

Aufführungspraxis für polyphone Musik (Teil 1)

Von Peter Phillips, Leiter der Tallis Scholars

Brodskys Bedenken in Bezug auf Ezra Pounds Cantos könnten auf viele altmodische Interpretationen der polyphonen Chormusik angewandt werden: man nehme ein Musikstück, das in seiner Struktur einfach und offenbar wirklich schlicht ist, und dessen Ausdruckskraft im Vergleich zu dem, was man kennt, naiv ist – und zwingt es zur Schönheit. Laut, leise, Rubato, Crescendos, Decrescendos – alles, was gut und teuer ist. Dann wird die Alltäglichkeit des Stückes – diese Schlichtheit, die zu so herrlichen Ergebnissen führen kann – mit Sicherheit unterdrückt.

Die folgende Erörterung befasst sich mehr damit, wie man die langweilige Aufführung eines polyphonen Chorstückes vermeiden man, eher als eine schlechte. Man könnte der Ansicht sein, dass langweilig und schlecht dasselbe sind, aber das stimmt nicht. Eine schlechte Darbietung, die keinen Respekt vor dem wahren Charakter der Musik zeigt, indem sie die Klarheit der Linien zerstört, zwingt den empfindsamen Beobachter dazu, den Raum sofort zu verlassen. Sie ist einfach ein vollkommen scheußliches Erlebnis. Im Gegensatz dazu ist eine langweilige Darbietung meist das Ergebnis von zu viel sorgfältigem Respekt; das Singen ist "weiß" statt farbenfroh, die Aufführenden setzen sich eine "Renaissanceklangfarbe" auf, was darauf hinausläuft, dass sie nur mit halber Intensität singen, damit keiner heraussticht.

Zu denen in der erstgenannten Kategorie kann ich nicht viel sagen – sie sind weniger zahlreich, als sie vor 40 Jahren waren. Vielleicht habe ich alles mir mögliche schon gesagt, indem ich eine Gefolgschaft für den "Klarheitszugang" aufgebaut habe, und diesen so weit, wie es in meinen Kräften

steht, verbreitet habe. Das Problem sind die langweiligen Praktiker: es gibt so viele von ihnen, Selbstzweifel ist ihnen fremd, wo auch immer sie auftauchen, vergraulen sie unmerklich dem Publikum die Musik, und sie führen ihre Vorstellung der Polyphonie immer nur zu einem gewissen Punkt, aber nie weiter, indem sie sie auf "hübsch" verfremden. Natürlich kann man schon durch die pure Schönheit der Musik der Renaissance leicht zu der Vorstellung verleitet werden, dass man das Ziel schon erreicht hat. Was sollte denn darüber hinaus nötig sein? Die Religion ist der Ort, an den wir all unsere guten Gedanken und duftenden Wünsche abschieben, und wurde diese maßgeschneiderte alte Musik nicht dazu geschaffen, diese Einstellung zu ergänzen? Verfechter dieser Ansicht vergessen, dass fast alle die Komponisten, die wir ausgewählt haben, ausschließlich Kirchenmusik schrieben, verglichen mit unseren Tagen, wo das Komponieren geistlicher Musik verhältnismäßig selten ist und oft nur einen kleinen Teil des Werkes eines Komponisten darstellt. Die Komponisten der Renaissance hatten keinen anderen Abnehmer für ihre Gefühle – gute, stürmische und schlechte – als die Kirche. Vielleicht verstanden sie weniger von der Selbstanalyse als wir es heute tun, mit all den dazugehörigen Komplexen, die zu Angstzuständen führen, aber es ist mit Sicherheit mehr zwischen ihren Zeilen zu finden als nur Hübschheit.

Im Folgenden möchte ich mich den praktischen Problemen beim Erzielen von Klarheit im polyphonen Singen zuwenden. Chöre, die nur mit Instrumentalbegleitung – Klavier, Orgel oder Orchester – proben und Konzerte geben, sind davon nicht betroffen. Sowie Instrumente mit im Spiel sind, ist die halbe Arbeit nicht mehr in den Händen der Sänger, sie stehen nicht mehr im Rampenlicht, und ihre Aussicht, je als Gruppe Fortschritte zu machen, ist stark reduziert. Jeder Chor mit Ansprüchen an sich selbst muss als unabdingbare Vorbedingung unbegleitet singen – danach werden sie die Arbeit im Gesangsverein kinderleicht finden. Und ich möchte hinzufügen, dass sie, wenn sie proben, erwägen sollten, Palestrina in

