



International Choral Bulletin

Deutsche Texte

President's Column (s. 5)

Liebe Freunde,

Der Exekutivausschuss und das Präsidium der IFCM sind im Juli in Pécs, Ungarn, zusammengetreten. Auf der Tagesordnung standen für die Zukunft der IFCM wichtige Punkte, neue Gelegenheiten für unsere Mitglieder und eine völlig neue Ausrichtung der Funktionsweise der IFCM. Es war SEHR spannend!

Ein neues Präsidiumsmitglied: Zunächst wählten wir ein neues Präsidiumsmitglied. Oscar Escalada war von den Präsidien von drei lateinamerikanischen Chororganisationen nominiert worden. Er ist international für die Chormusik tätig, solange ich mich erinnern kann, und ist ein bekannter Komponist, Chorleiter und Verwalter. Letztes Jahr diente er als Mitglied des künstlerischen Ausschusses des Zehnten Weltchorsymposiums in Seoul, Südkorea. Zudem ist er Präsident der äußerst erfolgreichen Organisation America Cantat und bereitet derzeit zusammen mit der IFCM und dem IFCM Gründungsmitglied ACDA das nächste America Cantat Festival in Nassau, Bahamas, vor (21.-31. August 2016). Oscar hat ein außerordentlich hohes Arbeitsethos und wird von allen bedeutenden Kollegen in seinem Teil der Welt unterstützt. Es ist uns eine Ehre, ihn unter uns zu haben.

Zehnjahresplan: Das Präsidium hat einen Zehnjahresplan aufgestellt, der sich auf die ursprünglichen Ziele konzentriert, derentwegen die IFCM einst gegründet worden war – nämlich die Unterstützung unserer Gründungsmitglieder in allen Bereichen der internationalen Chormusik. Aufgabe der IFCM ist es, neue Möglichkeiten für unsere Gründungsmitglieder zu finden und zu entwickeln mit dem Ziel, dass diese sie sich zu eigen machen und ihren eigenen Mitgliedern neue Möglichkeiten bieten. Ein Beispiel dafür ist die *IFCM World Choral Expo 2015*, die erstmals im kommenden November in Macau, China, stattfinden wird. Außerdem die Ausdehnung der Arbeit von *IFCM Chorleiter ohne Grenzen* in Afrika, Süd- und Nordamerika und im asiatischen und südpazifischen Raum. Und dann das zweite *IFCM Weltjugendforum*, das nächstes Jahr im Zusammenhang mit dem America Cantat Festival stattfinden soll. All diese Projekte werden in enger Zusammenarbeit mit unseren Gründungsmitgliedern entwickelt. Wir hoffen, dass diese „Saat“ aufgehen wird und dass die Gründungsmitglieder sie für ihre eigenen Mitglieder weiterentwickeln.

Neue Funktionsweise: Mit der Neuschreibung unserer Satzung und Geschäftsordnung auf unserer Generalversammlung letztes Jahr haben wir unseren Funktionsmodus grundlegend verändert. *New Operations Model* (Neues Betriebsmodell) genannt, baut es auf der Beibehaltung des bestehenden robusten künstlerischen Modells auf und setzt auf folgende Prinzipien:

- Völlige Abkehr von öffentlichen Subventionen
- Breite Fächerung der administrativen Aufgaben (ohne Konzentrierung auf einen Generalsekretär bzw. Exekutivdirektor)
- Ein arbeitendes Präsidium
- Erschließung neuer Einnahmequellen, die einen permanenten Fluss von Betriebsmitteln garantieren

Gemeinnützigkeit: Vor zwei Jahren haben wir die IFCM-US gegründet, eine gemeinnützige Parallelorganisation, deren einziger Zweck die Erschließung von Einnahmequellen für die IFCM ist. Die Organisation wird von einem amerikanischen Präsidium verwaltet, dem der Präsident der IFCM vorsteht. Dadurch werden Kontinuität und Transparenz gewährleistet.

Mehrere Büros: Wir arbeiten darauf hin, Büros auf allen fünf Kontinenten zu errichten. Zur Zeit haben wir vorläufige Büros in Europa und Asien. Auf diese Weise wollen wir eine gute Grundlage für die zukünftigen Änderungen auf Führungsebene schaffen, was natürlich Folgen hat, wenn sich der Schwerpunkt auf ein anderes Land verlagert.

Kleinere Führungsgruppen: Wir haben den Exekutivausschuss und das Präsidium verkleinert (vorher 7/40, jetzt 5/14). Dadurch können Beschlüsse schneller getroffen und eine größere Flexibilität gewährleistet werden. Jedes Mitglied übernimmt einen bedeutenden Anteil an der Verwaltung eines oder mehrerer Projekte und seine Auslagen werden erstattet.

Es gibt sehr viel mehr zu berichten, aber das werde ich im nächsten *President's Column* erzählen.

Ich bin gespannt auf unseren weiteren Weg. Ich sehe ihn als eine Reflektion der Vergangenheit – aufbauend auf einer neuen tragfähigen Struktur, die uns zu einer hellen fortschrittlichen Zukunft führt. Viele Menschen sind bereits weltweit in der Chormusik aktiv. Seien Sie eine(r) von ihnen... Engagieren Sie sich in der „Neuen IFCM“.

Michael J. Anderson, Präsident

Übersetzt aus dem amerikanischen Englisch von Jutta Tagger, Frankreich •

Das ICB-Team freut sich, unseren Lesern bekanntgeben zu können, dass Dr. Michael J. Anderson an der Musikfakultät der Universität von Chicago, Abteilung für Architektur, Design und Künste, zum Professor ernannt wurde. Glückwunsch!

Dossier: Chordirigieren und Chorakustik

Phänomene und Zusammenhänge

Chordirigieren und Chorakustik Phänomene und Zusammenhänge (s. 7)

Einleitung

Viele Chorleiter stimmen sicherlich überein, dass die Qualität eines Chores oft mit den Qualitäten des Chorleiters einhergeht. Dass Chordirigenten deshalb eine große Bandbreite und Vielseitigkeit auf zahlreichen Gebieten vorweisen müssen, liegt auf der Hand und der Erfolg ihrer Arbeit steigt mit jeder ausgiebigen Beschäftigung mit den wichtigsten chorischen Aspekten. Es ließe sich eine lange Liste notwendiger Fähigkeiten nennen. Ein Aspekt wird meist eher selten in Betracht gezogen: die Akustik. Denn die Musik basiert unwiderlegbar auf physikalischen Gesetzen. Das Wissen um akustische Naturgesetze kann Chorleitern deswegen wichtige Hilfestellungen geben, unterschiedliche Zusammenhänge zu verstehen und daraus wertvolle musikalische Konsequenzen ziehen. In den meisten Fällen wird bei Problemen ohne dieses Hintergrundwissen eine Lösung aufgrund von persönlichen Erfahrungen oder intuitiv gefunden. Dieser Artikel versucht exemplarisch deutlich zu machen, wie akustisches Wissen systematisch für Musiker nutzbar gemacht werden kann.

Objektive Physik und subjektive Beurteilung

Zahlreiche Begriffe wie „Frequenz“, „Obertöne“ und „Resonanz“ sind für Sänger und Gesangslehrer eine Selbstverständlichkeit. Sie stammen ursprünglich aus dem naturwissenschaftlichen Begriffsrepertoire und verleihen einer ansonsten eher intuitiv geprägten Gesangspraxis einen fundierten Charakter. Führt man sich aber beispielsweise die Diskussionen über die Bewertung von Gesangsstimmen und ihre ästhetische Beurteilung vor Augen, kommt es häufig zu unterschiedlichen Ansichten und oft auch Streitigkeiten. Allzu häufig liegt es am unterschiedlichen Gebrauch der akustischen Begriffe sowie an fehlenden objektiven Beurteilungskriterien. In der Akustik als Teilbereich der Physik sind die Termini klar definiert und können somit für den Musiker eine Hilfe darstellen. Außerdem bieten akustische Analysemethoden eine Möglichkeit, objektive Kriterien zu entwickeln, die eine optimale und notwendige Ergänzung zu langjähriger Gesangserfahrung und pädagogischen Fähigkeiten darstellen. Nachdem die Akustik der Singstimme schon seit vielen Jahrzehnten untersucht wird, ist die Erforschung der Chorakustik durch die technische Entwicklung von Messsystemen und Analysesoftware sowie notwendiger, weitreichender Fachkenntnisse in Gesang, Chorleitung, Psychoakustik, Physik, Signaltheorie, Messtechnik und Raumakustik erst in den letzten Jahren in größerer Intensität möglich geworden.

Gesang akustisch betrachtet

Vereinfacht kann man sich die Akustik der Klangerzeugung von Gesang folgendermaßen veranschaulichen: Die Lunge stellt die Energie zur Verfügung, so dass am Kehlkopf als Quelle der Primärklang erzeugt wird. Der darüber liegende Vokaltrakt dient als Filter und lässt je nach Formung des Vokaltraktes die Naturtöne mit unterschiedlichen Lautstärken durch dieses System. An den Lippen kommt es noch zu einer weiteren Filterung im Rahmen der Schallabstrahlung, die den Klang ein weiteres Mal verändert. Durch akustische Eigenschaften der Schallausbreitung sowie der Raumakustik wird an jedem Ort im Raum der Schall mehr oder weniger stark verändert ankommen. Die letzte Variation erfolgt durch das Ohr und die neuronale Umsetzung an das Gehirn als wahrgenommener Schall beim Zuhörer. Einzelne Aspekte dieser langen Kette von Schallereignissen und -veränderungen sollen in diesem Beitrag ein wenig hinterleuchtet und in einen chorpraktischen Zusammenhang gestellt werden.

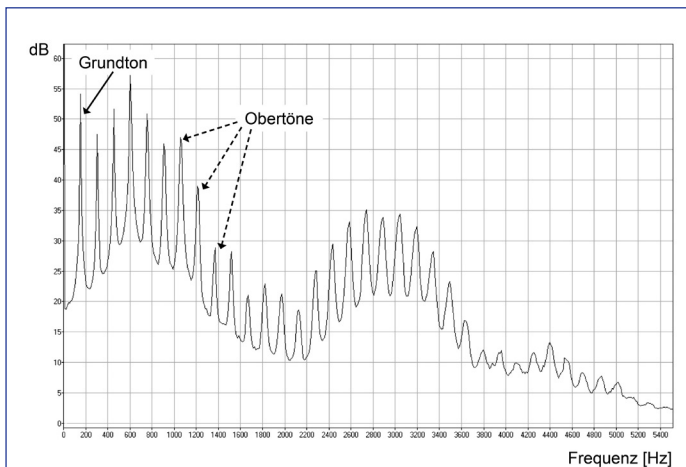
Klangproduktion

Akustisch gesehen besteht ein von einem Instrument oder der Gesangsstimme erzeugter Ton aus einer großen Anzahl von Teiltönen - oder auch Obertönen genannt - mit unterschiedlicher Lautstärke. Die Frequenz des Grundtons bestimmt die wahrgenommene Tonhöhe. Die Frequenzabstände der Teiltöne voneinander sind immer identisch und entsprechen der Grundtonfrequenz. Das Verhältnis der einzelnen Lautstärken der Teiltöne zueinander, auch Spektrum genannt, wirkt sich in der Wahrnehmung als unterschiedliche Klangfarben aus. Dadurch lassen sich bei gleichen Grundtönen unterschiedliche Instrumente bzw. Klangfarben differenzieren.

Prof. Harald Jers

Vokalklang

Die Sprech- und Gesangsstimme besteht sowohl phonetisch als auch akustisch hauptsächlich aus Vokalen und Konsonanten. In der nebenstehenden Grafik ist eine Spektralanalyse eines Vokals dargestellt, die verdeutlicht, wie die Verteilung der Frequenzen bei diesem Laut aussieht.

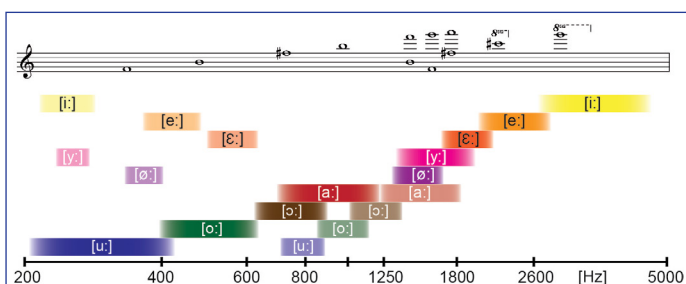


Vokal „a“ auf einem Ton: Grundton mit Obertönen mit besonders viel Energie im tiefen Frequenzbereich

Vokale sind Hauptklangträger und verantwortlich für einen schönen Stimmklang und Lautstärke. Die spektrale Analyse zeigt den Grundton mit zahlreichen Obertönen. Die Kraft des Vokalklangs und damit der Stimme liegt im tieferen Frequenzbereich.

Vokalformanten

Diejenigen Frequenzbereiche, in denen die Naturtöne größere Lautstärken aufweisen, werden Formantbereiche genannt. Für jeden Vokal gibt es charakteristische Formantbereiche, die zur Wahrnehmung genau dieser Klangfarbe notwendig sind, und Vokalformanten heißen. Es gibt mehrere Formanten, die man von tiefen zu hohen Frequenzen durchnummeriert. Die beiden ersten Formanten sind für die Hörwahrnehmung eines Vokals und dessen Verständlichkeit maßgeblich und ausreichend. Die darüber liegenden höheren Formanten charakterisieren eher das Timbre und die Artikulations-Eigenarten eines Sprechers oder Sängers. Die Vokalformanten unterscheiden sich sowohl von Mensch zu Mensch als auch zwischen Frauen, Männern und Kindern bzw. verschiedenen Stimmfächern. Für einige Vokale sind Kombinationen der beiden Vokalformanten spezifisch und im folgenden Diagramm aus den gemittelten Formantlagen dargestellt:



Vokalformanten (1 und 2) im Gesang (die wichtigeren der beiden Vokalformanten sind mit höherer Deckkraft abgebildet)

Für den Gesang sind somit diejenigen Obertöne verstärkt, die im Bereich der jeweiligen Vokalformanten liegen. Im Chor wird deswegen die Intonation innerhalb der Stimmgruppe maßgeblich auch durch die gleiche Vokalbildung bestimmt, also den möglichst gleichen Vokalformanten. Bei Intervallen oder Akkorden im Chor sind diejenigen gleichen Obertöne und Vokalformanten ausschlaggebend für eine gute Intonation.

Aspekte der Stimmbildung

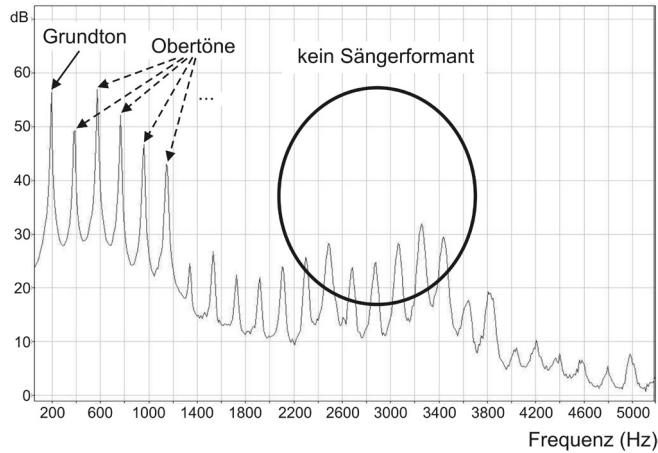
Jede anatomische Veränderung der Stellung von Zunge, Gaumensegel, Kehlkopfposition, Mundöffnung und Unterkiefer führt zu einer Veränderung des Vokaltraktes. Diese Veränderungen finden bei phonetischen Ereignissen statt und folgen bei Sprache sehr schnell aufeinander. Einige der in der Stimmbildung relevanten Aspekte wie Stimmsitz, Tragfähigkeit, Volumen, Vokalausgleich, Klangverstärkung und Obertönigkeit der Stimme können anhand dieser akustischen Betrachtungsweise erklärt und differenziert angewendet werden.

Vokalausgleich

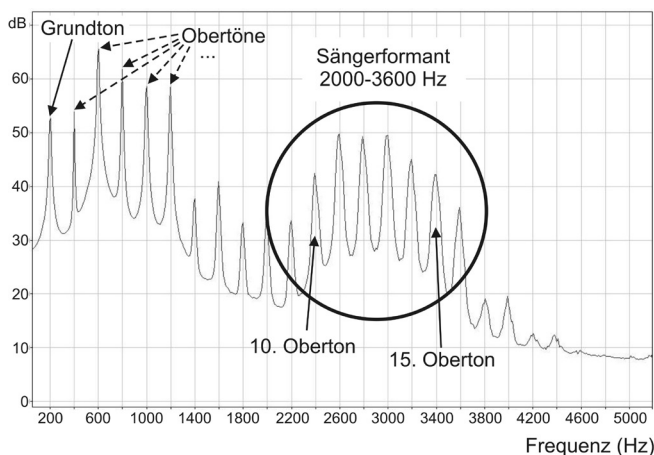
Beispielweise wird in der Stimmbildung beim sogenannten Vokalausgleich angestrebt, die Vokale stärker miteinander verschmelzen zu lassen und der Stimme eine unabhängig von der Vokalfarbe einheitliche Grundfärbung zu geben. Akustisch gesehen hängt der erste Vokalformant stark von der Stellung der Kiefer und der zweite Formant vornehmlich von der Zungenstellung ab. Der Vokalausgleich erfolgt somit durch Variation von Kiefer- und Zungenstellung, entweder gleichzeitig oder unabhängig voneinander. Somit erklären sich damit auch verschiedene stimmbildnerische Ansätze, die auf Veränderungen von Unterkiefer- und/oder Zungenstellung beruhen und eine Balance von Vokalverständlichkeit und Einheitlichkeit der Stimme zum Ziel haben. Da diese separate Steuerung viel Übung benötigt, ist dies ein langer Lernprozess, der im Gesangsunterricht oder der chorischen Stimmbildung oftmals thematisiert wird.

Sängerformant

Die Tragfähigkeit der Gesangsstimme ist sowohl solistisch als auch chorisch von besonderem Interesse. In diesem Zusammenhang kommt dem Frequenzbereich zwischen 2000 und 4000 Hz besondere Bedeutung zu. Dieser Bereich, auch „Sängerformant“ genannt, bezeichnet die deutliche Lautstärkeanhebung der Obertöne bei diesen Frequenzen. In direktem Zusammenhang mit dem Sängerformant steht auch der Begriff des „Stimmsitzes“, der in der Stimmbildung als ein wichtiges Ziel thematisiert wird. Denn durch Verbesserung des Stimmsitzes wird eine Verstärkung der Obertöne bewirkt, ähnlich wie die Verstärkung des Sängerformanten.



Spektren eines gesungenen Tones (kleines as, 200 Hz Grundtonfrequenz) auf dem Vokal „a“
Ohne Stimmbildung/Gesangsunterricht

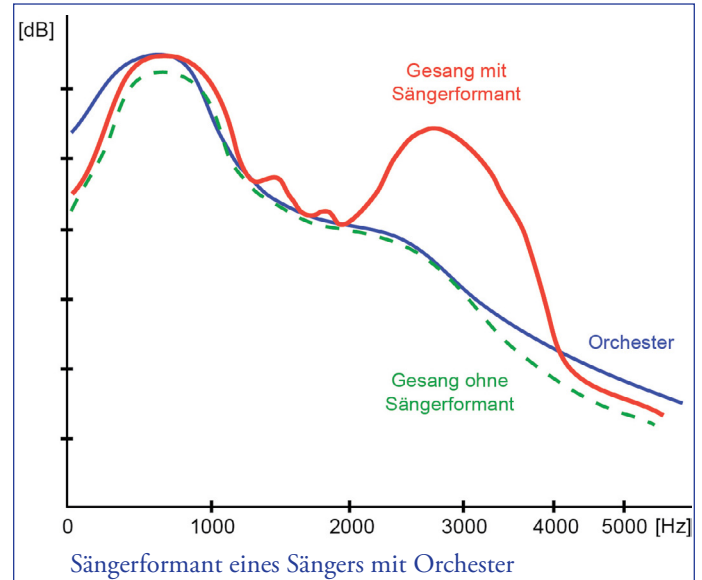


Spektren eines gesungenen Tones (kleines as, 200 Hz Grundtonfrequenz) auf dem Vokal „a“
Mit Stimmbildung/Gesangsunterricht

In der nebenstehenden Grafiken sieht man deutlich die Anhebung der 11.-15. Obertöne bei einem gesungenen Ton mit Sängerformant im Vergleich ohne Sängerformant. Übertragen auf die Chormusik kann die Ausbildung des Sängerformanten und der damit zusammen hängende Stimmsitz auch von Bedeutung sein. Er kann für eine höhere Brillanz, Textverständlichkeit und Durchhörbarkeit sorgen. Desweiteren ermöglicht er eine höhere dynamische Bandbreite bei vergleichsweise recht geringer Anstrengung der Sänger, was den Gesang klangvoll und natürlich werden lässt.

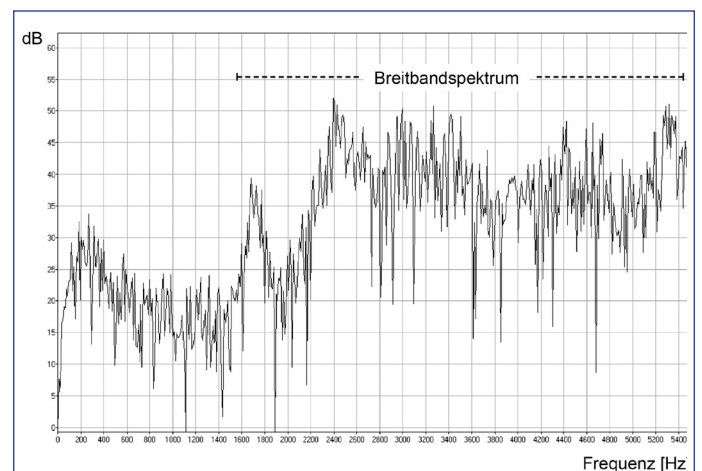
In der folgenden Grafik sind die durchschnittlichen Spektren von einem Orchester und Gesang dargestellt. Man sieht über einen großen Frequenzbereich, dass die Stimme nicht lauter als das Orchester ist. Nur im Frequenzbereich von ungefähr 2000 bis ca. 3200 Hz sind die Obertöne lauter als die des Orchesters. Dadurch ist ein Sänger über so viele Instrumente hinweg überhaupt zu hören. Besonders ist auch hier, dass dem Ohr die Obertöne in diesem Frequenzbereich ausreichen, um die Grundtonhöhe wahrzunehmen. Da die Abstände zwischen den Obertönen äquidistant sind und der Frequenz der Grundtonhöhe

entsprechen, kann das Ohr diese Tonhöhe eindeutig zuordnen. Im Chorgesang trifft man oftmals die Situation an, in der Sänger mit Gesangsunterricht bereits im Stande sind, mit Sängerformant zu singen. Dadurch wird man diese auch über den Durchschnitt des Chores heraus hören können. Neben dem weit verbreiteten Ziel von Chorleitern, die besser ausgebildeten Sänger zu „deckeln“ und damit aufzufordern, mit weniger Sängerformant zu singen, gibt es noch die andere etwas nachhaltigere, evtl. etwas aufwendigere Strategie, dass alle anderen Sänger an das Singen mit Sängerformant herangeführt werden. Vorteil dieses Verfahrens ist eine deutlich größere dynamische Bandbreite des Chores und ein hellerer, flexiblerer und frischerer Chorklang.



Konsonanten – stimmhaft und stimmlos

Im Gegensatz zu den Vokalen und deren Verbindungslaute werden stimmlose Konsonanten ohne Beteiligung der Stimmlippen gebildet und hauptsächlich durch Reibung und Brechung von Luftströmen an den Artikulationswerkzeugen erzeugt. Durch diese tonlose, also unperiodische Klangerzeugung besitzen sie ein auf alle Frequenzen breit verteiltes Spektrum, welches meist die Hauptenergie im höheren Frequenzbereich bis ca. 12.000 Hz aufweist.



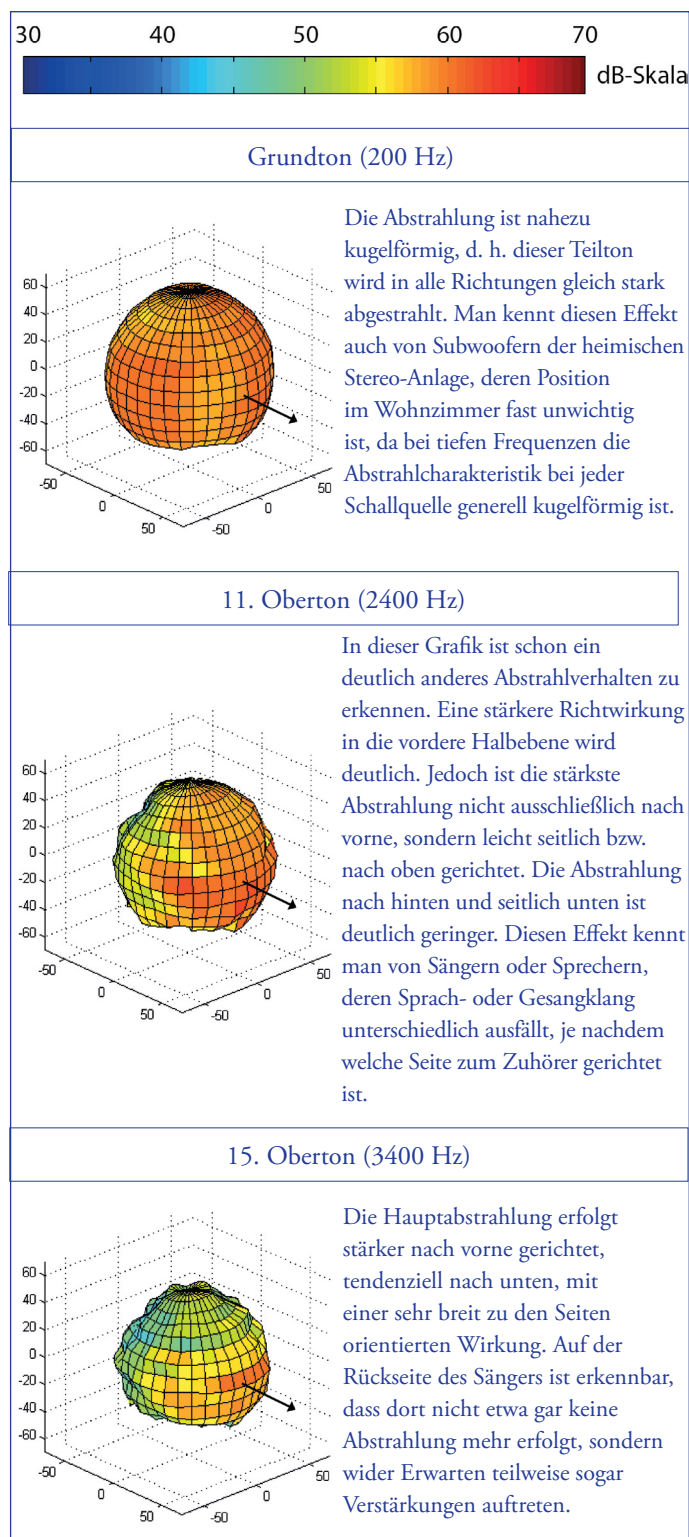
Stimmloser Konsonant „sch“: überwiegende Energie im hohen Frequenzbereich

Bei stimmhaften Konsonanten und Klingern entstehen Mischformen von periodischen und unperiodischen Schwingungsformen, in denen sich die jeweiligen Anteile überlagern. In einer gesungenen Melodie treten somit neben dem Grundtonverlauf und den zugehörigen Obertonveränderungen auch in Abhängigkeit vom Text zahlreiche spektrale Veränderungen auf, die einen spektralen Verlauf über der Zeit abbilden. Die Konsonanten trennen und strukturieren die Vokalklänge somit sinnvoll.

Durch die breite Frequenzanregung im Ohr und die höhere Energie, werden Konsonanten meist recht stark wahrgenommen. Daraus erklärt sich auch das Phänomen in der Chorpraxis, dass nicht genau gemeinsam erklingende Konsonanten deutlich wahrgenommen und auch als störend empfunden werden. Eine Verstärkung der Konsonanten wird dem Laien-Chorsänger diese Problematik sicherlich verdeutlichen, führt aber zu einer unausgewogenen Lautstärke-Balance mit den Vokalen. Da die Energie der Konsonanten recht hoch ist, genügt sicherlich eine normale Artikulation der Konsonanten bei gleichzeitigem Erklingen, was sowohl durch Sensibilisierung der Chorsänger als auch durch entsprechende dirigistische Präzision erreicht werden kann.

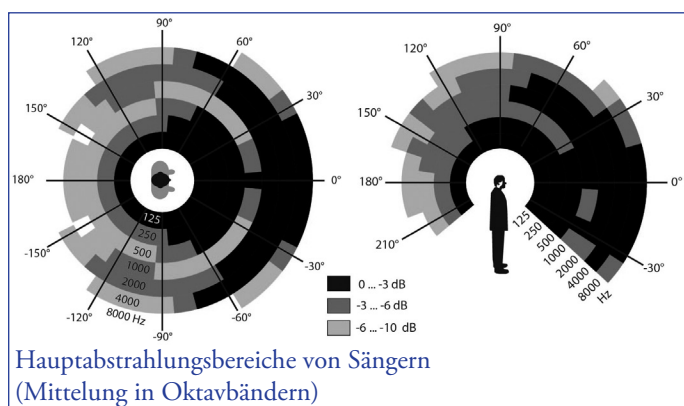
Schallabstrahlung von Sängern

Neben der Qualität und dem Klang der Gesangsstimme ist auch die Schallübertragung vom Chorsänger zum Zuhörer im Proberaum oder im Konzertsaal wichtig. Hauptverantwortlich ist dafür die Art und Weise, wie der Schall den Sänger verlässt, und in welche Richtungen die Abstrahlung mit welcher Intensität erfolgt. Diese so genannte „Richtcharakteristik“ bezeichnet eine Eigenschaft des Sängers, die nur von der Körpergeometrie und den akustischen Absorptions- und Reflektionseigenschaften des Körpers abhängt. Durch Lippen, Nase, Ohren, Kopf, Schultern und den ganzen Oberkörper wird der Schall für jede Frequenz unterschiedlich gebeugt, reflektiert oder absorbiert. Für jede Frequenz eines gesungenen Tones, d. h. für den zugehörigen Grundton und für die jeweiligen Obertöne, ergibt sich ein unterschiedliches Abstrahlverhalten, wie man in einigen beispielhaften Grafiken untenstehend erkennen kann. Die abgebildeten Grafiken zeigen Kugeldiagramme, die das Schallverhalten um den Sänger herum darstellen. Es handelt sich um die Darstellung des Schalldrucks in Dezibel (dB), einer physikalischen Größe, die beim Zuhörer angenähert der empfundenen Lautstärke entspricht. Die Stärke der Abstrahlung wird sowohl durch die Abweichung von der Kugelgeometrie als auch durch unterschiedliche Farbtöne entsprechend einer Farbskala dargestellt: rote Farbe entspricht starker Abstrahlung, blaue Farbe entspricht einer geringen Abstrahlung. Die Blickrichtung des Sängers ist in Pfeilrichtungen dargestellt. Exemplarisch ist hier das Abstrahlverhalten von drei Teiltönen der oben besprochenen Spektren vertreten.



