

ICB



# International Choral Bulletin

## Deutsche Texte

### President's Column (s. 5)

Liebe Freunde,

Während wir in das 33. Jahr seit Gründung der IFCM eintreten, werde ich daran erinnert, dass unsere Organisation sich dem Dienst verschrieben hat. Unser Untertitel ist in der Tat „Wir sind . . . *Ehrenamtliche, die unsere Chorwelt verbinden!*“ Menschen, die von ihrer Zeit geben und manchmal auch von ihrem Vermögen, um sicher zu stellen, dass andere ein reicheres Leben haben können, mit besonderer Berücksichtigung der wichtigen immateriellen Werte, aus denen unsere Kultur besteht.

In den frühen Jahren der IFCM drehte sich alles um den Austausch kultureller Traditionen, um Repertoire, um Meisterklassen für Dirigenten, um Kurse, Konzerte und vieles mehr. Jetzt scheint es, dass es sich bei der IFCM um alle diese Dinge dreht, dass aber in 2006 ein weiterer Schwerpunkt hinzukam, der uns zuerst durch Daniel Garavano und seine südamerikanischen Kollegen bewusst gemacht wurde. Sie luden Leute aus der ganzen Welt zur ersten Versammlung der WACCA, World Assembly of Choral Conductor's Associations [Weltversammlung der Chorleiterverbände] ein. Die Teilnehmer dieser Versammlung untersuchten ein viel tieferes Bedürfnis in der Chormusik; eines, das viel schmerzlichere soziale Themen ansprach. Es war offensichtlich, dass die Dinge, die so viele von uns für selbstverständlich halten, wie vereinfachte Kommunikation Dank fortschrittlicher Technologie und kostengünstige leicht zu erreichende Reismöglichkeiten nicht jedem zur Verfügung stehen. Als Ergebnis gibt es eine riesige Zahl an Musikern in aller Welt, die nur von dem wissen, was in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft geschieht.

Das Ergebnis dieser Versammlung war das IFCM-Projekt *Conductors without Borders* [Chorleiter ohne Grenzen].

Einige der Teilnehmer waren seit Jahren engagiert in den venezolanischen Bemühungen um die Musikerziehung von EL Sistema, 1975 gegründet vom venezolanischen Pädagogen, Musiker, Aktivisten und Ehrenmitglied des IFCM-Präsidiums José Antonio Abreu. Dieser „Sozialplan für Musik“ bot jungen verarmten und von ihrer Umwelt herausgeforderten Menschen kostenlose klassische Musikerziehung an (unter Verwendung von Streichinstrumenten). Die ehemalige Präsidentin der IFCM, Maria Guinand, die an der WACCA teilnahm, entwickelte später ein an EL Sistema angelehntes Programm, das Chormusik verwendete. Das Projekt wurde das Andische Projekt genannt und reichte über Venezuela hinaus. In den letzten Jahren wurden diese Zugänge vielfach übernommen als ein starker Weg, um die gleichen Aufgaben in anderen Gesellschaften anzupacken.

2012 brachte die Yale University das *Yale International Choral Festival* heraus (Yale University in New Haven Connecticut,

US), geleitet von Jeffrey Douma. Der Titel des Programms war „Chöre verändern unsere Welt“, organisiert in Zusammenarbeit mit IFCMs *Conductors without Borders*. Es beschäftigte sich unter anderem mit Chorsingen in Gefängnissen, mit Menschen mit Entwicklungsstörungen, in lesbischen und schwulen Gemeinschaften, sogar an Betten unheilbar kranker Patienten. Und das war nur in den Vereinigten Staaten!

Mitglied des Präsidiums der IFCM Thierry Thiebaut hat mit dem IFCM-Gründungsmitglied A Coeur Joie International zusammengearbeitet und *Conductors without Borders* in die Französisch sprechenden Länder Afrikas gebracht. Mehrmals im Jahr bietet er Workshops, Konzerte und Ausbildung für Dirigenten und Sänger, für Menschen, deren Liebe zum Chorsingen die Herausforderungen beengter Gemeinschaften übersteigt.

Wie Sie sehen, greift die IFCM in jeden Bereich der Chormusik hinein in dem Bemühen zu helfen, wo wir können. Der einzige Weg, durch den wir das können, ist mit der Hilfe aller. Wenn Sie Zeit einbringen können und sich beteiligen wollen, begrüßen wir Sie herzlich. Wir haben eine Datenbank eingerichtet, in der wir Informationen über Ehrenamtliche speichern.

- Name
- Kontaktdaten
- Spezialgebiet
- Wie Sie glauben, helfen zu können
- Ob Sie reisen können

Wenn Sie Ihren Namen in diese Liste Ehrenamtlicher eintragen wollen, schicken Sie bitte die Information in einer E-Mail an den IFCM Projektmanager Francesco Leonardi unter [leonardifra@yahoo.it](mailto:leonardifra@yahoo.it). Er wird Ihre Information in die Datenbank eintragen und mit Ihnen Kontakt aufnehmen. In Kürze werden Sie auf unsere neue Website (IFCM.net) gehen und diese Informationen direkt eingeben können.

Chorleiter wissen genau wie jeder andere, wie wichtig und erfüllend es ist, „von sich zu geben“. Es gibt viele Menschen wie Sie überall auf der Welt, die entweder danach suchen, **WIE** sie helfen können, oder die **NACH** Hilfe suchen. Bitte beteiligen Sie sich – Sie werden froh sein, dass Sie es taten.

Dr. Michael J. Anderson, Präsident

Übersetzt aus dem Englischen von Lore Auerbach, Deutschland ●

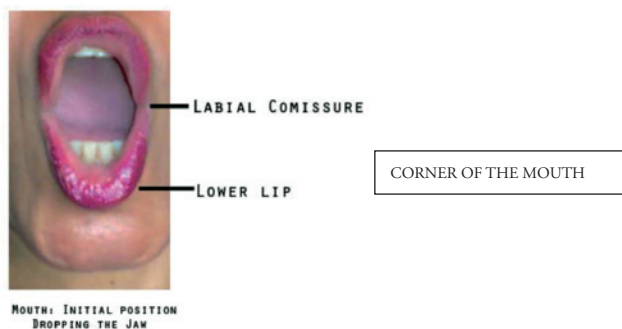
# Dossier: Einsingen oder "Aussingen"

Über das Einsingen bei der Chorprobe (s. 7)

Carmen Moreno, Gesangslehrerin und Chorleiterin

Das **Einsingen** ist nichts anderes als eine Reihe von Übungen zu bestimmten Intervallen, die wir durchführen, um eine Vorstellung von den wichtigsten Bewegungen zu bekommen: von der Haltung des Kiefers, der Lippen, der Mundwinkel, dem Sitz der Stimme und der Atmung, also dem, was man Gesangstechnik nennt, die wir dann auf die Intervalle anwenden, die im einzuübenden Stück vorkommen. Wichtig ist die Stellung des Mundes unmittelbar vor Beginn der Übung:

2



## Warum müssen wir uns einsingen?

Damit die Muskeln Energie frei setzen und den idealen Tonus zum Singen erreichen.

Biochemisch gesehen wird diese Energie durch die Spaltung des Moleküls ATP (Adenosintriphosphat) bereitgestellt, das kleine, gut verwertbare Portionen von Energie, die beim Abbau von Kohlehydraten und Fetten vielfach abgespalten werden, selber aufnimmt und auf andere energiebedürftige Reaktionen überträgt. Bei den Muskelkontraktionen müssen z. B. aneinander vorbei gleitende Proteinmoleküle (Myosin- und Actinfäden) vorübergehend zusammengeheftet werden, wofür die Spaltung von ATP jeweils den richtigen Energiebetrag liefert.

Durch das Einsingen wird nun ein Großteil der Muskulatur von Hals, Gesicht, Kehlkopf und Rachen bewegt, einschließlich der Stimmbänder. Die dabei benötigte chemische Energie wird aber nur zu einem geringeren Teil (etwa 45 Prozent) in Bewegungsarbeit umgesetzt, denn der größere Teil geht in Wärme über, wodurch sich wiederum die für das Singen notwendige Beweglichkeit bzw. Geschmeidigkeit der Muskulatur erhöht. Liebhaber des Gesangs sprechen, wenn sie über das Einsingen reden, daher auch gern von einem „Aufwärmen“, denn die Muskulatur erreicht damit schnell den erforderlichen Tonus, um beim Singen jedes Intervall zu bewältigen.<sup>1</sup>

Der Chorleiter sollte eine Anzahl vorher ausgesuchter Übungen bereithalten, das Einsingen dann mit einer Übung kleiner Intervalle (zum Beispiel Sekunden) beginnen und in Halbtonschritten nach oben gehen, bis zu einer Tonhöhe, die für die verschiedenen Stimmen (Sopran, Alt etc.) noch gut erreichbar ist, wonach es wieder abwärts geht bis zum Ausgangsakkord der jeweiligen Stimmen. Der Chorleiter sollte auch das Ziel der Übungen erläutern, zeigen, wie man es erreicht, und die Fehler

korrigieren, die er im Einzelnen oder Allgemeinen während der Übung beobachtet.



Bild 2 Einsingen: Sekundenintervalle

Der Chorleiter bestimmt die Höhe des Ausgangsakkords für das Einüben der jeweiligen Stimmen.

Das Einsingen sollte mit einer Übung zu Terzen fortgesetzt werden. Auf diese Weise wird die beteiligte Muskulatur zunehmend geschmeidiger. Es ist nicht ratsam, das Einsingen mit Übungen großer Intervalle zu beginnen. Die Anstrengung, die eine erhöhte Klangintensität verlangt, kann ohne entsprechende Vorbereitung der Rachen- und Kehlkopfmuskulatur zu kleinen Rissen im Muskelgewebe führen, und wenn sich dies mehrmals wiederholt, können ernstere Verletzungen die Folge sein. Nach den Terzen folgen Übungen zu Quartan, Quinten etc., bis man zu Oktavsprüngen und Arpeggien gelangt.

Das Einsingen sollte wenigstens eine halbe Stunde dauern, wobei der Chorleiter bei Bedarf eine Übung auch wiederholen kann, um das Verständnis eines bestimmten, im Stück vorkommenden Intervalls zu verbessern.

Danach sollten Stimmübungen gemacht werden, um eventuelle Artikulationsschwierigkeiten bei bestimmten Intervallen des einzuübenden Stücks aus dem Weg zu räumen. Dazu hat der Chorleiter vorher die Partitur des Stückes studiert und die für den Chor möglicherweise schwierigen Intervalle analysiert. Er kann zum Einüben eines Stücks nach eigenem Gusto einen Takt herausgreifen, muss aber eine Stimmübung vorbereiten für den Fall, dass diese Phrase schwierige Intervalle enthält.

Ein einfaches Beispiel: Wenn der Chorleiter eine Schwierigkeit beim 7. Takt des Stücks beobachtet oder vorhersieht: *Non Nobis*



In dem Falle muss er eine Übung mit Oktavsprüngen einschleichen:



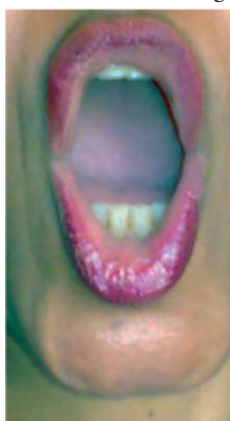
<sup>1</sup> Der Absatz *Warum müssen wir uns einsingen?* ist eine freie Übertragung der von Carmen Moreno gelieferten Information. Sie war nicht exakt genug, weshalb ich einen befreundeten Biologen um Rat gefragt habe. Anm.d.Ü.

Die Stimmübung sollte möglichst über die Höhe des an dieser Stelle zu singenden Intervalls hinausgehen.

Während des Einsingens synchronisieren die Muskeln von Gesicht, Hals und Kehlkopf ihre Bewegungen und memorieren die Art, wie ein Intervall zu singen ist, ganz ähnlich wie die Hände eines Pianisten. Insofern bedeutet Singen das Anwenden der beim Einsingen erlangten Fähigkeiten. Die Interpretation ist natürlich etwas anderes, sie bedeutet, dem Stück eine eigene Färbung zu geben, usw., aber die technische Grundlage ist immer dieselbe. Es ist ähnlich wie bei einem Architekten, der ein Gebäude nach eigenem Geschmack entwerfen kann, aber das Fundament und die Säulen müssen wie bei jeder Konstruktion in Relation zur Schwerkraft stehen, da das Gebäude sonst zusammenbricht.

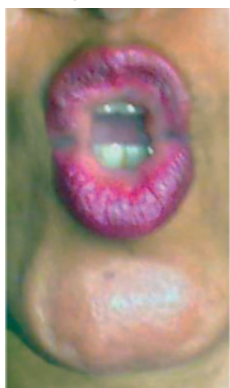
Zwei wichtige Ratschläge:

1. Wenn die melodische Phrase mit **einem Vokal oder einem Konsonanten wie K und einer hohen Note** einsetzt, muss die Mundstellung wie folgt sein:



Der erste Ton der Phrase ist korrekt platziert, und die korrekte Stimmung und Stellung wird während der ganzen Phrase beibehalten.

2. Wenn die melodische Phrase mit **Konsonanten wie n, m, p, g und auf einer hohen Note** einsetzt, muss die Mundstellung folgendermaßen sein:



Nachdem der Konsonant in dieser Stellung artikuliert worden ist, sofort das Kinn fallen lassen, wie in der vorigen Abbildung zur Artikulation des Vokals. Wenn der Konsonant gut platziert war, wird die Phrase nicht absinken, und die Stimmung bleibt korrekt.

In beiden Fällen steht das Kinn hervor.

**Der Chorleiter sollte dem Einsingen große Bedeutung beimessen.** Ein gut gestaltetes Einsingen spart Probenzeit, ermöglicht effizientes Erlernen, gibt dem Chor Sicherheit und führt zu besten Ergebnissen bei den Konzerten. Darüber hinaus ergeben sich dadurch neue Arbeitsperspektiven, die die musikalische Reifung der Gruppe und die eigene berufliche Kompetenz fördern.

1 Der Absatz *Warum müssen wir uns einsingen?* ist eine freie Übertragung der von Carmen Morena gelieferten Information. Sie war nicht exakt genug, weshalb ich einen befreundeten Biologen um Rat gefragt habe. Anm.d.Ü.

**Carmen Morena**, lyrisch-leichte Sopranistin, ist in Cumaná, Venezuela, geboren und lebt in Barcelona. Sie studierte Musik in ihrer Heimatstadt Cumaná, an der *Escuela de Música Gómez Cardiel*, am *Conservatorio Juan José Landaeta* von Caracas, am *Conservatorio Superior Profesional de Música* von Badalona (Spanien) und am *Conservatorio del Liceu* von Barcelona. Parallel zu ihrer Konzerttätigkeit hat sie eine intensive Lehrtätigkeit in Stimmbildung und Chorleitung ausgeübt. Sie hatte die musikalische Leitung bei: *Lope de Aguirre Traidor* von Sanchos Sinisterra, unter der Theaterregie von Karel Mena; *Animalmusic Coproducción* des Sommerfestivals von Barcelona Grec 2003 und *La Korbata*; *Cançó d'Amor i de Guerra* unter Martínez Valls; *María Moñitos*, ein kubanisches Musical, unter der Leitung von Alejandra Egido. 2013 hat sie beim Balam-Verlag ein Buch, *Mi Técnica Vocal Paso a Paso (Meine Stimmtechnik Schritt für Schritt)*, sowie eine Reihe von Artikeln über Musik in der *Revista Online ArtsEduca* veröffentlicht. Sie hat Workshops zur Stimmbildung für Kammergesangsgruppen durchgeführt, sowie Vorträge über *El Canto, su Técnica, el Solista y el Coro (Der Gesang, seine Technik, der Solist und der Chor)* in der *Aula Universitaria* von Baix Guinardó und in der *Biblioteca Clarà* von Barcelona gehalten. Sie wird als Jurymitglied zu internationalen Festivals in Polen (*Internacional Krakow Choir Festival* und *Internacional Warsaw Choir Festival*) sowie England (*Internacional Goleen Nightingale Choir Festival*) eingeladen. Derzeit schreibt sie Artikel für die *Revista musical ArtsEduca*, ist Gesangslehrerin an der *Escuela Estudi Musical* sowie Leiterin des *Coral Esperit Cantaire* und des *Coro de Cámara Cantoria Requinto*. Email: [sopranosun@yahoo.es](mailto:sopranosun@yahoo.es)



Übersetzt aus dem Spanischen von Reinhard Kiffler, Deutschland •

### Chorisches „Aussingen“

#### Die Tradition auf den Kopf gestellt (s. 10)

Tim Seelig, Chorleiter und Lehrer

Sind Sie auch der immer gleichen alten Einsingübungen überdrüssig? Wir alle sind es. Also, beginnen wir neu – mit einem brandneuen Ansatz.

Viel wurde diskutiert, ob es notwendig sei, vor jeder einzelnen Chorprobe ein Einsingen zu machen, wie wir es gelernt haben. Diese Debatte gibt es, seit es Chöre gibt.

Führt das Einsingen uns wirklich zu unserem wirklichen Ziel, oder ist es nur verschwendete Zeit, nur weil unser Chorleiter es gemacht hat?

Was wir wirklich brauchen, sind effektive, effiziente **Aus-singen** [Bem. d. Übers.: Originalbegriff im Englischen: warm-down. Es findet sich wahrscheinlich keine vollauf zutreffende deutsche Übersetzung. Um den Unterschied und die Gegensätzlichkeit zur herkömmlichen Praxis des „Einsingens“ trotzdem zu verdeutlichen, wird in diesem Artikel vom „Aussingen“ gesprochen!] Es ist weder unsere Aufgabe, noch haben Sie wirklich die Zeit, um Ihre Sänger einzusingen.

Zunächst eine Warnung: Dieser Artikel ist nicht für euch Heilige, die noch vor der Schule um 7:30 Uhr Chorprobe haben oder in frühen Gottesdiensten singen. Dieser Artikel ist für jeden, der einen Chor leitet, der nach Mittag probt!

Die Wahrheit ist, dass die meisten Leute ihre Stimme täglich nutzen, entweder bei der Arbeit, im Spiel, oder zuhause. Wenige



Menschen kommen zu unseren Proben mit einer total frischen, ungenutzten Stimme. Was sie getan haben ist jedoch sprechen und nicht singen.

Es gibt ein bekanntes Sprichwort aus der alten italienischen Schule: *Si canta come si parla* (Man singt wie man spricht). Das könnte nicht weiter weg sein von der Wahrheit.

Hier ist das Problem (und eines, welches jeder Sprachtherapeut betont und für Sie bereithält):

- Wenn wir normal sprechen,
- achten wir selten auf Haltung.
- atmen wir fast nie oder nutzen den Atem nie richtig.
- sprechen wir in zu tiefem Register.
- sprechen wir nicht deutlich und nutzen nicht unsere Artikulatoren.

Einfach gesagt: Im täglichen Sprachumgang sind wir faul. Das wird nicht beim Singen funktionieren – oder beim Sprechen.

Unser Anliegen ist, dass die Angewohnheiten, die unsere Sänger beim Sprechen sieben Tage die Woche nutzen, vor dem Singen umgekehrt werden in einem kurzen **Aussingen**.

Wenn man sich die vier Defizite in unseren Sprechmustern anschaut, ist es die perfekte Kur, die schlechten Angewohnheiten umzukehren, die Ihre Sänger nutzen, wenn sie nicht in Ihrer Gegenwart sind. Es beschreibt einen sehr klaren und prägnanten Weg der Durchführung.

Man braucht keine lange, komplizierte Aneinanderreihung von Einsingübungen. Andererseits sind es Anweisungen, die Sie als vielleicht einziger Stimmbildner, den viele Ihrer Sänger je hatten, mit Ihren Sängern teilen. Das kann durch Aussingen, Nachahmungslernen oder mittels Ausschnitten aus dem Repertoire geschehen, das Sie proben wollen.

Die absolut wichtigste Sache, die wir gleich zu Anfang des Aussingens machen, ist simpel: die Aufmerksamkeit zu fokussieren. Unsere Sänger kommen aus ihrem hektischen, vollen Alltag, der sie immer wieder vor Aufgaben stellt, auf die sie nicht vorbereitet sind. Es ist entscheidend, dass sie solche Ablenkungen und den Ballast an der Tür zum Probenraum ablegen.

Wenn wir bewusst die vier schlechten Manieren umdrehen, die vorher aufgelistet wurden, werden wir auf ein sehr einfaches Aussingen kommen. Diese Schritte sollten immer in derselben Reihenfolge geleistet werden:

*Lassen Sie die Sänger sich bewegen, dehnen, massieren, interagieren, springen, rennen, drehen und als wichtigstes: Zeigen Sie ihnen, wie sie richtig stehen!* Lassen Sie sie zurückkehren zu ihrer alltäglichen Körperhaltung. Dann lassen Sie sie – bei „drei“ – „euer Instrument fürs Singen halten“. Sie werden überrascht sein – wie die Sänger auch – wie sie reagieren.

*Laden Sie sie ein, zu atmen.* Erinnern Sie sie, dass wir im täglichen Leben nur einen Bruchteil unseres Lungenvolumens nutzen. Wir brauchen mehr fürs Singen. Zeigen Sie ihnen, wie sie diesen Extraluftspeicher finden. Dann lassen Sie sie eine Melodie singen, während sie auf ihrem Zeigefinger blasen. Das lässt sie sich daran gewöhnen, den Atem zu nutzen, anstatt die Stimmlippen an der Luft verhungern lassen, wie wir es so oft beim Sprechen tun.

*Wenn sie angenehm singen, steigern Sie ihren Ambitus in die Höhe.* Lassen Sie sie eine schöne Phrase singen aus der Musik, die geprobt werden soll. Dann schieben Sie genau diese Phrase immer um einen Halbton höher, erlauben Sie ihnen, ihre Stimmbänder zu dehnen. Gehen Sie zwei oder drei Halbtöne höher und lassen Sie jedes Mal Zeit zur Muskelentspannung. Wenn sie zur Originaltonart zurückkehren, wird es sich entspannt anfühlen!

*Lassen Sie die Sänger einen Textauszug aus dem Repertoire übertrieben flüstern – ohne die Stimmbänder zu benutzen.* Sie werden fühlen, wie die Konsonanten und die Nutzung des

Vokaltraktes eine Verbindung zum Zwerchfell und zu den Bauchmuskeln braucht. *Dann lassen Sie sie diese Phrase singen.* Sie werden über das Ergebnis verblüfft sein. Zum Spaß können Sie die Sänger auffordern, die Phrase mit einem Bleistift zwischen den Lippen zu singen. Sie werden sehen, wie faul sie waren. Wir sind keine Bauchredner!

Als ich in der Schule war, habe ich Maschinenschreiben gewählt. Vielleicht haben Sie das auch getan. Das erste, was ich lernte, war die Grundreihe [engl.: home row]. Wie Sie wissen, war die Grundreihe genau das, was sie impliziert. Es ist der Platz, wo Ihre Finger ruhen – wo sie am bequemsten liegen. Natürlich bewegen sich Ihre Finger über die Grundreihe hinaus und erreichen alle möglichen tollen Dinge, aber sie kommen oft wieder zurück. Da sind sie verankert und angenehm. Am Beginn wären ihre Finger irgendwo anders verloren.

Ihre Sänger sollten wissen, wo ihre „Grundreihe“ ist. Was heißt das? Lassen Sie sie irgendeine Note in einem Akkord singen, den Sie ihnen geben. Der sollte so perfekt sein, wie sie es können. Dann formen Sie ihn, färben ihn, beschreiben ihn. Dieser perfekte Klang sitzt im Ohr Ihres Bewusstseins. Sie müssen genug vokale/chorische Pädagogik kennen, um ihnen klar zu kommunizieren, wie sie den Klang erreichen können, den Sie wollen. Das ist die Grundreihe.

Es gibt ein paar Dinge, die ich mit der Grundreihe probieren möchte.

## DYNAMIK

Die erste Dynamik heißt *Messa di voce*. Lassen Sie ihre Sänger einen Vokal Ihrer Wahl singen, fangen Sie an mit „ah“. Lassen Sie sie pianissimo beginnen, bis zum fortissimo crescendieren, und dann zurück. Während sie das tun, zählen Sie mit Ihren Fingern von 1 bis 8 und zurück zur 1. Dann lassen Sie sie von ihrer kinästhetischen Erinnerung ausgehend eine 3, eine 5, vielleicht eine 1, dann eine 8 singen. Ich benutze keine Dynamikbezeichnungen mehr. Ich bezeichne sie mit Nummern. Es gibt einfach zu viele Variablen wenn ich sage: „Ich hätte diese Stelle gerne im piano.“ Das bedeutet verschiedenes für verschiedene Leute. Aber eine 3 ist eine 3 für jeden im Chor. Und, wenn Sie Probleme haben, den Chor wegen Besetzungsfragen in eine klangliche Balance zu kriegen, können Sie die Bässe bitten, immer bei 6 als ihrer Grundreihe zu singen, die Tenöre bei 4, die Alte bei 5 und die Soprane bei 1 (Scherz!). Das wird enorm helfen, wenn eine Stimmgruppe ständig lauter ist als eine andere. Lassen Sie sie eine Nummer weniger singen.

Übung: Bauen Sie es von unten auf. Starten Sie mit einer Dynamik von 7 im Bass, und jede Stimmgruppe weiter oben singt eine Stufe weniger bis zur 4 im Sopran. Voila! Kehren Sie es zum Spaß um. Bässe singen eine 4, bis nach oben, wo die höchsten eine Dynamik von 7 singen. Dieser Akkord wird wegen der Schwere in der Höhe nie gut klingen.

