

Die Kunst des Singens in einem Solistisch Besetzten Vokalensemble

ICB Interviews in Loser Folge

Jeffrey Sandborg, Leiter der Chorabteilung und Inhaber des George Emery Wade Lehrstuhls für Musik am Roanoke College

Das Hilliard Ensemble:

Interview mit David James und Gordon Jones

Jeffrey Sandborg: Sind Sie beide Gründungsmitglieder?

David James: Ich bin der einzige, der von den vier Gründungsmitgliedern übrig ist.

Gordon Jones: Und ich bin seit 1990 dabei. Das sind jetzt auch schon mehr als 20 Jahre!

JS Nimmt die Arbeit im Hilliard Ensemble ihre ganze Zeit in Anspruch?

GJ Man kann nichts anderes nebenher machen.

DJ Als Gruppe halten wir gelegentlich Meisterklassen ab. Keiner von uns hat noch einen anderen Broterwerb neben dem Ensemble; das Hilliard Ensemble ist unser Broterwerb.

GJ Wir geben ungefähr 100 Konzerte pro Jahr, hinzu kommen

noch Aufnahmen und verschiedene andere Projekte. Außerdem müssen wir auch noch unsere Homepage aktualisiert halten!

JS Wie oft proben Sie bei einem so dichten Konzertplan?

DJ Das ist nicht so leicht zu beantworten. Wir haben keinen festen Probenplan. Man könnte am ehesten sagen, wir proben, wenn der Bedarf besteht.

GJ Das ist sehr gut so, denn es gibt nichts Schlimmeres als zu proben, wenn man nicht muss. Wir müssen sehr viele Stücke lernen, die extra für uns geschrieben wurden. Dafür setzen wir Proben an. Wie dem auch sei, es ist einfach so: in Zeiten, in denen wir unser Standard-Repertoire singen und nichts Neues einstudieren müssen, proben wir normalerweise nicht viel.

DJ Wir sagen nicht: "Wir müssen diese Woche proben", denn eigentlich ist es so, dass wir so viele Konzerte geben, dass wir unsere Probenarbeit eher während unserer Tourneen abhalten. Wir reisen so viel zusammen, dass wir diese gemeinsame Zeit für ausreichend erachten. Daher versuchen wir, die Probenarbeit zuhause auf ein Minimum zu beschränken.

JS Wie viele verschiedene Programme stehen in diesen 100 Konzerten zur Auswahl?

GJ Es gibt eine beträchtliche Anzahl von festgelegten, ständigen Programmen, mindestens 10, vielleicht sogar mehr. Aber zusätzlich gibt es viele einmalige Programme für Festivals oder andere Konzerte, die unter einem bestimmten Thema stehen. Wenn wir ein großes, für uns geschriebenes neues Werk im Programm haben, dann ist das ein völlig anderes Programm. Alles zusammengenommen ist es eine erstaunliche Vielfalt.

JS In Anbetracht der Tatsache, dass Sie so viele Auftragskompositionen singen, wie könnten Sie am besten den Prozess des Einstudierens dieser Werke beschreiben?

GJ Unser Motto ist: Wenig, aber oft. Meiner Meinung nach ist die glücklichste Lösung für uns während einer Tournee, weil wir in einem Hotelzimmer vielleicht 1 Stunde an dem Werk arbeiten, anstatt zu versuchen, uns zum Beispiel in London zu treffen. Damit sich das lohnt, müsste man eine 3-stündige Probe ansetzen, aber 3 Stunden an einem neuen Werk sind zu viel für die Konzentration, das hält man nicht aus. Unserer Meinung nach fügt sich so alles besser zusammen.

DJ Es ist erstaunlich, wie das funktioniert. Wenn Sie mich fragen würden, warum das so ist, wüsste ich darauf keine Antwort. Ich glaube, dass eine kurze Zeitspanne einen erstaunlichen Lernprozess befördert. Etwas, mit dem wir uns gestern für eine Stunde beschäftigt haben, kommt uns heute leichter vor. Seltsamerweise ist das fast immer der Fall.

GJ Es kommt vor, dass wir in einem neuen Musikstück nur mühsam Fortschritte erzielen. Es kann sich um nur einen Akkord handeln, der nicht stimmt, und man kommt nicht von A zu C über B, weil B nicht stimmt. Mit solchen Problemen kämpfen wir manchmal eine Weile. Es ist nicht immer offensichtlich, welcher der Töne angepasst werden muss.

