

Die Kunst, Einfach Besetzt zu Singen

Eine unregelmäßige Serie von ICB-Interviews

Graham Lack, Komponist und beratender Redakteur des ICB

Ein Interview mit Joe Roesler, Calmus Ensemble

Graham Lack: Vielen Dank, dass Sie sich Zeit für uns nehmen. Hoffentlich sind wir mit Skype nicht allzu sehr in Ihre Privatsphäre eingedrungen...

Joe Roesler: Ganz und gar nicht, es ist mir ein Vergnügen, vor allem auch ein Gegenüber zu haben.

GL Die erste Frage klingt ganz simpel, könnte sich aber auf den zweiten Blick knifflig erweisen: wie schaffen Sie es, wenn sie ein weitgehend homophones Stück proben, jeden Akkord sauber abzustimmen?

JR Normalerweise nehmen wir erst einmal jede neue Harmonie so, wie sie im Werk steht, unter die Lupe und lassen sie dann wachsen und reifen. Mit „unter die Lupe nehmen“ meine ich unterschiedlichen Vorgehensweisen. Manchmal halten wir einen Akkord länger als im Notentext geschrieben, sodass er sehr extrem ausdünn, wodurch wir die harmonische Struktur heraushören können. Oder wir lassen einen potentiell problematischen Ton erst einmal weg. Oft spüren wir intuitiv, welcher Ton in einem Akkord der „Schuldige“ ist. Wir peilen ihn an und sind uns schnell einig, die Harmonie erst einmal ohne ihn zu singen. Dann wissen wir, wo das Problem liegt. Manchmal bauen wir einen Akkord vom Bass aus auf, indem jede Stimme die passende Note hinzufügt, bis der Akkord ausgestimmt

und ausbalanciert ist.

GL Auf die Balance komme ich später noch einmal zurück. Also, wenn nun aber oftmals nicht eine einzelne Note eines Akkords für die Missstimmung verantwortlich gemacht werden kann, was machen Sie dann? Was für Schlüsse ziehen Sie gewöhnlich daraus?

JR Meistens ist es natürlich die Terz, die oft zu tief oder zu hoch ist. Das können wir schnell korrigieren. Aber manchmal ist es eben nicht die Terz, und wir müssen woanders suchen...

GL Bei der Oktave, Quarte oder Quinte?

JR Genau. Nehmen wir an, dass wir es mit einem grundsätzlich tonalen, homophonen Musikstück zu tun haben, dann basiert die Struktur der Obertonreihe...

GL...auf einem Grundton, einer Oktave, einer reinen Quinte, reinen Quarte, großen und kleinen Terz etc...

JR Sozusagen... es ist die Struktur der Obertöne, die den Aufbau und die Aufgabe eines Akkords bestimmt. Normalerweise gibt es einen Grundton, der irgendwo in einer höheren Lage oktaviert wird, dann einen Ton, der in Relation einer Quinte oder Quarte zu seinen Nachbartönen steht, und dann nur einen Ton im Terzabstand.

GL Sind die Töne unterschiedlich wichtig?

JR Natürlich. Je tiefer ein Ton in der Obertonreihe, desto wichtiger ist er normalerweise innerhalb des Akkords.

GL Zieht man in Betracht, dass Sie ein fünfstimmiges Ensemble sind – wenn der Grundton dreimal in einem fünfstimmigen Satz vorkommt und nur ein Ton im Quint- oder Quartabstand dazu steht – einschließlich der zusammengesetzten Intervalle natürlich -, und es nur eine einzige Terz gibt, dann würde doch den Oktaven oder oktavierten Grundtönen zu viel Bedeutung verliehen?

JR Natürlich, da besteht die Gefahr, dass der ganze Akkord sehr unausgewogen klingen würde, weil einige Töne um ihrer selbst willen zu sehr herausklingen würden. Daher ist es wichtig, dass jedes Ensemblemitglied die Funktion des Tons kennt, den es gerade singt. Wir müssen sein Verhältnis zum Grunddreiklang kennen, seinen Platz in der Obertonreihe und welche Töne er verstärkt.

GH Womit wir gleich bei den Obertönen sind.

JR Das Baumaterial der Musik

GL ...genau...Wenn also ein Akkord sauber ist, warum könnte er trotzdem hässlich klingen?