Das hier für drei Teiltöne dargestellte Abstrahlverhalten ist auch bei den anderen Teiltönen des Gesangsspektrums festzustellen und wirkt sich je nach Stärke des Obertons auf den gesamten Klang aus. Besonders im Bereich des verstärkten Sängerformanten zwischen 2000 und 3600 Hz sind deutliche Richtwirkungen zu verzeichnen. Je stärker die Richtwirkung nach vorne gerichtet ist, desto tragfähiger und klangvoller wird der Ton beim Zuhörer wahrgenommen werden. Dies unterstreicht noch einmal die wesentliche Bedeutung des Sängerformanten.

Eine optische Darstellung dieser Abstrahlung wird mit den zwei folgenden Grafiken der Abstrahlcharakteristik in zwei Ebenen der Aufsicht und Seitenansicht angedeutet. Die Frequenzangaben bezeichnen die Mittenfrequenz der jeweils gemittelten Werte innerhalb eines Oktavbandes. Die Flächen zeigen die Hauptabstrahlungsgebiete der Gesangsstimme: dunkelgraue Flächen bezeichnen eine Pegelabnahme im Verhältnis zum höchsten Pegel von 0 bis -3 dB, graue Flächen von -3 bis -6 dB und hellgraue Flächen von -6 bis -10 dB. Ungekennzeichnete Bereiche besitzen höhere Pegelabnahmen als -10 dB.



Konsequenzen für die Gesangs- und Chorpraxis

Zusammengefasst lässt sich die Abstrahlung für Sänger folgendermaßen formulieren: Bei tiefen Frequenzen von 80-500 Hz ist die Abstrahlung nahezu kugelförmig. Für diese Frequenzen ist also die Ausrichtung des Sängers nicht von Bedeutung. Bei mittleren Frequenzen von 500-2000 Hz ist die Hauptabstrahlung hauptsächlich frontal nach unten gerichtet; bei etwas höheren Frequenzen erfolgt stärkere Abstrahlung nach oben rechts und links bei einer reduzierten Abstrahlung nach hinten. Jedoch besteht auf der Rückseite des Sängers ein lokales Maximum aufgrund konstruktiver Interferenz. Bei hohen Frequenzen von 2000-5000 Hz wird neben der starken Abstrahlung nach vorne auch ein großer Teil der Energie rechts und links emittiert; nach hinten lässt die Abstrahlung stark nach.

Um ein großes Klangvolumen für einen Solo- oder Chorsänger zu erzielen, ist somit die Positionierung im Konzertsaal und in Bezug auf das Orchester von besonderer Bedeutung. Damit auch die seitlich, nach oben oder nach hinten gerichtete Schallenergie nicht verloren geht, sind gut ausgerichtete Reflektionswände von großer Wichtigkeit. Für die Konzertsituation in der Chorpraxis haben die Untersuchungen ebenfalls Konsequenzen:

- Die Obertöne bei Vokalen besitzen jeweils unterschiedliche Abstrahleigenschaften, dadurch wird der Klang in unterschiedlichen Richtungen als verschiedene Klangfarben wahrgenommen

- Die Positionierung von Sängern kann somit als künstlerisches Mittel benutzt werden, um die klanglichen Vorstellungen des Chorleiters umzusetzen
- Zu beachten ist hierbei insbesondere die Position von Nachbarsängern, die die Klangfarben durch Absorption stark verändern können
- Konsonanten haben aufgrund der hohen Frequenzen eine recht starke Richtwirkung; über größere Entfernung und durch Hindernisse können diese aber stark gedämpft werden
- Reflektionswände sollten in ausreichender Höhe hinter den Chor positioniert werden, um auch den relativ hohen Energieteil der Abstrahlung nach hinten durch Reflektion nach vorne nutzbar zu machen
- Ein größerer Abstand zwischen den Sängern dient einer größeren Klangentfaltung anstelle einer Absorption durch den Nachbarsänger
- Auch zwischen den Chorreihen sollte für genügend Platz gesorgt sein
- Die Podesthöhe sollte ausreichend hoch angesetzt werden, damit der etwas nach unten gerichtete Schall nicht in der Kleidung der vorderen Chorreihen verschwindet

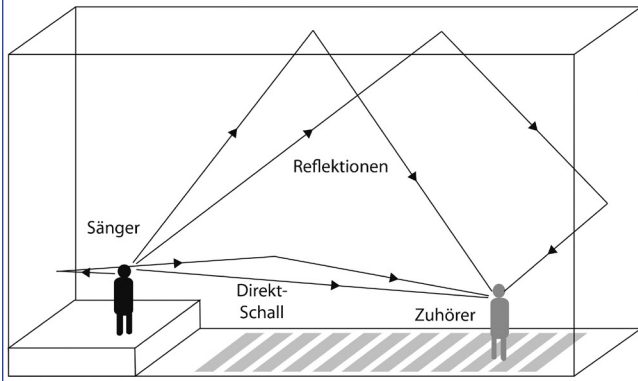
Schallausbreitung

Der Gesang eines Chorsängers, d. h. die oben beschriebene Schwingungsform, breitet sich in Form einer Welle vom Sänger kugelförmig aus. Sie unterliegt damit den Gesetzmäßigkeiten von mechanischen Wellen. Beim Auftreffen auf Hindernisse seien hier kurz die drei wichtigsten Phänomene erwähnt:

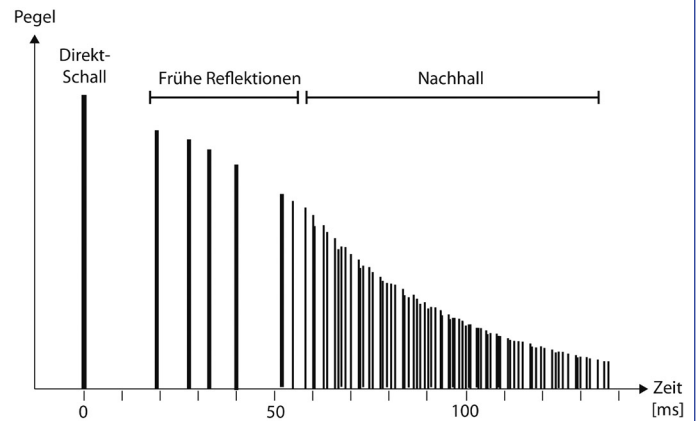
1. Reflektion: Schallwellen werden bei großen Hindernissen wieder zurückgeworfen, der Reflektionswinkel entspricht dabei dem Einfallswinkel.
2. Absorption: Beim Auftreffen auf ein Hindernis vermindert sich bei der Absorption die Energie der Schallwelle. Diese Wegnahme der Energie ist für verschiedene Frequenzen stark unterschiedlich und von den akustischen Eigenschaften des Hindernisses abhängig.
3. Beugung: Schallwellen können durch Hindernisse auch eine Ablenkung der Ausbreitungsrichtung erfahren. Dieses besondere Wellenphänomen ist ebenfalls stark frequenzabhängig und wirkt sich je nach Größenverhältnis von Wellenlänge zu Größe des Hindernisses unterschiedlich stark aus.

Raumakustik

Auf den Gesetzen der Schallausbreitung beruhend entsteht in Konzertsälen, Kirchen oder sonstigen Musikräumen eine bestimmte akustische Ausprägung. Dieses raumakustische Ergebnis ist abhängig von der Position der Schallquelle (z. B. Chor) und des Schallempfängers (z. B. Zuhörer). Das Schema dieser Raumakustik soll anhand der folgenden Grafiken kurz erläutert werden: Der Schall eines Sängers im Chor gelangt zum einen durch die Luft auf direktem Wege zu einem Zuhörer im Publikum. Weitere Schallwege erfolgen leicht verzögert nach einer Reflektion an Decke, Wand oder Boden. Diese bilden die frühen Reflektionen. Da der Schall auch mehrfach reflektiert werden kann, erreicht der Schall des Chorsängers den Zuhörer auch deutlich verzögert; die Summe dieser Schallereignisse nennt man Nachhall. Je nachdem wie schnell der Schall im Raum an Energie verliert, ist die Länge des Nachhalls.



Schallausbreitung und Energieverteilung im Raum



Die Akustik eines Raumes wird hauptsächlich geprägt durch vier Aspekte: die Größe des Raumes, die Form, die akustischen Eigenschaften der Oberflächen und die Position der Schallquellen:

1. Größe des Raumes: Räume mit großem Volumen besitzen eine lange Nachhallzeit, die durch die Absorptionsflächen minimiert wird. Aufgrund der großen Entfernungen nimmt die Schallenergie und wahrgenommene Lautstärke beim weit entfernten Zuhörer deutlich ab. Außerdem kann es durch die relativ langsame Schallgeschwindigkeit (der Schall legt 34m in ca. 1/10 Sekunde zurück) zu Laufzeitunterschieden zwischen Originalschall und verschiedenen Reflektionen kommen. Dies führt zu Unschärfen und störenden Überlagerungen. Aber selbst bei kleineren Räumen können ungünstige Reflektionen die Verständlichkeit deutlich beeinträchtigen.
2. Form: Eher günstig sind Raumformen, bei denen der Schall möglichst direkt zum Hörer gelangt, ohne von Reflektionen verstärkt oder geschwächt zu werden. Dies hilft dem Zuhörer bei der Zuordnung der Schallquelle. In vielen Kirchen gibt es aber oft auch zahlreiche Rundflächen, in denen der Schall allseitig zur Mitte zurückgeworfen wird, beispielsweise im Chorraum der Kirche, Überwölbungen oder einer Kapelle. Dort kommt es zu unangenehmen Interferenzen oder Laufzeitunterschieden, die Irritationen beim Hörer bewirken.
3. Akustische Oberflächeneigenschaften: Harte und glatte Oberflächen reflektieren sehr gut, daher dauert es recht lange bis die Energie einer Schallwelle abgebaut ist, was zu langen Nachhallzeiten führt und in Kirchen oftmals als laut wahrgenommen werden. Offenporige und so genannte schallweiche Flächen wie zum Beispiel Textilien wirken schallschluckend. Die Akustik eines Raumes wird wesentlich von der Art und Verteilung dieser Oberflächen bestimmt. Bei Anwesenheit von Personen beeinflussen diese die Akustik des Raumes ebenfalls durch Absorption. Räume können durch Veränderung dieser Oberflächen deutlich verändert werden. Weiche und offenporige Materialien, z. B. durchgängig verlegte Bankpolster machen aus einer lauten Kirche eine leise.

4. Position der Schallquellen: Schallquellen werden verstärkt, wenn sie unmittelbar vor einer reflektierenden Fläche liegen. Je weiter die Schallquelle von der Wand entfernt ist, desto weniger stark wird sie durch die Reflektion gestützt und umso größer ist der Laufzeitunterschied der Reflektion zum Direktschall. Lautstärke, Präsenz und Durchsichtigkeit der Musik lassen sich somit rein durch die Lage der Schallquellen zu Wänden variieren.

Chor und Raum

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist der Zusammenhang von Raum und Chor. Hier ist insbesondere die Hörbarkeit der Sänger innerhalb eines Chores auf der Bühne von der Klangwahrnehmung der Zuhörer im Publikumsbereich zu unterscheiden, die beide von der Raumakustik abhängen. Diese wird durch die geometrischen und akustischen Eigenschaften von Wänden, Decke, Boden oder größeren Gegenständen eines Proben- oder Konzertraumes als akustisches System vorher bestimmt. Die oben beschriebene Richtcharakteristik von Sängern und die unterschiedliche Position der Chorsänger auf einer Bühne haben somit einen wichtigen Einfluss sowohl auf die Hörbarkeit der Mitsänger als auch den Gesamtklang beim Zuhörer im Publikum. Jeder Sänger ist eine Schallquelle, deren Schall in dem akustischen System reflektiert oder auch an Gegenständen gebeugt werden kann. Dieses Verhalten ist stark frequenzabhängig und bestimmt damit die Energieverteilung im Raum. Grob gesehen unterscheidet man das Nahfeld um die Sänger herum von dem Fernfeld in größerem Abstand, je nachdem wie hoch der Direktschallanteil des Sängers ist, d. h. der Anteil, der auf direktem Weg zum Mitsänger bzw. zum Publikum gelangt.

In einem Raum mit viel Nachhall und häufigen Reflektionen an den Wandbegrenzungen ist das Nahfeld um jeden Sänger herum recht klein, d. h. die Sänger befinden sich schon bei kleinen Abständen von ihren Mitsängern im Fernfeld. Dies bedeutet, dass die Sänger unabhängig von Ihrer Position auf der Bühne einen ähnlichen Höreindruck vom Gesamtchor haben werden und die Aufstellung weniger Einfluss auf die Hörbarkeit haben wird. Ebenso wird sich die Wahrnehmung im Publikum aufgrund der Formation nur unmaßgeblich ändern. Jeder Chor

hat sicherlich diesen Eindruck schon einmal gehabt, dass es in einer „halligen“ Kirche sehr schwierig ist, andere Sänger aufgrund des Gesangs zu lokalisieren. In einem »trockenen« Raum mit wenig Nachhall ist das Nahfeld deutlich größer und die Aufstellung und Formation in einem Chor bzw. auch die Abstände der Sänger untereinander können einen Einfluss auf die Hörbarkeit der Chorsänger haben. Diese bessere Hörbarkeit der Chorsänger untereinander hat damit auch ein besseres Gesamtergebnis für den Zuhörer zur Folge.

Anordnung des Chores: Formation – Aufstellung – Abstand

Bei der Choraufstellung differenziert man grundsätzlich drei verschiedene Aspekte:

1. Mit der Aufstellung wird im Normalfall die Anordnung von Sängern innerhalb einer Stimmgruppe bezeichnet. Hier gibt es unterschiedliche Herangehensweisen und Philosophien. Manche Chorleiter bevorzugen, Chorsänger mit ähnlichem Timbre oder Lautstärkevermögen möglichst beieinander zu platzieren. Andere Chorleiter versuchen gerade diese Positionierung zu vermeiden und wechseln alternierend unterschiedliche Klangfarbentypen ab, so dass es zu Anpassungseffekten kommt und sich die Stimmen aneinander ein wenig angleichen. Zu beachten ist hier die Problematik, dass Sänger mit ähnlichem Timbre es deutlich schwieriger haben, die jeweilige andere Stimme wahrzunehmen. Daraus können ohne Beachtung ungünstige Folgen für die Intonation oder Lautstärkebalance entstehen. Die sozialen und zwischenmenschlichen Kriterien sind sicherlich ein weiterer wichtiger Grund für die Aufstellung im Chor, auf den hier nicht näher eingegangen wird.

- 2. Die Formation bezeichnet die Anordnung der Stimmgruppen an sich. Hier haben viele Länder gewisse Traditionen, die sicherlich zu einem großen Teil aus der gesungenen Literatur heraus entstanden sind. Außerdem spielen dabei auch praktische Aspekte wie die Größe der Sänger eine Rolle und die daraus resultierende Möglichkeit, den Chorleiter gut zu sehen. Auch die Besetzungsgröße der einzelnen Stimmgruppen machen bestimmte Formationen eher sinnvoll. Im Folgenden ist eine Tabelle mit drei recht üblichen Formationen und einiger Vor- und Nachteile abgedruckt:
- 3. Der Abstand zwischen Chorsängern wird oft nicht berücksichtigt. Zum einen wirkt sich der Abstand auf das Lautstärkeverhältnis eines Sängers im Chor im Verhältnis zum Rest des Chores aus. Hier gibt es gewisse Lautstärkebalancen, die günstig für den Chorsänger sind und andere ungünstig, stark abhängig vom umgebenden Raum. Zum anderen kann der Abstand eine andere Klangentfaltung bei Zuhörer sorgen, die klanglich beabsichtigt wird.

Formation	Vorteile	Nachteile	Schema der Formation
Blockformation	Klang ist oft lauter als in Reihenformation Nutzbar für polyphone Werke	Sänger an den Rändern des Chores haben evtl. Probleme andere Sänger ihrer Stimmgruppe zu hören Sänger in der Mitte einer Stimmgruppe haben möglicherweise Probleme die eigene Stimme von Sängern ihrer Stimmgruppe zu unterscheiden	SSSAAATTTBBB SSSAAATTTBBB SSSAAATTTBBB SSSAAATTTBBB Chorleiter
Reihenformation	Besonders geeignet für homophone Musik, um Einsätze und gute Balance der Stimmgruppen wahrzunehmen	Einige Stimmgruppen sind weiter weg von der eigenen Sängerposition	TTTTTTBBBBBB TTTTTTBBBBBB SSSSSAAAAAA SSSSSAAAAAA Chorleiter
Gemischte Aufstellung (in SATB-Quartetten)	Fördert Selbstbewusstsein Stimmen mischen sich mehr beim Zuhörer und klingen oft lauter Sänger können sehr einfach die anderen Stimmgruppen wahrnehmen; verbessert oft die Intonation	Benötigt vorheriges Training Sänger sollten erfahren sein Sänger fühlen sich manchmal „allein“ Schwierig für Chorleiter einzelne Stimmgruppen dirigentisch zu steuern	SATBSATBSATB BTASBTASBTAS SATBSATBSATB BTASBTASBTAS Chorleiter

Vor- und Nachteile von üblichen Chorformationen

Die Akustik eines Chores im Raum ist ein Resultat aus der Klangproduktion der einzelnen Sänger, dem Abstrahlverhalten, der Akustik des Raumes und der Anordnung der Chorsänger darin. Damit lässt sich zusammenfassend feststellen, dass die Chorformation und Aufstellung ein künstlerisches Mittel zur Realisierung einer Klangvorstellung ist, das jeder Chorleiter bewusst einsetzen kann und dafür jeweils eine Entscheidung treffen muss. Die Formation von Chören ist weniger eine gegebene Tatsache, der sich der Chorleiter unterordnen muss.

Hören und Wahrnehmung

Nach diesem schon recht komplizierten Schallweg durch den Raum erreicht die Musik das Ohr des Zuhörers im Publikum. Abhängig von dieser Position sind die Eindrücke durchaus unterschiedlich. Das Ohr stellt somit einen weiteren Filter dar, der vom Gehirn unterschiedlich „übersetzt“ bzw. interpretiert wird und als Klang letztendlich vom Zuhörer wahrgenommen wird. Weiterhin sei noch erwähnt, dass ebenso das Hörvermögen einen wichtigen Einfluss auf die Wahrnehmung des Chorklangles hat. Im Alter nimmt das Hochtönen-Hörvermögen ab, das bedeutet, dass die Konsonanten schwächer gehört werden und möglicherweise der Sinn des Textes nicht mehr verstanden wird, obwohl die Vokale noch laut gehört werden.

Audio-Aufnahme von Chören

Die oben genannten Aufstellungen und Formationen sind maßgeblich für die Situation eines Chores im Raum und den Zuhörer im Publikum bedeutsam. Für die Aufnahme sowohl als Live-Mitschnitt oder in einer Studio-Situation gelten andere Gesetzmäßigkeiten, da die Ohren der Zuhörer an den weit entfernten Plätzen im Publikum nun durch die Hauptmikrofone und ggf. Stützen ersetzt werden und damit deutlich näher am Chor positioniert sind. Dadurch entfallen die stark wirksamen Einflüsse der Seitenwände und deren Reflektionseigenschaften und es liegt ein deutlich anderes akustisches System vor.

Zusammenfassung

Die Akustik im Chor ist ein komplexes System zahlreicher miteinander wechselwirkender Parameter. Neben der reinen Signalproduktion durch den Kehlkopf und den Vokaltrakt als Filter erfährt die menschliche Stimme weiterhin eine frequenzabhängig unterschiedliche Abstrahlung durch die Richtcharakteristik. Desweiteren beeinflusst die Position auf der Bühne bzw. die Position der Chorsänger innerhalb des Chores das Abstrahlverhalten; zusätzlich wird das Aufeinander-Hören der Chorsänger sowohl von der relativen Position zueinander als auch vom umgebenden Raum deutlich beeinflusst. Für die weitere Schallausbreitung im Raum sind Parameter der Raumgeometrie und deren akustische Eigenschaften maßgebend. Die Wahrnehmung beim Zuhörer erfolgt als ein weiterer Filter akustischen Gesetzen, ist darüber hinaus aber auch einer subjektiven Beurteilung unterlegen. ●

Harald Jers ist Dirigent und Professor für Chorleitung an der Musikhochschule Mannheim. Er leitet internationale Dirigierkurse und Workshops an europäischen Musikhochschulen und Akademien. Darüber hinaus ist er Juror bei Chor- und Kompositionswettbewerben sowie Referent an internationalen Musikakademien und bei Fachsymposien. Ein besonderes Markenzeichen seiner dirigentischen Arbeit stellt die Kombination von verschiedenen Disziplinen dar, welche auf Studienabschlüssen in Dirigieren, Schulmusik/Hauptfach Gesang, Kirchenmusik und Physik beruht. Musikalisches Hintergrundwissen durch intensive Forschungstätigkeit im Bereich Chor- und Raumakustik nutzt er zur qualitativen Verbesserung des Chorklangles, für eine effektivere Probenmethodik und zur optimierten Aufstellung von Orchester und Chor. Mit seinem Kammerchor CONSONO konnte er zahlreiche internationale Chorwettbewerbe gewinnen, was auf seine intensive Chorklangarbeit zurückgeht. Website: www.haraldjers.de



Zwei Welten vereint in der Internationalen Föderation für Chormusik (IFCM) (s. 17)

Vorwort

Als Mitglieder der IFCM wurde es 2 Musikern aus verschiedenen Erdteilen, einander vollkommen fremd, ermöglicht, in einem gemeinsamen Konzertprojekt zusammenzuarbeiten. Leider musste der Autor des Artikels seinen ursprünglichen Plan fallen lassen, da er als Doktorand in Musikethnologie an der Otago Universität in Neuseeland weiterstudierte.

Das Projekt begann, als Ulrich Krämer aus Deutschland plante, seine Sommerferien 2012 in Indonesien zu verbringen und deshalb mit vier indonesischen IFCM-Mitgliedern, einschließlich des Autors, Kontakt aufnahm. Am 28. August 2012 trafen wir uns in Salatiga/Zentral-Java und diskutierten einige Ideen für eine Zusammenarbeit in 2014. Bei diesem Treffen ergab sich schon ein gemeinsames Konzert mit einigen bekannten Weihnachtsliedern, darunter auch ein klassisches deutsches Weihnachtslied für Chor. Anfang 2014 mailte mir Ulrich und schlug das *Weihnachtsoratorium* von Johann Sebastian Bach vor. Wir wählten dieses groß angelegte chorsinfonische Werk aus 3 Gründen: 1. Das Thema passte zur Weihnachtszeit; 2. Es ist nicht zu schwierig und trotzdem interessant; 3. Es beinhaltet mehrere Kantaten, aus denen Teile ausgewählt und auch separat aufgeführt werden können. Damals entschieden wir uns auch für den Chor und das Orchester der Christlichen Universität Satya Wacana.

Dieser Artikel hat zum Ziel, ein Gemeinschaftsprojekt und seine Vorzüge sowie ein Vorzeigeprojekt zu beschreiben, von denen andere IFCM-Mitglieder auch profitieren können. Außerdem soll er auch interkulturelle Beziehungen und gegenseitiges Verständnis speziell für die Entwicklung von Chören fördern.

Das Weihnachtsoratorium

Es ist nicht ganz einfach, mit kulturellen Unterschieden umzugehen. So waren z.B. die selbständige Vorbereitung, Eigeninitiative, Disziplin und der persönliche Einsatz kulturelle Barrieren, die die Probenarbeit erschwerten. Während der ersten 2 Probenwochen (Mitte November 2014) bemerkte Ulrich, dass einige wichtige Angaben bezüglich Bogenführung nicht in die Noten der Streicher eingetragen waren. Bei anderen Gelegenheiten hatte Ulrich mit zwei grundlegenden Problemen zu kämpfen: erstens der Langsamkeit und zweitens dem Mangel an Verantwortungsbewusstsein vonseiten der Sänger und Orchestermusiker. Jedoch lernten alle allmählich, sich aneinander anzupassen. Der Lernprozess half allen Beteiligten schließlich, an den kulturellen Unterschieden ihren Spaß zu haben, und dadurch klappten die Proben auch besser.

Das Konzert wurde in drei Kirchen in verschiedenen Städten aufgeführt. Das erste fand in Gereja Bethel Indonesien, der Indonesischen Bethel Kirche, in Hasanudin, Salatiga, am 4. Dezember 2014 statt, das nächste war in der Christuskirche Gereja Isa Almasih in Pringgading, Semarang, am 5. Dezember 2014 und das letzte in der Protestantischen Kirche Westindonesiens Gereja Protestan Indonesia Bagian Barat in Jakarta am 9. Dezember 2014. Die ersten beiden Konzerte waren im Landesinneren bzw. in Zentral-Java, während der letzte in der Hauptstadt Indonesiens lag. Das Konzert wurde von 40 Chorsängern, 4 Solisten und 30 Orchestermusikern aufgeführt und überall vom Publikum begeistert aufgenommen.

Beim ersten Konzert war das größte Problem die Akustik der Kirche. Ulrich äußerte dazu, dass er den Chor während des ganzen Konzertes nicht hören konnte. Außerdem waren die Sänger zu sehr in ihren Noten vertieft, weil es ihr erstes Konzert war. Das zweite Konzert in Semarang lief schon viel besser. Jedoch wurde es von starken Regenfällen übertönt, weil das Kirchengebäude nicht isoliert war – was als ziemlich störend empfunden wurde. Die letzte Aufführung in Jakarta war am erfolgreichsten. Obwohl die Kirche (eingeweiht am 24. August 1839) nicht über genügend Air-condition verfügte, hatte sie die beste Akustik von allen. Die Kirche, welche 300 Zuhörer fasste, war bis auf den letzten Platz besetzt. Das Publikum kam aus der Umgebung und von der Deutschen Botschaft. Obwohl Ulrich, der Chor und das Orchester die Hitze spürten, führten sie das 1½-stündige Konzert erfolgreich auf. Die Zuhörer hatten ihre Freude daran. Einer der Erfolgsfaktoren dieses

Abendkonzertes war die erstklassige Darbietung der Solisten Jollies Dicky Firman (Tenor), Elvira Hoesein Radia (Mezzosopran), Eriyani Tenga Lunga (Sopran), and Felix Avianto (Bass). Das Publikum beglückwünschte die Aufführenden mit langen “standing ovations” am Ende der Konzertreihe.

Der Musikfachbereich Satya Wacana, besonders sein Chor und Orchester, haben dabei in mindestens dreierlei Hinsicht profitiert: Sie bekamen die Gelegenheit, ein großes Barockwerk aus erster Hand einzustudieren und aufzuführen, die deutsche Aussprache und Diktion zu lernen und zu guter Letzt Disziplin zu üben. Auch der Dekan der Satya Wacana Fakultät für darstellende Künste drückte seine Dankbarkeit aus und hoffte, dass solche Projekte in Zukunft öfter realisiert werden können. Die Aufführung des Satya Wacana Musikfachbereichs unter der Leitung von Ulrich Krämer ist auch zu hören auf youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=oKX9XpVrGvw>

Gelegenheiten zur Zusammenarbeit unter IFCM-Mitgliedern

Dieses Gemeinschaftsprojekt ist nur ein Beispiel von positiver Zusammenarbeit, die unter IFCM-Mitgliedern realisiert werden könnte. Ulrich Krämer und dem Musiklehrstuhl Satya Wacana war es zudem gelungen, Unterstützung vom Carus Verlag und der Deutschen Botschaft in Indonesien zu erhalten. Es gibt viele andere Gelegenheiten zur Zusammenarbeit auch in der Zukunft, zum Beispiel gemeinsame Workshops oder Seminare, Meisterkurse in Gesang oder Chordirigieren und Chormusikerziehung in Grund- und weiterführenden Schulen oder Universitäten. Man könnte auch gemeinsam komponieren, Forschung betreiben oder publizieren. Einerseits könnte der gastgebende Musiker die Unterkunft für den Gastmusiker stellen sowie die Veranstaltung planen, vorbereiten und durchführen. Andererseits kann der Gastmusiker Sponsoren für seine Reise sowie für seine Papiere organisieren. Solche Kooperationen sollten öfters zwischen IFCM-Mitgliedern durchgeführt werden, weil so der bürokratische Aufwand geringer gehalten werden kann und die Initiative in vielerlei Hinsicht natürlicher und persönlicher ist. Die IFCM als Institution könnte den Mitgliedern mit Empfehlungen und Vorschlägen zur Seite stehen, um die Veranstaltung zu organisieren und Sponsoren zu finden. Der Verband könnte sie mit Lehrmaterial und möglicherweise auch Notenmaterial unterstützen.

11

Agastya Rama Listya absolvierte seinen Bachelor in Musiktheorie und Komposition am Indonesischen Institut der Künste in Yokyakarta, seinen Master in geistlicher Musik und Chordirigieren am Lutheranischen Seminar und dem St. Olaf College, Minnesota (USA). Inzwischen ist er Doktorand in Musikethnologie an der Otago Universität in Neuseeland. Agastya gründete und leitet das Vokalensemble Lentera Kasih und das Satya Wacana Vocal Consort.. Neben seiner Tätigkeit als Chordirigent ist Agastya Komponist für geistliche Chormusik. Email: agastya123@yahoo.com



Ulrich Krämer erhielt seine musikalische Ausbildung am Konservatorium in Heidelberg-Mannheim. Dort studierte er Chorleitung bei Johannes Uhle und Frieder Bernius sowie Orchesterleitung bei Peter Braschkat. Er ist Gründer und Leiter des Jugendchores *Rhythm and Joy*, des Männerchores *EFG-Singers* und des Projektchores und -orchesters am Evangelischen Firstwald-Gymnasium in Mössingen.