derselben Weise zu singen wie Pianisten Mozart üben: um der kleinen Einzelheiten willen. In ihren jeweiligen Arbeitsbereichen schrieben diese beiden Komponisten dieselbe Art Musik, der man nur mit absoluter Präzision gerecht wird. In ihren Texturen, wo nichts über die Klarheit geht, erscheint jeder klitzekleine Patzer wie unter dem Vergrößerungsglas, so dass wir in dieser ausschlaggebenden Hinsicht nur einen Weg zu einer guten Aufführung besitzen – uns dieser kaum zu überbeitenden technischen Herausforderung zu stellen. Natürlich gibt es schwierigere Klaviermusik als die von Mozart, und es gibt schwierigere Chormusik als die von Palestrina; aber das, was man sich bei beiden aneignet, wenn man lernt, ihre makellosen Linien zu artikulieren, wird sich in jeglichem Repertoire als sehr, sehr nützlich erweisen.

Eine kurze Geschichte der Aufführungspraxis unserer Tage

Es gibt kaum einen größeren Gegensatz im Musizieren als die Einstellung von Laien und Berufsmusikern beim Proben von polyphoner Chormusik. Laien sehen – im Extremfall – die polyphone Musik als ein Anhängsel zu späterer “Chormusik”, vielleicht von Leuten gesungen, die keine Noten lesen können und unter Leitung von großen Dirigenten, die nichts zu sagen wissen, wenn sie nicht durch ihr melodramatisches und vermutlich egozentrisches Vorbild führen können. Diese Einstellung ist eindeutig aus den Chorsitten des 19. Jahrhunderts hervorgegangen, als das gemeinsame Singen aus Partituren neu war, und ihre Anhänger neigen dazu, den zurückhaltenden Charakter der polyphonen Musik – den Mangel an eingängigen Melodien und aufregenden chromatischen Harmonien – als schwerer zugänglich zu empfinden. Auch die einfachste polyphone Motette enthält eine so riesige Anzahl von Noten, die man nicht raten kann, dass sie für Sänger, die das Vom-Blatt-Singen nicht gewöhnt sind, unzählige Probenstunden erfordert – ein Zustand, der die Gefahr in sich birgt, dass ein schlichtes Stück davon überwältigt und mausetot geschlagen

wird. Für Berufssänger sind die Noten so einfach, dass man sie kaum proben muss; es ergibt sich das gegenteilige Risiko, dass die Sänger die verdeckteren Einzelheiten nie richtig kennenlernen – der Tod durch Mangel an Beteiligung und Engagement. Im Laienchorwesen sind Proben ein Ereignis, wahre Gemeinschaftserlebnisse vom dehnbarer Länge; für Berufssänger gibt es überhaupt keine Proben, wenn nicht am selben oder am folgenden Tag ein Konzert ins Haus steht, und selbst dann werden sie als notwendiges Übel betrachtet. Der Witz dabei ist die Tatsache, dass wir aber alle – wenn das Konzert erst einmal beginnt – in genau derselben Situation sind. Die Zeit fürs Sich-Aufspielen, für Anflehnungen – durch die Blume oder mit Drohungen verbunden – ist vorbei. Die einzige Frage besteht darin, ob die richtigen Noten kommen, und ob die Sänger sich ein Gefühl für diese angeeignet haben.

Die altmodische Annahme, dass Chöre aus einer Ladung Schafe bestehen, die Schäfer und Hund benötigen, und dass ihre Dirigenten romantische Helden sind, ist neuerdings seltener geworden. Es gibt mehr Kammerchöre, die *a cappella* singen, und die Kenntnis darum, was das kostet, ist auch verbreitet. Ich habe den Eindruck, dass es inzwischen allgemein bekannt ist, dass die Tallis Scholars keine Laien sind – und ich kein romantischer Held; dennoch begegnen wir immer noch der Einstellung, dass wir nicht so ernst wie ein Orchester genommen werden können (daher der Titel dieses Buches), vermutlich weil – wie ich im Späteren erklären werde – sich viele Leute einfach nicht vorstellen können, dass eine Gruppe Sänger genauso hoch qualifiziert sein kann wie eine Gruppe Instrumentalisten. Aus diesem Grunde geht es uns instinktiv gegen den Strich, als “Chor” bezeichnet zu werden; “Ensemble” ist uns lieber. Der Witz ist – nicht, dass ich darauf herumreiten möchte – dass die meisten meiner Sänger aus der super-anspruchsvollen Ausbildung kommen, die für den [täglichen – Übersetzerin] Abendgottesdienst an Kathedralen notwendig ist, wo die Probe nicht lang genug dauert, um all die Musik des Tages auch nur einmal durchzusingen. Viele

Orchester würden vor solch einer Arbeitsweise zurückschrecken.

