

ANDREAS CESSAK

Klingender Schulchor

Methoden in der Chorarbeit

I. Quo vadis oder:

Wie man dem Chorsingen sperrige Momente nehmen kann

Sperrig ist alles, was man nicht auf Anhieb bewältigen kann. Je weniger die zur Bewältigung notwendigen Schritte klar sind, umso sperriger erscheint ein Gegenstand, umso größer ist auch der Widerstand, sich damit auseinander zu setzen.

In der Chormusik gibt es u.a. folgende Hürden:

- ▶ Das Umsetzen einer einstimmigen, nicht gut eingängigen Melodie oder Stimme (HUGO DISTLER – *Verleih uns Frieden*, T. 12).
- ▶ Wenn man an die Grenzen der eigenen Singstimme kommt, weil etwa die benötigte Höhe fehlt. (ANTON BRUCKNER – *Locus iste*).
- ▶ Auf dem Weg zur Mehrstimmigkeit führt fehlendes harmonisches Hören und Denken dazu, dass eine zweite oder dritte Stimme nicht gehen will (harmonisches Hören bei gleichzeitigem Singen von Linien ist ja an sich schon eine große Herausforderung, in die man hineinreifen muss).
- ▶ Auf der Rhythmebene groovt es nicht, weil der Zusammenhang von Rhythmus und Puls nicht gefühlt wird (*Brazilian Love Affair*) oder weil nach 6-7 Stunden Sitzen im Klassenzimmer nur noch wenig körperliche Spannung da ist.
- ▶ Das Singen von Musik in einer Tonsprache, die die Schüler nicht kennen oder die im Vorfeld schon abgeurteilt wird, kann eine schwer zu nehmende Hürde sein. Manchmal stellt sich Unlust oder Aversion gegen die ›fremde‹ Musik ein. Neue Musik wird als ›doof‹ klingend‹ abgetan (GYÖRGY LIGETI – *Magány*, IGOR STRAWINSKI – *Pater noster*), mancher Satz wird musikalisch als nicht dem Alter angemessen empfunden und gilt als kindisch (ZOLTÁN KODALY – *Esti dal*, BELA BARTOK – *Hochzeitslied*), oder es gibt Identifikationsprobleme (Kirchenmusik: JOHANNES DE CLEVE – *Alleluia*). Wohlgemerkt: diese Probleme können auftreten, müssen aber nicht. Gerade die Klänge der Neuen Musik wecken oft auch Interesse. Ein Werk Mendelssohns mit Orchester aufgeführt ist ja an sich ein großes Erlebnis, ohne dass gleich ideologische Fragen im Weg stehen.
- ▶ Aber auch: Der tolle Hit, den man so leicht im Radio ›mitsingen‹ kann, wird im Schulchor richtig Arbeit und animiert in der 3. Stimme gar nicht mehr so sehr...

Das Überwinden von Hürden ist der Weg, den eigenen Horizont zu erweitern und daran als ganzer Mensch zu reifen. Für die Chorarbeit folgt daraus, dass in ihr die Chance liegt, junge Menschen reifen zu lassen:

- ▶ an der Musik und ihren in den Stilen verschiedenen Ausdruckformen,
 - ▶ an den Möglichkeiten, sich mit der Stimme emotional auszudrücken und
 - ▶ an der mit dem Singen verbundenen Körpererfahrung.
- Dies setzt voraus, dass die Chorarbeit
- ▶ die Chance zur Musikalisierung anbietet und nicht vor den Hürden ausweicht (das Motto ›Hauptsache Spaß‹ trägt hier allein nicht),
 - ▶ Hilfen zur schnellen und leichten Bewältigung von Problemen bereit stellt,
 - ▶ Einsicht und Verständnis für melodische, rhythmische, harmonische, stilistische und emotionale Phänomene zu den zu übenden Chorwerken vermittelt.