Übersetzt aus dem Englischen von Barbara Schreyer, Deutschland ●

IFCM Youth Arts Management Program (s. 19)
Ein Angebot der American Choral Directors Association
15. – 31. August 2016
Nassau, Bahamas

Die Welt ist voller Musiker, daher ist sie voll der verschiedensten musikalischen Veranstaltungen: groß, mittel und klein. Zu diesen Veranstaltungen gehören viele Aspekte, die berücksichtigt werden müssen, um sie zum Erfolg zu führen: Produktion, Bühne, Kommunikation, PR, Fundraising, Finanzen, Reichweite und viele andere. Die Internationale Föderation für Chormusik (IFCM) und die American Choral Directors Association (ACDA) haben ein Trainingsprogramm geschaffen für junge Manager zwischen 18 und 30 Jahren, die lernen und ihre Fähigkeiten im Management internationaler Veranstaltungen entwickeln wollen, damit sie in ihre Heimatländer zurückkehren können mit dem Werkzeug, das zur Organisation von Chor- und Musikfestivals und anderen Veranstaltungen benötigt wird.

Die ausgewählten Teilnehmer erhalten zwei Monate lang ein Online-Training mit Austausch, ehe sie sich in Nassau für das America Cantat Festival treffen. Dort bekommen sie ein Training am Arbeitsplatz. Sie werden im America Cantat 8 Leitungsteam arbeiten und werden in den verschiedenen Organisationsabteilungen des Festivals verantwortliche Aufgaben übernehmen. Angeleitet werden sie von zwei Coaches und mehreren Abteilungsleitern aus der weltweiten Gemeinschaft des Kulturmanagements. Dies vermittelt den Teilnehmern praktische Erfahrung in Verbindung mit dem Training, das sie in den Wochen und Tagen erhielten, die zum Festival hinführten.

Unterbringung und Verpflegung auf den Bahamas werden von der American Choral Directors Association bereitgestellt. Die ausgewählten Teilnehmer müssen lediglich ihre Flugkosten vom Heimatland aufbringen. Bitte beachten Sie, dass alle Aktivitäten des IFCM Youth Arts Management Program auf Englisch stattfinden werden. Daher ist die Beherrschung der englischen Sprache erforderlich.

Wenn Sie zwischen 18 und 30 Jahre alt sind und sich für eine Karriere im Kulturmanagement oder der Eventplanung interessieren, ermutigen wir Sie, sich um die Teilnahme an dieser einzigartigen Erfahrung zu bewerben. Sie wird Ihnen nicht nur Training im Erarbeiten von Konzepten und in der Praxis geben, sondern Sie auch zusammenbringen mit jungen Kunstvermittlern aus der ganzen Welt und so ein Netzwerk der Zusammenarbeit auf dem Gebiet des Kulturmanagements schaffen.

Bewerbungen sind auf der America Cantat 8 Website (america-cantat.org) ab 1. Oktober 2015 möglich und müssen bis zum 15. Januar 2016 erfolgt sein. Es gibt eine Bewerbungsgebühr in Höhe von \$30, die über PayPal entrichtet werden kann. Für weitere Informationen schreiben Sie bitte eine Email an Forum Director Maria Catalina Prieto unter mcprieto@gmail.com

Übersetzt aus dem Englischen von Lore Auerbach, Deutschland ●

Nordklang16, 3.-7. August 2016 in Turku, Finnland (s. 22)

Die Vorbereitungen für Nordklang16 sind in vollem Gange

Was ist Nordklang?

Das Nordklang Festival gehört dem Nordisk Korforum (NKF), dem Dachverband der nordischen Chorverbände und einem der Gründungsmitglieder der IFCM. Das NKF beauftragt die nordischen Chorverbände abwechselnd mit der Durchführung von Nordklang. Nordklang ist die größte Ausbildungsveranstaltung für Sängerinnen und Sänger in den nordischen Ländern und wird alle drei Jahre in einem der nordischen Länder durchgeführt. Die Veranstaltung führt Sängerinnen und Sänger aus allen nordischen Ländern zusammen, um zu singen, zu lernen und Netzwerke zu bilden. In Turku erwarten die Organisatoren 2016 mehr als 1.000 Sängerinnen und Sänger. Das Nordklang Festival in Turku ist das 16., und verantwortlicher Organisator ist die Finnisch Amateur Musicians' Association (FAMA) [Finnischer Laienmusikerverband] zusammen mit ihrer regionalen Südwest-Unterorganisation. Vorsitzender des Organisationskomitees ist Harri Lindblom, der Vorsitzende der regionalen FAMA-Organisation. Nordklang findet statt in enger Zusammenarbeit mit Konfer, einem örtlichen Konferenzbüro, der Kathedrale von Turku, die dem Festival den Zugang zur Kathedrale von Turku ermöglicht, und der Stadt Turku. Und natürlich in enger Zusammenarbeit mit dem Nordisk Korforum.

Nordklang16 hat ein Chorwerk bei Jaakko Mäntyjärvi in Auftrag gegeben, das in den Abschlusskonzerten aufgeführt wird.

Sirkku
Viitanen-Vanamo
Nordklang16
Sekretärin

Wir sind stolz darauf, dass Jenni Haukio, die Frau des Präsidenten der Finnischen Republik, die Schirmherrschaft über das Festival übernommen hat.

Künstlerischer Leiter des Festivals ist Kari Turunen, Doktor der Musik, ein bekannter Dirigent, Lehrer und Wissenschaftler, der sich so beschreibt: „Ich bin vor allem Dirigent. Ich verbinde das Dirigieren mit einigem Forschen und Unterrichten. Ich liebe die Chormusik und freue mich, an einer Veranstaltung beteiligt zu sein, die so viele Chorsänger erreicht, so viele Chormusikstile anbietet und so viele Menschen zusammenbringt, die meine Liebe zur Musik teilen.“

Das Angebot an Workshops ist riesig; es gibt Workshops für fast jeden Geschmack. Die Workshops wurden Mitte September auf der Nordklang16 Website www.nordklang.fi veröffentlicht. Da sich das Festival an alle Sänger richtet, spielt es keine Rolle, ob Sie in einem gemischten Chor, einem Frauen-, Männer- oder Jugendchor singen. Es ist für alle Chorarten gesorgt. Die Workshops sind nach Farben gekennzeichnet, je nachdem, wie viel Vorbereitung von den Sängern gefordert wird: schwarz = die Musik ist technisch, vokal und/oder stilistisch recht anspruchsvoll und wird recht gute Vorbereitung von den Sängern erfordern; rot = die Musik stellt einige technische Anforderungen und die Sänger werden einige Hausaufgaben vor dem Festival erledigen müssen; und blau = die Musik ist nicht sehr anspruchsvoll und Sie werden mit ein wenig Hausarbeit zurechtkommen. Und wie Kari Turunen sagt: „Nordklang ist eindeutig keine Veranstaltung nur für erfahrene Sänger. Wenn Sie Erfahrung im Chorsingen haben, über eine nette Stimme verfügen und bereit sind, die Noten für den Workshop vorzubereiten und sich nicht vor harter Arbeit scheuen, dann wird es Ihnen gut gehen.“

Programm

Das tägliche Programm hat bei Nordklang Tradition. Der Tag beginnt mit dem Morgensingen. Die Workshops werden um 10:00 an unterschiedlichen Orten auf dem Campusgelände der Universitäten von Turku beginnen. Das Mittagessen wird um die Mittagszeit in der Nähe der Workshops angeboten. Teilnehmende Chöre haben die Möglichkeit, mittags ein Lunchkonzert in der Stadt zu geben. Die Workshops werden am Nachmittag einschließlich einer Kaffeepause bis 17:00 fortgesetzt. An den Abenden wird es Konzerte geben und die wichtigste Veranstaltung: das Abendsingen in der Caribia.

Am Abschlusstag von Nordklang haben die Workshopchöre Gelegenheit, in den Hauptkonzerten des Festivals zu zeigen, was sie gelernt haben. Die Nordklang16 Gala wird am Abend stattfinden.

Workshops

Die Workshops sind vielseitig und für alle Arten von Chören – gemischte Chöre, Frauen-, Männer- und Jugendchöre. Nordklang16 hat auch die Dirigenten nicht vergessen: es gibt ein besonderes Angebot für Dirigenten.

Bei dem Festival geht es um Singen und Lernen, daher werden die Teilnehmer eine wunderbare Gelegenheit haben, sich herauszufordern beim Singen in Umgebungen, die anders als ihre „normale“ Umgebung sind. Genauere Information über die Workshops und ihre Leiter finden Sie auf www.nordklang.fi.

In der Kategorie gemischte Chöre gibt es drei Angebotsstränge: Klassische Klänge, Rhythmische Klänge und Neue Klänge.

Bei den klassischen Klängen haben Sie Gelegenheit, Alte Musik aus der EU mit Þorgerður Ingólfssdóttir aus Island zu singen; romantische Werke für gemischten Chor mit Carsten Seyer-Hansen aus Dänemark; Opera! mit Elin Persson aus Norwegen; Musik auf Texte von William Shakespeare mit Jani Sivén aus Finnland in Long live Shakespeare! und Volksmusik mit Ilona Korhonen aus Finnland.

In den Rhythmischen Klängen bekommen Sie Jazz und Pop, Jazz mit dem dänischen Spezialisten für vokalen Jazz Jesper Holm und Pop mit Line Groth, ebenfalls aus Dänemark. In diesen Workshops geht es ums Grooven.

In den neuen Klängen hat Nordklang16 ein ganz besonderes Angebot: mit der Musik der „heißesten“ zeitgenössischen Komponisten zu arbeiten und in zwei der Workshops sogar mit dem Komponisten.

Komponist Pärt Uusberg aus Estland und Komponist/Dirigent Vaclovas Augustinas aus Litauen nehmen die Sänger mit auf einer Tour ihrer eigenen Musik.

Einer der prominentesten lettischen Dirigenten, Romans Vanags, wird zur Musik von Eriks Ešenvalds führen, die dabei ist, die Chorwelt im Sturm zu erobern. Dani Juris, einer der spannendsten jungen finnischen Dirigenten, wird Sie in die musikalische Welt von Jaakko Mäntyjärvi führen, einem der beliebtesten Chorkomponisten der Welt.

Es gibt zwei Workshops für Jugendchor: Madrigale und Poparrangements (Jugendchor SATB): singen Sie Madrigale von Monteverdi, sowohl im Original als auch in Arrangements und Musik von Coldplay, Mew und Björk in Arrangements vom Leiter der Gruppe, dem finnischen Dirigenten und Musikpädagogen Timo Lehtovaara. Der zweite Workshop ist Musik ohne Grenzen (Jugendchor SSAA) In diesem Workshop hat Musik keine Grenzen! Volksmusik aus verschiedenen Teilen der Erde vermischt sich mit Improvisation, Bewegung, Joik und Musik aus uralter Zeit bis heute. Susanna Lindmark, Komponistin und Dirigentin des Arctic Light Girls' Choir wird Sie in diesem ko-kreativen Workshop führen, in dem Sie Ihre eigene Kreativität in den Chor hineinbringen dürfen und gemeinsam spannende Wege zur Schaffung von Musik und visuellem Ausdruck ausloten können.

Der Frauenchor wird von Kaija Viitasalo aus Finnland zur finnischen rhythmischen Musik geführt. Die finnische Dirigentin und Musikerzieherin Kaija Viitasalo ist vor allem bekannt für ihre Arbeit mit neuer finnischer rhythmischer Musik für Frauenchor, besonders dem sogenannten ethnischen Jazz. Im ethnischen Jazz verschmelzen finnische Volksmusik und neue Gedichte mit den Rhythmen und Harmonien des Jazz.

Es wird auch einen Workshop für Männerchor geben. Zum Zeitpunkt, zu dem dies geschrieben wird, mussten neue Pläne für die männlichen Chorsänger gemacht werden.

Und, last but not least, der Dirigentenworkshop unter der Leitung von Kari Turunen und Thomas Caplin. In diesem Workshop wird es Vorträge, Diskussionen, Vorführungen, Besuch der Arbeit in den Workshops geben und natürlich wunderbare Gelegenheiten, Kollegen zu treffen. Das ist der perfekte Start in eine neue Saison. Bringen Sie Ihren Chor, lassen Sie die Sänger inspiriert werden durch die Workshops, treten Sie in den Lunchkonzerten auf und sammeln Sie neue Anregungen im Dirigentenworkshop.

Die Unterrichtssprache ist Englisch.

Turku

Turku, die gastgebende Stadt des Festivals, hat dem Festivalbesucher viel zu bieten. Die Stadt wurde im 13. Jahrhundert gegründet und war, und ist immer noch, ein wichtiges Zentrum der kulturellen Aktivität in Finnland. Die Kathedrale von Turku wurde 1300 geweiht und ist einer der Veranstaltungsorte von Nordklang16. Es gibt entlang des Flusses Aura viel zu sehen: das Schloss von Turku, das die Stadt an der Mündung beschützt, Museen, Galerien und vieles mehr. Vielleicht möchten Sie einen Tag früher kommen, um die Stadt zu besichtigen.

Wie meldet man sich für Nordklang16 an?

Die Frühbuchereinschreibung begann im März 2015. Einschreibung während der Frühbucherphase bringt Ihnen mindestens zwei Vorteile: eine niedrigere Teilnahmegebühr von €170 und die Chance, Ihren Workshop auszusuchen, ehe die reguläre Einschreibezeit beginnt. Die Frühbuchereinschreibung endet am 31. Oktober 2015. Die normale Einschreibung beginnt am 1. November 2015, die Einschreibgebühr ist dann € 190. Die Gebühr deckt das Mittagessen und die Materialien der Workshops, das Nordklang16 Liederbuch, das Programmbuch und die Konzert ab (bei einigen Konzerten wird Eintritt erhoben). Die Nordklang16 Einschreibesoftware Lyyti wird Ihnen genaue Anweisungen beim Einschreiben geben.

Nordklang16 ist bereit, Ihre Frühbuchereinschreibung entgegenzunehmen!

Sirkku Viitanen-Vanamo, die Sekretärin der Organisationsgruppe von Nordklang16 in Turku in 2016, hat lange und hart in den finnischen Chorverbänden gearbeitet. Sie ist einfach eine passionierte Chorsängerin, die ein großes Interesse an der Verbandsarbeit in der Chorwelt hat. Ihre erste Vertrauensstelle war die der Schatzmeisterin ihres Chores, des gemischten Chors *Kulkuset* – des ältesten gemischten Chors in Turku, Finnland. Während sie im Chorvorstand mitarbeitete, kam sie in Kontakt mit dem regionalen Verband der Finnish Amateur Musicians' Association, FAMA. Sie wurde bald erst zur Sekretärin, dann zur Vorsitzenden des regionalen Verbands gewählt. Regionale Arbeit wurde national, als sie einen Sitz im Vorstand und im Präsidium der FAMA erhielt. Sie führte auch das Komitee der FAMA für internationale Beziehungen. Zur Zeit ist sie Sekretärin von *Kulkuset* und organisiert alle Chorveranstaltungen und Tournées, unterhält die interne und externe Kommunikation und managt darüber hinaus die täglichen Angelegenheiten des Chors. Sie ist Sekretärin und Schatzmeisterin der regionalen Organisation der FAMA und sitzt im Vorstand und dem Präsidium der Association of Finnish Mixed Choirs. Sirkku Viitanen-Vanamo war beteiligt an der Organisation mehrerer Großveranstaltungen der FAMA. Es ist Tradition der FAMA, alle fünf Jahre Musikfestivals zu organisieren. Sirkku Viitanen-Vanamo war Generalsekretärin des jüngsten FAMA Musikfestivals in Kuopio in 2012. Sirkku Viitanen-Vanamo ist eine begeisterte Sängerin. Sie singt in *Kulkuset* und im *Ensemble Vivere*. Sie nimmt aktiv teil an der Entwicklung des Repertoires beider Gruppen. 20 Jahre lang managte sie und sang sie in einem eigenen Ensemble. Email: info@nordklang.fi



Übersetzt aus dem Englischen von Lore Auerbach, Deutschland ●

Musikfestival Cantonigròs a Vic 2015 (s. 27)

Wie ein Besuch in Wales und der Blick eines jungen Mannes in die Zukunft zu einem der einzigartigsten Musikfestivals der Welt führte.

Angeschmiegt an die Berge über dem Plana de Vic liegt das kleine katalanische Dorf Cantonigròs. Mit etwa 200 Einwohnern scheint es höchst unwahrscheinlich, dass hier der Ursprung für ein Musikfestival liegt, das seit seiner Gründung 1983 jedes Jahr Chöre und Tanzgruppen aus aller Welt angezogen hat, die ein Fest von Wettbewerben und Aufführungen auf die Beine stellen, das ein Publikum nicht nur aus der direkten Umgebung, sondern auch von weit darüber hinaus anzieht.

Im Zentrum der Entstehung des Festivals und dem, was sich daraus entwickelt hat, standen das außergewöhnliche Ziel und die Vision eines Mannes: Josep Maria Busquets. Als Teenager in den frühen 50er Jahren unternahm er den ersten von mehreren Besuchen des International Eisteddfod in Llangollen, Nordwales, dieses Mal gemeinsam mit seinem Vater als Mitglied des Cor Laudate, eines Chors, der von Àngel Colomer geleitet wurde, einer der zentralen Figuren der katalanischen Chorszene seit den 1940ern bis zu seinem Tod 2001. Busquets war tief beeindruckt von seinen Erlebnissen in Llangollen, nicht nur von den Chören, die er hörte, sondern auch von der Gastfreundschaft der Menschen, bei denen sie untergebracht waren. Das öffnete ihm die Augen für die Art, wie die Gemeinde das Festival unterstützte. Irgendwo in diesem Meer von Eindrücken begann eine Idee in Busquets Gedanken wurzeln zu schlagen. Er erinnert sich: Durch dieses Erlebnis spürte ich die Notwendigkeit, dass wir in Katalonien etwas wie dieses tun müssten, um den Austausch von Kulturen und Traditionen zwischen den Nationen mit den Mitteln der Sprache der Musik zu fördern und damit einen Dialog des Verstehens und des Friedens zu beginnen.

Busquets erzählt „Um dieses Ziel zu erreichen, war es notwendig, dass viele Menschen in Cantonigròs die Sprache und die Welt der Musik kennenlernen. Daher wurde im Jahr 1975 ein Chor namens Orfeo de Cantonigròs gegründet. Sobald die Mitglieder ausreichend vorbereitet waren, nach Llangollen zu gehen, nahm der Chor 1981 und 1982 am Llangollen Festival teil. Auf diese Weise erfüllt vom Geist und den Zielen dieses Festivals, begannen wir, das First Festival Internacional de Música de Cantonigròs vorzubereiten und zu organisieren, das seitdem jedes Jahr fortgeführt wurde, jede Wahrscheinlichkeitsrechnung außer acht lassend, dass wir nicht über ein zweites Jahr hinauskommen würden.

Viele Ideen, die aus dem walliser Modell des Eisteddfod stammten, wurden von Beginn an übernommen. So zum Beispiel war der Konzertsaal ein großes Zelt mit Platz für mehrere tausend Zuhörer, und die Tradition der Mithilfe der Gemeinde durch ihre Gastfreundschaft, die den jungen Busquets so beeindruckt hatte, hatte zur Folge, dass er viele Familien in Cantonigròs und Umgebung bat, es ebenso zu tun. Das Ergebnis war, dass viele später ihre Türen für Gastchöre und Tanzgruppen aus aller Welt öffneten. Eine große Armee Freiwilliger musste für weitere Tätigkeiten rekrutiert werden, und die Verantwortung war immens; viele dieser „Originaltruppe“ sind dem Festival bis heute treu. Ohne sie würde das Festival nicht funktionieren, und es spricht Bände, dass viele ihre Arbeits- oder Urlaubszeit auch vor und nach diesen intensiven vier Tagen der Wettbewerbe und Aufführungen opfern, um ehrenamtlich ihre Dienste zur Verfügung zu stellen.

Die Tradition, Gruppen von weit her einzuladen, begann im ersten Jahr des Festivals mit der Ankunft einer Gruppe von den Philippinen, einem Land, das auch weiterhin jedes Jahr Teilnehmer geschickt hat. Jedoch trotz der Parallelen zu Llangollen gibt es Charakteristika, die man nur in Cantonigròs findet. Es besteht kein Zweifel, dass das Herz des Erfolgs und des Überlebens des Festivals die Familie Busquets selbst ist. Während des Festivals besetzen alle acht Kinder von Josep Maria Busquets und seiner Frau Rosa María Schlüsselpositionen in der Organisation und der Durchführung der vier intensiven Tage jedes Jahr Mitte Juli, wenn das Festival stattfindet. Sie stehen auch oft während des Rests des Jahres bereit, wenn das nächste Festival vorbereitet wird.

Diese Tradition, dass sich ganze Familien beteiligen, hat sich wiederum auf die Kinder und Enkelkinder der ursprünglichen Familien ausgeweitet, ebenso wie auf teilnehmende Familien, wie wir selbst. Meine Frau war eine der freiwilligen Helfer der ersten Tage des Festivals, und gemeinsam konnten wir beobachten, wie unsere zwei jungen Töchter mit ihren Freunden unglaublich von ihrer Arbeit profitierten, hinter den Kulissen den Verlauf der Veranstaltung zu organisieren und zu koordinieren. Andere junge Menschen, die als Übersetzer oder Helfer arbeiten, stellen fest, dass sie

Christopher Horner
Musiker und Lehrer

in einer weiteren Sprache kommunizieren müssen, oder in einem Mix aus mehreren Sprachen. Dadurch bekommen sie einen Einblick in verschiedene Sitten und Gebräuche und, wie es bei jungen Menschen leicht passiert, erkennen sie, wie viel sie gemeinsam haben und es ist nicht ungewöhnlich, dass daraus tiefe Freundschaften entstehen.

Einer der Ehrfurcht einflößendsten Momente ist immer der, wenn man Gruppen ankommen sieht, die in einem Bus ohne Klimaanlage drei oder vier Tage zusammengepfercht durch Europa gereist sind und dann herausragende Leistungen bringen, manchmal sogar mehrmals am Tag. Manche kämpfen von Zeit zu Zeit mit unterschiedlichstem Übelsein, sind aber trotzdem entschlossen, so weit irgend möglich mitzumachen, um ihrer Gruppe, der Familie, ihrem Land die Ehre zu erweisen.

Um Räume zur Verfügung stellen zu können, die dem Niveau der Gruppen des Festivals gerecht werden, wurde der Wechsel in den Atlàntida Complex im nahegelegenen Vic für das 30. Jahr des Festivals im Jahr 2012 angekündigt und der Name offiziell in Festival Internacional de Música de Cantonigròs a Vic geändert. Das führte natürlich zu der Frage, ob ein Festival, das in dem so ländlichen Umfeld von Cantonigròs gegründet wurde, sein Erbe in dem neuen Umfeld bewahren könne. Ausgestattet mit zwei ausgezeichneten Sälen, mit einer Konzertreihe, die einige der weltbesten ebenso wie bekannte einheimische Künstler präsentiert und Herberge einer Musikschule war der prestigeträchtige Veranstaltungsort in der Tat eine bemerkenswerte Profiländerung des Festivals. Das herzliche Willkommen, das dem Festival von der Ajuntament (Stadtverwaltung) de Vic, dem Atlàntida und den Einwohnern von Vic entgegengebracht wurde, war absolut überwältigend, und das Festival ist inzwischen ein wichtiges Ereignis im Veranstaltungsjahr der Stadt geworden. Mittlerweile ist das Festival mit seiner ganz eigenen Charakteristik, mit seinen bewährten Arbeitsstrukturen, mit Familien und Freiwilligen, von Jahr zu Jahr stärker geworden.

Das Festival, das in diesem Jahr vom 16. bis 19. Juli veranstaltet wurde, erlebte eine wunderbare Bandbreite an Chören und Tanzgruppen, die Vic besuchten. Die Preise für die fünf Wettbewerbe wurden großzügig von der Generalitat (Regierung) de Catalunya, der Ajuntament de Vic, dem Institutí Puig Porret, der Ajuntament de Manlleu und dem Festival selbst gestiftet. Das Leistungsniveau war bei allen Wettbewerben und den Konzerten am Abend sehr hoch. Das Eröffnungskonzert präsentierte das Catalan Youth Orchestra und die Sopranistin Ulrike Haller.

Den ersten Preis für gemischte Chöre gewannen die Palawan State University Singers aus Puerto Princesa, Philippinen. Drei erste Preise erhielt der Childrens' Jazz State Choir aus Ekaterinburg, Russland, der als Gewinner der Wettbewerbe Volkslieder für gemischte Chöre, Frauenchöre und Kinderchöre eines der Glanzlichter des Festivals war. Dieser Chor sang mit einer bemerkenswerten Einmütigkeit im Hinblick auf Stil und Charakter und war technisch auf einem so hohen Level, dass man jede seiner Aufführungen als Live-Aufnahme hätte herausgeben können. Der Tanzwettbewerb wurde von der bemerkenswerten katalanischen Tanzgruppe Esbart San Martí gewonnen, die, mit der Musik der Cobla (ein katalanisches Ensemble mit vor allem Doppelrohrblattinstrumenten und einem einzelnen Kontrabass) eine zeitgenössische Auswahl an Vorstellungen mit teilweise beunruhigender Kraft zeigten. Sie präsentierten eine dynamische und bewegende Vorstellung, die zweifellos Geschichte schrieb, indem sie einer uralten katalanischen Kunstform neues Leben gab.

Es ist vielleicht diese Vorstellung, die für mich den Geist dieses bemerkenswerten Festivals auf einen Nenner bringt. Niemals zufrieden damit, im Hinblick auf die Form und die Ideale in der Komfortzone zu bleiben, weigert es sich still zu stehen, und es hat ein Herz, das für die, die zugegen sind, wirklich spürbar ist. Bei seinem ersten Besuch in Wales und selbst mit dem damaligen Blick in die Zukunft könnte der junge Busquets auch nur im entferntesten eine Vorstellung davon gehabt haben, was eines Tages daraus werden würde? Was man sagen kann, ist, dass alle, die das Glück hatten, ein Teil des Cantonigròs Festivals zu sein, sich in einer Erfahrung wiederfinden, die weiterlebt, auch lange, nachdem die Festivalhymne ein letztes Mal von allen gesungen worden war.

Die Zukunft dieses hochindividuellen Festivals scheint gesichert. Es hat in der Tat diesen „Dialog“ des Friedens, des Kennenlernens und des Verstehens zwischen Menschen in Gang gebracht, so, wie es sich seine Gründer erhofft hatten.

Christopher Horner ist ein englischer Violinist, der als Solist, Konzertsolist und freiberuflicher Orchesterspieler überall in Großbritannien, Europa und Südafrika gespielt hat. Er war von 2000 bis 2009 stellvertretender Leiter der Streicherabteilung am Royal Welsh College of Music and Drama. Er verbindet eine vielbeschäftigte Konzertkarriere mit Geigenunterricht, Coaching für Kammermusiker und als Juror von Chören und allen Instrumentenkategorien bei Festivals in- und außerhalb Großbritanniens. Er hat mit dem Pianisten John Lenehan eine CD mit Musik für Violine und Klavier von Jozas Gruodis beim Label Discovery Music and Vision aufgenommen und hat eine neue Ausgabe der Sonate für Violine und Klavier desselben Komponisten für die Veröffentlichung in diesem Jahr vorbereitet. Er ist seit 2013 Jurymitglied beim Festival Internacional de Música de Cantonigròs a Vic. Email: Christopher.Horner@rwcmd.ac.uk



Universitäres Chor-Programm (s. 30)

„Für mein Volk wird der Geist singen“

In der Nationalen Autonomen Universität von Mexiko, eine der ältesten in Amerika, haben wir ein Motto, das uns ausweist, "Für mein Volk wird der Geist singen", es stammt von José Vasconcelos, der Rektor im Jahr 1920 war. Dieses Motto zeigt die humanistische Berufung, mit der unser größtes Studiengebäude konzipiert wurde. Heute, nach einem langen Weg, nehmen die, die Teil des universitären Chor-Programms sind, diesen Satz wieder auf: „Für mein Volk wird der Geist singen“.

Wie in allen Geschichten muss die Zeit rennen, um Entwicklung und Wachstum anzustoßen. Die Schaffung von Chören in der UNAM begann 1964 und dauerte ungefähr acht Jahre aufgrund des Fehlens von Interesse an der Fortsetzung des Projekts. Glücklicherweise wurde im Jahr 1997 diese Initiative wieder aufgenommen und die Chöre, die es isoliert in der Universität gab, wurden eingeladen, Teil dieses neuen Programms zu werden.

Die Aufgabe, die Behörden verschiedener Schulen und Hochschulen zu informieren und zu überzeugen bezüglich der Bereicherung, die diese Aktivität in der Ausbildung von Studenten bedeutet, ist immer noch mühsam. Obwohl viel geforscht und geschrieben wurde über die Vorzüge der Ausübung von Musik im allgemeinen und des Chorgesangs im Besonderen, denken die meisten Autoritäten in den akademischen Bereichen, dass es keine Zeit für solche Aktivitäten gibt, und wir spüren weiterhin den Widerstand, der die Unwissenheit begünstigt bezüglich der vielfältigen Vorteile, die die Chorpraxis für die menschliche Bildung bringt, die außerdem nur geringe wirtschaftliche Kosten verursacht, wenn wir bedenken, dass wir nur eine gut ausgebildete Person vor der Gruppe benötigen, damit diese zu funktionieren beginnt.

Die Universitätschöre sind Orte, wo die Schüler lernen, die Welt in einer vollständigeren, vielfältigeren und integrativeren Art und Weise zu sehen. Dank ihnen können sie Perspektiven einnehmen, die ihnen erlauben, als Individuen reicher zu werden. Das sinnliche und emotionale Leben des Menschen erfordert auch Schulung und Ausbildung, nicht nur zum eigenen Vorteil, sondern auch dem der Gesellschaft, in der er lebt. Die Musik, die eine prä-verbale und emotionale Sprache ist, trägt zur Ausbildung dieser Empfindlichkeit bei den Menschen bei, was von großer Wichtigkeit ist beim Aufbau eines gesunden Lebensstils. Ich denke immer noch, dass dies keine Sache ist, die ausschließlich mit der Wirtschaft zu tun hat. Leider muss ich beobachten, dass es zusammenhängt mit Armut und Unwissenheit. Es kostet Kraft, das Unberührbare zu schätzen. Das Streben nach wirtschaftlichem Wohlstand ist ein Rennen ohne Ende, bei dem wir leicht vergessen, dass das Gemeinwohl uns alle aufbaut und einschließt.