Ein Missverständnis, das sich ergeben kann, wenn die Gesangsvereinsmentalität auf Polyphonie trifft, ist die Vorstellung, dass die Polyphonie sich für die Zugangsmethoden eines riesigen Chores eignet: auf der gedruckten Seite sieht alles so einfach aus. Vielleicht – aber diese Einfachheit verdeckt die Tatsache, dass es bei der Aufführung unumgänglich ist, dass jeder Teilnehmer nicht nur seine Stimme halten, sondern auch die Linie bis zur Kadenz mit der notwendigen Atemstütze und Projektion singen kann, genau wie beim Sologesang. Auch in der schlichtesten vierstimmigen Musik kann man sich nirgends verstecken: es gibt kein Orchester oder keine Orgel, die die Intonation sichert oder Schummeln übertüncht, keine Deckung für unsichere Kantönisten, die sich in andere Stimmen verirren oder total “rauskommen”. Und wenn das schon auf *If ye love me* von Tallis zutrifft, wie viel mehr trifft es dann auf sein *Spem in alium* zu, das mit seiner riesigen Struktur schon lange Chorvereinigungen in Versuchung geführt hat? In Wirklichkeit braucht *Spem* aber nicht 250 Leute, die dann damit kämpfen, sondern 40 (oder 80) Leute, die in der Lage sind, ungewöhnlich schwierige polyphone Linien sicher zu singen. Es ist der unübertroffene Prüfstein für eine Gruppe, die das Gegenteil von einem “Chor” ist, und bis an den heutigen Tag hören wir selten wirklich ausgezeichnete Aufführungen, selbst wenn es ausschließlich von Berufssängern gesungen wird.



Janet Cardiff, "The Forty Part Motet" (installation view, Gallery 308, Fort Mason Center for Arts & Culture), 2015; co-presented by Fort Mason Center for Arts & Culture and SFMOMA. Photo: JKA Photography

Auch die Rolle des Dirigenten hat sich ändern müssen, um den Ansprüchen der polyphonen Musik gerecht zu werden; und sie hat sich im Einvernehmen mit dem neuen Verständnis der Rolle des Sängers verändert. Es ist zwar unbestreitbar, dass im günstigsten Fall die gebieterische Heldengestalt des 19. Jahrhunderts höchst disziplinierte Aufführungen aus einer großen Anzahl Teilnehmer herausholen kann, aber es ist ebenso unbestreitbar, dass es sich dabei um die Art Musik handeln muss, der er seinen Willen aufprägen kann – nur so kann er sein autokratisches Vorgehen rechtfertigen. Das bedeutet, dass Musik ausgewählt werden muss, die es aushält, mit laut und leise, besonderen Akzenten und plötzlichen Decrescendos, Aufhalten des Tempos und Fortwärtsdrängen befrachtet zu werden. Solch ein Dirigent kann sich während der Aufführung nichts Ungeplantes gestatten. Viele Chöre proben viele Wochen lang vor einer Aufführung, so dass der Dirigent reichlich Zeit hat, die Musik und die Sänger nach seinem Willen zu prägen. Er muss diese Zeit ausfüllen und – vor allem, weil die eigentlichen Noten nicht so schwierig sind wie in vielem aus

dem späteren Repertoire – hat wenig andere Wahl, als etwas mit ihnen zu “tun”. Er muss neue Ecken entdecken, die beleuchtet werden können, neue Perspektiven enthüllen, den Text immer genauer unter die Lupe nehmen, damit auch nicht die verborgenste Bedeutung übersehen wird.

Zwischen Dirigenten kann sich ein regelrechter Wettbewerb auf der Suche nach diesen Bedeutungen entwickeln, vor allem, wenn es sich um Latein handelt. Dann werden Stunden damit zugebracht, sie in einer romantischen Weise zum Ausdruck zu bringen, statt die Zeit damit zu verbringen, einen guten Chorklang als Grundlage aufzubauen, der in den verschiedensten Situationen als zuverlässiges Instrument eingesetzt werden kann.