JS Ja, genau das kam mir in den Sinn, als ich Sie in einem Konzert mit Garbarek gehört habe. Was ist, wenn Sie im Laufe eines Stücks einen Viertelton abrutschen, und der Saxophonist setzt wieder auf einem Ton ein, der für ihn die absolute Tonhöhe ist? Kommt so etwas vor?

GJ Es kommt vor, dass man ihm nachgeben muss, zum Beispiel, wenn seine Blätter nicht funktionieren. Sie hören ihn ganz leise spielen und fragen sich, ob er ein Problem mit der Intonation hat.

DJ Meistens schaffen wir es, eine gute Intonation zu behalten. Wir kennen genau die wichtigen Noten in den Harmonien, um die Klippen zu umschiffen. Und Rogers (Covey-Crump) hat so ein fantastisches Gehör! Man weiß, dass es in Ordnung sein wird, wenn man sich an ihn anpasst. Ich sage mir oft, dass alles eine Frage des Zuhörens ist, des Wissens, wie ein Akkord klingt, wenn er sauber ist.

GJ Ich muss gestehen, dass wir manchen Tonarten eine Präferenz einräumen. Durtonarten sind nicht gerade unsere Stärke. Keine Ahnung, warum manche bevorzugte Tonarten auch besser liegen.

JS Wenn Sie an einem Auftragswerk arbeiten, involvieren Sie den Komponisten in die Probenarbeit?

DJ Nicht oft. Meistens ist er nicht in der Gegend, und wir finden es vorteilhafter, allein zu arbeiten. Vielleicht gegen Ende der Probenarbeit, zeitnah an das Konzert, kann er einen Kommentar abgeben oder etwas korrigieren. Im Großen und Ganzen finden wir diese Arbeitsweise besser. Die Komponisten vertrauen uns. Wir kommen so nah wie möglich an ihre Intention heran und meistens sind sie völlig einverstanden. Falls es Fragen oder Probleme gibt, können wir immer zum Telefonhörer greifen oder eine Email schreiben.

GJ Es kommt vor, dass man beim ersten Blick auf die Partitur verwirrt ist, weil nicht alles sofort evident ist. Oder es gibt Noten, die wir ganz einfach nicht singen können! Bevor die Komponisten überhaupt mit ihrer Arbeit beginnen, schicken wir ihnen Informationen über unsere Stimmregister. Es ist verblüffend, wie viele Komponisten das einfach ignorieren.

DJ Und wir sind auch nicht besonders versessen darauf, Partituren zu erhalten, in denen in jedem Takt irgendwelche dynamische Anmerkungen stehen. Wenn dies der Fall ist, gibt es zu wenig interpretatorischen Spielraum.

JS Also, wenn Sie jetzt die Partitur bekommen, setzt sich keiner hin, um zu analysieren, Entscheidungen zu treffen oder einen Probenplan zu erstellen? Sie gehen es einfach an?

DJ Ja, so ist es üblicherweise. Wenn wir eine neue Partitur erhalten, gehen wir sie in der Probe einmal durch, soweit wir können. Es ist dann sofort klar, wie viel Zeit wir ansetzen müssen, wie schwierig das Werk ist und wie wir es angehen müssen.

JS Haben Sie einen Coach oder einen anderen objektiven Hörer, der Ihnen ein Feedback über den Gesamtklang geben könnte?

GJ Nein. Manchmal meine ich, dass es durchaus nützlich sein könnte, aber dann denke ich wieder, dass es Blödsinn ist. Wir haben unseren „Hausstil“ und das sind wir vier.

DJ Wir sind der Ansicht, dass Rogers gutes Gehör ausreicht. Es wäre für ein a cappella-Ensemble auch nicht sinnvoll. Wir sind sehr gut aufeinander eingespielt, und daher würde das mit einem Außenstehenden nicht funktionieren, weil wir jedes Mal anfangen würden, daran zu denken, was er uns gesagt hat. Dadurch würde eine gewisse Spontaneität verloren gehen.

JS Ihren Aufnahmen kann ich entnehmen, dass das Ensemble für manches Repertoire erweitert wird. Gibt es eine Maximalgröße?

GJ Acht ist das Limit. Wir können auf einen Freundeskreis zurückgreifen, alle hervorragende Sänger, und sie sind gern dabei, wenn wir sie brauchen. Wir bewegen uns ungern außerhalb dieses Kreises, weil wir lieber mit denen singen, die unseren Gesangsstil kennen. Da wir ohne Dirigent arbeiten, könnte jemand, der unsere Arbeitsweise nicht kennt, sich unwohl

fühlen und sich fragen, was das soll. Wir zeigen ihnen nicht explizit, wie es läuft, Sie müssen das intuitiv erfühlen.