## KLANGFARBE

Basstonlautsprecher (BL, engl.: woofer)/Hochtonlautsprecher (HL, engl.: tweeter) Dies ist Resonanzkorrektur – nicht deren Einstellung. Man kann nicht wirklich einen Ton „platzieren“.

Der HL ist vorne – der Mund mit den harten Oberflächen wie dem harten Gaumen und den Zähnen. Der BL ist der Rachen und die weichen Oberflächen. Wählen Sie einen Ton aus. Lassen Sie Ihre Sänger ihren Zeigefinger vertikal vor ihrem Mund platzieren. Lassen Sie sie sehr weit vorne singen, dünn und hell „ah“. Lassen Sie sie ihren Finger zum Kiefer und dann zum Ohr bewegen. So wie sie das tun, werden sie ihren Rachen (BL) öffnen und die Resonanz im Mund (HL) vermindern. Der erste Klang ist „zu hell“. Der letzte Klang ist „zu dunkel“. Der gemischte

Klang – in der Mitte – ist „genau richtig“. Ich benutze überhaupt keine Farbbegriffe mehr. Ich nutze mehr Basstonlautsprecher (BL, engl.: woofer)/Hochtonlautsprecher (HL, engl.: tweeter). Das funktioniert bestens.

Übung: Bauen Sie wieder vom Grund auf. Beginnen Sie mit mehr HL in der tieferen Stimmen, sich entwickelnd zu mehr BL in den höheren Lagen. Dann, zum Spaß, drehen Sie es um. Lassen Sie die tieferen Stimmen mehr BL und die hohen mehr HL benutzen. Sie – und die Sänger – werden sofort feststellen, dass so kein Zusammenklang möglich ist.

Zusammengefasst haben Sie nun ein bisschen über das alte Prinzip „Man muss den Chor vor der Probe 15 Minuten einsingen – egal welches Repertoire geübt wird oder was auch immer los ist“ nachgedacht.

Singen sollte so natürlich zu unseren Sängern kommen wie das Sprechen. Sicher soll es genau so natürlich sein, aber nie so einfach! Stellen Sie sicher, dass jedes Element der Anweisung, das Sie nutzen, einfach zu verstehen ist und – am wichtigsten – einprägsam. Die Sprechgewohnheiten Ihrer Sänger werden sich auch verbessern.

Viel Glück mit Ihrem Aussingen!

Dr. **Tim Seelig** leitet den San Francisco Gay Men's Chorus (Schwuler Männerchor San Francisco) und ist weiterhin gefragter Gast auf der ganzen Welt. Er ist ehemaliger Leiter des Turtle Creek Chorale in Dallas, Texas, den er 20 Jahre lang dirigierte. Seelig hat vier Abschlüsse, darunter der Doctor of Musical Arts Abschluss und ein Diplom vom berühmten Mozarteum in Salzburg, Österreich. Er hat sieben Bücher und DVDs über Chortechniken herausgebracht. Er hat seit 1991 jährlich in der Carnegie Hall und im Lincoln Center dirigiert. Als Sänger hat er Uraufführungen von John Corigliano, Conrad Susa und Peter Schickele (P.D.Q. Bach) gesungen, war bei seinem Europa-Debüt 1. Bariton an der Schweizer Nationaloper und gab sein Solokonzert-Debüt in der Carnegie Hall. Er hält den Guinness Weltrekord für das Dirigat des längsten Chorkonzertes in der Geschichte (über 20 Stunden) und trug die olympische Flamme. Seine Aufnahmen haben die Billboard Top Ten Charts erreicht und kürzlich erst erhielt er den Independent Music Award für I Am Harvey Milk. Er wurde außerdem portraitiert in zwei PBS Dokumentationen, von welchen eine den Emmy für die Beste Dokumentation gewann. Bekannt für seinen Enthusiasmus und seinen Sinn für Humor, sagt das *Grammy Magazine*: „Dr. Seelig verhilft Eklektizismus zu neuen Höhen.“ Das *Fanfare Magazine* schreibt: „Er bringt Amateursänger dazu, eine große Aufmerksamkeit zu erreichen durch exzellente Aufführungen von anregendem, frischem Repertoire.“ Die *New York Times* nennt Seelig einen „ausdrucksstarken Musiker“ und das *Fort Worth Star Telegram* sagt: „Seelig nimmt ein großes Stück vom Schinken.“ Er ist verheiratet mit Dan England und ist der stolze Großvater von Clara Skye. Email: [tgseelig@mac.com](mailto:tgseelig@mac.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Florian Sievers, Deutschland •

## IFCM News

### Das Botschafterprogramm der IFCM (s. 15)

Francesco Leonardi, Projektmanager der IFCM

Die IFCM zählt mehr als 50.000 Chöre aus aller Welt zu ihren Mitgliedern, eine eindrucksvolle Anzahl, die einen Eindruck vermittelt, wie sich Chorgesang auf alle Nationen und Kontinente verteilt, eine Zahl, die jedem der 50.000 ein Gefühl dafür vermittelt, Teil einer grossen Familie von Fans zu sein, die sich über die gesamte Welt erstreckt. Und doch muss man feststellen, dass nicht die gesamte Welt der Chorsänger, Dirigenten, Chöre und Komponisten Mitglied dieser Musikgemeinschaft ist. Es gibt Chöre, die noch nie etwas von der IFCM gehört haben, die noch nicht erfahren konnten, was die IFCM zur Förderung der Chormusik unternimmt. Unsere Arbeit bekannt zu machen, unsere Erfahrungen zu teilen, gemeinsame Projekte zu realisieren, indem wir die Möglichkeiten eines jeden einzelnen einbeziehen – das ist also ein wichtiges Ziel der IFCM. Das Botschafterprogramm der IFCM ist einer der Wege, auf denen die IFCM sich präsenter und sichtbarer in der Chorbwelt machen möchte.

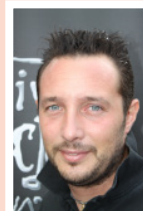
Das Programm sieht die Berufung zum „IFCM Botschafter“ für die Chöre vor, die von einer künstlerischen Kommission der IFCM zu einer Veranstaltung dieser Organisation eingeladen sind. Dieser Titel, gültig für ein Jahr, überträgt dem Chor die Verantwortung, die Mission und das Logo der IFCM an allen Orten zu verbreiten, wo der Chor auftritt, angefangen von seiner Website bis hin zu allen Drucksachen, die der Chor produziert.

Wer das Glück hatte, am X. Weltsymposium für Chormusik in Seoul teilzunehmen, konnte dem Beginn dieses Programms beiwohnen: allen eingeladenen Chören wurde tatsächlich das Angebot gemacht, Botschafter der IFCM zu werden.

Von diesen Chören, ausgewählt und eingeladen beim WSCM10 als Vertreter ihrer Länder und angesichts der gesamten Chorbwelt, erwartet sich die Organisation eine Initialzündung, wohin auch immer ihre künstlerische Karriere sie führt, um die durch die IFCM unterstützten Projekte zu verbreiten und den Chorgesang weiter wachsen zu lassen.

Es ist sicher eine grosse Ehre für diese Chöre, 50.000 Ensembles auf der ganzen Welt zu repräsentieren und für würdig befunden zu werden, Chormusik auf höchstem Niveau zu vertreten. Diese Ehre ist insbesondere auch eine Aufgabe für diese Ensembles, da sie natürlich ihr künstlerisches Niveau beibehalten müssen. Aber wie immer ist eine grosse Ehre auch mit einer grossen Verantwortung verbunden, in diesem Fall mit der Aufgabe, den Ruf der IFCM hoch zu halten und daran mitzuarbeiten, die grosse Familie der Chorkunst in der Welt weiter zu vergrössern.

**Francesco Leonardi**, 1979 in Legnano (Italien) geboren, hat *Public Relations* studiert und absolviert zurzeit ein Masterstudium in Betriebswirtschaft und Management von Vermögenswerten im Bereich von Kultur und Entertainment. Er spricht Englisch, Deutsch, Französisch und Spanisch. In den letzten zehn Jahren war er verantwortlich für die Auswahl der Chöre, die am *International Choir Festival 'La Fabbrica del Canto'* (die Liederfabrik) teilnehmen, das jedes Jahr in verschiedenen Städten der Lombardei stattfindet. Er ist eingetragener Journalist in Mailand. 2011 wurde er zum Projektleiter der IFCM ernannt. E-Mail: [leonardifra@yahoo.it](mailto:leonardifra@yahoo.it)



Übersetzt aus dem Italienischen von Martina Pratsch, Schweiz •

Alle fünf Jahre findet an einem Ort der Welt ein Ereignis statt, das alle Nationen um ein gemeinsames Thema vereint. Dieses Ereignis heißt "Weltausstellung" (Expo) und wird einer bestimmten Stadt zugeteilt, so wie es mit den Städten geschieht, die die Olympischen Spiele ausrichten.

Die Expo 2015 findet vom 1. bis zum 31. Mai in Mailand statt. Ihr Thema lautet "*Den Planeten ernähren, Energie für das Leben*", und gut 147 Länder werden sich daran beteiligen, um ihre Ideen und hervorragenden Leistungen auf dem Gebiet der Ernährung vorzustellen. Es ist mit Sicherheit ein denkwürdiges Ereignis, zu dem auch wir einen Beitrag leisten wollen, indem wir das grundlegende Thema durch einen besonderen Aspekt, nämlich den Chorgesang, bereichern.

Der Chorgesang gehört zur Tradition und Kultur aller Völker. Er entstand aus der Hoffnung bei der Aussaat, aus der spontanen Freude über eine gute Ernte, aus den Bitten um eine Periode günstigen Wetters, aus der Mühsal und Monotonie einer immer gleichartigen Tätigkeit, bei der man aus dem Chorgesang die Kraft schöpfte, um die Arbeit zu besser zu bewältigen.

Dem Chorgesang zuhören heißt, zu diesen Wurzeln, zu diesen Gefühlen zurückkehren, die nur durch das Zusammenwirken der Stimmen einer Gruppe von Menschen ihren Ausdruck und eine Kommunikationsmöglichkeit finden, die Grenzen überschreitet.

Das Thema der Expo 2015, "*Den Planeten ernähren, Energie für das Leben*", führt zu einer Wiederentdeckung dieser Wurzeln, da es auf wichtige Bedürfnisse der menschlichen Gemeinschaft hinweist, auf eben jene Werte, die dem gemeinsamen Gesang zugrunde liegen.

Deshalb ist die Weltausstellung 2015 eine gute Gelegenheit, zu einer tiefergehenden Kenntnis der Kulturen und Traditionen des Chorgesangs der Länder aus aller Welt beizutragen und zu zeigen, wie verschieden Kulturen und Traditionen sein können, die letztendlich aus den gleichen Werten und Gefühlen entstanden sind.

*Feeding Souls, Thanking For Food* wird für die Chormusik aus zwei Gründen ein historisches Ereignis sein: wegen ihres künstlerischen Niveaus und wegen ihrer Dimension.

Das künstlerische Niveau wird von der IFCM (Internationale Föderation für Chormusik) und der FENIARCO (Italienische Konföderation der regionalen Chorverbände) sichergestellt, denn nur die besten Gruppen, die die Chormusik aus aller Welt zu bieten hat, werden daran teilnehmen.

Als künstlerische Oberleitung sorgt die IFCM dafür, dass nur die besten Chöre des Auslands eingeladen werden, und die FENIARCO kümmert sich um die künstlerische Leitung der an der Expo beteiligten italienischen Chöre.

Organisiert und koordiniert wird das Projekt von der *Associazione Musicale Jubilate*, die sich in Bezug auf Organisation und Durchführung von Chorveranstaltungen einer mehr als 20-jährigen Erfahrung rühmen kann, die sie vor allem bei der Planung und Durchführung des internationalen Chorfestivals *La Fabbrica del Canto* erworben hat, welches seit 23 Jahren in Legnano stattfindet.

Ziel des Projekts *Feeding Souls, Thanking For Food* ist es vor allem zu zeigen, dass die Chormusik als ältester Ausdruck der Menschheit elementarer Bestandteil eines jeden Volkes ist und zu seinen tiefsten kulturellen Wurzeln gehört. Trotz der Ausdrucksvielfalt, die diese Kunstform im Lauf der Jahrhunderte hervorgebracht hat, sind sich darin alle Völker ähnlich.

Andere Merkmale des Projekts sind die Qualität und Vielfalt, die die an der Expo beteiligten Nationen sicherstellen. Es werden Chöre aus einer Vielzahl von Ländern eingeladen, was für eine durchgehende Vielfalt an Formen, Repertoires und Interpretationsauffassungen sorgt, wobei stets auf höchstes künstlerisches Niveau geachtet wird.

Ein weiterer Zweck des Projekts ist, das sehr zahlreiche Publikum (die Expo wird von schätzungsweise 21 Millionen Menschen aus aller Welt besucht) mit der Chormusik bekanntzumachen. Dadurch soll einem Publikum, das mit dieser Musikform noch wenig vertraut ist, die Freude am Chorgesang vermittelt werden.

Deshalb wird *Feeding Souls, Thanking For Food* ein für die Geschichte des Chorgesangs einmaliges Ereignis sein, und alle, die sich für diese Kunstform begeistern, werden sich daran beteiligen wollen.

Ausgehend von Mailand, der Stadt, die das Ereignis ausrichtet, und der Provinz Mailand soll das Projekt auf die gesamte Region der Lombardei ausgedehnt werden. Die Aufmerksamkeit der Besucher soll dadurch auch auf die historischen, landschaftlichen und kulturellen Schönheiten gelenkt werden, die dieser Teil Italiens zu bieten hat, und die vom Tourismus bisweilen nicht genügend gewürdigt werden. Deshalb sollen für die Konzerte Areale, Gebäude, Kirchen und Räumlichkeiten genutzt werden, die Teil der Geschichte dieser Region darstellen.

*Feeding Souls, Thanking For Food* gliedert sich in zwei Bestandteile: den italienischen Chorgesang und den Chorgesang aus aller Welt.

Wegen seiner Aktivitäten, die im italienischen Pavillon der Expo stattfinden, wird dies für den italienischen Chorgesang ein besonders wichtiges Ereignis sein. An den Aufführungen, die von höchstem Niveau sind, werden sich die besten Chöre der verschiedenen Regionen Italiens beteiligen. Sie werden während dieser Wochen der Reihe nach vorgestellt. Diesen Chören obliegt es, den Besuchern des italienischen Pavillons die diversen Schattierungen der Kultur und Traditionen der einzelnen Regionen Italiens vorzustellen, wodurch der Eindruck, den die übrigen Ausstellungsangebote vermitteln, vervollständigt wird.

Die Aufgabe der ausländischen Chöre, die zur Expo eingeladen werden, ist von anderer Art und differenzierter. Als Vertreter ihrer jeweiligen Nationen haben sie zwei Aufgaben: die erste ist, die Kultur ihres eigenen Landes vorzustellen, und so den einheimischen Italienern einen Einblick in verschiedenartige und hier oft unbekannte Traditionen zu geben. Die zweite besteht darin, durch ihre Präsenz und Aufführungen an Orten künstlerischer Bedeutung diese aufzuwerten, um sie zu Anziehungspunkten für den Kulturtourismus in Italien zu machen.

Die Monate des größten Zustroms der Chöre werden der Juni und Juli sein, aber es sieht danach aus, dass auch der September ein "Chormonat" wird.

*Feeding Souls, Thanking For Food* wird nach folgendem Schema ablaufen:

An jedem Wochenende wird sich im italienischen Pavillon ein italienischer Chor vorstellen, mit zwei kurzen Auftritten während des Tages und einem vollständigem Konzert am Abend.

Jeden Tag werden sich zwei der ausländischen Gastchöre in der Region präsentieren (Mailand, Provinz Mailand und in der Lombardei).

Wenn Sie also während der Monate der Expo zufällig durch Europa reisen, allein oder mit einem Chor, schreiben Sie an [fabbricadelcanto@jubilate.it](mailto:fabbricadelcanto@jubilate.it) Unseren lokalen Mitarbeitern wird es ein Vergnügen sein, Ihnen bei den Konzerten und dem Kennenlernen der Chöre behilflich zu sein, denn das



Markenzeichen der IFCM ist die Idee, den Austausch zwischen Musikern und Chorkulturen aus aller Welt zu fördern.

Übersetzt aus dem Italienischen von Reinhard Kiffler, Deutschland

## Choral World News

### Leb' wohl, mein Freund... (S. 19)

Jean-Claude Wilkens,  
Direktor von A Cœur Joie France, éditions et association  
Ehemaliger Generalsekretär IFCM

Heute, am 7. März, hat uns Dr. Steve Zegree verlassen, er hat den Kampf gegen eine sich rasant entwickelnde Krebserkrankung verloren. Mit ihm verliert die Musikwelt einen ihrer treuesten Diener. Ganze Studentengenerationen sowie die Mitglieder des Weltjugendchores betrauern seinen Tod.

Steve war ein vollendeter Musiker. Nach seiner Hochschulausbildung als Chorleiter und Pianist hat er sich schnell darum bemüht, der zeitgenössischen Musik und dem Vokal-Jazz zu ihrem gebührenden Platz in der musikalischen Ausbildung zu verhelfen. Vierunddreißig Jahre lang hat er als Lehrer an der *Western Michigan University* in Kalamazoo Generationen von Sängern und Pianisten ausgebildet, von denen heute viele zu den Sternen am Jazz- und Pop-Himmel auf der internationalen Szene gehören. Als Leiter der *Gold Company*, des Vokalensembles der Universität, war er auf den Bühnen der Welt zu Gast und hat mehr als zwanzig Preise für seine Einspielungen erhalten.

Bis zuletzt noch ein aktiver Anwalt dieser lebendigen Musik hatte er erst kürzlich das Angebot der prestigeträchtigen Indiana University of Bloomington angenommen, dort eine Fakultät für Jazzgesang aufzubauen.

Steve war an zahlreichen Projekten beteiligt. So war er Gründer des *Steve Zegree Vocal Camp for High School and College students and teachers*, hatte zwei Arbeitsphasen des Weltjugendchores geleitet und war mit seiner *Gold Company* bei zahlreichen Treffen der *American Choral Conductors Association*, der *Jazz Educator Association* und beim Weltsymposium der *International Federation for Choral Music* aufgetreten. Bei *Heritage Music Press* und *Hal Leonard* u.a. hinterlässt er zahlreiche Bearbeitungen und Aufnahmen.

Darüber hinaus muss man vor allem den Menschen und Pädagogen würdigen, der er war. Steve gab seinen Studenten alles, er war nicht einfach „nur“ ein Musiklehrer, er nahm sich Zeit für jeden, seine alltäglichen Sorgen. Disziplin und Ernsthaftigkeit, Respekt vor sich selbst und vor den Mitmenschen waren für ihn Voraussetzung, um aus seinen Schülern Musiker zu machen, die aufgrund ihrer Kunst, ihrer Persönlichkeit und ihrer Rolle in der Gesellschaft geachtet wurden. Er verlangte 110-prozentigen Einsatz, aber war immer positiv, ermutigend und eine Quelle der Inspiration, wenn es darum ging, ein Talent zu fördern und jemandem Selbstvertrauen zu geben.

Man muss nicht lange im Internet suchen, um Tausende von Anekdoten zu finden, die besser als dieser Nachruf beschreiben könnten, wer Steve war. Meine Episode mit ihm ist wahrscheinlich unspektakulär. Wir haben uns zufällig gefunden,

ich war auf der Suche nach einem Ensemble, um für eine abgesagte Tournee mit 30 Schulkonzerten einen Einspringer zu finden. Als noch nichts auf unsere künftige tiefe und treue Freundschaft hinwies, war seine erste Frage: „Warum machen Sie diese Konzerte in Schulen?“ Ich überlasse es Ihrer Fantasie, sich unsere anschließenden Diskussionen vorzustellen. Steve hat meinen Blick auf meinen Beruf und seine Ausrichtung zutiefst beeinflusst, ...und hat mich an Geheimnisse des Jazzgesangs herangeführt! Dafür werde ich ihm ewig dankbar sein.

Übersetzt aus dem Französischen von Ursula Wagner, Deutschland

### Veränderungen in der Chorwelt im Laufe der letzten 10 Jahre (S. 21)

Marcin Cmiel, Choral Society Lira, Warschau

Jedes Jahr Ende Oktober findet das internationale Chorfestival Varsovia Cantat ([www.varsoviacantat.pl](http://www.varsoviacantat.pl)) statt. Ich habe das Glück, seit vielen Jahren Jurymitglied zu sein und freue mich, dass wir im letzten Oktober schon die 10. Auflage eines Festivals erleben durften, das Top-A-Cappella-Chöre in die Hauptstadt Polens bringt.

Es war eine großartige Gelegenheit, mit meinen Kollegen eine Zusammenfassung der letzten 10 Jahre zu erstellen. Sie alle sind sehr aktive Jury-Mitglieder und tauschten ihre Meinungen mit mir aus, nicht nur über ihre Erfahrungen in Warschau, sondern auch über viele andere Festivals oder Chorveranstaltungen, an denen sie teilgenommen hatten. Zur Jury gehören Prof. Twardowski (polnischer Komponist), Bernard Gfrerer (Salzburg, Österreich), Agnes Gerenday (Budapest, Ungarn) und Carmen Moreno (Barcelona, Spanien).

### Veränderungen in der Einstellung zu Wettbewerb und Konzerten

Varsovia Cantat ist ein Festival, dessen Hauptteil der Gesangswettbewerb ist. Vor zehn Jahren waren die Chöre natürlich daran interessiert, die Preise zu gewinnen – aber für viele war das Hauptziel, an so vielen zusätzlichen Konzerten wie möglich teilzunehmen.

Früher hatten die Organisatoren bei durchschnittlich 18-25 Chören Schwierigkeiten, sie in die 10-12 gemeinsame Konzerte zu „quetschen“.

In den letzten Jahren mit fast 30 Chören pro Auflage wurden nur 4-5 Zusatzkonzerte benötigt. Das bedeutet offensichtlich, dass die Chöre sich jetzt insgesamt mehr auf den Wettbewerb an sich als auf die Aufführungen konzentrieren. Zudem wollten sie früher bei den gemeinsamen Zusatzkonzerten so lange wie möglich singen, 25 – 30 Minuten waren ihnen nicht lang genug. Heutzutage haben einige Chöre jedoch bereits Probleme, ein 20 Minuten-Programm zu singen, und meist wiederholen sie dabei nur ihr Wettbewerbsprogramm. Warum ist das so? Fehlendes Selbstvertrauen?

Aber alle für Varsovia Cantat ausgewählten Chöre sind gute und sehr gute Ensembles, die früher oder später Top-Preise bei vielen Chor-Festivals auf der ganzen Welt gewonnen haben. Aus meiner Sicht ist es für viele Chöre wichtiger zu gewinnen, als den Zuhörern zu begegnen. Dank dieser Tatsache ist das Aufführungsniveau zwar ständig gestiegen – aber geht es beim Chorsingen nur darum, Punkte zu sammeln?

## Veränderungen im Repertoire

Ähnlich wie bei der Länge des Zusatzkonzertprogramms versuchten die Chöre vor zehn Jahren, die Wettbewerbszeit zu maximieren und suchten möglichst lange Programme aus. In vielen Fällen lief es darauf hinaus, dass es zu signifikanten Zeitüberschreitungen kam, was bekanntermaßen die Jury nicht glücklich macht. Meiner Meinung nach ist es recht einfach, die Aufführungszeit bei ein paar Proben zu messen. Natürlich kann man sich um 1-2 Minuten verschätzen, aber einige Chöre überschritten die Zeit um 5 oder mehr Minuten. Nun, solche Situationen kommen nicht allzu oft vor, und in der Tat haben wir auch Chöre, die Sorge haben, ob ihr Repertoire nicht zu kurz sei.

Wir beobachteten auch eine leichte Tendenz, dass Chöre häufiger zeitgenössische Musik – egal ob international oder aus ihrem Heimatland – singen und auch mehr Musik aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Darunter sind natürlich viele Aufführungen des allgegenwärtigen Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Aufführungen von Musik aus dem 18. und 19. Jahrhundert verzeichnen einen leichten Rückgang. Seit dem ersten Festival haben die Chöre aus dem Fernen Osten einen Hang zu Spirituals oder sogenannter Unterhaltungsmusik. Sie waren stimmlich perfekt vorbereitet, hatten jedoch Interpretationsprobleme, die aber nach wenigen Jahren jetzt beinahe verschwunden sind. Später begannen sie mehr und mehr Lieder aus ihrer Heimat zu singen, und überraschenderweise fingen Chöre aus dem Norden und Westen an, mehr und mehr „östliche“ Musik zu präsentieren – darunter auch Stücke, die aus der orthodoxen Kirche stammen. Viele Chöre verstanden gut, dass manche Kompositionen, obwohl schön und sehr bekannt, sich nicht besonders für das Festival eignen, weil sie eher in ein Konzert passen. Die Chöre haben begriffen, dass die Auswahl des Repertoires sehr wichtig ist und die Vielfalt der stimmlichen Möglichkeiten des Chores zeigen sollte. Früher haben Chöre oft schon bekannte Stücke gesungen, aber in vielen Fällen war das die falsche Strategie, da sie sich zu sicher fühlten und in der Folge nicht viel Mühe in die Vorbereitung steckten.

Keine Herausforderung – keine Ergebnisse (neues Repertoire für den Wettbewerb, um das Gehirn der Sänger „auf Trab zu bringen“)!