JR Es gibt vielleicht unzählige andere Fehlerquellen in der Singweise eines Chores. Der Akkord kann unausgewogen klingen, wie ich vorhin sagte, und eine Einzelnote ist einfach zu laut. Also arbeiten wir daran. Aber man muss auch sein Augenmerk auf die Art, wie wir die Vokale singen, richten...

GL...wo es möglicherweise unterschiedliche Sichtweisen gibt?

JR Ja, das ist ein auch ein Problem, mit dem sich alle Ensembles einmal auseinandersetzen werden müssen, die nur mit einer Stimme pro Part besetzt sind.

GL Und wie gehen Sie damit um? Was genau passiert mit dem Klang, wenn manche Sänger an einer beliebigen Stelle im Stück einen Vokal singen und andere gleichzeitig einen anderen?

JR Das hängt von der Sprache ab, in der wir singen, ob es lateinisch, griechisch, deutsch, italienisch oder, wie kürzlich, kroatisch ist. Diese Ausspracheproblematik ist gewöhnlich aber schnell gelöst, da wir auf Fachkundige sowohl im Ensemble als auch außerhalb des Ensembles zurückgreifen können. Wirklich wichtig ist, dass wir alle ganz einfach denselben Vokal singen.

GL Und warum ist das so wichtig?

JR Weil jeder Vokal, unabhängig von der Sprache, in der wir gerade singen, eine bestimmte Klangfarbe, bzw. ein bestimmtes Timbre, produziert. Wir benutzen natürlich das deutsche Wort *Klangfarbe*. Und wenn jeder Sänger einen anders gefärbten Vokal produziert, so etwa wie beim Malen eines Bildes – ich hoffe, das Beispiel ist nicht zu simpel- dann wird das Ergebnis unangenehm oder schrecklich unsauber sein.

GL So wie grelle Farben? Oder wenn alles nur in Grautönen rauskommt?

JR Ja, das ist es genau. Wir müssen wirklich alle genau denselben Vokal gleichzeitig singen, und dieser Vokal muss so rein wie möglich sein.



GL.Jeder Vokal besteht aus zwei sogenannten Formanten, d.h. jeder Vokal ist praktisch von diesen zwei bestimmten Frequenzen bestimmt, die nur in diesem flüchtigen Moment wahrnehmbar sind, in dem jeder eigenständige Klang hörbar wird.

JR Und da kommt nun in unseren Proben das theoretische Wissen ins Spiel, wahrscheinlich ist das bei den Proben aller Ensembles so! Es ist wirklich entscheidend, dass man versteht,

welchen Vokal man singt, ob er noch rein ist oder nicht und welche Rolle Frequenzen spielen, während man ihn singt...

GL ...Formanten, die in Millisekunden und in Hertz entlang zweier Kurven im Diagramm von Zeit und Raum in der Musik gemessen werden...

JR...ja, es ist sehr interessant zu erfahren, wie sich ein akustisches Signal in einem Diagramm niederschlägt... und so sind diese Klangfarben der Grund dafür, das ein Akkord angenehm, oder offen gesagt, ziemlich unangenehm für den Hörer ist.

GL Es ist natürlich alles nur eine akustische Täuschung, denn sobald die Formanten hörbar und fast sofort wieder verklungen sind, glauben wir nur, dass wir denselben Vokal hören, selbst wenn das, was davon übrig ist, nur ein Sinuston ist.

GL Lassen Sie uns zu den Intervallen und den Obertonreihen zurückkehren. Die Septime, sei es eine große oder kleine, spielte in der Musikgeschichte eine zunehmend wichtige harmonische Rolle, besonders im späten 19. Jahrhundert und im 20. Jahrhundert.

JR Richtig, eine Septime scheint einer von diesen "naheliegenden" und irgendwie überstrapazierten Klängen zu sein. Noch heute greifen die Komponisten gerne auf sie zurück. Wir nennen alle zusätzlichen Töne den „harmonischen Schmutz“, das ist nur ein kleiner Insiderwitz.

GL Die große Septime kann sicherlich eine konventionelle Passage mit Leben erfüllen, sie kann tatsächlich aber auch banal oder sogar peinlich wirken.

JR Man darf sie halt nicht zu oft benutzen...

GL der Krug geht so lange zum Brunnen...