GJ An diese Arbeitsweise muss man sich gewöhnen. Die Neuen fühlen sich in der ersten Probe oft unbehaglich. Wir erwarten von ihnen, das zu tun, was ihnen richtig erscheint, und wir reagieren darauf.

JS Was passiert, wenn während einer Tournee einer von Ihnen aus Krankheitsgründen nicht singen kann?

GJ In dem Fall haben wir ein dreistimmiges Notfallprogramm, abgestimmt darauf, wer ausfällt.



JS Mich interessieren diese Stücke, die Sie mit dem Saxophonisten Jan Garbarek aufführen, seit dem *Officium*-Projekt. Wie kam es dazu?

GJ Das kam durch unsere Plattenfirma ECM zustande, die seit jeher die Zusammenarbeit zwischen ihren Künstlern fördert. Es war einfach so, dass, wenn wir uns überhaupt auf eine Zusammenarbeit einlassen sollten, Jan die richtige Person dafür war. Ein Blasinstrument ist Stimmen klanglich eher

verwandt als ein Klavier, mit dem eine Zusammenarbeit problematischer wäre, erstens, weil das Klavier eher ein Schlaginstrument ist und zweitens, weil die Stimmung für uns furchtbar ist.

DJ Natürlich waren wir bei der ersten Begegnung unsicher – keiner wusste so genau, was er zu erwarten hatte. Ich bin sicher, dass es Jan genau so ging. Daher war das erste Treffen eine Nervenzerreißprobe. Glücklicherweise stellte sich sofort heraus, dass es Gemeinsamkeiten gab. Jan war fähig nachzuempfinden, wie wir sangen, und konnte sich leicht hereinfinden, und umgekehrt. Es schien nicht so anders zu sein als das, was wir taten. Also fühlten sich beide Seiten gleich von Anfang an wohl.

JS In Schweden und Norwegen scheint es viel Improvisation über Chorwerken mit festgelegter Tonhöhe zu geben, auch unter kreativer Einbeziehung des Raumes, in dem man sich bewegt – war es Gabarek, der diese Ideen aus Norwegen mitbrachte?

GJ Nun, das Einbeziehen des Raums ist wohl schon eher von uns ausgegangen.

DJ Ich glaube, dass Jan zuerst einige Zeit brauchte, sich an den Gedanken zu gewöhnen, dass er sich frei im Raum bewegen kann, zumal er mit seiner Band immer auf der Bühne war. Plötzlich muss er gedacht haben, „Mensch, im richtigen Saal ist das toll, weil ich mit verschiedenen Farben spielen kann.“

GJ Und dann versuchten wir, die Grenzen immer weiter zu setzen, um herauszufinden, wie weit auseinander wir stehen und immer noch das selbe Musikstücken singen konnten.

DJ Bei den ersten Aufnahmen sagte der Produzent von ECM, Manfred Eicher, zu uns: „Jungs, warum stellt Ihr Euch nicht in die vier Ecken der Kapelle und singt an die Wand?“ Wir dachten zuerst: „Der hat sie wohl nicht alle“. Aber es funktionierte.

Es ist das Aufeinanderhören. Es ist genauso, wie wenn man etwas Neues lernt: zuerst ist es ungewohnt und dann nach einer Weile ganz normal.

GJ Glücklicherweise mussten wir lediglich auf dem aufbauen, was wir ohnehin schon taten, da unsere Arbeit auf das Aufeinanderhören gründet. Man musste nur Vertrauen haben, dass es funktioniert, auch wenn der andere 20 m weit weg steht.

JS Warum gibt es Ihrer Meinung nach eine so starke Resonanz vom Publikum auf raumszenische Musik?

DJ Es ist auffallend, dass die Menschen besonders reagieren, wenn wir uns unter ihnen bewegen und singen. Als könnten sie nicht fassen, was da passiert. Natürlich muss der Raum dafür geschaffen sein. Die Menschen merken plötzlich, dass sie Teil der Musik sind. Es überrascht mich, dass das nicht öfter gemacht wird.

JS Woher kommt all diese Musik, und wie gehen Sie mit Editionen dieser so selten aufgeführten Musik um? Sind Sie selbst Herausgeber?

