

ICB



# International Choral Bulletin

## Deutsche Texte

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

Liebe Freunde,

Dieser Monat August war für die IFCM sehr wichtig. . .

Zwischen dem 29. Juli und dem 13. August 2014 war die IFCM an zwei größeren Projekten beteiligt: dem 12. *Internationalen Chorfestival Chinas & der IFCM Weltkonferenz für Jugendchorerziehung* in Beijing, China, und dem 10. *Weltsymposium für Chormusik* in Seoul, Südkorea. Dazu kam noch ein bedeutender und positiver Wechsel in der Arbeitsweise der IFCM. Alles ist bestens!

Es war das zweite Mal, dass die IFCM mit dem Chorverband Chinas und der China Arts and Entertainment Group und Anderen in einem Organisationskomitee zusammengearbeitet hat. Bei der Planung und Durchführung dieser Veranstaltung haben wir ein gutes, vertrauensvolles Verhältnis zu unseren chinesischen Kollegen entwickelt, so dass wir ohne Furcht vor Gegensätzlichkeiten arbeiten konnten. Offensichtlich existiert eine echte gegenseitige Würdigung der Art des Zusammenarbeitens mit dem gemeinsamen festen Ziel guter Chormusik auf internationaler Basis. Der Erfolg dieser Veranstaltungen ist der Beweis dafür, dass diese optimistische Art und Weise des Vorgehens einer großen Anzahl der teilnehmenden Chorleitern und Chören zusagt. Offensichtlich verstehen alle, dass es unsere gemeinsame Aufgabe ist, ein pädagogisches Umfeld zu schaffen, das Wachstum, Selbstbewusstsein und Freundschaft fördert. Besonderer Dank gilt den vielen Menschen, die dieses Projekt ermöglicht haben, vor allem Tian Yubin, Zhang Lu, Liu Peng, Fan Jing und deren äußerst kompetenten Mitarbeitern. Die IFCM freut sich schon sehr auf die nächste gemeinsame Veranstaltung im Jahre 2016.

Das 10. *Weltsymposium für Chormusik* erwies sich als ein außergewöhnliches Ereignis, mit hervorragenden Chören und Workshopleitern sowie ausgezeichneten Räumlichkeiten und einer herausragenden Vorbereitung seitens unserer koreanischen Gastgeber. Ich möchte hier der Unmenge von Menschen, die dafür gearbeitet haben, ganz herzlich danken, darunter vor allem Ambassador Young-shim Dho, Sang-kil Lee, dem WSCM10 Exekutivdirektor Philip Brunelle, Anton Armstrong sowie den Vertretern des Künstlerischen Ausschusses und des Exekutivkomitees des WSCM10.

Die riesige Arbeit, die in ein solches Projekt fließen muss, erfordert eine große Zahl von Menschen, die sich dafür einsetzen und sich bewusst sind, dass sie für das gemeinsame Wohl der internationalen Chorgemeinschaft freiwillig arbeiten.

Was die IFCM als Organisation angeht, so war Seoul auch sehr erfolgreich. Die Generalversammlung hat die Änderungen akzeptiert, die für das Funktionieren der IFCM erforderlich sind, damit diese für die Zukunft finanziell gesichert ist. Als Ergebnis der dadurch geänderten Satzung und Geschäftsordnung haben wir:

- das Präsidium verkleinert und dessen Aufgaben klarer definiert
- die finanzielle Belastung für die Mitglieder des Präsidiums verringert
- die Rolle des Exekutivkomitees verstärkt, so dass Entscheidungen schneller getroffen und durchgeführt werden können

- eine kollegiale Führungsstruktur eingeführt, so dass der Verlust einer Führungspersönlichkeit nicht die gesamte Organisation zusammenbrechen lässt
- es möglich gemacht, dass mehr Freiwillige kreativ bei Projekten handeln und ihrer Durchführung aktiver sein können
- Strategien entwickelt, um die Mitgliederzahl zu erhöhen und die Mitgliedsbeiträge niedriger zu gestalten
- und werden wir
- weiterhin eine hohe Qualität des *International Choral Bulletin* und dessen Verbreitung garantieren
- die Eröffnung von IFCM Büros auf jedem der fünf Kontinente in den kommenden Monaten vorbereiten.

Die umfangreichen Anstrengungen hinsichtlich unserer neuen Funktionsweise waren notwendig, um unsere laufenden und geplanten künstlerischen Projekte zu sichern, wie zum Beispiel:

- *World Expo 2015* in Mailand, Italien (2015)
- *IFCM Asia Pacific Convention and Competition* in Macau, China (2015)
- Partnerschaft mit *America Cantat* in Nassau, Bahamas (2016)
- Wiederaufleben des *IFCM Weltjugendforums* mit Unterstützung des IFCM Gründungsmitglieds American Choral Conductors Association (ACDA) (2016)
- 11. *Weltsymposium für Chormusik* in Barcelona, Katalonien (Spanien) (2017)
- Die Fertigstellung unserer verbesserten Webseite
- Weiterentwicklung der *Chorleiter ohne Grenzen*
- Aktive Einbeziehung von mehr Mitgliedern mittels unserer *Volunteer (Freiwilligen) Database*
- Schaffung einer *Komponistenabteilung*
- Ausführung des *Dritten Chorkompositionswettbewerbs*

Dies alles wäre ohne die unendlich intensive und uneigennützigste Arbeit unseres Präsidiums von 2011 – 2014, der Berater und Mitarbeiter unmöglich gewesen. Es sind: Präsidium: Michael J. Anderson, Philip Brunelle, Rudolf de Beer, Young-shim Dho, Cristian Grases, Saeko Hasegawa, Shinsuke Kishi, Keiichi Asai, Susan Knight, Stephen Leek, Diego Lenger, Theodora Pavlovitch, Aarne Saluveer, Tim Sharp, Fred Sjöberg, Gábor Móczár, Jennifer Tham, Thierry Thiebaut, Leon Tong Shiu-Wai, Annemarie Van der Walt, Emily Kuo Vong, Håkan Wickström.

Berater: Barbara Burley, André de Quadros, Ricardo Denegri, Edusei Derkyi, Maria Guinand, Simon Halsey, Kunio Imai, Ann Meier Baker, Royce Saltzman, AnneKarin Sundal-Ask, Jonathan Velasco, Lingfen Wu.

Mitarbeiter: Andrea Angelini, Nadine Robin Ryan, Francesco Leonardi, Vladimir Opacic.

Wenn Sie die Möglichkeit haben, ihnen Ihren Dank auszusprechen, tun Sie dies. Sie haben es für Sie getan!

Mit den besten Wünschen,

Dr. Michael J. Anderson, Präsident

Übersetzt aus dem Amerikanischen von Jutta Tagger, Frankreich ●

# Dossier: Der junge Chorsänger vom Schuljungen zum Studentenalter. Teil 1b.

## Über die Arbeit mit mutierenden jugendlichen Männerstimmen in der Chorprobe.

### Ein Überblick über forschungsgestützte Strategien (S. 7)

Rollo A. Dilworth, Associate Professor of Choral Music at the Boyer College of Music and Dance, Temple University.

E-Mail: radclef@temple.edu

2

Im Laufe des vergangenen Jahrhunderts entstanden im Bereich der Musikerziehung beachtliche Forschungsergebnisse über die stimmliche Entwicklung von Jugendlichen. Forscher versuchten die verschiedenen Stadien der stimmlichen Entwicklung sowohl bei heranwachsenden Jungen wie Mädchen zu ergründen; die Ergebnisse dieser Studien dienten als grundlegendes Material für Lehrphilosophien und Methoden, die in Klassenzimmern und Chorklassen heute verwendet werden. Obwohl die Forschung deutlich gemacht hat, dass sowohl pubertierende Jungen wie Mädchen eine Art Stimmwechsel erfahren, gibt es vergleichsweise mehr Literatur über die Stimmentwicklung bei jugendlichen Knaben. Zusätzlich zu den stimmlichen Bedürfnissen der heranwachsenden Männerstimmen sind ziemlich wahrscheinlich auch die emotionalen, psychologischen und entwicklungsgemäßen Bedürfnisse, falls vorhanden, dieser jungen Männer anzusprechen, damit diese erfolgreich in Proben sein können und im Singprogramm während ihrer Oberstufenzeit bleiben können. Die Wissenschaft, die sich auf mutierende Männerstimmen in der Oberstufe spezialisiert hat, stellt ein Rahmenwerk zur Entwicklung von Lehrtechniken in den Proben für Lehrer zur Verfügung. Abgeleitet aus und unterstützt von dieser Studie lassen sich die pädagogischen Leitlinien wie folgt kategorisieren:

- Den Stimmwechsel verstehen
- Beurteilung der Stimme
- Platzierung der mutierenden Männerstimme
- Erklären des Stimmwechsels
- Klassifizieren und Bezeichnen der heranwachsenden Knabenstimme
- Begleiten der allgemeinen stimmlichen Produktion und Entwicklung
- Entwickeln von Vokalisieren und Einsingen für die Probe
- Anpassen von Tonhöhe und Phrasen in der Chorpertur
- Verwenden von Analogien und Bewegungen in der Chorprobe
- Pflegen eines gesunden und produktiven Probenraums

Jene Kategorien sollen als Gliederung dieser Studie dienen, deren Zielsetzung es ist, forschungsgestützte Techniken und bewährte Erfahrungen anzubieten, um den Chorleiter im probenmethodischen Umgang mit mutierenden Knabenstimmen in der Mittel- und Oberstufe zu unterstützen.

### Den Stimmwechsel verstehen

Bereitet man sich darauf vor, Chöre in der Oberstufe zu leiten, muss man als Dirigent darauf eingestellt sein, diesen Sängern im Umgang mit ihrer sich entwickelnden Stimme beistehen zu können. Daher ist einer der ersten Schritte für Lehrer für eine erfolgreiche Arbeit mit Jugendlichen in der Chorprobe, ein tiefgehendes Verständnis für den Stimmwechsel

zu erwerben<sup>1</sup>. Bezüglich der männlichen Jugendlichen fordert Henry Lack, dass der Lehrer „die vokale Produktion für die wechselnde Knabenstimme verstehen muss; welche Stimme sie singen sollte und wie Probleme und stimmliche Belastungen zu vermeiden sind“<sup>2</sup>. Der Chorleiter sollte sich nicht nur der physischen Veränderungen mit der stimmlichen Entwicklung des Heranwachsenden bewusst sein, er sollte auch die emotionalen Dimensionen verstehen, die mit dem Stimmwechsel einhergehen. Selbst wenn der Weg der physischen und emotionalen Entwicklungen bei jedem mutierenden Jugendlichen individuell ist, wird das Wissen um typische Verhaltensmuster männlicher Jugendlicher dem Chorleiter bei der Vorbereitung und Durchführung effizienter Proben helfen.

### Beurteilung der Stimme

Zur angemessenen Vorbereitung der Proben und zur Festlegung der Ziele des Chorprogrammes ist es nötig, jede einzelne Stimme zu überprüfen. Vorausgesetzt, dass Jungen in der Mittel- und Oberstufe sich oft sehr bewusst über ihre heranwachsenden Körper sind, ist es für den Chorleiter wichtig, bei der Überprüfung ihrer Stimmen einfühlsam und kreativ zu sein. Allein schon wie die Überprüfung bezeichnet wird, kann Einfluss darauf haben, ob sich der Sänger wohlfühlt und damit wiederum auf den gesamten Nutzen der Überprüfung. David Friddle bietet beispielsweise den Begriff „voice check“ [Stimm-Check] an, um die Furcht, die häufig mit dem Begriff „Vorsingen“<sup>3</sup> verbunden wird, zu vermeiden.

Eine akkurate Beurteilung der Stimme jedes Knaben ist absolut nötig, damit er der richtigen Stimmgruppe zugeordnet und mit seinen derzeitigen Fähigkeiten entsprechenden musikalischen Anforderungen betraut werden kann. Der Veteran der Chorpädagogik, Michael Kemp, unterstreicht diesen Punkt: „Bei Knaben, deren Stimme beginnt zu wechseln oder die mitten im Stimmwechsel sind, ist es wichtig, sich jederzeit darüber bewusst zu sein, welche Tonlagen sie derzeit singen können. Das erfordert, deren höchsten und tiefsten Töne alle paar Wochen zu überprüfen, um sicherzustellen, dass die Töne, die man von ihnen fordert, für sie auch möglich sind“<sup>4</sup>.

Der Autor empfiehlt eine Überprüfung Reihe für Reihe innerhalb der Chorprobe. So kann der Chorleiter regelmäßig Knaben entdecken, die stimmliche Schwierigkeiten haben, und ihnen Hilfestellung (oder einen anschließenden „Stimm-Check“) in einer freundlichen Weise anbieten.

Die richtige Beurteilung der Singstimme des heranwachsenden Jugendlichen beginnt damit, die ungefähre Tonlage der Sprechstimme des Knaben zu bestimmen, die ungefähr 2 bis 3 Halbtöne über der tiefsten Note der Singstimme liegt.<sup>5</sup> Terry Barham und Darolyne Nelson schlagen vor, dass der Junge Ihnen „Hallo“ sagt und Sie ihn ausgehend von der Tonhöhe des gesprochenen Wortes als Grundton der Tonart zu einer gesungenen Melodie „Hallo-o-o-o-o“ auf „do do re mi re do“

1 Anthony L. Barresi, „The Successful Middle School Choral Teacher,” *Music Educators Journal* 86, no. 4 (January 2000): 23-28.

2 Henry Lack and Flossie Jordan, *Creating Artistry Through Choral Excellence*, (Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2009).

3 David Friddle, „Changing Bodies, Changing Voices: A Brief Survey of the Literature and Methods of Working with Adolescent Changing Voices,” *Choral Journal*, 46, no. 6 (December 2005): 32-43; 46-47.

4 Michael Kemp, *The Choral Challenge: Practical Paths to Solving Problems*, Chicago: GIA Publications, 2009).

5 Janice Killian, „A Description of Vocal Maturation among Fifth- and Sixth-Grade Boys,” *Journal of Research in Music Education* 47, no. 4 (Winter 1999): 357-369.

führen.<sup>6</sup> Wie bei den meisten Stimmübungen am Beginn eines Überprüfungsprozesses ist es wichtig, den Sänger langsam und behutsam anzuleiten und dabei auf jedes Zeichen stimmlicher Belastung bei jeder Transposition zu hören. Vokalisieren mit einem kleinen Umfang wie einer Terz können auch von Knaben mit einem eingeschränkten Tonumfang erfolgreich gemeistert werden.

Basierend auf den Forschungen von Barham und Nelson hat der Autor die folgende Übung entwickelt (die in jeder notwendigen Tonart und Transposition ausgeführt werden kann), um eingangs den Tonumfang einer Knabenstimme zu testen. Die Vokalise im Umfang einer Terz im Jazz-Stil besteht nur aus Ganz- und Halbtönen (auf- und absteigend):

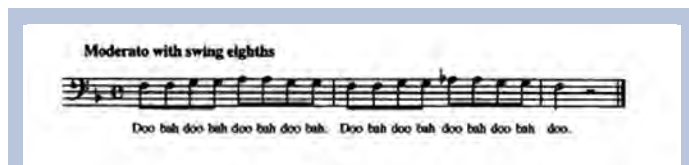


Figure 1. Rollo Dilworth, *Jazz-Style Warm-up*  
© 2012 by Hal Leonard Corporation. Reprinted by permission.

Eine übliche Phrase, die man benutzt um Stimmen zu testen, besteht aus einem absteigenden Dreiklang „so bis do“ in einer für den Sänger bequemen Lage. Übereinstimmend mit der Forschung, erlaubt diese Art von „Einsingen“ dem Sänger, nach und nach vom höheren zum tiefen Register die Stimme zu entspannen, immer im Umfang einer Quinte. Jonathan Reed empfiehlt, bei solcherart Übungen einen resonanzreichen Vokal (wie „i“) und einen perkussiven Konsonant (wie „b“) zu nutzen<sup>7</sup>.

Neben der Verwendung zusammengestellter Vokalisieren ist es auch vernünftig, den Jugendlichen darum zu bitten, ein ihm vertrautes Lied zu singen. In einer jüngeren qualitativen Studie schreibt Barham: „Das Feststellen der Sprechstimmelage ist für mehrere Lehrer das Vorspiel um ein bekanntes Lied in der entsprechenden Tonart zu singen.“<sup>8</sup> Eine kurze Liste von bekannten Melodien, empfohlen von Experten in diesem Gebiet, enthält *Jingle Bells*<sup>9</sup>, *Rock around the Clock*<sup>10</sup>, *My Country, 'Tis of Thee*<sup>11</sup> und *We will Rock You*<sup>12</sup>.

Neben der Aufgabe, den Stimmumfang des Sängers auf einem Notizblock oder Vorsinge-Formular festzuhalten, schlagen Barham und Nelson, Conrad sowie Freer vor, die Veränderungen im Stimmumfang auch im Klassenzimmer auf einer Wandtafel oder am Mitteilungsbrett zu dokumentieren<sup>13</sup>. Indem der Fortschritt des Stimmumfangs eines jedes Knaben

dargestellt wird, hofft man, dass die Schüler Kameradschaft und ein tieferes Verständnis über die individuellen Unterschiede des Stimmwechselprozesses entwickeln.

### Klassifizieren und Bezeichnen der heranwachsenden Knabenstimme

Eine richtige Überprüfung der mutierenden Knabenstimme ermöglicht dem Chorleiter, den individuellen Stand ihrer stimmlichen Entwicklung festzustellen und sie so in die richtige Stimmgruppe in der Chorprobe einzuordnen. Über die Jahre wurden verschiedene forschungsgestützte Modelle entwickelt, die unterschiedlichen Stufen des Stimmwechsels für mutierende Jugendliche zu dokumentieren. Diese Modelle schlagen drei<sup>14</sup>, vier<sup>15</sup>, bis zu sechs<sup>16</sup> Kategorien der stimmlichen Entwicklung der Mutanten vor. Auch wenn die jedes Modell betreffenden Feinheiten über den Rahmen dieser Studie hinaus gehen, ist es doch wichtig, die zur Beschreibung der verschiedenen stimmlichen Entwicklungsstufen verwendeten Terminologien vorzustellen: Einige dieser Modelle benutzen die Begriffe „Sopran“, „Alt“, „Alt-Tenor“; „noch nicht gewechselt“ und „Mittelstimme“ für Stimmen in der prämutanten Phase oder Übergangsphase. Begriffe für Stimmen, die gefestigter sind, sind „Tenor“, „neuer Bariton“, „sich festigender Bariton“, „Bass-Bariton“ und „Bass“. Barhams Umfrage bei über 40 „Master teachers“ für Chormusik in der Mittelstufe zeigt, dass 86% die Begriffe „Tenor“, „Bariton“ oder „Bass“ verwenden, während 60% den Begriff „noch nicht gewechselte Stimme“<sup>17</sup> verwenden. Nur 38% der befragten Chorleiter benutzen den Terminus „Sopran oder Alt“ und 21% benutzen die Begriffe „Oberstimme“ oder „Cambiata“<sup>18</sup>. Selbst wenn die Anzahl der für diese Studie befragten Lehrer relativ gering war, können die Resultate dennoch als Hilfestellung für heutige Chorleiter bei der Bezeichnung der im Stimmwechsel begriffenen Knabenstimme dienen. Paul Roe glaubt, dass „der junge Mann keine weibliche Bezeichnung für seine Stimme wünscht“<sup>19</sup>. In Übereinstimmung mit Roe und begründet auf der jahrelangen Erfahrung in der Arbeit mit mutierenden Jugendlichen macht Leck deutlich, dass „ein Knabe nicht als Sopran oder Alt bezeichnet werden möchte“<sup>20</sup>. Das soll nicht heißen, dass alle Knaben, gleich ob vor dem Stimmwechsel oder währenddessen, aus Gründen der Einfachheit und um die Moral zu erhalten, unter einem allumfassenden „Bariton“ zusammengefasst werden sollten. Leck bringt folgendes Beispiel als Warnung, alle Mittelstufenknaben als „Baritone“ abzulegen:

In einem desaströsen Beispiel stellte ein Mittelschullehrer eine Gruppe von Mädchen auf die eine Seite und bezeichnete sie als Soprane, eine andere Gruppe von Mädchen auf die andere Seite und nannte sie Alt. Alle 25 Jungen wurden Bariton genannt und in die Mitte

6 Terry J. Barham and Darolyne L. Nelson, *The Boy's Changing Voice: New Solutions for Today's Choral Teacher*, (Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co, Inc., 1991).

7 Jonathan Reed, „The Vocally Proficient Choir: Working With Male Voices,” in *The School Choral Program: Philosophy, Planning, Organizing, and Teaching*, ed. Michele Holt and James Jordan, 241-252. (Chicago: GIA Publications, 2008).

8 Terry J. Barham, *Strategies for Teaching Junior High & Middle School Male Singers: Master Teachers Speak*, (Santa Barbara: Santa Barbara Music Publishing, 2001).

9 Ibid.

10 Ibid.

11 John M. Cooksey, *Working with Adolescent Voices*, (St. Louis: Concordia Publishing House, 1999).

12 Roger Emerson (arranger), *Pop Warm-ups & Work-outs for Guys*, (Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2009).

13 Terry J. Barham and Darolyne L. Nelson; Robert M. Conrad, „Developing the Boy's Changing Voice,” *Music Educators Journal* 50, no. 5 (April-May 1964): 68, 70; Patrick K. Freer, *Getting Started with Middle School Chorus*, 2<sup>nd</sup> edition, (Lanham: Rowan & Littlefield Education, 2009).

14 Irvin Cooper and Karl O. Kuersteiner, *Teaching Junior High School Music*, (Boston: Allyn and Bacon, 1965); Frederick Swanson, *The Male Singing Voice Ages Eight to Eighteen*, (Cedar Rapids, IA: Ingram, 1977).

15 Barham and Nelson, „The Boy's Changing Voice,” 7; Sally Herman, *Building A Pyramid of Musicianship*, (San Diego: Curtis Music Press, 1988).

16 Duncan McKenzie, *Training the Boy's Changing Voice*, (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1956); Kenneth Phillips, *Teaching Kids to Sing*, (Belmont, CA: Schirmer, 1996).

17 Barham, „Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers,” 19.

18 Ibid.

19 Paul F. Roe, *Choral Music Education*, 2<sup>nd</sup> ed, (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, Inc., 1983).

20 Leck, 191.

gestellt. Dies ergab Ton-Cluster, weil viele Jungen nicht die Tonhöhen erreichten. Die Knaben waren nicht stolz auf die Töne, die sie erzeugten, und reagierten mit heftigen Disziplinproblemen. Auch wenn es verwirrend sein mag, zu entscheiden, welche Stimmlage sie singen sollen, ist es doch wichtig, Sänger nicht in eine Schublade zu stecken.“<sup>21</sup>

Friddle macht deutlich, dass „Teenager fragile Egos haben; ihre männliche Identität beginnt erst sich auszubilden; daher ist es wichtig, Begriffe zu finden, die ihnen ermöglichen, sich in der ihnen neu zugewiesenen Stimmgruppe wohl zu fühlen“<sup>22</sup>. Es sollte hier erwähnt werden, dass einige Chorleiter Nummern zur Bezeichnung der Stimmen (wie „Stimme I, Stimme II, Stimme III, Stimme IV“) anstelle der traditionellen Begriffe „Sopran“, „Alt“, „Tenor“, „Bass“ benutzen. In Hinblick auf die psychologische und seelische Entwicklung unterstreicht Barham den folgenden Punkt: „Wie Knaben musikalisch bezeichnet werden ist nicht so wichtig als ständig ihr Selbstwertgefühl zu nähren und ihnen zu helfen, ihre allgemeine Entwicklung, persönlich wie musikalisch, im Laufe des Jahres wahrzunehmen.“<sup>23</sup>

### Chorbesetzungen und -aufstellungen mit heranwachsenden Männerstimmen

Ob jugendliche Männerstimmen im reinen Männer- bzw. Knabenchor besser aufgehoben seien oder eher in gemischten Chorproben mit Jungen und Mädchen, diese Debatte dauert an. Und auch hinsichtlich gemischter Chorproben wiederum haben Fachleute unterschiedliche Vorschläge dazu, wie die heranwachsenden jungen Männer bei der Sitzordnung zu berücksichtigen sind. In beiden Besetzungen (Jungen bzw. Jungen und Mädchen) ist der Stand der Stimmentwicklung ein wesentlicher Faktor für das Bevorzugen bestimmter Choraufstellungen.