JR ...fast jeder Harmonie mit zusätzlichen Tönen begegnen wir mit Vorsicht und legen weniger Betonung auf Funktionstöne, so

wie zum Beispiel eine Sexte, Septime oder None etc.

GL Was beweist, dass je höher ein bestimmter Ton in einer Obertonreihe angesiedelt ist, desto weniger wichtig seine Rolle in der Harmonie ist.

JR So hören wir es jedenfalls. Das Ensemble Calmus hat kürzlich ziemlich viele Werke von Harald Banter gesungen.

GL Ein ziemlich guter Name für einen Komponisten!

JR Wieso?

GL Weil es auf Englisch „unbeschwertes und geistreiches Geplauder“ bedeutet!

JR Ach so! Man lernt nie aus.

GL Wo waren wir stehen geblieben? Ach ja, bei den „schmutzigen“ Tönen einer Harmonie und Banter...

JR ...richtig. In seinen Werken kommt zwischen Bass und Bariton, den beiden tiefsten Stimmregistern, oft eine kleine Septime vor. Wir nennen das die „Banter-Oktave“, weil die Septime ihre Funktion zu übernehmen scheint, ohne jedoch natürlich je eine zu werden,.

GL Und was hat das für eine Auswirkung auf die anderen Sänger?

JR Es erschwert ihnen ihren Part und kann einen ganz schön rausbringen, wenn man singt. Die anderen versuchen andauernd, eine Oktave in den tiefen Stimmen zu hören, aber da ist einfach keine. Der Grundton ist nicht nur nicht oktaviert, er ist überhaupt nicht vorhanden! Das Leben kann manchmal ganz schön schwer sein.

GL Themawechsel: was ist mit enharmonischen Verwechslungen?

JR Im a cappella-Gesang ist das ein richtiges Schreckgespenst, vor allem, wenn die Stimmen nur einfach besetzt sind! Der harmonische Rahmen eines jeden Stückes, das wir singen, ist

unglaublich anfällig für die kleinsten Stimmungstrübungen in den Akkorden. Und nirgends ist die Gefahr größer als dort, wo enharmonische Verwechslungen benutzt werden, um von einer Harmonie zur nächsten zu kommen. Dennoch haben wir dafür im Ensemble Calmus keine festgelegten Regeln, sondern entscheiden von Fall zu Fall. Manchmal wird der Grundton eines Akkordes zur großen Terz des nächsten, aber nur, wenn es sich um dieselbe Tonart handelt, und manchmal können wir den Ton, der in einem Akkord ein Grundton war, auf- oder abwärts rücken, womit er in der neuen Harmonie eine andere Funktion übernimmt. Das geht aber nur, solange kein unmittelbares Unisono-Verhältnis oder eine Oktaventsprechung vorkommt.

GL Da kommt einem sofort das Werk von Euler in den Sinn.

JR Gott, ja, und man könnte einen ganzen Tag damit verbringen, Töne zu markieren, die auf- oder abwärts moduliert werden müssen.

GL Aber ist sein System in Ihren Augen nicht sehr nützlich?

JR Natürlich, aber die Gefahr besteht, dass man bei einem Stück am Ende ganz woanders rauskommt, entweder abgesackt oder zu hoch.

GL Ich hoffe, dass unsere Leser uns noch folgen können, das Beste ist wahrscheinlich, wenn sie ihn auf Google suchen oder was auch immer...

JR...klar, Euler ist sicherlich lesenswert. Solange man den Wald vor lauter Bäumen noch sieht!

GL Die Erfahrung habe ich auch gemacht: Euler lesen, darüber nachdenken und seine Ideen in lediglich einer Probe ausprobieren, in der man die Sänger dazu anhält, über die Funktion nachzudenken, die die Töne in Passagen mit extremen enharmonischen Verwechslungen spielen. Danach alles vergessen und sich auf sein Gehör verlassen, ansonsten wird nichts mehr sauber klingen!

GL Lassen wir die Musiktheorie einmal eine Minute beiseite. Wie würden Sie allgemein die Atmosphäre einer Probe des Calmus-Ensembles beschreiben?

JR Ich denke, es gibt zwei Parolen, die jeder Anwesende mit unserer Arbeit in Verbindung bringen würde: Zeit und Intensität.

GL Was bedeutet?