Vor diesem Hintergrund ist es mehr als nur ein gradueller Unterschied, ob man als Musiklehrer in der Rolle eines Chorleiters oder der eines Chorerziehers vor der Gruppe agiert. Hier ist eine intelligente Probenarbeit gefordert, die mit angemessenen Methoden Probleme aufklärt und diese ohne stupides Pauken aus dem Weg räumt. In dem folgenden Text werden einige prinzipielle Aspekte der Probenmethodik zusammengefasst und an Beispielen erläutert. Vorab neun Grundsätze, die den Erfolg einer Probe ausmachen.

II. Vade retro oder: Wie gutes Proben über die Hürden hilft

Damit eine Probe gelingen und von allen Beteiligten als sinnvoll und erfolgreich betrachtet werden kann, sind folgende Grundsätze zu berücksichtigen.

1. Rahmenbedingungen schaffen

Eine Geschichte erzählt von einer Toilettenfrau, die nur noch halb so viel putzen musste, nachdem sie dort täglich frische Blumen aufstellte...!

Eine geordnete, auf die jeweilige Aufgabe ausgerichtete Umgebung schafft schon beim Betreten des Raumes ein anderes Bewusstsein. Stolpert man erst einmal durch chaotisch verteilte Stühle und Tische oder muss man überhaupt erst wieder seinen persönlichen Platz suchen, ist schon viel Konzentration vertan und die zur Sammlung notwendige Energie fließt in die Aktion ›Platz finden‹.

Im idealen Probenraum stehen alle Stühle immer in verlässlich gleicher Chorordnung, sodass jeder sofort seinen Platz findet – ggf. mit Notenpulten vor jedem Stuhl. Die Stühle sollten nicht allzu dicht beieinander stehen, weil etwas Abstand zwischen den Sängern den Klang transparenter macht, weil Körperübungen ohne Behinderung ausgeführt werden können und weil er das Hören der eigenen Stimme erleichtert.

Wenn aus Büchern gesungen werden soll, ist geregelt, wo diese zu finden sind, wer sie holt, austeilte und wie sie wieder in den Schrank zurückfinden, bevor alle den Probenraum stürmisch verlassen.

Idealerweise unterscheidet sich der Raum vom normalen Klassenzimmer, indem

er größer und geräumiger ist, Platz zum Bewegen und Atmen bietet, hell beleuchtet ist (kleine Noten wollen gut gelesen werden) und (wichtig!) *gut klingt*.

2. Konzentration auf die Sache herstellen

Aktives Musizieren ist immer mit wachem und aktivem Hören gekoppelt. Deshalb beginnt Musik immer aus der Stille. Stille bei den Ansagen, vor dem Einsatz und nach dem Abbrechen sowie während des Übens von Einzelstimmen ist für eine sinnvolle Chorarbeit unerlässlich.

In seiner Ausstrahlung muss der Leiter waches Zuhören vermitteln – nach 6 Stunden Schullärm und Unterrichten durchaus kein leichtes Unterfangen. Ggf. ist es daher sinnvoll, die Proben des Schulchores zeitlich vom Schultag zu trennen.

Auch indem in allen Übungsschritten immer der ganze Chor beteiligt wird und alle Übungen immer mit Höraufgaben verbunden sind, wird eine konzentrierte Arbeitsspannung geschaffen. Für Privatgespräche bleibt dann kein Raum mehr.

Das Einpauken mit Hilfe des Klaviers führt sehr leicht zur Unruhe, weil es das Zuhören durch den Chor auf sich selber schwächt. Eine Probe, in der die Stellen richtig vorgesungen statt mitgespielt werden und in der überwiegend a-cappella geprobt wird, erzwingt das aktive Zuhören und führt zu einer deutlich höheren Aufmerksamkeit.

3. Klare Abläufe organisieren

Die Gesamtkonzeption einer Probe sowie der Probenschritt bei der Detailarbeit bedürfen einer klaren Strukturierung. Da das Chorsingen nur in der Gruppe funktioniert, ist es sinnvoll, gleich zu Anfang alle auf ›Gruppe‹ einzustellen. Das geschieht

- ▶ mit gemeinsamen Höraufgaben (Rituale: Rhythmen vorklatschen und nachklatschen lassen, dabei die Schwierigkeit steigern, Monatskanons),
- ▶ durch körperliche Warm-ups und
- ▶ mit einer sinnvollen, das gemeinsame Hören weckenden chorischen Stimmbildung.