In einem Beitrag aus dem Jahr 1960 spricht sich Robert Conrad eindringlich für gemischte Chorbesetzungen aus und begründet dies wie folgt: „Um Jungen und Mädchen nachhaltig für das Singen zu interessieren, arbeitet man besser mit gemischten Gruppen anstatt mit reinen Knaben- bzw. Mädchenchorgruppen.“<sup>24</sup> Neben weltanschaulicher Präferenz für gemischte Chorproben kann auch schlicht die Stundenplanung dafür sorgen, dass im Schulbetrieb Jungen und Mädchen keine separaten Chorproben bekommen.

In jüngeren Schriften und Erörterungen zum Thema haben zahlreiche Wissenschaftler und Pädagogen die Vorteile gleichgeschlechtlicher Chorproben in der Mittelstufe unterstrichen. So nennen Befürworter von Chorproben, in denen Jungen unter sich sind, folgende Vorteile:

- a. „Soziale Konflikte sind so gut wie beseitigt, denn Mittelstufenschüler arbeiten viel besser mit, wenn Jugendliche des anderen Geschlechts nicht dabei sind.“<sup>25</sup>
- b. „So kann mit den Jungen in geschützter Umgebung an Themen wie Stimmwechsel oder Falsett und am Aufbau des

Stimmumfangs gearbeitet werden.“<sup>26</sup>

- c. „Wenn jemand seine Stimme noch nicht beherrscht, empfindet er dies, wenn nur Jungen dabei sind, weniger unangenehm.“<sup>27</sup>
- d. „Wo junge Männer unter sich sind, sind sie weniger befangen und dadurch leichter zum Singen zu motivieren.“<sup>28</sup>
- e. „Ein jugendlicher Männerchor ist eine weitere Möglichkeit, während der Pubertät die Lust, engagiert zu singen, aufrecht zu erhalten. Der entstehende Kameradschaftsgeist erzeugt eine Bindung, die der musikalischen Arbeit zuträglich ist.“<sup>29</sup>

In einer Versuchsstudie fand Swanson heraus, dass es nützlich sei, diejenigen Jungen, die am Anfang ihres Stimmwechsels stehen, und jene, die sich schon in einer späteren Phase des Stimmwechsels befinden, in voneinander getrennten Klassen unterzubringen.<sup>30</sup> Über einen neunmonatigen Zeitraum, von September bis Mai, zeigten die Mittelstufenschüler aus der Versuchsgruppe im Schnitt einen größeren Stimmumfang, umfassenderes musikalisches Können und auch ganz allgemein eine positivere Einstellung zur Musik.<sup>31</sup>

Wenn man bedenkt, dass es während eines Schultags nicht immer möglich ist, separate Chorproben für Mädchen und Jungen einzurichten, könnten Chorleiter vor oder nach dem Schulunterricht eine eigene „Extra-Chorprobe“ für die Jungen in Erwägung ziehen. Setzt man solche „Sonderproben“ für heranwachsende Männerstimmen an, bietet sich dieser Gruppe die Gelegenheit, unter sich zu sein und in geschützter, angenehmer Umgebung zu singen.

Betrachtet man die Aufstellung gemischter Chöre, so schlägt Freer vor, die Jungen eher an eine der beiden Seiten zu setzen anstatt in die Mitte des Chores.<sup>32</sup> Konträr hierzu meint Don Collins zu der Frage der Aufstellungen, Jungen im Mittelstufenalter erforderten stetige Aufmerksamkeit, weswegen sie vorn in der Mitte des Chores zu platzieren seien und die Mädchen dahinter sowie links und rechts daneben.<sup>33</sup> Cooper und Kuersteiner sprechen sich dafür aus, im Chor die heranwachsenden Männerstimmen (sowohl Baritone als auch Knaben im Stimmwechsel) in den vordersten Reihen zu platzieren, während die Mädchen in den hinteren Reihen Platz nehmen;<sup>34</sup> Jungen, die in tonale oder stimmliche Schwierigkeiten geraten, sollten zwischen stärkeren Sängern sitzen.

Roe empfiehlt, dass Knaben-Sopranen neben Sopranen und Altstimmen singen sollten, wobei darauf zu achten sei, dass sie am Rand ihrer Stimmgruppe und benachbart zu den Tenören und Bässen sitzen.<sup>35</sup> Collins wie auch Roe berücksichtigend, möchte der Verfasser folgende gemischte Aufstellung für Jugendstimmen vorstellen:

26 Walter Lamble, *A Handbook for Beginning Choral Educators*, (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004).

27 Roe, 191.

28 Christopher D. White and Dona K. White, „Training for Changing Male Voices,“ *Music Educators Journal* 87, no. 6 (May 2001): 39-43, 53.

29 Phillips, 76.

30 Frederick J. Swanson, „When Voices Change: An Experiment in Junior High Music,“ *Music Educators Journal* 46, no. 4 (February-March 1960): 50, 53-54, 56.

31 Ibid.

32 Patrick K. Freer, „Between Research and Practice: How Choral Music Loses Boys in the 'Middle,““ *Music Educators Journal* 94, no. 2 (November 2007): 28-34.

33 Don L. Collins, *Teaching Choral Music*, (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1993).

34 Cooper and Kuersteiner, 57.

35 Roe, 180.

21 Ibid, 190.

22 Friddle, 44.

23 Barham, „Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers,“ 20.

24 Conrad, 68.

25 Madeline D. Ingram and William C. Rice, *Vocal Technique for Children and Youth*, (New York: Abingdon Press, 1962).

Eine solche Formation begünstigt mindestens drei pädagogische Ziele:

- a. Tenöre und Altstimmen können bei Bedarf voneinander die Töne abnehmen,
- b. Knaben im Stimmwechsel können auf leichte Weise zwischen den Männerstimmlagen wechseln, und
- c. durch das Sitzen in den vordersten Reihen kann den jungen Männerstimmen die Aufmerksamkeit des Chorleiters zuteilwerden.

Unabhängig davon, ob sich die Diskussion auf Fragen gleichgeschlechtlicher kontra gemischter Chorarbeit konzentriert oder etwa auf die genauere Position der Männerstimmen innerhalb der jeweiligen Formation, so wird das Platzieren der jungen Sänger nicht nur den Probenablauf selbst beeinflussen, sondern auch ihre musikalische (möglicherweise auch die emotionale und psychische) Entwicklung.

### Unterrichtung der Sänger über das Thema Stimmwechsel

Es ist überaus wichtig, den jungen Sängern den Verlauf des Stimmwechsels zu erklären und miteinander darüber zu sprechen, sowohl mit den Jungen als auch mit den Mädchen. Laut Roe habe „der Lehrer in jeder Klasse das Thema Stimmphysiologie zu behandeln.“<sup>36</sup> Wenngleich Fachleute unterschiedliche Auffassungen darüber äußern, wieviel Wissen in welcher Ausführlichkeit zu vermitteln sei, besteht gemeinhin Einigkeit darüber, dass der Chorleiter während der Probenarbeit, wie auch andernorts, jede Gelegenheit nutzen möge, den Jungen wie den Mädchen das Thema Stimmwechsel mit verständlichen Begriffen nahezubringen. Auf Grundlage seiner Versuchsstudien aus den 1960er Jahren schlägt Frederick Swanson für die Unterweisung von Jungen in die Stimmwechselsprozesse folgendes vor:

„Stimmwechsel bei Jungen: die Stimme wird tiefer, satter, kräftiger, und sie bewegt sich in ihrem Umfang in Richtung Tenor oder Bass. So wirst du bald eine neue Stimme haben, möglicherweise eine noch schönere; es wird sich dir eine ganz neue Art zu singen eröffnen. Aber es gibt nichts umsonst — alle Jungs müssen da hindurch, bevor sie Männer werden. Zeitweise wirst du mit dieser neuen Stimme kaum vernünftig umgehen können, und vielleicht wirst du das Singen in gewisser Weise neu zu lernen haben.“<sup>37</sup>

Obwohl dies stilistisch einen Sprachduktus vergangener Zeiten widerspiegelt, dürften die Kernpunkte dessen, was Swanson hier mitteilt, für die Lehrkraft beim Entwickeln der eigenen „Sprache“ hilfreich sein — unter Verwendung „heutiger Fachsprache.“ Die Chorleitung entscheidet, auf welche Weise sie den Sängern den Stimmwechsel erklärt, und Freer merkt hierzu an, neue Fachbegriffe seien einheitlich zu verwenden, so dass die Jugendlichen diese erfolgreich in ihren Wortschatz übernehmen können.<sup>38</sup>

### Anleiten zum richtigen Singen und Begleiten der Stimmentwicklung

Fachleute raten Chorleitern zu großer Sorgfalt bei der Arbeit mit männlichen Jugendstimmen. Auch wenn die konkreten Herangehensweisen vielfältig sind und variieren, lassen sich den Forschungsergebnissen folgende Grundprinzipien entnehmen:

- auf angemessene Körperhaltung und Atemtechnik bestehen<sup>39</sup>
- zwecks Verbindung der Kopfstimme mit der sich entwickelnden Bruststimme abwärtsgewandte Übungen verwenden<sup>40</sup>
- die Kopfstimme mit leichtem, kopfstimmigen Klang durch die Übergangslage (passaggio) gen Bruststimme führen<sup>41</sup>
- mittels Beobachten und Zuhören sicherstellen, dass die Stimmen beim Singen unter keinerlei Druck geraten<sup>42</sup>
- die vor dem Einsetzen des Stimmwechsels gewohnte Gesangstechnik wiederholen bzw. noch einmal vermitteln<sup>43</sup>
- geeignete Übungen verschiedenster Machart anbieten, anhand derer die zweckmäßigen Gesangstechniken wirkungsvoll veranschaulicht werden, darunter auch das Singen in hoher oder tiefer Lage<sup>44</sup>
- den Jungen erlauben, in einer Lage zu singen, in der sie sich sehr wohlfühlen<sup>45</sup>
- den Jungen erlauben, stimmlich zu pausieren, sobald sie Stimmermüdung verspüren<sup>46</sup>

### Gestaltung der Stimmbildungs- und Einsingebungen für die Chorprobe

Bezüglich Einsingebungen für Jungen im Jugendalter findet sich in der Fachliteratur ein geläufiges Prinzip: einer Jungenstimme an den Rändern des Stimmumfangs die Höhe wie die Tiefe zugänglich zu machen. Manche Wissenschaftler und Chorleiter bezeichnen den obersten Bereich der Jungenstimme als „hohe Lage“ bzw. „hohe Stimme“, während andere den Begriff „Falsett“ verwenden. Obwohl einige Chorpädagogen diese Bezeichnungen synonym verwenden, sollte man beachten, dass andere Fachleute hier durchaus Unterschiedliches meinen. So nimmt Phillips an dieser Stelle eine Differenzierung vor, indem er anmerkt, „die reine Kopfstimme“ klinge „bei Jungen in und nach der Mutation in der eingestrichenen Oktave ganz ähnlich wie die vorpubertäre Jungenstimme.“<sup>47</sup> Phillips vermerkt weiter, der Klang der Kopfstimme erscheine voller und freier als jener des „Falsetts“ (matter, ungestützter Klang, typischerweise mit hochstehendem Kehlkopf).<sup>48</sup> Ungeachtet der verwendeten Begriffe „ist es wichtig, den ganzen Stimmumfang zu trainieren und die jungen Männer zu ermutigen, so hoch oder so tief

39 Cooksey, Herman, Phillips.

40 Cooksey, Phillips, Leck, Ingram and Rice.

41 Barham, „Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers,” 36; Jerry Blackstone, *Working With Male Voices: Developing Vocal Techniques in The Choral Rehearsal*, DVD. (Santa Barbara: Santa Barbara Music Publishing, 1998).

42 Shirley W. McRae, *Directing the Children's Choir: A Comprehensive Resource*, (New York: Schirmer Books, 1991); Cooksey.

43 Mary Copland Kennedy, „‘It’s a Metamorphosis:’ Guiding the Voice Change at the American Boychoir School,” *Journal of Research in Music Education* 52, no. 3 (Autumn 2004): 264-280.

44 White and White, 42; Leck, 193.

45 Leck, 188.

46 Ibid, 193.

47 Phillips, 50.

48 Ibid.

36 Roe, 178.

37 Swanson, „When Voices Change,” 53.

38 Patrick K. Freer, *Success for Adolescent Singers: Unlocking the Potential in Middle School Choirs*, DVD series. Edited by Piero Bonamico. (Waitsfield, VT: Choral Excellence, 2005).

zu singen, wie ohne Forcieren möglich ist.“<sup>49</sup> Roe fasst seine Auffassungen auf folgende Weise zusammen:

„Der Lehrer darf nicht auf Kosten der Entwicklung der tiefen Lage die Stimme im höheren Register überlasten. Nun lassen viele Stimmbildner die Schüler nur in der Tiefe singen (Jungen werden nur mit ihrer tiefen Stimme unbefangen singen), doch dieses Vorgehen wird beinahe genauso viele Probleme aufwerfen wie das Konzentrieren auf die Höhe. Ein didaktisch angemessenes Vorgehen unterstützt den Ausbau der tiefen Lage, den Erhalt der hohen Lage und die Weiterentwicklung der Mittellage, bis sich beide Bereiche zu einem ausgeglichenen, zusammenhängenden Registerraum zusammenfügen.“<sup>50</sup>

Mit dem Ziel, den vollen Ambitus zu erarbeiten (verknüpft mit dem Prinzip, die Kopfstimme behutsam nach unten ans Brustregister anzubinden), haben zahlreiche Pädagogen Einsingübungen für Jungenstimmen konzipiert. Solche Beispiele enthalten entsprechende abwärtsführende Übungen, die im Bereich zwischen a' und c' beginnen.

Auf Grundlage seiner Untersuchungen schlussfolgert Freer, „der in jeweils passender Oktave unisono singende gemischte Jugendchor“ verfüge über einen „Umfang von etwa einer Sexte, ungefähr vom g aufwärts bis zum e.“<sup>51</sup> Dies impliziert, dass, wenn es um die Erweiterung des Stimmumfangs geht, ein Unisono-Einsingen für jugendliche Sänger möglicherweise nicht immer das Effizienteste ist. Für das Entwerfen eines angemessenen Einsingens für Jugendliche gibt Freer, alternativ zu Übungen auf konkreter Tonhöhe, folgende Anregungen:

a) Übungen ohne konkrete Tonhöhenvorgabe erstellen, b) Übungsmelodien direkt vom zu probenden Repertoire ableiten, und c) Improvisationsmodelle erdenken, durch die das Gesangliche geschult wird — hierbei aber den Schülern die Wahl der passenden Tonlage überlassen.<sup>52</sup> Ein Beispiel sei eine Übung namens „Scribble“<sup>53</sup> („Kritzelei“), bei der eine zufällige Wellenlinie (mit Hügeln und Tälern) an die Tafel gezeichnet wird. Die Schüler werden gebeten, auf Übe-Silben zu singen, während der Chorleiter (oder einer der Sänger) die Abschnitte der Schlangenlinie an der Tafel nachzeichnet. Stimmbildnerische Ideen wie „Scribble“ ermöglichen es den Schülern, angemessen ihre eigene Stimmlage zu erkunden, ohne an konkrete Tonhöhen gebunden zu sein.

### Anpassen von Tonhöhen und Melodielinien

Wenn man bedenkt, dass viele männliche Heranwachsende während ihrer stimmlichen Entwicklung mehrere Veränderungen in ihrer Singstimme erfahren, und dass für diese Sänger einiges Chorrepertoire dieser Entwicklung nicht Rechnung trägt, mag es für den Chorleiter sinnvoll erscheinen, die notierten Tonhöhen zu verändern. Barham bietet fünf Lösungsvorschläge an: Transposition, Stimmentausch, Oktavverlagerung, Stimmverdopplung und Schreiben einer neuen Stimme.

*Transposition.* Chorleiter müssen in der Lage sein, Singübungen und ausgewähltes Repertoire in Tonlagen zu transponieren, die für die Sänger am angenehmsten sind.

Wiseman behauptet, dass „das Ohr des Lehrers ständig in Alarmbereitschaft sein und er in der Lage sein muss, Übungen und Lieder zu transponieren in jede Lage, die passend und angenehm ist.“<sup>54</sup>

*Stimmentausch.* Chorsänger werden ermutigt, wenn nötig in andere Stimmgruppen zu wechseln, um Töne zu singen, die ihren momentanen Stimmkapazitäten gerecht werden. Sally Herman hat eine Abhandlung über „Stimmschwenken“ entwickelt, die einen Eckpunkt ihrer Chorleitungsphilosophie darstellt.

„Ein weiterer, sehr wichtiger Teil erfolgreichen Notenlesens und Probens besteht darin, alle Schüler während des größten Teils der Probe im besten Bereich ihres Stimmumfangs (Tessitura) zu belassen. Das gilt besonders für den männlichen jugendlichen Sänger. In jedem Vokalwerk sollten Sie die Sänger innerhalb eines bestimmten Abschnitts nach Stimmumfang nummerieren und ein Arbeitsblatt entwickeln, um die einzelnen Stimmen nach bester Eignung sowohl für den Sänger als auch für die Musik unter einander zu tauschen. Ein Bariton könnte vier Takte lang zweiten Tenor singen und dann für drei Takte zum Bariton schwenken.“<sup>55</sup>

*Oktavverlagerung.* Eine einfache Lösung für den Fall, dass die Stimmlage für Jungen zu hoch wird, ist, sie um eine Oktave nach unten zu verlagern. Barham glaubt, dass diese Technik sowohl für Stimmen im Violin- als auch im Bassschlüssel genutzt werden kann.<sup>56</sup> Aus Erfahrungswerten warnen wir vor exzessivem Gebrauch von Oktavverlagerung für Baritone und Bässe. Generell erscheint diese Ersatztechnik für diese Stimmgruppen nur notwendig zu sein, wenn die geschriebenen Töne unter oder über die Notenlinien fallen oder steigen. Baritone und Bässe sollten ihre neue Stimme finden, wenn die Töne auf den Notenlinien liegen - sonst werden sie weiter tiefe Noten singen (was einfacher erscheinen mag), zu Ungunsten der Erweiterung ihrer hohen Singlage.

*Stimmverdopplung.* Die Idee, dass zwei Stimmgruppen in Oktaven singen, kann erfolgreich den Stimmtausch ausgleichen. Bei zweistimmigen Stücken können Tenöre die Sopranstimme und Baritone/Bässe die Altstimme mitsingen. Unveränderte Stimmen können in der Lage singen, die am besten zu ihrer momentanen Stimmlage passt. Barham sagt, dass „die Kombination von Oktavverdopplung und Oktavverlagerung möglicherweise zu den eigentlich notierten Tonhöhen rückführen kann und eine neue Stimme erzeugt.“<sup>57</sup> Statt zweistimmige Stücke in die SATB-Probe einzubringen rät Jerry Blackstone, Literatur zu nutzen, die explizit für Tenöre und Bässe geschriebene Stimmen enthält, weil Verdopplung der Stimmen durch Oktavierung ungewollt dazu führen kann, dass diese Männerstimmen sich in ihrer Rolle zweitrangig fühlen.<sup>58</sup>

Schreiben einer neuen Stimme. Gelegentlich mag die Stimme eines jungen Mannes nur ein paar wenige Töne nicht erreichen. Für diesen Fall könnte es sinnvoll sein, eine neue Stimme zu schreiben. Leck schlägt vor, dass Jungen, die ihre neue Stimme kennenlernen, eine einfache Linie singen sollen, z. B. die

49 Lamble, 49.

50 Roe, 182.

51 Patrick K. Freer, „Choral Warm-Ups for Changing Adolescent Voices,” *Music Educators Journal* 95, no. 77 (March 2009): 57-62.

52 Ibid, 58.

53 Freer, *Success for Adolescent Singers*.

54 Herbert Wiseman, *The Singing Class*, (New York: Pergamon Press, 1967).

55 Herman, 36.

56 Barham, „Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers,” 74.

57 Ibid, 74.

58 Blackstone, *Working With Male Voices*.

Melodie.<sup>59</sup> Roe pflichtet Leck bei, dass „es evtl. notwendig sein könnte, einfache Linien für Problemstimmen zu schreiben“<sup>60</sup> und, dass dann „nur eine Stimme zur Zeit eine Melodielinie in ihrer Lage singen soll.“<sup>61</sup> Kemp fasst die Strategie der Tonhöhenanpassung für Heranwachsende folgendermaßen zusammen: „Was auch immer Sie für die jungen Sänger kreieren, versuchen Sie vor allem die Tonhöhen zu nutzen, die sie mit dem größten Selbstvertrauen singen können.“<sup>62</sup>

### Einbindung von Analogien und Bewegung in die Probe

In den vergangenen Jahren gab es eine wachsende Zahl an Studien zu Konzepten von Analogie und Bewegung in der Probe. Dabei gab es allerdings nur eine geringe Menge an Studien, die Analogien- und Bewegungsstrategien für junge männliche Heranwachsende angeboten haben. Sowohl Frederick Swanson als auch Patrick Freer haben den Nutzen von Sportanalogien mit jungen Männern in der Chorprobe thematisiert. Bezogen auf dieselbe experimentelle Studie, die vorher in diesem Artikel schon zitiert wurde, fand Swanson heraus, dass, wenn „man die Analogie der Entwicklung von Fähigkeiten im Sport nutzte, [das Forscherteam] den Jungen die Idee vermitteln konnte, dass ‚Aufbauen von Übungen‘ die Kontrolle und Wachstumsmöglichkeit verbessern würde.“ Dafür benutzten Swanson und seine Forscherkollegen Sportbegriffe, wenn sie über Vokaltechniken sprachen. Die folgende Tabelle stellt die von Swanson und seinem Team thematisierten Konzepte und die verbalisierten Analogien heraus, die den Jungen präsentiert wurden.<sup>63</sup>

VOKALTECHNIK	SPORTANALOGIE (verbalisiert)
Atemübungen	„Jeder Schwimmer oder Läufer braucht gute Atemgewohnheiten, die ihn unterstützen.“
Entspannter, weiter Rachen	„Jeder Schlagmann [Anm. d. Red.: Baseball] braucht einen entspannten Schwung.“
Skalen und Arpeggios zur Erweiterung des Ambitus	„Jeder Golfspieler muss seine Weite verbessern.“
Vokalformung und Fokus im Ton	„Jeder Basketballer muss seine Treffsicherheit verbessern.“

In seinem Video mit dem Titel *Success for Adolescent Singers* (Erfolg für heranwachsende Sänger) fordert Freer Schüler auf, Singen als eine athletische Erfahrung zu sehen, in der alle Muskeln in ihren Körpern auf eine sehr gesunde Art und Weise benutzt werden sollen.<sup>64</sup> In einer neueren Studie findet Freer folgendes heraus:

„Die Tatsache, dass es starke Gemeinsamkeiten in den physischen Grundlagen von Singen und Gewichtheben gibt, bietet Chorleitern die einmalige Möglichkeit,

Singen in der Phase des pubertären Stimmwechsels neu auszurichten in eine athletische Aufgabe. Um den Wechsel zu erfassen, müssen Chorleiter mit Analogien und Beschreibungen von parallelen und verwandten Aktivitäten untermauern, was Schüler bereits aus ihren Erfahrungen aus Athletik und Krafträumen wissen.“<sup>65</sup>

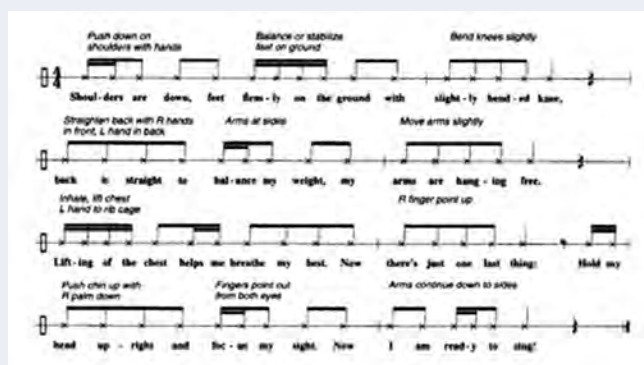
Freer präsentiert ein Programm physischer Aktivitäten, das Jungen im Mittelstufenalter ermöglicht, gesunde Entspannung, Ausrichtung der Haltung, Atmung und Tonproduktionsmuster zu erlernen.

In Bezug auf die Studien empfehlen wir folgende sportbasierte Technikübungen für heranwachsende Jungen:

### Posture Perfect! (Ein Rap)

Ziel: Eine gute Singhaltung bewahren.

Vorgaben: Rappe den Rap unten und füge die gewünschten Bewegungen dazu aus.



Rollo Dilworth, *Posture Perfect!*, aus: *Choir Builders*

© 2006 by Hal Leonard Corporation. Wiederverwendet nach Genehmigung.

### Atmen mit dem Basketball

Ziel: Herstellung einer kontrollierten Zwerchfellatmung.