Mit der polyphonen Chormusik kann man das einfach nicht machen, denn – im Grunde ein Witz, wenn man ihre elitären Ursprünge bedenkt – ihr Stil ist grundsätzlich demokratisch. Die Gleichberechtigung der Vokalstimmen in der Musik der Renaissance sollte jeden Zugang zu ihr bestimmen; wir dürfen nie vergessen, dass in den am besten funktionierenden Demokratien die Wähler sich Gedanken über das machen, zu dem sie beitragen. Es schlägt dieser Einstellung ins Gesicht, wenn erwartet wird, dass die Sänger sklavisch das ausführen sollten, was einem Außenseiter – denn der Dirigent singt selbst nicht – in den Kram passt, von ihnen zu verlangen. Eine befriedigende Interpretation polyphoner Chormusik kann nur von einer Gruppe Menschen kommen, die auf das hören, das um sie herum vorgeht, darauf reagieren und dann – wenn die Musik es verlangt – zusätzlich etwas eigenes beitragen. Dies wiederum übt schwerwiegenden Einfluss aus auf die Rolle des Dirigenten, die Stimmung in der Probe, die Verweltlichung von etwas, das ursprünglich in der Kirche gesungen wurde, authentische Aufführung – alles, das man sich denken kann, das dazu beiträgt, dass die polyphone Musik gut aufgeführt wird.

Warum sollte man einen Dirigenten für polyphone Chormusik haben?

Die Rolle des Dirigenten kann in vieler Hinsicht interpretiert werden, aber im Grunde besteht sein oder ihr Problem darin, wie man nie das Ziel aus den Augen verliert, während man eine Arbeit verrichtet, bei der eine unvermeidliche Vorbedingung aus der Notwendigkeit des sofortigen Gehorsams besteht, wenn – sagen wir – mehr als zwanzig Leute anwesend sind, die aber eine ziemlich andere Arbeitsweise braucht, wenn es weniger sind. Meiner Ansicht nach muss er einen guten Anteil dieser Macht an seine Mitwirkenden abtreten, und das kann durchaus zu einem Gefühl der Unsicherheit führen, wenn er sich in der Zwickmühle sieht: soll er totale Macht ausüben oder die Sänger in einer Art Selbstverwaltung sich selbst überlassen? Es läuft darauf hinaus, dass – sowohl im Bereich der Laien als auch der Profis – der Dirigent die offenbar gering eingeschätzte, aber in der Praxis ausschlaggebend wichtige Aufgabe besitzt, sich als eine Art ästhetischer Schiedsrichter zu betätigen. Sängergruppen, die in der Probe sich selbst überlassen sind, können rasch ins Argumentieren absinken, denn es ist gut möglich, dass jeder, sollte er befragt werden, durchaus eine Ansicht haben kann zu dem, was er tut. Der einfühlsame Dirigent gestattet Debatte, zum Beispiel über die Phrasierung einer Imitationsfigur, die früher oder später in jeder Stimme auftritt, wählt die Ansicht aus, die sowohl die meisten Unterstützer besitzt als auch seinem eigenen Ideal am nächsten steht, und setzt diese dann durch. Auf diese Weise kann er ein Gefühl des Fortschrittes beibehalten, wo die einzige Alternative oft die Anarchie wäre. In der Theorie der Demokratie sollte unbeschränkte Zeit vorhanden sein, um über die Gefühle aller zu diskutieren, aber es gibt Grenzen der Dauer der Proben sowie der Geduld der Anwesenden, in deren Leben es auch anderes zu tun gibt. In dieser Hinsicht hat der geschickte Dirigent eine schwierige, ungewöhnliche aber letzten Endes ausschlaggebende Aufgabe. Er muss genug Selbstbewusstsein besitzen, um das Selbstbewusstsein aller

anderen Anwesenden zu dämpfen, nicht, weil es sein gottgegebenes Recht als Dirigent ist, sondern schlicht und einfach, weil es die Aufgabe dessen ist, der sich Dirigent nennt. Das kann sonst niemand.