## Veränderungen in der Art der Chöre

Wie allgemein bekannt, sind die meisten Chöre, die an Varsovia Cantat teilnehmen, gemischte Chöre. Vor zehn Jahren bestanden sie im Durchschnitt aus 45 – 50 Sängern. In den letzten Jahren zeigte sich eher eine Tendenz zu Kammerchören. Im Bereich der gemischten Chöre auf hohem Niveau dominieren nach wie vor die Universitätschöre. Immer häufiger bestehen sie nicht mehr nur aus Studenten, sondern auch aus Absolventen und Dozenten. Überraschenderweise steigt die Zahl der reinen Frauen- und Männerchöre, die anfangs Jahr für Jahr weniger wurden, wieder an, und sie erscheinen jetzt häufiger bei Wettbewerben. Das Durchschnittsalter bei Kinderchören ist von 11 – 13 Jahren auf 14 – 15 Jahre gestiegen. In manchen Fällen ist es schwierig, sie noch Kinderchöre zu nennen – sie sollten eher als junge Jugendchöre bezeichnet werden. Die jungen Kinderchöre im Alter von 7 -12 Jahren treten in letzter Zeit selten auf.

## Veränderungen im sozialen Leben von Chören

Während des Festivals wird jeder Chor von einem einheimischen Chormitglied oder Freiwilligen begleitet, um dem Chor zu helfen, sich in einer großen Stadt wie Warschau zurechtzufinden. Ich treffe mich nach jedem Festival auch mit diesen Helfern, um das Ereignis zusammenzufassen. Im Vergleich zu den ersten Veranstaltungen genossen die Chöre die Freizeit sehr und bummelten durch die Stadt, so dass sie es kaum zu den Wettbewerben und Zusatzkonzerten schafften. Heute verbringen mehr Chöre ihre Zeit im Hotel mit zusätzlichen Proben, was verständlich ist. Doch man beobachtet das auch nach den Wettbewerben und Konzerten. Natürlich verbringen sie auch Zeit jenseits von Proben, teilen sich dann aber eher in kleine Gruppen, als mit dem gesamten Chor etwas zu unternehmen, und das einzige Foto, das sie von Warschau mitbringen, ist das aus dem Konzertsaal. Sind die Sänger heute weniger gesellig, oder ist das nur eine allgemeine Entwicklung in der Welt?

## Wie sich das Publikum verändert hat

Das Publikum, das während des Konzerts sehr wichtig ist, hilft nicht immer während des Wettbewerbs. Das Publikum ist im Verhältnis zu früher ein bisschen bequemer geworden. Es kommen mehr und mehr Menschen zu den Galakonzerten, da es einfacher ist, für zwei Stunden zu kommen und die Besten des Festivals zu hören, statt zehn Stunden während des Gesangswettbewerbs zu verbringen – aber das ist die Gelegenheit, neue oder weniger bekannte Kompositionen zu hören. Für die Gala wählen die Chöre natürlich ein sehr gutes Programm, aber normalerweise doch eher bei Chorliebhabern bekannte Stücke. Das Konzertpublikum am Abend ist ebenso wenig vorhersagbar wie das Wetter, und das Wetter ist unglücklicherweise der wichtigste Faktor.

Bei relativ warmem Wetter kommen sehr viele Besucher, nur wenn es kalt ist oder regnet, kommen weniger. Vor zehn Jahren war das Wetter nicht so wichtig für die Zuhörer – Klimawandel?... Ich freue mich, dass in den letzten zehn Jahren fast 250 Chöre aus aller Welt zu Varsovia Cantat gekommen sind und das Festival dem A-Cappella-Gesang treu geblieben ist, der für mich die beste Form des Chorgesangs ist – vielleicht nicht so spektakulär wie berühmte Werke mit Orchester, dabei aber die anspruchsvollste und schönste zugleich.

**Marcin Cmiel**, (Warschau, Polen): Chorleiter und Musiklehrer. Er ist Gründungsmitglied der Choral Society LIRA in Warschau. Von 1997 – 2008 war er stellvertretender Chorleiter der Choral Society LIRA. Seit 2009 ist er ihr künstlerischer Leiter. Er absolvierte sein Studium an der Warsaw Academy of Music bei Prof. Ryszard Zymak. Viele Jahre arbeitete er mit dem Warsaw University Choir, dem Chor der Stefan Wyszyński Universität und dem Komponisten Romuald Twardowski zusammen. Er ist seit langem Jurymitglied bei Chorfestivals in Warschau, St. Petersburg und dem Krakau Advent Festival. E-Mail: [mcmiel@poczta.onet.pl](mailto:mcmiel@poczta.onet.pl)





Vor vollen Häusern in Pretoria, Soweto und Kapstadt feierte das südafrikanische Musikfestival „Ihloombe! South African Music Festival“ im Juli 2014 seine 6. Saison.

Jedes Jahr lockt das Festival Teilnehmer aus nah und fern an, darunter Ensembles aus den USA, Kanada, Trinidad & Tobago, Südafrika, Belgien, Australien, Neuseeland, Nigeria, Uganda und Zimbabwe. Unser Chor, „The Children's Chorus of Washington“, reihte sich ein in die Riege der namhaften Vorjahresteilnehmer. Wir tauschten Chortraditionen an traumhaften Schauplätzen aus, präsentierten unser eigenes vielseitiges Chorrepertoire und erlebten andere einzigartige Ensembles, und jedes Mal riss es das Publikum von den Stühlen.

Unser Chor konnte aus einem vielseitigen Angebot für ein freiwilliges soziales Engagement auswählen, vom Choraustausch, Waisenhausbesuch und Schüleraustausch über Wohnbauprojekte bis hin zu Kooperationen, und hatte Gelegenheit, der Jugend etwas in Form von Chor- und Musikprogrammen zurückzugeben. Wir entschieden uns für die Teilnahme an einem Schüleraustauschprogramm und die Mitwirkung an einem als Aktivität nach Unterrichtsende angebotenen Chorprogramm für Jugendliche. Wir sangen füreinander und lernten neue Lieder sowie eine andere Kultur kennen.

Andere Chöre fanden Gefallen daran, in einem örtlichen Waisenheim mit angeschlossenem Tageshort zu singen und bei den alltäglichen Aufgaben und Aktivitäten mitzuhelfen.

Südafrika ist wegen des Bekanntheitsgrades, den es in der Chorbwelt aufgrund seiner vielseitigen Chormusik genießt, der perfekte Austragungsort für dieses Chorfest. Die starke Tradition des Chorgesangs inspirierte dazu, das „Ihloombe! South African Choral Festival“ ins Leben zu rufen. 2009 wurde es erstmals ausgerichtet und seitdem jedes Jahr veranstaltet. Mittlerweile gilt es als das größte internationale Chortreffen in Südafrika. Classical Movements, Produzent und Veranstalter, hat seit 1994, als Nelson Mandela Präsident wurde, schon unzählige Male Südafrika bereist. Kultureller Austausch spielt eine wichtige Rolle, wenn es darum geht, Freundschaften über Ländergrenzen hinweg zu knüpfen, und *Ihloombe!* ist eine Verkörperung dieses Gedankens. Dank der konsequenten Bemühungen, Chorsängerinnen und -sänger an Orten zusammenzubringen, die für verschiedene Volksgruppen zugänglich und erreichbar sind, bietet das Festival dem Publikum durch einen bunten Mix von Chören aus dem In- und Ausland musikalische Vielfalt auf hohem künstlerischen Niveau.

Wir erlebten während unserer Teilnahme an diesem Festival einige der herausragendsten Chöre Südafrikas sowie exzellente internationale Chöre. Unsere Konzerte fanden in Soweto, Johannesburg, Pretoria sowie im Großraum Kapstadt statt, während sich andere Chöre für weitere Auftritte noch nach Winterton, Bloemfontein, Port Elizabeth, George, Paarl, Grahamstown, Bellville und Stellenbosch begaben. Seit seinem Bestehen hat *Ihloombe!* über einhundert Chöre in 43 Konzerten präsentiert und sich für Chöre aus aller Welt zu einem gefragten Festival entwickelt als ein Ort der interkulturellen Begegnung mit der Regenbogennation an der Spitze des afrikanischen Kontinents. Eines der Ziele des *Ihloombe!*-Festivals besteht darin, dem südafrikanischen Publikum die Gelegenheit zu geben, Konzerte zu erleben, in denen Südafrikaner gemeinsam mit Spitzenchören aus aller Welt zu hören sind. Alle Chöre haben die Chance, an Chor-Workshops mit faszinierenden kulturellen Elementen

afrikanischer Rhythmen, Tanzstile und Trommeltechniken zur gemeinsamen Erarbeitung einzigartiger internationaler Chorwerke teilzunehmen. Der Trommel-Workshop und das Kennenlernen zahlreicher kultureller Vollzüge des traditionellen Südafrikas haben uns besonders begeistert. Jedes unserer Konzerte zeichnete sich durch unterschiedliche Chorkombinationen mit spannenden Programmen aus und endete mit einem Finale, bei dem alle gemeinsam ein südafrikanisches Stück zu Gehör brachten, das in den von führenden südafrikanischen Dirigenten geleiteten Workshops einstudiert worden war. Dass sich das Publikum erhebt und in den Gesang mit einstimmt, ist hierbei nichts Ungewöhnliches. Diese Erfahrung, dieses Erlebnis werden unsere Chorsängerinnen und -sänger niemals vergessen.

Für das Xhosa-Wort „Ihloombe“ gibt es in der englischen Sprache keine direkte Entsprechung. Es beschreibt das transzendente Gefühl, das durch Musizieren und gemeinsames Singen hervorgerufen wird und einen in den Zustand überschäumender Freude versetzt, in dem man plötzlich eine solch bewegende Kraft in sich verspürt, dass man einfach aufspringen und mitmachen muss. In der Sprache der Zulu bedeutet „Ihloombe“ Beifall, was die schöne Chortradition Südafrikas wunderbar zum Ausdruck bringt.

Wir hatten die Gelegenheit, an Workshops mit traditionellen Chören südafrikanischer Volksgruppen wie die Kapmalaien, Zulu, Xhosa, Sotho und Afrikaans sowie englischen Chören ganz unterschiedlicher Altersgruppen teilzunehmen. Jedes unserer Konzerte wurde von einem lokalen südafrikanischen Chor ausgerichtet, wobei die musikalischen Facetten des jeweiligen Landes - hierin eingeschlossen die traditionellen Chortechniken, Trommeltechniken, Rhythmen - ebenso wie internationale preisgekrönte Chöre präsentiert wurden. Die Erlöse aus den Konzerten kommen üblicherweise den gastgebenden südafrikanischen Chören zugute.

Südafrika rühmt sich seiner traumhaften Natur und berauschenden Möglichkeiten für Aktivitäten, und so nutzten wir während des Festivals die Chance, diese kennenzulernen. Wir unternahmen Ausflüge zu den Hauptsehenswürdigkeiten wie das Kap der Guten Hoffnung, der Tafelberg, Rundfahrten durch malerische Landschaften, Safaris, wir besuchten Museen, das Haus von Nelson Mandela, Robben Island, Freedom Park und viele andere historische Orte. Ein besonderes Highlight war der Aufenthalt mit Übernachtung in der Safari Lodge, wo sich die Wildtiere frei bewegen und wir einen traditionellen südafrikanischen Grillabend, einen sogenannten „Braai“, erleben durften.

*Ihloombe!* bietet den Festivalteilnehmern die Chance zur Zusammenarbeit zu Ehren des großen Nelson Mandelas und dessen Engagement für eine bessere Welt bei den Feierlichkeiten zum Internationalen Nelson-Mandela-Tag. Zum Gedenken an die 27 Jahre dauernde Inhaftierung von Nelson Mandela sang jeder Chor 27 Minuten lang. Außerdem widmete jeder Teilnehmer 67 Minuten für ein soziales Projekt, um an die 67 Jahre zu erinnern, die Nelson Mandela für die Menschenrechte kämpfte.

Wir traten in Benefizkonzerten zu Ehren von Nelson Mandela auf, die von Chorensembles aus aller Welt gestaltet wurden, während andere Chöre an sozialen Projekten mitwirkten. Jeder dieser Chöre brachte seine Sangeseite ein und trug so seinen Teil dazu bei, die Botschaft der Hoffnung zu verbreiten. Ein erinnerungswürdiger Moment dieses monumentalen Ereignisses war ein von den Festivalteilnehmern organisierter Flashmob, an dem mitwirkende Chöre in Kapstadt zum Gedenken an den Geburtstag von Nelson Mandela auftraten. Auch vor dem Krankenhaus in Pretoria, in dem Mandela damals weilte, gaben sich Chöre ein Stelldichein. Die lokale Presse, Rundfunk-

und Fernsehstationen nahmen jedes Ereignis positiv auf und berichteten darüber. Classical Movements wird auch zukünftig mit der Gabe des Gesangs zum feierlichen Gedenken an das Leben und Wirken von Nelson Mandela für Südafrika und die Welt durch *Ihlombe!* beitragen.

Unser Chor verließ Südafrika bestärkt in dem Gefühl, dass sich durch die Kraft der Musik Einigung erzielen lässt.

#### **Joan Gregoryk, Künstlerische Leiterin des *Children's Chorus of Washington***

„Der ‚Children's Chorus of Washington (CCW)‘ ist gerade aus Südafrika zurückgekehrt, wo er an ‚Ihlombe! South African Choral Festival‘ teilgenommen hatte, und es besteht unter den Chorsängerinnen und -sängern, Begleitpersonen und Mitarbeitern einhelliges Einvernehmen darin, dass dies die bereicherndste Reise bislang überhaupt war, eine echte Erfahrung für das Leben. Die gemeinsamen Konzerte mit den anderen internationalen Chören und den Chören Südafrikas waren musikalisch hochinteressant und spannend, die Besuche der historischen Stätten, die die jüngste Geschichte Südafrikas prägten, Robben Island eingeschlossen, waren ernüchternd. Der Aufenthalt im Wildreservat und die Safari haben uns sehr gut gefallen, die natürliche Schönheit des Landes hat uns staunen lassen, so z.B. der Tafelberg, der Hafen von Kapstadt und die Kap-Halbinsel. Wir vom CCW sind Classical Movements sehr dankbar für die Weitsicht, all die Details dieser Reise so zu planen und umzusetzen, dass sie uns als etwas ganz Besonderes in Erinnerung bleiben wird.“

#### **Anonym, Chorsänger des *Children's Chorus of Washington***

„Mir hat die Ausgewogenheit zwischen Sightseeing und Konzertauftritten sehr gut gefallen. Ich fühlte mich nicht so sehr als Tourist, weil ich mit all diesen wunderbaren, unterschiedlichen Menschen Südafrikas in Kontakt kam und mit ihnen singen konnte. Ich bin Ihnen so dankbar - diese Reise hat wirklich mein Leben verändert. Ich bin mir sicher, dass ich schon bald nach Südafrika zurückkehren werde, vielleicht, um an der Universität Kapstadt zu studieren!“

Info: [Stephanie@classicalmovements.com](mailto:Stephanie@classicalmovements.com)

**Joan Gregoryk**, Gründerin und künstlerische Leiterin des *Children's Chorus of Washington (CCW)*, genießt internationales Ansehen als eine führende Autorität in Sachen Kinderchormusik. Sie gründete den CCW 1995 mit dem Ziel, die besten Kinderchöre der Stadt Washington weiterzuentwickeln. Sie bereitete Chöre für Aufführungen unter führenden Dirigenten vor, wie z.B. Mstislav Rostropovich, Helmuth Rilling, Leonard Slatkin und Valery Gergiev. Frau Gregoryk ist als Pädagogin, Autorin und Gastdirigentin in den USA, in Kanada und in Europa sehr gefragt. Zahlreiche Auszeichnungen wurden ihr zuteil, so z.B. der Titel *Outstanding Arts Educator* in den USA, verliehen von Rockefeller Brothers Funds Awards in Arts Education, sowie die Auszeichnungen *Greater Washington Choral Excellence Award*, *Maryland Outstanding Elementary Music Educator Award* und die *Conservatory Medal of Excellence* der Shenandoah University.



#### **Anmerkungen zum 7. Internationalen Robert-Schumann-Chorwettbewerb und Festival vom 15. bis 19. Oktober 2014 in Zwickau (Deutschland): Geist und Stimme Robert Schumanns (S. 28)**

Henri Pompidor, Chorleiter und Ausbilder

**R**obert Schumann wurde schon sehr früh vom Chorgesang inspiriert. In der Tat sind in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Sachsens Hauptstadt Dresden, wo Schumann von 1840 bis 1850 residiert, die Aktivitäten im Chorgesang besonders anregend für den Komponisten. In Fortsetzung der Chortradition, die im 17. Jahrhundert mit Heinrich Schütz an der Kreuzschule ihren Anfang nahm, setzt sich Robert Schumann für die Entwicklung des Chorsingens ein. Er übernimmt die musikalische Leitung eines Männerchores, der „Liedertafel“, in Dresden und gründet selbst Ende 1847 den Verein für Chorgesang für gemischten Chor.

Schumann hatte im Jahr zuvor (1846) zahlreiche Chorsätze für den Leipziger Liederkranz komponiert, ein weiteres Vokalensemble, welches von seinem Freund Mendelssohn Bartholdy ins Leben gerufen wurde. Aber Schumann wird selbst ein aufmerksamer und leidenschaftlicher Chorleiter, der sich nun für das weite Feld der Chorkomposition interessiert. „Mein Chorverein bereitet mir eine große Zufriedenheit, denn ich kann mit ihm ganz nach meinem Wunsche die von mir bevorzugte Musik interpretieren“, bemerkt er im März 1848. Er dirigiert und komponiert.

Für den Männerchor Liedertafel in Dresden, dessen Leitung er später aufgibt, und vor allem für den Verein für Chorgesang, auf den er sehr stolz ist, komponiert er zahlreiche Werke für gemischten oder gleichstimmigen Chor auf Gedichte der von ihm bewunderten, wichtigsten deutschen Dichter: Rückert, Moser, Heine und Goethe. Sein Werk wird bereichert durch die mehrstimmigen a-cappella-Lieder sowie durch Chorsätze mit Klavierbegleitung oder in Begleitung eines anderen Instrumentes und durch religiöse Musik, hauptsächlich in deutscher Sprache.

Interkultur, die Chororganisation deutschen Ursprungs, war sich dieser Tradition erkennbar bewusst, als sie vor mehr als 14 Jahren ein internationales Festival für Chorgesang zu Ehren des Komponisten ins Leben rief. Die siebte Ausgabe des Robert Schumann Festival fand vom 15. bis 19. Oktober 2014 in Zwickau (Deutschland) statt, der Geburtsstadt des Komponisten. Diese neue Ausgabe sollte den Komponisten als einen bedeutenden Komponisten für Chormusik neben Franz Schubert, Felix Mendelssohn Bartholdy oder auch Johannes Brahms ehren.

Etwa zwanzig Chöre aus neun verschiedenen, größtenteils europäischen Ländern, haben sich also in dieser kleinen sächsischen Stadt getroffen, um dieses großartige Chorwerk vorzustellen. Es handelte sich vor allem um gleichstimmige Männerchöre – wie der Chor aus Kroatien – und Frauenchöre – russische, weißrussische, tschechische und deutsche. Es gab ebenfalls gemischte Chöre aus der Schweiz, Norwegen und mehreren deutschen Bundesländern. Die Kompositionen Schumanns nahmen einen herausragenden Platz im Repertoire der Ensembles ein. So konnte man einige der Lieder hören, die Schumann für vier Männerstimmen komponierte, insbesondere für seinen Dresdener Chor 1847, aber auch a-cappella-Werke für gemischten Chor von den wichtigsten deutschen Komponisten der romantischen Epoche wie Brahms oder Mendelssohn Bartholdy.

Schon an den ersten Tagen des Wettbewerbes im großen Jugendstilsaal des Konzert- und Ballhauses „Neue Welt“ in Zwickau konnte sich die Jury von dem allgemein exzellenten Niveau der teilnehmenden Chöre überzeugen. Im Laufe des Wettbewerbes wurden die musikalische Präzision des Ensembles Kammerkoret Aurum aus Norwegen bei der Interpretation des „Bänkelsänger Willie“ von Schumann und die stimmliche Leichtigkeit des gemischten Chores aus Lettland bei der Interpretation von „Am Bodensee“ (Vier Gesänge für gemischten Chor a cappella, op.59, Nr.2) gefeiert. Schumanns Kompositionen für gleichstimmige Chöre standen dem in nichts nach, vor allem die sehr schönen Klänge des russischen Chores Cantilena im „Wassermann“ (Romanzen für Frauenstimmen, op.91, Nr.9). Die chorische Arbeit der Gruppe Vox animae in dem Lied „Wo ist ein so herrlich Volk“ von Brahms, die Reinheit der weiblichen Stimmen des Chores Lira aus Weißrussland in der Interpretation einer der drei Motetten op. 39 von Felix Mendelssohn-Bartholdy „Laudate Pueri“ oder auch das Verschmelzen der Stimmen des tschechischen Jungmädchenchores Kühnusdesky sbor in der Interpretation des Ave Maria von Johannes Brahms erhielten viel Aufmerksamkeit. Reichlich Anerkennung erhielt auch der iranische Chor Pasargaard, der ebenfalls eine Motette von Mendelssohn Bartholdy zu Gehör brachte. Aber den größten Eindruck bei der Interpretation der deutschen romantischen Chormusik machte unbestritten der Männerchor Gradski zbor Brodosplit. Dieses Vokalensemble kroatischen Ursprungs präsentierte eine bemerkenswerte Interpretation des zweiten Liedes („Freiheitslied“) aus Drei Lieder für Männerchöre op. 62 von, das 1847 von Schumann komponiert wurde. Diese sehr schöne Interpretation, getragen von der soliden stimmlichen Ausführung, wurde am Ende der Wettbewerbstage mit dem Robert-Schumann-Preis für Interpretation ausgezeichnet.

Innerhalb seiner Kompositionen scheute sich Schumann nicht vor technischen Neuerungen, rhythmischen Wagnissen, Tempoänderungen und Charakterbezeichnungen, Modulationen, dem Gebrauch von Dissonanzen und metrischen Wechseln. Die in den verschiedenen Wettbewerbskategorien teilnehmenden Chöre – gleichstimmige oder gemischte Chöre, Kinder- oder Erwachsenenchores, Kirchen- und weltliche Musik – wussten diese Modernität herauszustellen und wurden so der leidenschaftlichen Arbeit des Komponisten und Chorleiters der deutschen Romantik gerecht. Zahlreiche moderne Werke mit progressivsten Chortechniken traten neben die Werke romantischer Musik und machten das bereits beobachtete allgemein hohe technische Niveau vollkommen. Zu erwähnen sind die Arbeit mit acht Stimmen der Schweizer Sänger vom Ensemble Vox animae in der Interpretation der Vokalkompositionen von Morten Lauridsen und Eric Whitacre; weiterhin die rhythmischen Stücke von Valeri Gravilin in der Interpretation des jungen weißrussischen Mädchenensembles Tonica; auch noch die Präzisionsarbeit des gemischten Chores Pa Saulei aus Lettland in der Interpretation der Vokalkomposition von Peteris Vask. Auf diesem Gebiet der modernen Chorkunst zeichnete sich gerade der norwegische Chor mit seiner Interpretation mehrerer zeitgenössischer Werke, vor allem den Laudes von Odd Johan Overoye aus. Der Chor meisterte erfolgreich die wechselseitige Herausforderung zwischen der Schwierigkeit des Werkes und einer makellosen Intonation über die gesamte Dauer der Aufführung hinweg.

Die Jury hat in jeder Etappe des Wettbewerbes bei der Bewertung berücksichtigt, inwieweit jeder Chor eine auf seine Eigenheiten und Fähigkeiten abgestimmte Auswahl der

zu interpretierenden Stücke getroffen hatte. Der Chorleiter sollte darauf achten, ein vielseitiges Repertoire vorzustellen – verschiedene Werktypen, vorzugsweise in unterschiedlichen Sprachen – ausgewählt nach den stimmlichen und musikalischen Fähigkeiten der Gruppe im Wettbewerb. Diese Kriterien führten im Wettbewerb der Champions dann auch folgerichtig zu der Entscheidung der Jury, dem gemischten Chor Pa Saulei aus Lettland den ersten Preis im Robert Schumann Wettbewerb 2014 zu verleihen. Diesem Chor gelang es in der Tat durch seine Originalität, seinen Enthusiasmus und seine Lebendigkeit in seinen letzten Interpretationen der Chorwerke, die Stimmen des Publikums und der Jury für sich einzunehmen.

Alles in allem war der Wettbewerb der Darstellung und Würdigung der Chormusik Schumanns und der deutschen Musik gewidmet. Zum Beweis angeführt sei hier die wunderbare Motette „Beim Abschied zu Singen“, 1847 von Schumann komponiert, als er noch in Dresden wohnte, für Chor und Instrumentalensemble, gesungen von der Gesamtheit der Teilnehmer bei der Eröffnungszeremonie und erneut interpretiert bei der Preisverleihung – eine Gelegenheitskomposition im besten Sinne des Wortes: „Es ist bestimmt in Gottes Rat“. Dennoch hofft ein jeder, dass dieser Abschied (adieu) auch ein „Auf Wiedersehen“ beinhaltet.

