilt das nur soweit, als es sich in den Rahmen der Gesamtheit einfügt und die Einheitlichkeit der Auffassung nicht stört.
- 8) Der Dirigent soll sich möglichst wenig bemerkbar machen. Dazu gehört eine große Selbstbeherrschung und Selbstzucht, die erworben werden müssen. Die Begeisterung und das Innenerleben sollen sich nicht in unästhetischen Bewegungen aussprechen, sondern sie sollen dem Dirigenten aus den Augen leuchten und aus dem Antlitz strahlen. Das ist der sicherste Kontakt zwischen Dirigent und Ausführenden.
- 9) In seinen Bewegungen muß sich der Dirigent stets gleich bleiben, will er zuverlässig wirken. Vor allem darf er in der Aufführung nicht anders dirigieren als in der Probe. Wohl mögen die Wogen der Begeisterung ihn höher umrauschen und heftiger erregen, aber er darf sich nicht zu Überraschungen hinreißen lassen.
- 10) Der Dirigent muß schlagfertig sein. Es können bei der bestvorbereiteten Aufführung kleinere Entgleisungen vorkommen. Da muß er

die Ruhe bewahren und schnell ausgleichend wirken. Vor allem aber darf er dem Publikum gegenüber nichts merken lassen, ihm nur nicht seinen Ärger durch Bewegungen oder Gesichtsausdruck verraten. Noch weniger darf er einen Sänger oder Musiker, der schuldig ist, mit bösem Blick anstieren, daß das ganze Publikum es merkt. Der vornehme Dirigent wird niemals einen der Mitwirkenden bloßstellen, er wird lieber selbst die Schuld auf sich nehmen.

Und nun die Hauptsache:

- 11) Der Dirigent soll hinter dem Kunstwerk zurücktreten, die eigene Persönlichkeit nicht über die des Meisters stellen, der das Werk geschaffen hat. Bescheidenheit! Nicht das Werk ist für den Dirigenten da, sondern der Dirigent für das Werk.

Gewiß, auch im Dirigenten liegt etwas Schöpferisches. Das Kunstwerk erhält, indem es sich mit ihm vereinigt, er es durch seine Person durchgehen läßt, etwas von dieser. Das ist das, was wir persönliche Auffassung nennen. Wir sehen das Kunstwerk durch seine Person hindurch. Darin liegt ein Teil des Kunstgenusses. Das aus dem Werke gezogene Feuer der Begeisterung, die Manie, wie der Grieche diesen heiligen Wahnsinn nannte, sprüht nach allen Seiten Funken, die auch uns in Flammen zu setzen vermögen.

- 12) Die letzte Frage ist die nach dem Verhältnis des Dirigenten zum Publikum. Sind seine interpretierenden Bewegungen auch für dieses da, soll der Dirigent durch sie auch dem Publikum das Verständnis erleichtern, also auch für das Publikum dirigieren? Es gibt eitle Dirigenten, die das annehmen. Meiner Ansicht nach ist der Dirigent nur für seinen Tonkörper da. Er soll so in dem Kunstwerk aufgehen, daß er sogar das Publikum vergißt. Je bescheidener er hinter dem Werke zurücktritt, umso besser.

2. Chorerziehung.

Jeder Chor muß, um sein Ziel zu erreichen, erzogen werden. Das Ziel aber dieser Erziehung ist absolute Ausgeglichenheit und Klangschönheit, verbunden mit Ausdruck und Charakteristik. Diese Ausbildung beginnt eigentlich schon vor der ersten Probe, bei der Aufnahmeprüfung in den Chor. Schon hier heißt es für den Dirigenten scharf aufpassen auf die Eigenart der Stimme und ihren Träger. Ich habe bei dieser Prüfung zuerst meist ein Lied singen lassen. Die Auswahl überlasse ich dem Schüler. Aus ihr kann ich schon Schlüsse auf den Geschmack und die Vorbildung oder Anlage ziehen. Der Klang der Stimme, der Ausdruck des Vortrags zeigen bereits deutlich, ob ich es mit einer musikalischen Person zu tun habe, deren Stimme entwicklungsfähig ist. Die zweite Aufgabe bilden dann Treffübungen. Ich schlage einen Ton an und nenne den zu treffenden. Oder auch, ich lasse eine leichte Chorstimme vom Blatt singen. Ich lege dieser Übung, wie ich schon sagte, nicht allzuviel Gewicht bei. Notentreffen kann man lernen. Was man aber nicht lernen kann, das ist Geschmack, Schönheit und Wohlklang der Stimme. Von den Neu-