Weil nun die Konzentration noch am höchsten ist, bietet es sich an, zunächst an neuem oder schwierigem Material zu arbeiten. Danach wird zunehmend wiederholt und schon Bekanntes zusammengefügt. Während also zu Beginn noch mehr am Detail geübt wird, kann am Ende mehr durchgesungen werden.

Die Struktur einer Gesamtprobe sieht daher so aus:

- ▶ Einsingen
- ▶ Neues lernen
- ▶ Wiederholen/Vertiefen
- ▶ Zusammenfassen

a. Die Detailprobe:

Im Detailprobenschritt sollte immer klar sein, wer was wie warum zu tun hat. Abgebrochen wird immer an musikalisch sinnvollen Abschnitten und nicht irgendwo mitten im Wort oder in der Phrase und schon gar nicht abrupt. Dann erfolgen eine Ansage, wer was wie üben soll und sofort die Übung. Also etwa:

**Hier Unterkapitel?
Auf a folgt kein b!**

- ▶ Singen
- ▶ Unterbrechen oder angesagten Abschnitt beenden
- ▶ Ansage, wer wo was tun soll
- ▶ Vormachen
- ▶ Sofort üben
- ▶ Sichern

Unnötige Unruhe und Desorientierung entsteht häufig, wenn der Chor unaufgefordert immer weiter singt, obwohl abgebrochen wurde. Deshalb ist darauf zu achten, dass die Länge der Übungsabschnitte (musikalische Phrasen) immer allen klar ist, und dass unaufgefordertes Weitersingen ein Regelverstoß ist.

4. Verständnis herstellen

Musikalisierung und Ausführungshinweise verlaufen in der Chorprobe fast ausschließlich frontal. Alle Hinweise sollen ein vertieftes Verständnis und Erleben für die musikalischen oder emotionalen Vorgänge im Stück fördern.

Nur interpretatorische Hinweise aus der Musik anstatt bloßer Ausführungshinweise schaffen ein Verständnis für die Komposition. Ausführungshinweise werden schnell vergessen, Besonderheiten der Komposition dagegen nicht. Beispielsweise legt es die gesteigerte Leidenschaft in JOHN DOWLANDS *Come again* nahe (Steigerungssequenz), immer lauter zu werden. Wenn man den Zusammenhang von Wort und Musik kennt und fühlt, ist der Wille dies auszudrücken größer, als wenn der Chorleiter nur auf einem Crescendo ab Takt xy besteht. Gerade bei der Musikalisierung sind daher die Arbeit mit Bildern und ein Erklären der Emotionen in einem Werk sehr wichtig.

Ein komplizierter Rhythmus wird nicht immer und immer (erfolglos) wiederholt, sondern durch Vereinfachung erst einmal in seinen Elementen erfahren und dann wieder zusammengesetzt.

Das Einsatzgeben mit dem Kommando »und« oder taktweises Einzählen machen einen trägen Chor eher noch träger. Wenn der Chor nicht gemeinsam atmet und zu wenig Spannung hat, kann das Einsetzen nicht klappen. Hier hilft Körperarbeit und das genaue Festlegen, wann der Chor mit dem Atem schon da sei muss.

5. Methoden wechseln

Methodenvielfalt in der Chorprobe heißt, immer neue Wege zu finden, eine Stelle zu hören. So wird ein Abschnitt etwa in seinem harmonischen, dann im melodischen, rhythmischen oder emotionalen Kontext ›belauscht‹. So wird in einem Durchgang die Tonfolge einer Melodie auf einer Singesilbe gelernt, dann erfolgt ggf. die Arbeit an rhythmischer Genauigkeit, danach wird der dynamische Verlauf geprobt oder auch der mehrstimmige Satz an dieser Stelle, dann der Text hinzugenommen und dabei an der Aussprache der Vokale und der zeitlichen Platzierung der Konsonanten gefeilt. Am Ende gibt es noch ein erklärendes Bild, um den musikalischen Ausdruck besser zu treffen.