Diese Liedmotette zeichnet aufs Feinste die unaussprechliche Emotion, die den Zuhörer ergreift, und enthält in sich das Wesentliche der Qualitäten des Schumannschen Chorwerkes, das häufig den Chorleitern weltweit noch zu wenig bekannt ist. Seine Vertonung ist vor allem syllabisch, ohne kontrapunktische Zurschaustellung, aber in seiner vollendeten Machart mit angemessenen Harmonien. Der polyphone, homorhythmische Gesang wird so zu einem Zeichen der Vereinigung und ermutigt zur Begegnung jenseits aller Unterschiede. Diese Vereinigung ist nicht mehr bloß deutsch-germanisch, sondern universell. Die Chormusik, die während der kurzen Zeit in Zwickau würdig gefeiert wurde, spiegelt dieses Ideal einer „herzlichen Einfachheit“ wider, die heute als ideelle Freundschaftsbotschaft zwischen den Ländern herrscht. Das Volkslied muss den Platz freimachen für die zeitgenössischen Chorwerke jeglicher Sprache und jeglicher Bauart. Sie wiederum sind es, die ebenso viele Modelle liefern für die Einigung auf die Werte der Begegnung und des Austausches zwischen den Kulturen unserer Welt.

**Henri Pompidor** ist Mitglied des *Französischen Chorleiterverbandes* und lehrt heute Chorgesang und Chorleitung am Konservatorium Charles Munch in Paris (11. Arrondissement). Er ist auch musikalischer Leiter des Konservatoriumschores. Er widmet sich weltweit dem Unterricht im Chorgesang mittels zahlreicher Konzerte und Meisterklassen in vielen Ländern der Welt (China, Südkorea, Spanien, Indonesien, Japan, Malaysia, Taiwan, Vietnam ...) Als Jurymitglied wird er regelmäßig zu Festivals und internationalen Wettbewerben in Europa und im Ausland (IFCM, ACJ, Interkultur...) eingeladen. E-Mail: [henripompidor@hotmail.com](mailto:henripompidor@hotmail.com)



Übersetzt aus dem Französischen von Manuela Meyer, Deutschland



## Über die Kunst der Chormusik in Wroclaw (Breslau) Auf dem Weg zur Polyphonie. Ein Wettbewerb für Chorleiter (s. 32)

Marta Kierska-Witczak, Chorleiterin und Lehrerin

12

Im Jahr 2016 wird Wroclaw (Breslau) Europäische Kulturhauptstadt. Das riesige Potenzial dieser tausendjährigen polnischen Stadt am Schnittpunkt verschiedener Handelsstraßen zeigt sich an der Entwicklung von Wirtschaft, Bildung, Wissenschaft und Kultur. Kulturelle Einrichtungen, Universitäten und Kunstakademien, experimentelle Theateraufführungen des europaweit bekannten Jerzy Grotowski Labortheaters oder des Henryk Tomaszewski Pantomime Theaters, Konzerte, große Musik- und Theaterfestivals, wissenschaftliche Veranstaltungen – sie alle sind permanente Elemente der Kunstlandschaft der Stadt Wroclaw und ganz Niederschlesiens. Die Vielseitigkeit und Zwanglosigkeit dieser Kunstveranstaltungen veranschaulichen das ungeheuer kreative Potenzial dieser "Stadt der hundert Brücken". Dank der Anstrengung vieler Generationen polnischer Einwohner hat sich die Hauptstadt Schlesiens aus dem Nachkriegsruin erholt und bezaubert heute ihre Besucher mit dynamischer Farbigkeit, schöner Architektur und ihrer einzigartig faszinierenden kreativen Atmosphäre.

Heute harmonieren viele Traditionen und Kulturen miteinander. Auch die Chormusik, die auf die besondere Tradition des 19. Jahrhunderts zurückgeht, pulsiert mit spezifischem Rhythmus. Die damals zahlreichen aktiven Chorvereinigungen, z.B. die *Singakademie* (gegründet 1825), die evangelischen und katholischen *Kirchenchöre* und die *Liedertafel-Chöre* haben der Stadt zum Image einer pulsierenden, ja, mit der Musik atmenden Stadt verholfen. Aufführungen der größten europäischen Oratorien wurden hier vorbereitet und systematisch und mit Brio gestaltet, meistens ganz aus eigener Kraft.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war die Kunst der Chormusik trotz geänderter geopolitischer Bedingungen noch immer ein ungewöhnlich wichtiges Kultur schaffendes Instrument. Bereits 1945 haben sich die ersten Kirchenchöre auf dem Schutt der Stadt zusammen gefunden. Einer dieser Kirchenchöre, der auf der reichen Erfahrung der akademischen Chorkunst in Lvov (Lemberg) vor dem Krieg basierte, traf in Wroclaw auf die legendären Professoren der örtlichen Technologieschule. Seither wurden dort akademische und professionelle Chöre, Kirchenchöre, Kinder- und Jugendchöre entsprechend ausgebildet. Der ausgezeichnete Dirigent und polnische Pionier der Nachkriegs-Aufführungen von Alter Musik, Edmund Kajdasz, leitete 40 Jahre lang die Chöre, die er in Wroclaw gegründet hatte.

2001 wurde in unserer Stadt mit dem polnischen Entwicklungsprogramm für Schulchöre POLEN SINGT begonnen. Zur Zeit gibt es hier mehr als ein Dutzend akademischer Chöre, die bei fast allen polnischen und europäischen Wettbewerben ihre Lorbeeren gewinnen. Außerdem ist der polnische nationale Jugendchor, dem junge Sänger aus dem ganzen Land angehören, hier beheimatet. Dank der Initiative und Kreativität vieler Dirigenten kann man Konzerte mit Kammermusik, Alter Musik, oder auch großen Oratorien besuchen, zu deren Aufführungen Sänger aus der ganzen Stadt eingeladen werden. Dieses ungewöhnlich starke Interesse an der Kunst der Chormusik in Wroclaw ist unter anderem darin begründet, dass die Dirigenten der meisten Wroclawer Chöre aus der Karol Lipinski Musik Akademie in Wroclaw hervorgegangen sind, einer Fakultät für Musikerziehung, Chor- und Kirchenmusik, die seit etwa 65 Jahren ständig Lehrer, Pädagogen und Dirigenten ausbildet.

1991 wurde in dieser Fakultät die Idee zu einem internationalen Wettbewerb für Chordirigenten: AUF DEM WEG ZUR POLYPHONIE geboren. Diese einzigartige Polyphonie der Kulturen: Ideen zu Interpretation, Klangfarbe und Klangbild, Technik des Dirigierens, Aufführungen in der Originalsprache, und vor allem polyvokale Treffen junger Menschen aus aller Herren Ländern, Nachwuchsdirigenten, die den flackernden Schein von Freundschaft und Zusammenarbeit in ihre Chöre tragen, all das ist die Idee hinter unserem Wettbewerb, das Konzept für Zusammenarbeit, ein Konzept für ein Europa ohne Grenzen und Hemmnisse, wie Professor Zofia Urbanyi-Krasnodebska, die Gründerin des Wettbewerbes, Lehrerin an der Fakultät und langjährige Leiterin der Jury, schon vor zwanzig Jahren schrieb. Als Mitglied des Lehrkörpers der Musikakademie suchte sie ständig nach neuen, unkonventionellen Ausbildungsmethoden für künftige Chorleiter, zum Beispiel gründete sie neue Konzertzyklen zur Förderung der Begabtesten unter den Studenten. Schließlich etablierte sie – sozusagen auf der musikalischen Landkarte Zentraleuropas – einen neuen ehrgeizigen Wettbewerb für Chordirigenten, die sogenannte Musikalische Ost-West- Brücke für Studenten. Das Turnier verfolgte das Ziel, die damals beinahe unüberwindlichen politischen Barrieren einzureißen, um wieder aus der reichen Musik-Tradition zu schöpfen und in die Zukunft blicken zu können. Ein hehrer Versuch, die kommenden Generationen der begabtesten Dirigentenausbilder und somit indirekt viele Choristen im noblen Wettkampf aus und weiter zu bilden.

Die jüngste Ausgabe des Wettbewerbs fand vom 10. bis 13. Dezember 2014 unter der Schirmherrschaft des Ministeriums für Kultur und nationales Kulturerbe, der niederschlesischen Woiwodschaft, des Präsidenten der Stadt Wroclaw, des Rektors der Karol Lipinski Musik Akademie (KLAM) und des italienischen Ehrenkonsuls hier in Wroclaw statt. Wie immer wurde er von der Fakultät für Musikerziehung, Chorkunst und Kirchenmusik sowie der Abteilung für Chor- und Kammerchorleitung der KLAM organisiert. Es handelt sich tatsächlich um die einzige Veranstaltung von größerer Bedeutung in Polen, die junge Fachstudenten aus ganz Europa anzieht. Die traditionell große Gruppe von Teilnehmern setzte sich diesmal aus je drei Letten und Ukrainern, zwei Russen und je einem Weißrussen, Israeli und Slowenen zusammen. Polen wurde von fünf Teilnehmern vertreten. Nach einer ersten Zuordnung von eingereichten Aufnahmen (im September 2014) wurden 16 Dirigenten zugelassen.

Sie trafen in drei Etappen auf ein facettenreiches Repertoire. Am Anfang standen Stücke von Karol Szymanowski (*Kurpie - Gesänge*, aufgeführt vom Akademischen Chor *Feichtinum* der KLAM, Dauer etwa 20 Minuten), die vor allem für ausländische Dirigenten eine große Herausforderung darstellen. Die speziell polnische Melodien- und Harmonienwelt dieser relativ kurzen Stücke können – was die Interpretationsschwierigkeiten angeht – mit Mazurkas von Frederic Chopin verglichen werden, die eine außerordentliche Herausforderung für Klavierspieler darstellen, obwohl ihre Struktur so einfach scheint. Unter Berücksichtigung der oben genannten Schwierigkeiten stiftete Professor Krasnodebska den *Spezialpreis für die beste Leistung bei einem Stück von Karol Szymanowski*. Den Preis bekam Viacheslav Larin (aus Minsk, Weißrussland).

Die zweite Etappe hatte nur acht Teilnehmer, die sich auf die Musik der Renaissance und des Frühbarocks spezialisiert hatten, auf Madrigale von Claudio Monteverdi und Motetten

von Heinrich Schütz (gesungen vom *Cantus Animae* Vokal Ensemble). Diese Etappe, die für die Kandidaten womöglich etwas weniger schwierig war (40-Minuten Probe), offenbarte die Mannigfaltigkeit der unterschiedlichen Dirigentenpersönlichkeiten. Die Beurteilung einer gewählten Arbeitsweise, ihre Wirksamkeit, die Fähigkeit eines Dirigenten, das Klangbild des Ensembles zu entwickeln, die am besten passende Aussprache durch Annäherung an den Text zu wählen, und dann die Beurteilung der Schlagtechnik sowie der Glaubwürdigkeit der Interpretation, alle diese Faktoren flossen in die finale Beurteilung durch die Jury ein. So konnte die Jury den besten Interpreten auswählen – *der Spezialpreis für die beste Aufführung eines Stückes von Claudio Monteverdi* ging an Dawid Jarzab (aus Wroclaw, Polen).

Bei der dritten und letzten Etappe (60 Minuten Prüfung) ging es um die Interpretation polnischer und europäischer zeitgenössischer Musik – das Programm umfasste Stücke von Krzysztof Penderecki, Arvo Pärt, Ana Gnjatovic, Pawel Lukaszewski sowie zwei Stücke von Wroclawern – Agata Zubel und Rafal Augustyn – aufgeführt vom Nationalen Musikforum Chor. Ein schwieriges Programm, das den fünf Finalisten technische Kompetenz und eine reife Herangehensweise an das musikalische Material abverlangte. Es waren Jurgis Cabulis (aus Lettland), Dawid Jarzab (aus Polen), Viacheslav Larin (aus Weißrussland), Beata Snieg (aus Polen) und Juval Weinberg (aus Israel): Unterschiedliche Persönlichkeiten mit unterschiedlichem Background, unterschiedliche Art der Kommunikation mit dem Chorensemble, mehr oder weniger zutreffende Interpretationen. Das endgültige Urteil der Jury entsprach dem Gesamteindruck, der neben der rein technischen Qualifikation – wie immer bei einem Künstler – noch ein gewisses Etwas vermittelte, nämlich die nonverbale Fähigkeit, das Ensemble für sich einzunehmen, zusammen mit ihm und den Zuhörern die eigene Leidenschaft und die künstlerische Faszination zu teilen. Und so ging *der erste Preis, der Preis der Mitglieder der Abteilung für Chor und Kammerchorleitung der KLAM, sowie der Preis der Wettbewerbschöre* an den bereits erwähnten Yuval Weinberg. Er wurde in Israel geboren, hat einen Abschluss von der Hochschule für Musik in Berlin und studiert derzeit in Norwegen. Der zweite Preis ging an Viacheslav Larin, der an der weißrussischen staatlichen Musikakademie in Minsk studiert, und der dritte Preis ging an Dawid Jarzab, der seinen Abschluss an der Fakultät für Musikerziehung gemacht hat und symphonisches Dirigieren an der Karol Lipinski Musikakademie in Wroclaw studiert. Ein Vertreter der lettischen J. Vitols Musikakademie in Riga bekam *die Auszeichnung und den Spezialpreis* in Form eines eigenen Konzertprojekts, während *der Spezialpreis des italienischen Ehrenkonsuls in Wroclaw* an Beata Snieg von der S. Moniuszko Musikakademie in Gdansk (Danzig) ging.

In der Jury saßen ausgezeichnete Experten, erfahrene Dirigenten, die aus verschiedenen europäischen Zentren angereist waren: Professor Inessa Bodyako von der weißrussischen staatlichen Musikakademie, Professor Jasenka Ostojic von der Musikakademie in Zagreb, Kroatien, Professor Andrea Angelini aus Rimini, Professor Stanislaw Krawczynski von der Musikakademie in Krakau, Polen. Die Autorin dieses Textes war Vorsitzende der Jury und fungierte gleichzeitig als Wettbewerbsmanagerin.

Die drei Etappen der Wettbewerbsveranstaltungen und das Konzert der Preisträger fanden in der neuen Konzerthalle der Wroclawer Musikakademie statt, die eine ausgezeichnete Akustik aufweist.

Es war uns Organisatoren eine große Freude, die Zufriedenheit mit der Wettbewerbsarbeit und den finalen Aufführungen auf den Gesichtern der Chorensembles, der Dirigenten und Zuhörer zu beobachten. Dass sich die Studenten der Wroclawer Musikakademie so stark einbrachten, hat uns auch sehr gefreut. Ohne ihre Mitarbeit wäre so ein großer Wettbewerb kaum möglich.

Ich möchte Sie einladen, die Website des Wettbewerbs ([www.forwardspolyphony.pl](http://www.forwardspolyphony.pl)) und das gastfreundliche Wroclaw für das nächste Turnier im Dezember 2016 zu besuchen, um unseren großen Optimismus und unsere Hoffnung mit Ihnen zu teilen. Wieder einmal haben wir erfahren, dass die Chormusik nach wie vor eine junge, frische und faszinierende Kunstrichtung ist. Immer häufiger vermögen ausgezeichnete Dirigenten die Sänger zu begeistern. Der diesjährige Wettbewerb TOWARDS POLYPHONY fiel mit der Feier des Weltchortags zusammen, ein Zeichen dafür, dass wir zusammen mit tausenden jungen und älteren Chorsängern durch die Musik eine neue bessere Wirklichkeit schaffen wollen. Das meinte der polnische Poet Cyprian Kamil Norwid, als er sagte:

*„Weil die Schönheit die Wonne der Anstrengung ist, erweckt die Anstrengung zu neuem Leben“*

Möge solche Wonne und Anstrengung jeden von uns begleiten und uns Zufriedenheit und wahre Freude schenken.

**Marta Kierska-Witczak** hat an der Karol Lipinski Musikakademie in Wroclaw ihren Master of Arts mit Auszeichnung abgeschlossen. Heute hat sie dort eine Professorenstelle. Sie arbeitete bei zahlreichen Projekten mit vielen Chören und Kammerorchestern, sie betreute Aufbaustudien und leitete Workshops im Rahmen von Erasmus- und Ceepus Programmen. In verschiedenen Universitäten gab sie Gastvorlesungen, z.B. in Bulgarien, Weißrussland, Bosnien und Herzegowina, Kroatien, Deutschland, Italien, Rumänien und Spanien. In Polen und im Ausland (in Frankreich, Norwegen und Deutschland) leitete sie Workshops mit verschiedenen Chören, um Alte und zeitgenössische polnische Chormusik zu erarbeiten. Sie ist Chefin der Kirchenmusikabteilung der KLAM, wo sie eine Menge Initiativen unterstützt – Konzerte, Symposien, Workshops, etc. Seit 1993 ist sie künstlerische Leiterin und Dirigentin des CONSONANZA Kammerchors der Technischen Universität in Wroclaw, der an vielen Festivals und Wettbewerben teilnimmt und viele Preise und Auszeichnungen gesammelt hat. Auch als Gastdirigentin anderer Chöre hat sie Preise und Auszeichnungen erhalten. Neben *Consonanza* dirigiert sie noch zwei andere Ensembles, zum Beispiel *Cantus Animae*, und ist Jurymitglied bei vielen weiteren Wettbewerben. Beim Internationalen Chordirigenten Wettbewerb TOWARDS POLYPHONY, der 2014 von der KLAM in Wroclaw veranstaltet wurde, hatte sie den Vorsitz der Jury.

E-Mail: [mkierskawitczak@gmail.com](mailto:mkierskawitczak@gmail.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Silke Klemm, Belgien ●

## Achtzig-Jahr-Feier an der Weißrussischen Staatsakademie für Musik (s. 36)

Natalia Arutyunova, stellvertretende Direktorin der weißrussischen Staatsmusikakademie

**D**as Institut für Chorleitung: Unser Jubiläumsjahr  
Im November 2014 feierte das Institut für Chorleitung der Weißrussischen Staatsakademie für Musik sein 80-jähriges Gründungsjubiläum. Als eine der ältesten Abteilungen der Musikakademie, damals noch Weißrussisches Staatskonservatorium, wurde das Institut für Chorleitung im Jahr 1934 gegründet.

Die Geschichte des Instituts ist untrennbar verbunden mit einigen großen Namen weißrussischer Musik. Unter den Institutgründern befinden sich Isidor Bary, Lydia Schwartz und Nikolai Maslov, Absolventen des Tschaikowski Moskau Staatskonservatoriums. In den Nachkriegsjahren wurde die Abteilung über 20 Jahre lang durch Professor Ilya Gitgarts geleitet, eine Absolventin des Rimsky-Korsakov Leningrad (St. Petersburg) Staatskonservatoriums, verdiente Künstlerin der Belarussischen Sozialistischen Sowjetrepublik (BSSR) und Dirigentin des Nationalen Akademischen Bolschoi Opern- und Ballettheaters der BSSR. Zahlreiche herausragende Persönlichkeiten wirkten an der Gründung der weißrussischen Chorschule am Konservatorium mit, darunter Mark Schneiderman, Samuil Ratner (Absolvent des Leningrad Konservatoriums), Anna Zelenkova (Absolventin des Vilnius Konservatoriums und des Moskau Konservatoriums, wo sie mit Prof. A. Sveshnikov zusammenarbeitete) und Victor Rovdo. Mitglieder des Instituts waren unter anderem Alexei Kogadeyev (Volkskünstler der BSSR), Vasily Vorotnikov (verdienter Kulturförderer der BSSR), Konstantin Poplawosky (verdienter Künstler der BSSR) und viele andere Meister der Chorleitung, deren Namen in die Geschichte der weißrussischen Musik eingegangen sind.

Von 1963 bis 2007 war Prof. Victor Rovdo, Volkskünstler der UdSSR und Doktor der Kunst, Leiter der Abteilung für Chorleitung. Sein Nachfolger war Prof. Valery Avramenko, und seit Februar 2011 wird das Institut von der außerordentlichen Professorin Inessa Bodyako geleitet.

Folgende Lehrer sind derzeit am Institut tätig: Professor Mikhail Drinevsky (Volkskünstler der BSSR), die außerordentlichen Professoren Nickolai Hvisyuk, Larissa Shimonovich und Tamara Slabodchikova sowie Svetlana Gerasimovich (Doktor der Kunst). Weißrussische Volkskünstler werden regelmäßig zur Arbeit am Institut eingeladen. Zu den zuletzt eingeladenen Dozenten zählen der renommierte Komponist Leonid Zakhlevny sowie Nina Lomanovich, Chefchorleiterin des Nationalen Akademischen Bolschoi Opern- und Ballettheaters der BSSR. Unsere jungen Lehrer (Yuri Karayev, Kyrill Nosaev, Andrei Kuntsevich, Vladimir Glushakov, Olga Yanum, Olga Izhik, Andrew Savritsky, Victoria Krasovskaya und Denis Ivanov) spielen eine aktive Rolle in unserer pädagogischen Arbeit.

Die Institutsmitarbeiter, welche verschiedene Generationen und Richtungen der weißrussischen Chorschule repräsentieren, sind in eine Vielzahl von wissenschaftlichen und didaktischen Veranstaltungen eingebunden. Sie arbeiten regelmäßig mit Lehrern von Musikhochschulen und Musikschulen zusammen und referieren über Chormusik im Aufbaustudium der Musikakademie.

Das Institut für Chorleitung bringt hochqualifizierte Chorleiter hervor, welche erfolgreich in den Konzerthallen, Institutionen der höheren Bildung und Musikschulen in Weißrussland und im Ausland tätig sind. Absolventen der Abteilung sind Chefdirigenten des Nationalen Akademischen Bolschoi Opern- und Ballettheaters der BSSR, des Staatlichen Akademischen Chores, des G. I. Tsitovich Akademischen Nationalchores, des Akademischen Chores der Weißrussischen Rundfunkanstalten, des Nationalen Kammerchores der Weißrussischen Republik, der weißrussischen Musikkapelle „Sonorus“ und anderer kreativer Gruppen.

In den frühen Jahren der Geschichte des Konservatoriums wurde ein Studentenchor gegründet. 45 Jahre lang, von 1962 bis 2007, übte Prof. Victor Rovdo, Volkskünstler der UdSSR, die Position des Leiters aus. Unter seiner Leitung wurde der Chor ein hochprofessionelles Ensemble, welches durch seinen differenzierten und gekonnten Gesang sowie durch seine hohe Singkultur im Allgemeinen Zuhörer in der gesamten Sowjetunion faszinierte. Die größten musikalischen Errungenschaften des Chores in den 1990er Jahren umfassen den Gewinn des Grand Prix beim Internationalen Chorwettbewerb für Musikinstitute der GUS und Europa (Republik Moldau, Kishinev, 1995), eines Grand Prix Oscar und dreier Goldmedaillen beim II. Internationalen Chorwettbewerb (Deutschland, Darmstadt, 1997), des Grand Prix beim XVI. Internationalen Festival für Geistliche Musik (Polen, Hajnówka, 1997) und des Grand Prix beim Internationalen Festival „Mächtiger Gott“ (Weißrussland, Mogilev, 2000).

Seit 2007 heißt die künstlerische Leiterin und Dirigentin des Akademischen Chores Inessa Bodyako, ehemalige Schülerin von Prof. V. Rovdo, Preisträgerin diverser internationaler Wettbewerbe und Leiterin des Instituts für Chorleitung. Die neue Ära in der Geschichte des Chores zeichnet sich durch einige hervorragende Ergebnisse aus. Während der vergangenen fünf Jahre erhielt der Chor Auszeichnungen wie den Grand Prix und Publikumspreis beim Yu. A. Falik 6. Internationalen Chorwettbewerb „Singing World“ (Russland, St. Petersburg, 2010), drei Goldmedaillen und eine Silbermedaille beim Fünften Internationalen Festival „Harmony“ (Deutschland, Limburg, 2011), den 1. Preis, Publikumspreis und Sonderpreis der Jury beim 14. Internationalen Chorfestival (Schweiz, Neuenburg, 2012), den Grand Prix und die Platinmedaille beim K. Xinghai Internationalen Wettbewerb (China, Guangzhou, 2012) sowie ein Diplom (2. Grad) im 33. Internationalen Festival für Geistliche Musik „Hajnówka 2014“ (Polen, Hajnówka, 2014).

Der Studentenchor der Musikakademie hatte die Ehre, die weißrussischen Uraufführungen von Händels Oratorium *Israel in Egypt, Requiem* von A. Schnittke, Gershwins *Porgy and Bess*, *Messe in Buenos Aires* von M. Palmeri und eine Reihe von Kantanten unter dem Titel *Intime Konversationen* von N. Sidelnikov zu singen. Dank unserer weißrussisch-deutschen Kulturprojekte ging der Chor auf Deutschlandtournee, wo er Mozarts *Messe in c* (Altenberg, 2006), Schostakowitschs *13. Sinfonie* (Bonn, 2008), Händels *Israel in Egypt*, Donizettis *Anna Bolena* (Altenberg, Dortmund, 2009) und Verdis *Le Corsaire* (Dortmund, Köln, 2011) aufführte. Im Jahr 2010 erhielt der Studentenchor eine besondere Auszeichnung für seine Teilnahme am Festival „Chorus Inside“ für die Förderung von Frieden und Freundschaft durch Chormusik und die Entwicklung freundschaftlicher Beziehungen innerhalb der globalen Chorgemeinde.

Zurzeit arbeitet ein Studententeam an einem Projekt mit dem



Titel „Chornoten des 20. Jahrhunderts“. Als Teil des Projekts haben Aufführungen zeitgenössischer polnischer, schweizerischer, bulgarischer und lateinamerikanischer Chormusik stattgefunden. Mitglieder des Studentenchores nehmen regelmäßig an Meisterkursen führender internationaler Chormusiker teil.