aufgenommenen sind stets einzelne schüchtern und wagen kaum den Mund aufzutun. Solchen weise ich ihren Platz zwischen zwei bewährten Sängern an, von denen sie bald mitgerissen werden. Andre sind kühn, aber unsicher. Sie kommen an die Seite einer festen und sicheren Stimme. Niemals setze man Neulinge zusammen oder gar an den Schluß, in den Hintergrund des Chores. Da werden sie niemals selbständig. Die neuen Chorsänger müssen das Gefühl haben, daß das Auge des Dirigenten stets über ihnen wacht. Man gebe übrigens jedem Sänger seinen festen Platz im Chor. Hier, an gewohnter Stelle, wird er sein Bestes leisten.

Besonders in den meisten gemischten Chören besteht das geheiligte Gewohnheitsrecht, daß bei Konzerten und Proben die ersten Reihen stets von den ältesten Mitgliedern behauptet werden. Sie suchen die jüngeren, später eingetretenen Mitglieder in den Hintergrund zu drängen. Es ist mir mit allen Mitteln nie ganz gelungen, diesen Unfug zu beseitigen; ich habe aber stets auf eine tüchtige Mischung gehalten.

Das schlimmste Übel jeden Chores bilden die Statisten. Sie tun den Mund nicht auf, oder wenn sie es ausnahmsweise tun, dann falsch. Sie müssen unbedingt aus dem Chore entfernt werden. Es kommt weniger auf die Zahl der Mitwirkenden, sondern in erster Linie auf ihre Qualität an.

Ebensowenig liebe ich die sogenannten Stützen im Chor, so sehr ich auch sichere Stimmen zu schätzen weiß. Nur zu leicht verläßt sich der Dirigent nur eben auf diese. Fehlen sie aber einmal im Chor, besonders im Konzert, dann ist das Unglück da. Die anderen sind nun doppelt ängstlich und fühlen sich unsicher. Das ganze Streben des Dirigenten muß darauf hinzielen, alle Sänger so zu schulen, daß sie, auf sich gestellt, keiner Stütze bedürfen.

Wenn man ein Werk in der Probe beginnt — gleichviel ob groß oder klein —, bemühe man sich zuerst, dem Chor Interesse dafür einzuflößen. Gelingt das nicht, so ist alle Mühe vergebens. Noch bevor ich anfangen zu probieren, halte ich bei größeren, zusammenhängenden Werken einen kurzen Vortrag, in dem ich das Werk nach allen Seiten hin kurz beleuchte. Dabei spiele ich die schönsten Stellen vor. Das ist besonders bei Werken nötig, deren Schönheit nicht so offen daliegt. Handelt es sich um einen lateinischen Text, etwa um eine Messe oder einen Psalm, so gebe ich vorher eine Übersetzung Wort für Wort und lasse den Text in richtiger Aussprache erst sprechen. Auch bei kleinen Chören oder Chorliedern verfare man ähnlich und erläutere sie vom Klavier aus. Fühlt man, daß das Eisen glüht, dann beginnt die praktische Arbeit und zwar mit dem Studium der Einzelstimmen.

Auch bei leichten Chören übe man stets die Einzelstimmen. Wohl kann man solche Chöre zunächst einmal absingen lassen. Das erhöht das Selbstgefühl der Sänger und erregt Interesse an der Komposition. Dann aber müssen die Einzelstimmen studiert werden. Schwere Stellen läßt man reihenweise oder gar zu zweien oder dreien singen. Das gibt dann wieder Gelegenheit, die Stimmen aufeinander in Farbe und Stärke abzupassen. Außerdem hat es den Vorteil, die Stimme zu entlasten. Während die einen singen, brauchen die andern nur zuzuhören. Kommen sie dann an die Reihe, so haben sie die Stelle meist schon vom Hören gelernt. Anfangs beschäftige man sich

nur mit Noten und Takt, möglichst streng, und lasse alle Ausdrucksnuancen und agogischen Freiheiten beiseite. Nach und nach, wenn Noten und Takt sitzen, gehe man immer mehr auf die Aussprache ein, unter Berücksichtigung des Vokalklangs, der Farbe, der Belautung der Klinger, der deutlichen Aussprache der Konsonanten.

Eine Hauptaufgabe des Leiters ist es, stets alle Stimmen zu beschäftigen. Während die eine singt, sollen die anderen nicht müßig dazusitzen, sondern zuhören. Ich greife oft unerwartet in eine andere Stimme über, um mich zu überzeugen, daß sie Anteil nimmt.