Daher ist das universitäre Chor-Programm etwas Wertvolles, das wir auch weiterhin pflegen und fördern müssen, schließlich haben wir mehr als 17 Jahre daran gearbeitet, und jeder Tag gehört dieses Programm innerhalb der UNAM mehr dazu.

Die Mission des Kulturministeriums, von dem die allgemeine Musikdirektion direkt abhängt, sagt:

„Die Schaffung in den verschiedenen Bereichen der Kunst fördern und den kulturellen und künstlerischen Ausdruck in all seinen Gattungen verbreiten, ebenso wie die wissenschaftlichen, technischen und humanistischen Kenntnisse, die an der Universität entwickelt werden, um die Ausbildung der Schüler zu bereichern, so vollständig wie möglich die ganze mexikanische Gesellschaft zu bereichern und die nationale Identität zu stärken“.

[<http://www.cultura.unam.mx/secciones/Qui%C3%A9nesSomos>] abgerufen am 10. August 2015.

Ich hatte die Ehre, das universitäre Chor-Programms seit 2002 zu koordinieren, und dank dieser Gelegenheit konnte ich ein Team aus Musikern zu koordinieren, die die Aufgabe hatten, zu lehren und mit ihren Chören zu arbeiten, um die Kreativität zu fördern, die Emotion zu kultivieren beim Vereinen verschiedener Willen und Räume zu schaffen, die Identität stiften. Im Team des universitären Chor-Programms teilen und fördern wir wichtige Werte, um mit anderen in Frieden zusammenzuleben und mit ihnen etwas aufzubauen.

In einem Mexiko voller Kontraste, welches extreme und schwierige Situationen durchlebt, muss eine Einrichtung wie das universitäre Chor-Programm umfassend genutzt werden. Unsere jungen Leute brauchen Ausdrucksräume, die ihnen erlauben, mit anderen zu kommunizieren und auszusteigen aus der alles aufsaugenden Cyber-Welt, den Drogen, dem Alkohol und dem Gefühl der Leere angesichts einer Welt, die sich ihnen als sehr feindlich darstellen kann, wenn wir ihnen keine Alternativen aufzeigen.

Das universitäre Chor-Programm verwandelt Leben und fördert den Respekt, den die qualitative Chorpraxis verdient, so einfach sie auch sein mag. Unsere Arbeit besteht darin, den Teilnehmern der Chöre die Schönheit einer einfachen Melodie zu zeigen, die angemessen in der Gruppe intoniert wurde. Wir lassen sie teilhaben an einer Erfahrung, mit anderen mitzuschwingen und erreichen, dass diese kollektive Energie bis zu einem Publikum gelangt, das jedes Mal größer ist, so dass wir auf diese Weise auch das Erzeugen von Öffentlichkeit begünstigen.

Es ist keine einfache Aufgabe zu erreichen, dass sich Menschen dafür interessieren, zu einem Chor zu gehören. Diese Aktivität ist für die Mehrheit der Bevölkerung so gut wie unbekannt. Die Choraktivität zu fördern, zu veröffentlichen und zu verbreiten stellte einen Großteil meiner Arbeit dar, nicht nur vor dem Chorprogramm, sondern seit über 25 Jahren mit Voce in Tempore A, einer Vereinigung, die vor allem zu diesem Zweck geschaffen worden ist.

Das universitäre Chor-Programm bedient nun dreizehn Chöre mit ungefähr 350 Chorsängern, und es kann jeder der Universitätsgemeinschaft dem Chor seiner Wahl beitreten, und wir haben sogar Raum für externe Personen, die teilnehmen möchten und sich den Probebedingungen anpassen. Im Chor nehmen Studenten, Lehrer, Verwaltungspersonal sowie Absolventen der Postgraduirtenschule oder des offenen Systems teil. Das Angebot ist sehr breit, und wenn wir in Betracht ziehen, dass die Zahl der für den 2014/2015er Zyklus registrierten Schüler 342.542 betrug, können wir sagen, dass wir noch viel Arbeit vor uns haben.

Die Chöre, die derzeit existieren, sind die der Fakultät für Naturwissenschaften – Leiter Eduardo Hernandez; Fachbereich Politik- und Sozialwissenschaften – Leiter Rodrigo Castañeda; Fakultät für Rechnungswesen und Verwaltung – Leiter Edgar Domínguez; Juristische Fakultät – Leiter Gabriela Diaz und Ivett Guillén; Philosophische Fakultät – Leiter Enrique Galindo; Fakultät für Ingenieurwissenschaften – Leiter Oscar Herrera; Nationale Schule für Sozialarbeit – Leiterin Claudia Salgado; Fakultät für Höhere Studien Acatlán – Leiter Raúl Vázquez; Fakultät für Höhere Studien Aragón – Leiter Arturo Salvadores; Fakultät für Höhere Studien Iztacala – Leiter Luis A. Manzano; Fakultät für Höhere Studien Zaragoza – Leiter Arturo Retter und „Stimmen des CELE“ (Lernzentrum für Fremdsprachen) mit der Leiterin Gabriela Franco. Demnächst werden wir auch den Chor der Fakultät für Höhere Studien Cuautitlán gründen.

Allgemein proben die Chöre vier bis sechs Stunden in der Woche. Das Programm verfügt über Meister der Gesangstechnik, die die Leiter beraten und mit den Chören arbeiten. Wir verfügen auch über zwei Pianisten, die die Chöre betreuen und die Werke begleiten, die verstärkt geübt werden müssen oder die ursprünglich für Chor und Klavier geschrieben wurden.

Die Chöre, abhängig von ihrem musikalischen Niveau, bieten Konzerte an ihren Entstehungsorten an und nehmen an Aufführungen außerhalb der Universität teil. Jedes Semester werden Treffen organisiert, um mit allen Mitgliedern an verschiedenen Universitätsstandorten zu arbeiten, mit dem Bestreben, dass sich die Chorsänger untereinander hören, sich kennenlernen und diese Aktivität verbreiten.

Ich hatte das Privileg, die Unterstützung der großen Chorleiter zu erhalten, die die Mystik der Arbeit des universitären Chor-Programms teilen und die kommen, um mit Chorsängern und -leitern zu arbeiten.

Meine Arbeit als Koordinatorin besteht darin, die Chöre, die Leiter und Meister zu organisieren und zu koordinieren; zu sprechen mit den Führungskräften der Schulen und Fakultäten, damit sie das Wachstum der Chorgruppen ermöglichen und unterstützen; die Fortschritte des Programms vor der Leitung des Kulturministeriums zu zeigen und zu begründen, damit der zugeteilte Haushalt weiter wächst und vor allem damit diese Aktivität weiterhin besteht innerhalb der UNAM. Schließlich hat das universitäre Chor-Programm es geschafft, einen besonderen Platz einzunehmen dank der Tatsache, dass es eine Aktivität des Kulturministeriums ist, die direkt die universitäre Gemeinschaft betreut.

Ich bin glücklich, für dieses Programm arbeiten zu können und wünsche mir, durch diesen Artikel die Verbindung des universitären Chor-Programms mit Persönlichkeiten und Institutionen zu teilen, die daran interessiert sind, ähnliche Erfahrungen zu teilen. Wir haben noch viel zu lernen und einen langen Weg zu gehen. Die Musik ist ein Mittel dafür.

Wir arbeiten weiter daran, dass in der Nationalen Autonomen Universität von Mexiko die Gemeinschaft ihre Stimmen vereinen kann, sich würdig macht durch die Kunst und schöpferische Räume fördert, in denen man die Großzügigkeit und den Geist des Wachstums übt und man die Freundschaft kultiviert in Ausdrucksräumen, die ihre Spur hinterlassen bei denen, die leben, die zuhören und natürlich in unserer ganzen Gesellschaft. Wir können der großen Verantwortung nicht ausweichen, uns in der Chormusik zu engagieren und in dem, was sie für die menschliche Bildung bedeutet.

Ana Patricia Carbajal Córdova, Musikerzieherin, Chorleiterin und Kulturförderin. 1989 gründet sie das Ensemble Coral Voce in Tempore mit dem Ziel, einen künstlerischen Raum für die Begeisterten des Chorgesangs zu schaffen, später gründet sie die bürgerliche Gesellschaft mit demselben Namen, um die Chormusik zu fördern, zu verbreiten und zu professionalisieren. Sie ist Leiterin des Radioprogramms Música EnCantada, das seit 17 Jahren ausgestrahlt wird. Sie hat verschiedene Festivals organisiert sowie Treffen, Workshops und Aktivitäten, um das Wachstum der Chorbewegung in Mexiko voranzubringen, sie hat in zahlreichen Radio- und Fernsehprogrammen teilgenommen und Auszeichnungen, Preise und nationale und internationale Stipendien erhalten. Sie hat mit dem englischen Komponisten John Rutter, der New York Choral Society und anerkannten internationalen Chorleitern zusammengearbeitet. Email: voceintempore@yahoo.com



Das Chorfestival Gavriil Musicescu, das in diesem Jahr zum dritten Mal in Iași (*dt.* Jassi), der im heutigen Rumänien gelegenen einstigen Hauptstadt des Fürstentums Moldau stattfand, berauschte das Publikum über sechs spannende Tage hinweg mit dem läuternden Klang erschallender Choralharmonien. Dreißig teilnehmende Chöre, die sich auf die sechs Wettbewerbskategorien verteilten, sowie rund zwanzig weitere Konzerte, die innerhalb der Stadt zur Aufführung kamen, entfalteten einen bunten Strauß von Chorveranstaltungen, um Publikum aller Altersgruppen anzulocken, nicht zuletzt durch einige bekannte Ensembles, die die Wettbewerbsbühne betraten und so die Veranstaltung mit ihrem Erscheinen beehrten. Die Präsenz so vieler hoch profilierter Persönlichkeiten aus der Welt der Chormusik stärkte die Glaubwürdigkeit der Wettbewerbsjury, und namhafte Größen aus den Bereichen Kultur und Kirche waren eingeladen, um im Rahmen der Abschlussgala am Sonntag, 5. Juli, im Nationaltheater, das Anfang dieses Jahr von der BBC in die Liste der schönsten, atemberaubendsten Theater aufgenommen worden war, die Preise zu überreichen.

Gavriil Musicescu ließ sich einst nach Abschluss einer soliden musikalischen Ausbildung in St. Petersburg, Komposition eingeschlossen, in Iași nieder, einer Stadt, die sich wie Rom über sieben Hügel erstreckt. Gavriil Musicescu wurde 1847 in Izmail in Bessarabien (heute zur Südukraine gehörend) geboren und war von 1872 bis zu seinem Tode im Jahr 1903 Rektor der Musikhochschule in Iași und Leiter des Hochschulchors sowie des Chors der Metropolitankirche. Dieser große Musiker, Musikwissenschaftler und Dirigent hatte erheblich Anteil an der Vermittlung von Bildung und Wissen sowohl an die Bevölkerung als auch an seine jugendlichen Schüler und komponierte zudem zahlreiche Chorwerke. Es ist daher eine sehr zu begrüßende und bewegende Errungenschaft, dass es ein Festival gibt, das ihm gewidmet ist und seinen Namen trägt, zumal verschiedentliche Bemühungen, ein Chorfestival in Iași zu etablieren, in der Vergangenheit an der fehlenden Unterstützung und dem mangelndem Interesse der einschlägigen Behörden gescheitert waren.

In diesem Falle jedoch erweist sich das Organisationsteam als besonders überzeugend und schlagkräftig. Es gelang ihm, sich als Schaltstelle mit gutem Draht sowohl zur bürgerlichen als auch kirchlichen Gesellschaft zu etablieren und sich das Knowhow zu sichern, um die notwendigen Gelder zu beschaffen und europäische Finanzmittel anzuziehen, wie verschiedene frühere erfolgreiche Projekte belegen. Hinter diesem Erfolg steht eine wunderbare, erfolgreiche Familie: Daniela Doroșincă, die künstlerische Leiterin des Festivals, hat ihren PhD im Fach Dirigieren abgelegt und verfügt als Mitglied des Akademischen Chors Gavriil Musicescu der Staatsphilharmonie Moldau von Iași über breite chormusikalische Erfahrung. Ihr Ehemann Mihai Doroșincă ist Priester und Begründer der Kirche und Kirchengemeinde „Binecredinciosul Voievod Ștefan cel Mare și Sfânt“. Er stammt aus einer sehr einflussreichen Familie orthodoxer Prälaten. Die von ihnen vor vielen Jahren gegründete Gemeinschaft „Iubire și Incredere“ (*dt. etwa: Liebe und Vertrauen [oder Glaube]*) zeichnet sich durch aufgeweckte, junge und engagierte Mitarbeiter aus, die sich in der Organisation von Veranstaltungen enorme Kompetenz angeeignet haben, wie sich selbst bei diesem Festival zeigt, das in den nur drei Jahren seines Bestehens eine sehr eindrucksvolle Steigerung und Ausweitung von Jahr zu Jahr erfahren durfte. Die Gemeinschaft hat auch eine beachtliche Anzahl einflussreicher Partner, so unter anderem Orts- und Kreisverwaltungen wie das Bürgermeisteramt von Iași, die Kreisverwaltung sowie die Metropole Moldau und Bukowina über die Stiftung „Solidaritate și Speranță“ (*dt. Solidarität und Hoffnung*).

Der Wettbewerb fand während der ersten beiden Tage statt, d.h. am 2. und 3. Juli. Die teilnehmenden Chöre, die sich Psalter-/Psalmvertonungen widmeten, konzertierten in der Kirche, während im „Muzeul Unirii“ („Museum of the Union“) als Parallelveranstaltung eine Buchpräsentation zum jüngsten Werk von Alexandru Rădescu, *Athos. Înmănărilor netăcutelor cărări* (*dt. in etwa: Vielsagendes Schweigen - Unterwegs auf Athos*) angesetzt war. Am Abend des 3. Juli wurde die „Atrium Palas Mall“ zur klingenden Arkade durch die Auftritte der wettstreitenden Chöre, die in unterschiedlichen Kategorien eingeteilt waren, wie z.B. Chöre von Konservatorien und Seminaren, Chöre von Musikhochschulen und Theologischen Fakultäten sowie junge Amateurchöre. Deren außergewöhnlicher Auftritt erfasste die Seele der Zuhörer mit einem beeindruckenden Repertoire aus Rumänien, der Ukraine, der Republik Moldau und Bulgarien.

Auf diese Auftaktveranstaltungen folgten am 4. Juli Chorkonzerte in Seniorenheimen und Kinderheimen, vorgetragen von vier an dem Wettbewerb mitwirkenden Chören: dem Chor „Anghel Manolov“ aus Sofia, Bulgarien; dem Chor „Ave Musica“ und dem Chor „Melody“ aus Ivano Frankovsk, Ukraine; und schließlich dem A-Cappella-Kammerchor „Crescendo“ aus Krivoi Rog, Ukraine. Dieser Tag bot außerdem die Möglichkeit, während der Fahrt in einer historischen Stadtbahn quer durch die Stadt unkonventionellen Konzerten zu lauschen, dargeboten von Musikschulchören aus der Ukraine und der Republik Moldau.

Daniela Vlad
Musikredakteurin
bei Radio Iași

Am vierten Tag des Festivals wurde ein Konzert im Park Copou im Schatten des von dem nationalen Dichter Mihai Eminescu vielfach gepriesenen Lindenbaumes veranstaltet. Alle an dem Wettbewerb teilnehmenden Kinderchöre traten gemeinsam mit dem Kinderchor von Radio Bukarest (Leitung Maestro Voicu Popescu) sowie mit einem der angesehensten Ensembles für Chormusik in Rumänien, dem Nationalen Kammerchor „Madrigal Marin Constantin“ (Leitung Anna Ungureanu), auf. Die Anziehungskraft der Chöre zog eine beachtliche Zuhörerschar in ihren Bann, die selbst dann noch lauschend verharnte, als Regenschauer während der zweiten Hälfte der Veranstaltung über der Stadt niedergingen. Dieses Konzert war in Kooperation mit Cantus Mundi zustande gekommen, einem von dem bekannten rumänischen Dirigenten Ion Marin, Sohn von Maestro Marin Constantin, initiierten und dem Kammerchor „Madrigal“ getragenen nationalen Projekt für Kinderchöre. Aus diesem Grunde sangen alle Kinderchöre die Hymne „Cantus Mundi“, nachdem sie sich den Mitgliedern des Kammerchors Madrigal unter der Leitung von Anna Ungureanu angeschlossen hatten. Zum Ausklang des Abends, *während eines Regenschauers*, betrat der Chor „Madrigal“ alleine die Bühne und beglückte das Publikum mit einem kurzen aber außergewöhnlichen Konzert, in dem er die schönsten Werke aus dem klassischen Repertoire der rumänischen Chormusik zu Gehör brachte.

Am Sonntagmorgen, 5. Juli, fand das größte Simultan-Chorkonzert statt, das jemals in einer Kirche in Iași dargeboten worden ist. Es wurde von neun großen Chören bestritten, die parallel in neun Kirchen auftraten, und - nach Angabe der Veranstalter - von ca. 5000 Besuchern verfolgt.

Die Abschlussgala fand im Nationaltheater statt und wurde mit einem Segenswort, ausgesprochen von Ihrer Eminenz Theophanes, Metropolitanbischof von Moldau und Bukowina, und einem musikalischen Gruß in Form eines außerplanmäßigen Liedvortrags, dargeboten von dem Kammerchor „Madrigal“, eröffnet. Sodann betraten die Gewinner der sechs Kategorien des Wettbewerbs die Bühne und, als besondere Gäste des Abends, der Kinderchor von Radio Bukarest unter der Leitung von Voicu Popescu, das Ensemble für byzantinische Musik „Byzantion“ unter der Leitung von Adrian Sârbu sowie der rumänische Patriarchenchor „Tronos“, dirigiert von Archidiakon und Vorsänger (Protopsalter) Mihail Buca. Der Galaabend klang aus mit dem Auftritt eines weiteren, ganz besonderen Gasts, und zwar dem Kammerchor „Prelude“ unter der Stabführung von Maestro Voicu Enăchescu.

Nachdem die erstklassigen rumänischen Chorkünstler des Festivals das Publikum mit ihren wunderbaren Stimmen erfreut hatten, wurden die Preise und Urkunden auf der Bühne des Nationaltheaters durch bedeutende Persönlichkeiten der Stadt überreicht: Mihaela Ivancea (PhD), Gabriel Harabagiu (Verwalter des Studentenwohnheims), Daniel Mățăsar (Stellvertretender Bürgermeister von Iași), Victorel Lupu (Stellvertretender Vorsitzender des Bezirksrats von Iași), Catalin Jeckel (Leiterin des Verlagshauses „Doxology Publishing House“), Liviu Brătescu (Leiter der Kultureinrichtung „Tătărași Athenaeum“), Sorin Avram Iacoban (Abgeordneter), und Gheorghe Duțică (PhD, Professor an der George-Enescu-Universität der Künste in Iași).

Ebenso anwesend waren Gastjuroren für die sechs Kategorien des Wettbewerbs. Die Jury für den Wettbewerb der Kinderchöre setzte sich zusammen aus Anna Ungureanu (Leiterin des Nationalen Kammerchors „Madrigal“), Elena Marian (Vorsitzende des Nationalen Chorverbandes in Moldau) und Voicu Popescu (Kinderchor von Radio Bukarest). In der Kategorie Musikschulen belegte der Kinderchor „Fusion Sound“ aus dem ukrainischen Odessa (unter der Stabführung von Svetlana Vermedovskaia) den ersten Platz. Im Bereich der weiterführenden Schulen trug der Chor „Lia - Ciocărlia“ (Leitung Svetlana Istrate) aus Chișinău, Republik Moldau, den ersten Preis davon.

Die Jury der Kategorien für Chöre von Konservatorien und Seminaren, Chöre von Musikhochschulen und Theologischen Fakultäten sowie von jungen Amateurchören (von Schulen mit musikalischem Profil) umfasste Nicolae Gâscă (Rektor und Professor der Staatlichen Musikhochschule George Enescu in Iași), Andrea Angelini (Professor und Dirigent aus Rimini, Italien, und leitender Redakteur des von der Internationalen Föderation für Chormusik herausgegebenen Magazins *ICB*), Maestro Voicu Enăchescu (*Präsident des Nationalen Chorverbandes Rumäniens und Leiter des angesehenen Kammerchors „Prelude“*), Ioan Golcea (außerordentlicher Professor an der Staatlichen Musikhochschule in Bukarest), Mstyslav Yurcenko (Professor an der Nationalen Universität Boris Grincenko in Kiew, Ukraine), und Adrian Ardeleanu (Dirigent, Leiter des Bezirkszentrum zur Bewahrung und Förderung der traditionellen Kultur („County Center for Conservation and Promotion of Traditional Culture“) in Iași). Als Preisträger in diesen Kategorien wurden ausgezeichnet: der Jugendchor „Cantemus“ vom ‚Rainbow Center für außerschulische Aktivitäten‘ in Chișinău, Moldawien, mit dem ersten Preis für weiterführende Schulen und der Chor „Anghel Manolov“ des Studentenwohnheims in Sofia, Bulgarien, mit dem ersten Preis für Amateure. In der Kategorie Universitäts- und Hochschulchöre wurde kein Preis vergeben.

Die Jury für die Kategorie Psalmen- und Psaltermusik wurde gebildet aus Nicolae Gheorghiuță (Professor und Rektor der Staatlichen Musikhochschule in Bukarest), Antonios Aetopoulos (Professor an der Hochschule für Musik in Athen) und Adrian Sârbu (PhD-Student, Leiter des Chors „Byzantion“ der Musikhochschule George Enescu in Iași). Der Exzellenz-Preis der Jury ging an das Ensemble für byzantinische Musik „The Shrine“ der Erzdiözese Iași, und der erste Preis ging an den Chor für byzantinische Musik des Theologischen Seminars „Bischof Caesar“ in Buzau.

Den Pokal des Festivals gewann der Jugendchor „Cantemus“ vom ‚Rainbow Center für außerschulische Aktivitäten‘ in Chișinău, Moldawien, der das Publikum und die Jury durch seinen präzis Wohlklang,

komplexe Rhythmen, wunderbare Stimmen und ein anspruchsvolles Repertoire verblüffte.

Die elegante Galaveranstaltung des Dritten Internationalen Jugendchor-Festivals Gavriil Musicescu wurde von Daniela Dorosincă, Leiterin des Festivals, und Cătălin Sava vom rumänischen TV-Sender „TVR“ moderiert und im staatlichen Fernsehen live übertragen. Ein Mitschnitt der Übertragung ist über

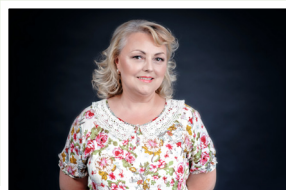
<https://www.youtube.com/watch?v=LVBpp43UluQ> abrufbar.

Am letzten Tag des Festivals kamen die wichtigsten Juroren und einige rumänische Dirigenten zusammen, um in fruchtbarer Atmosphäre die Ergebnisse dieser Veranstaltung zu besprechen und über deren *mögliche Auswirkungen* und Entwicklungspotenziale im Hinblick darauf zu debattieren, zukünftige Schritte zu verbessern. Selbst Iași, diese kleine im Nordosten von Rumänien gelegene Stadt weist eine lange, beständige Tradition auf dem Gebiet der Chormusik auf, die in eine Zeit noch vor Musicescu zurückreicht, und dieses Festival hat bewiesen, dass durch einfache harte Arbeit und das Bekenntnis zum Hier und Heute die Schönheit, Wertschätzung und Lebendigkeit von Chormusik an solch einem Ort bewahrt werden kann. Wie die abschließende Konferenz am 6. Juli deutlich zeigte, sind rumänische Chöre (insbesondere solche aus höheren künstlerischen Bildungseinrichtungen) bei diesem Festival noch unterrepräsentiert. Eine professionelle Website für diese Veranstaltung könnte möglicherweise auch dazu beitragen, eine Vielzahl auswärtiger Chöre aus der Region anzulocken.

Diese Feststellungen schmälern jedoch in keiner Weise den allgemeinen Erfolg des Festivals, sondern werden die ehrgeizigen und talentierten Organisatoren, die unsere ganze Wertschätzung und Glückwünsche verdienen, sicherlich zum Weitermachen und zu neuen Taten motivieren.

21

Daniela Vlad ist seit 1990 Rundfunkregisseurin und -sprecherin und arbeitet für Radio Iași, der größten regionalen Rundfunkanstalt des rumänischen Rundfunks. Sie hat ein musikwissenschaftliches Studium an der Musikhochschule in Iași abgelegt und verschiedene Ausbildungslehrgänge im Bereich Journalistik bei den Sendern Radio France, BBC School und Radio Netherlands absolviert. Sie ist als Radiokorrespondentin häufig für das internationale Festival George Enescu tätig, ebenso für andere nationale Jazz-, Pop- und internationale Musik-Festivals sowie für verschiedene nationale Musikwettbewerbe. Sie wird immer wieder eingeladen, als Jurorin in nationalen Jurys für Pop- und Chormusik mitzuwirken. Anfang 2000 wurde sie in die Jury für den internationalen Musikwettbewerb Ethnosfera von Radio Polen berufen und übernahm 2002 den Vorsitz in diesem Gremium. Email: danielavlad@yahoo.com



Übersetzt aus dem Englischen von Petra Baum, Deutschland •

Serenade! Chorfestival in Washington, D.C. (USA) 25 - 29. Juni 2015 (s. 36)

„Ein Zusammenspiel echter Harmonie.“ – Washington Post

Als Künstlerischer Leiter des Australischen Kinderchores (The Australian Children's Choir, ACC) hatte ich die große Ehre, bei bereits mehreren Chorfestivals mitzuwirken, sowohl innerhalb Australiens und Neuseelands als auch in Asien und Europa. Dieses Jahr habe ich den ACC während der Halbjahresferien auf eine dreiwöchige Reise in die USA und nach Kanada geführt, wo wir auch einen Auftritt beim Serenade! Chorfestival 2015 in Washington, D.C., hatten. Als einziges Sommerfestival dieser Art in den USA ist das Serenade! bei professionellen und Gemeindechören wegen seines ausgesprochen internationalen Flairs beliebt, was für Chöre wie unseren äußerst attraktiv ist, denn wir müssen weit reisen, um bei einem derartigen Event dabei zu sein. Seit seiner Gründung vor fünf Jahren hat das Serenade! Chorfestival in der amerikanischen Hauptstadt mehr als 40 Chöre aus 20 Ländern empfangen. Die zahlreichen Konzerte in Washington, D.C., und den umliegenden Staaten Virginia und Maryland sowie die diversen Chorwettbewerbe, zahlreichen Workshops, der kulturelle Austausch zwischen den Chören, das große Chorfinale mit einem namhaften amerikanischen Dirigenten und einige ausgezeichnete Sehenswürdigkeiten haben das Serenade! Festival für uns zu einem ansprechenden Event gemacht, das wir nicht verpassen wollten. Und das Festival hielt, was es versprach! Wir genossen ein unvergessliches Chorfest mit Musik aus aller Welt.

Was unser Chor an diesem Festival besonders toll fand war die Möglichkeit, exzellente Darbietungen von Chören aus aller Welt an einem Ort zu hören. Bei jedem einzelnen Konzert traten drei oder vier Chöre auf, die alle ihr eigenes Programm zum Besten gaben. So konnte Teilnehmer und Publikum gleichermaßen diese einzigartige und spannende Musiksensation von internationalem

Andrew Wailes
Künstlerischer Leiter,
The Australian
Children's Choir

Rang erleben. Die Teilnehmer des diesjährigen Festivals reisten aus entfernten Ländern wie Kuba, der Slowakei, Finnland und Norwegen sowie aus Kanada und den USA an. Aus Australien traten nicht nur ein, sondern sogar zwei Chöre an. Wir waren begeistert davon, bei einem unserer individuellen Konzerte zusammen mit dem Osloer Kammerchor aufzutreten, einem ausgezeichneten Erwachsenen-Ensemble aus Norwegen. Ihre Stimmischung und die anhaltende, fein aufeinander abgestimmte Tonführung waren einfach bemerkenswert. Und wir konnten wunderbare Musik von einigen führenden Komponisten Norwegens genießen. Wir erlebten außerdem fantastische Ensembles wie den Tapiola Kammerchor aus Finnland oder die dynamischen Coro Entrevoces aus Kuba. Für unseren Chor war es eine einzigartige Gelegenheit, so viele unterschiedliche, qualitativ hochwertige Musikgruppen zu hören, und es hat uns nicht zuletzt dabei geholfen, uns selbst als Chor zu verbessern. Die Organisatoren stellten in mühevoller Arbeit sicher, dass jedes Konzert in einer chorfrendlichen Umgebung mit ausgezeichneter Akustik stattfinden konnte, und konnten für jedes Konzert ein großes, fachkundiges und wertschätzendes Publikum gewinnen (was sicherlich bei keinem globalen Festival als selbstverständlich hingenommen werden sollte). Classical Movements, die Organisatoren des Festivals, ermöglichten es meinem Australischen Kinderchor darüber hinaus, zusammen mit dem Los Angeles Children's Chorus aus Kalifornien ein Konzert auf der Millennium Bühne des John F. Kennedy Center for the Performing Arts in der historischen Stadt Alexandria darzubieten. Das war definitiv ein wundervoller, unvergesslicher Moment unserer Reise!

Das absolute Highlight des Festivals war das Abschlusskonzert in der Strathmore Hall in Maryland. Die Strathmore Hall ist zweiter Sitz des Baltimore Symphonieorchesters und ein spektakulärer Veranstaltungsort, an dem regelmäßig namhafte Künstler wie Joshua Bell, Sarah Chang, Emanuel Ax und Diana Ross auftreten. Sie zählt zu den besten Konzerthallen weltweit, in denen ich je als Dirigent tätig war. Zwar ist sie weniger bekannt als das Kennedy Center, doch mit ihrer komplett hölzernen Innenausstattung um vieles schöner, und auch die Akustik dort ist wesentlich besser als in ihrem bekannteren Pendant. Wie bereits erwähnt war die Zuhörermenge nicht nur größer und wertschätzender als erwartet; die Darbietungen an und für sich präsentierten das Beste des Serenade! Festivals und erreichten ihren Höhepunkt in einem beglückenden Massenchor-Finale, das von der gefeierten Chorkomponistin Doreen Rao dirigiert wurde. Für das Publikum wurde außerdem eine besondere kubanische Überraschung vorbereitet: Bei gedimmtem Licht marschierten alle Festivalteilnehmer mit Leuchstäben in der Hand den Gang hinunter und sangen auf dem Weg zur Bühne das berühmte kubanische Lied *Guantanamera*. Für meine jungen Chorsänger war das ein erhebender Moment – in einer der besten Konzerthallen in den USA neben so vielen anderen wundervollen Sängern aus aller Welt singen zu dürfen. Dr. Rao konnte im großen Abschlusskonzert sogar das gesamte Publikum zum Mitsingen animieren, was wahrhaft für eine Festival-Atmosphäre gesorgt hat und Washingtons Ruf als chorfrendliche Stadt zementierte.