Dieses Vorgehen grenzt sich ab vom kommentarlosen Wiederholen, von dem man irrtümlich glaubt, dass man eine Sache beherrschen lernt, indem man sie nur oft genug ausführt.

6. Sinnvolle Hilfen und sinnvolles Üben anbieten

Intelligentes Üben meint deshalb nicht Pauken, sondern ein Arbeiten an Problemen, das zugleich ein vertieftes Verständnis für den musikalischen, kompositorischen oder stimmtechnischen Zusammenhang herstellt. Idealerweise gelingt es dem Chor, erkannte Probleme im Transfer an anderer Stelle alleine oder schneller zu lösen, anstatt dass jedes gleichartige Problem in einem anderen Zusammenhang immer wieder neu geübt werden muss.

7. Das Lernziel und den Lernfortschritt sichtbar (hörbar) machen

Unentbehrlich ist hier Beharrlichkeit: Eine Stelle muss unter verschiedenen Gesichtspunkten so lange geprobt werden, bis sie so klingt, wie es beabsichtigt ist. Das wichtigste Werkzeug des Leiters ist dabei das eigene gute Vorsingen und Vormachen und sein überzeugendes Anliegen, die Musik lebendig darzustellen. Im Wechselspiel zwischen Problemen und deren zielgerichteter Lösung mit wechselnden Methoden und Klärung reift bei den Schülerinnen und Schülern der Wille nach einer richtigen und musikalisch genauen Umsetzung der Musik.

8. Lernerfolgsorientiert proben

Erst wenn der Chor sich selber zuhörend mit Bewusstheit singt, wird der Chorsatz verinnerlicht. Hier hinein fällt das Bewusstmachen, wann ein Einsatz kommt, wie Dissonanzen gesungen werden, welche dynamischen Entwicklungen vorliegen, welche Silben betont sind usw.

Viele Ansagen und viel Reden vom Chorleiter, ohne dass das Gesagte anschließend durch den Chor geübt und bewältigt wird, nimmt der Probe Lernzeit. Das gilt genauso für das Durchsingenlassen und Wiederholen ohne helfende und erklärende Hinweise.

9. Vom ich und wir – oder: Warum sich keiner drücken kann

Eine Probe wird dann als erfolgreich erlebt, wenn die Übungen zu einem *für alle hörbar anderen Ergebnis führen*. Ein Rhythmus beispielsweise ist erst dann vom Chor bewältigt, wenn ihn ausnahmslos *alle* richtig machen. Eine Probenmethodik, die vorrangig am Klang arbeitet, die zum genauen Zuhören erzieht, gibt sowohl der Gruppe als auch dem Einzelnen eine dauernde Rückmeldung über den aktuellen Lernerfolg.

III. Veni, vidi, vici, oder: Welche Wege zum Erfolg führen

Nachdem nun in eher allgemein gehaltenen Grundsätzen die Bedingungen für eine gelungene Probe dargestellt wurden, folgen einige Aspekte der Probenmethodik an konkreten Beispielen.

1. Reduzieren

Zu viele neue Parameter auf einmal führen schnell zur Überforderung. Durch Reduzieren kann sich der Chor auf weniger oder nur einen Aspekt konzentrieren.

a. Text weglassen

Ist eine Melodie sehr eingängig und der Text leicht verständlich, dann macht es Sinn, gleich mit Text zu üben. Bei einer schwierigeren Stimme, klangbetonter Musik oder schnellen Parlandostellen ist es besser, den Text durch eine Silbe zu ersetzen, um erst einmal die Konzentration auf die Tonfolge zu lenken.

Das kurze Männerostinato in dem Satz ›Feuerspan‹ (G. KRETZSCHMAR) ist nach dem Sprachrhythmus komponiert und lässt sich mit Text rhythmisch leichter erfassen.