Vorgaben: Nimm eine gute Haltung ein und tue so, als würdest du einen Basketball bis zur Taille prellen. Während du den imaginären Ball prellst, beginne, Atempulsationen mit einer Länge von Vierteln und dem Geräusch „tss“ zu machen. Wenn es Zeit ist, den Ball zu „versenken“, sollten die Sänger beide Arme anheben und den Wurf des Balles simulieren, dabei weich das Wort „swish“ sagen. Mit Einsatz des Lehrers, und ohne einen Schlag zu verlieren, können die Schüler „tss“ dreimal machen, danach ein „swish“, dann viermal „tss“ und „swish“ bis „tss“ zum neunten Mal erreicht wird und die Übung mit einem finalen „swish“ beendet wird.

### Bungeeband

Ziel: Die Kopfstimme zu erreichen.

Vorgaben: Platziere den Zeige- und Mittelfinger der einen Hand in der anderen (sodass sie aussehen wie Beine einer Person). Die „Person“ sollte eine Brücke herunterspringen und dabei eine „Sirene“ in Kopfstimme nachahmen. Die Tonhöhe sollte konstant sein und sich ändern, je nach Position des Springers. An einem Punkt sollte das Bungeeband den Springer wieder an seinen Ursprungsort in die Höhe zurückziehen, zurück auf die Plattform (die andere Hand).

59 Leck, 190.

60 Roe, 182.

61 Ibid.

62 Kemp, 88.

63 Swanson, „When Voices Change, 53.

64 Freer, *Success for Adolescent Singers*.

65 Patrick K. Freer, „Weightlifting, Singing and Adolescent Boys,” *Choral Journal* 52, no. 4 (November 2011): 32-41.

### Sport spielen

Ziel: Mit energiereicher und stetiger Atemstütze  
Vorgaben: Chorsänger sollen Bewegungen benutzen, um die Bewegung einer sportlichen Übung zu simulieren, während sie unten stehende Übung auf neutralen Silben singen. Der Lehrer (oder Leiter) kann die spezifische Silbe und Sportaktivität mit den Tonhöhen verändern. Die Sänger sollten angeleitet werden, gleichzeitig einzuatmen und ihre Hände vorzubereiten für die Sportaktivität während der Pausen. Sie sollen die ausgesuchte Sportaktivität simulieren, während sie die Übung singen und dabei darauf achten, dass die Bewegung und die Stimme bis zum Ende der Übung durchgehalten wird. Es können beispielsweise folgende Sportarten imitiert werden: einen Football werfen, eine Baseballkeule schwingen, eine Bowlingkugel rollen, eine Frisbee werfen oder einen Basketball werfen.

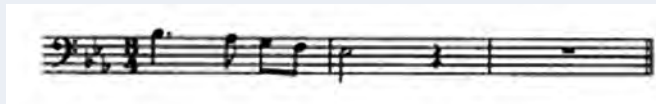


Bild 3. Rollo Dilworth, *Playing Sports*  
© 2012 by Hal Leonard Corporation. Wiederverwendet nach Genehmigung.

Ähnlich zu Freer glaubt Phillips, dass „die Schüler, wenn sie sich auf den physischen Aspekt des Singens konzentrieren, lernen, dass Singen derselben körperlichen Vorbereitung bedarf, wie der Sport.“<sup>66</sup> Obwohl er sich in seiner Diskussion nicht explizit auf Heranwachsende bezieht, glaubt Robert Shewan, dass physische Freiübungen in eine weiterführende Chorprobe eingeführt erfolgreich werden können, wenn sie in musikalische Konzepte wie Rhythmus und Tempo einbezogen sind.<sup>67</sup> Neben und als Ergänzung der Sportanalogie glauben einige Forscher, dass Körperbewegung in der Probe jungen Männern in ihrer musikalischen und emotionalen Entwicklung helfen kann. Cookseys Arbeit enthält mehrere kinästhetische Ansätze, entwickelt, um jungen Sängern beim Singen zu helfen. Blackstone und Leck schlagen vor, den Arm im Bogen über den Kopf zu schlagen und wieder abwärts, um die Kopfstimme zu erreichen und den Atem und die Tonproduktion zu halten.<sup>68</sup> Aus der emotionalen Perspektive — und evtl. auch aus einer erzieherischen — schlägt Freer vor, dass heranwachsende Jungen mehrere Möglichkeiten zur Bewegung während der Chorprobe haben müssen.<sup>69</sup> Barham schlägt sogar die gelegentliche Nutzung von Choreographie für Jungen in diesem Alter vor.<sup>70</sup>

### Eine gesunde und produktive Probenatmosphäre erhalten

Es ist wichtig für Chorleiter, eine positive und gesunde Probenatmosphäre für die jungen Sänger zu kreieren und zu halten. Basierend auf der hier vorgestellten Literatur und den Erfahrungen des Autors werden folgende Strategien angeboten:

- Erzeugung einer Atmosphäre der Sicherheit und des

Vertrauens, sodass die Jungen sie selbst sein können<sup>71</sup>

- den Jungen zugestehen, dass sie sich in Richtung einer Unabhängigkeit in ihrer Musikalität bewegen<sup>72</sup>, dabei ihre Stimme kontrollieren<sup>73</sup>
- Anbieten eines hohen Niveaus und einer Struktur für die Probe<sup>74</sup>
- Ehrlichkeit und Takt im Umgang mit den Sängern<sup>75</sup>
- Nutzung positiver Verstärker und Mutmacher, um Selbstbewusstsein aufzubauen<sup>76</sup>
- Demonstrieren, dass Singen eine lohnende Aktivität ist<sup>77</sup>
- Herstellung von Gruppen Gleichaltriger, die sich im Ensemble unterstützen<sup>78</sup>
- Flexibilität üben<sup>79</sup>
- ständiges Einfordern von gesundem Singen, dazu gehören besonders die Nutzung der Kopfstimme, eine gute Haltung und gestütztes Atmen<sup>80</sup>
- darauf vorbereitet sein, einen Jungen in eine andere Stimmgruppe wechseln zu lassen beim ersten Zeichen des Unwohlseins<sup>81</sup>
- Erhalten einer offenen Kommunikation, speziell bezüglich Gesangstechnik<sup>82</sup>
- flüssige Probengestaltung durch häufigen Wechsel von Übungen, etwa alle 10 bis 12 Minuten<sup>83</sup>

### Fazit

Diese Studie präsentiert eine Auswahl an Strategien, die im Chor und in der Arbeit mit heranwachsenden Jungen genutzt werden können. Zusätzlich zu der Präsentation einiger bekannter forschungsbasierter Techniken aus der Literatur hat der Autor versucht, einige eigene Probenstrategien zu zeigen, die ein direktes Ergebnis aus der eigenen Forschungsarbeit sind. Die Hoffnung ist, dass Chorleiter, die diese Studie lesen, nicht nur angespornt werden, die vielen auf den vergangenen Seiten vorgestellten Techniken in ihre Probenarbeit einfließen zu lassen, sondern auch inspiriert werden, Strategien und Aktivitäten zu entwickeln und zu erforschen, die in ihren spezifischen Bedingungen funktionieren.

**Mit freundlicher Erlaubnis des Choral Journal, der Zeitschrift der ACDA. Der Artikel wurde zuerst dort im April 2012 veröffentlicht.**

Übersetzt aus dem Englischen von Stefan Schuck, Deutschland  
Übersetzt aus dem Englischen von Andreas Mattersteig, Deutschland  
Übersetzt aus dem Englischen von Florian Sievers, Deutschland ●

71 Leck, "Creating Artistry," 191.

72 Patrick K. Freer, "Adapt, Build, and Challenge: Three Keys to Effective Choral Rehearsals for Young Adolescents," *Choral Journal* 47, no. 5 (November 2006): 48-55.

73 Kennedy, 274.

74 Barresi, 24; Hook, 24.

75 Barham and Nelson, 18.

76 Barham and Nelson, 20; Hook, 24; Leck, 190.

77 White and White, 42.

78 Ibid.

79 Barresi, 24.

80 McRae, 152; Roe, 176.

81 Blackstone, Working With Male Voices

82 Leck, 192.

83 Freer, "Adapt, Build, and Challenge," 51.

66 Phillips, 25.

67 Robert Shewan, *Voice Training for the High School Chorus*, (West Nyack, NY: Parker Publishing Company, Inc., 1973).

68 Blackstone, Working With Male Voices; Henry Leck, *The Boy's Expanding Voice: Take the High Road*, DVD. (Milwaukee: Hal Leonard Publishing, 2001).

69 Freer, "Between Research and Practice," 34.

70 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 33.

**Das 10. Welt-Symposium  
in Seoul, Korea, vom 6. Bis 12. August 2014 (S. 17)**  
von Cristian Grases, Mitglied des Präsidiums

Im August traf sich die internationale Chorgemeinschaft in Seoul, Korea, um die Kunst des weltweiten Chorgesangs zu feiern. Das 10. Welt-Symposium der Chormusik fand vom 6. bis zum 12. August im Nationaltheater Koreas und im Kunst-Zentrum Seouls statt. Beide Orte erwiesen sich als ideal für eine solche Veranstaltung. Das Nationaltheater bot zwei Konzertbühnen: Die *Hae Hall* ist eine große Konzerthalle, in der jedes der eingeladenen Ensembles die Möglichkeit hatte, sich mit einem 45-minütigen Programm den übrigen Teilnehmern des Symposiums zu präsentieren. Die *Dal Hall* ist ein kleinerer Raum, der für kürzere und intimere Konzerte sowie große Symposiums-Sitzungen genutzt wurde. Die andere große Konzerthalle war die *Music Hall* im Kunst-Zentrum von Seoul. Das Nationaltheater verfügte außerdem über drei weitere Räume für die übrigen Symposiums-Veranstaltungen. Darüber hinaus bot das Nationaltheater auf der zweiten und dritten Ebene reichlich Platz für Aussteller aus aller Welt. Unter den Ausstellern befanden sich internationale Mitgliedsorganisationen, Verlage sowie Firmen, die spezielle Artikel für den Chorgesang verkaufen. Schließlich war auch noch reichlich Platz für die Teilnehmer, um einander zutreffen und sich auszutauschen, Ideen vorzustellen und zukünftige gemeinsame Aktivitäten zu planen. Diese Bereiche beinhalteten eine große Lobby und vier Restaurants und Cafés. Insgesamt ermöglichte das Symposium den Teilnehmern den Besuch von Konzerten, die Teilnahme an Vorlesungen sowie das Zusammentreffen mit anderen Teilnehmern (neuen und alten Freunden); und damit schuf es perfekte Bedingungen dafür, den aktuellen Stand der Chorkunst zu erleben und sich die Zukunft vorzustellen.

Das Exekutiv-Komitee des Symposiums wurde geleitet von Botschafter Young-Shim Do (Ehren-Vorsitzender), Ho-Sang Ahn (stellvertretender Vorsitzender) und Sang-Kil Lee (stellvertretender Vorsitzender). Sie führten eine Gruppe von acht weiteren Mitgliedern, die gemeinsam für alle operationalen Aspekte einer so großen Veranstaltung verantwortlich zeichneten. Das künstlerische Komitee wurde von Sang-Kil Lee aus Korea und Anton Armstrong aus den USA geleitet. Sie wurden unterstützt von vier weiteren ausgewiesenen Profis der Chor-Kunst: Anita Brevik aus Norwegen, Oscar Escalada aus Argentinien, Chun Koo aus Korea und Shin-Hwa Park aus Korea, die mit der wichtigen Aufgabe betraut waren, die einzuladenden Chöre und Redner auszuwählen. Ein Wort der Anerkennung gebührt auch den Sponsoren des Symposiums: der Internationalen Föderation für Chormusik (IFCM), dem National-Theater Koreas, der Koreanischen Föderation für Chormusik (KFCM), dem Ministerium für Kultur, Sport und Tourismus, dem Arts Council Koreas, der Stadtverwaltung von Seoul, Global Tour, dem Korean Broadcasting System (KBS), der UNTWO ST-EP Foundation sowie den Ethiopian Airlines. Diese wichtige Veranstaltung wäre ohne die wertvollen Beiträge dieser Sponsoren nicht möglich gewesen.

Das Symposium bot zwei Konzerte von ausgewählten Ensembles aus achtzehn Ländern. Vierundzwanzig internationale und zehn koreanische Ensembles boten Höhepunkte aus dem weltweiten Repertoire sowie auch von Werken der Komponisten ihrer jeweiligen Herkunftsländer. Kinderchöre, Jugendchöre und

Ensembles von Erwachsenen sowie auch kleinere Vokalgruppen, die aus Frauenstimmen, Männerstimmen und auch gemischten Besetzungen bestanden, boten allen Teilnehmern ein weites Kaleidoskop der Musik mit einem Repertoire aus allen Epochen und Gattungen. Das Leit-Thema dieses Jahres – Heilung und Jugend – wurde bei der Auswahl der Chorlieder berücksichtigt, was sehr bedenkenswerte Einblicke in die Art erlaubte, wie die Musik diese Themen darstellt. Es gab drei wichtige Konzerte, die die Eröffnung, die Halbzeit und das Ende des Symposiums markierten. Das Eröffnungskonzert bot einen Vorgeschmack auf das, was in den folgenden Tagen zu erwarten war, mit sechs internationalen Chören, die kurze Stücke aus ihren jeweiligen Regionen vortrugen. Darauf folgte Koreanische Chormusik, die von drei Koreanischen Chören gemeinsam mit dem Bach Solisten Seoul Orchestra unter der Leitung von Sang-Hoon Lee vorgetragen wurde. Am 10. August begrüßte das Symposium die Teilnehmer für die zweite Hälfte mit einem Konzert des Asia Pacific Choir, gefolgt von einer Gemeinschaft von drei koreanischen Chören unter der Leitung von Anton Armstrong, die Musik aus aller Welt vortrugen. Das Abschlusskonzert bestritten der World Vision Children's Choir und der African Youth Choir. Dazu gehörte eine Einladung zum elften Symposium der Chormusik, das in Barcelona, Spanien, stattfinden wird, sowie eine wunderbare Darbietung des Requiem von Brahms. Chöre aus Korea, Schweden und den USA taten sich zusammen mit dem Koreanischen Sinfonieorchester unter der Leitung von Sang-Kil Lee, um diesen beliebten Meilenstein der weltweiten Chormusik zu präsentieren.

Die mehr als tausend Teilnehmer erlebten nicht nur exzellente Aufführungen, sondern hatten auch die Möglichkeit, an Vorträgen von mehr als dreißig international anerkannten Rednern als aller Welt teilzunehmen, die zu vielen verschiedenen Themen aus dem Bereich der Chorkunst sprachen wie beispielsweise über das Chor-Repertoire, die Aufführungspraxis, die Kunst des Dirigierens, den Chor als Werkzeug für soziale Veränderungen, die Beziehung zwischen Chorgesang und Gesundheit und vieles mehr. Diese handverlesene Gruppe von Rednern bestand aus Hauptrednern wie Frieder Bernius, María Guinand, Guy Jansen und vielen anderen. Jeder Arbeitstag begann in der *Hae Hall* des Nationaltheaters mit einem Morgengesang, der jeden Morgen von einem anderen Experten geleitet wurde. Das war ein perfekter Start in den Tag, denn es ermöglichte den Teilnehmern, einen direkten Bezug zur Chorerfahrung aus der Position einer spezifischen Region der Welt zu erhalten.

Die Generalversammlung wurde schließlich am 10. August im Seoul Center für die Künste durchgeführt. Es wurde geleitet vom wiedergewählten IFCM Präsidenten Michael Andersen, und es ermöglichte allen IFCM-Mitgliedern, den aktuellen Zustand ihrer Organisation zu erkennen, zu diskutieren und schließlich die finanziellen und gesetzlichen Aspekte zu genehmigen sowie alle Beauftragten für die kommende dreijährige Periode zu wählen. Wie in den neu genehmigten Statuten und Regelungen vorgegeben, bestimmte der Präsident nach der Wahl das neue Exekutiv-Komitee, das für die Verwaltung der Organisation verantwortlich ist. Mit der Wahl des Präsidenten und des Direktoriums, der Bestimmung des Exekutiv-Komitees und mit der Hilfe der neuen Exekutiv- und künstlerischen Komitees für das elfte Welt-Symposium der Chormusik ist die IFCM auf einem guten Weg, um im Jahr 2017 in Barcelona eine neue Möglichkeit zu schaffen, diese wundervolle Kunst zu erleben.

Übersetzt aus dem Englischen von Willi Stegemeyer, Deutschland ●

## Ein Bericht über den Europäischen Grand Prix des Chorgesangs 2014 in Debrecen, Ungarn (s. 21)

Zsuzsanna Zsoltné Szesztay, Musikerzieherin und Geigenlehrerin

Am 21.- 22. März 2014 wandte sich die Aufmerksamkeit der Europäischen Chorwelt wieder einmal nach Debrecen (Ungarn) – die seit über 50 Jahren etablierte Heimat des alle 2 Jahre stattfindenden Internationalen Béla Bartók Chorwettbewerbs – wo sich Grand Prix Gewinner von großen Europäischen Chorwettbewerben versammelten, um sich beim diesjährigen Europäischen Grand Prix im Chorgesang (EGP) aneinander zu messen.

Die Idee des EGP, welcher sich zum Ziel gesetzt hat, die Gewinner von vorherigen Wettbewerben zusammenzubringen, wurde 1988 vom Verein Europäischer Grand Prix für Chorgesang geboren und seither wurde der Wettbewerb abwechselnd ausgetragen und koordiniert von den Organisationskomitees und teilnehmenden Städten folgender Chorwettbewerbe:

- Concurso Coral de Tolosa – Tolosa, Baskenland, Spanien
- Concorso Polifonico Guido d'Arezzo – Arezzo, Italien
- Florilège Vocal de Tours – Tours, Frankreich
- International Choir Competition – Maribor, Slowenien
- International May Choir Competition 'Prof. G. Dimitrov' – Varna, Bulgarien
- Béla Bartók International Choir Competition – Debrecen, Ungarn

Dieses Jahr bekam der Internationale Bela Bartok Chorwettbewerb zum vierten Mal überhaupt nach 2008 wieder die Gelegenheit, Gastgeber des jährlichen Events zu sein, bei dem alle Grand Prix Gewinner der oben genannten Chorwettbewerbe um den europäischen Titel sangen. Es ist nicht erstaunlich, dass dieser angesehene Preis für viele Chöre und ihre Chorleiter der Beginn einer internationalen Karriere bedeutete und außerdem weitere Einladungen mit sich brachte, international aufzutreten. Jedoch gab es 2014 nur vier beteiligte Chöre, statt sonst sechs, die die Bühne in Debrecens Kölcsey Veranstaltungszentrums besetzten, weil Varna letztes Jahr darauf verzichtet hatte, einen eigenen Chorwettbewerb zu organisieren.

Die Hauptsponsoren des EGP 2014 waren die Stadt Debrecen, das ungarische Ministerium für Arbeit und Soziales und der nationale Kulturfonds. Die Mitglieder der Jury waren herausragende Repräsentanten der internationalen Chorszene:

Aarne Saluveer, Dirigent, Chordirektor, Vorstandsmitglied der IFCM (Estland), Carlo Pavese, Komponist, Chordirektor und Vizepräsident von 'Europa Cantat' (Italien), Máté Szabó-Sipos, Chormeister und Dirigent der ungarischen Staatsoper (Ungarn), Ursa Lah (Slowenien), Chormeisterin des Finnmark Opernchors (Norwegen), Tamás Beischer-Matyó, mit dem Erkel-Preis gekrönter Komponist und Lehrer an der Franz-Liszt-Musikakademie, Budapest (Ungarn), Stephen Connolly, ehemaliges Mitglied der King's Singers, derzeitiger Direktor der Internationalen A Cappella Schule (Großbritannien) und Theodora Pavlovitch, Dirigentin des Sofia Kammerchores und Vizepräsidentin der IFCM (Bulgarien).

Am 21. März wurde ein großartiges Eröffnungskonzert gegeben mit einem pulsierenden Programm zeitgenössischer Chorwerke von ungarischen Komponisten wie György Selmeczi, Miklós Csemiczky, Péter Tóth, Márton Levente Horváth, Gyula Fekete, Tamás Beischer-Matyó, György Orbán und János Vajda. Die Kompositionen, die durch den international angesehenen,

in Debrecen ansässigen Kodály Chor unter der Leitung von Zoltán Pad aufgeführt wurden, dienten auch als zeitgemäße Erinnerung daran, dass Debrecen und sein Internationaler Béla Bartók Chorwettbewerb immer eine wichtige Plattform für die Vorstellung und Förderung neuer Werke von jungen ungarischen Komponisten waren.

Am folgenden Tag, nach der morgendlichen Zusammenkunft der internationalen Jury, begann der Wettbewerb am Nachmittag mit einem abwechslungsreichen Programm von hoher Qualität, welches führende Ensembles der irischen, puerto-ricanischen und schwedischen Chortradition vorstellte. Jeder Chor präsentierte seine eigene einzigartige Auswahl von Musik, vorwiegend aus dem 20. und 21. Jahrhundert, die auch live im ungarischen Klassik-Radiosender Bartók übertragen wurde.

Der Wettbewerb an sich begann mit der schwungvollen Vorstellung des **Kammerchores des Stockholmer Musikgymnasiums**, ein großartiger Repräsentant der skandinavischen Chorszene, welcher seit seiner Gründung 1989 in verschiedensten Projekten involviert war, einschließlich solcher vom schwedischen Rundfunk organisierten, und u.a. auch beim alle 3 Jahre stattfindenden Stockholmer Festival der Neuen Musik in Erscheinung trat. Seit 2002 wurden dem Chor unter der Dirigentin Helena Stureborg viele internationale Auszeichnungen zuteil, u.a. erste Preise bei Internationalen Chorwettbewerben (Marktoberdorf 2009, Maribor 2013). Unter der charismatischen Leitung von Helena Stureborg präsentierte der Chor ein sehr gut vorbereitetes und brillant nuanciertes Programm, das einen Reichtum an außergewöhnlichen musikalischen Talenten offenbarte.

Der zweite Wettbewerbsteilnehmer des Nachmittags war das preisgekrönte irische Ensemble **New Dublin Voices** unter dem Dirigenten Bernie Sherlock, welches vor allem durch seine anspruchsvollen Vorstellungen von zeitgenössischen Werken internationale Anerkennung erwarben. Der Chor, der auch schon eine Reihe von irischen Uraufführungen und Weltpremierern vorgelegt hatte, hat bereits zahlreiche Preise bei Chorwettbewerben in Frankreich, Deutschland, Ungarn, Finnland, Belgien und Spanien gewonnen. Im August 2013 wurde dem Ensemble in Arezzo der erste Preis von der Jury des Internationalen Guido d'Arezzo Polyphonischen Wettbewerbs überreicht, und so wurden sie als erster irischer Chor eingeladen, an einem Europäischen Grand Prix teilzunehmen. Sie brachten eine leicht exotische Note in den Wettbewerb, und es war ein Genuss, den New Dublin Voices und den sorgfältig ausgearbeiteten Interpretationen ihrer gewählten Werke zu lauschen. Besonders der schwungvoll dramatische Vortrag von Kodálys 'Öregék' (Die Alten) verdient ein besonderes Lob für seine ausgezeichnete ungarische Aussprache.

Ähnlich wie bei den vorherigen Chören wurde die Darbietung des dritten Teilnehmers, **Coralia**, Konzertchor der Universität von Puerto Rico, genauso herzlich vom Publikum aufgenommen. Durch eine seit langem etablierte Chortradition, die bis 1936 zurückgeht, entwickelte Coralia unter ihrer Dirigentin Carmen Aceyedo-Lucio ein anspruchsvolles Repertoire, das Stücke aus einer großen Bandbreite von musikalischen Epochen beinhaltet. In jüngster Zeit hatte der Chor Preise auf vielen internationalen Wettbewerben gewonnen, u.a. 2013 den Grand Prix beim Florilège Vocal de Tours in Frankreich, und sich dadurch auch für den diesjährigen EGP qualifiziert. Interessanterweise zeigte die Darbietung der Chorsänger in Debrecen nicht nur ihr tiefes musikalisches Können und ihre beträchtliche Konzerterfahrung als Chor, sondern auch ihre besonders ausgeprägte Fähigkeit, extreme dynamische Unterschiede in ihre Interpretationen einzubringen.

Die Vorstellung des schwedischen Jugendchores, Sankt Jacobs Ungdomskör, der 2007 gegründet schon Anerkennung auf internationalem Parkett geerntet hat, beschloss den Reigen des

Wettbewerbs. 2013 gewann der Jugendchor alle fünf Preise beim Chorwettbewerb in Tolosa (Spanien) und erhielt deshalb auch eine Einladung zum diesjährigen EGP. Unter der Leitung von Mikael Wedar präsentierte der in Stockholm beheimatete Chor eine höchst engagierte Darbietung ihres einzigartigen modernen Repertoires, welches mit wahrer musikalischer Kunstfertigkeit und Stilsicherheit vorgetragen wurde.