Neben den Festivalkonzerten hatten die jungen Mitglieder des Australischen Kinderchores auch Zeit, die amerikanische Hauptstadt zu erkunden. Washington, D.C., ist ein wunderbarer Ort mit vielen prächtigen Monumenten, weitläufigen Freiflächen und erstklassigen Museen und den Smithsonian Institutions, die erstaunlicherweise fast alle kostenlos sind. Die nationalen Denkmäler sind so faszinierend, dass im Rahmen des Festivals sogar ein Improvisations-Konzert angeboten wurde, bei dem die Chöre auf den legendären Treppenstufen am imposanten Lincoln Memorial singen konnten. Eines unserer Chormitglieder wurde darüber hinaus auserwählt, an der ehrenvollen Kranzniederlegung am Grabmal des Unbekannten Soldaten im Nationalfriedhof Arlington teilzunehmen. Unsere Sänger empfanden es als ein Privileg, dem Wachwechsel beizuwohnen und die Vorgänge an Amerikas heiligster Stätte zu beobachten.

Die Kinder konnten anlässlich des Festivals bei Mahlzeiten und in verschiedenen Gruppenaktivitäten andere Teilnehmer kennenlernen, beispielsweise beim großen Chor-Workshop mit Doreen Rao, bei dem das kubanische Lied *Guantanamera* zusammen mit einem der besten Chöre Kubas einstudiert wurde (das Lied wurde später in der Strathmore Hall vorgetragen), oder beim liedreichen Abschlussabendessen, bei dem jeder in entspannter, humorvoller Atmosphäre großartiges Essen und Stegreif-Gesänge genoss. In lautstarker Umgebung wurden dort Geschichten ausgetauscht, neue Freundschaften geschlossen und Verbindungen mit Gleichgesinnten aus aller Welt geschaffen. So hat sich der Australian Children's Choir auf Anhieb gut mit den Mitgliedern des Choir of the Transfiguration aus Manhattan sowie den Sängern des Los Angeles Children's Chorus verstanden (mit Letzterem hatten wir zuvor einen gemeinsamen Auftritt im Kennedy Center).

Als einem der Berater des Wettbewerbs war es mir eine große Ehre, in die Jury des Festivalwettbewerbs 2015 geladen zu werden (an dem mein eigener Chor wohlgemerkt nicht teilnahm). Wir hörten in der wunderschönen Church of the Epiphany im Zentrum Washington, D.C., einige herausragende Darbietungen. Besonders nennenswert sind die Gesänge der beiden Wettbewerbsgewinner: der Pro Musica-Magnolia Chor aus der Slowakei (Gesamtgewinner in der Kategorie Jugendchor) und die spektakulären Coro Entrevoces aus Kuba (Gesamtgewinner in der Kategorie Erwachsenenchor sowie Gewinner des Grand Champion Prize). Die Sieger nahmen Trophäen mit nach Hause, während der Gewinner des Grand Champion Prize sogar mit finanziellen Mitteln unterstützt wurde, um die Schaffung neuer Musik zu fördern.

Das Serenade! Chorfestival in Washington, D.C. hat unseren jungen Chorsängern aus ‚Down Under‘ die einmalige Möglichkeit gegeben, ihre Musik zu teilen mit wundervollen anderen Chören aus aller Welt sowohl bei Generalproben als auch bei diversen Konzertauftritten, denen wir beiwohnen und an denen wir aktiv mitwirken konnten. Und dafür sind wir sehr dankbar.

Andrew Wailes gilt gemeinhin als einer der führenden Dirigenten Australiens, die sich auf Chorsinfonie spezialisieren. Er geht seinem Werk als Dirigent und Lehrmeister nicht nur in Australien nach, sondern zunehmend auch im Ausland. Er zählt zu den wichtigsten Dirigenten im Land. Ende 1998 wurde Andrew Wailes Kapellmeister und Chefdirigent des Royal Melbourne Philharmoniechors und –orchesters– ein Ehre, die einem so jungen Musiker damals seit mehr als 150 Jahren nicht zuteil geworden war. Andrew hält bereits seit 1992 die Position des Chefdirigenten im Gesangsverein der Melbourne University sowie seit 1999 die des Künstlerischen Leiters und Dirigenten im Australischen Kinderchor inne. Der engagierte Chorleiter organisiert häufig Chöre für das Melbourne Symphonieorchester, das Orchester des Bundesstaates Victoria und für Filmevents und wichtige Fernsehauftritte in ganz Australien. Er ist außerdem seit 1995 Kapellmeister des Box Hill Chorals und Gründer des RMP Aria Wettbewerbs für Oratoriensänger in Melbourne. Mehr als 10 Jahre lang war Andrew Leiter des Australischen Katholikenchors der Melbourne University (2000 - 2011). Zuvor dirigierte er diverse Fakultäten-Chöre an der Universität von Melbourne, dem Melba Memorial Musikkonservatorium und der Monash University. Email: andrewwailes@hotmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Magdalena Lohmeyer, England ●

Cantus Mundi (s. 42)

Das erste nationale Programm in Rumänien für soziale Integration durch Chorgesang

Das von Chorleiter Ion Marin im Jahr 2011 mit Unterstützung von Freiwilligen des Madrigalchors gegründete nationale Programm Cantus Mundi wurde durch den Regierungsbeschluss Nr. 821/2014 institutionalisiert. Dadurch wurde aus einer einfachen Idee eine Leitlinie des Kulturministeriums: Der Nationale Kammerchor Madrigal-Marin Constantin. Das nationale Programm Cantus Mundi wird von einem interministeriellen Komitee koordiniert, das aus Repräsentanten verschiedener Einrichtungen besteht, die vom Kulturministerium ausgewählt wurden: das Kulturministerium, das Ministerium für Regionale Entwicklung und öffentliche Verwaltung, das Ministerium für Erziehung und Forschung und das Ministerium für Arbeit, Familie, sozialen Schutz und ältere Menschen.

Das nationale Programm, das versucht, alle Kinder in Rumänien zu vereinen, wurde während der Cantus Mundi Gala im Rumänischen Parlament ins Leben gerufen, mit einer Live-Übertragung im nationalen Fernsehen. 700 Kinder, die sich zum größten Teil vorher noch nie gesehen hatten, sangen dort gemeinsam.

Das Nationale Programm Cantus Mundi will eine Plattform bilden, auf der es eine große Datenbank mit Online-Lektionen, Video-Lektionen und Audio-Dateien sowie ein soziales Netzwerk gibt. Es soll außerdem der Motor sein für die Förderung von Chorgesang in Rumänien: Ein Forum, das von Experten verwaltet wird, mit Foto- und Video-Galerien und einer Datenbank mit allen Chören in Rumänien.

Der Auftrag dieses nationalen Programms besteht darin, alle Kinder in Rumänien durch den Chorgesang zu vereinen. Dazu konzentriert sich Cantus Mundi auf soziale Inklusion, Entwicklung in Gegenden mit geringer oder gar keiner Kultur (wie beispielsweise viele der ländlichen Gegenden in Rumänien) und kultureller Kommunikation und Interaktion. Alle Kinder in Rumänien haben das Recht, sich harmonisch zu entwickeln, untereinander zu kommunizieren und gemeinsam aufzuwachsen. Durch das Programm Cantus Mundi können soziale Ungleichheiten durch die Sprache der Musik überwunden werden, durch Chorgesang, der als eine Gruppenaktivität hilft, durch nonverbale Kommunikation eine soziale Identität zu schaffen ohne die Unterscheidung nach Rasse, Religion, sozialen Status oder wirtschaftliche Situation. Durch Musik werden junge Menschen, die zu verschiedenen Kulturen innerhalb von Rumänien gehören, Beziehungen und Kommunikationsbrücken finden und sich gegenseitig kennen und akzeptieren lernen.

Anna Ungureanu
Künstlerische Direktorin
und Leiterin des Nationalen
Programms Cantus Mundi

Cantus Mundi lehrt Chorleiter, wie sie ihren eigenen Chor gründen und vergrößern können, wie sie ein Repertoire entwickeln und wie sie Farbe ins Leben ihrer Gemeinschaft bringen können. Die Vorteile für die Chorleiter bestehen in spezialisierten Ausbildungen auf verschiedenen Ebenen mit hochkarätigen Experten – mit einem Erfahrungsschatz von mehr als 50 Jahren werden die Spezialisten des Nationalen Kammerchores Madrigal-Marin Constantin zu ihren Mentoren oder sogar ihren Kollegen auf der Bühne – einer Online-Plattform für die Verwaltung der Choraktivitäten sowie der Mitgliedschaft in und dem Zugriff zu dem Nationalen Netzwerk der Chöre in Rumänien.

Andererseits profitieren Chorsänger von einer Umgebung für Kommunikation und Interaktion, die Kinder und Jugendliche aus allen sozialen Schichten einschließt, ebenso wie von den Trainings und Bühnenaktivitäten mit dem Nationalen Kammerchor Madrigal-Marin Constantin, und natürlich von der Mitgliedschaft in der größten kulturellen Sozialisierungsplattform in Rumänien.

Die Vorbereitung eines Chores beginnt vor einem Monitor, setzt sich im Probenraum fort und gipfelt auf den wichtigsten nationalen und internationalen Bühnen. Das ist unsere Vision, weshalb die Online-Plattform eines der absolut neuartigsten Elemente dieses Erziehungsprogramms ist, um die Interaktion und Aktivität aller Chorleiter und Chormitglieder in Rumänien auf nationaler Ebene zu unterstützen. Der offizielle Start der Cantus Mundi Plattform ist für den 1. Oktober 2015 geplant, den Nationalen Tag der Musik.

Die Cantus Mundi Plattform beinhaltet die Instrumente für die Koordination und Kommunikation innerhalb einer Gruppe. Sobald sie für einen Chor eingerichtet ist und alle Chormitglieder sich registriert haben, erlaubt es die Plattform, Nachrichten an jedes Chormitglied zu schicken. Beispiel: Wenn ein Chorleiter eine Probe planen oder den Link zu einem Notenblatt zum gesamten Chor schicken will, muss er sich nur anmelden und ins Menu „Mein Chor“ gehen, von wo er die Nachricht mit nur einem Knopfdruck versenden kann. Bald wird die Plattform auch den Versand von SMS Nachrichten erlauben. Darüber hinaus kann der Chorleiter Noten direkt an die Chormitglieder schicken.

Cantus Mundi ermöglicht jedem Mitglied, Noten auszutauschen, um Materialien für jeden Chorleiter und jedes Chormitglied im ganzen Land verfügbar zu machen. Die Mitglieder können außerdem auf die Notendatenbank des Nationalen Kammerchores Madrigal-Marin Constantin zugreifen und werden einen zugeschnittenen Zugriff auf die Notensammlung von Cantus Mundi haben. Für die, die gerade ihre musikalische Karriere beginnen, kann die Plattform Audio-Versionen der Noten zur Verfügung stellen, sodass das Proben und das Lernen von Liedern so leicht wie möglich gemacht werden.

Ein weiterer großer Vorteil ist das Methodenbuch – Marin Constantin. Monatlich wird ein Band dieser berühmten Arbeit online für die Mitglieder von Cantus Mundi zur Verfügung gestellt. Darüber hinaus können die Mitglieder einen Cantus Mundi Spezialisten direkt kontaktieren, um Fragen zu stellen. Dabei handelt es sich um Mitglieder des Madrigals mit umfangreicher Erfahrung im Fachgebiet. So erhält ein Chorleiter, der nicht weiß, welches Repertoire er auswählen soll, oder dem bestimmte Chorleitungstechniken fehlen, oder der einfach eine Frage stellen will, online eine Antwort.

Eine andere wichtige Dimension des Nationalen Programms Cantus Mundi bilden die Cantus Mundi Trainingseinheiten, die von pädagogisch sehr erfahrenen Spezialisten mit tausenden von Praxisstunden auf den wichtigsten Bühnen des Landes gehalten werden. Ein neues Element ist die Einbeziehung von Möglichkeiten zur Persönlichkeitsentwicklung von Chorleitern und Sängern, die am Programm teilnehmen. Ungeachtet der Erfahrung in einem Fachgebiet, und sogar wenn gar keine Erfahrung vorhanden ist, hat Cantus Mundi Lösungen für die Gründung eines Chores, die Vorbereitungen für den Chorleiter, die Förderung der Einbeziehung von Kindern in die rumänische Chorbewegung sowie die Leistungssteigerung eines bestehenden Chores.

Auf klar definierten Ebenen werden Cantus Mundi Schulungen in Bukarest und auch in anderen Bezirken durchgeführt, je nach dem Grad der Registrierung von neuen Chören in einer Region. Am Ende jeder Schulung stehen Teilnahmeurkunden und Ziele, die zu erreichen sind, um an einer Schulung der nächsten Stufe teilnehmen zu dürfen.

Die Cantus Mundi Spezialisten werden regelmäßig kurze Video-Sequenzen aufnehmen und wiedergeben, die Chorleiter und Chormitglieder professionell unterstützen. Außerdem arbeitet das Cantus Mundi Team an der Fertigstellung des ersten Chorhandbuches. Musiker mit großer Erfahrung in diesem Fachgebiet tauschen ihr Wissen aus, um dieses Handbuch zu erstellen, zu dem sowohl Anfänger als auch erfahrene Musiker Zugang haben sollen.

Weil es so wichtig ist, gute Noten, Unterrichtseinheiten und Ratschläge zu haben, bietet Cantus Mundi seinen Mitgliedern einen Bereich für die Kommunikation mit ihrem eigenen Chor an. Unabhängig davon, ob sie Chorleiter oder Chormitglied sind, gibt es Hilfsmittel zur Unterstützung der chorischen Leistung!

Cantus Mundi bietet seinen Mitgliedern die Möglichkeit, mit Chorleitern und Kinderchören im ganzen Land direkt Kontakt aufzunehmen, um dauerhafte Zusammenarbeit mit einer erweiterten Gemeinschaft zu pflegen. Darüber hinaus bezieht es seine Mitglieder in nationale und internationale Projekte ein, an denen der Nationale Kammerchor Madrigal-Marin Constantin beteiligt ist, und bietet damit die Möglichkeit zur Teilnahme an großartigen Konzerten, die der Chor seit über 50 Jahren ohne Unterbrechung durchführt. Immer wieder wird es Cantus Mundi Camps geben, Aktivitäten, bei denen ein Chorleiter Kontakt mit Mitgliedern anderer Chöre, den Chorleitern und Bereichskoordinatoren aus verschiedenen Regionen des Landes aufnehmen kann.

Alle diese Facetten des anspruchsvollen Nationalen Programms, das Cantus Mundi darstellt, wären unmöglich ohne ihren Gründungspräsidenten, Maestro Ion Marin, der die Vision dieses Projektes in ein nationales Programm umwandelte. Innerhalb von sieben Jahren werden 4100 Chorleiter und 250 000 Chormitglieder aus den 41 Bezirken Rumäniens Teil des Nationalen Programms Cantus Mundi sein!

Nach ihrer Ausbildung im Bereich Chorleitung bei den berühmten Musikern Marin Constantin und Sharon Hansen (USA) wirkte **Anna Ungureanu** in Rumänien, Deutschland, Russland, Japan, der Türkei, Serbien, der Tschechischen Republik, Mazedonien, Bulgarien, Polen, Österreich, Litauen, Lettland, China und Belgien. Seit 2011 ist Anna Ungureanu, die in Musik promoviert hat und eine der Leiterinnen des Nationalen Kammerchores Madrigal – Marin Constantin ist, ernannt worden zur Künstlerischen Direktorin und Leiterin des Nationalen Programms Cantus Mundi, das durch den Chorleiter Ion Marin gegründet wurde. Ziel dieses Programms ist, die Chormusik in allen Bildungseinrichtungen in Rumänien zu ermöglichen, zu fördern und zu erhalten. Die Erfahrung, die sie in fast neun Jahren der Zusammenarbeit mit dem Gründer des Nationalen Kammerchores, Maestro Marin Constantin, gesammelt hat, empfiehlt sie als Nachfolgerin des legendären Musikers. Email: annaszabo2006@yahoo.com



25

Übersetzt aus dem Englischen von Willi Stegemeyer, Deutschland •

Choral Technique

Stabat Mater von Di Giovanni Pierluigi da Palestrina (s. 47)

Von Walter Marzilli

Die Partitur aufzuschlagen und sofort auf einen A-Dur-Akkord zu stoßen, dem ein F-Dur-Akkord folgt, könnte einen Puristen der Harmonielehre in Verwirrung stürzen... (s. Abb.1).

Um die ersten drei Noten des *Tenors* (*cis – d – f*) auszuführen, muss man gleich zu einer *Mutation* greifen und danach *e – f – d* singen. Auch für die Kompositionen Palestrinas ist diese Akkordfolge ungewöhnlich.¹ Um die eventuelle Verwirrung abzuschwächen, folgt gleich im zweiten Takt zu dem Wort „Mater“ ein beruhigender Dreier-Rhythmus. An anderer Stelle wurde schon davon gesprochen, dass Komponisten – ob bewusst oder unbewusst – beim Vertonen eines Textes, der mit Geburt, Gegenwart der Mutter usw. zu tun hat, immer zu einem Dreier-Rhythmus greifen. Und das logischerweise! Alles beruht darauf, dass sich das Gehör als erstes der Sinnesorgane ausbildet.² Es ist schon nach zwei Schwangerschaftsmonaten da, im Gegensatz zum Sehorgan, das auch ein Jahr nach der Geburt noch nicht 100 % funktioniert... Mit anderen Worten vernehmen wir in den restlichen sieben Monaten Schwangerschaft, die wir glücklich schaukelnd im Mutterschoß verbringen, ständig den tiefen Herzschlag der Mutter: *bum-bum... bum-bum... bum-bum...*³ Es ist dieser synkopierte Dreier-Schlag, der unser Empfinden für immer prägt.⁴ Achten Sie

Stabat mater dolorosa
8 vocum

[Prima pars]

[Chorus Primus]

[CANTUS] Sta - bat ma - ter do - lo - ró - sa

[ALTUS] Sta - bat ma - ter do - lo - ró - sa

[TENOR] Sta - bat ma - ter do - lo - ró - sa

[BASSUS] Sta - bat ma - ter do - lo - ró - sa

[Chorus Secundus] Sta - bat ma - ter do - lo - ró - sa

[CANTUS] Lux -

[ALTUS] Lux -

[TENOR] Lux -

[BASSUS] Lux -

▲ Abb. 1

1 Cipriano de Rore (s. Abb.) benutzt eine identische auch bei der Bewegung der Stimmen, die allerdings vertauscht sind. Vor allem aber tut er dies in einem Madrigal (*O sonno*), bei dem er ein Übergangs-e einfügt, um den Übergang für den Sopran zu erleichtern (*cis – d – e – f*). Ein c mit Auflösigkeiten wäre melodisch gesehen unpassend.

2 Und es ist auch das letzte, das sich nach dem Tod auflöst

3 Dazu kommt, dass die Amnionflüssigkeit, in der der Embryo liegt, den Ton fünf Mal so schnell leitet wie die Luft (1500 m/sec gegen 340 m/sec). Die Amnionflüssigkeit ist außerdem auch dichter als Wasser, wodurch ihre Schalleitung schneller als die des Wassers ist.

4 Alle Eltern sollten wissen, dass es zur Beruhigung eines verstimmten oder ungeduldigen Kleinkinds genügt, mit der Handfläche einen synkopten Herzrhythmus auf die Matratze zu schlagen. Es funktioniert wirklich, ich habe das bei meinen eigenen Kindern, als sie noch klein waren, oft erfolgreich benutzt.

las - so ch'in van ti chia

so, las - so ch'in van ti

so, las - so ch'in van ti

Las - so ch'in van ti

einmal darauf: Fast alle Weihnachtslieder sind im Dreier-Takt oder in einem Sechser-Rhythmus geschrieben.⁵ Mehr noch: Komponisten greifen erstaunlich häufig zum $\frac{3}{4}$ Takt, wenn sie beim Komponieren auf ein Wort wie „Mater“ stoßen. Hier ein Beispiel von vielen: Bei dem Tomás Luis de Victoria zugeschriebenen *Ave Maria* haben wir zu den Worten „Sancta Maria, Mater Die“ prompt einen Dreier-Rhythmus. Palestrina tut nichts anderes, wenn er schon im zweiten Takt einen Dreier-Rhythmus einführt, der – im Notenbild zwar nicht ausdrücklich angezeigt – ganz offensichtlich vorhanden ist. Diese Dreier-Bewegung durchzieht das ganze Stück bis zur abschließenden Doxologie in der *secunda pars*, wo der Dreier-Takt von der Taktartangabe mit dem klassischen Kreis und der anschließenden Ziffer 3 angezeigt wird (Takt 74). Wie lautet der dazugehörige Text? „Eia Mater, fons amoris“. Was einen erschauern lässt...

Dann geht es für einen längeren Zeitraum im Zweier-Takt weiter, der vom durchgestrichenen C (94) angezeigt wird, aber das ist bloße Illusion. Schon im nächsten Takt – natürlich bei dem Wort „Mater“ – ist der Dreier-Takt wieder da. So geht es weiter, in einem Wechsel zwischen Zweier-Takt („cordi meo valide“ [100], obwohl vom Dreier-Rhythmus der Bassführung „gestört“, der durch eine *Hemiole* noch verstärkt wird, – s. weiter unten) und Dreier-Takt: Beim Wort „tui nati“ [103] ist der versteckte Dreier-Takt prompt wieder da. Er ist also nicht richtig verschwunden, denn er wird noch durch eine besonders raffinierte *Hemiole* verstärkt, die in allen Stimmen vorhanden ist und die, wie man weiß, den Dreier-Rhythmus erweitert und kräftigt, indem sie den Übergang von einem $\frac{3}{4}$ Takt in einen $\frac{3}{2}$ Takt bewirkt, um es vereinfacht zu formulieren. Dieses Verfahren, einen Dreier-Rhythmus durch den Einsatz einer *Hemiole* zu verstärken, taucht bei ähnlichen Situationen immer wieder auf.⁶

Wenn die Theorie des mit der Geburt verknüpften Dreier-Rhythmus stimmt, wieso gibt es dann auch einen Dreier-Rhythmus bei den Worten „Quando corpus morietur“ sowie bei „Christi mortem“? Die Antwort hat mit einem theologischen Aspekt zu tun und zeigt einen sehr tiefen Palestrina.⁷ In der byzantinischen Ikonografie wird der Stall, in dem das Jesuskind zur Welt kam, als Grabstätte dargestellt, und das Kind ist in Tücher gewickelt, als ob es sich um einen Leichnam handle, den es zu konservieren gälte (s. Abb. 2).

In ähnlicher Weise betonen die Darstellungen der Madonna, die das Kind in ihren Armen hält, die schmerz erfüllten Züge einer Mutter, die ahnt, welches Schicksal auf ihren Sohn zukommt (s. Abb. 3).

Es vergingen noch Jahrhunderte, bevor man den Körper des Jesuskindes ohne diese Leichentücher malte, aber selbst in der glanzvollen Bilderwelt der Renaissance stellte man den Stall noch in Form eines Sarkophags dar (s. Abb. 4).

Im katholischen Glauben rfüllt sich die eschatologische Bedeutung und das Heilsversprechen der Geburt Christi erst mit dessen Tod am Kreuze. Deshalb gibt es dazu im gregorianischen



▲ Abb. 2



◀ Abb. 3



▲ Abb. 4 - Domenico Ghirlandaio, Anbetung der Hirten (1485), Santa Trinità, Florenz

⁵ Haben die wenigen, die in einem Zweier-Rhythmus geschrieben sind, vielleicht mit dem wiegenden, binären Schrittrhythmus der Mutter zu tun? Man braucht nur von weitem das langsame Pendeln der Köpfe derer zu beobachten, die in der Messe auf dem Weg zur Kommunionbank sind.

⁶ Takte 25-26; 56-57; 59-60; 61-65; 82-83; 85-86; 88-89; 102-103, Basslinie; 104-106. Die Takte 64-65 verdienen besondere Aufmerksamkeit: Um bei den Worten „suum dulcem natum“ die größtmögliche Expressivität zu erreichen, benutzt Palestrina einen Dreier-Rhythmus, indem er eine mitreißende *Hemiole* einführt – zu einer parallelen Zweier-Bewegung –, die zu einem intensiven und langen d-Dur-Akkord mit einer strahlenden großen Terz führt, die er den Tenören anvertraut.

⁷ Ich danke von ganzem Herzen Mons. Massimo Palombella für die erhellenden theologisch-musikalischen Kommentare zu diesem Punkt, was mir die Möglichkeit gab, einige Fragen vertieft zu behandeln.

Repertoire auch einige kaum überraschende musikalische Parallelen ... Wir alle wissen zum Beispiel, dass der vierte Modus (*Deuterus plagalis*) vor allem zum Vertonen meditativer und schmerzgefüllter Texte verwendet wurde.⁸ Gleichwohl findet sich beim Palmsonntag, an dem die Pracht und Festlichkeit des fünften und achten Modus dominieren, keine Spur vom vierten. Aber man braucht buchstäblich nur eine Seite im *Graduale Triplex* weiterzublättern und in die Karwoche einzutreten, um gleich beim Introitus *Judica Domine* auf den vierten Modus zu stoßen. Alle *Introiti* und *Graduali* der Karwoche stehen im dritten (*Deuterus authenticus*)⁹ und vierten Modus, wie auch der Introitus der Abendmahlsmesse des Gründonnerstags, *Nos autem gloriamur*, der trotz des Textes, der die erlösende Kreuzigung besingt, im angemessenen vierten Modus steht. Aber wir finden den vierten Modus auch da, wo wir ihn keineswegs erwarten würden, nämlich bei der Weihnachtsbotschaft des Stundengebetes! Zu Weihnachten stehen auch das Offertorium der *Missa in nocte*, *Latentur coeli* sowie die Kommunion der *Missa in aurora*, *Exsulta filia Sion* trotz des frohlockenden Textes im vierten Modus. Epiphanie: die Kommunion *Videntes Stellam*, auch im vierten Modus. Aber das eklatanteste Beispiel dieser Ambivalenz von Geburt und Tod ist der vierte Modus des Introitus *Resurrexi* am Ostertag! Dem ist hinzuzufügen, dass dem Stück die Osternacht vorausgeht, in der alle zwischen den Lesungen vorgetragenen Stücke im strahlenden achten Modus erscheinen!¹⁰ Fahren wir fort: Der Introitus der Messe des *Requiem*s steht im leuchtenden sechsten Modus, was der Modus des österlichen Allelujas ist...

Jetzt erkennen wir in diesem Kontext der Erlösung die theologische Tiefe Palestrinas.¹¹ Mitten in seine Weihnachtsmotette *Dies sanctificatus* für vier Stimmen fügt er überraschend ein neues *Bicinium* ein, das wir als Trope ansehen können. Der Satz der Trope steht nicht im Originaltext der Motette. Der hinzugefügte Text lautet: „Haec dies quam fecit Dominus; exsultemos et laetemur“. Und wissen Sie, woher er stammt? Aus dem Hallelujavers der Osteroktav! Das polyphone Thema ist das gleiche wie das der gregorianischen Quelle, nur umgekehrt. Mons. Palombella hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass Palestrina in die Fassung der Motette *Dies sanctificatus* für acht Stimmen erneut die gleiche Trope einfügt, und dieses Mal zitiert er genau das Thema (*do – si – re – do*) des österlichen Hallelujaverses. Die Überraschungen Palestrinas als feinsinniger Theologe nehmen kein Ende. Wir werden gleich darüber sprechen, wie er im *Stabat Mater* den Wechsel zwischen den beiden Halbchören gestaltet. Vorweg sei gesagt, dass sie im Allgemeinen abwechselnd auftreten, wobei sie sich für die Dauer einer einzigen Viertelnote überschneiden. Nur ein einziges Mal lässt der Komponist die beiden Teile während zweier Takte zu verschiedenen Texten gleichzeitig singen (s. Abb. 5): Und raten Sie, was da gleichzeitig gesungen wird? Der eine Chor singt „natum“, der andere „morientem“. Unglaublich...

Wir haben die Technik, die Palestrina beim Alternieren der beiden Halbchöre verwendet, nur angedeutet. Ich würde nicht zögern, sie als bildhaft und - etwas verwegener - sogar als kinematographisch zu bezeichnen. Schauen wir uns seine Technik näher an. Sie bedient sich eines Verfahrens, das von einem Regisseur als Überblendung bezeichnet würde. Die beiden Halbchöre nähern sich fast bis zur Berührung an, wobei der eine mit dem Akkord endet, den der andere aufgreift, die übliche Praxis. Manchmal wechseln sie sich ab, ohne sich zu überschneiden,¹² andere Male mischt sich der eine Halbchor unter den anderen, während der vorige seinen Teil mit einem ausgehaltenen Akkord abschließt. Oder die beiden Halbchöre überlagern sich für die kurze Dauer einer Viertelnote,¹³ und am Schluss singen alle acht Stimmen gemeinsam.¹⁴ Ich betone nochmals, dass sich die beiden Halbchöre, wenn sie verschiedene Texte singen, nie länger als zwei Takte überschneiden, abgesehen von dem schon erwähnten Einzelfall (*natum – morientem*). Gelegentlich „schließt er die Szene ab“ und unterbricht den Fluss mit einer Pause.¹⁵ Dies geschieht zum ersten Mal, als Palestrina die schmerzgefüllte Madonna mit einem „Ochsenauge“ anzublicken scheint und die acht Stimmen zu den Worten „O quam

65

▲ Abb. 5

8 Genau so beschreiben es viele zeitgenössische Theoretiker, von Lanfranco bis Zarlino, von Vecchi bis Diruta usw.

9 der andere Klagemodus par excellence

10 *Jubilare Domino, Cantemus Domino, Qui confidunt, Laudate Dominum, Vineam factam est* usw.

11 Wir dürfen nicht vergessen, dass er möglicherweise die höheren Weihen erhalten hätte, wenn er nach dem Tod seiner Frau nicht in zweiter Ehe Virginia Dormoli geheiratet hätte.