Dozenten des Instituts investieren viel Zeit in praktische Chorleitung und als Juroren internationaler und nationaler Wettbewerbe und Festivals. Das Institut richtet das städtische Kinderchormusikfestival aus, welches in den vergangenen Jahren jährlich stattgefunden hat. Seit 2009 haben Mitglieder des Instituts beim V. Rovdo offenen Wettbewerb für Chordirigenten der Musikakademie dirigiert.

Zum Anlass unseres 80. Jahrestages organisierte die Abteilung viele unterschiedliche Veranstaltungen im Verlauf des Jahres 2014, welche in gewisser Weise einen Spiegel der kreativen und vielseitigen Arbeit der weißrussischen Chorschule darstellten. Außerdem dienten sie als Kommunikationsplattform für die verschiedenen Generationen weißrussischer Chordirigenten sowie als Treffpunkt renommierter internationaler Meister der Chormusik.

Der dritte V. Rovdo offene Wettbewerb für Chorleiter war die erste Jubiläumsveranstaltung der Reihe. Die Gäste und Jurymitglieder des Wettbewerbs waren: der berühmte Chorleiter Povelas Gilis, Professor der Litauischen Akademie für Musik und Theater, Preisträger internationaler Wettbewerbe und künstlerischer Direktor und führender Dirigent des Litauischen Lied-Festivals sowie von „Gaudeamus“, dem internationalen Gesangsfestival von Studenten der Baltischen Staaten; Mikhail Shuch, verdienter Künstler der Ukraine, Mitglied der Nationalen Vereinigung von Komponisten in der Ukraine, außerordentlicher Professor an der Dragomanov Nationalen Pädagogik-Universität und Mitglied der Weltorganisation für Chormusik. Der Wettbewerb, welcher durch den Studentenchor der Musikakademie erfolgreich unterstützt wurde, vereinte 18 Teilnehmer der Republik Belarus, Russland, Ukraine, Litauen und China.

Im September 2014 fand ein wichtiges Event des Jubiläumsjahres für die Abteilung statt: ein großangelegtes Kunstprojekt, das Stadtfestival für Chormusik während des Stadtfestes von Minsk. Zahlreiche musikalische Gruppierungen traten in der Oberen Stadt auf dem Freiheitsplatz auf, darunter Solisten, Studentenchor und -orchester der Musikakademie, das Russische Volksinstrumentenorchester, das weißrussische Volksinstrumentenorchester, das Blasorchester sowie Kinder- und Jugendchöre aus Minsk.

Im Rahmen der Jubiläumsveranstaltungen fand ein ganz besonderes Konzert statt. Der Studentenchor der weißrussischen Staatsmusikakademie trat unter der Leitung von Inessa Bodyako im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums während des 10. B. Tevlin internationalen Herbst-Chorfestivals auf. Der Studentenchor und seine Dirigentin machten die russischen Hörer meisterhaft mit den höchsten Errungenschaften weißrussischer Chormusik vertraut und erhielten dafür großes Lob von den Direktoren des Moskauer Konservatoriums.

Unsere Jubiläumsfeierlichkeiten wurden gekrönt durch die Konzerte im Rahmen des Festivals „Viva Chor!“ (15.-22. November 2014), welche im Großen Saal der Musikakademie stattgefunden haben. Das Festival wurde mit einem Konzert von Profi- und Laienchören unter der Leitung eines ehemaligen Schülers der außerordentlichen Professorin Larissa Shimonovich eröffnet. Während des zweieinhalbstündigen Konzertes führten

die Chöre Vokalkompositionen verschiedener Stile und Charaktere auf, verfasst von sowohl national als auch international renommierten Komponisten.

Das darauffolgende Konzert brachte die kreativen Kräfte der Institutsabsolventen zusammen, aber – nur Männer: K. Nosayev, A. Snitko, A. Kuntsevich, V. Glushakov, A. Klimovich, P. Shepelev, A. Savritsky and M. Drinevsky. Unter ihrer Leitung boten besondere kreative Gruppierungen ein Konzert mit dem Titel „Männer – Dirigenten!“. der Knabenchor der E. Glebov Musikschule №10, der fantastische Kinderchor „Tonic“ der Musikschule №1, der Knabenchor des Republikanischen Gymnasium Kollegs der weißrussischen Staatsmusikakademie, der Laienchor der Staatlichen Minsk Sprachwissenschaftlichen Universität „Cantus Juventae“, der Professorenchor der staatlichen weißrussischen technischen Agraruniversität sowie professionelle Chöre, u.a. das Männerensemble „Unia“, der Akademische Chor der Weißrussischen Rundfunkanstalten und der G. Tsitovich Akademische Nationalchor.

Das Festival endete mit einem Wiedersehenskonzert für Absolventen des Instituts für Chorleitung unter dem Titel „Gemeinsam Singen“. Das Konzert beinhaltete u.a. eine Aufführung des Chores der Musikakademie unter I. Bodyako, A. Savritsky, A. Kuntsevych und K. Nosaev und eine Theateraufführung mit dem Titel „Wie es war – wie es ist – wie es sein wird!“. Im Publikum saßen Absolventen und Dozenten der Abteilung, angehende Musiker, ehrwürdige Meister und glühende Chormusikfans.

Das Festival wurde durch die thematische Ausstellung „VIVA CHOR!“ begleitet, welche zeitlich mit dem 80. Jahrestag des Instituts für Chorleitung der weißrussischen Staatsmusikakademie zusammenfiel. Die Ausstellung präsentierte Abschlussarbeiten, Forschungsarbeiten, Monographien, Bücher und Handbücher zur Geschichte und Theorie der Chormusik und Chorgesang-Veranstaltungen in Weißrussland.

Die eindrucksvolle Abschlussveranstaltung der Jubiläumsfeierlichkeiten war ein kreatives und didaktisches Projekt, organisiert von der Musikakademie unter Teilnahme von Andrea Angelini (Italien), bedeutender Dirigent und Organist, namhafter Musikwissenschaftler, Dirigent und künstlerischer Leiter des Vokalensembles Musica Ficta und des Carla Amori Kammerchors und künstlerischer Leiter des Chorfestivals „Voci nei Chiostri“, ein internationaler Chor-Workshop in Rimini. Mitte November 2014 leitete er einen Meisterkurs mit dem Studentenchor der Musikakademie und hielt eine Vorlesung über die Aufführungspraxis italienischer Chormusik der Renaissance. Dr. Angelini sprach in der Plenarsitzung der internationalen Wissenschaftskonferenz „Belarussische darstellende Künste im Kontext der künstlerischen Kultur“, organisiert von der Musikakademie mit Unterstützung vom Kultusministerium der Republik Belarus. Angelinis Ausführungen zum Thema „Von Monteverdi zu Willaert: Chormusik in Venedig in der Renaissance“ stieß auf großes Interesse bei Studenten und Musikwissenschaftlern. Das Projekt wurde abgerundet durch ein Konzert von Gesangs- und Chorstudenten der Musikakademie, in dem Dr. Angelini als Dirigent des Studentenchores auftrat.

Das Jubiläumsjahr des Instituts für Chorleitung der weißrussischen Staatsmusikakademie ist nun vorbei, aber Lehrer und Studenten arbeiten schon wieder an neuen kreativen Projekten, welche zweifelsohne zu den glorreichen Zeiten der belarussischen Chorschule beitragen werden.

**Natalia Arutyunova**, PhD, ist stellvertretende Direktorin der weißrussischen Staatsmusikakademie. Im Jahr 1997 machte sie ihren Abschluss an der weißrussischen Staatsmusikakademie in Musikwissenschaft (PhD, in der Klasse von Prof. N.N. Yudenich) und im Jahr 2000 schloss sie ihr Aufbaustudium an der weißrussischen Staatsmusikakademie ab. Das Thema ihrer Doktorarbeit war *Melodik der Instrumentalkantilenen und ihre stilistischen Reflektionen in der russischen Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Tschaikowski, Taneyev, Rachmaninoff, Scriabin)* (2001). Seit dem Jahr 2000 hat Natalia Arutyunova am Institut für Musiktheorie unterrichtet und seit 2011 arbeitet sie als stellvertretende Direktorin für wissenschaftliche Forschung an der weißrussischen Staatsmusikakademie. Natalia betreut erfolgreich die Arbeit der Akademie in der internationalen wissenschaftlichen und kulturellen Kooperation mit ausländischen Forschungs- und Pädagogikeinrichtungen und -organisationen und organisiert viele internationale Projekte, Meisterkurse, Wettbewerbe und Festivals, die an der Akademie durchgeführt werden. E-Mail: [international@rut.by](mailto:international@rut.by)

Übersetzt aus dem Englischen von Annette Borstlap, Deutschland ●

## Choral Technique

### Dirigenten, die nicht dirigieren können Die Rolle von Emotionen und das Überwältigtsein beim Dirigieren (s. 41)

Aurelio Porfiri, Chordirigent und Lehrer

Wenn wir darüber nachdenken, was ein Dirigent tut, können wir die Art und Weise beobachten, wie er oder sie die Hände bewegt, seine Gesten sowie die Auswirkungen seiner oder ihrer dirigentischen Fähigkeit analysieren. Und sicherlich sind wir uns bewusst, dass Musik Emotionen ausdrückt, und wir versuchen zu ergründen, auf welche Weise der Dirigent dem Publikum diese "Emotionen" des von den Sängern gesungenen Notentextes zu vermitteln vermag. Wir halten selten inne, um über diese Aufgabe der Kanalisierung von Emotionen nachzudenken, die der Dirigent leisten muss, um das gewünschte Ergebnis zu erreichen; wir betrachten es als selbstverständlich und denken nicht an mögliche Nebeneffekte. Aber ein "emotional berührender Dirigent" zu sein, kann eine herausfordernde Aufgabe darstellen, und zuweilen bekommt die Emotionalität des Dirigenten Oberhand über die rationale Seite und gefährdet nicht nur das Ergebnis eines Konzertes, sondern bringt auch die Gesundheit des Dirigenten und die des Publikums in Gefahr.

Manch einer mag es seltsam finden, darüber zu sprechen, aber dennoch gibt es diese Symptome bei Dirigenten (und Schauspielern, Tänzern und so weiter), und wir können sie nicht verleugnen. Wenn ein Dirigent vor einem Chor oder Orchester steht, leben viele Gefühle und Emotionen, unüblich in seinem

Alltag, im Hirn und der Seele auf. Unser Unterbewusstes, dieser mysteriöse Teil unseres Selbst, wird mit Gefühlen angefüllt, die wir kaum kontrollieren können. Dieses wurde unlängst im Buch eines italienischen Psychiaters beschrieben: „Das Unbewusste ist nicht nur dasjenige, das Freud beschrieb, jenes, das in sich eine zweite Realität birgt, die von den Bedürfnissen der Gattung (Sexualität und Aggressivität) genährt wird; es ist auch der Abgrund unseres inneren Seins, dessen Grund wir niemals erreichen werden, wie Heraklit feststellte, und auf das nicht nur Schelling, sondern auch Augustinus und Pascal lückenhafte Lichtstrahlen warfen.“ (Borgna 2015, 57, in Übersetzung des Autors).

Dies war bereits in einem berühmten Buch von Ernst Jünger erhalten, in dem er den Menschen als Baum beschrieb: blühend und verschwenderisch oben, und unten in den Fängen brutaler Kräfte (Der bisher unveröffentlichte E. Jünger 2014). Ich wollte schon immer mehr über die „brutalen Kräfte“ wissen, die am Werk sind, wenn ein Dirigent in der Musik versunken ist, die er aufführt. Für manche Dirigenten (vermutlich die Mehrzahl) ist es möglich, diese starken Emotionen zu kontrollieren, für andere ist es das nicht. Für gewöhnlich bringt dieses Phänomen des Taumelns infolge emotionalen Stresses diverse andere Effekte mit sich: das häufigste ist Bauchweh (ein Problem, das in den meisten Fällen mit dem Reizdarm zu tun hat, einem der häufigsten Probleme für sensible Menschen). Es ist höchst unschön, während einer Aufführung von diesem Problem ereilt zu werden, aber wir müssen feststellen, dass der Reizdarm recht häufig ist und natürlich nicht nur ein Problem von Künstlern, sondern auch von vielen anderen Menschen ist, die ein stressreiches Leben führen. Ein guter Arzt kann Behandlungsmöglichkeiten vorschlagen, die die Symptome unterdrücken.

Eine andere Schwierigkeit, die mit Emotionalität verbunden ist, tritt in Form einer Panikattacke auf. Das ist heikel, und es ist schwer damit umzugehen. Ein Freund, ein recht bekannter Dirigent (dessen Name hier aus persönlichen Gründen nicht genannt wird) erzählte mir, was passiert, wenn man eine Panikattacke während einer Aufführung bekommt: „Auf einmal spürst du ein Unbehagen, dein Herz fängt an, schneller zu schlagen und dein Körper und deine Beine werden schwach. Dein Körper gibt dir das Gefühl, dass du gleich ohnmächtig wirst, und wenn es nichts gibt, das du ergreifen kannst, um die Angst zu bezwingen, die dich bezwingen will, musst du weiter deine Hände bewegen und dirigieren, während dein Geist gleichzeitig angestrengt darüber nachdenkt, wie das Chaos in deinem Gehirn gestoppt werden kann. Manchmal halten diese Symptome nur ein paar Minuten an, und du kannst dich wieder auf die Aufführung konzentrieren anstatt auf dich selbst.“ Ja, das klingt furchtbar und ist doch alles andere als selten: Panikattacken sind in der Tat recht häufig und heutzutage gibt es zahlreiche Wege, mit ihnen umzugehen und den Schwierigkeiten, die sie im Leben und im professionellen Leben verursachen, entgegenzutreten. Es gibt auch Bücher, die Erfahrungen von Menschen beschreiben, die mit diesen Aspekten fertigwerden müssen (nicht alle diese Bücher sind hilfreich, aber die Tatsache, dass es so viele Veröffentlichungen gibt, zeigt uns, wie gegenwärtig das Thema ist).

Und es gibt auch gute Nachrichten: neben der Tatsache, dass es Behandlungen für dieses Problem gibt: viele berühmte Menschen müssen mit Panikattacken umgehen und sind immer noch berühmt und in ihrer Profession sehr erfolgreich. Wenn Sie ein wenig nachforschen, werden Sie Namen von sehr populären Entertainern, Schauspielern und Personen des öffentlichen Lebens finden, die mit diesem Problem kämpfen und ihre Popularität trotzdem halten. Selbstverständlich sind wir Musiker (und Dirigenten) eine sichere Zielscheibe für diese

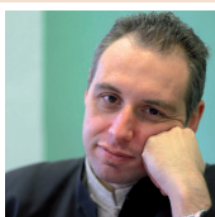
Probleme (Reizdarm, Panikattacken etc.), weil wir eine große Verantwortung haben und auch weil Musik per se emotional ist, denn sie ist eine emotionale Sprache. Es gibt kein einfaches „Rezept“ für die Vermeidung dieser Probleme, man muss einfach akzeptieren, dass es sie gibt und erfahrenere Leute um Hilfe im Umgang damit bitten. Der erste Eindruck ist natürlich entmutigend, und man könnte sich außerstande fühlen, seine professionelle Karriere fortzusetzen, aber das muss nicht sein. Also kann das Wissen um dieses Phänomen uns helfen, Solisten in unserem Chor oder Ensemble zu beraten, die häufig ähnliche Probleme haben, auch wenn sie manchmal nur episodisch auftreten.

Wir sollten nicht überrascht über diese Probleme sein: wie oben in der Passage über das Buch von Eugenio Borgna zitiert, ist unser inneres Wesen ein Abgrund, den wir nur bis zu einem bestimmten Punkt ergründen können. In dem Moment, in dem wir feststellen, dass wir nicht die absolute Kontrolle haben, müssen wir die Initiative ergreifen und mit dem Problem umgehen, ohne uns entmutigen zu lassen. Viele Menschen mit ähnlichen Problemen haben verschiedene Lösungen ausprobiert und viele haben den Kampf gewonnen. Und diese Angelegenheiten können uns helfen, uns mit unseren Begrenzungen und Schwächen besser zu verstehen und uns selbst in einem anderen Licht zu sehen, indem wir vielleicht das Bild der vollständig sicheren Persönlichkeit aufgeben, aber über uns selbst auf eine Art und Weise Aufschluss geben, die glaubwürdiger und wahrer ist.

#### Quellen

- Borgna E. (2015). *Il Tempo e la Vita*. Mailand: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- Jünger E. (2014). *La Battaglia come Esperienza Interiore*. Prato: Piano B Edizioni.

**Aurelio Porfiri** ist Chormusikdirektor und Composer-in-Residence an der Santa Rosa Schule in Lima (Macao, China), Musikdirektor an der „Our Lady of Fatima“-Mädchenschule (Macao, China), Gastdirigent des musikpädagogischen Fachbereichs des Shanghaier Musikkonservatoriums (China), und Künstlerischer Leiter der Herausgeber Porfiri & Horvath (Deutschland). Seine Kompositionen wurden in Italien, Deutschland und den USA veröffentlicht. Er schrieb mehr als 200 Artikel zu Themen rund um die Chor- und Kirchenmusik. Er hat fünf Bücher geschrieben. Email: [aurelioporfiri@hotmail.com](mailto:aurelioporfiri@hotmail.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Brigitte Riskowski, Deutschland

#### Über die Konzeption interessanter, lebendiger Chorproben (S. 43)

Dr. John Warren, Director of Choral Activities, Syracuse University

**P**robenvorbereitung mag im Alltag mühselig sein, und als Ausgangspunkt ist hierfür ein Schema oder Muster nützlich. In diesem Beitrag beschreibe ich zwei Probenmodelle, die Ihnen beim Entwickeln durchgängig

effektiver Probenverläufe helfen können.

Meine bevorzugte Methode beruht auf Abwechslung:

1. Beginnen Sie mit etwas Flottem, Geläufigem, womit jeder bequem ins Singen findet und positiv eingestimmt wird. Für Proben am Morgen empfiehlt es sich, nicht mit einem besonders hohen oder lauten Stück anzufangen und hierauf auch gar nicht allzu viel Zeit zu verwenden, zumal man hierfür etwas Vertrautes wählen sollte. Gewöhnlich beginne ich mit einem Lied in höherem Tempo, so dass der Chorgruppe durch die Musik Energie zugeführt wird.
2. Sorgen Sie in der Probe durchgängig für Abwechslung – im Tempo, im Schwierigkeits- und im Bekanntheitsgrad. Zwar ist es unmöglich, im Verlauf immer alle drei Parameter zu variieren, aber mindestens einen zu verändern hilft, die Aufmerksamkeit aufrechtzuerhalten. Besonders heikel ist das Aneinanderreihen mehrerer langsamer Stücke, denn die Sänger könnten an Lust verlieren, singen womöglich kraftloser und verlieren die Konzentration. Fortwährend nur leichte oder sehr vertraute Lieder zu proben, kann dasselbe bewirken. Singt eine Gruppe für gewöhnlich mit zu wenig Kraft und Energie, beginne ich gern mit zwei schnelleren Stücken, wovon das zweite die sängerisch höheren Anforderungen stellt und mehr Probenzeit erfordert.
3. Lassen Sie einem neuen oder besonders anspruchsvollen Lied ein bekannteres oder leichteres folgen. Dies beugt Frust im Chor vor und fördert das Selbstvertrauen.
4. Bieten Sie zum Abschluss etwas Fröhliches oder Geläufiges an, so dass die Sänger gutgelaunt aus der Probe gehen. Hierbei ist eine positive Stimmung am Ende der Probe wichtiger als das Durchsingenlassen von etwas Altbekanntem. Wenn Sie bei anspruchsvollerer Musik wahrnehmen, dass der Chor nach echtem Vorankommen das Gefühl empfindet, etwas geleistet zu haben, dann halten Sie genau dort inne, denn nichts ist schöner als der Klang, wenn Chormitglieder nach einer Probe das Geübte auf den Gängen noch weitersingen oder -summen.
5. Binden Sie ausreichend Lieder in die Probe ein, denken Sie aber auch daran, hin und wieder ein Lied von vorn bis hinten durchsingen zu lassen, bisweilen auch ohne an ihnen zu arbeiten. Dies dauert nicht lang und vermittelt dem Chor einen Eindruck vom Gesamtwerk. Ein gutes Gleichgewicht zwischen dem Üben einzelner Passagen und dem Durchsingen ganzer Lieder herzustellen, kann knifflig sein. Gestaltet sich eine Probe weniger ergiebig als erhofft, liegt dies oft an zu hohem Zeitverbrauch für zu wenige Stücke, etwa nur zwei oder drei in einer ganzen Stunde. Chorproben gelingen abwechslungsreicher, wenn man die Lieder rascher aufeinander folgen lässt und bei jedem eine ganz bestimmte Zielsetzung verfolgt. Ich persönlich bevorzuge für eine 50-minütige Probe fünf bis sieben Stücke nebst Einsingen. Wird an kurzen Abschnitten gefeilt, so ist die Einbindung in den Gesamtzusammenhang entscheidend, indem man die Takte vor und nach der zu übenden Stelle mit einbezieht. Das Arbeiten an den Übergängen ist später für eine gelungene, überzeugende Darbietung von großer Bedeutung.
6. Sorgen Sie für Abwechslung hinsichtlich der Tonlage und der gesanglichen Anforderungen, denn für die Stimmpflege und -entwicklung ist dies unerlässlich.

Entwirft man auf diese Art Chorproben, so ist es dienlich, das Repertoire hierfür in vier Kategorien einzuordnen: *langsam und einfach*, *langsam und schwierig*, *schnell und einfach* sowie *schnell und schwierig*. Wählen Sie für das erste und letzte Lied der Probe jeweils etwas schnelles Einfaches. Gestalten Sie die übrige Liedfolge alternierend, üblicherweise Schnelles und Langsames



im Wechsel, und wählen Sie hierfür passendes Übematerial aus. Variation in Stilistik, Epoche, Herkunft, Struktur usw. trägt zu einer erfolgreichen, bunt gemischten Chorprobe bei.

TITEL	KOMPONIST	ÜBUNGSSCHRITTE	ZEIT
Einsingen			5-6 min
<i>Star-Spangled Banner</i> (mäßiges Tempo) (einfach)	Traditional	Aufstellung im Kreis durchsingen Vokalausgleich	6 min
<i>Gnome</i> (schnelles Tempo) (mittelschwer)	Bruno Regnier	Sitzordnung nach Stimmgruppen Töne und Rhythmus absichern bei ausreichend Zeit: französischen Text lernen	10 min
<i>Ubi Caritas</i> (langsames Tempo) (einfach bis mittelschwer)	Maurice Duruflé	im Kreis Hauptmelodie und 4-stimmigen Männersatz ausbalancieren im SATB-Abschnitt Töne üben Textbehandlung	12
<i>Unkown Region</i> , Seiten 6-9 (schnelles Tempo) (recht schwierig)	William Schuman	Sitzordnung mit Sopran beim Tenor und Alt beim Bass Textsprechen zum Sichern von Rhythmus und Phrasierung Töne kontrollieren (sehr dissonant)	13
<i>I Got Me Flowers</i> aus <i>5 Mystical Songs</i> (langsames Tempo) (einfach)	Vaughan Williams	normale Sitzordnung aus Text singen an Phrasierung und Vokal-ausleigh arbeiten	5
<i>My Soul's Been Anchored</i> (schnelles Tempo, Spiritual) (geläufig)	Moses Hogan	normale Sitzordnung den Einleitungsteil glätten Feinschliff der letzten 3 Seiten	7

#### Beispiel für einen Probenplan Syracuse University Singers

Desweiteren braucht nicht alles in derselben Sitzordnung geprobt zu werden. Die meisten Sänger mögen es, sich im Raum zu bewegen und in verschiedenen Choraufstellungen zu singen. Probieren Sie das Singen im Kreis – es erlaubt Ihnen, alle Stimmen gleich gut zu hören, und Ihren Sängern, besser aufeinander zu hören. Wir proben häufig in Stimmgruppen-Kreisen – jede Stimmgruppe bildet hierbei ihren eigenen Kreis, wodurch die eigene Stimmgruppe besonders gut gehört werden kann, aber durchaus auch die anderen. Bietet man so etwas im Wechsel mit klassischem Singen in Reihen oder auch gemischter Aufstellung an, kann auch dies die Chorprobe interessant halten und die Sänger motivieren.

Manchmal ist es nicht möglich, das Probenprogramm wirklich bunt gemischt auszuwählen, beispielsweise bei der Vorbereitung eines längeren mehrsätzigen Werkes oder eines Programms mit Werken einer bestimmten Stilart, einer Epoche oder eines Komponisten. Dennoch kann das Prinzip der Abwechslung Anwendung finden, wenngleich dies sicherlich aufwendiger ist. Sorgen Sie für möglichst viel Kontrast und planen Sie Ihre Probe entsprechend. Probieren Sie andere Tempi, als für die spätere Aufführung vorgesehen. Ein langsames Stück im schnellen Tempo singen zu lassen, kann für Belebung sorgen und dem Chor einen tieferen Sinn für Phrasierung vermitteln. Schnelle Stücke langsam durchzusingen, schärft den Sinn für Genauigkeit.