Nachdem alle relevanten Aspekte der Präsentationen berücksichtigt worden waren, befand die Jury bei der Preisverleihung am Abend die Darbietung des von Mikael Wedar geleiteten Jugendchores am herausragendsten. Gefolgt von einem einmütigen Applaus von sowohl Publikum als auch Mitstreitern, ging der europäische Grand Prix 2014 an den Sankt Jakobs Ungdomskör.

Als ich alle vier Wettbewerbsbeiträge gehört hatte, war ich erstaunt über den Grad an berufsmäßiger Expertise bei jedem dieser Chöre, die zugleich Repräsentanten der besten Chortraditionen der Welt sind. In der Tat war dieser Wettbewerb ein ansehnliches Beispiel für alle entscheidenden Werte des Chorgesangs, welche man selten während der traditionellen Chorwettbewerbe erlebt – nicht einmal Experten, die Darbietungen auf höchstem Niveau gewohnt sind. Interessanterweise enthielt das gewählte Repertoire jedes teilnehmenden Vokalensembles ohne Ausnahme Werke mit einer Reihe von Avantgarde-Elementen wie Deklamation, Imitation von Klängen, Sprechen, Schreien und anderen vokalen Ausdrucksmöglichkeiten. Trotzdem verdeckten diese chorischen ‚Spezialeffekte‘ niemals die allgemeine Präsenz der unzweifelhaften musikalischen Werte eines jeden Chores und ihr klares Verständnis der traditionellen Normen des Chorgesangs. Aufgrund des hohen Anteils an Sängern mit individueller Gesangs-ausbildung hatten die Chöre fantastische Stimmen und entführten die Zuhörer auf eine Reise in die ihnen eigene unverwechselbare Klangwelt.

Dank der engagierten Arbeit des künstlerischen Ausschusses und des Organisations-teams des Europäischen Grand Prix der Chöre ist der diesjährige Wettbewerb wirklich ein festlicher Anlass für die teilnehmenden Chöre sowie für die Stadt Debrecen gewesen. Ich hoffe aufrichtig, dass diese Weltklasse-Chöre bald in der internationalen Konzert-szene zuhause sind und auf ihren zukünftigen Konzerttours auch wieder gerne nach Debrecen zurückkehren.

Dr. **Zsuzsanna Zsoltné Szesztay** ist eine fachkundige Musikpädagogin und Geigenlehrerin an der Zoltán Kodály Musikschule in Debrecen (Ungarn) und beruflich auch in der Lehrerausbildung an der Musik-Fakultät der Universität Debrecen tätig. Sie studierte in Budapest und Pécs bei herausragenden ungarischen Musikpersönlichkeiten. Ihre Spezialgebiete sind Solfeggio, Stimmbildung, Kammer- und Orchestermusik. Zu ihren beruflichen Auszeichnungen zählen der Apáczai Csere János Preis und der Zathureczky Ede Preis für ihr Lebenswerk in Bezug auf die Förderung der Musikausbildung. Sie verfolgt zudem seit 1975 eifrig und aktiv die Chorwettbewerbe in Debrecen. Über viele Jahre war sie Assistentin ihres Ehemannes, Dirigent Zsolt Szesztay in der Leitung von Debrecens Lajos Bárdos Frauenchor, der zahlreiche Preise bei verschiedensten Wettbewerben und Festivals gewann. Sie stiftete auch seit 2010 den Sonderpreis im Dirigieren „In Memoriam Zsolt Szesztay“ für den Béla Bartók Chorwettbewerb. Email: [info@bbcc.hu](mailto:info@bbcc.hu)

## Ein künstlerischer Wettstreit zwischen Chordirigenten zu Ehren von Boris Tevlin (s. 24)

Nelly Souslova, Verwaltung der Lehr- und Kreativprogramme am Moskauer Konservatorium, Abteilung Festivals, Wettbewerbe und Sonderveranstaltungen

Jährlich finden weltweit viele Feste und Wettbewerbe für Chöre jeglichen Leistungsniveaus statt: für Kinder- und Jugend-, Profi- und Amateurchöre. Die Ensembles mit der besten Gesangsleistung erhalten die wohlverdiente Anerkennung im Rahmen dieser Veranstaltungen unter der Leitung ihrer Dirigenten. Die Höhen der chorischen Kunst lassen sich nur durch tägliche harte Arbeit der Chorleiter und ihrer Teams über viele Jahre hinweg erreichen. So nimmt die Jury, während sie den chorischen Darbietungen lauscht, eigentlich eine Bewertung der Arbeit der Chorleiter vor, da sich bei all diesen wettbewerblichen Programmen die Kunstfertigkeiten der chorleitenden Dirigenten einerseits und die der Chorsänger und -sängerinnen andererseits in einer untrennbaren Einheit verschmolzen offenbaren.

Daneben gibt es verschiedene andere Faktoren, die in den unterschiedlichen finanziellen, gesellschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen begründet liegen und von großer Bedeutung sind. Man muss sich nur einmal die Frage stellen, wie oft das Schicksal einem jungen Nachwuchsdirigenten wohl ideale Lebensumstände beschert, um seine Talente zur vollen Entfaltung zu bringen. Die Antwort darauf fiel wohl kaum positiv aus. Für einen jungen Dirigenten ist es angesichts der Tatsache, dass es bereits so viele berühmte, erfahrene, traditionsreiche und vielfach ausgezeichnete Chöre gibt, ausgesprochen schwierig, einen neuen Chor ins Leben zu rufen. Trotz des anstehenden bzw. sich bereits vollziehenden Generationenwechsels an den Dirigentenpulten auch dieser Ensembles ist die Zeitspanne, während derer der Nachwuchs in den Startlöchern sitzt und auf seinen Auftritt wartet, ziemlich lang. Damit das vorhandene Talent in das Bewusstsein des Publikums rücken und dessen entsprechende Anerkennung erfahren kann, ist es jedoch von entscheidender Bedeutung, dass die Jugend gleich zu Beginn ihrer Laufbahn die Chance zur beruflichen Selbstentfaltung erhält.

Es ist genau dieser Widerspruch, der das Moskauer Konservatorium auf die Idee brachte, ein neues Wettbewerbsformat zu definieren. Im März 2014 wurde der „Erste Internationale Boris-Tevlin-Dirigentenwettbewerb“ veranstaltet. Unter den Teilnehmern und Teilnehmerinnen fanden sich junge Dirigenten - Absolventen und Studenten der Konservatorien und Hochschulen verschiedener Länder. Der Wettbewerb war als herkömmlicher, seminarähnlicher Kurs in Chorleitung konzipiert. Die Wettbewerbsteilnehmer und -teilnehmerinnen mussten ihre Kenntnis der Chortexten unter Klavierbegleitung unter Beweis stellen sowie eine Chorprobe unter zugesicherter Mitwirkung des Kammerchores des Moskauer Konservatoriums gestalten. Durch die Zusammenarbeit mit ein- und demselben Chor (einem der besten Moskaus!) waren für alle Teilnehmer und Teilnehmerinnen die gleichen Bedingungen gegeben.

Dieses Ensemble verdient eine besondere Erwähnung. Der Kammerchor des Moskauer Konservatoriums wurde 1995 von Boris Tevlin gegründet. Unter seiner Leitung erreichte der Chor weltweite Anerkennung, gewann zahlreiche angesehene Preise und Auszeichnungen und gestaltete viele Uraufführungen. Im Jahr 2012, unmittelbar nach dem Tod ihres großen Lehrmeisters, entschieden seine SchülerInnen und AnhängerInnen, den Wettbewerb nach ihrem Professor zu benennen. Es war sein Lebenstraum gewesen, einen derart professionellen Wettbewerb für junge Nachwuchsdirigenten zu etablieren, und so waren es seine

*kreativen Ideen, die bei der Festlegung der Wettbewerbsbedingungen als Basis herangezogen wurden.*

Boris Tevlin widmete sich mit größter Sorgfalt den klassischen Werken, förderte zugleich aber auch beständig und furchtlos die zeitgenössische Musik. „Ich verlassene gerne ausgetretene Pfade, und schließlich haben sich die musikalischen und kompositorischen Techniken in den vergangenen sechzig Jahren wesentlich geändert - und wir müssen in der Lage sein, sie zur Aufführung zu bringen“ - so erklärte er sein starkes Interesse an dem neuen Repertoire. Viele moderne Chorwerke wurden unter seiner Leitung uraufgeführt, darunter einige, die ausdrücklich für seine Ensembles geschrieben worden waren.

Die Organisatoren des Wettbewerbs waren bemüht, diese organische Synthese aus Tradition und Innovation bei der Gestaltung des Wettbewerbsprogramms umzusetzen. So wurde den TeilnehmerInnen auferlegt, ein Programm vorzulegen, das sowohl klassische Werke von Brahms, Verdi, Taneyev, Stravinsky als auch Chorwerke von Komponisten wie Agafonnikov, Barkauskas, Gubaidulina, Evgrafov, Kikta, Schnittke, Miskinis, Shchedrin umfasste. Bei den letztgenannten handelt es sich um zeitgenössische Komponisten, von denen zahlreiche dem Wettbewerb beiwohnen konnten.

Weil er aus gesundheitlichen Gründen der Jury nicht vorsitzen konnte, ließ der Komponist Rodion Shchedrin seine herzlichen Grüße übermitteln. Auf seinen Wunsch hin übernahm der russische Chorleiter Lev Kontorovich - künstlerischer Leiter und erster Dirigent des großen akademischen Chors „Master of Choral Singing“, ebenso als einer der besten Chöre Russlands bekannt - den Vorsitz der Jury.

Der litauische Komponist und Chorleiter Vytautas Miskinis war einer der Jurymitglieder neben Vertretern aus anderen Ländern wie Angela Morales (Costa Rica), Theodora Pavlovich (Bulgarien), Cao Tongyi (China), Gulmira Kuttybadamova (Kasachstan). Es hat Symbolcharakter, dass viele dieser Musiker einst bei Professor Tevlin studiert hatten und somit direkte Erben und Nachfolger dieser Schule sind.

Zu Beginn seiner Laufbahn erlernte Boris Tevlin die Feinheiten der Chorleitung von Alexander Sveshnikov im Zuge seines Aufbaustudiums. Später leitete Tevlin den „Staatlichen Akademischen Chor Sveshnikov“. Und er wuchs, wie er sagte, durch die Auseinandersetzung mit seinen Studenten. Boris Tevlin verlangte äußerste Präzision und größtmögliche Disziplin von den zukünftigen Chordirigenten. Dies mag der Grund dafür sein, dass seine Schüler weltweit gefragt und beschäftigt sind. Er hielt den Kontakt zu vielen von ihnen aufrecht und verweigerte niemals seine Hilfe und Unterstützung. Wie er immer wieder gerne offenbarte, sind es die jungen Menschen, die die Inspiration und den künstlerischen Impetus in sich tragen. Und die Absolventen von gestern - heute reif, weise und mit Berufserfahrung - nahmen die wohlverdienten Plätze in der Jury des Wettbewerbs ein.

Neben den zwei erwähnten Chören leitete Tevlin über die Jahre eine Reihe von anderen Ensembles, so u.a. den Moskauer Jugend- und Studentenchor, den gemischten Chor der Chorleiter und Meisterdirigenten, den Russisch-Amerikanischen Chor .... Der Komponist und Träger des Ehrentitels „Volkskünstler Russlands“, Alexander Tchaikowsky, sagte: „Alle Chöre, die er leitete oder leitet, zeichnen sich durch eine absolute tonale Genauigkeit aus, einfach perfekt! Sehr sauber! Für ihn liegt darin wahrscheinlich eine der wichtigsten Grundlagen der Chorkunst“ ... Diese fokussierte Beachtung der Intonation, die für die Aufführung sehr komplexer moderner Musik von kritischer Bedeutung ist, war eines der Kriterien für die Bewertung der Leistungen der Wettbewerbsteilnehmer und -teilnehmerinnen. Und natürlich auch die Expressivität der Dirigiergestik, die Tiefe

des Verständnisses und der Vermittlung des künstlerischen Bildes, die Fähigkeit, den Sängern und Sängerinnen den gewünschten Klang zu entlocken - von den Teilnehmern und Teilnehmerinnen des Ersten Internationalen Boris-Tevlin-Dirigentenwettbewerbs wurde erwartet, all diese Fertigkeiten zu zeigen.

Obwohl dieser Wettbewerb zum ersten Male ausgeschrieben worden war, gingen beim Organisationsteam mehr als fünfzig Bewerbungen aus Russland, China, Vietnam, Polen, Schweden, Belarus, der Ukraine, Usbekistan und Kasachstan ein. Nur 29 aus diesem Bewerberkreis wurden ausgewählt und zur ersten Runde des Wettbewerbs zugelassen. 13 Bewerber wurden zur zweiten Runde und nur 8 Bewerber für die Endrunde zugelassen. Neben dem Wettstreit der Vertreter der verschiedenen nationalen Schulen standen sich mit den TeilnehmerInnen aus den beiden größten russischen Kulturzentren - Moskau und St. Petersburg - ernsthafte Rivalen gegenüber, die sich einen wirklich aufregenden Wettstreit lieferten. Als Siegerin ging letztlich eine Teilnehmerin aus St. Petersburg hervor - Alexandra Makarova, und die Entscheidung der Jury deckte sich mit der Meinung des Publikums. Ihre Art der Chorleitung wurde allgemein als die herausforderndste, tiefendste und professionellste erachtet.

Der zweite Preis ging an einen Absolventen des Moskauer Konservatoriums - Gleb Kardasevich. Den dritten Preis teilten sich die Moskauerin Maria Chelmakina und der Chinese Wand Chao. Drei weitere russische Teilnehmer sowie Justina Helminska aus Polen erhielten Urkunden.

Das Programm in der Endrunde wies Besonderheiten auf. Jeder Teilnehmer bzw. jede Teilnehmerin sah sich vor die Aufgabe gestellt, eine Komposition zu dirigieren, die nach der zweiten Runde aus einer Reihe von vorab angekündigten zeitgenössischen Werken durch das Los bestimmt wurde. Der Chor hatte natürlich zuvor alle Stücke einstudiert. Die TeilnehmerInnen mussten jedoch ihre eigene Interpretation überzeugend einbringen, um den Sängern und Sängerinnen den Klang zu entlocken, der sich mit ihren Vorstellungen deckte, und dies in einer kurzen Probenzeit von nur 15 Minuten.

Am Ende der dritten Runde wurden diese Werke in das Konzertprogramm der Abschlussgala aufgenommen, bei dem der Kammerchor des Moskauer Konservatoriums zusammen mit den Finalisten auf der Bühne des berühmten Großen Konzertsals des Konservatoriums auftrat.

Dieses Ereignis kam einer wahren Zelebration der Chorkunst gleich. Die russischen Medien berichteten ausführlich und umfassend über den Wettbewerb. Die Journalisten waren an der Meinung der Teilnehmer und des anspruchsvollen Publikums interessiert und bestürmten geradezu die Mitglieder der Jury bei der Pressekonferenz.

Ein solches Interesse an einem Dirigentenwettbewerb ist kein Kind des Zufalls. Über alle Aspekte, die mit der Entwicklung der Chorkunst im modernen Russland zusammenhängen, wacht die stellvertretende Premierministerin Olga Golodets persönlich. Unter ihrer leitenden Schirmherrschaft wurden die besten Kräfte des Landes gebündelt, selbst die allrussische Chorvereinigung „All-Russian Choral Society - ARCS“ wurde wiederbelebt. Diese Organisation kann auf eine lange und erfolgreiche Geschichte in Sowjetzeiten zurückblicken, kam aber dann zum Erliegen. Die neubelebte ARCS hat nun ihre Aktivitäten dank des Interesses auf höchster Regierungsebene wieder aufgenommen.

Die ARCS wurde geleitet von dem bekannten Dirigenten Valery Gergiev. Die russische Gesellschaft hofft, dass die Wiederbelebung der ARCS die Geburt einer neuen Epoche nationalen Interesses an chorischem Gesang einleitet.

Unter diesen Umständen gewinnt der Beruf des Chorleiters bzw. Dirigenten eine besondere Bedeutung. Das Moskauer

Konservatorium besitzt einzigartige Erfahrung und Tradition in der Ausbildung junger Nachwuchsdirigenten. Der Vorsitzende des Organisationskomitees des Ersten Internationalen Boris-Tevlin-Dirigentenwettbewerbs - der Rektor des Moskauer Konservatoriums Alexander Sokolov - gab seiner Hoffnung Ausdruck, dass sich der Wettbewerb zu einem regelmäßig wiederkehrenden Event etablieren werde. Momentan ist eine Periodizität von drei Jahren angedacht. Das Moskauer Konservatorium verfügt über die notwendigen Voraussetzungen hierfür. Für die Organisation von Wettbewerben ist die Verwaltungsabteilung Lehr- und Kreativprogramme („Administration for Educational and Creative Programs“) unter der Leitung von Ksenia Bonduryanskaya zuständig. Die von Professor Tevlin begründeten Chortraditionen werden von seinen Kollegen und Kolleginnen im Fachbereich Moderne Chorkunst („Modern Choral Art“) sorgfältig bewahrt. Die Schule Boris Tevlins lebt im Klang des von ihm gegründeten Kammerchors fort. Dieses Ensemble wird nun von seinem Schüler und Nachfolger, dem Dekan der Fakultät der Ausländischen Studenten („Foreign Students Faculty“), Alexander Solovvey, geleitet. Dessen organisatorischem Talent ist es zu verdanken, dass durch Bündelung der Bemühungen vieler Menschen der Traum von Professor Tevlin verwirklicht werden konnte, einen internationalen Dirigentenwettbewerb ins Leben zu rufen.

*Übersetzt aus dem Englischen von Petra Baum, Deutschland* ●

## Internationales CantaRode-Chorfestival 2014 (S. 26)

Von Fanny Eijdens

**B**egleitet von internationaler Aufmerksamkeit wurde das erste Chorfestival CantaRode am Freitag, dem 13. Juni 2014, in der Abteikirche von Rolduc, Niederlande, in angenehmer Atmosphäre eröffnet. Ensembles von Musica Sacra International aus Marktoberdorf (Deutschland) standen auf der Bühne und präsentierten ein höchst hörenswertes Eröffnungskonzert. Die Musiker und Sänger aus Marokko, dem Libanon, Indien und Frankreich schlugen die Zuhörerschaft auf zauberhafte Weise in ihren Bann.

Es überrascht nicht, dass gerade in Kerkrade die Initiative für ein internationales Kammerchorfestival ergriffen wurde. In Kerkrade und den angrenzenden Gebieten gibt es viele Chöre. Es gibt dort oft Aufführungen auf hohem Niveau, und viele Chöre mit langer Tradition haben den Beinamen „Royal (königlich)“. Im internationalen Vergleich kann man mithalten, es gibt Partnerschaften, und talentierte Sänger können sich als Solisten und Dirigenten weltweit weiterentwickeln.

Die Veranstalter von CantaRode möchten das Chorsingen fördern. Ein weiteres Ziel ist es zudem, den internationalen Austausch auf kulturellem Gebiet zu verbessern. Diese Ziele werden erreicht, indem Konzerte von hoher Qualität organisiert werden und zusätzlich ein internationaler Wettbewerb für Kammerchöre das Programm bereichert. Außerdem rief CantaRode kürzlich ein Kinderchor-Bildungsprogramm namens CantaYoung ins Leben. Das CantaRode-Festival besitzt die internationale Anerkennung durch das Choral Festival Network.

## Musikstadt

Kerkrade ist weithin bekannt als Stadt der Musik, der Kultur und der Sehenswürdigkeiten. Viele Musikgesellschaften, die hohe Anzahl von Kunstwerken in der Stadt und ihr spezifisches kulturelles Gepräge bilden den Nährboden für das reiche und

vielfältige kulturelle Leben der Stadt. Kerkrade ist Gastgeber für zwei Musikfestivals von nationaler und internationaler Anziehungskraft: der Weltmusikwettbewerb (WMC) für Bläsermusik und das Orlando-Festival für Kammermusik. Mehr als 20.000 Musiker besuchen Kerkrade bei jeder Ausgabe des WMC und spielen vor 550.000 Besuchern und Musikliebhabern. Die Stadt Kerkrade plant, die musikalische Veranstaltung CantaRode alle zwei Jahre (am Christi-Himmelfahrtstag) stattfinden zu lassen, mit Chören aus der ganzen Welt, die sich hier mit ihrem hohem chormusikalischen Niveau vorstellen können.

Kerkrade ist nicht nur bekannt als Musikstadt, sondern hat sich in den vergangenen Jahren auch den Ruf einer Stadt der Attraktionen erworben. Kerkrade bietet ein breites Spektrum an Aktivitäten und interessanten Plätzen an. Der GaiaZOO, das Discovery Center Continium und die Abtei Rolduc haben der Stadt zu einem besonderen Vermerk auf der Landkarte verholfen. Schließlich ist auch noch die Burg Kasteel Erenstein (18. Jahrhundert) ein weiterer reizender Platz, der einen Besuch wert ist.

## Kerkrade, die Grenzstadt

Wie schön die Region Limburg ist, erkennt man einmal mehr, wenn sie sich in all ihrer Verschiedenartigkeit darstellt. Und dennoch, diese faszinierende Region ist nur Teil eines größeren Gebietes, das sich nach allen Seiten hin in die Nachbarländer Belgien und Deutschland ausdehnt. Neben der Vielfalt an Erholungszielen, historischen und kulturellen Sehenswürdigkeiten von Limburg sind Belgien und Deutschland nur einen Steinwurf weit entfernt, mit nahe beieinander liegenden, bedeutenden Städten, wie Aachen, Hasselt und Lüttich.

Die internationale Lage und die Schönheit, die Städte und Dörfer mit einer reichen Vergangenheit und Tradition, aber vor allem auch die kulturelle Aktivität der ganzen Gesellschaft mit einem regen Vereinsleben sind typisch für Limburg.

## Abtei Rolduc

Alle Sänger werden in der Abtei Rolduc untergebracht, einer Gründung aus dem 12. Jahrhundert. Hier in der Abtei wird die alte Tradition der klösterlichen Gastlichkeit mit zeitgenössischem Service verschmolzen. Die schlichte Atmosphäre der Ruhe macht die Abtei Rolduc zu einem einzigartigen und inspirierenden Ort für die Teilnehmer von CantaRode.

In der Abtei Rolduc zu übernachten bedeutet, sich auf historischen Grund wiederzufinden. Der imposante Abteikomplex wurde 1104 gegründet. Religion, Kultur, Wissenschaft und Gastlichkeit sind seither Hand in Hand gegangen. Beweise dieser reichen Tradition finden sich noch in der wundervollen Abteikirche, der romanischen Krypta, der Bücherei im Rokoko-Stil aus dem 18. Jahrhundert und den eleganten Kreuzgängen, die zu einer einmaligen, anderswo kaum zu findenden Atmosphäre beitragen.

## Programm 2014

Nach dem Eröffnungskonzert fand am Samstag ein offenes Singen mit Einheimischen auf dem Marktplatz von Kerkrade statt. Ein Unterhaltungsteam aus Profis trat zusammen mit einem Laienchor auf, in dem 65 Mitglieder verschiedener einheimischer Chöre sangen.

Am Abend genossen die Gäste ein internationales Konzert mit dem Kammerchor Limburg / Niederlande und den Ensembles Cantando/Belgien und Cantabile/Deutschland. Am Ende des Konzertes stand die beeindruckende Weltpremiere des *Avé* von Rudi Tas in memoriam Dolf Rabus und Monique Lessene.

Am Sonntagmorgen diskutierten internationale Teilnehmer bei einer Konferenz am runden Tisch über den Stellenwert von Chorfestivals in Europa, und danach ging die erste Ausgabe des CantaRode-Festivals mit einem Auftritt von CantaYoung zu Ende. CantaYoung ist eine Initiative, die Kinder in Kontakt zur Musik bringen will. Während des Konzertes erlebten die Kinder zum ersten Mal, was es bedeutet, auf einer Bühne gemeinsam vor einem Publikum Musik zu machen - eine große und aufregende Erfahrung!