Feu-er soll im-mer bren-nen, Feu-er soll im-mer bren-nen

Die Begleitstimmen in ›Over hill, over dale‹ (RALPH VAUGHAN WILLIAMS) sind rasend schnell und in der Tonfolge so wenig vorhersehbar, dass Text und Melodie gleichzeitig zunächst überfordern.

o - ver hill, o - ver dale, tho - rough flood, tho - rough fire, O - ver park, o - ver dann-dann dinn-dann-dann dinn - dann - dann...

pale, tho - rough flood, tho - rough fire, I do wan - der, wan - der ev - er-y where

Der Text wird zunächst durch eine Silbe mit Klingern ersetzt. Diese unterstreicht das Leichte, Elfenhafte der Musik. Wechselnde Vokale machen die Betonungen der Metrik klar: dinn-dann-dann...

Zusätzlich wird man das Tempo reduzieren und die Übungseinheiten auf zweitaktige Abschnitte beschränken, um die Tonfolgen der Teilphrasen klar machen.

b. Mit weniger Stimmen üben

Die Septakkordfolge in ›Come in and stay a while‹ (aus: ›4 voices‹, Helbling Verlag) ist besonders für den Alt schwierig. Daher wird zunächst der harmonisch einfachere Rahmen ohne Dissonanzen geübt. Der Alt in Kombination mit dem Tenor gibt dem Alt zunächst Sicherheit, da hier nur Terzparallelen vorliegen.

In komplexen Akkordfolgen also oder in polyphonen Passagen wird der Satz reduziert und nach und nach aus den Einzelstimmen zusammengesetzt. Dabei muss die

Probenphase so gestaltet werden, dass alle hörend und singend einbezogen sind. Das Einüben der Stimmen nacheinander allerdings sollte nicht die Regel sein.

c. Rhythmen vereinfachen

Die Rhythmen in HUGO DISTLERS Chorsatz ›Lobe den Herren‹ sind im Taktgefüge schwer zu verstehen, gleichzeitig aber sehr eingängig, wenn man weiß, wohin die Betonungen kommen. Der Bass zählt dann so:

Original:

Lo - be den Her - ren, den mäch - ti - gen Kö - nig der Eh - ren

Neue Fassung:

Lo - be den Her - ren, den mäch - ti - gen Kö - nig der Eh - ren

d. Klänge aushorchen

Komplexe Akkordfolgen, Modulationen usw. sollten in Zeitlupe ausgehört werden. In sehr langsamem Tempo geht der Chor von Klang zu Klang. Hierbei sind die Höraufträge wichtig.

In dem oben bereits genutzten Beispiel aus ›Come in and stay a while‹ ist eine Teilaufgabe, den Wechsel von e-Moll zu Es-Dur zu hören und die Veränderung wahrzunehmen, die mit dem liegenden Orientierungston im Alt passiert. Auch die Ganztonbewegung aller Stimmen von Es-Dur nach Des-Dur, ohne dass die Klangreinheit beim Wechsel getrübt wird, muss einmal langsam ausgehört werden.

2. Hinzufügen

a. Sprünge mit Hilfstönen auffüllen

Schwierige Sprünge werden stufenweise erreicht. In ›Eli, Eli‹ von LAJOS BARDOS (T.7) springt der Alt von h zu es.



Mit Stufen aufgefüllt ist der Übergang kein Problem mehr. Sind die Ecktöne im Ohr, werden die Zwischentöne wieder zurückgenommen.

Auch das *c* in ›La blanche neige‹ (FRANCIS POULENC) wird eher als *h* gedacht und gerät leicht zu tief. Der Durchgang *d* stabilisiert die große Terz.



Beim Auffüllen ist immer zu beachten, dass die Originaltöne metrisch an derselben Stelle bleiben.

b. Leittonbeziehungen aufdecken

In BRUCKNERS ›Locus iste‹ macht der Tenoreinsatz auf dem Ton *c* Mühe.