GJ Normalerweise nicht, aber manchmal müssen wir Stücke herausgeben. Es gibt allerlei verschiedene Arten, auf Partituren zu stoßen. Die armenische Musik, die wir in unserem letzten Konzert aufgeführt haben, wurde uns aus Armenien geschickt, da dort gerade eine Sonderneuausgabe des sakralen Gesamtwerkes von Comitas (1865-1939) ediert wird und man wollte, dass wir davon einiges aufführen. Es war also ein Geschenk. Manchmal werde ich in Bibliotheken, im Internet oder sonstwo fündig. Etwas, das ich neulich allein sang, ist in Kiewer gregorianischer Notation notiert. Es war die einzige Version, die ich finden konnte, also musste ich herausfinden, wie ich es transskribieren konnte.

JS Singen Sie auch manchmal Werke wie von Brahms, zum Beispiel?

GJ Das ist schwierig, denn in einem vierstimmigen Stück von Brahms gibt es eine hohe Stimme, etwas tiefere Stimmen, dann noch eine tiefere Stimmlage und den Bass. In unserem Ensemble gibt es eine hohe Stimme, zwei gleichhohe Mittelstimmen und den Bass. Das bedeutet, dass man für Brahms eine andere Aufteilung braucht als unser ATTB. Wenn wir Brahms singen würden, müsste einer unserer Tenöre vorgeben, ein Alt zu sein und man müsste vermutlich das Stück transponieren, weil der andere Tenor wahrscheinlich zu tief liegt.

JS Entspricht der Großteil der frühen Musik Ihrer Stimmlage, ATTB?

GJ Vieles, aber nicht alles. Es gibt eine Menge englischer Kirchenmusik, die ganz anders liegt, mit hohen Knabenstimmen, zum Beispiel.

DJ Vieles wird durch unseren Gesangsstil bestimmt. Wir versuchen meistens, mit einem sehr geraden Ton zu singen, und das passt meiner Meinung nach besonders gut zum Mittelalter und zur Renaissance. Unsere Stimmen sind nicht so gut für die Romantik geschaffen.

JS Wovon wird Ihre Programmgestaltung heute bestimmt? Aufnahmen? Auftragswerke? Der Markt?

GJ Oft hat es mit einem Auftragswerk zu tun. Es könnte sein, dass für uns ein Stück geschrieben wird, das so gut ist, dass es leicht ist, drum herum ein gutes Programm zu finden. Kürzlich hatten wir so ein Programm. Wir hatten ein neues Stück von Roger Marsh, eine Vertonung von Dante, und ich fand

ein komplett italienisches Programm, das gut dazu passte. Es war eine Mischung aus alter und zeitgenössischer Musik unter einem italienischen Thema. Manchmal finden wir, dass ein Musikstück unbedingt aufgeführt werden sollte, oder wir haben ein Stück im Auge, das wir aufnehmen möchten.

DJ Unsere Programmgestaltung richtet sich hauptsächlich danach, was wir singen möchten. Wir lassen uns nicht vom Markt beeinflussen. Und wir schauen auch nicht, wessen Geburtstag naht; das ist überhaupt nicht unser Ding.

JS Wie kam es zu Ihrer Spezialisierung in alter Musik?

DJ Ich begann mit dem Gesang, als ich von Magdalen (Oxford) abging. Diese ganze Alte-Musik-Bewegung hatte damals noch nicht wirklich begonnen. Ich war kurz Mitglied eines Ensembles, The Early Music Consort of London, das von David Munrow (1942-1976) geleitet wurde. David ebnete den Weg für eine neue Richtung. Das Interesse an alter Musik ging eigentlich von den Instrumentalisten aus. Erst später griff die Bewegung auch auf die Vokalmusik über. Er war der erste, der eines Tages zu ein paar Leuten sagte: „Sagt mal, sollen wir mal etwas von der Vokalmusik versuchen?“ Ich wurde gefragt, ob ich mitmachen wollte, wie auch Rogers, zufälligerweise.

David war großartig. Er verstand schnell, dass die Kombination Stimme und Instrumente nicht so gut funktionierte und fragte sich, ob man es nicht mal *a cappella* versuchen sollte. Wir probierten einige Renaissance-Stücke, und es war wie eine Erleuchtung, wir waren total überwältigt. Leider endete Davids Leben sehr tragisch nur sechs Monate später, und sein Tod hinterließ eine große Lücke.

JS Hat sich das Ensemble erst in der alten Musik etabliert,

bevor es sich in zeitgenössische Musik vorgewagt hat?

GJ Wir haben von Anfang an zeitgenössische Musik gesungen.

DJ Eigentlich vom ersten Konzert an. Damals waren Plattenfirmen weniger bereit, mit zeitgenössischer Musik ein Risiko einzugehen, und obwohl wir sie aufführten, nahmen wir sie nicht auf. Der öffentliche Durchbruch kam mit Arvo Pärt. Das war durch ECM.