Alle Details zur nächsten Ausgabe von CantaRode 2015 findet man auf der Webseite: [www.cantarode.nl](http://www.cantarode.nl)

**Fanny Eijdens** ist eine tatkräftige, kreative Person mit einer Leidenschaft für Sprachen. Nach einer 34-jährigen Karriere beim weltweit größten Pensionsfonds beschäftigt sie sich nun vorrangig mit Kunst, Kultur und Musik im weitesten Sinne des Wortes. Seit Anfang des Jahres ist sie Mitglied im Vorstand der Stiftung CantaRode, verantwortlich für PR und Kommunikation. Fanny setzt sich dafür ein, dass das internationale Chorfestival CantaRode und auch ihre Stadt Kerkrade im internationalen Musikkalender ihren Platz finden. E-Mail: [rjmeijdens@home.nl](mailto:rjmeijdens@home.nl)



Übersetzt aus dem Englischen von Manuela Meyer, Deutschland ●

## Der unaufhaltsame Aufstieg australischer A-Cappella-Musik (s. 28)

Von Amelia Alder

**Z**eitgenössische A-Cappella-Musik wird auf der ganzen Welt immer beliebter und hat auch in Australien schon Wellen geschlagen! Nicht nur, dass sich überall auf der Welt täglich neue Gruppen formieren, sie haben sogar begonnen, die Grenzen zu überschreiten und den Mainstream-Musikmarkt erreicht. Das schnelle Wachstum der australischen A-Cappella-Szene sorgt in der Chorgemeinschaft für Aufregung. Es inspiriert beide, die etablierten Ensembles ebenso wie die neuen Gruppen, härter zu arbeiten, um die lokale Szene auf ein höheres Niveau zu bringen.

Australien bringt international preisgekrönte A-Cappella-Ensembles hervor wie zum Beispiel *The Idea Of North*, *Suade*, *Coco's Lunch* und *The Australian Voices*. Sie sind in den letzten zwanzig Jahren in Australien bahnbrechend in unterschiedlichen zeitgenössischen Gesangsstilen gewesen. Da nur wenige internationale Gruppen in diesen Jahren Tourneen durch Australien unternommen haben, hatte das australische Publikum durch die isolierte Lage des Kontinents nur wenig Gelegenheit, sich von der Vielfalt der Weltklasse-A-Cappella-Gruppen ein Bild zu machen. Dieser Umstand verzögerte die Entwicklung der nächsten Generation von A-Cappella-Sängern in Australien, jedoch hat in den letzten Jahren eine Veränderung begonnen. Die nationale A-Cappella-Szene erreicht jetzt durch die Unterstützung von Vocal Australia neue Höhen.

Vor 5 Jahren hat sich Vocal Australia gebildet, ein nationales zeitgenössisches A-Cappella-Zentrum. Es widmet sich der Bereitstellung von Ausbildung, Veranstaltungen und Hilfsmitteln aller Art für Sänger im ganzen Land, indem es die Gemeinschaft online und persönlich unter seine Fittiche nimmt. Aufgebaut wie ähnliche Organisationen wie z.B. CASA und Vocal Asia, hat Vocal Australia sehr erfolgreiche Veranstaltungen wie das GET VOCAL Festival, die AUS-ACA National A-Cappella-Championships ebenso präsentiert wie regelmäßige Infoveranstaltungen und Workshops. Diese Veranstaltungen haben das hohe Wachstum an Teilnehmerzahlen bei zeitgenössischer A-Cappella-Musik in den letzten Jahren unterstützt, und durch Ermutigung zum Netzwerken, durch Unterstützen und Lernen voneinander macht die Gemeinschaft Fortschritte nicht nur in Quantität sondern auch in der Qualität.

Was wie bei so vielen Erfolgsgeschichten Außenstehenden wie ein Über-Nacht-Erfolg erscheint, hat doch in Wirklichkeit viele Jahrzehnte gebraucht, um zu diesem Erfolg zu gelangen. Im Laufe der Jahre haben sich zeitgenössische A-Cappella Organisationen wie beispielsweise die Contemporary A Cappella Society of America, Vocal Asia, die European Vocal Association, The UK Vocal Festival und African A Cappella zusammengetan, um einen Raum bereitzustellen für Auftrittsmöglichkeiten, zum Netzwerken und um von den weltbesten Gruppen und Dozenten die jeweiligen Eigenheiten regional und national zu lernen. Dieses ist ein wichtiger Schlüssel für das Wachstum der nationalen und internationalen Gemeinschaften. Die Entwicklung innerhalb dieser Szene gipfelt in neuen A Cappella Festivals, die jetzt auf der ganzen Welt stattfinden. Nationale Meisterschaften expandieren seit dem neu aufkommenden Interesse, und die Anzahl der Sänger, die an A Cappella Gruppen teilnehmen, erreicht neue Höhen.

Durch die Entwicklung der A Cappella Szene ist es keine Überraschung, dass TV- und Filmproduzenten auf sie aufmerksam geworden sind. Das Erscheinen von Fox's Glee, NBC's 100% A cappella Fernsehshow, The Sing Off und der Film Pitch Perfect (und der auch bald erscheinende Pitch Perfect II) haben A Cappella Musik auf der Kinoleinwand und in unseren Wohnzimmern ins Scheinwerferlicht gerückt. Dieses Aufkommen in letzter Zeit hat die Welt des A Cappella in den Mainstream-Medien und bei Jedermann in einer Weise wie nie zuvor ins Blickfeld gerückt und hat junge Sänger in aller Welt inspiriert, ihren Schul- und Universitäts-Gesangsensembles beizutreten.

Es gibt ein paar Hauptgründe, weshalb A Cappella Musik immer beliebter wird. Zuerst und vor allem: Musikinstrumente können von so wenig wie 2 \$ bis zu 2.000.000 \$ kosten, aber es gibt ein Instrument, das kostenlos ist und jedermann zur Verfügung steht: die menschliche Stimme und der Körper. Alle diese seltsamen und wundervollen Geräusche, die sie machen können, sind sofort für jedermann verfügbar. Außer ein Forum zur Verfügung zu stellen, um wertvolle Fähigkeiten als Musiker zu entwickeln, bietet A Cappella etwas an, das nur wenige andere Musikformen können – totale und unbegrenzte Inklusion und Erreichbarkeit. Es gibt keine Begrenzung für die Teilnahme. Es kostet nichts anzufangen, es werden nur mehr Zeit und Leidenschaft benötigt. Alles, was man tun muss ist, sich ein paar Freunde zu nehmen und mit dem Singen zu beginnen. Viele Sänger sind insbesondere auf das populäre Repertoire des zeitgenössischen A Cappella aufmerksam geworden. Einige Sänger haben das Gefühl, dass sie besseren Zugang zu den zeitgenössischen Liedern haben, weil diese öfter mit ihrem

Leben und ihren musikalischen Interessen übereinstimmen. Ihre Leidenschaft öffnet die Türen, um Aufführende und ihr Publikum in eine Vielfalt anderer Stile einzuführen und ihre Beziehung zur Musik zu fördern, indem ihre Begeisterung für das Singen wächst.

Vor dem globalen technischen Fortschritt war den australischen Gruppen die Entwicklung und der weltweite Standard der zeitgenössischen A Cappella Konzerte nicht bewusst. Wie auch immer, mit der breitgefächerten Nutzung des Internets können die bis eben noch isolierten australischen Sänger sich die Auftritte von internationalen Gruppen auf Youtube ansehen, ihre Alben herunterladen und die Fortschritte ihrer Lieblingsgruppen in sozialen Netzwerken und ihren Websites verfolgen. Die Gruppen haben nun Zugriff auf unzählige Demo-Videos über Youtube oder DVDs, um ihre besonderen stimmlichen Fähigkeiten, wie zum Beispiel Vocal Percussion oder Beatboxing zu verbessern, Fähigkeiten, die beide in der A Cappella Welt höchst populär sind. Dies hat australischen Gruppen wie zum Beispiel Suade geholfen, einen internationalen Fanstamm zu erobern, der ihnen die Möglichkeit eröffnet hat, ihre eigenen internationalen Tourneeterminen auszuweiten.

Dank der Technologie ist die *Aussie* A Cappella Szene so stark gewachsen, dass die weltbesten Gruppen schon einen Markt in Australien vorfanden, bevor sie überhaupt einen Fuß auf den Kontinent gesetzt hatten. Durch den australischen Fanstamm, der die internationalen Gruppen auftreten sehen will, können diese Gruppen langfristige Möglichkeiten finden, um durch die andere Seite der Welt zu touren. Ein perfektes Beispiel sind die amerikanischen A Cappella Superstars, Pentatonics, deren Konzerte für ihre erste Australien Tournee schon nach wenigen Minuten ausverkauft waren; etwas, das vor zehn Jahren nicht möglich gewesen wäre.

Inzwischen sind viele bahnbrechende Sammelalben online erhältlich, zum Beispiel SING, GET VOCAL und BOCA, um nur einige wenige zu nennen, daher mangelt es nicht an Möglichkeiten, die Sänger mit einer Vielfalt an unterschiedlichen Stilen vertraut zu machen. Da A Cappella kein eigenes Genre ist, sondern durch die Art der Aufführung ein großes Angebot an Musikstilen umfasst, muss fast zwangsläufig für jeden etwas dabei sein.

Hören Sie sich Stücke der weltbesten A Cappella Gruppen an einschließlich Take 6, und Naturally 7 (Jazz), Fork und The House Jacks (Rock), The King's Singers und The Swingle Singers (klassischer Einfluss) und die Musical Island Boys und Vocal Spectrum (Barber Shop), um neue, aufregende Klänge zu entdecken.

Darüber hinaus können Sie mehr über zeitgenössische A Cappella Musik erfahren, wenn Sie Ihre örtliche A Cappella Gemeinschaft und Organisation unterstützen, indem Sie A Cappella Veranstaltungen besuchen, sodass diese weiterhin Sänger wie Sie unterstützen können. Klicken Sie sich online ein, suchen Sie sich ein paar Arrangements für Ihre Gruppe aus und legen Sie los. Deke Sharon, Gesangsproduzent für NBCs "The Sing Off" und "Pitch Perfect" hat einen umfangreichen Katalog von A Cappella Arrangements in vielfältigen Stilen, Stimmen und Schwierigkeitsgraden, um mit Ihrer Gruppe zu beginnen.

Zeitgenössische A Cappella Musik ist nicht nur in Australien, sondern in der ganzen Welt im Aufstieg begriffen. Sie wollen doch nicht hinten anstehen, wenn A Cappella in Ihrer Schule, Universität und Gemeinde oder in der Unterhaltung mit Ihren Freunden zum Thema wird. Die australische A Cappella Revolution passiert in diesem Moment, und es ist eine aufregende

Zeit, um Ihrer A Cappella Gemeinschaft beizutreten und ein Teil der Entstehungsgeschichte zu werden. A Cappella: Mach mit und singe!

**Amelia Alder** ist die Direktorin und Mitbegründerin von Vocal Australia ([www.vocalaustralia.com](http://www.vocalaustralia.com)) und eine sehr erfahrene und energiegeladene Musikerzieherin, Künstlerin, Dirigentin und engagierte Moderatorin. Nachdem sie in den letzten zwanzig Jahren umfangreiche Tourneen mit international anerkannten A Cappella Gruppen einschließlich The Australian Voices, Young Voices of Melbourne und Vocal Folds 4 durch die ganze Welt unternommen hat, ist Amelia mit einem reichen Wissen, das alle Aspekte der zeitgenössischen A Cappella Musik umfasst, nach Australien zurückgekehrt. E-Mail: [amelia.alder@gmail.com](mailto:amelia.alder@gmail.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Andrea Uhlig, Deutschland ●

## Türöffner zu einer Erfahrung der Freude Das Festival Musica Sacra International 2014 in Marktoberdorf (s. 30)

Sebastian Pflüger, Manager bei Musica Sacra International

**Z**um 12. Mal fand in Marktoberdorf und dem Allgäu im Süden Deutschlands Musica Sacra International – die musikalische Begegnung der Weltreligionen statt. Im 25. Jubiläumsjahr der Marktoberdorfer Pfingstfestivals, deren Gründer und geistiger Vater Dolf Rabus im vergangenen Jahr verstarb, kamen Musiker aus den großen Religionen zu dieser Begegnung im Zeichen der Musik zusammen. Es war das erste Festival ohne Dolf Rabus, und doch wurde vielfach an ihn erinnert. In besonderer Weise geschah dies gleich zu Beginn der Tage, in einem bewegenden Gedenken beim Eröffnungskonzert in der Bayerischen Musikakademie Marktoberdorf. Das Calmus Ensemble Leipzig sang Auszüge aus der Motette „Jesu, meine Freude“ von Johann Sebastian Bach, wozu im kerzenerleuchteten Saal Bilder aus dem Leben von Dolf Rabus an ihn erinnerten.

Die Bayerische Musikakademie Marktoberdorf, deren Gründungsdirektor und langjähriger Leiter Dolf Rabus war, war einer der Hauptorte des Festivals. Hier fanden wichtige Konzerte und ein großer Teil der begleitenden Vorträge und Workshops statt und hier kamen alle Musiker und Sänger zu den Mahlzeiten und zum gemeinsamen Tagesausklang nach den Abendkonzerten zusammen.

Elf Ensembles aus sieben Ländern und fünf Religionen waren in diesem Jahr der Einladung der Bundesvereinigung Deutscher Chorverbände als Trägerin von Musica Sacra International nach Marktoberdorf gefolgt. Sie brachten sich gegenseitig wie auch dem Publikum in den rund 25 Veranstaltungen ihre musikalischen Traditionen und ihre Religionen näher. Zu erleben waren unterschiedliche Facetten christlicher Musik, polyphone Gesänge der georgisch-orthodoxen Tradition, jüdische Synagogalmusik und Kantorengesang, muslimische Musik aus der Tradition der nordafrikanischen Sufis, Musik und Kathaktanz aus dem Norden Indiens sowie Gebete und Gesänge des tibetischen Buddhismus. Das renommierte Calmus Ensemble aus Leipzig war bereits zum zweiten Mal in Marktoberdorf zu Gast. Cappella

de la Torre, ebenfalls aus Deutschland, ein Ensemble das sich der historischen Aufführungspraxis widmet, stellte Musik vor, die anlässlich der Hochzeit von Martin Luther und Katharina von Bora gespielt wurde. „Oche, Bassu, Contra und Mesu Oche“ bezeichnen die Stimmlagen der alten Gesangsform des sardischen „Coro“, die das Männerquartett Tenores di Bitti Remunnu 'e Locu von der Mittelmeerinsel Sardinien mitbrachte. Das Ensemble Chants Sacrés Gitans en Provence stellte – sehr lebendig, teils sehr melancholisch – geistliche Lieder aus der Tradition der Zigeuner Südfrankreichs und Nordspaniens vor. Sängerinnen und Sänger aller Religionen und gesellschaftlichen Schichten seines Landes vereint der Fayha Chor aus dem Libanon unter der Leitung von Barkev Taslakian. Dass dies trotz aller politischen und gesellschaftlichen Schwierigkeiten in der Heimat gelingen kann, stellte der Chor bei Musica Sacra International eindrucksvoll unter Beweis. Die Sänger des Iberisi-Chors, allesamt junge Georgier, die in München leben, haben es sich zur Aufgabe gemacht, die georgische Polyphonie, Teil des Weltkulturerbes, außerhalb ihrer Heimat bekannt zu machen. Jüdische Musik brachten der Leipziger Synagogalchor sowie die Kantorin Mimi Sheffer, begleitet von Mirlan Kasymaliev, zu Musica Sacra International. Als Vertreter des Islam brachte das Ensemble Rouh aus der marokkanischen Stadt Meknes Musik der Sufi-Bruderschaften der Gnawa und Aissaoua ins Allgäu. Die Mönche aus dem tibetischen Kloster Rabten Choeling, oberhalb des Genfer Sees in der Schweiz, ließen die Besucher teilhaben an ihren Gesängen und Gebetsritualen. Mit Tabla, Sitar und Gesang führten Subrata Manna, Supratik Sengupta und Sudokshina Manna Chatterjee aus Kalkutta in die alte hindustanische Musiktradition Nordindiens ein, die Tänzerin Sohini Debnath erzählte in ihren Kathaktänzen Geschichten aus dem Leben v.a. der Götter Shiva und Vishnu.

Musica Sacra International verfolgt zwei große Anliegen: es möchte Begegnung unter den Musikern der Religionen, ein Sich-Kennen- und Von-einander-Lernen ermöglichen, und es möchte die Menschen im Allgäu und weit darüber hinaus zur Auseinandersetzung mit anderen Religionen und Kulturen ermuntern und dadurch auch zur Reflexion der eigenen Religion anregen. „Je mehr ich vom anderen weiß, desto offener kann ich auf ihn zugehen“, so lautete das Credo von Dolf Rabus. In diesem Sinne möchte Musica Sacra International einen kleinen Beitrag zu mehr gegenseitiger Achtung und Toleranz und zu einer friedlichen Welt leisten. Um hiermit schon bei jungen Menschen zu beginnen, organisiert das Festival eigene Schulprogramme unter dem mehrdeutigen Titel „Toleranz macht Schule“. Anhand von ausgewählten Filmen, Live-Musik der teilnehmenden Ensembles und Diskussionen werden den Jugendlichen aller Schularten die Religionen vorgestellt. Ein wichtiger Aspekt des Festivals ist, dass alle Musiker den gesamten Veranstaltungszeitraum über in Marktoberdorf bleiben. So entsteht für einige Tage eine interreligiöse Gemeinschaft auf Zeit, die eine intensive Begegnung zwischen den Menschen ermöglicht. Alle Konzerte in den Kirchen und Sälen, Moscheen und Synagogen werden von mehreren Ensembles, soweit es möglich ist aus verschiedenen Religionen, gestaltet.

Die Idee von Musica Sacra International trägt schon seit einigen Jahren auch andernorts Früchte. Unmittelbar nach dem Marktoberdorfer Festival geht Musica Sacra International mit einem Teil der Ensembles auf Tour. In diesem Jahr standen gemeinsame Gastkonzerte der Ensembles aus Indien, Marokko, Frankreich und dem Libanon in Rheinland-Pfalz (Kultursommer Rheinland-Pfalz), in den Niederlanden (Eröffnungskonzert des ersten Chorfestivals CantaRode Kerkrade) und in Belgien (Festival Musica Sacra in Chimay) auf dem Programm. Aber auch darüber

hinaus ließen sich Festivalorganisatoren von Marktoberdorf zu eigenen Festivals inspirieren. So ging im November 2012 das erste Festival Musica Sacra en San Juan, Argentinien über die Bühnen. Seit 2011 bestehen die Sacrées Journées in Strasbourg, Frankreich, die 2014 zum dritten Mal stattfinden.

Der Schirmherr des diesjährigen Musica Sacra International, Rev. Dr. Olav Fykse Tveit, Generalsekretär des Ökumenischen Rats der Kirchen in Genf, bezeichnete Musica Sacra International und sein Angebot des musikalischen Reichtums vieler Glaubenstraditionen als „ein Zeichen der Hoffnung in einer unruhigen Welt. Mehr noch, es öffnet die Tür zu einer Erfahrung der Freude, weil diese im Herzen des Musikmachens zu finden ist. Freude kann nicht erzwungen oder künstlich erzeugt werden; ein Platz muss zur Verfügung gestellt werden, in den der Geist der Freude kommen kann. Dann, wenn wir uns zusammen freuen können, vereint durch die Schönheit der Musik und die Freude einer gemeinsam erlebten Aufführung, geschieht etwas. Unsere Herzen werden von einem himmlischen Feuer berührt.“ Die aktuellen Entwicklungen in vielen Ländern der Welt zeigen uns, wie unverändert wichtig kleine Zeichen wie die von Musica Sacra International auch heute sind. ●

### World Choir Games: 27.000 Sänger trafen sich diesen Sommer in Riga (S. 34)

Christian Ljunggren, Künstlerischer Direktor, World Choir Games

Vom 9.-19. Juli haben die 8. World Choir Games in Riga stattgefunden. Sie wurden durch INTERKULTUR und die Stiftung Riga 2014 organisiert. Die ganze Chorbwelt war vertreten. Aus allen Himmelsrichtungen waren die Chöre per Flugzeug, mit dem Bus und sogar auf dem Wasserweg in die wunderschöne lettische Hauptstadt Riga angereist. 75 Länder waren mit 460 Chören und einer schier unglaublichen Zahl von 27000 Sängern vertreten.

Sie kamen alle in eines der größten Chorländer der Welt, wo Chormusik einen besonderen Platz im Herzen jedes Einwohners hat. Dieses Treffen zwischen der Chorbwelt und den Chören Lettlands wurde vielleicht am deutlichsten bei der Großveranstaltung auf Lettlands größter Freiluftbühne in Mezaparks. Die lettischen Gastgeber organisierten dort eine internationale Version ihres eigenen traditionellen Songfestivals mit 10.000 Sängern auf der Bühne und 5.000 internationalen Sängern, die die ganze Welt repräsentierten. Bei diesem Anlass wurde außerdem den drei baltischen Staaten der neu ausgelobte Weltchorfriedenspreis verliehen für ihre Sangestradition insbesondere ihren Songfestivals. Der Preis aus den Händen von INTERKULTUR-Präsident Günter Titsch wurde von den Botschaftern Estlands und Litauens sowie dem lettischen Kulturminister entgegengenommen.

Das Treffen gab aber auch den Chören die Gelegenheit an Wettbewerben in den verschiedenen Chor- und Musikkategorien teilzunehmen. Es ist ein „heiliges“ Prinzip aller INTERKULTUR-Festivals und insbesondere der World Choir Games, dass alle Chöre ausgezeichnet werden. Die Teilnahme selbst ist schon die größte Ehre. Das bedeutet aber auch, dass die Preisverleihungen lang dauern können. Das macht aber eigentlich nichts, denn sie sind immer spannend. Sobald alle Chöre in einer Kategorie jeweils ihren Preis in Empfang genommen haben, dann wird der Gewinner bekannt gegeben. Der ganze Chor kommt dann auf die Bühne, oft unter Freudentränen. Die Fahne des gewinnenden Landes wird dann gehisst und die Nationalhymne gespielt. Das Gastgeberland Lettland hat sechs Gewinner gestellt, dicht

gefolgt von Südafrika mit fünf ersten Plätzen. Andere Preisträger kamen aus China, China/Hong-Kong, SAR, Russland, Ungarn, Venezuela, Finnland, Dänemark, Österreich, Rumänien, den Philippinen, den Niederlanden, Indonesien und Sri Lanka.

Mehr als 80 Chorexperten und Professoren für Chormusik aus aller Welt kamen in Riga zusammen. Sie hatten viele verschiedene Aufgaben. Natürlich hatten die meisten eine schwierige Aufgabe als Richter in vielen Wettbewerben. Jurysitzungen dauerten an manchen Tagen fast bis Mitternacht. Viele der Experten gaben auch Seminare und Workshops. Hier seien nur einige der Höhepunkte genannt. Die beiden Vokalensembles The King's Singers und The Real Group haben sowohl mehrere Konzerte und als auch sehr gut besuchte Workshops gegeben. Es waren außerdem drei Komponisten zu den World Choir Games geladen, die in Workshops und Konzerten vorgestellt wurden: Morten Lauridsen, Javier Busto und Eriks Esenvalds. Esenvalds hat selbst das offizielle Lied der World Choir Games 2014 komponiert: „My song“ mit einem Text von Rabindranath Tagore.

Die World Choir Games waren in zwei Teile unterteilt. In den mittleren Tagen traf sich der Weltchorrat. Dieses Mal waren 43 Länder vertreten, und der Hauptteil des Treffens bestand aus einem Symposium zum Thema „Die bunte Welt der Chormusik“. Die Ratsmitglieder hatten vorher schon Berichte eingereicht zur Beziehung von ethnischer Musik und Chormusik in ihren Heimatländern. Diese Berichte wurden in einem umfangreichen Bericht zusammengefasst und an Beispielen durch Chöre und Vortragende verdeutlicht.

Die World Choir Games 2014 waren die größte internationale Veranstaltung im Rahmen des Programms der europäischen Kulturhauptstadt Riga 2014. Um ihre kulturelle Bedeutung und die Bedeutung des Weltfriedens an sich zu zeigen, kann man sich für die Stadt keinen besseren Weg vorstellen als diese riesige Veranstaltung. Das ist etwas, das die Chormusik einzigartig erreichen kann in einer Welt, die heutzutage für viele von uns voller Unsicherheit und Konflikten ist.