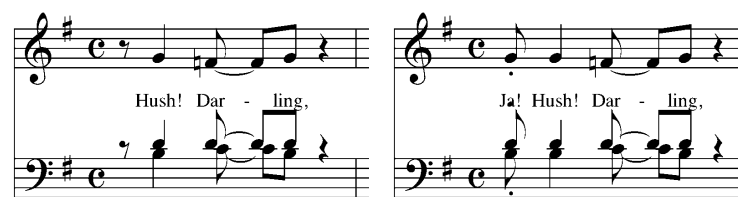


Das *dis* ist Leitton zu *e*, das *c* wird als Leitton zu *h* gehört (Mollsubdominate a-Moll). Hier hilft es schon, wenn man *h* als Grundton (Bezugston) vorwegnimmt und mit einer aktiven Wendung zum *c* (Klageintervall) hoch schwingt.



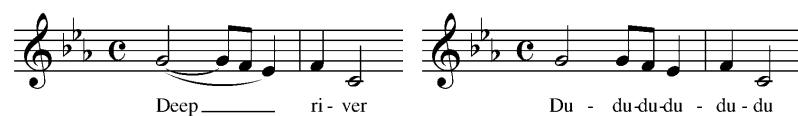
c. Pausen auffüllen

Unbetonte schnelle Einsätze mit Synkopen nach Pausen sind besonders schwierig. (›The Lion sleeps tonight‹ – Arrangement aus: ›4 Voices‹) Als Impuls kann der Chor den Akkord schon auf die Pause als Absprung singen. Das sichert die Einsatztöne und das Gefühl für die Zählzeiten im Takt. Wenn Akkord und Rhythmus sitzen, wird der hinzugefügte Akkord durch ein aktives Atemholen (=Pause) ersetzt.



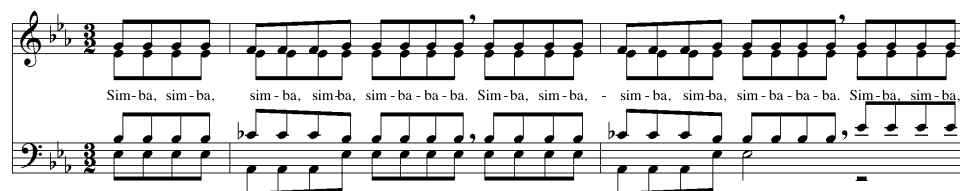
d. Überbindungen durch Noten ersetzen

Nach Überbindungen geht der Chor oft zu spät weiter, wenn das gemeinsame Gefühl für den Puls leicht verloren geht. Hier hilft es, die fehlende Zählzeit durch Weglassen der Bindung fühlbar zu machen. In der Melodie ›Deep River‹ folgt zudem auf eine sehr lange Note sofort eine sehr kurze, was das Problem noch verschärft.



e. Den Puls dazunehmen

Musik mit vielen Überbindungen und Synkopen oder zum Schleppe neigende Musik wird mit einem Puls (Klatschen, Gehen, Singen) unterlegt (JOHANNES BRAHMS: ›In stiller Nacht‹). Die folgenden Silben sind alle sehr weich zu singen. Vor den Atemstellen an den Phrasenenden soll es etwas verhaltener werden. ›Simbababa‹ klingt als Phrasenende im Diminuendo aus.



f. Einsatztöne aus anderen Stimmen oder Tönen holen

In ›Somebody loves me‹ (GEORGE GERSHWIN) beginnt der Bass auf der II. Stufe. Um den Ton ins Ohr zu holen, wird der Grundton auf dem Schlag davor ergänzt, *a* wird zur leicht ausführbaren Wechselnote.

In »La Blanche neige« (FRANCIS POULENC) singt der Sopran in Takt 7 zunächst den Alt mit, um den Einsatzton und die Wendung zum *f* schon im Ohr und in der Stimme zu haben.

Original:

Übung:

3. Strukturen freilegen

a. Motive vorwegnehmen

Die typische Situation für diesen Fall ist Musik der klassischen Vokalpolyphonie, bei der ein Motiv nach und nach in allen anderen Stimmen imitiert wird. Hier wird man mit allen erst einmal das Motiv in seiner Tonfolge, seinem Rhythmus und seiner musikalischen Gestaltung erarbeiten und dann schrittweise in den anderen Stimmen zusammensetzen.