JR Dass wir den Luxus von Zeit haben und dass wir viel von diesem wertvollen Gut mit in die Probe bringen. Man braucht viel davon, um gut Musik machen zu können. Daran kommt man nicht vorbei. Also, wir sprechen viel von der „Intensität“ einer Aufführung und vom Klang, den wir produzieren. Das ist eine Schlüsselidee und beschreibt gut unsere Art zu singen...es ist wirklich kein Geheimnis.

GL Und wie geht es in der Probe vor sich, wenn Sie ein neues Werk einstudieren?

JR Wir sprechen viel – und wir sprechen viel über „Intensität“. Das ist keine Zeitverschwendung. Außenstehende denken, dass wir Zeit vergeuden, aber letzten Endes zahlt es sich aus. Was die „Intensität“ angeht, das ist wohl eher eine kurzlebige Idee, aber in der Praxis bedeutet es, wie viel jeder einzelne Sänger zum Gesamtklang beiträgt. So reifen unsere Ideen und unsere Interpretationen, von denen wir denken, dass sie Calmus und seinen Klang einzigartig machen.

GL Das klappt also nicht in einem kleinen Kammerchor?

JR Ganz im Gegenteil, alle können etwas beitragen. Auch wenn es viele kleinere Chöre gibt, in denen der Chorleiter die Chormitglieder zu Beiträgen und interpretatorischen Ideen ermuntert, werden immer einige Entscheidungen von einer Mehrheit oder andere nur von einer Minderheit getragen. Ich kann also immer wieder nur sagen, dass unser Kapital Zeit ist, dass man Zeit nutzen, sich auf sie verlassen und versuchen

soll, die Intensität abzuschätzen, mit der innerhalb eines Ensembles die eigene Darbietung kontrolliert wird...

GL.....eines Ensembles, in dem je eine Stimme einen Part singt...

JR ...wo jede Stimme ihren eigenen Part hat. Ich weiß, es ist Luxus...

GL...aber einer, an dem andere, größere Ensembles vielleicht Gefallen finden könnten...

JR Genau.



The Tallis Scholars ©Eric Richmond

Ein Interview mit Peter Philips, Tallis Scholars

Graham Lack: Auch diese Frage wird Ihnen wahrscheinlich simpel erscheinen, aber sie weist darauf hin, wie unterschiedlich polyphone Musik klingen kann, je nachdem, ob sie solistisch, von einem größeren Ensemble oder von einem kleinen Kammerchor

gesungen wird: wie würden Sie den grundsätzlichen Unterschied erklären, der durch die unterschiedliche Besetzungstärke pro Part entsteht?

Peter Philips: Es ist ein sehr großer Unterschied, ob man einen Part solistisch oder doppelt besetzt. Der Unterschied verringert sich mit zunehmender Besetzungstärke. Wenn die Parts solistisch besetzt sind, muss ein Ensemble wirklich richtig gut sein, da die Sänger der einzelnen Parts ganz eng miteinander und nebeneinander singen. Bei zwei pro Part muss das Ensemble auch sehr gut sein, da auch dann die Sänger eines jeden Parts eng beieinander stehen. Ein Balance- oder Koordinationsproblem bei drei oder mehr Stimmen pro Part entsteht, weil zwei Sänger eines Parts eben nicht nebeneinander stehen und daher nicht unmittelbar darauf reagieren können, was andere Stimmen in der Linie machen. Ich finde es eigentlich besser, zwei Sänger pro Part zu besetzen, da sie nicht zur gleichen Zeit atmen müssen und so eine bessere, ununterbrochene Legatolinie singen können, was unmöglich ist, wenn nur ein Sänger pro Part besetzt ist. Davon ist nicht vieles in der weltlichen Musik betroffen, aber für große Antiphone und Massenbesetzungen in der Kirchenmusik ist dieses Legato wesentlich.

GL Welche Problematik entsteht durch diese Art von Darbietung, und in welcher Beziehung steht sie zur Aufführungspraxis?

PP Einfach gesagt, eine solistische Stimme sollte perfekt sauber singen, aber mischt sich nicht so gut. Zwei Stimmen pro Part müssen perfekt sauber singen, da sie zu zweit sind, und ständig aufeinander hören sich gut aneinander anpassen. Dies macht es leichter, mit dem ganzen Ensemble zu verschmelzen. Bei solistisch besetzten Stimmen hört man unweigerlich immer eine Stimme heraus. Es ist durchaus möglich, dass drei oder sogar mehr Stimmen pro Part gut miteinander verschmelzen, aber ich habe die Erfahrung gemacht, dass der Klang schnell seinen Kern verliert, sodass er schließlich nicht besonders aufregend ist, weil er keine Gestalt hat.