Übersetzt aus dem Englischen von Sabine Schnabel, Deutschland ●

#### Ars Choralis 2014

#### Internationales Symposium über die ‚Lehre des Chorgesangs‘ - die Kunst des Chorsingens, Gesang und Stimme

24.-26. April, 2014, Zagreb, Kroatien (s. 36)

Branko Stark, Chorleiter und Komponist

Kroatiens Hauptstadt, Zagreb, war nach zwei früheren Symposien auch in diesem Jahr wieder Gastgeberin für das *Internationale Symposium über die Lehre des Chorgesangs Ars Choralis* für die Kunst des Chorsingens, Gesang und Stimme, das vom Kroatischen Chorleiterverband (HUZ) veranstaltet wurde. Warum führten wir es durch? Unsere Vision und unser Ziel ist es, Chormusik und Wissenschaft stärker und wirksamer als bisher zu verbinden. Unser Symposium möchte einen Betrag leisten zur internationalen Verbesserung der Chormusik und sieht sich als Ergänzung zu anderen Symposien. Wir möchten Forschung und Wissenschaftler dazu anregen, mehr über Chormusik herauszufinden und eine Plattform für die Darstellung der Ergebnisse bieten.

Hierfür haben wir drei Neuerungen eingeführt: den neuen Begriff „Chorusologie“, der den interdisziplinären Charakter der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Kunst des Chorgesangs ausdrückt, das Symposium *Ars Choralis* und das Internationale

Chorinstitut, welches ein wissenschaftliches Online-Magazin über ‚Chorusologie‘, *Arschor@lis*, herausgegeben wird.

Wir haben auch die Mitglieder der internationalen Chefredaktion des Magazins vorgestellt. Es sind: Johan Sundberg (Schweden), Christian Herbst (Österreich), David Howard (Großbritannien), Kenneth Bozeman (USA), Branko Stark (Kroatien), Thomas Caplin (Norwegen), Santa Večerina (Kroatien), Harald Jers (Deutschland), Filipa La (Portugal), Per-Ake Lindestad (Schweden) und andere.

Die Themenbereiche des Symposiums waren: Chor/Chorleitung; Gesangspädagogik; Dirigieren/Interpretation; Komposition/Analyse/Hermeneutik; Gesangsvortrag/Gesangsstilistik; Sprechstimme; Wissenschaft/Stimme/Gehör; Wissenschaft/Musik; Musikpädagogik/Bildung; Musica Sacra; Musik/Medien/Technologie und andere.

Das Symposium war dem berühmten kroatischen Komponisten Ivan Zajc gewidmet, der vor genau 100 Jahren starb. Der Ehrengast war Marvin Keenze, ein berühmter Gesangslehrer aus den USA. Als Gastredner waren u.a. eingeladen: Johan Sundberg (Schweden), Thomas Caplin (Norwegen), Kittiporn Tantrungroj (Thailand), Lisa Popeil (USA), Christian Herbst (Österreich), Kenneth Bozeman (USA). Insgesamt: 35 Redner aus 12 Ländern, 39 Vorträge und Workshops. Das Programmheft kann von unserer Website heruntergeladen werden.

Der kroatische Chorleiterverband vergab während des Symposiums auch bestimmte Auszeichnungen und Titel. Marvin Keenze erhielt den Preis des Kroatischen Chorleiterverbandes für sein Lebenswerk auf dem Gebiet der Gesangspädagogik. Santa Večerina, PhD (Kroatien) erhielt denselben Preis, jedoch für ihre Arbeit auf dem Gebiet der Phoniatrie. Cynthia Hanzel-Bakić (USA/Kroatien) und Lisa Popeil (USA) bekamen die *Plaque Sergie Rainis* für ihre Leistungen auf dem Gebiet der Gesangkunst und -pädagogik. Darüber hinaus wurden zum ersten Mal neue Preise für Forschung und wissenschaftliche Arbeit mit Bezug zur Chorusologie vergeben. Sie gingen an Kenneth Bozeman, Filipa La, David Howard, Per-Ake Lindestad, Christian Herbst und Rozina Palic-Jelavić. Den beruflichen Ehrentitel *Maestra Mentor des Kroatischen Chorleiterverbandes* wurde Ivana Jelinčić und Zrinka Šimunović zuerkannt, weil sie als Chorleiterinnen gleich bleibend gute Resultate auf hohem künstlerischem Niveau erzielt haben.

Am Abend des zweiten Tages des Symposiums gab es ein feierliches Konzert. Die Hauptakteure des Abends waren ausgesuchte kroatische Chöre, die gemeinsam mit einigen der Gastredner das Publikum singend, dirigierend, spielend erfreuten und allen zeigten, dass Wissenschaftler ausgezeichnete Musiker und Musiker ausgezeichnete Wissenschaftler sein können. Am Ende des Konzerts sangen alle Künstler und das Publikum das weltbekannte Chorlied *We Move the World*, das schon als Tradition am Ende dieses Konzerts aufgeführt wird.

Die Teilnehmer dieser Veranstaltung haben wieder bestätigt, dass von diesem Symposium eine sehr starke, international wirksame Kraft die Chorleiter, Sänger und alle anderen, die in irgendeiner Weise mit der Kunst des Chorsingens, dem Gesang und der Stimme verbunden sind, erreicht.

Während dieses Symposiums, wie bei den zwei vorhergehenden, waren neue und interessante Vorträge zu hören, welche das Wissen der Chorleiter und Sänger bereichern können. Denn die künstlerische Arbeit mit Chören, die zum großen Teil auf subjektiven Elementen beruht, kann nur durch die Verbindung mit objektiven Elementen, der Wissenschaft, vorangebracht werden. Das nächste, vierte Symposium findet vom 31. März – 2. April 2016 statt. Sie finden alle Informationen

**Branko Stark** (1954), Komponist, Chorleiter und Stimmbildner ist Lehrer an der *Kunstakademie* (Universität von Split-Kroatien). Er hat mehr als zwei hundert Kompositionen geschrieben, für welche er zahlreiche Auszeichnungen erhalten hat. Er unterrichtet Sänger, Chorleiter, Komponisten, Schauspieler, Sprachtherapeuten, Phonetiker und Sprecher; er beschäftigt sich auch mit der Rehabilitation der Stimme. Herr Stark hat an mehr als dreißig Symposien teilgenommen und war auch Gastprofessor an vielen Fakultäten in Kroatien und im Ausland. Sein Spezialgebiet sind Theorie und Praxis der Stimme, Stilistik der Stimme und des Ausdrucks beim Singen und Sprechen, Hermeneutik und Publikationen über diese Themen. Er hält Vorträge, leitet Seminare, Meisterklassen und Workshops weltweit (Argentinien, China, Slowenien, Dänemark, Frankreich, Großbritannien, USA, Korea, Südafrika, Iran, Malaysia, Indonesien, Thailand, Sri Lanka, Indien, Hongkong, Singapur, Brunei, Lettland). Herr Stark ist auch prominenter Preisrichter bei vielen internationalen Chorwettbewerben (Kroatien, Deutschland, Italien, Österreich, China, Indonesien, Malaysia, Sri Lanka, Japan, Korea). Er ist Präsident des Kroatischen Chorleiterverbandes, Vorsitzender der *Vokalakademie*, Mitglied des Internationalen Rates der *Welt-Chor-Spiele* und vertritt Kroatien als Berater in der *Internationalen Föderation für Chormusik*. E-Mail: [info@choralcroatia.com](mailto:info@choralcroatia.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Christa Sundermann, Deutschland

## Mundus Cantat Festival

### Chorgesang am weißen Sandstrand der Ostsee (s. 38)

Magdalena Łaszcz, PR- und Marketingmanagerin des Mundus Cantat Festivals

Die 10. Ausgabe des internationalen Chorfestivals Mundus Cantat wurde vom 11. - 26. Mai 2014 in Sopot, Nordpolen, abgehalten. Anlässlich dieses Jubiläums wurden zahlreiche einzigartige Musikdarbietungen organisiert, die vom großen Publikum vor Ort begeistert aufgenommen wurden. Chöre aus Ländern wie Japan, Brasilien, der Ukraine, Schweden, Russland, der Tschechischen Republik, Deutschland und Polen waren Teil dieses besonderen Events von Mundus Cantat. Die Organisatoren luden auch zwei besondere Ehrengäste ein, die das Event noch denkwürdiger machten: Xcor aus Venezuela – eine Band, die verschiedene Gesangstechniken einsetzt und mit ihren exotischen Salsa-, Pop-, Bolero- und Meringuerhythmen die Herzen der Zuhörer ausnahmslos gewann – sowie Tuna Universitaria Derecho de Córdoba – eine spektakuläre Gruppe aus spanischen Studenten, die romantische andalusische Serenaden darboten und mit den traditionellen, altertümlichen Kostümen vor allem bei den weiblichen Zuhörern Leidenschaft weckten.

Die Eröffnungsfeier läutete den offiziellen Beginn des 10. Mundus Cantat ein. Während der Gala konnte das Organisationskomitee einen Rückblick auf 10 Jahre Mundus Cantat Festival werfen. Alle Beteiligten an Organisation, Unterstützung, Sponsorship und Förderung wurden geehrt. Der künstlerische Teil der Gala begann mit einer mitreißenden Darbietung von *Gaude Mater Polonia*, einer alten polnischen Hymne, die gemeinsam vom Gaia Philharmonic Chor aus Tokio, dem Chor der Akademischen Universität Danzig sowie dem Mundus Cantat Chor aufgeführt wurde. Danach wurde *Cantate Domino* gesungen, das vom Komponisten selbst – Ko Matsushita – dirigiert wurde. Matsushita schrieb dieses wunderschöne Stück zum Gedenken an den Tsunami in Japan im Jahr 2011. Die drei Chöre, die *Cantate Domino* beim Galakonzert der Eröffnungsfeier sangen, widmeten das Lied der Ukraine und Venezuela, die sich im Kampf um Freiheit und die Anerkennung von Menschenrechten befinden. Abgeschlossen wurde das Konzert mit Marc Antoine Charpentieres himmlischem *Te Deum*. Die Chöre wurden vom polnischen Kammerorchester aus Sopot sowie von Solisten der Musikhochschule Sopot begleitet.

Ganz im Sinne der Tradition zogen die Chöre zu Beginn des Festivals in einer farbenfrohen Parade durch die beliebteste polnische Prachtstraße – Ulica Bohaterów Monte Cassin. Diese singende Prozession zog nicht zuletzt die Aufmerksamkeit vieler Touristen auf sich. Der Umzug endete mit einem Konzert in der Konzerthalle von Sopot, wo auch alle weiteren Vorführungen stattfanden.

Der Wettbewerb war also eröffnet! Das Vorsingen für das Festival fand in der Maria Meeresstern Kirche im Stadtzentrum statt. Die Chöre traten in drei verschiedenen Kategorien an: 1. geistliche Musik, 2. Weltliche Musik, 3. Gospel, Jazz oder Spirituals. Außerdem wurden die Chöre in drei verschiedene Altersgruppen aufgeteilt: Kinder- und Jugendchöre, akademische Chöre und Erwachsenenchöre.

Eine eher ungewöhnliche Kategorie stand auch zur Auswahl: „Vogellied“. Wettbewerber dieser Kategorie trugen Lieder vor, die sich auf Vögel oder die Natur im Allgemeinen beziehen. Diese Lieder wurden anschließend aufgenommen und auf einer CD veröffentlicht, die die Polnische Vogelvereinigung als Hauptsponsor dieser Kategorie unterstützte.

Die diesjährigen Teilnehmer bewiesen allesamt ein außergewöhnliches Talent, sodass der Jury die finale Entscheidung schwer fiel. Die Jury setzte sich aus internationalen Experten wie folgt zusammen: Professorin Anna Fiebig (Polen), Professor Jae-Joon Lee (Südkorea), Professor Milan Kolena (Slowakei), Professor Andrea Angelini (Italien), Professor Waldemar Górski (Polen) sowie Juryvorsitzender Professor Marcin Tomczak (Polen). Sie wählten fünf der besten Chöre aus, die um den Grand Prix-Preis singen sollten: den Gaia Philharmonic Chor (Tokio, Japan), den Gloria Kinderchor (Schytomyr, Ukraine), das Risbergiska Liceum Vokalensemble (Örebro, Schweden), den Prima Vista Jugendchor (Kirowohrad, Ukraine) und das Supra Vocalis Ensemble (Danzig, Polen).

## Die Dinge, die man (nicht) sagen durfte<sup>1</sup> Einige Bemerkungen über den Text zum Verständnis der Renaissancemusik (s. 41)

Manuel Oviedo-Vélez, Chorleiter

Wenn man sich die Renaissancemusik genauer ansieht, erkennt man eine enge Verbindung zwischen der Musik und dem von ihr interpretierten Text. Die Madrigale zum Beispiel setzen den Text klanglich um; die Worte werden musikalisch nicht nur durch die unterschiedlichen Melodien der einzelnen Stimmen dargestellt, sondern auch durch die Atmosphäre, die durch deren Zusammenwirken entsteht. Diese enge Verbindung ist hilfreich, um das Verständnis in beide Richtungen zu erleichtern: der Text lenkt die Bedeutung und Intention der Musik, und die Musik gibt in ähnlicher Weise Hinweise auf das, was der Text ausdrücken will. Man kann aber nicht behaupten, dass die Aussage eines Madrigals vollständig zu erfassen sei, nicht nur wegen des zeitlichen Abstands, der sich mit Sicherheit auch auf die Sprache auswirkt, sondern auch, weil die Komponisten oft genug einen Teil ihrer Ideen, die vielleicht nicht explizit offengelegt werden durften, zu verbergen suchten.

Der vorliegende Text nimmt einige Werke der Renaissance in den Blick mit der Absicht, die Mechanismen zu beleuchten, die von den Komponisten benutzt wurden, um unangebrachte Bedeutungen zu vermeiden. Unser Text befasst sich zunächst kurz mit englischen Liedern, wonach er sich dem französischen und spanischen Repertoire zuwendet. Sicher gibt es auch in anderen Sprachen interessante Beispiele, aber unsere Auswahl beschränkt sich auf das Repertoire, das wir mit dem Vokalensemble *El Grilo*, das ich leite, bearbeitet haben. Bevor ich fortfahre, möchte ich noch hinzufügen, dass dies kein vollständiger oder abgeschlossener Text, sondern eher ein Zwischenbericht ist, den wir gern mitteilen möchten und der von der Freude erzählt, die wir am Spiel mit Worten und Musik hatten, deren Entstehung über vierhundert Jahre zurückliegt. Dabei lässt sich diese Reflexion sicherlich auf jede Art von Chormusik anwenden.

Die der Sprache eigene Ambiguität spielt hierbei eine große Rolle, und es ist immer wichtig, dies im Auge zu behalten. Häufig hat man es mit Texten zu tun, die nicht leicht zu verstehen sind, und wenn man beim Erschließen der Bedeutung eines Wortes immer vom Offensichtlichsten ausgeht, kann das schön in die Irre führen. Das Interpretieren kann eine echte Herausforderung darstellen, wenn die Sprache, in der das Madrigal geschrieben wurde, nicht die eigene ist, aber selbst, wenn es um die eigene Muttersprache geht, können Ausdrücke schwer zu entschlüsseln sein. Ein gutes Beispiel für das Gesagte ist das berühmte Ballett *“Now is the month of maying”* von Thomas Morley, dessen Anfang erzählt, wie glücklich die jungen Männer mit ihren jungen Frauen sind, wenn sie auf der grünen Wiese spielen. Der Text fährt mit einer Anspielung auf Nymphen fort — ein Bild, das häufig benutzt wird, um schöne junge Frauen zu beschreiben —, und am Schluss kommt der Vorschlag, der klarmacht, um was es bei dieser Angelegenheit geht: „Sagt an, ihr schönen Nymphen, wollen wir ‘barley-break’ spielen?“, ein Spiel, das in der zeitgenössischen Literatur mit sexuellen Konnotationen

<sup>1</sup> Der vorliegende Artikel ist meiner verehrten Lehrerin Cecilia Espinosa A. gewidmet, die es auf sich genommen hatte, mich durch diese Wegstrecke zu führen, wobei sie stets die Neugier und Gefühle eines Kindes bewahrte.

Am 24. Mai, nach dem letzten Konzert, war schließlich die Entscheidung gefallen. Bevor wir jedoch erfuhren, wer den 10. Wettbewerb des internationalen Chorfestivals Mundus Cantat gewonnen hatte, hatten die Teilnehmer die Möglichkeit, bei spanischen Liebesliedern zu entspannen. Tuna Universitaria Derecho de Córdoba versprühte die Atmosphäre eines romantischen Abends in Andalusien. Die Ehrengäste boten beliebte Serenaden aus Südsanien dar und forderten das Publikum zum Tanzen auf. Anschließend dankte der stellvertretende Bürgermeister von Sopot allen Organisatoren für ihre langjährige großartige Arbeit und überreichte der Festivaldirektorin, Joanna Stankowska, eine Auszeichnung und Preisstatue. Und noch eine andere Überraschung wartete speziell für die Direktorin auf: Auf einem großen Bildschirm wurden, begleitet von emotionaler Musik, Glückwünsche und Grüße der teilnehmenden Chöre der letzten 10 Jahre in Sopot übermittelt. Als der offizielle Teil der Schlussgala abgeschlossen war, wurde endlich der Gewinner des Jubiläums-Wettbewerbs verkündet. Nach eingehenden Beratungen seitens der Jury wurde der Grand Prix und die Preisstatue von Sopot an den Gaia Philharmonic Chor aus Tokio verliehen. Weitere Auszeichnungen gingen auch an die beiden ukrainischen Chöre Prima Vista und Gloria. Das Supra Vocalis Ensemble aus Polen wurde zum Laureaten in der Kategorie „Geistliche Musik“ ernannt, während der Kinderchor aus Schytomyr die Kategorie „Vogellied“ anführte.

Nach der Verkündung der Ergebnisse wurden alle Gewinner-Chöre noch einmal auf die Bühne gebeten. Die Darbietung der Vokalband XCor setzte dem ganzen Geschehen das i-Tüpfelchen auf. Die charismatische A-capella-Band aus Venezuela war berauschend und nahm das Publikum an diesem Abend vollständig für sich ein. Der brasilianische Chor brachte den japanischen Gewinnern bei, wie man Salsa tanzt, während ein paar Buben des russischen Kinderchors spontan die Flaggen mit ukrainischen Mädchen tauschten. Diese Abschlussgala verwandelte sich wahrlich in eine richtige Fiesta! Und als alle dachten, die Veranstaltung sei zu Ende, traten die Chöre von Mundus Cantat und Cantilena auf die Bühne, um den beliebtesten Song dieses Jahres zu präsentieren: „Happy“. Der Leadsänger von XCor, Alejandro Level, war plötzlich als viel bessere Version von Pharell Williams in Aktion zu sehen. Nach all den emotionalen Höhen und Tiefen trafen sich alle Chöre im Pick&Roll Club in Sopot zu einer Abschiedsfeier. So muss ein Mundus Cantat Festival gefeiert werden!

Das 11. Event des internationalen Chorfestivals Mundus Cantat wird vom 20. - 25. Mai 2015 stattfinden. Seien Sie dabei! Werden Sie Teil der Atmosphäre und fühlen Sie sich dieser riesigen singenden Familie verbunden ...

Info unter: [www.munduscantat.pl](http://www.munduscantat.pl)

Übersetzt aus dem Englischen von Magdalena Lohmeier, England

verknüpft ist. Egal, wie ahnungslos man an dieses Werk herangeht, es gibt genügend Anzeichen um zu erkennen, dass hier etwas unterschwellig verborgen liegt.

Ein anderes gutes Beispiel für die in der englischen Musik so häufig anzutreffende Ambiguität ist in “Of all the birds” von John Bartlet zu finden. In diesem Lied wird ein Spatz mit menschlichen Eigenschaften beschrieben, ohne dass man wissen könnte, ob es sich um einen Mann oder eine Frau handelt. Phillip, im Grunde ein männlicher Name, scheint dem häufigen Gebrauch weiblicher Vornamen zu widersprechen. Ähnlich unklar ist der Text bei der Beschreibung der Tugenden dieser Kreatur, denn die zahlreichen Anspielungen auf singende, zwitschernde und aufgeregt tuende Lippen und Zungen lassen einen kaum annehmen, dass es bei diesem Lied wirklich nur um die Beschreibung eines besonders talentierten Vogels geht.

Bevor wir England verlassen, ist noch ein Werk zu erwähnen, das unsere Aufmerksamkeit verdient, da es eine so andere Gemütsbewegung hervorruft. Unter allen Anspielungen auf den Tod, die man in der Renaissancemusik über die Liebe finden kann, ist die vom Ende von “Weep oh mine eyes” von John Bennet besonders bemerkenswert. Es geht hier vor allem um die picardische Terz, die am ansonsten stets schmerzhaften Schluss einer Liebesgeschichte wirklich sonderbar wirkt. Ich muss hier immer an die Professoren meiner Studentenzeit denken, die des öfteren auf die beiden Bedeutungen hinwiesen, die der Tod in der Renaissance hatte: er war nicht nur das Ende des Lebens, sondern auch Höhepunkt des Liebesaktes. Die kleine Überraschung, die sich Bennet für den Schluss aufhebt, scheint in der Tat ein Beleg für die Relevanz der zuletzt genannten Bedeutung zu sein.

Und über die Picardie führt uns diese Revue der Doppeldeutigkeiten nach Frankreich, wo das, was man eigentlich nicht sagen durfte, oft doch gesagt wurde. Denn obwohl sich die Franzosen in dem, was sie sagen wollten, weniger Beschränkungen auferlegten als die Engländer, die das Unsagbare so gern unter dem Deckmantel von „Vögelchen und Bienchen“ vorbrachten, konnten sie nicht umhin, sich gewisser Strategien zu bedienen, um die Aussage zu übermitteln, um die es dem Komponisten ging.

Gerüchte erzeugen Neugier, und die Franzosen waren sich dessen sehr bewusst. Allein die Aussage, dass es etwas Interessantes zu berichten gibt – selbst wenn man im Grunde nicht bereit war, es zu tun –, rief unmittelbares Interesse hervor. Das ist der Fall beim *Chanson* “Je ne l’ose dire” von Pierre Certon. Der Text geht in etwa so: „In unserer Stadt gibt es einen Mann, der auf seine Frau eifersüchtig ist, er ist nicht ohne Grund eifersüchtig, denn er ist ein Gehörnter.“ Was hier so fasziniert ist das Beharren des Chores darauf, dass er sich etwas nicht zu sagen traut, wobei es nicht um das Geheimnis der Untreue gehen kann, die schon so klar formuliert wurde. Also bleiben nur Fragen in Bezug auf den Verfasser des Textes, auf den Komponisten, die Choristen oder gar den Chorleiter, die möglicherweise etwas getan haben, was geheim zu halten ist. In diesem Fall besteht der Reiz nicht nur im Zusammenspiel der Stimmen, sondern auch in der Idee eines nicht preisgegebenen Geheimnisses, was dieses Lied für Chöre so interessant und amüsant macht. Ist noch etwas unklar? Nun ja, vielleicht ist dies ja eines der Geheimnisse, die nie gelüftet werden.

Es gibt eine kleine sprachliche Besonderheit, die schon immer meine Aufmerksamkeit erregt hat: die identische Etymologie des spanischen *besar*, des portugiesischen *beijar*, des italienischen *baciare* und des französischen *baiser*. Nur dass sich diese Etymologie im Französischen etwas weiter entwickelt hat und mehr bedeutet als einen bloßen Kuss. Dies führt zu der Frage, wann, wenn von einem einfachen Kuss die Rede ist, deutlich

mehr gemeint ist. Ein schönes Beispiel dafür ist “Petite nymphe folastre” von Clément Janequin. Das *Chanson* wendet sich zärtlich an eine Nymphe, die einen Mann befriedigen soll, indem sie ihn tausend Mal am Tage küsst. Hier ist die Frage, ob es sich nicht eher um einen Kuss im französischen Sinne handelt.