Eine weitere wirkungsvolle Möglichkeit für die Probengestaltung ist das Planen eines großen Spannungsbogens:

1. Beginnen Sie mit etwas in tieferer Stimmlage, das leicht, vertraut und stimmlich nicht anstrengend ist. Verwenden Sie auf dieses Stück nur wenig Zeit.
2. Vergrößern Sie in der Folge mit jedem Stück die stimmlichen

- und geistigen Anforderungen und den jeweiligen Zeiteinsatz
3. In der Mitte der Probe sollte am Lied mit der aktuell höchsten Priorität gearbeitet werden. Hier fordern Sie Ihre Gruppe am meisten und verwenden die längste Zeitspanne.
4. Nach diesem zentralen Musikstück sollten bei den weiteren Programmpunkten die Anforderungen und die jeweils eingeplante Zeit wieder reduziert werden.
5. Das letzte Stück sollte keine Schwierigkeiten bereithalten und leicht oder heiter sein, mit wenig Zeitaufwand.

Hier ein Beispiel, diese zeitplanerische Methode auf eine einstündige Chorprobe anzuwenden:

STÜCKE	ZEIT (Min.)
Einsingen	4 minutes
langsam, einfach, tiefere Tonlage	4 minutes
anspruchsvoller	7 minutes
anspruchsvoller, höhere Anforderung	10 minutes
am anspruchsvollsten, höchste Anforderung	15 minutes
noch anspruchsvoll, aber weniger fordernd	10 minutes
recht einfach oder vertraut	6 minutes
Einfach, lockerer	4 minutes

Diese Methode ist besonders an solchen Tagen nützlich, an denen Ihr Chor müde oder unterspannt wirkt. Sie erlaubt dem Dirigenten, auf den Chor Energie und Konzentration zu übertragen, anstatt sich zu bemühen, auf eine lustlose Gruppe mit entsprechend angepasster Energie zu reagieren. Das Prinzip der zunehmenden Intensität und Erwartungshaltung kann auch in den o.g. ersten Typ der Probengestaltung integriert werden. Ein Lied hebt oder senkt die Anforderungen an den Chor, das nächste

variiert in Tempo, Struktur oder Stil usw. Dies sorgt für eine erfrischende, kurzweilige Chorprobe. Wenn Ihre Sänger zur Probe erscheinen, können Sie an Gestik, Mimik, an den Unterhaltungen und daran, wie gut auf Sie reagiert wird, die Stimmung und Kondition des Chores ablesen. Der Chorleiter sollte diese Faktoren wahrnehmen und das anfängliche Probertempo darauf einstellen, um es dann schrittweise auf das gewünschte Maß zu steigern.

Unabhängig davon, wie Sie Ihre Proben planen möchten, ist es wichtig, folgende Grundsätze zu beachten, auf denen beide Methoden fußen:

1. Arbeiten Sie beim Proben mit zügigem Tempo.
2. Bieten Sie in jeder Probe ein abwechslungsreiches Repertoire an.
3. Nehmen Sie sich für die Probe zu jedem Lied ein bestimmtes Ziel vor.
4. Tragen Sie den stimmlichen Bedürfnissen der Sänger Rechnung.
5. Achten Sie auf die Stimmungslage im Chor.
6. Verschaffen Sie den Sängern Erfolgserlebnisse.

**John F. Warren** ist *Associate Professor of Music* und *Director of Choral Activities* der *Syracuse University*, an der er drei Chöre leitet und Studierende im Grund- und Hauptstudium in den Fächern Dirigieren, Chorliteratur und Probentechnik unterrichtet. Er erlangte Studienabschlüsse an der *University of Miami* und am *Conservatory of Music* der *University of Cincinnati College*. Daneben arbeitete Dr. Warren mit zahlreichen bedeutenden Dirigenten, darunter Robert Shaw, Frieder Bernius, Christoph Eschenbach, Robert Page, Helmuth Rilling, Digna Guerra, Rodney Eichenberger, Jo-Michael Scheibe und Elmer Thomas. Dr. Warren bekleidete mehrere Ämter in der *American Choral Directors Association*, hielt Vorlesungen, war Jurymitglied und dirigierte Festivalchöre im Osten der Vereinigten Staaten und auf Kuba. E-Mail: [jfwarr01@syr.edu](mailto:jfwarr01@syr.edu)



Übersetzt aus dem Englischen von Andreas Mattersteig, Deutschland

## Eine Chor-Revolution

### Wenn Technologie der Tradition hilft (s. 46)

Rune Nilsen, Journalist, Fotograf und Schriftsteller.

In einer kleinen Küstenstadt nördlich des Nördlichen Polarkreises wird eine wahre Revolution des Chorgesangs von einem ehemaligen Automechaniker und einem schwedischen Musiker angeführt.

Das Polarlicht flackert in der arktischen Nacht.

Am 67. Breitengrad, auf einer kleinen Insel am Rande des großen Atlantischen Ozeans, liegt Bodø - eine Stadt mit 50.000 Einwohnern, die im nächsten Jahr ihr 200jähriges Bestehen feiern wird.

Die Anfänge dieser Küstensiedlung reichen zurück in die goldene Zeit des Heringsfangs im 19. Jahrhundert. Heute ist Bodø eine pulsierende kleine Stadt mit einer eigenen Universität und blühendem Handel.

Hier, wo der Seeadler in niedriger Höhe über die Innenstadt segelt, wo Schlauchbote mit festem Rumpf durch die Wellen

des wildesten Strudels der Welt pflügen, wo man im Licht der Mitternachtssonne Golf spielen kann, entstand ChoralPractice.

Wie so oft begann alles mit einem Schweden, Mikael Rönnerberg – einem Dirigenten, Sänger und Musiker, der 1995 für einen einjährigen Aufenthalt als Pianist nach Bodø kam. „Ich blieb ein bisschen länger“, sagt Rönnerberg lachend.

### Eine große Herausforderung

Er war schon immer begeistert vom Chorgesang. Vor langer Zeit hatte Rönnerberg eine Idee, die er niemals vollständig vergaß: „Gewiss musste es einen Weg geben, um Chorproben effektiver, einfacher und lohnender zu machen.“

„In Laienchören kann die Mehrheit der Sängerinnen und Sänger keine Noten lesen“, sagt Rönnerberg.

Somit ist es die Aufgabe des Chorleiters, die Sängerinnen und Sänger durch die verschiedenen Chorwerke zu schleppen.

„Wir benutzten Übungsbänder. Als Chorleiter musstest Du Dich hinsetzen und die verschiedenen Stimmen nacheinander aufzeichnen. Während der Proben musste jede Stimme einzeln unterrichtet werden, was offensichtlich dazu führte, dass eine Menge Zeit verging, bis man gemeinsam das Werk interpretieren und quasi das Stück kolorieren konnte.“

### Keine Notenkenntnisse

Im Jahr 2004 gründete Rönnerberg den „Jeder kann singen“ Chor speziell für Laiensänger, von denen die meisten noch nie vorher gesungen hatten. Sie konnten also gewiss nicht ein C von einem D unterscheiden. Damit wurde der Bedarf für ein interaktives Werkzeug zur Unterstützung der Sängerinnen und Sänger immer stärker.

„Eine Lösung wurde mir präsentiert, aber die funktionierte nie. Und so landete sie in meiner Büroablage“, sagt Rönnerberg mit einem Kopfschütteln.

Vier Jahre später wurde er einem Mann namens Jan Ivar Nilsen vorgestellt.

„Ich rief ihn an und fragte ihn, ob es möglich sei, eine Software zu erstellen, die Chorsängern hilft, ein Stück zu erlernen.“

Nilsen kann sich an den Anruf gut erinnern.

„Ich reinigte gerade den Dachboden. Da ruft mich dieser Schwede an wegen etwas, das ich nicht verstehe. Ich antwortete trotzdem; klar, das kriege ich hin!“

Anschließend wurde Nilsen die Größe der Aufgabe klar.

„Was um alles in der Welt sollte ich für ihn tun?“

### Digitale Umsetzung

Jan Ivar Nilsen arbeitete ursprünglich als Automechaniker, aber gesundheitliche Gründe zwangen ihn, einen anderen Weg zu gehen. Als eingefleischter Fan von Apple Computern folgte Nilsen seiner Berufung, Musik zu schaffen und Software zu entwickeln.

Die ersten kleinen Schritte von dem, was heute als ChoralPractice bekannt ist, wurden in Adobe Flash programmiert.

„Das benutzte damals jeder“, sagt Nilsen.

Er selbst wusste nichts über den Chorgesang, aber er hatte Erfahrungen aus seiner Zeit als Mitglied in Marching Bands und anderen musikalischen Besetzungen. Daneben liebte er Funk Musik und war stolzer Besitzer einer Alembic Bassgitarre. Daraus entwickelte sich eine fröhliche und kreative Arbeitsatmosphäre.

„Heute gibt es wohl nur ein paar Menschen, die Händels MESSIAS besser kennen als Jan Ivar – zumindest bei den Automechanikern!“, lacht Rönnerberg.

Gemeinsam haben Nilsen und Rönnerberg tausende Stunden bei der Suche nach der optimalen Lösung aufgewendet. Die Weg dorthin war lang und beschwerlich.

„Wir haben eine Versuchsversion in Flash entwickelt, aber dann brach das Programm zusammen“, erklärt Nilsen.

Das war in etwa die Zeit, als das iPhone die Welt eroberte. Die offensichtliche Frage, die sich stellte: „Warum machen wir nicht ein Programm für das iPhone?“

So nahmen wir Kontakt auf mit dem iOS-Entwickler Jørgen Skar in Bodø, der die Aufgabe übernahm, die erste Applikation dieser Art zu programmieren.

„Das Ganze auf einem Smartphone unterzubringen, war eine große Sache: Plötzlich konntest Du an jedem Ort zu jeder Zeit üben“, sagt Rønnberg.

ChoralPractice steht jetzt auch für das iPad zur Verfügung – ebenso für PCs und MACs innerhalb der normalen Web Browser.

### Große Investition

Das Unternehmen ChoralPractice wurde vor zwei Jahren gegründet, und etwa fünf Millionen Norwegische Kronen (etwa USD 650.000) wurden in das Projekt investiert.

„Wir haben unglaublich viel Unterstützung bekommen von Einrichtungen wie Innovation Norway, einer staatlichen Finanzierungsorganisation zur Förderung von Unternehmern“, sagt Rønnberg.

Der Schlüssel zum Erfolg? Also, der Teufel steckt im Detail.

„Vom Startschuss an wollten wir, dass alles von Profis gesungen und aufgenommen wird“, erklärt Rønnberg.

„Dazu gehört unter anderem der international bekannte norwegische Tenor Magnus Staveland.“

ChoralPractice ist ebenso einfach wie brillant. Die Applikation spielt eine mehrspurige Aufnahme synchron mit dem Notenblatt. Die Lautstärke der einzelnen Klangkanäle kann geregelt werden, und ein animierter Zeiger im Notenblatt markiert die aktuell gesungene Stelle.

Es gibt auch eine Schleifen-Funktion – perfekt, wenn man schwierige Stellen einstudiert.

Ein dritter Trick ist die Fähigkeit der Applikation, die Aufnahme in einem langsameren Tempo abzuspielen, um alle Details zu erwischen.

„Das passiert ohne eine Änderung der Tonhöhe – was die Voraussetzung ist“, sagt Rønnberg.

„Dieser Teil erforderte eine Menge spezieller Programmierung“, gibt Nilsen zu.

Bis heute hat die Applikation den Unternehmern noch keinen Gewinn gebracht.

Geld, so sagen sie, ist aber bei weitem nicht das wichtigste Ziel.

„Irgendwie sind wir auf einer Mission. Wir wollen Chorsängerinnen und Chorsängern auf der ganzen Welt helfen“, sagt Rønnberg.

### Riesiges Marktpotenzial

Zweifelloos ist das Marktpotenzial für ChoralPractice riesig: Norwegen hat etwa 240.000 Chorsängerinnen und Chorsänger. In der EU singen etwa 20 Millionen Menschen im Chor – in den USA sind es mehr als 36 Millionen Menschen.

„Unser Ziel ist es, die vorhandene kostenlose Applikation anzubieten und eine kostenpflichtige PRO Version daneben bereitzustellen“, sagt Rønnberg.

ChoralPractice hat eine Liste der 25 bekanntesten Chorwerke aus der ganzen Welt erstellt, von denen jedes für das Einarbeiten in die Applikation vorgemerkt ist. Ziel ist es, möglichst viele dieser großen Chorwerke anzubieten, die in Chören auf dem ganzen Globus immer wieder gesungen werden. Bis jetzt sind fünf schon Werke verfügbar. Die Entwickler arbeiten auch daran, Inhalte anderer Genres einzubinden. In beiden Fällen ist der Prozess sehr zeitaufwendig.

Mit Eile kommt man in diesem Projekt nicht weiter; jedes kleine Detail muss zwei oder drei Mal geprüft werden, sowohl beim Text als auch bei den Noten.

„Nachdem wir Händels MESSIAS veröffentlicht hatten, dauerte es nur wenige Stunden, bis wir die erste E-Mail erhielten mit dem Hinweis auf einen Fehler“, erklärt Rønnberg.

In dem Satz „Durch seine Wunden sind wir geheilet“ tauchte plötzlich ein D statt eines Des auf.

Die Tatsache, dass jemand in dem über 20.000 Noten umfassenden Werk einen einzelnen Fehler so schnell entdeckte, sagt uns genug über die hohen Qualitäts-Erwartungen unserer Nutzer.

### Klare Zielvorstellungen

Wie geht es weiter? Nilsen und Rønnberg haben sich selbst ehrgeizige Ziele gesetzt.

Das Ziel von ChoralPractice ist, der bevorzugte Anbieter von Übungshilfen weltweit zu werden. Wir wollen, dass die Qualität der Aufnahmen so gut ist, dass man sie sowohl zum reinen Hören als auch zum Üben gern nutzt.

100.000 Anwender sollen das System nutzen

Das Unternehmen wird sich nach strategischen und finanzstarken Partnern umsehen.

Auch wenn die Geschichte von ChoralPractice eine Geschichte von Hartnäckigkeit, Tatendrang und unendlichem Vertrauen in die Idee ist, so räumen die Unternehmer ein, dass es auch stürmische Zeiten gab.

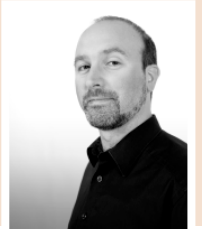
„Einmal wurden wir betrogen. Wir zahlten für Software, die wir nie zu Gesicht bekamen. Wir warteten drei Jahre lang vergeblich!“

„Unsere Empfehlung an andere Unternehmer: Wählt Eure Partner mit Bedacht aus“, betonen Nilsen und Rønnberg.

Sieben Jahre harter Arbeit liegen hinter ihnen. Würden die beiden den gleichen Weg noch mal gehen, wenn sie die Wahl hätten?

Nilsens und Rønnbergs Blicke treffen sich kurz, bevor sie gleichzeitig die Antwort geben: „JA!“

**Mikael Rønnberg**, Gründer, CEO und Künstlerischer Direktor von ChoralPractice Learning Tracks ist Sänger, Chorleiter und Musiker und wurde in Hoting in Nordschweden geboren. Seit 1995 lebt und arbeitet er im norwegischen Bodø. Er ist ausgebildet als Pianist, Organist und Sänger an den Universitäten von Trondheim, Tromsø und Bergen. Er unterrichtet Musik und Gesang an der Universität von Nordland und leitet den Männerchor Bodøoktetten sowie den „Jeder kann singen“-Chor (ein Chor und Gesangs-Kurs für alle), wo er schon mehr als 2500 Teilnehmer hatte. Außerdem ist er Chorleiter in Bodø für die Arctic Philharmonie und ist Gründer des internationalen Orgelfestivals von Bodø, des Piccadilly Operapub Festivals und des professionellen Vokalensembles VocalART.



Website: [www.choralpractice.com](http://www.choralpractice.com)

E-Mail: [info@choralpractice.no](mailto:info@choralpractice.no)

Übersetzt aus dem Englischen von Willi Stegemeyer, Deutschland ●



## Komponist im Schlafanzug Ein Interview mit Ivo Antognini (s. 51) Nathan Windt, Chordirigent und Lehrer

**Nathan Windt:** Wie würden Sie Ihren Kompositionsstil für Menschen beschreiben, die nicht mit Ihrer Musik vertraut sind?

**Ivo Antognini:** Ich schreibe in vielen Stilarten, und in meiner Chormusik finden sich Stücke von unterschiedlicher Schwierigkeit. Es kann etwas ganz Leichtes für zwei Stimmen sein, oder vielleicht schwieriger und für sechzehn Stimmen. Wenn ich komponiere, ist das Wichtigste für mich, dass ich bestimmte Elemente in der Musik habe. Sie *muss* schön sein - wie ein schöner Berg oder ein schönes Gemälde. Sie muss auch positiv sein, weil wir heutzutage positive Dinge brauchen, und ich möchte bei meiner Hörerschaft einen positiven Eindruck hinterlassen. Das geistliche Element ist ebenfalls wichtig, sei das im allgemein menschlichen oder im religiösen Sinne, aber es muss echt und tief sein und unseren Seelen etwas Wichtiges mitteilen. Und - wenn wir von der Chormusik sprechen - so meine ich, dass sie sangbar sein muss. Normalerweise singe ich selbst alle Stimmen in meinen Kompositionen durch, und es muss mir Spaß machen, sie zu singen. Und der letzte Punkt, der für mich der wichtigste ist, betrifft das Emotionale: ich versuche immer, Musik mit meinem Herzen zu schreiben, und ich muss zu allererst einmal mich selbst anrühren, so dass ich eine Gänsehaut bekomme. Wenn mir das beim Komponieren passiert, dann werden Publikum und Chor - selbst bei den Proben - dies auch fühlen. Was den Stil angeht, so liegt mir das Harmonische sehr am Herzen: komplizierte Akkorde, die aber leuchten, und ich zielen auf Abwechslungsreichtum hin - nicht in D Dur anfangen und fünf Minuten dort bleiben. Ich wandere gern "herum".

**NW:** In Ihren Kompositionen findet sich eine beträchtliche Bandbreite der Stile. Meinen Sie, dass Ihre Erfahrungen mit Jazz und mit Filmmusik - was wir stereotyp als U-Musik betrachten könnten - Ihre Chorwerke beeinflusst haben, oder finden Sie, dass Ihr Komponieren für Chöre in andere Richtungen geht?

**IA:** Es ist nicht zu überhören, dass ich von Jazz und Film beeinflusst bin, und obwohl ich nie *offiziell* Komposition studiert habe - das darf nicht mit Vertiefung in die Technik der Komposition verwechselt werden: ich befasse mich sehr viel mit solchen Studien, und ich besitze zahlreiche Partituren von Werken der großen Meister der Vergangenheit - aber ich glaube, dass Komponisten neue Schreibweisen finden sollten, und natürlich schreibe ich ganz anders für Chor als für Klavier. In jedem neuen Stück versuche ich, eine neue Energie zu entdecken. Wenn Sie sich mein "Ave Maris Stella" oder "Lux Aeterna" anhören, das sind sehr unterschiedliche Stücke. Ich versuche, in jedem Stück etwas anders zu machen - nicht besser, nur anders. Jedes neue Stück ist ein Sprung ins Unbekannte, wie ein Kind, das sich mit neuen Spielsachen beschäftigt. Darum wird mir das Komponieren nie langweilig.

**NW:** Gibt es Komponisten, die Sie besonders beeinflusst haben?

**IA:** Johann Sebastian Bach ist ganz oben auf der Liste; der Kontrapunkt ist einfach sagenhaft. Beethoven besitzt Energie und Rhythmus. Mozarts Einfallsreichtum und Melodien sind schön; Chopin und Tschaikowski gehen ans Gemüt; und Ravel

ist ein Vorbild für die Orchestrierung. Das sind meine großen Meister. Eines, das ich nicht tue, ist andere Komponisten unserer Zeit nachzuahmen. Ich glaube, dass ich meinen eigenen Stil besitze und meine eigene musikalische Ausdrucksfähigkeit. Ich bin auch kein hauptamtlicher Komponist: Ich bin ein "Schlafanzugkomponist", denn ich schreibe nur von 5.30-7.00 morgens, so dass ich allein und in Ruhe sein kann, wenn möglich im völligen Dunkel, und das ist die einzige Methode, mit der ich versuchen kann, Eingebung zu finden.

**NW:** Ihre Biografie erwähnt ein zwangloses aber wichtiges Ereignis im Jahre 2006. Können Sie mir mehr davon berichten?

**IA:** Es war sagenhaft. Mario Fontana ist Dirigent des Chores Coro Calicantus, und er war mein Klavierschüler. Er sagte immer wieder: "Ivo, du musst zu einem Konzert kommen". Ich ging aber nie zu einem Konzert. Ich sagte ihm sogar, dass ich Chormusik eigentlich nicht mag, denn ich war naiv und war noch nie in einem Chorkonzert gewesen. Er bestand aber so sehr darauf, dass ich schließlich nachgab, obwohl ich eigentlich nicht wollte. Als der Chor anfang zu singen, war ich richtiggehend fasziniert. Meine Frau schaute mich an und sagte, dass ich in Zukunft Chormusik würde schreiben müssen, und sie hatte Recht! Ich sagte zum Dirigenten, wie herrlich das Konzert gewesen war, und dass ich nach Hause gehen und noch am selben Abend ein Stück für seinen Chor schreiben würde. So schrieb ich über Nacht mein erstes Stück für diesen Chor, und ich ging zur Uraufführung. Normalerweise sind meine Erwartungen als Komponist bei einer Premiere ziemlich niedrig, vielleicht 50%, also nicht sehr zufriedenstellend. Aber in diesem Konzert gab es 120%. Es ist ein ganz besonderer Chor, und jedes seiner Konzerte ist wirklich bewegend.

**NW:** Ihre Chormusik reicht von Zweistimmigkeit zu komplizierteren Texturen. Haben Sie beim Schreiben Ihrer Stücke einen idealen Chor im Sinn?

**IA:** Das kommt auf das Stück an. Wenn es ein Stück ist wie mein "O Magnum Mysterium" würde ich sagen, dass das jeder Gemeindechor singen kann. "Lux Aeterna" oder "Ich bin die Rose von Scharon" kann von Berufs- oder Universitätschören gesungen werden, aber das Wichtigste ist der Dirigent. Der Dirigent muss mit dem Stück wirklich eng vertraut sein; wenn es einen Akkord mit sechs verschiedenen Tönen und acht Stimmen gibt, muss er in der Lage sein zu sagen: "Sopranen, nicht so laut: Bässe, mehr". Das ist das Problem. Manchmal ist es schwierig, die Akkorde in meiner Musik zu handhaben und auszubalancieren, aber es ist der *Dirigent*, der Berufsmusiker sein muss, nicht unbedingt der Chor.

**NW:** Sie erwähnen "O Magnum Mysterium", eine Ihrer bekanntesten Kompositionen. In Ihren Anmerkungen zu diesem Stück schreiben Sie: "Dies Stück hätte bis zum nächsten Weihnachtsfest in der Schublade bleiben sollen". Was wollen Sie damit sagen?

**IA:** Es war ein wirklich einfaches Stück, ganz anders als meine früheren Veröffentlichungen. Deshalb dachte ich, dass die Verleger sich nicht dafür interessieren würden. Aber als ich das Stück auf YouTube stellte, schrieben eine ganze Reihe Verleger an mich, weil sie es veröffentlichen wollten. Dann ging mir auf, dass das Stück nicht nur einfach ist, sondern auch, dass es viel schwieriger ist, ein "leichtes" Stück zu komponieren, das aber auch interessant ist und das ein Berufschor als Herausforderung betrachten kann. Ich hatte wirklich nicht geglaubt, dass sich irgendjemand für das Stück interessieren würde.

**NW:** Eine weitere unverwechselbare Eigenschaft Ihrer Musik ist Ihr häufiger Einsatz von "Sprechgesang", wie in "Ave Maria", wie auch andere ungewöhnliche Einfälle wie Pfeifen in "Sanfter Regen wird fallen". Gibt es dafür irgendwelche besondere Gründe, abgesehen von der Abwechslung in den vokalen Klangfarben?

**IA:** Wie ich Ihnen schon sagte, bemühe ich mich ständig um neue Methoden des Komponierens, wie ein Kind mit einem neuen Spielzeug. Dies war ein "Spielzeug", das ich vor etwa vier Jahren in meiner Chormusik benutzte; inzwischen setze ich andere "Spielsachen" in meiner Musik ein. Es war zu jenem besonderen Zeitpunkt eine Methode, meiner Musik Profil zu verleihen. Jetzt benutze ich andere Systeme. Ich will damit nicht sagen, dass ich die früheren Methoden bereue - aber jetzt experimentiere ich eben mit anderen.

**NW:** Ihr Werk bezeugt unbezweifelbare Abwechslung in Ihren Vertonungen von geistlichen und weltlichen Texten, und sogar beträchtliche Vielfalt innerhalb dieser Kategorien. Gibt es eine "Sorte" Text, die Sie besonders anspricht? Wonach halten Sie Ausschau, wenn Sie auf der Suche nach einem Text zur Vertonung sind?

**IA:** Zuerst muss er schon mal in meinen Ohren gut klingen. Ich spreche Italienisch, und so muss der Klang der Wörter ansprechend sein. Darum arbeite ich so gern mit alten lateinischen Texten. Natürlich muss der Text mir auch etwas mitteilen, an das ich glaube - sonst ist es sinnlos, ihn zu vertonen. Ich schreibe gern auf englische Texte, auch, weil das Stück dann eine bessere Chance hat, auf internationaler Ebene aufgeführt zu werden. Als internationaler Komponist möchte ich Stücke schreiben, die überall aufgeführt werden können. In meinem Computer habe ich einen besonderen Ordner mit vielen, vielen Texten, die ich in Zukunft vertonen möchte; wenn es mir gewährt wird, würde ich schreiben, bis ich 200 Jahre alt bin!