In der Welt der Berufsmusiker ist es eine verbreitete Einstellung der Sänger, dass sie so wenig wie möglich proben wollen, nicht zuletzt, weil Proben im Allgemeinen schlecht bezahlt werden. Sie wollen im Voraus wissen, was eine Probe wert ist, und wenn sie sich erst einmal vergewissert haben, dass ihr Singen im Konzert nicht irrsinnig exponiert sein wird, werden sie das absolute Minimum erledigen, wenn sie schon mal da sind. Es tut der Moral immer gut, sie vorzeitig nach Hause zu schicken, etwas, das in dramatischem Kontrast steht zu der Ansicht des begeisterten Laien. In der Welt der Profis muss der Dirigent schnelle und eindeutig gerechte Entscheidungen treffen, wobei er sich der vollen Aufmerksamkeit und Bereitschaft zur Mitarbeit aller Anwesenden gewiss ist, denn jede andere Methode beeinträchtigt die Vereinbarung, auf Grund derer sie sich überhaupt zur Teilnahme an der Probe bereit erklärt hatten. Sänger, die viel vom historischen Hintergrund mitbekommen haben, können sehr wohl energisch vertretene Ansichten zu jeder Menge Themen besitzen wie Tonhöhen, Tempi, Phrasierung, Verteilung der Stimmen, Vorzeichen, die nicht in den Noten stehen, die von meiner üblichen Einstellung stark abweichen – aber sie werden das in der Probe nur sagen, wenn das, was ich möchte, sie dazu führen würde, dass die Aufführung leidet. Ansonsten geben sie sich alle erdenkliche Mühe, das zu tun, das erwartet wird, nämlich etwas im Stil, den der Komponist ihnen vorgegeben hat, aber doch individuell gestaltet. In vieler Hinsicht ähnelt dies Verfahren meiner Vorstellung von einer Orchesterprobe im 19. Jahrhundert, mit dem Unterschied, dass der gesamte Prozess von Kommando und Gehorsam erst einmal abgebaut und dann total neu wieder aufgebaut worden ist. In dieser Umgebung wissen die Ausführenden, dass sie dem Dirigenten ebenbürtig sind, aber sie legen für die Dauer des jeweiligen Projektes freiwillig

ihre Talente im Dienste eines künstlerischen Ideals zusammen.

Für mich besteht die einzige Enttäuschung beim Dirigieren von Laien- oder halb-professionellen Aufführungen polyphoner Chormusik darin, dass es den Sängern oft an der Erfahrung mangelt, die nötig ist, um Verantwortung zu übernehmen für die Stimmen, die sie singen, und das Niveau der Aufführung, die am Ende dabei herauskommt, wird davon abhängen, wie weit sie willens sind, sich diese Erfahrung anzueignen. Hinterbänkler im Gesangverein werden vermutlich nie dazu bereit sein, die nötigen Risiken einzugehen, und man muss ihnen alles sagen, wie sie es vom Einstudieren von Oratorienchören kennen. Der Haken ist, dass das bei polyphoner Musik einfach nicht geht. Man kann unmöglich jede einzelne Note mit einer dynamischen Anweisung versehen, flächendeckende Anweisungen zur Phrasierung geben, ein zuverlässiges Muster des An- und Abschwellens, das das Gewohnheitstier im Gesangverein dann mit seinem oder ihrem unvermeidlichen Bleistift in seinem oder ihrem Exemplar eintragen und bei jeder Aufführung genau wiedergeben kann. Jeder, der einmal versucht hat, einen detaillierten Plan für die wechselnde Lautstärken innerhalb einer Renaissance-Motette auszuarbeiten, wird wissen, wieviel Zeit damit verbracht wird, und wie es im Grund total witzlos ist. Phrasen, die auf dem Papier aussehen, als ob sie laut beginnen und dann vor der nächsten Gruppe von Einsätzen zurückgehen, halten sich im Eifer des Gefechts selten an solche "Ordnung". Aber wenn es in allen Exemplaren steht, dass es so sein muss, dann wird es bis zu einem gewissen Grad auch so ausfallen, und das Ergebnis ist vermutlich forciert und hat keine Überzeugungskraft. Die beste Lösung besteht darin, es zu wagen, so ziemlich alles dem Eifer des Gefechts zu überlassen.