“Le chant de l’alouette”, vom gleichen Komponisten, war eine interessante Herausforderung, bei der uns die Musik half, den Inhalt des Textes zu entschlüsseln. Das Werk beginnt mit einer Frau, die sich offensichtlich verschlafen hat: „Es ist schon Tag, steh auf und horch auf die Lerche“. Gleich darauf schafft Janequin eine Atmosphäre auf der Grundlage von drei Textteilen, die im besten Stile einer vielstimmigen Motette gleichzeitig vorgetragen werden: 1) „Es ist Tag“; 2) „Kleine“, was sich sowohl auf die Lerche wie auf die Frau beziehen kann; 3) „Was sagt dir Gott?“ Nach einem Übergang mit Lautmalereien scheint sich eine Antwort auf die letzte Frage abzuzeichnen: „Lasst uns diesen heuchlerischen und eifersüchtigen Gehörnten töten!“ Man muss dazusagen, dass von allen Schmähungen die gerade genannten die harmlosesten sind, mit denen ein Mann charakterisiert wird, der bis dahin nicht erwähnt wurde. Allerdings werden alle diese Beleidigungen und Ausdrücke gleichzeitig vorgebracht und nicht nur durch die Polyphonie, sondern auch durch die Vielfalt der Textteile nuanciert: Die Sopranistinnen geben eine emphatische Antwort: Der Mann soll nicht weiter leben, damit die Frau sich vergnügen kann; die Altistinnen denken über den Kuckuck als Vogel nach, aber auch in der französischen Doppelbedeutung eines „gehörnten Mannes“; Tenöre und Bässe stellen gemeinsam ein paar Ideen vor, um das Ganze abzurunden. Am Schluss, den ich den Sängern nahebringe wie eine therapeutische Katharsis aller möglicher Empfindungen, die sie vielleicht noch nicht ausgedrückt haben, lassen nicht nur der Text, sondern auch die Notenwiederholungen den Schluss zu, dass sich hier etwas sehr Emotionales abspielt: Bei all dieser wunderbaren Aufregung, deren Textteile für eine unvorbereitete Hörerschaft schwer auseinanderzuhalten sind, haben wir es mit einer Ode an das Vergnügen und die Lustbarkeit zu tun. Sie weist darauf hin, dass es unerlässlich ist, sinnliche Vergnügungen zu suchen, da man andernfalls stirbt; vermutlich eine der beiden Todesarten der Renaissancezeit, die wir schon erwähnt haben.

Schließlich finden sich im spanischen Repertoire weitere Strategien, die sowohl von Komponisten wie von Poeten benutzt wurden. Ein besonders interessantes Beispiel ist “Dale si le das”, ein Lied, das zum *Cancionero de Palacio* gehört. Bei diesem Lied wird der Reim unterbrochen, und anstelle des Wortes, das man

Otra mozuela de buen rejo Mostrado me habia su pende.... [pende-jo] Con qu’ella se pendaba.	Eine andere forsche Dirne Hatte mir ihren Kamm... [Schamhaar] gezeigt Mit dem sie sich kämmte.
--	---

aufgrund des vorangehenden Verses erwarten könnte, wird ein neues Element eingefügt, das das, was nicht gesagt werden durfte, vermeidet:

Wäre der Reim regelgerecht gebildet worden, wäre der Inhalt dessen, was gesungen wurde, sehr anders gewesen. Da aber ein aufmerksamer Zuhörer ein Wort erwartete, das sich auf *rejo* reimt, konnte er den anstößigen Inhalt perfekt verstehen: *pendejo*, also Schamhaare. Für sich genommen waren *pende* und *pendaba* Wörter, die es im zeitgenössischen Spanisch nicht gab. Vielleicht ging man bei dem Wortspiel davon aus, dass diejenigen, die den Reim nicht kapierten, den Wörtern etwas ihnen Vertrautes unterlegten wie *peine* (Kamm) und *peinaba* (kämmte). Auch die anderen Strophen dieses Liedes enthalten derartige Wortspiele

## Dmitry Smirnov, ein moderner Komponist aus St Petersburg (s. 45)

Alexandra Makarova, Chorleiterin

Die Chorkonzerte von Dmitry Smirnov sind der Schlüssel zu seinem einzigartigen Stil. Sein erhabenstes Genre ist das des a cappella Chors. In diesem Artikel verwenden wir seine Chorkonzerte, um die Charakteristika seines einzigartigen Stils zu enthüllen, die dabei sind, eine neue Richtung in der Chorkomposition zu eröffnen. Zwischen 1982 und 2007 schrieb Smirnov neun Chorkonzerte (sieben für gemischten Chor und zwei für Frauenstimmen):

*He, who accepted the world*, Konzert für Sprecher und gemischten Chor a cappella auf Verse von Alexander Blok (1982); *The birth of a wing*, Konzert für gemischten Chor a cappella auf Verse von Yunna Moritz, Arseny Tarkovsky und Boris Pasternak (1982-1997); *Concert for choir* auf Verse von Nikolai Nekrasov (1983); *Annunciation*, Konzert für Frauenchor a cappella auf Verse von Peyo Javorov (1983); *Insomnia*, Konzert für gemischten Chor a cappella auf Verse von Marina Tsvetaeva (1986); *I was born in '94, I was born in '92...*, Konzert für gemischten Chor a cappella auf Verse von Osip Mandelshtam (1988-89); *Cypress casket*, Konzert für gemischten Chor a cappella auf Verse von Innokenty Annensky (1990); *Laudamus Te*, Konzert für Frauen- oder Kinderchor (1998); *Nabokov songs*, Konzert für Countertenor (Mezzosopran), gemischten Chor und Viola auf Verse von Vladimir Nabokov (2006)

Alle diese Konzerte sind Zyklen mit einer unterschiedlichen Anzahl von Teilen, von vier bis zehn, und einer dramatischen inneren Struktur. Jeder Teil jedes Stückes ist eine Chorminiatur, bei der die dramatische Basis in der Regel aus zwei oder drei unter einander kommunizierenden Linien besteht. Diese Art der Konstruktion ist in allen Kompositionen des Komponisten ähnlich und erschien zuerst in seinen frühen Kompositionen von 1982 - 84. In seinen Werken schafft Smirnov Musik zu russischen Gedichten unterschiedlichster Autoren verschiedener Perioden, von dem Dichter Nekrasov (Mitte des 19. Jahrhunderts) bis zu den *Nabokov Songs*, Gedichten des bekannten russischen Dichters Vladimir Nabokov aus der Mitte des 20. Jahrhunderts. Die wichtigsten Werke verwenden jedoch Gedichte aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts, dem „Silbernen Zeitalter“ der russischen Dichtung. Der Komponist bearbeitet Gedichte von Alexander Blok, Marina Tsvetaeva, Innokenty Annensky, Osip Mandelshtam und Anna Akhmatova und bemüht sich, den einzigartigen Stil eines jeden Dichters nachzuschaffen. Folglich ist das Konzert für a cappella Chor in den Werken Smirnows eine Art Spiegel, in dem die einzigartigen Charakteristika seiner musikalischen Sprache und ihre Entwicklung reflektiert werden.

Eines der deutlichsten Kennzeichen der musikalischen Sprache des Komponisten besteht darin, Multidimensionalität als Hauptattribut in die Chormusik zu bringen. Er verweigert die traditionelle Organisation des musikalischen Raumes in Chorkompositionen, die aus zwei Dimensionen besteht – horizontal und vertikal – um ein neues koordiniertes System mit drei Dimensionen zu bilden – horizontal, vertikal und Tiefe.

Indem er der musikalischen Textur Tiefe hinzufügt, will der Komponist die gleichzeitige Erforschung entfernter Regionen erreichen. Er versucht, den Zuhörer mit Klängen von unterschiedlichen Punkten im Raum zu umgeben und deren Einfluss zu erweitern. Durch das Erreichen dieses Ziels schuf

und eine ähnliche Lösung, wobei ich aber zugeben muss, dass sich der Sinn dieser Wortspiele in ihrer Gesamtheit heute nicht schlüssig deuten lässt.

„Stutzt die scharfen Schwerter, die bösen Zungen“ (*Corten espadas afiladas, lenguas malas*). Dieses dramatische spanische Lied zeigt sehr gut, wie stark in der Renaissancezeit die Reaktion auf all das war, was sich nicht zu sagen gehörte. In diesem Lied sagt jemand, dass er beschuldigt wurde, mit dem „jungfräulichen Mädchen“ (*niña virgo*) geschlafen zu haben, woraufhin er Gott in seinem frommsten Latein darum bittet, ihn von diesen bösen Zungen zu befreien. Es handelt sich hier wohl um ein weiteres Geheimnis, das nie gelüftet werden wird, denn man kann nicht wissen, ob die Bosheit dieser Zungen darin besteht, etwas erfunden zu haben, das nicht stimmte, oder etwas gesagt zu haben, das sich nicht gehörte.

Ich bin fest davon überzeugt, dass sich das Vermögen der Chormusik, uns zu bewegen, erhöht, wenn sowohl Chorleiter wie Sänger wissen, wovon der Text eines Werkes handelt. Hierbei ist jedes Wort wichtig und kann der Schlüssel zum Verständnis des Ganzen sein. Auch der Klang eines Wortes ist oft genug bewusst gewählt, wie bei Janequins Lerche, denn in dem Moment, als die Aufforderung „Horch auf die Lerche“ ertönt, wird der Gesang des Vogels offenbar nachgeahmt. Allerdings ist die Bedeutung eines Musikwerks immer vielfältig: die Metaphern, die vom Textdichter geschaffen wurden; die Bedeutung, wie sie vom Komponisten aufgefasst und ausgewählt wurde; die Ideen, die in der Renaissancezeit geläufig waren und uns wegen fehlender Dokumentation oder Illustration heute fremd erscheinen; die Deutung, die sich der Chorleiter zu eigen gemacht hat und dem Chor und schließlich dem Publikum vermittelt, ohne dass es möglich wäre, eine Übereinstimmung mit allen früheren Deutungen zu erreichen. Gleichwohl ist zu sagen, dass der ursprüngliche Sinn, wenn man ihn denn erschließen kann, nicht so wichtig ist wie das Interpretieren der Musik auf der Grundlage einer Bedeutung. Andernfalls wirkt die Musik leer und absichtslos. Sogar das Bewusstsein um die Schwierigkeit

**Manuel Oviedo-Vélez** begann sein Jurastudium im Jahre 2000. Zwei Jahre später nahm er als Schüler der Professorin Cecilia Espinosa Arango auch ein Musikstudium mit dem Schwerpunkt Chorleitung auf. 2006 gründete er das Vokalensemble „El Grilo“, mit dem er vor allem Renaissance- und Barockmusik aufführt. 2012 promovierte er in Rechtstheorie und ist seitdem Professor an der Juristischen Fakultät der Universität EAFIT. Gleichzeitig leitet er weiterhin „El Grilo“ und singt im Chor des Musikwissenschaftlichen Instituts der gleichen Universität. E-Mail: [moviedo@eafit.edu.co](mailto:moviedo@eafit.edu.co)



des Verständnisses und das mögliche Vorhandensein versteckter Aussageabsichten bereichert die Musik, so dass sie die Zuhörer bewegen und der Chor das Singen genießen kann.

Übersetzt aus dem Spanischen von Reinhard Kiffler, Deutschland

Smirnov eine Art von „räumlichen Werkzeug“, das aus drei Typen von Technik besteht: nachhallender Technik, aleatorischer Technik und stereophonischer Technik.

Nachhallende Technik

Diese Technik basiert auf dem Effekt der *nachhallenden Eindringlichkeit des Klangs*, ähnlich dem natürlichen Nachhall in der Akustik einer großen Kathedrale oder eines Konzertsaals. Dieser Effekt ist eine der klarsten und erkennbarsten Eigenschaften des Stils des Komponisten. Wir können ihn sogar in seinen frühen Werken erkennen und durch alle seine Schaffensperioden verfolgen.

Die *nachhallende Eindringlichkeit des Klangs* kann durch die *nachhallende Schichtenbildung von Akkorden* oder im *nachhallenden Nachklang* dargestellt sein.

Die *nachhallende Schichtenbildung von Akkorden* ist der vorübergehende Zwang von melodischen Klängen oder verschiedenen harmonischen Komplexen hin zu einer neuen polytonalen Klangfülle. Die aufeinanderfolgende Schichtung melodischer Klänge führt gelegentlich zu Clustern.

Unter *nachhallendem Nachklang* versteht man die schnelle Widerspiegelung einzelner melodischer Klänge mit einem äußerst hohen Klang in den oberen Stimmen, die dem natürlichen Nachhall von Hochfrequenz-Nachklang ähnelt.

Aleatorische Techniken

Die Verwendung festgelegter Aleatorik in der Chormusik ermöglicht es, innerhalb einer streng geordneten Textur einen Raum natürlicher Variabilität zu schaffen. Aleatorische Techniken in Smirnovs Werk finden sich in der Serialisierung von Rhythmus und Melodie, vereint zu seriellen Komplexen, oft verwendet in Schlussteil von Chorwerken und aleatorischen Schichten. Serielle Komplexe tauchten zuerst in frühen Werken auf (1981 - 83). Sie präsentieren sich als festgelegte serielle melodische Strukturen mit vorgegebenen Zeitintervallen des Beginns. Der Komponist verwendet diese Strukturen häufig am Ende des Stückes als eine Art komplexen Ausklangs.

In Smirnovs Werk können aleatorische Schichten ein klassisches Beispiel sein für den Gebrauch aleatorischer Technik in der Vokalmusik, in der die musikalische Form festgelegt, die Textur aber nicht festgelegt ist.

Schichten werden normalerweise gebildet mit schlichten Strukturen wie einem Intervall oder einem kurzen Motiv (4-5 Töne). Rhythmus, Dynamik, Artikulation und Tempo sind nicht festgelegt. Textur, Tonhöhe und Klangfarbe sind immer festgelegt.

Eine flexible Schicht der Textur, ‚Atemraum‘, schafft den Hintergrund der gesamten Komposition. In dieser ‚proto-Materie‘ erscheinen Elemente des zukünftigen Themas.

Stereophonische Technik

Smirnov verwendet häufig eine stereophonische Technik in der Klangfülle von Doppelchören oder im antiphonalen Gesang zweier Chorthälften. Der stereophonische Effekt kann die Verwendung einer einzelnen Art musikalischen Materials beinhalten, die von zwei verschiedenen voneinander entfernten Klangquellen ausgeht.

Die fortgesetzte Entwicklung einer einzigen musikalischen Phrase durch verschiedene Gruppen von Aufführenden, die abwechselnd eintreten, schafft das Gefühl, dass eine Klangquelle räumlich verändert wird.

Tiefe als Charakteristikum chorischer Textur ist nicht nur ein herausragendes Kennzeichen von Smirnovs Kompositionsstil, sondern sie läutet auch eine neue Richtung in der Entwicklung der Chormusik ein.

Gleichzeitig hat der Begriff ‚Tiefe‘ eine weitere Bedeutung, um eine Chorkomposition zu beschreiben, weit entfernt von der traditionellen, die im Kontext minimalistischer Kompositionen zu Beginn des 20. Jahrhunderts gebildet wurde. Der Hauptunterschied liegt im System der Verwandtschaften zwischen Tiefe und Melodie.

In Smirnovs Musik ist die Melodie der wichtigste Aspekt. Linien, Umrisse und Schichten können eine erstaunliche Polyphonie des wechselnden, fließenden und endlosen Lebens reproduzieren. So ist es bei der Arbeit mit dem Tiefenaspekt eine zwingende Bedingung, die Linearität aufrecht zu erhalten. Die Synthese zwischen Tiefe und Melodie ermöglicht es, beide zu bereichern. Die Melodie hat dann räumliche Form und die Tiefe erfordert Dynamik. Das wichtigste kompositorische Charakteristikum von Smirnovs Methode besteht darin, die Tiefendimension hinzuzufügen ohne die Verbindung mit den Klängen der Melodie zu verlieren.

Es gibt drei Ebenen der Wechselwirkung zwischen Melodie und Tiefe:

- 1. Akkordische Melodie
- 2. Räumliche Melodie
- 3. Räumliche Melodie mit Interaktion der Stimmen

1. Akkordische Melodie

In den frühen Werken des Komponisten hat die Melodie eine monophone Struktur, aber in den ersten Konzerten der Mitte-der 80er Jahre beginnt ein neuer Typus Melodie aufzutauchen – *monorhythmische akkordische Melodie*.

Die *monorhythmische akkordische Melodie* ist eine Melodie, die auf die Größe einer Texturschicht vergrößert wird, eine Bewegung von Akkorden, die eine melodische Linie wiederholt und ihr eine räumliche Form gibt.

2. Räumliche Melodie

*Räumliche Melodie* ist eine polyphone Hauptschicht der Textur, linear organisiert. Sie besteht aus streng geordnetem thematischen Material und abgeleiteten musikalischen Strukturen, die eine tonale Identität mit dem thematischen Material teilen.

Dieser Typus Melodie taucht zuerst in den Werken der später 1980er Jahre auf.

### 3. Räumliche Melodie mit Interaktion der Stimmen

Die *räumliche Melodie mit Interaktion der Stimmen* ist die komplizierteste Form der chorischen Textur.

In dieser Texturschicht sind die Nebenstimmen außerordentlich gut entwickelt, sowohl melodisch als auch rhythmisch. Daher fangen sie an, mit dem thematischen Material zu konkurrieren und scheinen zu versuchen, seine Ganzheit zu zerstören.

Smirnov ist unter den modernen russischen Komponisten einzigartig. Die Beschäftigung mit seinen Chorwerken bietet die Gelegenheit, die Tiefe und Schönheit seiner musikalischen Sprache zu verstehen und die Entwicklung der modernen russischen Chorkunst zu beobachten.

#### Biographie des Komponisten

Dmitry Smirnov wurde 1952 in Leningrad geboren. Er schloss 1975 sein Chorleiterstudium bei A.V. Mikhailov und 1978 sein Studium des Opern- und Orchesterdirigierens bei Edouard Grikurov am Leningrader Konservatorium ab. Sein Aufbaustudium schloss er 1980 ab. Zur gleichen Zeit begann er an der Fakultät für Chorleitung der Rimsky-Korsakov Musikschule in St. Petersburg und später am Konservatorium zu arbeiten. Mehr als 15 Jahre lang war Smirnov der Chefdirigent des Frauenchors der Rimsky-Korsakov Musikschule, benannt nach Nikolai Rimsky-Korsakov. 1987 wurde er Mitglied des St. Petersburger Komponistenverbands. Smirnov wurde von den gefeierten Komponisten Valery Gavrilin, Sergei Banevich und Alexander Knajfel für den Beitritt vorgeschlagen. Seit den 1980er Jahren sind die Werke Smirnovs Teil des Konzertrepertoires vieler russischer und ausländischer Komponisten geworden. Seine Musik ist beliebt und gut bekannt bei berühmten Chören wie dem Lege Artis Kammerchor (geleitet von Boris Abalyan), dem St. Petersburg Kammerchor (geleitet von Nikolai Kornev), dem Chor des St. Petersburger Staatskonservatoriums (geleitet von Valery Uspensky), dem St. Petersburg State Capella Chor (geleitet von Vladislav Chernushenko), dem Chor des Moskauer Staatskonservatoriums, dem Frauenchor der Rimsky-Korsakov Musikschule in St. Petersburg (geleitet von Sergei Ekimov) und dem St. Petersburger Rundfunkkinderchor (geleitet von Stanislav Gribkov). Auch Chöre aus Spanien, England, Schweden, Ungarn, Deutschland und der Tschechischen Republik führen seine Werke auf.

Smirnov ist nicht nur Chorkomponist. Er hat auch Schauspielmusiken, Instrumental- und Vokalmusik geschrieben und für den Film komponiert. 1985 - 87 schrieb er die Oper *Yerma*, basiert auf dem Drama von Federico Garcia Lorca. 1990 schrieb er zusammen mit dem Komponisten Sergei Banevich die Kammeroper „The Little Match Girl“, die einen ersten Preis beim internationalen Wettbewerb für Kinderoper gewann und 1993 im polnischen Lodz aufgeführt wurde. Im gleichen Jahr gewann er mit zwei Chorwerken, *Avaiur* und *Lo Harc ainguria*, einen Kompositionswettbewerb in Tolosa, Spanien.

Während der 90er Jahre näherte der Komponist sich sakraler Musik unterschiedlicher Epochen und Religionen. 1993 schrieb er *Prayers* auf den Text der russischen orthodoxen Liturgie und Vespers, und 1998 schrieb er ein Konzert für Frauenchor, *Tebe poem* (Laudamus Te). Anfang der 2000er schrieb er zwei Hauptwerke *Litaniae Lauretanae* und *Doleful Blisses of the Virgin*. Sie sind beide inspiriert vom Bild der Heiligen Jungfrau Maria. *Litaniae Lauretanae* wurde 2000 geschrieben auf den Text eines katholischen Gebetes an die Jungfrau, das zuerst in Loreto, Italien erwähnt wurde. Dies ist ein Werk für gemischten Chor a cappella und Countertenor. Das Chorfresko *Doleful Blisses of the Virgin* wurde 2001 geschrieben. Diese monumentale Komposition beruht auf apokryphische russische christliche Gedichte, die Teil des russischen spirituellen Erbes sind. *Frescos* wurde für solistische Frauenstimme, Sopransaxophon und gemischten Chor geschrieben. Während der gesamten Aufführung sind die Stimme und das Saxophon miteinander im Dialog, und der Chor singt in einem Stil ähnlich dem Strochnoi Gesang, dem linearen Hymnus-Gesang der mittelalterlichen russischen orthodoxen Kirche.

**Alexandra Makarova** ist eine junge Chorleiterin aus St. Petersburg, Russland. In den letzten fünf Jahren hat sie mit mehreren Chören in Russland und im Ausland gearbeitet und an verschiedenen Wettbewerben teilgenommen. Seit 2007 ist sie Chefdirigentin des Festino Kammerchors, und in 2013 gründete sie den Kammerchor der staatlichen Fachhochschule von St. Petersburg. Zur Zeit arbeitet Alexandra an dem Diplomabschluss ihres Aufbaustudiums am staatlichen Konservatorium von St. Petersburg. Hauptgegenstand ihrer Forschungen ist die Chorkunst des modernen St. Petersburger Komponisten Dmitry Smirnov in Hinblick auf die typischen Charakteristika seiner Kompositionen und die Entwicklung seines Stils. E-Mail: [makarena@mail.ru](mailto:makarena@mail.ru)



Übersetzt aus dem Englischen von Lore Auerbach, Deutschland ●

## Polnisches Mysterium und Minimalismus:

Twardowski, Bembinow und Łukaszewski (s. 53)

Philip Copeland, Dirigent und Dozent

In den späten 1990er Jahren entstand die Bezeichnung „Heiliger Minimalismus“, um das Werk des englischen Komponisten John Tavener (1944-2013), des estnischen Arvo Pärt (\*1935) und des polnischen Henryk Górecki (1933-2010) zu charakterisieren. Es handelt sich um einen Stil, der sich dem Trend zu Kompliziertem verweigerte und stattdessen auf eine Kontemplationshaltung zusteuerte. Vorwärtsbewegung wurde durch Stillstand ersetzt, Intellektualität zugunsten von Spirituellem verworfen. Jeder dieser drei Heiligen Minimalisten wurde stark von Techniken beeinflusst, wie sie in Zeiten des Mittelalters und der Renaissance für Vokalmusik üblich waren. Alle drei verwenden häufig liturgische Texte in ihren Kompositionen.

Der Einfluss des „Heiligen Minimalismus“ dehnte sich auf viele Komponisten weltweit aus, darunter auf die drei zeitgenössischen polnischen Komponisten, denen dieser Artikel gilt: Romuald Twardowski (\*1930), Miłosz Bembinow (\*1978) und Paweł Łukaszewski (\*1968).

### Romuald Twardowski

Der Komponist Romuald Twardowski ist Musikprofessor an der Fryderyk Chopin-Musikakademie (jetzt: Universität), einer der ältesten und größten Musikschulen in Polen. Ausgedehnte Studien an den Konservatorien von Vilnius und Warschau waren Teil seiner Ausbildung, ebenso ein Jahr bei Nadia Boulanger. Twardowski beschreibt seinen Zugang zum Komponieren wie folgt: *Ich bewunderte die Rolle und Wichtigkeit der Tradition und fand in ihr Anregung für meine eigene Musik. Indem ich mir vorstellte, dass Extreme sich treffen, betrachtete ich das Mittelalter, den Gregorianischen Gesang, und fand Stücke, die – wenn sie mit den Errungenschaften kompositorischer Techniken des 20. Jahrhunderts (Aleatorik, Cluster) kombiniert werden – zu der gesuchten Synthese von Neuem und Altem führen würden.*

Diese Synthese von Gregorianischem Gesang und modernen Techniken kann man klar an Twardowskis *Regina Coeli* (1996) ablesen. Dies ist ein von Gregorianik beeinflusstes Werk, aber von rhythmischer Erregung und Freude beherrscht. Er beginnt die Komposition mit einem kurzen Gesang aus dem *Liber usualis*, den ich hier in seiner originalen Gestalt als Beispiel 1 zeige:

Beispiel 1. *Regina caeli*, aus dem *Liber usualis*

Ant.  
6.  
**R** E-GI-NA cae-li \* laetá-re, alle-lú-ia :

In seiner Fassung vereinfacht Twardowski den Choral zu einer weniger verzierten Form, zu sehen in den Männerstimmen (Bsp. 2):

Beispiel 2. Twardowski, *Regina Coeli*, T. 1-9

Dieser Gegensatz von Choral und Rhythmus ist eine schöpferische Gegenüberstellung von alter Musik und vorwärtstreibendem Rhythmus. Der Komponist benutzt sie noch zweimal in der Komposition (Bsp. 3). In diesem Beispiel verlangsamt sich das schnellere Tempo auf „alleluia“ in einen Akkord hinein, der sich sofort in einen Liegeton auflöst, eine Wahl, die das Gefühl von Mysterium und Verbindung zur Vergangenheit verstärkt.