**NW:** Liegt Ihnen eins Ihrer Stücke besonders am Herzen?

**IA:** Darüber habe ich eigentlich nie nachgedacht! Ich glaube, ich kann drei Stücke auswählen; mit Sicherheit würde ich "Lux Aeterna" wählen; das Stück ist meinen Eltern gewidmet, die beide noch am Leben sind und sich jeden Tag meine Musik anhören. Ich würde auch "O Magnum Mysterium" wählen, als leichtes, aber eben auch sehr gutes Stück. So ziemlich jede Woche schreibt mir jemand, um mir zu sagen, wie viel Freude es ihm oder ihr macht, in diesem Stück mitzusingen. Das dritte Stück wäre "Sanfter Regen wird fallen", weil in diesem Stück so viel los ist. Als ich diesen Text zum ersten Mal las, war ich fünfzehn Jahre alt; ich las das Gedicht auf Italienisch, und zehn Jahre später fand ich es wieder und meinte, dass es sich ganz ausgezeichnet zur Vertonung eignen würde. Ich liebe auch ein Stück, das ich für Coro Calicantus schrieb: "Wah-Bah-Dah-Bah-Duu-Bi". Ich widmete es einem sehr guten Freund und Schüler von mir, der vor sieben Jahren sehr jung starb. Natürlich mag diese Liste sich ändern. In einem Monat fahre ich zu einer Welturaufführung durch Stephen Layton mit dem Chor von Trinity College, Cambridge, und vielleicht ändert das meine Meinung.

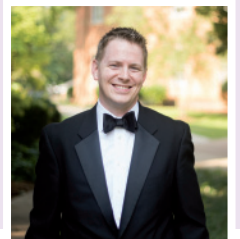
**Ivo Antognini** ist zur Zeit Professor am Konservatorium der italienischen Schweiz, Musikuniversität, in Lugano, Schweiz. DCINY arbeitet an der Vorbereitung eines Konzertes am 22. März 2016 mit Musik von Antognini im Lincoln Center in New York, mit einer internationalen Gruppe von Chören. Sollten Sie dafür vorsingen wollen, wenden Sie sich bitte an Jason Mlynec: [jason@dciny.org](mailto:jason@dciny.org). Weiteres über die Musik von Ivo findet sich auf seiner Webseite

<http://www.ivoantognini.com>



**Nathan Windt** ist ein vielseitiger Dirigent der Chor-, Orchester- und Opernliteratur. Er hat im Chicago Symphony Choir, im May Festival Chorus, im Vocal Arts Ensemble von Cincinnati, im Chattanooga Bach Choir und zahlreichen Kirchen- und Synagogenchören gesungen und bei der Aufführung von Meisterwerken unter dem Dirigat vieler der berühmtesten Maestros unserer Zeit mitgewirkt. Seine Chöre sind im Rundfunk und im Fernsehen aufgetreten und in den Vereinigten Staaten und weltweit auf Tournee gewesen, jüngst in Deutschland, Österreich und Tschechien. Zur Zeit ist er Leiter der Chormusik an der Universität St. Ambrose in Davenport, Iowa.

E-Mail: [nathanwindt@gmail.com](mailto:nathanwindt@gmail.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Irene Auerbach, England •

## Repertoire

**Nach Eric: Neue amerikanische Komponisten, geboren ab 1980 (1. Teil) (S. 57)**

Philip Copeland, Chorleiter und Lehrer

**E**ric Whitacre veränderte die Landschaft amerikanischer Chormusik drastisch mit seiner Komposition "Water Night" (1996). Seitdem haben sicherlich viele von uns seine beliebtesten Werke in das Repertoire übernommen: *Sleep*, *With a Lily in Your Hand*, *Lux Aurumque*, *Leonardo*. Mit seinem Virtual Choir-Projekt [virtuelle Chöre, nur durch das Internet zusammengeführt; d. Übers.] zeigte er uns, wie mithilfe von YouTube die Welt durch Chormusik berührt werden kann, wie sie Millionen von Zuschauern erreicht. Eric Whitacre hat gewissermaßen eine solch starke Präsenz in den letzten zwanzig Jahren gewonnen, dass es schwierig ist, sich vorzustellen, dass andere ihm nachfolgten.

In diesem Artikel möchte ich die aufstrebenden und maßgeblichen amerikanischen Komponisten vorstellen, die nach Eric Whitacre gekommen sind. Diese 1980 oder später geborenen Komponisten haben sich in der schnell wachsenden Welt der Chorkomposition verwurzelt: Ted Hearne (\* 1982), Jake Runestad (\* 1986) und Nico Muhly (\* 1981).

**Ted Hearne (\* 1982)**

[www.tedhearne.com](http://www.tedhearne.com)

Ted Hearne (\* 1982) ist ein hochangesehener Komponist. Er gewann zahlreiche Stipendien und Kompositionsaufträge sowie Möglichkeiten, im ganzen Land als Artist-in-Residence zu dienen. Er wurde vor kurzem als Assistant Professor Mitglied des Kollegiums der University of Southern California, Thorn School of Music. Seine Ausbildung erfolgte an der Manhattan School of Music sowie an der Yale School of Music.

Ted Hearne wuchs mit Chorproben auf und hat eine erklärte „tiefe Verbindung“ zur Chormusik. Er kommentiert Chorkompositionen aus den Vereinigten Staaten wie folgt: „Unglücklicherweise bequemt sich Chormusik in diesem Land den Erwartungen ohne Widerstand an, stellt die denkenden Musiker und denkenden Zuhörer vor keine Herausforderung, und ist so im allgemeinen ... nichtssagend.“

Hearnes Musik dagegen ist alles andere als nichtssagend, sie ist dissonant und aggressiv. Hearne bezeichnet tatsächlich viele seiner Kompositionen als „Verunsicherungs-Musik“. Seine Kompositionen transportieren klare soziale Botschaften, ob man ihrem politischen Inhalt nun zustimmt oder nicht. Die jeweilige Botschaft ist in seine Musik durch seine Textquellen eingebettet und wird vorwiegend durch seine ungewöhnliche Textwahl oder die Gegenüberstellung der Texte erzielt.

Drei seiner Kompositionen werde ich hier mit ihren Textquellen hervorheben:

#### **“Consent“ (2014, 7 Minuten)**

Textquellen: Liebesbriefe aus zwei Zeitabschnitten aus der Hand sowohl des Komponisten wie seines Vaters; Hochzeitsrituale aus katholischen und jüdischen Traditionen; Textnachrichten zweier verurteilter Vergewaltigter aus dem Steubenville-Missbrauchs-Prozess.

„Consent“ wurde als Reaktion auf die Missbrauchs-Prozesse von Steubenville [Ohio] komponiert, in denen Textnachrichten zu einem wichtigen Beweismittel gegen die beiden jungen Männer wurden, die für das Verbrechen und seine Verschleierung verantwortlich sind. Der Komponist schreibt: „Als diese Textnachrichten und andere Beweise veröffentlicht wurden, denke ich, dass wir dazu gedrängt wurden, die Sprache dieser Teenager zu verwenden, um uns ideologisch von ihnen zu unterscheiden, sie vollständig abzulehnen, sie als Verirrung auszustoßen – anstatt sie und ihre Taten als verständliches Produkt unserer Kultur und der Nachrichten, die sie aussendet, anzunehmen.“ Er fährt fort: „Consent war ein Versuch, sich in diese jungen Vergewaltigten hineinzusetzen und sie als Teil eines allgemeinen Problems zu erkennen. Es ließ mich an die (sehr junge) Geschichte der Ehe als einer vorwiegend finanziellen/ökonomischen Transaktion denken, in der Frauen als Besitz behandelt wurden ... ich dachte auch an die löcherige Überlieferung, die ich selbst erfahren habe – von der Kultur, von meinem eigenen Vater – und wie sie sich in meiner eigenen Sprache gespiegelt haben mag. Ich komponierte die Texte so, dass ihre oberflächlichen Bedeutungen verschleiert und vereinigt werden und sie so vorbringen, dass alle Mitteilungen zu einem Teil der aktuellen Ideenströmung werden.“

#### **Ripple (2012, sieben Sätze, 10 Minuten)**

Textquelle: dieses Werk benutzt als Textgrundlage einen einzelnen Satz aus den 400.000 internen militärischen Mitteilungen, die als Iraq War Logs (Kriegstagebücher des Irakkrieges) bekannt sind [von WikiLeaks im Oktober 2010 veröffentlichte geheime Militärdokumente; d. Übers.].

„Ripple“ deckt die zutiefst emotionalen Verwicklungen auf, die in einem typisch militärischen Bericht verborgen sind. Der

Text stammt aus einem Protokolleintrag, der einen Zwischenfall beschreibt, in dem ein amerikanischer Militäroffizier das Feuer auf ein unidentifiziertes Auto eröffnete, das sich einem Checkpoint in Falludscha näherte: „Der Soldat vom Posten 7 konnte die Insassen des Fahrzeugs nicht erkennen, weil er von den Sonnenreflexen auf der Windschutzscheibe geblendet war.“ Die Insassen waren eine zivile irakische Familie – eine Mutter wurde getötet, ihr Mann und zwei Kinder wurden schwer verletzt.

#### **Privilege (2009, fünf Sätze, 14 Minuten)**

Textquellen: ein Gedicht des Komponisten, ein Interview mit David Simon im Bill Moyers Journal, außerdem ein traditionelles Anti-Apartheid-Lied der Xhosa.

[David Simon ist ein sozialkritischer amerikanischer Journalist und Regisseur; *Bill Moyers Journal* ist eine Show im amerikanischen nicht-kommerziellen Fernsehen; Xhosa ist ein südafrikanisches Bantu-Volk. d. Übers.]

Die Texte von „Privilege“ werfen ein Licht auf die dunklere Seite des Kapitalismus, insbesondere dessen Auswirkungen auf die Notlage der Jugend in den Innenstädten, sowie die Antwort (oder das Fehlen einer Antwort) der Gesellschaft auf das Problem. Im ersten Satz beschreibt der Komponist seine eigene Frage an die Gesellschaft, indem er fragt, ob sich jemand wirklich um die Armen kümmert, oder ob man vorzieht, die Augen vor den Realitäten zu schließen, die ständig vorhanden sind. Der zweite Satz zitiert David Simon und seine Beschreibung des Kapitalismus als einarmiger Bandit, der die Leute betrügt, indem er sie denken macht, dass jeder gewinnt – eine Situation, die der Komponist im dritten Satz vergleicht mit einem „aufleuchtenden Fenster, einer leeren Straße, einem brennenden Fernsehsong“. Die Worte von David Simon kehren im nächsten Satz wieder mit einem verdammenden Urteil über die Gesellschaft: „Wir geben vor, sie nötig zu haben ... sie zu erziehen ... aber wir tun es nicht ... und sie geben sich zufrieden.“

Von diesen drei Kompositionen ist für viele Chöre „Privilege“ das erreichbarste Stück, trotz seiner bei weitem bissigsten Kritik. Es war ein Kompositionsauftrag von dem Chor „Volti“ aus San Francisco unter Robert Geary und wurde von ihm zuerst aufgeführt im Jahr 2010.

Als ein Beispiel des Kompositionsstils von Ted Hearne stelle ich ein paar Auszüge aus *Privilege* heraus, die eine musikalische Illustration der sozialen Botschaft zeigen:

#### **Beispiel 1, Privilege, “Motive/Mission“, T. 12-15**

© 2010 Yes is a World Music/Good Child Music  
All rights reserved (in der englischen Version)

Ted Hearne versteht, wie er einen tiefgründigen Kommentar über ein philosophisches Konzept mit schlichtesten musikalischen Gebärden machen kann. In diesem Beispiel zeigt er, wie unsere Motive und unser Einsatz, obgleich derselben Art, sich nicht zur Deckung bringen lassen.

Die unterschiedlichen rhythmischen Muster, die sich aus der gedanklichen Notwendigkeit ergeben, sind für manche Dirigenten und Sänger schwierig.

#### **Beispiel 2, Privilege, “Motive/Mission“, T. 27-29 (in der englischen Version)**

Über dieser zerrissenen Motive/Mission-Darstellung formuliert der Komponist seine Botschaft „du warst fast immer nett“ in gestotterten Stimmeneinsätzen aus verschiedenen Chorgruppen. Diese Methode der Textdeklamation, ähnlich Schoenbergs *Klangfarbenmelodie*, ist sehr wirkungsvoll. Ted Hearne scheint eine



doppeldeutige Aussage anzudeuten, wenn er eine Sekundreibung auf dem Wort „nett“ komponiert.

Im Verlauf des ersten Satzes nimmt die rhythmische Komplexität zu, zu sehen in T. 42-45 (Bsp. 3).

Die Musik von Ted Hearne ist kompliziert. Man braucht selbständige Sänger höchster Qualität.

**Beispiel 3, Privilege, “Motive/Mission“, T. 42-45** (in der englischen Version)

**Jake Runestad (\* 1986)**

[www.jakerunestad.com](http://www.jakerunestad.com)

Jake Runestad ist einer der hellsten Sterne unter den jungen Komponisten der Vereinigten Staaten. Er erhielt einen eingehenden Unterricht von der berühmten Komponistin Libby Larsen [\* 1950] und errang Hochschulabschlüsse von der Winona State University (Missouri, USA) und vom Peabody Conservatory der John Hopkins-Universität (Baltimore, USA).

Obwohl Jake Runestad noch nicht 30 Jahre alt ist, erhielt er doch schon ehrenvolle Kompositionsaufträge von den Gruppen Seraphic Fire, VocalEssence, dem Master Chorale of Tampa Bay und von Cantus. Oft werden Werke von Runestad bei den Konferenzen der Amerikanischen Chorleiter-Vereinigung aufgeführt. Bei der jüngsten nationalen Konferenz im Februar 2015 waren dies drei Werke von fünf Chören: *Alleluia* (von den Salt Lake Vocal Artists und den University of Southern California Thornton Chamber Singers), *Nyon Nyon* (von der Baylor University und der Waukeet High School) und *I Will Lift Mine Eyes* (von den Seattle's Choral Arts).

Jake Runestad, der aus Rockford, Illinois stammt, hat soviel Erfolg, dass er sich ganz dem Komponieren widmen kann. Der Komponist hat eine wundervolle Web-Präsenz. Dadurch, dass er sich erstklassig in Technologie auskennt, konnte er die finanziellen Vorteile des Eigenverlags und der digitalen Verteilung ausnutzen.

Diese Online-Verbindung erlaubt dem Komponisten einen sofortigen und möglicherweise persönlichen Kontakt mit jedem Dirigenten. Wie er selbst sagt: „Bei jeder Bestellung habe ich eine unmittelbare Verbindung mit meinen Abnehmern und kann Fragen über die Werke beantworten, die Aufträge beschleunigen (oft innerhalb von Minuten), sofort Video-Chats mit Chören beginnen, Probenverläufe vorgeben und sinnvolle Verbindungen zu Ensembles weltweit knüpfen.“

Zwei Werke werden hier vorgestellt: *Nyon Nyon* und *The Peace of Wild Things*.

### **Nyon Nyon (2006, 3 Minuten)**

Eines der beliebtesten Werke von Jake Runestad ist *Nyon Nyon*, eine Komposition, die der Komponist beschrieb als „eine Erkundung der Effekte, die man mit der menschlichen Stimme hervorbringen kann“. Es ist ein stürmisches und aufregendes Musikstück, das eine Reihe von einzigartigen Klängen enthält, die dem Flanger [Zeitverzögerung] in der elektronischen Musik ähnlich sind, einem Wah-wah-Pedal, Trommel und Bass sowie einem Synthesizer.

Das Stück hat einen drängenden Rhythmus und Begeisterung schon ab den ersten Noten, zeigt dann ein synthesizer-ähnliches Glissando in beiden Stimmen; der Hörer wird sofort mitgerissen. (Bsp. 4)

### **Beispiel 4, Nyon Nyon, T. 1-3**

© Jake Runestad, JR Music. [jakerunestad.com](http://jakerunestad.com) (in der englischen Version)

Eins der stärker elektrisierenden Momente in *Nyon Nyon* kommt am „Techno Beat“-Abschnitt (s. Bsp. 5). Die Bässe werden zu einer elektronischen Tech-Trommel, die Tenöre singen einen Liegeton, und der Rest des Chores skandiert und schlittert mit Oohs und Aahs (Bsp. 5).

### **Beispiel 5, Nyon Nyon, T. 27-28**

© Jake Runestad, JR Music. [jakerunestad.com](http://jakerunestad.com) (in der englischen Version)

### **The Peace of Wild Things (2012, 4:30 Minuten)**

Jake Runestad schmiedet innige Verbindungen zwischen den Worten und der Musik. Den Prozess des Textvertonens beschreibt er als „Versuch, die Musik zu finden, die der Text bereits in sich trägt“. Eins seiner zugänglichen Werke dieser Art ist *The Peace of Wild Things* (Der Frieden der wilden Dinge), eine klavierbegleitete Chor-Vertonung des berühmten Texts mit demselben Titel vom Umweltschützer Wendell Berry – ein Werk, das den Grand Prix bei der YNYC Composers Competition 2014 errang. [YNYC = Young New Yorkers' Chorus, künstl. Leiter Michael Kerschner; jährliche Wettbewerbe für Komponisten seit 2001; d. Übers.]

So wunderschön und tiefsinnig das Gedicht von Wendell Berry an sich schon ist, bringt die Vertonung von Jake Runestad doch noch eine neue Dimension in den Text und verstärkt die Botschaft. Der Komponist legt die meisten Worte von Wendell Berry in den Bass; der Rest des Chores liefert einen anziehenden harmonischen Hintergrund und gelegentlich eine Hervorhebung des Textes. Jeder Zeile des Gedichts fügt er Kraft hinzu und erschafft einen glühenden Refrain mit der Wiederholung der Worte „for a time, I rest in the grace of the world“ (für einen Augenblick ruhe ich in der Anmut der Welt).

### **Beispiel 6, The Peace of Wild Things, T. 51-54**

© Jake Runestad, JR Music. [jakerunestad.com](http://jakerunestad.com) (in der englischen Version)

Die leichte Zugänglichkeit der Komposition vermindert nicht ihre Qualität; Runestad hat eine zutiefst intelligente Vertonung des philosophischen Textes geschaffen. Die Musik ist eindringlich und unvergesslich.

Jake Runestad ist ein produktiver Chorkomponist. Andere Werke hoher Qualität, die man erkunden sollte, sind sein „*Alleluia*“, „*I Will Lift Mine Eyes*“, „*Why the Caged Bird Sings*“ und „*Spirited Light*“.

**Nico Muhly (\* 1981)**

[www.nicomuhly.com](http://www.nicomuhly.com)

Mit einem Sprung in die Opernwelt (*Two Boys*) hat Nico Muhly seinen Namen kürzlich auf die Lippen vieler in der klassischen Musik Tätiger gebracht. Das Thema dieser Oper, das Erstechen eines Teenagers durch einen anderen, wurde vom Journalisten George Hall in *The Guardian* als „eine unwiderstehliche Oper für unsere Zeit, inspiriert von einem Internet-Verbrechen aus dem echten Leben“ beschrieben. Es ist ein Werk, das die Interessen des Komponisten an verschiedensten Vorlagen, Klängen und Ideen für die Welt der klassischen Musik hervorhebt.

In Bezug auf Chormusik ist Nico Muhly stark von der Schule englischer Komponisten beeinflusst. In der mit ihm als Gastgeber laufenden Sendereihe „*Obsessive Choral*“ (Von Chormusik besessen) bei der New Yorker Klassik-Station WQXR teilte Nico Muhly mit: „Chormusik ist meine erste Liebe. Obwohl mein Stimmbruch schon 1994 stattfand, kehre ich immer wieder zurück zu den geistigen Landschaften von William Byrd, Thomas Tallis, Orlando Gibbons, Herbert Howells und Benjamin Britten als eine Art Heimatbasis für alle von mir geschriebene Musik.“

Der Einfluss dieser großen englischen Komponisten, besonders Benjamin Britten, lässt sich in vielen Chorwerken von Nico Muhly nachweisen.

#### **First Service (2004, 9 Minuten)**

Nico Muhly komponierte seinen First Service (Erster Gottesdienst) im Alter von nur dreiundzwanzig Jahren; dennoch enthüllt sich in ihm eine zarte Komplexität und Reife, die man erst bei einem in den Jahren vorgeschrittenen Komponisten erwarten würde. The First Service vertont die Texte des *Magnificat* und des *Nunc dimittis* und folgt der Tradition von William Byrd und Charles Stanford. Der Komponist beschreibt das eröffnende Orgelmotiv des Magnificat als ein Symbol für jemanden, „dem es in Erwartung kribbelt“ in der wunderbaren Beschreibung einer werdenden Mutter unter den ungewöhnlichsten Umständen.

#### **Beispiel 7, First Service (Magnificat), T. 1-7 (in der englischen Version)**

Dieses Werk besteht aus verschiedenen Schichten. Man beachte den langsam wie einen Orgelpunkt gestauten Fortschritt im Pedal der Orgel als Grundlage für aufregendere Orgelzuckungen, während der Chor den Text vorträgt. Die Soprane werfen ein Schlaglicht auf die prophetische Aussage des Textes, mit gelegentlichen Dissonanzen auf den widerstreitenden philosophischen Verästelungen der Schwangerschaft von Maria (Bsp. 8).

#### **Beispiel 8, First Service (Magnificat), T. 26-30 (in der englischen Version)**

In entsprechenden Momenten zeigt Muhly schöpferische Geschicklichkeit bei der Vertonung des Textes „he hath shewed strength with his arm“ (er hat Stärke mit seinem Arm gezeigt) durch Dissonanzen und die Stimmführung (Bsp. 9). Man beachte die Verwendung von Dynamik in diesem Abschnitt, wenn neu einsetzende Stimmen lauter sind und dann leiser werden, während jede nachfolgende Stimme beginnt.

#### **Beispiel 9, First Service (Magnificat), T. 66-71 (in der englischen Version)**

#### **Bright Mass with Canons (2005, 13 Minuten)**

Bis jetzt hat Muhly vierzehn Chorprojekte auf seiner Website aufgelistet, in den letzten Jahren ein paar weniger. Seine *Bright Mass with Canons* (2005) (Fröhliche Messe mit Kanons) ist eine weitere orgelbegleitete Komposition, die sich hervorhebt durch etwas fortschrittliche Schreibart bei der Orgel und zugänglichere Chorkomposition.

#### **Beispiel 10, Bright Mass with Canons (Sanctus), T. 195 (in der englischen Version)**

Im *Sanctus* verwendet Muhly einige *Senza misura*-Abschnitte als harmonischen Hintergrund für eine im Kanon geführte Aussage „*Dominus Deus Sabaoth*“, s. Bsp. 10.

Muhly beschließt seine *Bright Mass* mit einer bewegenden Vertonung des *Agnus Dei*. Er führt je zwei Stimmen im Kanon bei sparsamer Orgel-Begleitung (Beispiel 11).

#### **Beispiel 11, Bright Mass with Canons (Sanctus), T. 278 (in der englischen Version)**

Gegen Ende des *Agnus Dei* lässt Muhly die Chorstimmen in langen Noten singen und fügt eine Sopran-Solostimme hinzu, die aus dem Chor aufsteigt in einer abschließenden nachdenklichen Bitte auf den Text „*Agnus Dei qui tollis peccata mundi*“, während der Chor „*Dona nobis pacem*“ singt.

#### **Beispiel 12, Bright Mass with Canons (Sanctus), T. 285-287 (in der englischen Version)**

Am Beispiel der drei Komponisten Hearne, Runestad und Muhly allein kommt man nicht annähernd in die Lage, ein Bild von der Vielfalt der Chorkomposition zu zeichnen, wie sie sich in der Periode nach Eric Whitacre bietet. Aber sie sind alle drei sehr helle Sterne.

Als Teil meiner Recherche für diesen Artikel suchte ich bei Facebook und ChoralNet nach professionellen Chorkomponisten und stieß dabei auf viele, von denen ich noch nicht gehört hatte und war von ihrem Können und ihren Schöpfungen beeindruckt. Einige von diesen Komponisten werde ich im zweiten Teil dieses Artikels vorstellen, den ich für Juli 2015 plane.

**Philip L. Copeland** ist Direktor der Choraktivitäten und Associate Professor of Music an der Samford-Universität in Birmingham, Alabama (USA). Häufig und erfolgreich treten seine Chöre in internationalen Wettbewerben an, ebenso bei Konferenzen der American Choral Directors Association (Amerikanischer Chordirigenten-Verband) und der National Collegiate Choral Organization (Nationale Vereinigung der Hochschulchöre). In Samford unterrichtet er Dirigier-, Sprachausbildungs- und Musikpädagogik-Klassen. Dr Copeland erwarb Diplome in Musikerziehung und Dirigieren von der University of Mississippi (B.M.), dem Mississippi College (M.M.) und dem Southern Baptist Seminary in Louisville, KY (doctor of musical arts in conducting). In Birmingham dirigiert er Musik an der South Highland Presbyterian Church und bereitet den Alabama Symphony Chorus für Aufführungen mit dem Alabama Symphony Orchestra vor. Er ist Vater von drei neunjährigen Töchtern: Catherine, Caroline und Claire – Drillingen.