Die Geschichte der Veröffentlichung von Musik der Renaissance unterzog sich übrigens einer Parallelbewegung in Richtung dieser Einsichten. In den ältesten Ausgaben gab es eine Klavierpartitur und, in den Stimmen, detaillierte dynamische Vorschriften. Es ist schwierig, aus diesen Ausgaben zu singen,

wenn man nicht vorhat, sich genau an das zu halten, das Fellowes, oder wer auch sonst der Herausgeber war, zu dem Stück empfand, und es ist bemerkenswert, wie oft die allerbesten Chöre vergangener Zeiten Aufnahmen von polyphonen Stücken machten, in denen die dynamischen Vorschriften der verbreitetsten Ausgaben der Zeit sorgfältigst beachtet wurden. Die Aufnahme von Palestrinas *Stabat Mater* von King's College Cambridge aus dem Jahre 1964 und die Novello Ausgabe aus derselben Zeit sind Paradebeispiele (und wenn der Herausgeber dieser Veröffentlichung sich nach den riesig einflussreichen Angaben richtete, die Richard Wagner dem Stück in seiner Ausgabe von 1848 auferlegt hatte, dann wird ersichtlich, wie wichtig eine neue Einstellung zur Einmischung der Herausgeber geworden war). Es ist klar ersichtlich, dass man im frühen Stadium der allgemeinen Verbreitung der polyphonen Chormusik meinte, dass man nicht von den Chorhinterbänklern erwarten konnte, dass sie interpretative Entscheidungen jeglicher Art trafen, so dass – wie die Tradition es befahl – jemand, der Autorität besaß, es für sie tun musste. Wir werden nie wissen, wie berechtigt diese ziemlich herablassende Einstellung war, weil heutzutage das allgemeine Wissen und Verständnis für diese Musik recht verbreitet ist, nicht zuletzt dank der Bemühungen von Fellowes. Irgendwann ging es jemandem auf, dass es schwer ist, etwas anderes als *forte* zu singen, wenn in den Noten *forte* steht, und das nächste Stadium war, diese Angaben nur in die Klavierpartitur einzufügen. Die Klavierpartitur hatte eh ihre guten Seiten: sie war nützlich als Kontrollausgabe, wenn die Chorstimmen eindeutig Fehler enthielten; und die Vorschläge für dynamische Entwicklungen konnten durchaus hilfreich sein – aber konnten eben auch ignoriert werden. Aber schließlich wurde auch dies als unnötig empfunden (und Klavierpartituren waren ein zeitraubender Luxus für die neuen Einmann-Herausgeber/Verleger), und heutzutage kauft man total saubere Ausgaben, ohne jegliche solche Krücken. Im Prinzip ist mir das am liebsten, denn es erlaubt mir und meinen Ausführenden, die Risiken einzugehen, die ich befürworte; aber ich gebe zu, dass

diese Partituren die Musik für manche unerfahrene Laien angsteinflößend und ungewohnt erscheinen lassen. Eine sehr einfache Methode, mit der ein moderner Herausgeber den Zugang zu der Musik erleichtern kann, besteht darin, durch das ganze Stück hindurch Akzente auf die Silben zu setzen, die beim Sprechen betont würden. Dadurch werden Phrasen in der Probe sofort zum Leben erweckt, ohne dass der natürliche Tonfall jedes einzelnen Nebensatzes im Text mühsam vom Dirigenten erklärt werden muss.

Ich werde oft, manchmal mit mehr als nur einem Unterton von Ironie, gefragt, ob ein Dirigent für die Aufführung polyphoner Chormusik überhaupt nötig ist, eine Frage, die die dirigentenlose britische Gruppe *Stile Antico* kürzlich in den Vordergrund gerückt hat. Natürlich ist es anachronistisch, wenn man einen Dirigenten vor die Sänger stellt, der mit den Armen wedelt und die Musik "interpretiert". Unsere Vorgänger im 16. Jahrhundert hatten zum Thema Leitung bestenfalls jemanden, der den Pulsschlag aufrechterhielt, vermutlich hörbar, indem er mit einem Finger oder einer Pergamentrolle leise an Notenständer oder Chorgestühl klopfte. Wie schon gesagt: in Proben in unseren Tagen spart es immer Zeit, wenn jemand das Sagen hat; aber wenn es um das Konzert geht, ist die Lage weniger eindeutig. Das Tempo und der erste schwere Taktteil müssen am Anfang vorgegeben werden, aber das könnte einer der Sänger erledigen. Da es in der polyphonen Chormusik selten Tempowechsel mitten im Stück gibt, dürfte es keine Schwierigkeiten geben, wenn die Sänger sich selbst führen, solange sie gut auf einander aufpassen; und diese Methode, soweit uns die Praxis der Entstehungszeit dieser Musik bekannt ist, hätte den Vorzug der Authentizität. In der Tat: diese Methode dürfte dem kammermusikalischen Charakter der polyphonen Musik wirklich gerecht werden: Streichquartette erzielen ihre Feinfühligkeit durch intensives gegenseitiges Zuhören innerhalb der Gruppe, und kleine Kammerchöre sollten dasselbe tun.