Beispiel 3. Twardowski, *Regina Coeli*, T. 27-31

Twardowski hat in seinem *Regina Coeli* eine freudvolle Feier des traditionellen marianischen Texts geschmiedet. In das Werk wird gelegentlich ein Moment des Mysteriums hineingewoben, vor allem durch das Wiedererscheinen der eröffnenden Choralzeile. Der größte Teil des kleinen Werkes besteht aus einem *Resurrexit*-Thema und einer Sammlung fröhlicher *Alleluias*, charakteristisch für Twardowskis Musik. (Bsp. 4 und 5)

Beispiel 4. Twardowski, *Regina Coeli*, T. 17-19



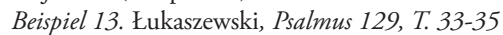
Beispiel 9. Bembinow, Ave maris stella, T. 9-12



Beispiel 10. Bembinow, Ave maris stella, T. 34-37



Beispiel 12. Bembinow, *Vulnerasti Cor Meum*, T. 1-3 und 11-12



Eine andere Herangehensweise wählt Łukaszewski bei der Aussetzung des *Psalmus 102* (2003). Anstatt die Chormelodie mit vorwiegend stehenden Akkorden wie bei seinem *Psalmus 129* zu begleiten, vertont der Komponist die Choralzeile mit homophoner Rhythmik, die sorgfältig eingerichtet ist, dem lateinischen Text einen besonderen Nachdruck am Anfang des Werks zu geben. Später bietet er einen kontrastierenden Abschnitt, in dem der Text in zeitversetzten Einsätzen im gesamten Chor mitgeteilt wird. (Beispiel 14)

Beispiel 14. Łukaszewski, *Psalmus 102*, T. 1-2, 35-37

In einem seiner bekanntesten Werke, dem *Nunc Dimittis* (2009), verwendet Łukaszewski gleich zu Anfang einen Liegeton, der durch fast das ganze Stück hindurch gehalten wird, von einem kleinen Solistenquartett ausgeführt. Der Rest des Chors sorgt für die homophone Darbietung des Textes, erkundet Harmonien und Dissonanzen, welche den Liegeton einschließen. (Beispiel 15) Nach einer Weile löst sich der Liegeton in etwas auf, das wie eine gelegentliche geistliche Äußerung des Soloquartetts wirkt, während der Chor eine sich dauernd wiederholende Reihe von Akkorden singt, die als Ostinato dienen und mit jeder Wiederholung schwächer werden.

Paweł Łukaszewski ist ein mit kreativen Zugängen zu liturgischen Texten überquellender Komponist. Er verwandelt Techniken der Vergangenheit in neue Werkzeuge für heute. Sein Zugang ist tiefgreifend, seine Ergebnisse sind vielfältig. Seinen Kompositionen könnte man besser in Dissertationen als mit den beschränkten Worten in diesem Aufsatz dienen. Andere beliebte Werke sind *Two Lenten Motets* (1995), *Antiphonae* (1995-1999) und *Terra Nova Et Caelum Novum* (2006).

Die musikalischen Schöpfungen von Twardowski, Bembinow und Łukaszewski erfassen manches der spirituellen „Aura“ von Tavener, Pärt und Górecki. Während sie ihre individuelle Sprache bewahren, zeigen viele ihrer Werke einen Hang zum Geistlichen durch die Wahl liturgischer Texte, die Verwendung oder den Einfluss von Gregorianik sowie die Anwendung von Liegetönen und Ostinati. Diese drei Komponisten haben makellos das Mysterium und die Techniken der Vergangenheit erfasst und sie mit den Harmonien und Kompositionsweisen von heute verschmolzen.

Übersetzung aus dem Englischen von Klaus L. Neumann, Deutschland ●

Beispiel 15. Łukaszewski, *Nunc Dimittis*, T. 1-5

27

**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**



**Mathew Hoch:**

## „Ein Wörterbuch für den modernen Sänger“ (s. 59)

Buchbesprechung von Venanzio Valdinoci, Journalist und Sänger

**W**ir wissen alle, dass jede Stimme einzigartig und persönlich ist. Es gibt tiefe Bassstimmen, hohe schneidende und weiche melodische Stimmen.

Außerdem verändert jeder von uns in verschiedenen Situationen das Volumen, die Intensität und den Rhythmus seiner Stimme, und bei jedem Gesprächspartner klingt sie anders. Kurz, unsere Stimme drückt unsere Gedanken, unsere Vorhaben und unsere Gefühle aus.

Wie kommt man nun also zu einer schönen Stimme?

Was soll man anfangen mit den vielen Fachbegriffen in der ersten Gesangsstunde: Kopfstimme, Bruststimme, Portamento, runde Stimme und so weiter? Eine korrekte Stimmtechnik, sowohl für die gesprochene wie für die gesungene Stimme zu erlangen kostet Zeit und Einsatz; hat man allerdings das angemessene theoretische Wissen, fällt das Lernen schon leichter. Wie meistert man die Kunst des Atmens, was heißt *Support*?

Viele Antworten auf solche Fragen findet man in Matthew Hochs Buch *A Dictionary for the modern Singer (Ein Wörterbuch für den modernen Sänger)*. Es ist ein breit gefächelter, vielgestaltiger Text mit Bildern und Schautafeln, auf denen die besondere Anatomie und Anordnung der Organe dargestellt ist, die man bei der Stimmbildung für den korrekten Einsatz der Stimme braucht. Der Autor ist Assistenzprofessor für Stimmbildung an der Universität von Auburn, wo er praktische Stimmbildung, Diktion und Aussprache unterrichtet und einen Workshop für Oper leitet. Er legte seinen BM mit *summa cum laude* am Ithaca College ab, wo er die drei Hauptfächer Stimmefizienz, Musikerziehung und Musiktheorie belegt hatte.

Vielsprechend und beruhigend zugleich sind die Ratschläge im Kapitel *Des Sängers 10 Schritte zum Wohlbefinden*, das Karen Wicklund beigesteuert hat. Darin versorgt sie uns mit Anregungen und Informationen zur Erhaltung unserer Gesundheit. Es geht ihr nicht nur um die Verbesserung des Singens, sondern auch um die korrekte Balance zwischen Körper und Geist. Karen unterrichtet zur Zeit SVS (singing voice specialist) Workshops (für Singstimmenspezialisierung) in Chicago, Kalamazoo und Arizona.

Welches Repertoire passt am besten zu unserer Stimme, unserem Alter, unserem Musikgeschmack, oder auch zu dem Rahmen, in dem wir singen möchten? John Nix stellt einen klaren Überblick über die verschiedenen Kategorien bereit, die man bei der Annäherung an diese Kunstform beachten sollte. Er ist Gastprofessor für Stimmbildung und Stimmpädagogik an der Universität von Texas in San Antonio (UTSA), Koordinator für den Vokalbereich der Studienjahre 2011 bis 2014, sowie Gründungsdirektor der Belegschaft des Nationalen Centers für Stimme und Sprache in Denver. Seine Kommentare finden Sie im Kapitel über *Kriterien für die Auswahl des Repertoires*.

Im Kapitel „10 Tipps, um das Beste aus der Zeit zwischen den Gesangsstunden zu machen“ spricht Dean Southern systematisch über die einzelnen Stufen, über die man konkrete und fundierte Ergebnisse erreicht. Der Bariton Dean Southern ist in Opernaufführungen, Oratorien und Liederabenden in den Vereinigten Staaten und Europa aufgetreten, unter anderen in der Weill Liederhalle der Carnegie Hall in New York, dem Kennedy

Center in Washington D.C. sowie dem Festival dei Due Mondi in Spoleto, Italien. Erfolgreiches Singen braucht, wie fast jedes lohnende Unterfangen, individuelle Disziplin, Aufopferung und harte Arbeit. Giovanni Batista Lamperti, der legendäre Pädagoge, sagt in seinem Werk „*Vocal Wisdom*“ (*Vokale Weisheit*):

„*Erkenne Dich selbst* trifft für Sänger mehr zu als für jede andere Profession, denn um gut zu singen, müssen Körper, Seele und Geist im Einklang sein. Das einzige, was man von anderen lernen kann, ist langsames, tiefes Atmen, korrekte deutliche Aussprache und sorgfältiges intensives Zuhören. Das Zusammenwirken dieser drei Aspekte muss aus dir selbst kommen. *Erkenne dich selbst*“.

‘A Dictionary for the Modern Singer’

ISBN: 9780810886551, 24,95 – hardback

Rowman & Littlefield

<https://rowman.com/ISBN/9780810886551>

Übersetzt aus dem Englischen von Silke Klemm, Belgien ●

## Das Wesentliche schönen Singens

### Eine dreistufige kinästhetische Annäherung

Karen Tillotson Bauer (s. 60)

Rezensiert von Tobin Sparfeld, Chordirigent und Lehrer

**D**ie Autorin Karen Tillotson Bauer lehrt seit über 30 Jahren Gesang und Gesangspädagogik und ist derzeit Professorin an der North Park Universität in Chicago, IL. Sie war Präsidentin der Landesgruppe Chicago des Nationalen Verbands der Gesangspädagogen. In ihrem Buch bezieht sich Bauer auf ihre langjährige intensive Erfahrung und beschreibt ihre Bemühungen, eine praktikable Vokaltechnik für den klassischen Gesang zu entwickeln.

Wie der Titel vermuten lässt, konzentriert sich Bauers Buch auf die kinästhetischen Aspekte des Singens, es beschreibt Empfindungen und physische Schritte der guten *belcanto* Technik genau. Dieses Buch enthält keine anatomischen Bilder oder Diagramme des Kehlkopfs, ebenso wenig findet der Leser Links zu Hörbeispielen. Stattdessen gibt es Beschreibungen der einzelnen Schritte, die für ein gesundes und effizientes Singen nötig sind. Obwohl es kein eigenständiges Lehrbuch für Vokalpädagogik darstellt, ist es doch eine wertvolle Quelle.

Das Buch besteht aus drei Teilen. Kapitel 1 gibt einen Überblick über Bauers Methode für gesundes Singen (die wiederum in drei Stufen unterteilt ist), sowie über die angemessene Haltung beim Singen. Statt sich auf die Position von Kopf und Schultern zu beschränken, beschreibt Bauer die gute Haltung als Linienführung des gesamten Körpers. Dieser kurze Abschnitt rät dem Sänger, diese Linienführung zu spüren, indem er sich gegen eine Wand stellt und sich der natürlichen Krümmung des Rückens gegen diese Wand bewusst wird, um dann eventuell einen Schritt vorzugehen und in der gleichen Haltung zu bleiben.

Im 2. Kapitel beschreibt Bauer ihre dreistufige Methode, die sie im Buch „ÖÖVen“ nennt: das heißt, „Öffne den Körper“, „Öffne die Kehle und die Resonanz“ und „Verbessere die Artikulation“. Der Schritt „Öffne den Körper“ bezieht sich auf die Wirkung richtigen Atmens. Statt des mehrdeutigen Begriffs „Atemstütze“ benutzt Bauer lieber Ausdrücke wie Atemkontrolle oder Atemmanagement. In ihrer Lehrerfahrung hat sie herausgefunden,

dass die meisten Sänger – selbst fortgeschrittene – kein klares Konzept ihres Atemprozesses haben. Die Sänger sollen eher spüren, wie der Torso beim Einatmen durch die Muskeln ausgeklappt wird, statt dass man den Atem herauspresst. Es werden einige nützliche Konzepte beschrieben, wie die Idee, dass die Muskeln für die Ein- und Ausatmung die gleichen sind. Ein anderer wertvoller Tipp rät Sängern, einen kleinen Extra-Atem am Ende eines jeden Einatmens zu holen, um ein „Haken“ des sich schließenden Kehlkopfs nach der Einatmung zu verhindern.

„Öffne die Kehle und die Resonanz“ beschreibt die Methode, seinen Körper für einen schwingenden Klang zu öffnen. Bauer schlägt hier vor, sich beim Einatmen ein Gähnen vorzustellen, um den Kehlkopf zu senken und die Zunge und den Kiefer zu entspannen, und so wenige Muskeln wie möglich bei der Klangproduktion zu benutzen. Sie beschreibt kurz die Funktion des Rachens und des Mundes bei der Gestaltung der Klangresonanz. Jedes Kapitel wird durch hilfreiche Übungen ergänzt, die dem Schüler helfen sollen, sich mit jedem Schritt vertraut zu machen.

Der dritte Schritt: „Verbessere die Artikulation“ beschäftigt sich mit der Resonanz und der Diktion. Bauer vermeidet den Begriff „vorderer Stimmsitz“, der zwar in der Vokalpädagogik in den letzten Jahren sehr häufig benutzt wurde, jedoch irreführend und zuweilen kontraproduktiv sein kann. Vorausgesetzt, dass der Sänger eine offene Atmung und eine offene Kehle zeigt, kann er die Vorderfront des Mundes nutzen, um Vokale und Konsonanten klar zu artikulieren. Während dieses Schrittes sollte der Sänger beginnen, sich auf den produzierten Ton zu fokussieren.

Bauer liefert eine hilfreiche Beschreibung der Stellung von Mund, Lippen und Zunge für alle fünf reinen Vokale. Sie gibt ebenso eine wundervolle Anleitung, wie man bei den atemstoppenden Konsonanten (p, t, k, etc.) direkt zum Vokal weitersingt. Chorintonation leidet häufig in diesen schwierigen Momenten, in denen die Sänger es nicht schaffen, den Übergang von Konsonanten zum offenen, resonanten Vokal im Mundraum effektiv zu gestalten.

Die weiteren Kapitel erläutern die Prinzipien der Register, die Erweiterung des Stimmumfangs, Legatosingen und Musikalität. Bauer beschreibt einen „Zwei-Register“-Zugang zur Gesangstechnik („schwer“ und „leicht“), in dem sie beschreibt, dass die Übergänge bei Frauen im unteren Bereich des Stimmumfangs, bei Männern im oberen Bereich erscheinen. Techniken, durch diese Übergänge zu kommen und beide Register zu verbinden, werden für Männer und Frauen separat beschrieben.

Interessanterweise führt Bauer das Staccato-Singen als eine der letzten Techniken ein (nach dem Legato), ein Vorgehen, das von anderen pädagogischen Methoden abweicht.

Trotz des mit Worten oft schwer zu beschreibenden Themas ist **Das Wesentliche schönen Singens** in einer direkten, klaren Sprache geschrieben. Das Lese-Niveau entspricht dem von jüngeren Studenten und Schülern. Die Terminologie des Buches entspricht dem der jüngsten Stimmforschung, während Bauer umsichtig ihre Gründe für eigene Begriffe erklärt. (Stimm“themen“ statt Stimm“probleme“).

Das Buch bietet eine knappe aber verständliche Einführung in das Internationale Phonetische Alphabet, und die Vokalübungen können sowohl in der Stimmbildung als auch in der Chorarbeit direkt eingesetzt werden.

Während es für Gesangslehrer hilfreich ist und vielleicht als Lektüre für Gesangsschüler empfohlen werden kann, ist **Das Wesentliche schönen Singens** keinesfalls ein Pädagogik-Lehrbuch, da es Themen wie anatomische Modelle des Kehlkopfs,

Stimmeinteilungen, Terminologie des IPA, fortgeschrittene Vokalpädagogik und Stimm-Literatur ausklammert. Seine effektiven zielführenden Übungen und klaren Beschreibungen, wie man gängige Stimmfehler korrigieren kann, machen es dennoch zu einem handlichen Begleiter für alle, die mit Sängern jeden Alters arbeiten.

Als früheres Mitglied des St. Louis Kinderchores ist **Tobin Sparfeld** durch die ganze Welt gereist, von Vancouver, British Columbia, im Westen bis Moskau, Russland im Osten. Tobin hat bei Seraphic Fire und im Santa Fe Wüsten-Chor gesungen, er arbeitete mit Chören aller Altersgruppen, war Assistent beim Miami Kinderchor und Vize-Direktor des St. Louis Kinderchores. Er lehrte am Principia College, war Chordirektor an der Millersville Universität in Pennsylvania und war Dirigierassistent beim Civic Chorale of Greater Miami. Tobin erlangte sein DMA in Dirigieren an der Universität von Miami in Coral Gables und studierte bei Jo-Michael Scheibe und Joshua Habermann. Er hat darüber hinaus ein künstlerisches Lehrerdiplom des CME Instituts von Doreen Rao. Er ist derzeit Chef der Musikabteilung des Los Angeles Mission College, einem Teil des Los Angeles Community College Districtes. E-Mail: [tobin.sparfeld@gmail.com](mailto:tobin.sparfeld@gmail.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Brigitte Riskowski, Deutschland

## Choral Music Recording Reviews

### Die Wahl des Kritikers (s. 62)

T. J. Harper, DMA

**Licht und Liebe: Neue Vokalmusik für das Sonux Ensemble**  
**Stefan Kuchel, Saxophon; Sirius Quartet: Fung Chen Hwei, Violine; Gregor Hübner, Violine; Ron Lawrence, Viola; Jeremy Harman, Violoncello**

**Hans-Joachim Lustig, Leitung**

**Rondeau Production GmbH – Petersstraße 39-41 – D-04109**

**Leipzig**

**(2013; 62' 08")**

Der Name des Sonux Ensembles ergibt sich aus der Kombination der lateinischen Worte *sonus* für Klang und *lux* für Licht. Dieser Männerchor aus Norddeutschland unter der Leitung von Hans-Joachim Lustig besteht aus den Tenören und Bässen der Chorknaben Uetersen. Auch wenn sich das Repertoire dieses Ensembles auf alle Jahrhunderte und Genres erstreckt, ist diese CD den zeitgenössischen Kompositionen gewidmet, die speziell für das Sonux Ensemble geschrieben und arrangiert wurden. *Licht und Liebe: Neue Vokalwerke für das Sonux Ensemble* ist eine Sammlung von Uraufführungen von Kompositionen und Arrangements. Fast alle Werke dieser Aufnahme wurden speziell für dieses Ensemble geschrieben. Das Gütesiegel dieser CD ergibt sich daraus, dass alle Werke Erstaufführungen sind,

einschließlich einer neuen Version von Eric Whitacres *Five Hebrew Love Songs*. In der ununterbrochenen Anstrengung, neue Musik für Männerchor aufs Programm zu setzen, ist diese Aufnahme ein Muss. Alle Werke beziehen sich subtil auf den Titel "Licht und Liebe".

Die CD zeichnet sich vor allem durch eine jugendliche Lebendigkeit aus, die Hans-Joachim Lustig verbindend über alle Werke erreicht. Der Chorklang ist warm, rund und gleichzeitig sensibel und reif. Jeder Sänger besitzt ein hohes Maß an Gesangkunst, was zu einer besonderen Tiefe des Klangs beiträgt. Hans-Joachim Lustig sorgt in dieser Aufnahme für ein klares Konzept aus Textverständlichkeit und interpretatorischer Kraft, ohne in falsche Emotionalität und Gehabe abzugleiten.

Auf den ersten Blick ist *Licht und Liebe* ein vielschichtiges Schweifen durch Erinnerungen an vertraute Hörlandschaften. Bei näherer Betrachtung drängt sich dem Hörer ganz organisch die Erkenntnis auf, wie diese beiden Elemente die menschliche Erfahrung bestimmen. Es herrscht eine schöne Ausgewogenheit zwischen den Werken, die die Auswahl von *Licht und Liebe* eröffnen und beschließen, und alle Werke sprechen direkt die aus der Sicht der Jugend grenzenlose, unbestechliche Kraft der Liebe an. So ist es nicht verwunderlich, dass dem Sonux Ensemble eine authentische Wiedergabe gelingt, die in der Lage ist, die feinen Dimensionen von Licht und Liebe zu vermitteln.

Der erste Track, *Licht, mein Licht* von Vytautas Miškinis (\*1954) auf Texte von Rabindranath Tagore leuchtet regelrecht. *Ich sah die Ewigkeit* von Paul Mealor (\*1975) auf Texte von Henry Vaughan wirkt himmlisch und verinnerlicht. Im beschreibenden Text konstatiert Holger Haushahn, dass *Zum Licht* des lettischen Komponisten Uģis Prauliņš (\*1957), "von unterschiedlichen Stufen des Erwachens handelt: aus der Illusion zur Wahrheit, aus der Dunkelheit zum Licht, vom Tod zum ewigen Leben". In dem Text von Brhadaranyaka Upanisad geht es um den kraftvollen Ausdruck einer Weltreise, bestimmt durch Hoffnung. *Heiliges Licht* von Ola Gjelo (\*1978) auf Texte von George Herbert beschreibt Offenbarungen des empfangenen Lichts: kraftvoll, tänzerisch, leicht, unregelmäßig.

Charles Anthony Silvestri verfasste das titelgebende Gedicht *Light & Love* für diese Ersteinspielung, das zweimal vertont ist. Die eine Version stammt von Tobias Forster (\*1973) und der zweite Satz von Alwin Michael Schronen (\*1965). Diese beiden Kompositionen stellen anscheinend entgegengesetzte Visionen des Textes von Silvestri dar. Silvestri stellt fest, dass er "die Kluft überbrückt zwischen den beiden Konzepten des einerseits weißen, andererseits durch ein Prisma gebrochenen Lichts". *Fünf hebräische Liebeslieder* von Eric Whitacre (\*1970) auf einen Text von Hila Plitmann repräsentieren die Wärme dieses Arrangements für Männerstimmen. Aleksandar S. Vujić (\*1945) Satz des anonymen Texts *Du bist mein* ist eine achtsame Komposition aus einem symmetrischen Gerüst mit punktuellen Dissonanzen, die in absichtlichem Kontrast stehen zu dem Gefühl, das der Text vermittelt. *Fragmente aus dem Hohelied Salomonis* von Gregor Hübner (\*1967) enthält vielfältige Gedichte aus dem Hohelied Salomonis. Beeinflusst von improvisatorischen Elementen des Jazz hebt dieses Werk die virtuellen Fähigkeiten des Sirius Quartetts

hervor, auch wenn die Sicht auf die Beziehung zur Intimität des Textes nie verloren geht. Das Werk ist mehr oder weniger ein lebendiger Tagtraum. Die vier Sätze oder Fragmente drücken das Wesen der Liebe in ihrer Blüte aus, beginnend mit dem ersten Satz, der Dringlichkeit und Hoffnung verkörpert; die physische Sehnsucht und Erwartung im zweiten Satz; Unruhe und Leidenschaft im dritten Satz; und schließlich die endlose Freude und Überschwänglichkeit des vierten und letzten Satzes. Der Saxophonist Stephan Kuchel ist auf der gesamten CD außerordentlich und verdient besondere Erwähnung für seine seelenvollen Interpretationen, die sich mit jeder Komposition überzeugend verbinden.

*Licht und Liebe: Neue Werke für das Sonux Ensemble* ist eine Zusammenstellung von Aufnahmen, die zwischen November 2012 und Mai 2013 in der Katholischen Kirche Uetersen in Wedel, Deutschland, entstanden. Diese moderne Kirche aus dem frühen 20. Jahrhundert liefert eine erstaunlich ehrliche Akustik, die sowohl die Strenge des Ensembles als auch die virtuose Partnerschaft mit Stephan Kuchel und dem Sirius Quartett beleuchtet.

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

**T.J. Harper** ist Leiter aller Choraktivitäten und Betreuer des Secondary Music Education curriculum an der Providence-Universität in Providence, Rhode Island (USA). Er ist Dirigent der drei Chöre des Kollegs, außerdem leitet er Kurse in Dirigieren, Ergänzenden Chorpraktiken, Angewandtem Dirigieren sowie in Gesangsmethodik. Dr. Harper erhielt den Grad eines Doctor of Musical Arts (mit Auszeichnung) von der University of Southern California. Das Interesse von Dr. Harper richtete sich auf tiefergehende Erforschung des Einflusses der NSDAP auf deutsche Chormusik und auf die Musik von Hugo Distler. Seine Dissertation mit dem Titel *Hugo Distler and the Renewal Movement in Nazi Germany* (2008) konzentriert sich auf die Problemlage von Hugo Distler zwischen seinem persönlichen Empfinden und seinen politischen bzw. beruflichen Pflichten der Partei gegenüber. Dr. T.J. Harper ist Mitautor von *Student Engagement in Higher Education: Theoretical Perspectives and Practical Approaches for Diverse Populations* (Routledge, 2008). E-Mail: [harper.tj@gmail.com](mailto:harper.tj@gmail.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Martina Pratsch, Schweiz ●