12 Das kommt im ganzen Stück vier Mal vor.

13 Das kommt 19 Mal vor und ist der größte aller Fälle.

14 acht Mal

15 drei Mal, im allgemeinen vor dem „tutti“

tristis et afflicta“ zum ersten Mal gemeinsam singen lässt. Dies macht er folgerichtig erneut bei den Worten „Sancta Mater“ (Takt 94). Als ob der Komponist den Klang und die Aufmerksamkeit ständig auf die rechte oder linke Seite der Bühne verlagern wollte, außer wenn er sie auf die zentrale Person lenken will... Daher ist es wichtig, die beiden Halbchöre so aufzustellen, dass der Ton von einer Seite des Klangraums zur anderen wechseln kann. Es liegt gewissermaßen eine implizite Anweisung Palestrinas vor, die beiden Halbchöre in einiger Entfernung voneinander aufzustellen, damit die „Raumverteilung“ des Chores erreicht wird, die die Aufführenden neuerdings bevorzugen. Nichts Neues unter der Sonne... Bleibt hinzuzufügen, dass die räumlichen Klangeffekte nicht nur die üblichen drei des Doppelchores sind (erster Halbchor – zweiter Halbchor – beide gemeinsam), sondern auf fünf anwachsen wegen zwei wichtiger Stellen, bei denen Palestrina durch die Verbindung von zwei Stimmen des ersten mit zwei Stimmen des zweiten Halbchores zwei neue Quartette bildet.¹⁶

Aber kehren wir zur rhythmischen Gestaltung zurück um festzustellen, dass sich der beispielhafte und „perfekte“ Dreier-Rhythmus¹⁷ natürlich nicht für den Text eignet, wenn er die Wörter „poenas“ (36), „fleret“ (41) und „plangere“ (140) einführt, die entsprechend im Zweier-Rhythmus komponiert sind: vielleicht sind der Schmerz und das Weinen etwas Menschliches und insofern unvollkommen und verbesserungsfähig, weit entfernt von der Vollkommenheit der Dreifaltigkeit... Vielleicht ist es kein Zufall, wenn im schon zitierten *Ave Maria*, das Victoria zugeschrieben wird, der Komponist bei dem Wort „peccatoribus“ wieder den Zweier-Rhythmus benutzt, nach der Parenthese des „Sancta Maria, ora pro nobis“, die im Dreier-Rhythmus steht... Diese drei Wörter, „poenas“, „fleret“ und „plangere“, führen uns zu einer weiteren Überlegung. Es ist in der Tat nicht schwierig, in der Art und Weise, wie sie rhythmisch gestaltet werden (und bei genauem Hinsehen gilt das nur für sie) eine Haltung zu erkennen, die zum Deskriptivismus und zur Dramatisierung der im Text vorhandenen Begriffe neigt. Es ist das, was von einem limitativen Ansatz als „Madrigalismus“ bezeichnet wird. Ich beziehe mich auf die Tatsache, dass nur in diesen drei

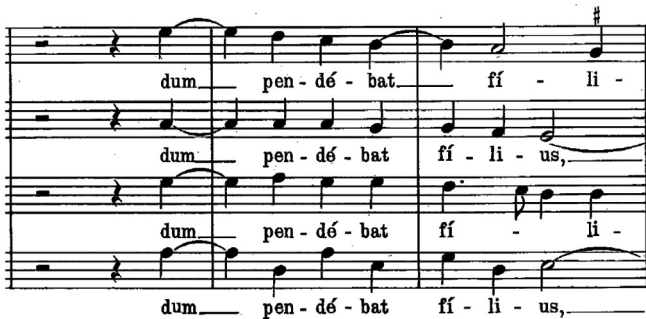
Fällen beide Teile des Chores aufgerufen sind, gemeinsam einen punktierten Rhythmus zu singen, der leicht an die Bewegung des Schluchzens erinnert... Es sind raffinierte Methoden, um die Gefühle der Renaissance-Menschen zu erregen. Aber damit nicht genug. Was soll man von der Einführung eines schmerzvollen b halten, wodurch die Melodieführung bei den Wörtern „dolorosa“ (3), „lacrimosa“ (7), „gementem“ (16) usw. abwärts geht? Es sei daran erinnert, dass die Tonart, obwohl Palestrina keinen bestimmten Modus für eine so spannende und verzwickte harmonisch-melodische Gangart festlegt,¹⁸ kein b beinhaltet, sondern oft mit dem Auflösungszeichen spielt (s. „pertransivit gladius“ weiter unten...) Und diese drei Synkopen der Soprane (s. Abb. 6) zu den Worten „dum pendebat filium“?

Erzeugen sie nicht die Vorstellung von etwas Schwebendem und Schwankendem? Nicht nur das: Der ganz Chor beginnt mit einem schwebenden synkopierten Auftakt auf dem letzten Viertel des Taktes.¹⁹ Außerdem können wir noch einen neuen Palestrina entdecken, wenn wir die „Pendel“-bewegung der Bassmelodie beobachten, die sich in großen Sprüngen bewegt. Ein scholastischer und elementarer Rhythmus, den man bei der reifen Phrasierung Palestrinas eigentlich nicht mehr erwarten würde... Soll ich fortfahren? Dann mache ich noch auf die selbstsicheren (und überzeugenden) fallenden Melodien zu den Worten „pendebat (filium)“ beim *Cantus*, beim *Altus* und beim *Tenor* aufmerksam...

Und weiter geht's. „Pertransivit gladius“, Teil des *Tenors* (s.

Abb. 7): hier haben wir es mit einem Tritonus zwischen *fa* und *si* zu tun, so spitz und scharf wie die Lanze, die – analog gesehen – die Brust des gekreuzigten Jesus durchbohrte, von dem der Text handelt.²⁰

Seine stechende Kraft wird erhöht durch den Kontrast zu den ihn umgebenden vier sanften b's. Bemerkenswert, dass Casimiri das mit einem b abrundet, indem er das Vorzeichen links neben die Note setzt, als ob dies von Palestrina selbst verlangt worden sei.²¹ Von den Editionen, die ich einsehen konnte, setzen drei das h zu einem



▲ Abb. 6



▲ Abb. 7

16 Das kommt bei „Juxta Jerusalem“ (122) und einem langen Passus vor, der im Takt 145 mit den Worten „passionis eius“ beginnt, von dem gleich die Rede sein wird.

17 Es ist wohl bekannt, dass die antike semiographische Theorie den Dreier-Rhythmus als *perfectus*, den Zweier-Rhythmus als *imperfectus* ansieht, wobei der Dreier-Rhythmus mit der heiligen Dreifaltigkeit assoziiert wird: *omne trinum est perfectum*.

18 In diesem Modus ist die ganze Unruhe und innere Beteiligung Palestrinas bei der Gestaltung dieses so schmerz erfüllten Textes zu spüren. Aber vielleicht kommt noch etwas anderes hinzu: wir werden das am Schluss des Artikels sehen.

19 Diese Raffinessen können natürlich nur durch ein Dirigat im Zweierschlag offenbart werden.

20 Es stimmt, dass das si zum do steigt, aber es tut dies nicht durch die übliche schnelle Abfolge von Achteln... der Text spricht vom Schwert, das die schmerz erfüllte Seele der Madonna durchbohrt (”Cuius animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius”).

21 Tatsächlich behandelt Casimiri alle Änderungen, als ob sie von Palestrina stammten, indem er sie links neben die Note setzt. Nur in einem Falle bemüht er sich, ein aufgelöstes si in Klammern zu setzen (”Christi mortem”), um es von den vorhergehenden si-Molls zu unterscheiden.

b hinab,²² während vier das h durch ein Auflösungszeichen beibehalten.²³ Dazu ist zu sagen, dass hier - abgesehen vom deskriptiven Wert des Tritonus bei diesem speziellen literarischen Passus – die Wahl des Auflösungszeichens die Beibehaltung der Regelnote des *e* gegen *f* (*causa necessitatis*) zwischen *Tenor* und *Cantus* erlaubt.

Auf die deskriptive These gestützt fügen wir hinzu, dass sich Palestrina in diesem Passus innerhalb von zwei Takten vier Mal einer scharfen Quintenfolge innerhalb extremer Teile nähert, wobei er sich jedes Mal durch eine Antizipation der Noten und der sich daraus ableitenden folgerichtigen Synkope rettet. Um Himmels willen, das Verfahren ist durchaus regelgemäß, aber die daraus resultierende Situation ist trotzdem hochinteressant... Ich schließe meine Überlegungen hierzu ab mit der Bemerkung, dass sich alle vier Teile, die diese Phrase singen, in einer aufsteigenden Melodie steil nach oben bewegen... Und wie soll man in dem flüchtigen Rhythmus, mit dem Palestrina zum Schluss des ersten Teils das Wort „spiritum“ unterlegt (s. Abb. 8), nicht eine Anspielung auf das Fließende und Ätherische des Geistes erkennen, der im Augenblick des Sterbens den Körper verlässt?

Bei genauerem Hinsehen ist dies der einzige Moment, wo sich der Kontrapunkt durch ausgeprägtere und weder maßvolle noch geordnete Rhythmen und Melodien windet, im Gegensatz zu all den beherrschten und maßvollen Phrasen, die den Rest des Stückes ausmachen.

▲ Abb. 8

Einige Randnotizen:

1. Im ganzen Stück gibt es nur zwei ganze Noten, die nicht durch den Einsatz des anderen Chores unterbrochen werden: „gementem“ (12) und „tormentis“ (59-60). Auch „desolatum“ und „plagas“ (68 und 100) haben beim Einsatz des anderen Halbchores eine ganze Note. Für den Gehalt dieses Stückes spielen diese vier Wörter eine wichtige Rolle, so dass Palestrina bei ihnen innezuhalten und nachzudenken scheint. Es wäre sicher nicht falsch, diese besondere Gestaltung als Hinweis des Komponisten an die Ausführenden zu deuten, diese ganzen Noten mit Verzierungen und Koloratur zu „schwärzen“... Die zeitgenössischen Texte über Musik sind voller Beispiele eingefügter Schwärzungen, auch was die Stücke von Palestrina betrifft. Wahrscheinlich haben nur wir diese Fähigkeit verloren und beschränken uns darauf, die geschriebenen Noten auszuführen, die aber vielleicht nur das strukturierte Grundmuster waren, auf dem improvisiert werden sollte, zum Beispiel bei großen Intervallen, langen Noten oder solchen, die zum Weinen und Trauern Raum anregen, wie es in vielen alten Texten immer wieder zu lesen ist. Aber das ist ein weites und kompliziertes Feld, das hier nicht ausführlicher behandelt werden kann.
2. Bei Anmerkung 19 haben wir auf die Ausführung im Zweierschlag hingewiesen, wie sie von Lino Bianchi und Haberl-Espagne sowie von vielen anderen angewendet wird. Casimiri dagegen bevorzugt einen Vierschlag. Das ist aber das am wenigsten Geeignete, um die zahllosen Stellen mit impliziertem Dreier-Takt zum „innerem Schwingen“ zu bringen. Wer sich mit diesen Dingen beschäftigt, weiß sehr gut, dass auch die *Sesquialtere* und *Hemiolen* im Rahmen eines binären Rhythmus besser funktionieren und „rundlaufen“ als in einem Vierer-Rhythmus.
3. Palestrina benutzt bei seinen Kompositionen für beide Halbchöre die sogenannten *Chiavetten*. Das deutet auf die Möglichkeit hin, die Tonlage des Stückes auf den Bass hin zu verlagern, wie es die Sixtinische Kapelle macht, welche Teile des *Altus* mit hohen Tenöre besetzt.
4. Wir möchten diese Betrachtungen mit der Frage abschließen, ob auch Palestrina der Faszination erlegen ist, der sich fast keiner seiner Musikerkollegen²⁴ während der Renaissance entziehen konnte: dem *Goldenen Schnitt*. Damit ist die Suche nach perfekten Proportionen gemeint, nach dem besonderen Verhältnis zwischen dem Ganzen und seinen Teilen, nach den internen Beziehungen, die das Geheimnis der Schönheit oft eifersüchtig verbergen. Wir haben schon festgestellt, dass das Stück aus zwei Teilen besteht. Jetzt schauen wir genauer hin und stellen fest, dass der erste Teil aus 73, der zweite aus 118 Takten besteht, das Stück insgesamt also 191 Takte hat. Eine kurze Überprüfung lässt uns erkennen, dass der Goldene Schnitt des ersten Teils bei Takt 45 liegt,

22. Palestrina, *Stabat Mater*, Transkription von Alexandre-Étienne Coron (1771-1834), ohne Datum; Palestrina, *Stabat Mater*, hrsg. Richard Wagner (1813-1883), Ed. G. Schirmer, New York, ohne Datum; Raffaele Casimiri, *Antologia Polifonica*, vol. VI, Ed. Psalterium, Rom, 1934, S. 33-47.

23. Pierluigi da Palestrina's Werke, hrsg. Franz Espagne, (bekannt als Gesamtwerk Haberl), vol. VI, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1876, S. 96-108; Palestrina, *Stabat Mater*, bearbeitet von W.M. Barclay Squire, Novello, London, 1899; Palestrina, *Stabat Mater*, Transkription von Henry Washington, Chester Music, London, 1974; *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Composizioni latine a 8 e 9 voci*, vol. 33, hrsg. und revidiert von Lino Bianchi, Istituto italiano per la storia della musica. Edizioni Scaler, Rom 1981, S. 43-60 (bekannt als Gesamtwerk Casimiri). Die Transkription von Bianchi behandelt die Änderungen sorgfältig, indem er die eigenen Vorschläge an den Beginn des Eintrags stellt, auch diejenigen, die viele normale Situationen im Bereich der *Musica ficta* betreffen, wie Tritoni, Akzidenzien usw.

24. Zu schweigen von den Malern, den Bildhauern, den Architekten usw.

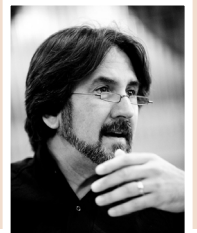
der auf die Worte „in tanto supplicio“ gesungen wird. Der Goldene Schnitt des zweiten Teils beträgt 72 (ganz genau 72,924)²⁵, liegt also bei Takt 145, wo das Wort „passionis“ steht. Und hier beginnen die Überraschungen: Dieser Punkt entspricht der Länge des ersten Teils (73 Takte)²⁶. Und weiter: Der Goldene Schnitt des ganzen Stückes liegt bei Takt 118, bei den Worten „donec ego vixero“. Das heißt, dass der Goldene Schnitt des ganzen Stückes exakt der Länge des zweiten Teils entspricht (118 Takte). Dazu kommt, dass der betreffende Satz („donec ego vixero“) eine ganz besondere Periode einleitet, einen längeren Passus, der von einer kleineren Gruppe von Sängern bestritten wird.²⁷ Wir wissen, dass dies korrekterweise als Anregung zu verstehen war, diese Teile Solisten anzuvertrauen, wodurch eine ganz eigene und raffinierte klangliche Atmosphäre entsteht. Die Überraschungen gehen weiter: Dieser Punkt unterteilt den zweiten Teil genau an der Stelle, wo der Goldene Schnitt den ersten Teil unterteilt (45 Takte). Und wie groß ist der Abstand des Goldenen Schnitts des zweiten Teils bis zum Schluss des Stückes? Wieder 45 Takte...

Soll ich fortfahren? Die Differenz zwischen dem Goldenen Schnitt des zweiten Teils und dem Goldenen Schnitt des ganzen Stückes ist 27 Takte: genau wie die Differenz zwischen der Länge des ersten Teils und dessen Goldenem Schnitt...²⁸ Vielleicht habe ich mich jetzt zu sehr mitreißen lassen? Die Differenz zwischen dem ganzen Stück und dem Goldenen Schnitt des ersten Teils ergibt das gleiche Resultat wie beim Goldenen Schnitt des zweiten Teils.²⁹ Hier mache ich mal einen Punkt. Das scheint mir des Guten denn doch zu viel.

Man merkt, dass alle diese Übereinstimmungen kein Ergebnis „inzestuöser“ mathematischer Berechnungen sind, die zu den immer gleichen Resultaten führen, wie es bei einigen berühmten Zahlenspielen der Fall ist. Wenn man z.B. die Länge des zweiten Teils verändern würde, verschwänden alle auf ihn bezogenen Übereinstimmungen.

Sagen Sie mir jetzt nicht, dass es auch Ihnen ein Vergnügen war, die Worte zu verbinden, auf die die drei Teile des Goldenen Schnittes fallen, und dass dabei der Satz „in tanto supplicio passionis, donec ego vixero“ herauskommt.³⁰ Dazu die Bitte an Sie, dies nicht in Beziehung zu dem schweren Leben Palestrinas zu setzen, der binnen weniger Jahre erst den Bruder, dann ein erstes, hernach ein zweites Kind und schließlich seine Frau verlor; der von der Sixtinischen Kapelle entlassen wurde und trotz aller Bemühungen nie seinen Traum erfüllen konnte, für einen der Höfe von Spanien, Wien, München, ja nicht einmal den der Gonzagas in Mantua zu arbeiten. Das wäre auch für mich zu viel!

Walter Marzilli wurde 1957 geboren. Er hat Hochschulabschlüsse für Gregorianischen Gesang, Musikpädagogik, Chormusik und Chorleitung und einen Dokortitel für Musikwissenschaften erworben. In Deutschland hat er seine Chor- und Orchestermusikstudien vertieft und seine musikpädagogische Ausbildung abgerundet. Er hat Violoncello studiert und eine Gesangsausbildung erhalten. Er ist Mitglied verschiedener wissenschaftlicher und künstlerischer Gremien. Als Musikwissenschaftler und Chorleiter ist er schon nach England, Spanien, Frankreich, Deutschland, Schweiz, Holland, Ungarn, Libanon und Brasilien eingeladen worden. Er hat Masterklassen und Kurse für Chorleitung und Stimmbildung an wichtigen kulturellen Institutionen und Musikhochschulen gehalten (Konservatorium von Pesaro, Konservatorium von Novara, Universität von Indiana, USA, Universität von Yonsei, Südkorea...), und wird bei Gesangswettbewerben in Italien und im Ausland oft in die Musik-Jurys berufen, sowohl als Mitglied wie als Vorsitzender. Er hat zahlreiche Aufsätze sowohl als Niederschriften bei Symposien wie auch in Musikzeitschriften veröffentlicht. Er arbeitet ständig mit der *Cappella Musicale Pontificia „Sistina“* zusammen und wurde von M. Mons. Massimo Palombella auch zum Leiter des offiziellen Ensembles *Octoclaves* dieser *Cappella Sistina* ernannt. Er leitet den *Coro Polifonico* des *Pontificio Istituto di Musica Sacra* von Rom, den *Coro Regionale* von Kalabrien und die *Madrigalisti* von Magliano in der Toscana. Er hat das *Ottetto Vocale Romano* und das *Quartetto „Amaryllis“* geleitet. Er arbeitet mit der *Schola Cantorum Coloniensis* in Deutschland und anderen Ländern zusammen. Er hat verschiedene CD- und DVD-Einspielungen geleitet. Er ist Dozent für Chorleitung am Konservatorium *G. Cantelli* von Novara, und hat chorische Stimmbildung am Konservatorium *F. Cilea* in Reggio Calabria unterrichtet. Er ist Gesangslehrer am *Collegio Internazionale „Sedes Sapientiae“* in Rom, wo er auch Leiter der Musikabteilung ist, und er hat am *Pontificio Seminario Francese*, am *Pontificio Collegio San Paolo* und der *Accademia Italiana dell'Opera Lirica* unterrichtet. Er lehrt Psychoakustik am *Europäischen Zentrum für Kunsttherapie* in Salerno, Spezialisierung in Musiktherapie, Stimmbildung und Chorleitung am *ISMUS* von Rieti, und Chorleitung an der Hochschule für Chorleitung der *Fondazione Guido d'Arezzo*. Er unterrichtet Chorleitung beim *Corso Biennale* von Reggio Calabria. Er hat einen Lehrstuhl für Chorleitung am *Pontificio Istituto di Musica Sacra* von Rom. Email: waltermarzilli@alice.it



Die Bearbeitung, die von der *Cappella Musicale Pontificia Sistina* unter der Leitung von Monsignore Massimo Palombella benutzt wird. Die Noten in Rot verweisen auf die in der Renaissance gebräuchliche Affekttheorie.

Übersetzt aus dem Italienischen von Reinhard Kiffler, Deutschland •

25 Es fehlt 0,076, um auf 73 zu kommen. Wenn man nachrechnet, handelt es sich etwa um eine Sechzehntelnote...

26 Wir haben gesehen, wieviel fehlt (vgl. vorhergehende Fußnote).

27 Vom ersten Chor werden *Cantus* und *Altus*, vom zweiten *Cantus* und *Tenor* verwendet. Wir sind im Takt 122, den wir in Fußnote 16 schon erwähnt haben.

28 Auch wenn man immer wieder die Dezimalzahlen zu beachten hat, weshalb der Abstand 0,096 entspricht.

29 Und wenn ich *das gleiche* sage, meine ich wirklich *das gleiche*, einschließlich dreier Dezimalstellen: 145,886!

30 "In tanto supplizio di passione, in cui ho sempre vissuto"...

Russland ist ein Riesenreich, in dem viele verschiedene Nationalitäten ihre Heimat haben. Indes gab es in Russland immer eine Macht, welche die unterschiedlichsten Menschen vereinte, eine Macht, stärker als imperiale Autorität und Religion: das Chorsingen. Weil ein gemeinsam gesungenes Lied nicht nur den Geist, sondern die Seelen der Menschen in Einklang bringt. Die große Tradition des kollektiven Gesangs ist so alt wie die Nation selbst, und viele Lieder sind wie musikalische Seiten einer alten Reichschronik. Auch heute noch singen die Menschen aus allen Teilen Russlands die Lieder ihrer Vorfahren und empfinden dabei dieselben Gefühle und Emotionen – Freude und Trauer, Liebe und Hass, Pflicht und Vaterlandsliebe.

Beantworten Sie mir eine Frage: Welches bekannte russische Volkslied kennen Sie? Oder, welche russischen Volkslieder sind überall auf der Welt bekannt? Natürlich, *Kalinka*. Viele Menschen haben sicher auch *Dark Eyes* (oder „Kohlschwarze Augen“) und *Katyusha* gehört. Nun werde ich Sie überraschen: keines dieser Lieder ist ein wirkliches Volkslied.

Was ist „musikalische Folklore“? Eine Kunst, die tief in der Kultur eines Landes verwurzelt ist, nationale Traditionen und die Mentalität seiner Einwohner widerspiegelt und vor allem anonym ist. Warum? Weil die individuelle Persönlichkeit des Verfassers verloren gegangen und gegenüber den geschichtlichen und geographischen Dimensionen eines Volksliedes zur Bedeutungslosigkeit verblasst ist. Der Schöpfer eines wahren Volksliedes ist das Volk selbst. Da Volkslieder außerdem fast ausschließlich mündlich weitergegeben werden, gibt es sie in vielen verschiedenen Versionen, keine davon ist „richtig“ oder „falsch“. Alle Versionen haben die gleiche Existenzberechtigung. Bei *Katyusha* (1938 komponiert), oder *Kohlschwarze Augen* (1884), oder sogar *Kalinka* (1860) wissen wir genau, wer sie komponiert hat, und trotz ihrer weltweiten Popularität gibt es jeweils nur eine einzige Version, von einem bekannten Komponisten geschaffen und seither unverändert auf der ganzen Welt verbreitet.

Sie müssen wissen, dass das große Vermächtnis russischer Volkslieder weit mehr umfasst als nur Popsongs wie *Kalinka*, *Kohlschwarze Augen* und *Katyusha*, die man oft in russischen Lokalen im Ausland zu hören bekommt. Dieses Vermächtnis ist die Frucht der Jahrhunderte alten Geschichte einer großen Nation, die sich in der Musik ihrer vielen einzelnen Bevölkerungsgruppen widerspiegelt. Ich möchte heute mit Ihnen über ein paar dieser Volkslieder sprechen, die ein Teil der altrussischen Kultur sind und bereits vor drei oder vierhundert Jahren im Volk bekannt waren. Damals waren die meisten Einwohner Bauern, die in Dörfern wohnten und nur für den Eigenbedarf produzierten. Natürlich hat keiner dieser Bauern jemals etwas von Dur- oder Molltonarten gehört, von einem Bassschlüssel oder ganz zu schweigen vom 12-Ton System. Dennoch haben diese anonymen Menschen mit ihren natürlichen Talenten, ihren Stimmen und Ohren eine wunderbare Musik geschaffen. Die besten Lieder wurden mündlich von Generation zu Generation weiter gereicht und haben bis auf den heutigen Tag überlebt.

Russische Volkslieder wurden gewöhnlich *a cappella* von einem Chor gesungen, aber es war kein klassischer Chor im heutigen Wortsinn. Einmal, weil die Art, Volkslieder zu singen, sich sehr vom klassischen Stil unterscheidet. Zum anderen gibt es beim Volksliederchor keine strikte Einteilung in verschiedene Stimmen. Ein einzelner Sänger oder ein paar Anführer stimmen ein Lied an und die übrigen fallen mit der Hauptmelodie ein, um dann frei zu improvisieren und neue (zweite, dritte vierte usw.) Stimmen einzufügen. Deshalb sind auch zwei Aufführungen desselben Volkslieds nie identisch, denn sie bestanden immer zum Teil aus Improvisation. Am Schluss singen aber im Allgemeinen alle einstimmig (oder in der Oktave).

Es gibt eine Vielfalt von russischen Volksliedern – traurige lyrische Lieder, freudige Kreistänze, dynamische Arbeitslieder, und so weiter. Jedes Lied hat seine charakteristische Besonderheit. So wurden lyrische Lieder breit und schleppend, langsam und wohlklingend gesungen. Tanzlieder dagegen ganz anders: in flottem Tempo mit scharfen Akzenten und vielen Synkopen. Arbeitslieder dagegen hatten meist einfache Melodien und konnten im Takt zur physischen Arbeit gesungen werden. Sie sollten ja helfen, die harte Arbeit der Bauern zu erleichtern.

Im Folgenden möchte ich auf zwei Russische Volkslieder (in meinen eigenen *a capella* Fassungen) näher eingehen, die den Kontrast und die Vielfältigkeit dieser reichen musikalischen Tradition veranschaulichen.

Ah, Ty Step'Shirokaya (Oh du weite Steppe)

Beim ersten handelt es sich um *Ah, Ty Step'Shirokaya* oder *Oh du weite Steppe*. Es ist ein wirklich lyrisches Lied und bei russischen Kossacken besonders beliebt. Die Kossacken waren ein besonderer Soldatenstand, der die Grenzen im Süden Russlands vor feindlichen Invasionen bewachte. Gleichzeitig waren sie eine freiheitsliebende Bevölkerungsgruppe, die ihre eigenen Gesetze hatte und keine Steuern zahlte. Für die Kossacken hatte das Wort *Freiheit* eine ganz besondere, geradezu heilige Bedeutung: es bedeutete totale Freiheit von der imperialen Macht, aber gleichzeitig echte Liebe und Bindung zum Vaterland.

Alexei Petrov
Chordirigent und Lehrer

Ein Volkslied besteht oft aus vielen Versen, die musikalisch sehr ähnlich, aber doch nicht gleich sind. Als Variationen des Hauptthemas enthalten sie immer ein paar Veränderungen. Dies ist ein Merkmal der Improvisationskunst, die ich weiter oben erwähnte. Die Texte von Volksliedern sind oft gleichnishaft, sie gebrauchen Aphorismen oder Rätsel, die von der tiefen Weisheit der menschlichen Existenz durchdrungen sind. Hier ein gutes Beispiel:

Erster Vers: *Oh du weite Steppe, weit und weit gedehnt! Oh du Wolga Mutter, Wolga Freiheit!!*

Zweiter Vers: *Oh, das ist nicht der Steppenadler, der da auffliegt. Es ist der Burlak (Bargenknecht), der da hingeht.*

Dritter Vers: *Adler, bitte, flieg nicht herab auf den Grund. Burlak, lauf nicht am Ufer des Flusses entlang.*

Was sagt uns dieser Text? Die Steppe und die Wolga sind Symbole einer Freiheit, die der idealen Freiheit des Menschen gleicht. Der Steppenadler symbolisiert den freien Mann. Wenn der Adler hoch auffliegt, ist er absolut frei, denn es ist unmöglich, ihn zu fangen. Aber wenn der Adler auf den Boden hinunter fliegt, kann er leicht verletzt, gefangen und in einen Käfig gesperrt werden. Das Gleiche gilt für den Mann. Er ist beinahe absolut frei, solange er in der Steppe lebt, denn die Steppe ist ein wildes Land ohne imperiale Regeln und Gesetze. Aber wenn er beschließt, in die Nähe des Wassers zu ziehen, wird es für ihn gefährlich, denn der Fluss ist eine große Transportader, welche die entfernten Ecken des Russischen Reichs mit seinem Zentrum verbindet. Und wenn der Mann Probleme mit der Obrigkeit bekommt, kann er ganz leicht gefangen und eingesperrt oder versklavt werden. Ein Folkloretext mit einer derartigen Warnung war für einen Kossacken sehr relevant, denn sie rebellierten oft gegen den Zaren und wurden brutal unterdrückt.

Kennt man die Bedeutung des Textes, erkennt man in dem Lied statt einer nur wohlklingenden, traurigen Melodie eine Hymne auf die verlorene Freiheit. Und dann wird es zu einer starken und die Seele berührenden Musik. Versuchen Sie, den breiten und ruhigen Charakter dieser Musik zu erspüren, in welcher die Bewunderung für die endlose Steppe und die mächtige Schönheit der Wolga reflektiert wird. Sie beginnt ganz leise, als wäre die Melodie irgendwo weit entfernt hinter dem Horizont entstanden, und entwickelt sich sodann zu dem kampfstarken und mutigen Leitmotiv über die Liebe und den Kampf um die Freiheit. Diese nämlich sind der wahre Hort der menschlichen Existenz. Am Ende verschwindet unser Lied gerade so wie es begonnen hat, wie wenn es mit dem letzten Schiff den Fluss hinab geglitten wäre.

Poydu L'YA (He, ich werde gehen)

Beim folgenden Lied handelt es sich um ein fröhliches Tanzlied. Tanzlieder kamen bei Jugendfestspielen zum Einsatz, auf denen junge Leute aus verschiedenen Dörfern zusammen trafen, neue Bekanntschaften schlossen und oft ihre künftigen Ehepartner bei lustigen Spielen, Liedern und Ringeltänzen fanden. Hier geht es um sehr freudvolle Musik, ausgehend von einer einfachen Tanzmelodie mit viel Rhythmus, viel Humor und viel Nonsensversen. Es ist wie ein musikalisches Geplapper, das langsam und behäbig anfängt, aber mit jedem neuen Vers beschleunigt und in einem ungestümen Tanz endet.