In GYÖRGY LIGETIS »Magány« basiert der Anfang auf der verminderten Skala. Die tonalen Zentren sind die Töne im Umfang einer kleinen Terz, der Halbtonschritt ist unten (phrygischer Klang). Vor dem Einstudieren der Melodie muss diese Tonleiter mit ihren Zentraltönen und den Tonschritten im Ohr sein. Wird diese Struktur im Chorsatz wieder erkannt, singt sie sich sehr leicht.

b. Gestaltung von der Melodie oder Harmonie aus sehen
Mittelstimmen in homophonen Sätzen sind oft unspektakulär. Damit der Chorsatz gut klingt, müssen sie an der dynamischen Entwicklung immer beteiligt sein. Daher bietet es sich an, *mit allen* erst einmal die Melodie zu singen und auszugestalten.

c. Harmonische Modelle erläutern

Abgesehen von Werken der Neuen Musik findet man die recht überschaubare Anzahl der Kadenz- und Sequenzmodelle und Modulationsformen auf Schritt und Tritt. Der Sprung des Bass zur sechsten und dann zur zweiten Stufe ist zunächst einmal schwierig, weil der erste Schritt aus der Harmonie heraus führt. Daher muss man lernen, das *e* von hinten als Teile einer VI-II-V-I-Sequenz zu hören. In dem Satz »Goodnight sweet heart« (aus: 4 Voices) geht das so:

Original:

Übung in 3 Schritten:

4. Das richtige Übetempo finden

a. Tempo herunterfahren

Da Singen im Chor immer mit aktivem Hören gekoppelt sein muss, lassen sich in langsamerem Tempo beabsichtigte Aspekte leichter wahrnehmen. Melodien mit großen Sprüngen brauchen Zeit, damit der angesprungene Ton vorgehört werden kann. Besondere harmonische Wechsel müssen genau ausgehört werden. Kleine Notenwerte werden erst einmal langsam und dadurch präzise ausgeführt.

Es gibt allerdings auch Situationen, in denen das langsame Tempo nichts bringt, weil es Zusammenhänge so weit auseinanderzerrt, dass sie nicht mehr als Zusammenhang erfasst werden können. Beispielsweise bedarf die zuvor genannte Übung eines flüssigen Tempos, damit die Sequenz erkannt wird. Zu langsam musiziert, verliert man das Gefühl für die Tonbeziehungen untereinander.

b. Tempo beschleunigen

Sehr langsame Werke und Musik, die zum Schleppen neigt, kann zunächst einmal etwas flüssiger geprobt werden. »Alta Trinità beata« (unbekannter ital. Meister) wäre ein Beispiel, bei dem man ggf. die einzelnen Phrasen doppelt so schnell vormachen kann, um ein Gespür für die Phrasenziele zu geben. Sind die Phrasen so im Bewusstsein, passiert es auch nicht, dass irgendwo geatmet wird. Dann wird das Tempo zurückgenommen.



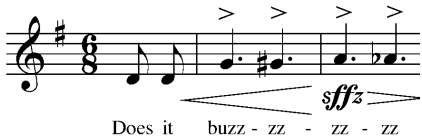
5. Mit Bildern arbeiten

a. Emotionen ansprechen

In vielen Werken der Chorliteratur gibt es spannende Zusammenhänge im Wort-Ton-Verhältnis zu entdecken. Das Portato in JOHANNES BRAHMS »Stiller Nacht« meint einen schluchzenden, klagenden Ton. Weinerlich flehend ist auch die Sequenz in LAJOS BARDOS »Eli« (T.31ff). Im weiteren Verlauf wird der Aufschrei immer verzweifelter und erstirbt im Piano matt und erschöpft (T.43 ff.).

b. Witziges, Skurriles aufdecken

Die lautmalerischen Bienen in MÁTYÁS SEIBERS »There was an old man« bekommen »lebensbedrohliche« Realität, wenn sie in deutlichen crescendo-Attacken angesummt kommen:

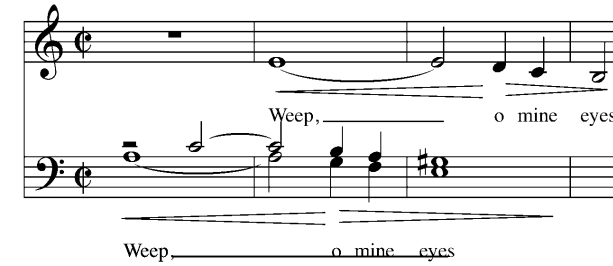


Oder: Beim Besuch einer Kunstausstellung, in der eine lebensechte Imitation eines Menschen steht, stockt einem bei der Annäherung an die Figur der Atem, solange man nicht sicher ist, ob es sich um einen Menschen oder eine Skulptur handelt. Eine Situation dieser Art wird in HEINZ KRATOCHWILS Stück »Im Park« erzählt. Das Stillstehen des Atems, das leise Schleichen, das Innehalten und der kleine »Stips« sind sehr anschaulich und witzig in dem Chorsatz dargestellt. Nachdem die Noten klar sind, sollten die Schüler die Story anschaulich erklärt bekommen um sie dann lebendig musikalisch nachzuzählen.

c. Den Sinn freilegen

Polyphone Musik ist in der Wahl der Einsätze und Tonfolgen oft figurativ. In »Weep o mine eyes« (JOHN BENNET) entspricht die Abwärtslinie nach der langen Note einem Anschwellen der Tränen mit anschließendem Herabfließen. Das Anschwellen wird durch

den Einsatz im Tenor sogar noch verstärkt, bis sich die Träne entlädt, während im Alt schon die nächste anschwillt.



6. Singtechnik vermitteln

Viele Hürden lassen sich nur durch chorische Stimmbildung aus dem Weg räumen. Aber schon mit einer geschickten Wahl bei einer Übungssilbe kann man viel erreichen. So fällt Tenören das Singen in der Höhe auf den Vokal *i* oder *u* eher leichter. Dunkle Vokale runden den Klang, können den Chor aber auch matt machen. Helle Vokale geben Strahlkraft und Sitz, können aber auch eng machen. Silben mit Klingern wie »donn« oder »dimm« bereiten tänzerische Leichtigkeit und parlando gut vor. Hierbei muss darauf geachtet werden, dass der Chor die Vokale sehr kurz nimmt und sofort auf den Klinger wechselt.

Beim Singen in der tiefen Lage ist darauf zu achten, dass die Stimmen nicht drücken, sondern immer noch mit Kern und hohen Resonanzen singen.

Zu einer guten Ausbildung der Stimme gehört auch die Arbeit am Forte mit Körperklang und Resonanz auf der einen Seite, und einer Arbeit an einem klingenden, tragfähigen piano auf der anderen Seite.

7. Die Kraft der leisen Töne

Übungen mit großer Hörintention sollten oft in einem gut klingenden Piano ausgeführt werden, etwa wenn

- ▶ schwierige Sprünge zu bewältigen (Randstimme erhalten),
- ▶ komplizierte Leittonverbindungen auszuführen (nicht hineindrücken) oder
- ▶ Klänge auszuhorchen sind (aufeinander hören).

Wenngleich ein Singen mit dem ganzem Körper gerade bei Singanfängern notwendig ist, um nicht ins spannungslose Säuseln zu verfallen, so verhindert andererseits das laute Singen, dass der Einzelne den ganzen Klang wahrnimmt. Je aktiver der Chor sich in den Detailproben zuhört, umso geringer ist die Gefahr, dass das Singen im piano nicht mehr trägt.

So, mit diesen Tipps in der Tasche sollte es gelingen, Motivation im Schulchor zu wecken und den und Chorklang auszubauen. Um nah am schulischen Alltag zu bleiben, stammen meine Beispiele zumeist aus dem Chorbuch »4 Voices«. Die Übungsprinzipien lassen sich aber genauso auf jede einstimmige Melodie in der Grundschule und der Sekundarstufe 1 anwenden.