Man beschäftige sich auch nicht zu lange mit einer Stimme, nie bis zur Ermüdung, sondern wechsele bald. Bei gemischten Chören sind anfangs getrennte Damen- und Herrenproben von großem Vorteil.

Die Proben zu größeren, begleiteten Werken halte ich vom Klavier aus, und zwar stets nach der Partitur. Der Klavierauszug gibt oft ein falsches Bild des Klangs. Nach der Partitur aber kann ich stets das spielen, was der Sänger auch wirklich hört. So wird er dann nicht überrascht, wenn nachher an Stelle des Klaviers das Orchester tritt. Bei Einzelchören a cappella aber verzichte ich nach Möglichkeit überhaupt auf das Klavier und singe vor.

Hat man nun die Einzelstimmen gründlich studiert, so beginnt die Arbeit mit dem Gesamtchor. Unser Hauptbestreben geht nun zuerst auf die Schaffung eines abgeklärten Zusammenklanges, des Ensembles. Die Stimmen müssen aneinander gewöhnt werden. Zunächst läßt man den Chor durchsingen und beobachtet dabei, wo es fehlt. Noten und Taktfehler dürfen nun nicht mehr vorkommen. Nun erst geht man ins Einzelne. Man suche die Stimmen in Klang und Farbe einander anzupassen, gebe hier zu, nehme dort weg, bis man den edlen, orgelmäßigen Klang erzielt hat. Eine Hauptsache hierbei bildet die Dynamik, die mit äußerster Gewissenhaftigkeit und Geduld zu studieren ist.

So vorbereitet ziehe man nun auch die Ausdrucksgebung mit in den Rahmen des Studiums, folge genau dem Inhalt und wähle den Ausdrucksgrad ihm entsprechend. Hat man bisher in den Proben strengsten Takt gewahrt, so gehe man nun auf die verschiedenen Temponuancen ein, wie sie aus der Empfindung folgen; an die Stelle der mathematischen Rhythmuslinie tritt die agogische. Man muß sich aber hierbei stets gleichbleiben, nicht in der einen Probe eilen, wo man in der andern zögerte.

Das Studium ist nun abgeschlossen. So kommt die Generalprobe heran. Sie hat nur den Zweck, die Wirkung des Ganzen zu erproben und den Gesamteindruck festzustellen. Sie dient mehr dem Dirigenten als dem Chore. Aber auch dem Chore ist sie wichtig. Schon hier empfindet er, ob er mit seinen Leistungen den Zusammenhang mit den Hörern haben wird.

Bei Werken mit Orchester tritt dieses, besonders bei den Männerchören, erst in den letzten Proben dazu. Meist handelt es sich um eine Vorprobe, der dann die Generalprobe, oft sogar an demselben Tage folgt. Da muß dann die Generalprobe dazu dienen, noch manches herauszuarbeiten.

Man gehe aber niemals an die Zusammenfassung des Ganzen, bevor man nicht das Werk mit dem Orchester allein durchgenommen hat. Kommt dann der gut eingestudierte Chor dazu, so handelt es sich vor allem darum, das Kräfteverhältnis von Chor und Orchester gegeneinander abzuwägen und einen Gesamtklang zu erzeugen, in dem kein Teil untergeht.

Bei alledem ist es notwendig, den Chor und, wenn es verwendet wird, das Orchester in seiner Klangsönheit dem Raume anzupassen. Der Dirigent sollte nie versäumen, sich seinen Chor auch zuweilen aus größerer Entfernung anzuhören, aus dem Hörfeld des Zuhörers; das ist sehr wichtig für das richtige Empfinden der Wirkung.

Ein Chor mag aber technisch noch so vollendet singen, noch so klangvoll, wenn sein Gesang nicht getragen wird von dem aus tiefstem Herzen strömenden Feuer, wird er auch nicht zum Herzen der Hörer reden. Umgekehrt aber glaube keiner, daß die Begeisterung allein Berge versetzen kann. Ein Werk wird nur dann die volle Wirkung ausüben, wenn es bis ins Kleinste ausgearbeitet ist. Es gibt in der Kunst nichts Kleines und Nebensächliches. Auch das Kleinste ist wichtig, aus Kleinem setzt sich das Große zusammen. Erst, wenn der Chor spielend alle Schwierigkeiten überwindet, vermag er ungehindert den Strom seiner Begeisterung in die Töne zu ergießen.

Dann aber wird die Aufführung eines Werkes zur Krone, zur Belohnung aller Mühen. In ihr wird unter dem Gefühl der erhöhten Sicherheit nun die volle, von nichts gehemmte Begeisterung zur Tat und führt uns empor zu den Sternen.