Es ist unnötig, den ganzen Text zu übersetzen, denn viele Verse sind allegorisch und gleichzeitig nichtssagend, indes der Hauptgedanke des Liedes findet sich im vierten Vers, wo wir den Dialog zwischen zwei jungen Menschen hören. Frage: "Sag mir, mein Liebchen, liebst du mich oder liebst du mich nicht?" und die Antwort: "Ich bin mir nicht sicher, ob ich dich liebe, indes, ich kann meinen Blick von dir nicht wenden." Wir sehen, hier hat sich gerade eine neue romantische Bekanntschaft angebahnt, und das lustige Tanzlied soll helfen, diese romantischen Gefühle in eine feste Familienbindung zu überführen.

Sollten Sie dieses Arrangement einmal singen, passen Sie bitte auf das Wort "Da" ("Ja") auf, das in jedem Vers vorkommt. Es ist eine Art musikalischer Scherz – eine unerwartete Synkope, die jedes Mal eine Überraschung ist und dem Lied rhythmische Würze verleiht. Da dies eine spezielle Ausdrucksform ist, sollten die Sänger sich nicht scheuen, manchmal ein wenig herum zu albern.

Seitdem nunmehr riesige Städte die Erde dominieren, hat sich die verbürgte Tradition des Volksliedes beinahe vollständig verloren. Nichtsdestotrotz wurde das Erbe der Volkslieder von Musikwissenschaftlern gerettet, die sie von den letzten Dorfbewohnern aufgenommen und in die klassische Notenschrift überführt haben. Heute gibt es Volksliedmelodien in verschiedenen Arrangements von Komponisten und Chorleitern, doch sie haben mit den Originalen nicht mehr viel gemein. Ihre ursprüngliche Schönheit und ihr innerer Reichtum aber bezaubern uns nach wie vor und wecken in uns einen tiefen Respekt vor unseren Vorfahren, die diese wunderschönen Lieder erfanden, ohne jemals etwas von Bach oder Mozart gehört zu haben.

Alexei Petrov schloss die Akademie für Chorkunst mit Auszeichnung und zwei Spezialisierungen ab, nämlich Chorleitung (in der Klasse von Prof. Victor Popov) und Vokalkunst (in der Klasse von Dimitri Vdovin). 2005 erlangte er sowohl den ersten wie den Spezialpreis beim ersten Moskauer Chorleiterwettbewerb. Seit 2004 lehrt er selbst an der Akademie für Chorkunst in Moskau, seit 2009 ist er dort Leiter der Chorabteilung. Als Professor V. Popov 2008 starb, übernahm Aleksei Petrov den großen Chor der Akademie. Die verschiedenen Vokal – und Chorgruppen der Akademie haben Konzerte unter seiner Leitung in Russland, West – und Osteuropa, Japan und Nordamerika gegeben und sich an vielen bedeutenden russischen und internationalen Festivals beteiligt. Als Chorleiter arbeitet Petrov mit so bekannten Dirigenten wie J. Conlon, C. Thielemann, J. Marin, V. Gergiev und V. Yurovsky zusammen. Seit 2010 arbeitet er als Gastdirigent bei einigen der führenden russischen Symphonieorchestern und hat als solcher eine große Anzahl klassischer Chor- und symphonischer Werke von Bach, Beethoven, Mozart und Verdi dirigiert. Email: alexpetroff@list.ru



Der Einfluss des gregorianischen Choral auf Morten Lauridsens „O Magnum Mysterium“ (s. 62)

Nur wenige Aussagen zur vorgeschichtlichen Musik können als gesichert angenommen werden. Die zuverlässigste Quelle für musikalische Aufführungspraxis und Theorie in der Antike, die den Schriften und Traktaten des 9. Jahrhunderts vorausgeht, ist das Traktat von Boethius (ca. 525) „de institutione musica“ sowie, mit großem Abstand, die Keilschriften der Babylonier.

Die erste Publikation, deren Ursprung und Gebrauch als gesichert und einheitlich angenommen werden kann, ist das „Liber usualis“, eine Zusammenstellung gregorianischer Gesänge aus dem späten 9. Jahrhundert.

Dieser Zusammenstellung vorausgehend existierte der Choral in einer Vielzahl von verschiedenen Riten, insbesondere dem ambrosianischen (Mailand), byzantinischen, mozarabischen und altrömischen Ritus. Der gregorianische Choral ist sicherlich die standardisierteste und verbreitetste Form des Choral im Mittelalter, und er war seither eine Quelle stilistischen und theoretischen Einflusses in späteren Kompositionen. Der gregorianische Choral wurde von der griechischen Musiktheorie beeinflusst und geprägt, die bis zu den Stimmungs-Theorien eines Pythagoras (5. Jhd. v. Chr.) zurückverfolgt werden kann. Die Ausprägung des Repertoires unter diesen theoretischen Voraussetzungen führte zu dessen Standardisierung und weitverbreiteter Verwendung im ganzen mittelalterlichen Europa.

Der gregorianische Choral ist nach Papst Gregor I., Bischof von Rom zwischen 590 und 604 n. Chr. benannt, dem die Organisation und Notierung der geistlichen Vokalmusik für den Gottesdienst zugeschrieben wird. Der Stil entspringt dem monastischen Leben, denn klösterliche und konventliche Gemeinschaften nutzten den Choral zur Überhöhung des Textes des Messproprium. Einige Gesänge wurden einstimmig gesungen, andere responsorial, bekannt als „viva voce“, gesungen, was bedeutet, dass ein Singeleiter, meistens der Priester, eine Zeile vorsingt, auf welche die Gemeinde antwortet. Die „Schola Cantorum“, der päpstliche Chor aus ausgebildeten Sängern, führte auch den responsorialen gregorianischen Choral in den römischen Kirchen an. Auch wenn anscheinend einstimmige Gesänge im frühen Mittelalter am weitesten verbreitet waren, verbreitete sich Orgelbegleitung spätestens im 9. Jahrhundert vor der Publikation der Musica enchiridiadis (ca. 895).

Die griechische Musiktheorie unterstreicht die Bedeutung der textdienenden Funktion der Musik und fordert, dass die Vokalstimme so geschrieben wird, dass sie für die Sänger machbar ist. Trotz vieler Anfechtungen durch Bestrebungen in Richtung Virtuosität haben diese Ziele die Musik bis über das Mittelalter hinaus beeinflusst. Das ist zum Teil auf das umfassende Regelwerk zurück zu führen, das zum Erreichen dieser Ziele geschaffen wurde, sowie auf dessen erfolgreiche Umsetzung. Die Regeln wurden im Laufe der Jahre gebeugt oder gebrochen, als Musiker mehr Unterricht erhielten und die Ausführung schwieriger Literatur zugänglicher wurde. Dennoch blieben die Regeln relevant und Musik, welche sich auf das griechische System stützt, ist zweifelsfrei schön und effektiv. Wegen seiner ansprechenden Melodie-Lehre, der Textvertonungs-Theorie und seiner historischen Bedeutung blieb der gregorianische Choral bis in die moderne Zeit einflussreich, insbesondere im Chormusikrepertoire. Dieser Einfluss wird in Morten Lauridsens Stück „O magnum mysterium“ deutlich.

Morten Lauridsen (*1943) ist ein amerikanischer Komponist mit Wohnsitz in Los Angeles, Kalifornien. Derzeit lehrt er als Lehrstuhlinhaber für Musik an der University of Southern California Thornton School of Music. 2007 erhielt er die National Medal of Arts und war von 1995 bis 2001 Composer in residence beim Los Angeles Master Chorale. Er ist Ehrendoktor der Oklahoma State University, des Westminster Choir College und des King's College sowie der University of Aberdeen, Scotland. Von USC erhielt er den Phi Kappa Phi Creative Writing Prize, den Lifetime Achievement Award, den Thornton School of Music Outstanding Alumnus Award, den Ramo Award sowie die Lambda Delta Citation für exzellente Lehre und den Dean's Award for Professional Achievement.

Lauridsen wuchs im Nordwesten Amerikas auf und begann mit jungen Jahren seine musikalische Ausbildung. In seiner Jugend hatte er nicht vor, professioneller Musiker zu werden und begann Englisch und Geschichte am Withman College zu studieren. Während seiner Zeit als Feuerwehrmann in der Nähe von Mount St. Helens wurde er zu einer musikalischen Karriere inspiriert. Er verließ das Withman College, um Komposition an der University of Southern California bei Halsey Stevens, Ingolf Dahl, Robert Linn und Harold Owen zu studieren. Nach seinem Abschluss begann er an der University of Southern California (USC) als Lehrer für Grundlagen der Musiktheorie zu unterrichten, um dann Komposition im Grundstudium zu unterrichten. Später gründete er das weiterführende Studienprogramm für Filmmusik an dieser Universität. Lauridsen war von 1990 bis 2002 Dekan des Graduate Composition Departments. Heute ist er einer von sieben Vollzeit-Lehrkräften für Komposition an der Thornton school an der USC.

Morten Lauridsen ist einer der am häufigsten aufgeführten lebenden Komponisten. Sein Schaffen umfasst eine große Anzahl von Genres und Einflüssen, darunter Trompetenkonzerte, Orchesterwerke und Kammermusik. Seine einflussreichsten Werke sind jedoch unzweifelhaft seine Chorwerke. Seine

Adam O'Dell
Komponist

Chorwerke basieren gleichermaßen auf geistlichen wie weltlichen Werken, und jedes von ihnen trägt den Stempel der Epoche, aus welcher der Text stammt. Das meist verkaufte und aufgeführte seiner Werke ist die Vertonung des Textes „O Magnum Mysterium“.

Er schrieb die Vertonung des „O Magnum Mysterium“ 1994 als Auftragswerk des Los Angeles Master Chorale. Paul Salamunovich war, so Lauridsen, „einer der großen Praktiker des Gregorianischen Choral“, so dass Lauridsen konsequenterweise für seine Vertonung entschied, „die melodischen Ideale des Choral als Grundlage zu nehmen“ Diese Einflüsse schlossen die Benutzung der griechischen Stimmführungsregeln, die Verwendung eines „Zentraltones“ und neumenartige melismatische Textvertonung ein.

Die Melodien des Gregorianischen Choral entstammen vier Modi, welche jeweils einen authentischen (ungeradzahlig nummeriert) und einen plagalen Modus (geradzahlig nummeriert) enthalten, so dass insgesamt 8 Modi entstehen. Diese Modi sind durch drei Charakteristika gekennzeichnet: den Umfang, den Endton und den Rezitationston (Abbildung 1)

Abbildung 1 Modi im Gregorianischen Choral				
Modus	Name	Finalis	Rezitationston	Umfang (In Relation zur Finalis)
1	Dorisch	D	A	Ganzton darunter, Oktave darüber
2	Hypodorisch	D	F	Quarte oder Quinte darunter, Sext darüber
3	Phrygisch	E	C	Ganzton darunter, Oktave darüber
4	Hypophrygisch	E	A	Quarte oder Quinte darunter, Sext darüber
5	Lydisch	F	C	Halbton darunter, Oktave darüber
6	Hypolydisch	F	A	Quarte darunter, Sexte darüber
7	Mixolydisch	G	D	Ganzton darunter, Oktave darüber
8	Hypomixolydisch	G	C	Quarte oder Quinte darunter, Sexte darüber

Die Melodie eines bestimmten Choralen wird durch den verwendeten Modus organisiert. Choräle sind typischerweise um einen Rezitationston herum zentriert, denn der überwiegende Choral wird entweder auf dem Rezitationston oder um ihn herum gesungen. (Abbildung 2)

Choir

Vi - de runt o - mnes

fi - nes ter rae

Abbildung 2: „Viderunt Omnes“
Anfangsphase
(Rezitationston C, Finalis F)

am

Abbildung 3: „Viderunt Omnes“
Schlußkadenz

Diese Abbildungen zeigen die typische melodische Struktur des Gregorianischen Choralen. Diese Stücke sind um Rezitationstöne und Finaltöne herum komponiert, um dem Sänger ein starkes Bewusstsein für die Tonart und dem Zuhörer eine einfach zu verfolgende Formel zu bieten. In den beiden Abbildungen wird die Melodie durch Notengruppen organisiert, die meist aus Dreiergruppen bestehen. Im Mittelalter wurde es als angemessen erachtet, Noten zu Dreien zu gruppieren, um die Christliche Trinität von Vater, Sohn und Heiligem Geist als die drei Teile Gottes zu symbolisieren. Diese beiden Abbildungen zeigen auch zwei wichtige melodische Ideen in diesem Stück. Es ist zu bemerken, dass die Finalis des Choralen in Abbildung 3 B anstatt H verwendet. Diese Technik war im Mittelalter üblich, um Tritoni zu vermeiden, was sonst im lydischen Modus (Modus 5 und 6) zwischen der ersten und vierten Stufe üblich wäre. Diese Technik führte letztendlich zur Verwendung des Ionischen Modus, heute mehr als Durtonleiter bekannt. Beide, die lydische und die ionische Farbe, werden in Lauridsens Vertonung benutzt.

Viele Choralgesänge sind strophisch, was bedeutet, dass zahlreiche Verse des Textes auf die gleiche wiederholte melodische Idee gesungen werden. Dieses strophische Muster kann abgeändert werden, wenn man eine Zeile auf der Finalis kadenziert anstatt auf dem Rezitationston zu schließen.

Die Textvertonung im Gregorianischen Choral geht parallel zur melodischen Struktur, um Schlüsselphrasen zu unterstreichen. Es gibt drei Kategorien von Textvertonung: syllabisch, neumatisch und melismatisch. Syllabisch bedeutet, dass jede Silbe eine Note erhält, bei der neumatischen Vertonung – auf dem Begriff „Neume“ (Gruppe von Noten) basierend – erhält jede Silbe ein bis sieben Noten und bei der melismatischen – abgeleitet vom Begriff „Melisma“ – erhält jede Silbe sieben oder mehr Noten.

Veränderungen in der Weise der Textvertonungen werden zusammen mit melodischen Variationen verwendet, um Schlüsselphrasen zu unterstreichen. Wie in Abbildung 2 zu sehen, ist die Silbe „om“ von „omnes“ mit 10 Noten vertont, um das Wort „alle“ in dem Satz „Alle Enden der Erde sahen Gottes Heil“. In gleicher Weise ist in Abbildung 3 „suam“ hervorgehoben, um die Aufmerksamkeit auf das Wort „sein“ („Gott“) zu lenken.

Diese Charakteristika des Gregorianischen Choral wurden in der ganzen Geschichte der klassischen und christlichen Musik genutzt. Meistens wurden diese Charakteristika aufgrund der Vorlieben der Adelshöfe und Kirchen, welche das Land während des römischen Reiches regierten, beibehalten. Diese hielten am gregorianischen Stil fest, um die Gemeinden an ihre Vergangenheit zu erinnern, und benutzten die Musik als Mittel zur Selbstreflexion. In der säkularen Moderne gibt es wenige Kirchen oder Religionen, welche eine direkte Befehlsgewalt auf die Menschen ausüben, doch der Einfluss des gregorianischen Choral bleibt aus den gleichen Gründen bestehen. Moderne Komponisten bewahren diesen Einfluss wegen seiner geschichtlichen Natur. Texte wie „O Magnum Mysterium“ sind nach Worten von Lauridsen „durch die Jahrhunderte bewährt“, und das Einbeziehen von musikalischen Einflüssen aus der gleichen Epoche, aus welcher der Text entstand, erzeugt häufig für die Zuhörer eine starke Verbindung durch diese historische Perspektive.

In seiner Vertonung des „O Magnum Mysterium“ benutzt Lauridsen Theorien und Einflüsse, sowohl aus dem Gregorianischen Choral wie auch aus der modernen Musik. Die Melodie des Werkes ist in gleicher Weise strukturiert wie im Choralgesang, schließt aber Stimmführungsmodelle wie schwierige Sprünge, ionischen Modus (Dur) und homophone sowie polyphone Strukturen ein, welche häufiger in zeitgenössischer Musik zu hören sind. Auch wenn die originale Modi-Struktur des Gregorianischen Choral verändert wurde, so bleiben die melodischen Ideen vergleichbar.

Das Eröffnungsmotiv von „O Magnum mysterium“ im Sopran bezieht seinen Einfluss aus dem Gregorianischen Choral durch die Verwendung eines Rezitationstones. Die Tonart – und die Verbindung der Musik zu der Tonart hängt sehr mit dem 5. Ton (lydisch) zusammen, da sie zwischen dem ionischen und lydischen Modus moduliert – und der Rezitationston ist die Quinte über der Finalis. Der einzige Unterschied ist, dass die Tonleiter um den Finalton D zentriert ist anstelle von F. Die Soprane singen eine Melodie, welche um den Rezitationston A herum zentriert ist. Am Ende der ersten Phrase schließt die Melodie auf der Finalis (Abbildung 4)



Abbildung 4: „O Magnum Mysterium“
Takt 1-8

Dieses Anfangsthema wird im ganzen Stück wiederholt, wiederum verknüpft mit dem Rezitationston und auf der Finalis endend. Auch findet man den melismatischen Stil in diesem Thema. Zweimal wird in diesem Anfangsthema das Wort „mysterium“ gedehnt, um dem Wort „Geheimnis“, dem Subjekt der Anfangszeile des Textes, Bedeutung zu verleihen. Auch wenn die Silbe „te“ auf nur sechs Töne verteilt ist und daher laut Definition unter die neumatische Setzweise fällt, ist diese Zeile zwischen syllabisch vertontem Text platziert, so dass dies als Verweis auf die melismatische Textvertonungsweise gewertet werden kann. Es gibt zahlreiche Beispiele von Melismen im ganzen Stück. Besonders springt die Gruppe von Melismen der Takte 11 bis 14 ins Auge, wo das Wort „admirabile“ (bewundernswert) über sieben Zählzeiten hinweg ausgedehnt ist. (Abbildung 5)



Abbildung 5: „O Magnum Mysterium“,
Takte 9-15

Es sollte erwähnt werden, dass in der obigen Abbildung ab der zweiten Hälfte von Takt 9 bis zum Ende der Abbildung immer mindestens eine Stimme ein D singt, gleich welche andere Harmonie sie umgibt. Dies weist in Lauridsens Stück auf das Organum obliquum hin, bei dem in der mittelalterlichen Musik die tiefe Stimme auf dem oder nahe am Finalton ausgehalten wird, während die obere Stimme, die vox principalis, sich frei entfaltet. In Lauridsens Beispiel repräsentiert der Ton D die Finalis, und die Stimmen singen wechselweise diesen Pedalton oder ausgeziertere Stimmen.

Lauridsen vertont in seiner Komposition die Worte „bewundernswert“ und „Geheimnis“ in teil-melismatischer Weise um die seiner Meinung nach wichtigsten Worte des Textes zu unterstreichen (wie es die Choral-Komponisten im Mittelalter getan hätten). Lauridsen benutzt den gleichen melodischen Abschnitt aus Abbildung 5 auf „sacramentum, et admirabile“ für den Text „viderent Dominum, ut animalia“ und schreibt das Melisma diesmal auf „animalia“. In der Video-Dokumentation unterstreicht er sein Interesse am Wort „animalia“ in diesem Text, weil ihn die Vorstellung, das Christuskind sei in der erniedrigenden Gegenwart von Nutztieren geboren, besonders erstaunt.

Der Einfluss des Gregorianischen Choral wird auch in der Melodieführung im Beispiel 5 deutlich. Die gregorianische Tradition, Noten in Dreiergruppen zu bündeln, wird in diesem Abschnitt sichtbar bei „sacramentum, et admi-“ durch das Auftreten von Gruppierungen über „sa-cra“ (2+1), „men-tum“ (2+1, und 1+1+1) sowie „et ad-mi“ (1+1+1). Während die großen Intervallsprünge uncharakteristisch für den Gregorianischen Choral sind, tragen diese Gruppierungen dazu bei, den auditiven Einfluss des Choral auch dann aufrechtzuerhalten, wenn Lauridsen beginnt, zeitgenössische Einflüsse in der Melodieführung zu nutzen. Schließlich benutzt Lauridsen den Triplum-Stil in größerem Maßstab im Mittelteil, wo er eine metrische Modulation in den 3/2-Takt dafür heranzieht. (Abbildung 6)



Abbildung 6: „O Magnum Mysterium“
Takte 40-45

Wie bereits dargelegt, bezieht Lauridsen dieses Stück auf den 5. Modus, der Charakteristika der Durtonleiter (ionisch) aufweist, mit der Ausnahme der Quarte (die im fünften / lydischen Modus ein Halbton höher ist). In diesem Beispiel setzt Lauridsen auf dem Wort „Virgo“ (Abbildung 6, Takt 43, Altstimme) die einzigen Akzidentien im ganzen Stück. Diese Akzidenz ist die Quarte der lydischen Tonleiter. Die lydische Tonleiter nutzt gelegentlich die reine Quarte (charakteristisch für den ionischen Modus), öfters jedoch die übermäßige Quarte. Diese Verknüpfung mit dem typisch lydischen Modus beschwört großartig den Stil und die melodische Qualität des Gregorianischen Choral herauf.

Bei einem Übergang zu einem neuen Abschnitt oder der Rückkehr zum Beginn einer melodischen Idee in strophischen Kompositionen nutzt der Gregorianische Choral einen Kadenzpunkt in der Nähe des Rezitationstones. Lauridsen greift diese Idee auf, nutzt sie aber in einer harmonischen Setzweise. Da der Rezitationston die Quinte über dem Grundton ist, ahmt Lauridsen diese Kadenz-Sequenz nach, indem er den Abschnitt auf einem Halbschluss in den Takten 36-37 beendet. (Abbildung 7).



Abbildung 7 „O Magnum Mysterium“
Takte 32 – 39

In den letzten Momenten des Stückes kommt diese melodische Idee auf den gleichen Text „jacentem in praesepio“ zurück, die Phrase kadenziiert jedoch zur Tonika, um das Stück zum Abschluss zu bringen, vergleichbar der Choralkadenz zur Finalis. (Abbildung 8, Takt 63). Im Schlussabschnitt des Stückes (beginnend bei Takt 64) rekapituliert Lauridsen die Hauptthemen der früheren Abschnitte und imitiert diese in verschiedenen Stimmen. Lauridsen beendet schließlich das Stück mit einer authentischen Kadenz, in mehrstimmigen Kompositionen auf den Schluss hinweisend, während viel in den Bewegungen der individuellen Stimmen typisch für den Choral-Stil ist, wo die Noten um den Finalton herum zentriert sind. Wegen des modernen Einflusses kommen einige Regeln des Choral nicht zur Anwendung. Die Soprane enden nicht auf der Finalis, sondern auf dem Rezitationston (der Quinte), wie auch in den vorherigen Kadenzpunkten im Stück. Die Kadenz zum Schlusston vollzieht sich innerhalb der akkordischen Struktur und endet auf der ersten Stufe und innerhalb der Stimme der 2. Tenöre, welche auf die zweite Stufe kadenzieren, bevor sie die Tonika / Finalis singen (Abbildung 8)



Abbildung 8: „O Magnum Mysterium“
Takte 62-72

Lauridsens „O Magnum Mysterium“ ist absichtsvoll im gregorianischen Stil vertont, mit einer zusätzlichen Ebene moderner Harmonie. Dieses Stück sollte nicht lediglich ein Chorwerk in zeitgenössischem Stil sein, sondern sollte gemäß den Worten des Komponisten als ein „Gegenpart aus dem 20. Jahrhundert“ zu früheren Vertonungen sein. Indem er beim Komponieren der Melodie und für die Textvertonung die griechische Musiktheorie heranzieht, erreicht Lauridsen dieses Ziel und schafft ein eindeutig modernes Werk, welches gleichzeitig eine enge Verbindung zu den Wurzeln des gregorianischen Chorals eingeht.

Works Cited

- Crocker, Richard. The Early Medieval Sequence. Oakland: University of California Press, 1977
- Lauridsen, Morten. Interview by Bruce Duffie. Chicago, IL: March 1999.
- Lauridsen, Morten. Faculty Profile: Morten Lauridsen: USC Thornton School of Music. <http://www.usc.edu/schools/music/private/faculty/lauridse.php> (11/01/12).
- Lauridsen, Morten. O Magnum Mysterium: Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1994.
- Mahrt, William P. Gregorian Chant as a Paradigm of Sacred Music. Sacred Music 133 (3): 5–14.
- Miles, Clement A. Christmas in Ritual and Tradition. Maryland: Wildside Press, 2008
- O Magnum Mysterium: Choral Domain Public Library, 16 Oct. 2012. Web. 7 Nov. 2012. http://www1.cpdll.org/wiki/index.php/O_magnum_mysterium
- Stillwater, Michael. Shining Night; A Portrait of Composer Morten Lauridsen. Songs Without Borders, 7 February 2012.

Adam D O'Dell (* 1992) macht gerade seinen Master in Komposition an der Bowling Green State University in Ohio, wo er bei Dr. Chris Dietz studiert und als Hilfskraft für Musiktheorie arbeitet. Kürzlich schloss er seinen Bachelor in Musik an der Clarke University in Dubuque, IA ab. Dort studierte er Komposition bei Dr. Amy Dunker und Klavier bei Nancy Lease und Dr. Sharon Jensen. Seine Forschungsinteressen schließen Biomusikologie und die Studien alter Stile in moderner Musik, einschließlich Geistlicher Harfe, ein. Er erhielt Stipendien vom Kennedy Center und von Make Music Inc. Seine Werke wurden in den USA, Brasilien und Großbritannien aufgeführt. Er ist Mitglied von ASCAP und SCI, und ist eingetragener PARMA Künstler. Email: adamdodell@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Stefan Schuck, Deutschland ●

Composers' Corner

Interview mit Ēriks Ešenvalds (s. 66)

AA: Wann begann ihre Karriere als Komponist? Und wann erkannten Sie während Ihrer Studien, dass Sie dem Pfad der Musik würden?

EE: Ich wurde 1977 in einer normalen Familie im damals sowjetischen Lettland geboren. Mein Vater war Rettungswagenfahrer, meine Mutter aber war eine Grundschullehrerin für Musik und brachte mir als erste Kinderlieder und die Grundlagen der Musik bei.

Mein erster Versuch, Eigenes auf Notenpapier zu notieren, war während meiner frühen Jahre auf der Jugendmusikschule meiner Heimatstadt [Priekule, deutsch Preekuln in Kurland], wo ich zwischen meinem 7. und 14. Lebensjahr ernsthaft Musik lernte: Klavier, Singen, Musiktheorie und -geschichte, Chor, Klavierduo. Ich erinnere mich an eine Zehn-Minuten-Pause in der Chorklasse, als es mir auf einmal einfiel, acht Takte Musik auf ein Blatt Papier zu schreiben, das ich dann der Chorleiterin zeigte. Sie spielte es auf dem Klavier und es klang interessant. Aber noch interessanter war ihr Kommentar: Ēriks, Du solltest komponieren, vielleicht mal erst ein Lied. So wurde mir das Wort ‚Komponieren‘ erstmals persönlich bewusst.

Und ich schrieb wirklich ein Lied, viele Lieder ... dank [der Popsängerin] Whitney Houston, die damals sehr populär war. In der Sowjetunion kam ich nicht an ihre Noten, daher lernte ich ihre Lieder nach dem Gehör, um sie auf dem Klavier zu spielen, und war richtig erstaunt, dass die Lieder aus so wenigen Akkorden bestanden – d-moll, B-dur, C-dur, F-dur, C-dur-Sext, a-moll, g-moll-Septakkord. Ich lernte auch die Modulationen, mit denen man Lieder dramatischer machen konnte. Diese

Andrea Angelini
Chorleiter, Lehrer,
Chefredakteur für das ICB

Grundlagen erlernte ich also mit zehn Jahren und schrieb mit ihrer Hilfe einige meiner Lieder. Das Problem war aber, Texte zu meinen Melodien zu finden.

Dann, mit 14 Jahren, als Lettland befreit wurde und die vorher verbotenen Kirchen ihre Tore wieder öffnen konnten, wurde ich Christ in der Baptistengemeinde meiner Heimatstadt. Ich war glücklich, dass ich für meine Melodien schöne Texte aus den Chorälen nehmen konnte, und der Kirchenchor war dann der erste Interpret für meine ganz guten ersten Kompositionen. Im Alter von 15 Jahren, statt weiter Musik an der Musikhochschule zu betreiben, studierte ich ernsthaft Mathematik und Physik, später Psychologie an der lettischen Universität in Riga. Nach einem Monat, mit 17 Jahren, verließ ich aber die Universität, weil Psychologie nicht mein Fall war. Es war ein sehr harter Moment in meinem Leben und nahm mir die 'rosa Brille', als mein Zimmergenosse eines Abends an einem Herzanfall starb. Die neurolinguistische Ausbildung war die erste praktische Übung, die ich nicht mochte, und ich fand bald noch andere solche Übungen, außer Hypnose, die man frei wählen konnte. Daher beschloss ich, die Universität zu verlassen.

Man konnte nirgendwo hingehen, da die Eingangsprüfungen an allen übrigen Universitäten und Akademien schon abgeschlossen waren. Nur das Theologische Seminar der Baptisten nahm mich auf, und dort begann ich davon zu träumen, ein christlicher Psychologe oder mindestens ein Pastor zu werden.

Das erste Jahr war phantastisch, das zweite — sehr langweilig, weil die unterdrückte Musik in mir sich wieder regte. Und dann empfahl mir jemand, meine Choräle einem Professor an der Lettischen Musikakademie in Riga zu zeigen — was ich tat.

Schließlich, im Alter von 19 Jahren, wurde ich also Kompositionsstudent an der Lettischen Musikakademie, wo ich wirklich kaum zugelassen worden wäre, weil ich kein Diplom von der Musikhochschule vorweisen konnte und die einfachen Kirchenlieder und keinerlei Instrumentalmusik mein einziger Beweis waren, dass ich versuchte, Komponist zu werden. Die Professoren sahen aber meine Liebe zur Musik, die inzwischen stark gewachsen war und glaubten an mich. Sie sahen mehr in mir als ich selbst es konnte. Und nur dort, während ich durch die Flure der Akademie lief, wurde mir bewusst, dass ich den Platz meiner Berufung gefunden hatte.

Das war mein Weg in das Königreich Musikkomposition.

AA: Welche Musiker haben Sie am meisten bei der Interpretation der Musik beeinflusst? Welchen Wegen stilistischer Studien sind Sie gefolgt?