Peter Philips
©Albert Roosenburg

GL Und ganz allgemein, welche Musikrichtungen bevorzugen Sie?

PP Wir singen eigentlich ausschließlich Renaissancemusik, und das ein oder andere Werk zeitgenössischer Komponisten, entweder weil sie ein Werk für uns geschrieben haben, so wie John Tavener, oder weil ich der Meinung bin, dass es in unser Programm passt, wie das zum Beispiel mit Arvo Pärts Musik der Fall ist.

GL Wie denken Sie darüber, nur Männerstimmen ohne Countertenöre, oder Männerstimmen mit Countertenören, gemischte Stimmen mit Alt- aber ohne Sopranstimmen oder aber gemischten Chor, also SATB, einzusetzen?

PP Wir gehen immer mit einem einfachen SATB-Chor auf die Bühne, der sich aber für ein Stück oder zwei Stücke aufteilen kann. Wir singen selten nur mit Tenören oder Bässen allein, sondern immer Frauen- und Männerstimmen gemischt.

GL Gibt es noch etwas, das Sie gerne erwähnen möchten? Unsere Leser sind sicher offen für alle Ratschläge.

PP Was ich noch zum Thema Klangverschmelzung und allgemeinen Details hinzufügen möchte, betrifft die Akustik der Aufführungsorte. Normalerweise findet das Publikum Kirchen mit

viel Hall besonders geeignet für Gesang. Aber eigentlich sind sie einer Polyphonie, die auf Details gründet, was Kammermusik interessant macht, eher abträglich. In einer Akustik mit viel Hall kann diese Art von Musik in einer Folge von nicht sehr spannenden Harmonien versinken. Außerdem ist es für die Sänger sehr viel schwerer, einander zu hören und zu einer gemeinsamen Interpretation zu finden. Eine sehr trockene Akustik kann für die Stimme die Hölle sein, aber zumindest kann sie eher eine sensible und interessante Aufführung befördern, bei der die Sänger völlig die Kontrolle über das behalten, was sie tun. Meine bevorzugten Aufführungsorte für sakrale Werke sind moderne Konzertsäle, bei denen ein Akustiker für einen klaren und abgerundeten Klang gesorgt hat.

Graham Lack studierte Komposition und Musikwissenschaft am Goldsmiths' College und an King's College, University of London (BMus Hons, MMus), Musikerziehung an der Universität Chichester (Staatsexamen), und zog 1982 nach Deutschland (Technische Universität Berlin, Dissertation). Dozent für Musik an der Universität Maryland bis 1992. Beiträge für Groves Dictionary und Tempo. Kompositionsaufträge: Sanctus (Queens' College Cambridge), Two Madrigals for High Summer, Hermes of the Ways (Akademiska Damkören Lyran), Estraines, (The King's Singers, eingespielt bei Signum), Four Lullabies (VOCES8, Signum), Petersiliensommer (Münchener Philharmonischer Chor). The Legend of Saint Wite war 2008 Gewinner eines BBC Wettbewerbs. REFUGIUM wurde vom Trinity Boys Choir London 2009 uraufgeführt und 2012 auf CD veröffentlicht. Zu den jüngsten Werken gehören Wondrous Machine für den Multipercussionisten Martin Grubinger, Nine Moons Dark für großes Orchester. Uraufführungen 2010/11: Streichtrio The Pencil of Nature (musica viva, München), A Sphere of Ether (Young Voices of



Colorado), *The Angel of the East*. Uraufführungen 2011/12: *The Windhover* (Solovioline und Orchester) für Benjamin Schmid. Korrespondierendes Mitglied des Instituts für Advanced Musical Studies King's College London, regelmäßiger Teilnehmer an ACDA-Konferenzen. Verlegt bei: Musikverlag Hayo, Cantus Quercus Press, Schott, Josef Preissler, Tomi Berg. Email: graham.lack@t-online.de

Übersetzt von Ursula Wagner, Frankreich