GJ Das Hilliard Ensemble hat gerade seine Premiere von *Stabat Mater* gehabt.

JS Was für Projekte haben Sie?

DJ Es gibt immer noch Herausforderungen in der kleinen Welt, in der wir arbeiten.

GJ Und es gibt Auftragswerke.

DJ Es gibt Stücke mit Begleitung eines kleinen Kammerorchesters oder eines großen Orchesters, was ganz schön spannend ist. Es gibt auch noch ein schönes Projekt in einigen Jahren, wir singen zusammen mit einem Gambenconsort, Fretwork.

Wir werden Orlando Gibbons *The Cries of London* singen und haben gleichzeitig einen zeitgenössischen Komponisten beauftragt, denselben Text zu vertonen. Das sind die Dinge, die anstehen – aber ein neues *Officium* ist nicht in Sicht.

GJ Wir haben auch ein Theaterprojekt im Repertoire, ein Stück mit dem Titel *I went to the House but Did Not Enter* von Heiner Goebbels, das wir viel in Europa aufgeführt haben.

JS Was genau meinen Sie mit "Theaterstück"?

GJ Es ist szenisch mit Kostümen und nur für uns vier.

DJ Das Stück ist toll. Er hat es für uns geschrieben und wir haben vom ersten Tag an mit ihm zusammengearbeitet. Wir waren stark in den Schaffensprozess eingebunden. Goebbels ist eigentlich ein Theatermensch, aber er interessiert sich sehr für Musik und hat einen ausgesprochenen weit gesteckten, katholisch-orientierten Geschmack für alle Art von Musik und Theater. Er ist ein Visionär. Er kann Dinge sehen, die sich nicht viele andere vorstellen können. Und er versteht, was funktioniert und wie man etwas zusammenfügen muss. So lief es mit uns.

JS Gibt es davon eine Aufnahme?

DJ Vielleicht wird es eines Tages davon eine DVD geben.

Seit seiner Gründung 1974 war das Hilliard Ensemble ein Vorreiter der Alten Musik-Bewegung, während es gleichzeitig auch zeitgenössische Musik aufführte und in Auftrag gab. Die umfangreiche Diskographie legt beredtes Zeugnis von bedeutendem Repertoire ab. Das Hilliard Ensemble besteht aus vier Männerstimmen, dem Countertenor David James, den Tenören Rogers Covey-Crump und Steven Harrold und dem Bariton Gordon Jones. Ihr Konzertkalender ist mit fast 100 Konzertterminen pro Jahr dicht gefüllt. Der Bekanntheitsgrad des Ensembles stieg enorm mit der populären „crossover“ Aufnahme zusammen mit dem Saxophonisten Jan Garbarek (1994). *Officium* kombiniert Motetten aus dem Mittelalter und der Renaissance mit Improvisation. Die fruchtbare Zusammenarbeit dieser Künstler fand mit dem kürzlich erschienenen *Officium novum* (2010) ihre Fortsetzung. Arvo Pärt steht stellvertretend für die vielen zeitgenössischen Komponisten, mit denen die Hilliards zusammengearbeitet haben. Neben weiteren Informationen über das Ensemble finden Sie auch aufschlussreiche Beiträge des Hilliard Mitglieds Rogers Covey-Crump über Intonation auf

ihrer Webseite <http://www.hilliardensemble.demon.co.uk>

Jeffrey Sandborg hat den Naomi Brandon- und George Emery Wade-Lehrstuhl für Musik am Roanoke College inne, an dem er seit 1985 Leiter der Chorabteilung ist. Zu seinem Repertoire gehören die Hauptwerke für Chor und Orchester (Verdi *Requiem*, Mozart *Große Messe in c-moll*, Händel *Messias*), die er mit dem Roanoke Symphonie Orchester zur Aufführung brachte. Außerdem leitete er die *Roanoke Valley Choral Society and Orchestra* mit Vaughan Williams' *Hodie*, J.S. Bachs *H-moll Messe* und den Requiems von Joonas Kokkonen und Andrew Lloyd Webber. Sandborg gibt Kurse, ist Mitglied in Jurys, er ist Arrangeur, Komponist und Chorwissenschaftler. Er ist der Autor von *English Ways: Interviews with English Choral Conductors* und unzähligen Artikeln im Bereich von Chor- und Gesangsliteratur und Praxis. Email: sandborg@roanoke.edu



Übersetzt aus dem Englischen von Ursula Wagner, Deutschland