Wie rechtfertige ich das, was ich auf der Bühne tue? Die "Selbstverwaltung" hat sich oft bewährt, aber selten mit Gruppen mit mehr als einem Sänger pro Stimme. Wenn wir ganz gelegentlich – wie beispielsweise das Hilliard Ensemble – mit nur vier oder fünf Personen im Ganzen auf der Bühne singen, bin ich natürlich überflüssig. Aber sowie dort acht oder zehn stehen und zwei Sänger für eine Stimme verantwortlich sind, kommt dem Dirigenten eine neue Bedeutung zu. Die zwei Enden der Reihe können sich nicht immer hören; die zwei Sänger auf derselben Stimme können sich nicht gegenseitig anschauen, ohne den anderen Sängern den Rücken zu drehen; die schiere Zahl der Beteiligten beginnt, es zu erschweren, aus dem Hut Einhelligkeit über die Einzelheiten der Aufführung zu erzielen. Einen guten Teil der Zeit verbringe ich natürlich nur mit Tempoangeben und -aufrechterhalten, aber es gibt Augenblicke, in denen plötzlich die Anwesenheit eines Dirigenten von ausschlaggebender Wichtigkeit ist, womit ich meine, dass die Abwesenheit eines Dirigenten umgehend das Absinken des Niveaus der Aufführung mit sich bringen würde. Obwohl es aussieht, als ob die Sänger mich nicht ständig direkt im Auge halten, so habe ich es doch in der Hand, mit einer einzigen Handbewegung oder meinem Gesichtsausdruck grundsätzliche Veränderungen in Bezug auf Tempo, Dynamik oder Intensität der Interpretation herbeizuführen. Eine einzige falsche Geste von mir kann sofort den Fluss der Musik unterbrechen; ein sorgfältig geplanter Blick oder eine Geste können im Bruchteil einer Sekunde zu verstärkter Intensität führen.

Viele gute Sänger meinen instinktiv, dass sie ihre Aufgabe durchaus gut erfüllen können, auch wenn ihnen kein Dirigent ständig von außen gut zuredet, und dass die kammermusikähnlichen Feinheiten merklich davon profitieren würden, wenn es ihnen überlassen bliebe, die Musik als Gruppe zu präsentieren. Unter idealen Aufführungsbedingungen (was selten der Fall ist, vor allem nicht in Kirchen), wo jeder jeden anderen gut sehen und hören kann, und wo die Gruppe bereit

ist, einen aus ihrer Reihe bis zu einem gewissen Grad als Leiter anzuerkennen, hätten sie manchmal durchaus recht, und ich hege keinerlei Zweifel, dass manche der Ergebnisse – die Phrasierungen, der Dialog innerhalb der Musik – mitreißend sein würden. Der Nachteil ist, dass niemand in der Lage ist, das Gleichgewicht innerhalb des Ensembles zu beurteilen, denn dieser Leiter, während er selbst singt, bekommt notgedrungen nur einen sehr begrenzten Eindruck vom Gesamtklang (siehe meinen Aufsatz im *Spectator* auf S. 320); und die "Interpretation", ganz gleich auf wie demokratische Weise sie zustande gekommen ist, wäre unweigerlich in Gefahr, unter die Räder zu kommen. Darüber hinaus habe ich mir sagen lassen – es ist außerhalb meines Erfahrungsbereiches – dass es praktisch unmöglich ist, als Sänger die Verantwortung für seine eigene Stimme, aber darüber hinaus auch die für das ganze Ensemble, wirklich voll zu übernehmen.

Dieser Artikel ist ein Auszug aus dem Buch "Was wir wirklich tun" [What we really do] und wird mit freundlicher Genehmigung von Peter Phillips, Verfasser dieses Buches, im ICB nachgedruckt. Sollten Sie Interesse daran haben, das Buch zu kaufen, gehen Sie bitte auf die Webseite:

<https://www.amazon.com/What-We-Really-Do-Scholars/dp/095457772>

8

Übersetzt aus dem Englischen von Irene Auerbach, England