E-Mail: [philip.copeland@gmail.com](mailto:philip.copeland@gmail.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Klaus L. Neumann, Deutschland

## Die Komponistenschmiede (La forja del Compositor) Die Kunst, für Kinder- und Jugendchöre zu komponieren (S. 63)

Ana María Raga, Chorleiterin, Pianistin und Professorin

26

Wenn man *La forja del Compositor (Die Komponistenschmiede)* von Alberto Grau liest, meint man, den Autor selbst ganz offen über seine Einstellung zu Kreation und Interpretation von Chormusik sprechen zu hören. Das Buch liest sich in einem ganz natürlichen Fluss, die Themen sind an keine feste Struktur gebunden, sondern werden ganz frei behandelt. Manche tauchen im Lauf des Textes immer wieder auf, in Verbindung mit anderen Beispielen oder Übungen, um neue Aspekte aufzugreifen. All das geschieht in einer eingängigen und leichten Sprache, die sich an neue Komponisten richtet, oder auch an Chorleiter, die Unsicherheiten im Bereich der Komposition für Chöre haben.

Der Autor beginnt sein Werk mit einer Erklärung über den Zweck seiner Kompositionsmethode: das Ziel von Chormusik für Kinder und Jugendliche ist es, in ihnen durch eine fröhliche Gruppenaktivität die Liebe zur Musik zu entwickeln. Dies wirkt sich gleichzeitig positiv auf Kommunikation, Gruppenarbeit, Selbstwertgefühl und Disziplin aus und fördert auch das logische Denken. Grau betont die Wichtigkeit einer spielerischen Annäherung an das musikalische Erleben, anstatt die Jugendlichen langer Perioden akademischer Studien zu unterziehen. Hierfür schlägt er den Gebrauch von Mitteln wie der Eurythmie, szenischer Bewegung, unregelmäßiger Taktarten und Dissonanzen vor, sowie Herausforderungen bezüglich der Interpretation des poetischen Textes und seiner Einzelheiten.

Grau behandelt methodische Punkte, die sich zunächst auf technische Kompositionselemente beziehen, wie die Imitation, die Divisi, unregelmäßige Taktarten, Dissonanzen, der Gebrauch der Stille, der Fermate, der Behandlung des Textes und der Eurythmie. Daraufhin kann er jungen Komponisten dank seiner großen Erfahrung als Leiter von Chören unterschiedlicher Niveaus und Profile Schlüssel für das Verständnis und die Kenntnis der Mittel vermitteln. Die anschauliche Beschreibung beruht auf seinen eigenen Erlebnissen und praktischen Erfahrungen, welche Mittel für welche Arten von Gruppen sich am effektivsten gezeigt haben. Frucht dieser Rollenkombination von Grau als Chorleiter und Komponist sind auch seine Vorschläge, interpretatorische Änderungen an der musikalischen Notation vorzunehmen um sich "an die ständige Suche und niemals erreichte Perfektion" zu nähern (Grau, 2014, p.145).

Das Buch führt die zu befolgenden Schritte sowohl für die Komposition als auch für die Arrangements auf. Bezüglich der Komposition sagt der Autor, dass man zunächst eine angemessene Poesie für Kinder- und Jugendgruppen auswählen und diese mehrfach rezitieren soll, um so die möglichen rhythmischen Kombinationen herauszufinden, die nützlich sein können. Dann soll die Verbindung Text-Rhythmus bearbeitet werden, noch bevor man an die melodischen und harmonischen Elemente denkt. Letztere müssen, da sie eng aneinander gekoppelt sind, zeitgleich

behandelt werden. Was die Arrangements betrifft, so zeigt er, dass es zunächst wichtig ist, eine klare Kenntnis der Charakteristika des auserwählten Liedes zu haben, bevor man im Anschluss daran an die verschiedenen rhythmischen Möglichkeiten und Effekte, sowie an die eurythmischen und choreographischen Ansätze denkt.

In *La forja del Compositor* erklärt der Autor seine Ideen auf praktische Art und Weise und präsentiert eine Vielzahl an Beispielen aus 72 Partituren von Autoren unterschiedlicher Epochen und Herkunft, wie auch aus seinen eigenen Werken. Die Art und Weise, wie die Beispiele aufgeführt sind, ist didaktisch, damit man das Richtige und Falsche im spezifischen Gebrauch eines bestimmten Elementes beobachten kann. Der Leser findet sich mit Werken für Kinderchöre und Jugendchöre (gemischt, Frauen und Männer) wieder, was ihm auch die Möglichkeit bietet, Repertoire kennenzulernen und Informationen über die betreffenden Verlagshäuser zu erhalten. Darüberhinaus werden verschiedene Übungen angeboten, einige im Stil eines Arbeitsheftes (workbook), in denen der Autor beispielsweise dazu einlädt, Imitationen zu vervollständigen oder eine zweite Stimme hinzuzufügen etc.

Eine besondere Erwähnung verdient Graus Behandlung der Eurythmie als kompositorisches Mittel. Der große Beitrag des Autors zu diesem Thema in seinen Werken, besonders für Kinder- und Jugendgruppen, wird von allen anerkannt. In diesem Buch widmet er der Entwicklung dieses Themas einen wichtigen Teil und erklärt die Philosophie, auf der der Gebrauch der Bewegung basiert, und wie wichtig es ist, Musik mit dem ganzen Körper zu spüren. So kann der Leser zahlreiche Beispiele des Gebrauchs der Eurythmie sehen, seine Schwierigkeitsgrade kennenlernen und Aufgaben zu diesem Aspekt bearbeiten.

Der letzte Teil des Buches, der den Namen *Vermischtes* trägt, ist eine Sammlung einschlägiger Zitate, die drei großen iberoamerikanischen Musikern gewidmet sind: Pau Casals (Katalonien), César Ferreyra (Argentinien) und Carlos Vega (Argentinien), die als Synthese zwischen Komposition und Interpretation gelten, welche als untrennbare Tätigkeiten in der Chorkunst gelten, da "... wie die verschiedenen Buchstaben a, b, c noch keine Worte bilden, auch die geschriebenen Zeichen noch keine 'Musik' komponieren" (Casals in Grau, 2014, p.129). Die Kommentare des Autors über diese Zitate bringen dem Leser neue Anregungen, die zur kontinuierlichen persönlichen musikalischen Revision einladen und zur Reflexion über die eigene künstlerische Tätigkeit.

Es ist höchst relevant, dass ein Komponist der Größenordnung von Alberto Grau sein pädagogisches Erbe weitergibt, damit die neuen Generationen sich motivieren und wagen, die wichtige Aufgabe anzugehen, signifikante und innovative Werke voller Schönheit zu schreiben, die die heutigen Kinder- und Jugendchöre kontinuierlich vor neue Herausforderungen stellen.

Grau, A. (2014). *La forja del Compositor. Método de composición para coros de niños y jóvenes*, GGM Editores S.C., Caracas. ISBN: 978-980-12-7401-8



**Ana María Raga**, venezolanische Chorleiterin, Pianistin und Professorin für Chorleitung an der Unearte (Universidad de las Artes). Einige ihrer Werke wurden veröffentlicht bei Hinshaw Music, Inc. und Éditions À Cœur Joie. Sie ist 'Ms en Música', Schwerpunkt Orchestermusik, ernannt durch die Universität Simón Bolívar. Sie spezialisiert sich auf Musiktherapie an der Universidad de los Andes. Sie ist Professorin des Programmes CAF de Acción Social por la Música für Lateinamerika. Ana María Raga hat mehrere Chöre gegründet (Kinder-, Frauen- und gemischte Chöre) und war eingeladen als Leiterin des Weltjugendchores 2009. Sie hat Konferenzen und Workshops in Venezuela, Nord- und Südamerika, Europa und Asien geleitet. Raga ist Gründerin und Präsidentin der Fundación Aequalis, einer Organisation, die drei Wirkungslinien durch den Chorgesang entwickelt: künstlerisch, gestaltgebend und gesundheitlich. Aktuell leitet sie Aequalis Aurea (Frauenchor), das Chorprojekt des Colegio Humboldt (Kinderchor) und den Universitätschor UMA (gemischter Chor). E-Mail: [anamraga@yahoo.com](mailto:anamraga@yahoo.com)



Übersetzt aus dem Spanischen von Christina Kühlewein,  
Deutschland ●

## Choral Music Recording Reviews

### Critic's Pick...1 (S. 67)

T. J. Harper, DMA, teacher and conductor

#### **Jubilatio: The Riga Cathedral Girls Choir**

Featuring Vita Kalnciema, organ

Aira Birziņa, Artistic Director

Riga Cathedral

(2011/2012; 63' 29")

[www.girlschoir.lv](http://www.girlschoir.lv)

Der Riga Cathedral Girls Choir (RCGC) ist das erste Ensemble der Dom-Chorschule Riga, die 1994 gegründet wurde. Die Sängerinnen im Alter zwischen 9 und 19 Jahren zeigen ein großartiges gesangstechnisches Können und ihre Liebe zum Detail ist gelegentlich erstaunlich.

Seit 2000 unter der künstlerischen Leitung von Aira Birziņa, ist das Ensemble schon durch ganz Europa getourt und hat zahlreiche Preise für exzellente Aufführungen gewonnen.

In seinem Debut-Album *Jubilatio* präsentiert der Riga Cathedral's Girls Choir eine große Vielfalt an geistlichen Werken, angefangen von der frühen Renaissance mit *Ave Regina Caelorum* von Guillaume DuFay bis zu modernen Kompositionen wie der viersätzigen *Missa de Spiritu Sancto* von Rihards Dubra und *O Salutaris Hostia* von Ēriks Ešenvalds.

Die reiche Auswahl an Chorwerken beinhaltet auch eine kleine Anzahl bekannter Stücke wie *Sound the Trumpet* von Henry Purcell und *The Lord Bless You and Keep You* von John Rutter. Diese sattem bekannten Werke schmälern die Gesamtqualität der Aufnahme keineswegs, sondern unterstreichen das zentrale Anliegen dieser CD: Der Glaube ist ein Grund zum Feiern.

*Jubilatio* ist ein Fest, das die Tür zu einer komplexen

musikalischen Exposition des Glaubens aufstößt und auf drei Grundpfeilern gründet: Gebet, Lobpreis und Ehre. Die gesamte CD lädt den Hörer zu einer tiefgründigen Erforschung des Glaubens ein, ohne ihn je zu weit von diesen drei Eckpfeilern fort zu führen, die stets erbaulich und beflügelnd und niemals herablassend oder verurteilend sind.

Der erste Grundpfeiler, Glaube und Gebet, wird repräsentiert durch die folgenden vier Werke, die vom Riga Cathedral Girls Choir mit Intensität und einer kontrollierten Stimmführung dargeboten werden, die sich dem Hörer aber nicht aufdrängt. *Hebe deine Augen auf* von Felix Mendelssohn (1809-1847) schlägt einen beachtlichen Ton von Gottvertrauen an und wird mit überraschender Stimmstärke aufgeführt. *Salve Regina* von dem ungarischen Komponisten Miklós Kocsár (\*1933), ist einer der beiden Marianischen Antiphonen auf dieser Aufnahme. Es handelt sich hierbei um ein wesentliches Werk eines Komponisten, der eine weitaus größere Aufmerksamkeit verdient hätte, und wird mit enormem Sachverstand ausgeführt. *Miserere* von der baskischen Komponistin Eva Ugalde (\*1973) ist sehr eindringlich in seiner Textbehandlung und verdeutlicht den Begriff des Gebetes mit stechend scharfer Überzeugung. In *O salutaris hostia* von Ēriks Ešenvalds (\*1977) setzt der RCGC die ernste Bitte mit großer Ausdrucksstärke um, insbesondere im *turba*-Chor „Oh heilbringendes Opfer, gib uns Stärke, sende uns Hilfe!“

Der zweite Grundpfeiler, Glaube und Lobpreis, wird von einer enormen Vielfalt an Komponisten unterstrichen. Die stimmliche Vitalität in diesen ausgewählten Stücken profitiert von der jugendlichen Kraft und der hellen Klangfarbe des RCGC. *Sound the Trumpet* von Henry Purcell (1659-1695) wird zu neuem Leben erweckt, mit musikalischer Phrasierung wirkungsvoll versehen und vermittelt überzeugend ein Gefühl von Feierlichkeit. Die zweite Marianische Antiphone auf dieser Einspielung, *Ave Regina Caelorum* von Guillaume Dufay (1397-1474), klingt zuversichtlich, was durch rhythmische Exaktheit und Klarheit unterstrichen wird. Um die Epoche der alten Musik abzurunden, erscheint als dritte Auswahl der marianischen Gesänge das *Ecce Maria* von Michael Praetorius (1571-1621). Es wird mit so viel Kraft und Gefühl gesungen, wie das in einer solchen Besetzung nur selten zu hören ist. *Laudamus in Domine* von Ieva Alenčike (b. 1976) ist sehr sanglich mit einem angemessenen Gefühl von Lebendigkeit. Der größte und letzte aller Psalmen ist Psalm 150, das *Laudate Dominum*, welches Rihards Dubra (\*1964) auf fesselnde Weise vertont hat. Unter der Begleitung des versierten Organisten Vita Kalnciema bekräftigt das *The Lord Bless You and Keep You* von John Rutter (\*1945) die Stärke der Überzeugung mit einer geschickten und unaufdringlichen Registrierung, die fast etwas biederes an sich hat.

Den dritten Eckpfeiler, Glaube und Ehre, repräsentieren die folgenden Werke, die mit emotionaler Tiefe dargeboten werden, unterstützt durch gut durchdachte Phrasierung und klare Textverständlichkeit. *Gloria* von dem dänischen Komponisten Michael Bojesen (\*1960) ist eine knapp nuancierte dreiteilige Komposition, die das Wesentliche des Auferstehungstextes einfängt. Im Gegensatz dazu greift die eigens für den Riga Cathedral Girls Choir geschaffene Komposition *Exsultate Deo* von Vytautas Miškinis (\*1954) die Komplexität des Auferstehungstextes auf und gibt gleichzeitig dem Ensemble damit Raum, seine stimmlichen Fähigkeiten zu zeigen. Abschließend kommt noch einmal Rihards Dubra mit einer Komposition zum Zuge, in der sich alle Aspekte des *Jubilatio* Konzepts von Glaube (Gebet, Lobpreis und Ehre) zur *Missa de Spiritu Sancto* vereinigen.

Die Aufführung dieser *missa brevis* ist Grund genug, diese CD zu kaufen. Dubras musikalisches Feingefühl und sein

Textverständnis verschmelzen zu einer kompositorischen Stimme, die in der Tradition verwurzelt ist, aber dennoch eine authentische Sprache spricht. Geschrieben für Orgel und Frauenchor, ist dieses viersätziges Werk (*Kyrie - heilig und unergründlich, Gloria - Lobgesang, Sanctus - Anrufung und Ehre, Agnus die – Gebet*) passenderweise ein Fest, das Orgel und Chor geschickt ausbalanciert. Der RCGC besitzt eine jugendliche Vitalität und eine seltene Reife, die dieses Werk so lebendig macht. Die Mitglieder dieses Ensembles sind zu loben für ihr außerordentliches sängerisches Können und ihre Hingabe, mit der sie an jede Komposition herangehen. Der künstlerische Leiter Aira Birziņa und der Organist Vita Kalnciema haben mit ihrer wirkungsvollen Zusammenarbeit das ganze Potential dieses Werkes ausgeschöpft.

*Jubilatio* ist zusammengestellt aus Aufnahmen, die 2011 und 2012 in der Kathedrale von Riga gemacht worden sind. Die im Jahre 1211 erbaute Kathedrale kann sich architektonischer Beigaben aus gotischer, romanischer und barocker Zeit rühmen. Die Akustik ist offensichtlich hell mit viel Hall, dennoch verschwimmt die Klarheit der Stimmen oder der Orgel nicht. Besonders zu erwähnen ist die in ganz Europa bekannte Walcker-Orgel mit ihren 124 Registern, 4 Manualen und 6718 Pfeifen.

**T. J. Harper** ist Professor der Musik und Chordirektor am Providence College in Providence, Rhode Island. Er leitet die drei Chöre des Colleges und unterrichtet Dirigieren, Chormethodik, Stimmbildung und angewandtes Dirigat. Dr. Harper machte seinen Doktor in Musik cum laude an der Universität von Südkalifornien. Seine Dissertation mit dem Titel *Hugo Distler and the Renewal Movement in Nazi Germany* behandelt die Gegenüberstellung von Distlers persönlichen Überzeugungen und seinen politischen und beruflichen Verflechtungen mit der Nazi-Partei. Seine Interessen haben zu fundierten Forschungsprojekten geführt, die sich mit der Musik von Johannes Brahms, Maurice Duruflé und der Volksmusik der koreanischen Halbinsel befassen. Darüber hinaus ist Dr. Harper Mitautor des kürzlich veröffentlichten Buches *Student Engagement in Higher Education: Theoretical Perspectives and Practical Approaches for Diverse Populations* (Routledge).

[www.harpertj.com](http://www.harpertj.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Heide Bertram, Deutschland ●

## Wahl des Kritikers 2 (s. 69)

Tobin Sparfeld, Lehrer und Dirigent

### Reincarnations: A Century of American Choral Music

Seraphic Fire, Anna Fateeva & Patrick Dupré Quigley

© 2014 Seraphic Fire Media

(73:36)

In Nordamerika hat die Unterstützung für professionelle Chöre deutlich zugenommen. Davon profitiert auch Seraphic Fire, ein vor 13 Jahren in Süd-Florida gegründetes Ensemble. Unter der künstlerischen Leitung seines Gründers und Dirigenten Patrick Dupré Quigley hat sich das Grammy-nominierte Ensemble als eines der bedeutenden und innovativen Ensembles in den USA etabliert, das Sänger aus dem ganzen Land zu Live-Auftritten und Aufnahmen akquiriert. (Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass ich von 2007 bis 2008 eine kurze Zeit bei Seraphic Fire mit sang). Die Organisation hat ebenfalls das Firebird Chamber Orchestra gegründet, das mit Seraphic Fire bei orchestralen Chorwerken zusammen arbeitet, aber auch unabhängiges Orchesterrepertoire erarbeitet.

Seraphic Fire war schon immer ein Verfechter amerikanischer Chormusik, was sich auch im Namen spiegelt, der aus einer Phrase von William Billings's *Invocation* abgeleitet ist. Ihr jüngstes Album *Reincarnations* enthält getreu dieser Tradition eine Sammlung innovativer Arbeiten aufstrebender amerikanischer Komponisten sowie einiger traditioneller Werke aus dem großen Kanon.

Das Album beginnt mit zwei zeitgenössischen Werken. *I Cannot Attain Unto It* von Nico Muhly (Jg. 1981) ist eine ruhige Komposition mit ausdrucksstarken sich wiederholenden Echoeffekten und imitativen Gesangslinien. Während es viele Momente von Bitonalität und scharfen Dissonanzen enthält, wird es gleichzeitig von einer zugrunde liegenden konsonanten harmonischen Struktur getragen. Es folgt *Light of the Common Day* von Shawn Crouch (Jg. 1977). Er schrieb es im Andenken an seine verstorbene Schwiegermutter. Die motorische Klavierbegleitung erzeugt eine Energie unter den lang gezogenen Gesangslinien, die sich langsam von Dissonanzen zu Konsonanzen entwickeln und bei Oktavparallelen innehalten.

Die nächsten zwei Aufnahmen lassen uns zurück hören in eine unverwechselbare Tradition der amerikanischen Chormusik. Diese anonymen Shaker Lieder aus dem 19. Jahrhundert reflektieren die Ideale eines einfachen Lebens, von Frömmigkeit und Pazifismus. *Give Good Gifts One To Another* besteht aus einer simplen freudigen vierteiligen Hymnus Struktur mit offenen Harmonien, während das Arrangement von *Followers of the Lamb* die Eigenheiten eines Trinkliedes mit der Feierlichkeit christlicher Texte verbindet. Seraphic Fire modifizieren hier ihre Stimmen zu einer derberen Stimmtechnik, wie sie in der traditionellen amerikanischen Chormusik üblich war.

Das anschließende Stück ist *Death and Resurrection* von Paul Crabtree (Jg. 1960). Diese längere Vertonung einer Kollage traditioneller amerikanischer Texte baut ihr stimmliches Motiv in der Mitte zu einem emotionalen Höhepunkt aus. Der letzte Abschnitt ist eine akkordische Deklamation auf den Imperativ: „Verrichte all Deine Arbeit so, als habest Du tausend Jahre zu leben und so, wie Du sie tatest, wenn Du weißt, dass Du morgen stirbst“. Während Seraphic Fire auf dem Album durchgehend sehr gute Intonation zeigt, ist sie in diesem Stück teilweise unsicher.

Mit Samuel Barber's drei *Reincarnations* folgt ein Komponist des zwanzigsten Jahrhunderts. Die bekannten Werke vertonen Texte des Dichters James Stephens. Ihre scheinbare Einfachheit wird widerlegt durch anspruchsvolle Tessitur, harmonische Verschiebungen und unerwartete rhythmische Einsätze. *Mary Hynes*, das erste Stück, ist eine Hommage an die Liebe mit leidenschaftlichen Ausrufen auf die Worte „She is a rune!“. Im mittleren Teil, *Anthony O'Daly*, beklagen die Oberstimmen die ungerechtfertigte Hinrichtung eines ortsansässigen Bauern und Gemeindeverwalters über einem Ostinato der Bass-Gruppe. Das Stück steigert sich zu einem emotionalen Höhepunkt, bevor es durch dissonante Sprünge abfällt. *The Coolin*, eine Referenz an die Geliebte, ist eine sinnliche Liebeserklärung an die Geliebte des Autors.

Es folgen vier Aufnahmen mit zeitgenössischen amerikanischen Komponisten. Dan Forrests *Good Night Dear Heart* ist ein simpler, warmer, homophoner Segensspruch nach einem Text von Mark Twain.

As *There Are Flowers* von Colin Britt verwendet eine ansteigende Tonfolge, die sich Spannung aufbaut und konsequent wieder löst. Das ist eine der intensiveren Aufnahmen auf dem Album. *I Am* von Dominick DiOrio ist etwas anspruchsvoller. Er verwendet geschichtete Klangcluster als Begleitung eines Sopransolos zur dramatischen und kraftvollen Vertonung des bekannten Gedichts von Mary Elizabeth Frye „Do Not Stand At My Grave And Weep“. Jake Runestads *Fear Not, Dear Friend* ist die nächste Aufnahme. Aus einem weichen Anfang heraus wächst das ausgedehnte Werk zu einem mächtigen Höhepunkt und mündet in einen opulenten Schluss.

Der Leser kennt vielleicht Frank Tichelis *Earth Song*, ein konsonantes akkordisches Werk mit modern erweiterten Dissonanzen. Seine wiederkehrende Harmonie ist sowohl ausdrucksstark als auch düster und einer der bewegtesten Momente des Albums.

*Reincarnations* schließt mit Morten Lauridsens *Mid-Winter Songs* ab. Quigley beschreibt Lauridsen passend als den „Senior-Staatsmann der amerikanischen Chormusik“. In seinem Liederzyklus aus dem Jahre 1980 vertont er fünf Texte des Dichters Robert Graves. Das erste Lied, *Lament for Pasiphaë*, weist einige scharfe Dissonanzen zu ausdrucksvollen Gesangslinien auf, während die übrigen Lieder wieder deutlich auf Lauridsens bekanntere Wohlklänge hinweisen. In der Mitte gibt es ausgedehnte Soloparts für das begleitende Klavier, die die Pianistin Anna Fateeva mit ähnlichem Rubato und ähnlichen Nuancen wie Lauridsen selbst interpretiert.

Viele Aufnahmen legen nicht genug Wert auf die Reihenfolge der Stücke. *Reincarnations* findet hingegen immer eine gesunde Balance zwischen zeitgenössischen und mehr traditionellen Abschnitten. Die zeitgenössische Stückauswahl werden die meisten Leser trotz des geringen Bekanntheitsgrades unwiderstehlich finden und repräsentativ für die Zukunft der amerikanischen Chormusik. Ein zusätzliches Kompliment haben die ausgezeichnete Qualität des Albums und des CD-Booklets verdient. Schade, dass die in dem Eliteensemble nur selten vorkommenden Homogenitäts- und Intonationsprobleme ausgerechnet in der Titelkomposition des Albums vorkommen.

Für Liebhaber amerikanischer Chormusik ist die Aufnahme ein Muss. Hörer, die mit zeitgenössischen Chorkomponisten wie Dominick DiOrio, Jake Runestad, Nico Muhly und Dan Forrest wenig Erfahrung haben, sollten sich auf jeden Fall das Album genauer ansehen, um über die Musiker zu erfahren, die die Zukunft der Chormusik gestalten.

Info: <http://goo.gl/vk3suP>

As a former member of the St. Louis Children's Choirs, **Tobin Sparfeld** has toured all over the world, from as far west as Vancouver, British Columbia, to as far east as Moscow, Russia. Tobin has also sung with Seraphic Fire and the Santa Fe Desert Chorale. Tobin has worked with choirs of all ages, serving as Assistant Music Director of the Miami Children's Chorus as well as the Associate Director of the St. Louis Children's Choirs. He also taught at Principia College and was the Director of Choral Activities at Millersville University of Pennsylvania. He was also the assistant conductor of the Civic Chorale of Greater Miami. Tobin received his DMA in Conducting from the University of Miami in Coral Gables, studying with Jo-Michael Scheibe and Joshua Habermann. He also received an Artist Teacher Diploma from the CME Institute led by Doreen Rao. He is currently the head of the Music Division at Los Angeles Mission College, part of the Los Angeles Community College District. Email: [tobin.sparfeld@gmail.com](mailto:tobin.sparfeld@gmail.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Wolfgang Saus, Deutschland ●