EE: Ich studierte sieben Jahre lang an der Lettischen Musikakademie und lernte in vielen Techniken und Stilen zu schreiben. Es war eine sehr handfeste, weitgespannte und tiefe Erziehung. Ich nahm auch an vielen Kompositions-Meisterklassen im Ausland teil, die von großen Komponisten geleitet wurden wie Michael Finnissy, Jonathan Harvey, Philippe Manoury, Klaus Huber, Ole Lützow-Holm, Guy Reibel und Marek Kopelent. Diese Personen zeigten überzeugend zeitgenössische Herangehensweisen; eine Sache aber beeindruckte mich besonders, und zwar die Gefühlsbewegung. Ihre Musik, obwohl in sehr komplizierter Form notiert, war voller menschlicher Regungen und Leidenschaft. Das hat mich wirklich inspiriert.

AA: Chormusik lebt und wächst vor allem, weil sie den Ton mit dem Wort verbindet: das Wichtigste ist dort die Verständlichkeit; auf den Ton, der vom Ohr gehört wird, muss man besonders achten, und wenn ein Wort gesungen wird, ist es unabdingbar, dass man ohne zu ermüden zuhören kann. Welches sind die Strategien, die diese Perfektion möglich machen?

EE: Es gibt Momente in meinen Vokalwerken, wie z.B. in *“Sun Dogs“* oder *“The First Tears“*, in denen die musikalische Beschreibung einer unsichtbaren Landschaft, eines Raumes ohne Horizont oder eines dramatischen Schmerzes aus den Grenzen des mit Worten Beschreibbaren heraustritt und nur absolute Musik den Weg zum endlichen Höhepunkt, oder zum höchsten Gipfel oder zum Marianengraben erleuchtet. Solch eine Sicht ist sehr anspruchsvoll, und sie frei, ohne irgendwelche Gedichtzeilen auszudrücken, ist nach meinem Verständnis höchste Kunst. Aber zunächst, natürlich, ist es Aufgabe der Liedtexte, die Geschichte vorzugeben. Ich habe mir beigebracht, zunächst die Idee zu finden, oder den Inhalt des Stücks; dann gehe ich zur Bibliothek, um richtig gut passende Gedichte zu finden; und erst danach nehme ich meinen gespitzten Bleistift und mein Notenblatt und komponiere das Stück am Klavier. Ich bin bei den Texten sehr wählerisch und verliere mein Interesse bei Gedichten, die sozusagen technische Wörter verwenden wie Straßenbahn, Elektrizität, Radio. Auch Fachbegriffe haben keinen Platz in meiner musikalischen Welt. Für mich führt die Musik die Komposition an. Ohne Text kann ich allerdings auch nicht sein.

AA: Die menschliche Stimme ist wahrscheinlich der schönste unter den musikalischen Klängen. Wenn Sie ausdrücken sollten (abgesehen vom Besitz eines natürlichen Talents), welche technischen Voraussetzungen man für das Schreiben von Chormusik mitbringen muss, was würden Sie wählen? Was würden Sie einem jungen Künstler raten, der aus Angst zu versagen wie gelähmt ist?

EE: Sing selbst alle Stimmen, die du geschrieben hast! Tauche tief in die Schönheit mehrstimmiger Musik ein. Erlerne Techniken und höre viele Aufnahmen, vor allem das.

AA: Ihre Werke sind von erstklassigen Chören aufgeführt worden. Welche Beziehung haben Sie zu den Interpreten Ihrer Musik?

EE: Meine Aufgabe ist es, mit ihnen mein ungeschütztes und ehrliches Herz zu teilen, aus dem das ganze Stück lebt. Es gibt keine Zeit zum Verstellen. Manchmal gibt es Interpreten, die ihren eigenen Weg gehen wollen (und ich verstehe dann nicht, warum sie mich eingeladen haben, vielleicht nur für ein Foto?). Aber dann sind da die anderen, die wirklich wertvollen, die dem Komponisten zuhören und tiefer eindringen wollen, intensiver arbeiten, aus ihrer Deckung herauskommen. Das ist wirkliche Zusammenarbeit, und ich erinnere mich jetzt an verschiedene von ihnen: Andris Nelsons und das Boston und das City of Birmingham Sinfonieorchester und ihre Chöre bei der Arbeit an meinem *"Lakes Awake at Dawn"*; *"Whispers on the Prairie Wind"*, aufgeführt von der Utah Symphony und den Salt Lake Vocal Artists mit dem ACDA-Chor, geleitet von Thierry Fischer und Barlow Bradford; Stephen Layton mit seinem Vokalensemble [American] Polyphony und dem Trinity College Choir, wie sie zwei CDs mit meinen Kompositionen aufnehmen; Richard Nance und der Pacific Lutheran University Chorale [aus Tacoma, WA] bei der Arbeit an meinen *"Northern Lights"*; großartige Aufnahmesitzungen mit dem Lettischen Rundfunkchor, dem Staatschor 'Latvija' und dem lettischen Jugendchor „Kamēr...“; Ethan Sperry und seine herausragenden Chöre [von der Portland State University]; ebenso der Toronto Orpheus Choir unter Robert Cooper; und natürlich der Chor Leoni [Männerchor aus Vancouver], geleitet vom leidenschaftlichen jungen Dirigenten Erick Lichte. Ich muss aber noch andere erwähnen: Donald Nally und sein Crossing Choir, dann den Cantamus Women's Choir der Iowa State University mit Kathleen Rodde, und schließlich den niederländischen Nationaal Kinderkoor mit Wilma ten Wolde. Diese hervorragenden Partnerschaften haben die besten künstlerischen Ergebnisse gebracht. Es ist außerdem kein Geheimnis, dass ich an vielen Wettbewerben als Juror für Chöre und Kompositionen teilgenommen habe, und dass meine Ohren sich nach dem besten Klang gesehnt haben.

AA: Das Zusammenspiel von Architektur mit Musik ist interessant: das klingende Resultat hängt nicht nur von den Klangquellen ab, sondern davon, wie Schallwellen reflektiert werden. Welche 'Choreographie' ist am besten geeignet, die unterschiedlichen Kompositionen herauszubringen?

EE: Ich habe immer darauf gehofft, die besten Räume mit der großartigsten Akustik zu haben. Obwohl ich nicht der Produzent bin, Gott sei Dank! Meine Schaffenszeit für solche praktischen Details zu verschwenden ist nicht meine Sache. Was ich aber liebe, besonders bei großdimensionierten Werken, ist, verschiedene Spannungsbögen aus gleichartigen Parametern des Werks herauszuziehen und so für das Ganze eine einheitliche Form zu schaffen.

AA: Der Rhythmus kann ununterdrückbar sein und die Melodie dominieren oder, im Unterschied, der Hintergrund eines Werks sein, kaum merkbar. Welche Nachricht kann eine Komposition verbergen?

EE: Parallele Dramaturgie, verborgene Melodie oder verborgenes Motiv, rhythmische Muster, dynamische Abstufung usw. sind nur einige der wirksamen Werkzeuge bei der Komposition. Man kann den Komponisten als Maler beschreiben oder als Filmmacher oder als Schauspieler, der eine Live-Improvisation ohne Vorhersehbarkeit durchführt. Dies ist der interessanteste Teil beim Komponieren: welche Mittel man auswählt, um die Kompositions-idee oder die Handlung zum Leben zu erwecken. Wie ein Blumenkind bin ich oder wie ein Philosoph, während ich über die Idee nachdenke, dann wie ein Schweißer beim technischen Prozess des Komponierens. Und es gibt keine Entschuldigung, wenn Philosophie und Schweißen nicht zusammenpassen.

AA: Welches sind Ihre Pläne für die Zukunft?

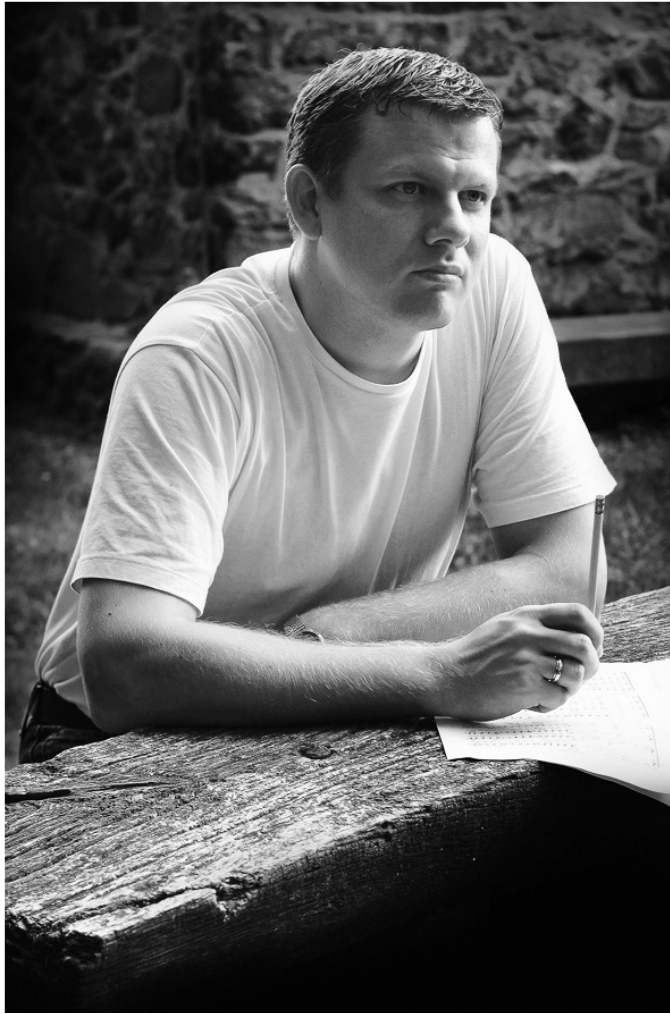
EE: Keine Pläne, aber Träume: Filmmusik! Und besonders einer von ihnen ist dies: ich hoffe Musik für ein Feature über Sara Teasdale zu komponieren, die große amerikanische Dichterin, deren Gedichte und Vita mein Leben berührt haben. Wirklich, das ist mein Traum. 'Ich hoffe' ist nicht das richtige Wort, um das innere Gefühl über ihre quasi transparente Poesie zu beschreiben, die sanft und wild, dunkel und tief, leuchtend und kalt, voller Leidenschaft und Liebe ist. Sie war beherzt, um die Gefühle zu beschreiben, in die sich Menschen bisweilen anonym verstrickt finden. Sie war nicht perfekt, ich ebenfalls nicht, aber ihre Gedichte haben eine Dimension von Zeitlosigkeit. Der Sand fließt, Wasser und Wolken fließen, und da steht sie auf der Brücke von St. Louis und erhascht noch einen Blick auf die Ewigkeit.

AA: Können Sie eine Botschaft der Ermutigung für alle Chormusikliebhaber geben? Warum sollten sie weiter singen und dirigieren?

EE: Wie Sie schon sagten, ist die menschliche Stimme wahrscheinlich das Schönste innerhalb der musikalischen Klänge. Es gibt so viele große Chormusik, geschrieben in vielen verschiedenen Stilen, Zeitaltern, und mit verschiedenen Inhalten. Begeben sich in diese Chormusikbibliotheken und erforschen sie! Es ist eine phantastische Erfahrung, aus diesen Sammlungen zu singen und sich in weitesten Horizonten, kältesten Wintern, tiefster Liebe und vielen anderen wahren Geschichten wiederzufinden.

AA: Wenn Sie kein Komponist wären, was hätten Sie dann gern in Ihrem Leben gemacht?

EE: Wahrscheinlich wäre ich ein Arzt, ein guter Arzt, um Menschen zu helfen.



Ēriks Ešenvalds ist einer der gefragtesten Chormusikkomponisten, der heutzutage arbeitet, mit einer vollen Auftragskompositionenliste; Aufführungen seiner Musik können auf jedem Kontinent gehört werden. In Riga 1977 geboren, studierte er am Lettischen Theologischen Seminar der Baptisten (1995-1997), bevor er seinen Master-Titel in Komposition (2004) von der Lettischen Musikakademie unter der Betreuung durch Selga Mence bekam. Von 2002 bis 2011 war er Mitglied des Staatschors „Latvija“. 2011 wurde ihm für zwei Jahre die Position eines Fellow Commoner in Creative Arts im Trinity College der Universität von Cambridge (UK) verliehen. Ešenvalds ist verheiratet und hat vier Kinder. Ēriks Ešenvalds hat zahlreiche Auszeichnungen erhalten, darunter den Großen Musikpreis Lettlands (2005 und 2007). Das International Rostrum of Composers verlieh ihm 2006 den Ersten Preis für *The Legend of the Walled-in Woman*; er wurde 2006 zum Laureaten des Copyright Award ernannt und war im Jahr 2010 *Entdeckung des neuen Komponisten des Jahres* für die Zeitschrift Philadelphia Inquirer. Im selben Jahr wurde er für den British Composer Award nominiert. 2011 gewann die CD *O Salutaris* mit dem Kamēr Jugendchor den Lettischen Schallplattenpreis; sie enthält nur Kompositionen von Ēriks

Ešenvalds. Kompositionen von Ēriks Ešenvalds wurden von Ensembles uraufgeführt wie der Britten Sinfonia, dem Choir of Trinity College Cambridge, den Holst Singers unter Imogen Heap, von [American] Polyphony, dem Choir of Merton College Oxford, dem Lettischen Radiochor, dem Staatschor „Latvija“, dem Kamēr Jugendchor, der Sinfonietta Riga, dem Bayrischen Rundfunkchor, dem Lettischen National-Sinfonie-Orchester, dem Liepāja Sinfonieorchester, dem Nederlands Nationaal Kinderkoor, dem Schwedischen Art Vocal Ensemble, den Salt Lake Vocal Soloists, dem Chor der Temple University Philadelphia, vom The Crossing Choir Philadelphia, vom Portland State University Chamber Choir, dem Choir of the West at Pacific Lutheran University in Tacoma, von den University of Louisville Cardinal Singers und den University of Mississippi Concert Singers. Im Jahr 2007 brachte die Lettische Nationaloper seine erste Oper *Joseph is a Fruitful Bough* auf die Bühne. Seine Musik ist auf vielen internationalen Festivals erklingen. Dabei sind die Klangspuren in Österreich, das Schleswig-Holstein-Festival in Deutschland, Tenso Days in Frankreich, die Haarlem Chor-Biennale in den Niederlanden, Voices Now in England, die ACDA National- und Regional-Konferenzen und das Spoleto-Festival in den USA. Für die 2014 in Riga ausgetragenen World Choir Games (dt. Chorolympiade) komponierte er die Games-Hymne, gab eine große Darstellung seiner Kompositionen, wirkte bei Wettbewerbs-Jurys mit und hatte eine großangelegte Produktion, die von den Latvian Voices und den King's Singers aus der Taufe gehoben wurde. Die Premieren von Ēriks Ešenvalds in dieser Saison schließen *Lakes Awake at Dawn* für die Boston und City of Birmingham Sinfonieorchester ein, *Whispers on the Prairie Wind* für die Utah Symphony und Salt Lake Vocal Artists mit dem ACDA-Chor während der Jahrestagung 2015 in Salt Lake City, die *Lukaspassion* für den Lettischen Radiochor und die Sinfonietta Riga, eine neue Oper an der Lettischen Nationaloper sowie Stücke für den Chor Leoni in Vancouver, den University of Miami Glee Club, das ChorWerk Ruhr und andere. Die Welt-Uraufführung einer neuen Multimedia-Sinfonie auf der Basis von *Northern Lights* in Riga ist geplant, mit nachfolgenden Premieren in den USA, Australien, Deutschland und Großbritannien. Seine Kompositionen erscheinen in Aufnahmen des Trinity College Choir aus Cambridge auf Hyperion und von VOCES8 auf Decca Classics. Die Künstleragentur der Edition Peters verwaltet die Kompositionsaufträge von Ēriks Ešenvalds und seinen Meisterkurs-Terminplan. Die Werke von Ēriks Ešenvalds erscheinen beim Verlag Musica Baltica (www.musicabaltica.com)

Barbershop-Mehrstimmigkeit: eine Form des Chorsingens für alle (s. 72)

[Wörtlich übersetzt bedeutet "barbershop" Friseurladen, aber zu der Zeit, in der sich diese Form des gemeinsamen Singens herausbildete, dienten Friseurläden oft gleichzeitig als gesellige Treffpunkte – Anm.d.Übersetzerin]

Mit seinen Wurzeln in der afro-amerikanischen Improvisation, dem volkläufigen amerikanischen Lied und einer tief verankerten Kultur der freiwilligen gegenseitigen Unterstützung und Brüderschaft bietet das moderne Barbershop-Singen einmalige Gelegenheit für künstlerische Ausdrucksweise und Dienst an der Gemeinschaft. Anmerkung: obwohl dieser Text die Lage in erster Linie aus der Sicht der ausschließlich männlichen, in Nordamerika ansässigen Barbershop Harmony Society darstellt, so trifft fast alles auch auf weibliche Organisationen zu und auf solche, die in der ganzen Welt zu finden sind.

41

Was Barbershop ist - und was es nicht ist

Bei aller Mühe wird man kaum einen Musikstil finden können, der im allgemeinen Bewusstsein noch mehr in historischen Stereotypen eingefroren ist als die Barbershop-Mehrstimmigkeit. Deshalb soll das klassische Bild gleich abgefertigt werden: nein, Barbershop-Sänger sind nicht immer Männer europäischer Abstammung in gestreiften Unterhemden; sie singen nicht immer "Sweet Adeline" und "Coney Island Baby" (außer, wenn sie damit Neugierige zufriedenstellen wollen); und nein, sie singen nicht immer in Quartetten (außer dass fast jeder Barbershop-Begeisterte sich das wünscht). Davon abgesehen ist die Barbershop-Mehrstimmigkeit *genau* das, was Sie sich schon immer darunter vorstellten: eine musikalisch voll daseinsberechtigte Form des Chorsingens von kultureller Bedeutung, die das Publikum unserer Zeit sehr anspricht.

Harmonische Wurzeln und Entwicklung

Noch laufende Forschungsarbeiten über die Geschichte der Barbershop-Mehrstimmigkeit, allen voran von Lynn Abbott von der Universität Tulane sowie Dr. David Wright und Dr. James Henry, haben bewiesen, dass die musikalischen Vorfahren des Barbershops unter den afro-amerikanischen improvisierenden Sängern des Südens zu finden sind, vor allem in New Orleans. Ja, die Barbershops waren Versammlungsorte, und es besteht kein Zweifel, dass dort Experimente mit eng geführter Mehrstimmigkeit stattfanden. Aber Abbott und andere können uns mühelos davon überzeugen, dass die Instrumentalimprovisationen der frühen Jazz- und Bluesmusiker auch zu gesungener Mehrstimmigkeit führten, und umgekehrt: typische Verzierungen wie Swipes, Back times und Pickups wurden fester Bestandteil beider Formen. [Swipes sind „rutschende Töne, die man von unten nach oben oder/und umgekehrt singt, quasi Tondurchgänge ohne bestimmte Töne anzusingen oder zu halten, wie „Schleifer“. Pickups ist die Bezeichnung für Themen, die in einer Stimme gesungen und dann von einer anderen wiederholt oder übernommen werden. Das können auch sein: Wörter wie „happy“, die eine Stimme singt und von einer anderen aufgenommen und weitergeführt werden: Aus happy ... wird dann in einer anderen Stimme happy birthday usw. Back times sind Begleitstimmen als rhythmischer Hintergrund: dum-di-da di-dum-di-da. (Diese Erläuterungen verdanken wir dem Chorleiter der Telfordaires, einem Barbershopchor: <http://www.telfordaires.co.uk>)] Wir wissen, dass W. C. Handy schon 1888 in einem Barbershop-Quartett sang, und 1911 baute Scott Joplin ein Barbershop-Quartett in seine Oper *Treemonisha* ein. 1910 war der Ausdruck "Barbershop" hinreichend gut bekannt, dass das volkstümliche Lied "Mr. Jefferson Lord, Play that Barbershop Chord", das 1910 veröffentlicht wurde, ein breites Publikum erreichte, das mit dem Ausdruck schon vertraut war.

Wie es schon so vielen anderen musikalischen Formen ergangen war, wurde der Barbershop-Stil von weißen Berufsmusikern übernommen, die in der Lage waren, Verträge für Tonaufnahmen einzugehen, die afro-amerikanischen Quartetten einfach nicht zugänglich waren. Platten von weißen Quartetten machten den Stil populär - und galten dann bei vielen als dessen Erfinder und alleinige Ausführende. Als Jazz zu einem Faktor im allgemeinen Musikleben wurde, verstärkte sich der Rassen-Aspekt in der Entwicklung des Barbershops noch mehr. Während die afro-amerikanische Tradition des mehrstimmigen Singens sich im Bereich von Jazz, Blues und Gospel fortpflanzte, schien das "traditionelle" Barbershop regelrecht zu erstarren, vor allem, nachdem 1938 die Barbershop Harmony Society in Tulsa, Oklahoma, gegründet worden war. Der Stil, den die Gründer O. C. Cash und

Brian Lynch

Direktor der
Öffentlichkeitsarbeit,
Gesellschaft für
Barbershop-
Mehrstimmigkeit
(Barbershop Harmony
Society)

Rupert Hall "zu erhalten und verbreiten" suchten, war eigentlich schon damals eine Form, auf die man mit Wehmut zurückblickte, nicht etwas Aktuelles, das noch Fortschritte machte.

Definition des Stils

Und was macht nun diese Form aus? Sie leitet sich von der Volkstradition des Singens nach Gehör ab, verlässt sich auf schlichte Melodien, die durchschnittliche Sänger mit durchschnittlichem Stimmumfang bewältigen können; die Melodien halten sich meist im Bereich zwischen der Quarte unter und der Quinte über dem Grundton auf ["so bis so" im englischen Original, wo das Tonika-Do System benutzt wird – Anm.d.Übersetzerin]. Die Kataloge von Tin Pan Alley [Spitzname für die Musikindustrie der 1920er Jahre, tin pan = Blechschüssel, wegen der schlechten Klaviere, die in den Verlagshäusern standen – Anm.d.Übersetzerin] enthielten zahlreiche Einzelausgaben von Liedern, die unverbrämt auf einen gutbürgerlichen Markt zugeschnitten waren: Familien, die sich um das Klavier im Wohnzimmer versammelten und sangen, und so bestehen die Texte aus löblichen Erinnerungen an die Mutter, an den Mond und den Juni [moon und June reimt sich im Englischen in so manchem romantischen Lied – Anm.d.Übersetzerin], die alte Heimat Irland und das Mädchen von nebenan. Harmonisch rotieren sie gewöhnlich im Quintenzirkel, mit impliziten Akkorden, die leicht zu finden sind, und sie besitzen ein ausschlaggebendes Charakteristikum: die Vorherrschaft der Akkorde von Dominantseptakkord und dem Septakkord der Dominante der Dominante [in C-Dur G7 und D7 – Anm.d.Übersetzerin]. Die Melodie wird von der zweiten ("führenden") Stimme gesungen, während ein hoher Tenor sich meist über der Melodie aufhält. Der Stil legt sehr hohen Wert auf präzise Intonation, um dadurch verstärkten Einfluss der Obertöne hervorzurufen.

Die Gründung und das Wachstum eines Vereins

Ein kleines Singreffen am 11. April 1938 explodierte geradezu ins nationale Bewusstsein, und in weniger als einem Jahr hatten über 2000 Männer aus ganz Nordamerika sich um Mitgliedschaft bei der Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing - heute, etwas weniger umständlich, als Barbershop Harmony Society bekannt - in Amerika beworben. Schon bald wurden jährlich wiederkehrende Wettbewerbe eingerichtet, unter Beteiligung von Laien-Quartetten mit blumigen Namen wie The Bartlesville Barflies [Fliegen in der Gasthaus-Bar – Anm.d.Übersetzerin] aus Oklahoma und The Flat Foot Four [die plattfüßigen Vier – Anm.d.Übersetzerin] (alles Polizisten!), die miteinander um Goldmedaillen und um das Recht aufzuschneiden rangen.

Die spontanen, hausgemachten und nach Gehör gesungenen Harmonien dieser frühen Quartette inspirierten die besseren Sänger zu dem damals skandalösen Schritt, *sie aufzuschreiben*. O Graus! Die Berufsmusiker hatten sich in die Reihen der gewöhnlichen Sterblichen eingeschlichen! Plötzlich war dies ein ernstzunehmendes Geschäft, und das Hobby, alles zu erfinden, wie es sich eben im Augenblick ergab, wurde weitgehend ersetzt durch sorgfältiges Arrangieren, Lernen und Perfektionieren eines Werkes.

Die Nachkriegsjahre erlebten rasches Wachstum der Society: der gesellige Verein, in dem man sich brüderlich unterstützte und eben auch sang, wuchs wie ein Pilz - 1950 zählte er fast 24,000 Mitglieder, und diese Entwicklung wurde teilweise durch die Herausbildung einer neuen Form angetrieben: das Barbershop-Singen in Chören [also nicht mehr nur ein Mann auf jeder Stimme – Anm.d.Übersetzerin]. Zwangloses Singen in Gruppen (mehr als vier Sänger) war von Anfang an mit im Erbgut gewesen, und schon 1954 gab es genug offizielle Chöre, um eine Nationalmeisterschaft auszutragen.

Als Meredith Willsons Oper *The Music Man*, mit den internationalen Quartettmeistern von 1950, den Buffalo Bills, in den Rollen des Schulvorstands, 1957 den Broadway erreichte, war das Klischee der Barbershop-Mehrstimmigkeit für alle Zeiten in der populären Kultur besiegelt: weiße Männer mit Strohhüten - ein Bild, das sich im Lauf der Jahre als Zwangsjacke herausstellte. Selbst als zeichensetzende Quartette wie The Suntones (1961), The Dealer's Choice (1973) und The Bluegrass Student Union (1978) eine dramatische Ausweitung der Musikalität, stimmlichen Virtuosität und des Repertoires herbeiführten, bestand eine mächtige Tradition, die alles beim Alten lassen wollte, darauf, dass nur die "alten Lieder", arrangiert mit einer vorgeschriebenen Anzahl der typischen Barbershop-Akkorde, des Einschlusses im offiziellen Barbershop-Repertoires wert waren, und dies Repertoire wurde in Wettbewerbs-Vorschriften verewigt, von denen die musikalische Richtung der gesamten Organisation angetrieben wurde. Zusammen mit einem verzweiften Sich-Anklammern an Bilder aus der guten alten Zeit führte dies zu dem Ergebnis, dass der Stil in musikalischen Kreisen und in der allgemeinen Publikumswahrnehmung an den Rand gedrängt wurde.

Die chorische Form und neue Entwicklungen

Jahrzehntlang tendierte das chorische Barbershop-Singen im Allgemeinen dazu, die Quartettform nachzuahmen, was Stimmgebung, Interpretation und Repertoire anging, und ebenso lange betonten die Beurteilungsrichtlinien für Chöre die Vorstellung, dass ein Chor nur ein sehr großes Quartett sei, und Tricks wie chorisches Atmen in langen Melodiebögen wurden ungern gesehen, weil das zur Komposition von langen Phrasen führen würde, die vier Einzelsänger nicht würden singen können.

In den späten 1980er Jahren kam es einmal wieder zur Revision der Beurteilungsrichtlinien, und ausschlaggebende musikalische Führungskräfte, darunter führende Arrangeure, Stimmbildner, Jury-Mitglieder und Chorleiter, drängten nach einer Ausweitung sowohl der mechanischen Definition des Stils (weniger Gewicht auf dem Zählen der Akkorde) als auch nach dem Aufdecken von echter Individualität und künstlerischem Niveau innerhalb der Ensembles. Der einzige bemerkenswerte Faktor sollte nicht mehr in der Anbetung des Obertons bestehen - Akkorde mit reichem Nachhall, ohne Rücksicht auf die Nachteile - der alle Sänger in eine einzige Furche pferchte: das neue Modell ermutigte Gruppen, ausgezeichnete stimmliche Techniken zu entwickeln, "einen locker gesungenen, klangvollen und unverkrampften Ton" und begrüßte das Ergebnis - Einmaligkeit, im Unterschied zu gnadenloser Einheitlichkeit.

Ein weiterer Effekt, der sich sofort einstellte, war ein eindrucksvoller Sprung vorwärts, was die Stimmqualität anging, etwas, das besonders bei den besten Chören auffiel. "Lauter und glänzender" war nicht mehr das alleinseligmachende Rezept für Erfolg: rundere, intensivere und interessantere Klänge wurden allgemeinverbindlich, das Ergebnis von sich ständig verbessernden pädagogischen Bemühungen. Auch manche Quartett-Persönlichkeiten gewannen ihr Selbstbewusstsein zurück, und aus all dem ergab sich in den letzten zehn Jahren, vor allem unter den allerbesten Gruppen, eine weite Bandbreite von Klängen, von der brillanten jugendlichen Energie der schwedischen Ringmasters (als sie 2012 Sieger wurden, waren die Mitglieder Anfang zwanzig) bis zu den ausgereiften Männerstimmen der Crossroads (2009).

Freiheit und Jugend

Eine Ausweitung der stilistischen Grenzen führte zur Erweiterung des Repertoires, das sich in den letzten paar Jahren bis zu Motown, Michael Jackson, Sting, der Musik zu Hairspray und Footloose und Künstlern unserer Tage wie Pharrell Williams und Jason Mraz erstreckte; das trug dazu bei, dass Ensembles sich an eine neue Publikumsgeneration mit Musik wenden konnten, die schon vertraut war. Seit zwei Jahrzehnten hat sich ein Barbershop Quartett-Wettbewerb für Jugendliche als Schlüsselquelle für die neue musikalische Führungsgeneration erwiesen, und das internationale Festival für Barbershop-Chöre in der Jugend (International Youth Barbershop Chorus Festival) hat das Barbershop-Repertoire in die Sekundar-, Fach- und Hochschulen gebracht - eine riesige Unterstützung für Musikerzieher mit der schweren Aufgabe, junge Männer fürs Singen zu begeistern.

Wie es heute aussieht und klingt: weltweit, mit Profil und für alle

Der Westminster Chor aus Los Angeles und die altherwürdige Vocal Majority aus Dallas sind ausgesprochen unterschiedliche Giganten, obwohl sie beide in den letzten zwei aufeinanderfolgenden Jahren die Krone errangen. Westminster - vor zehn Jahren als Jugendchor gegründet - besitzt immer noch seine jugendliche Energie, einen seidigen, hohen Ton und ein Repertoire, das sich vom Barbershop über zeitgenössische Musik und Broadway Musicals bis zum Kunstlied erstreckt. Die Vocal Majority - kein Chor hat in den letzten fünfzig Jahren mehr Preise eingeheimst - ist ein Vorbild für musikalisches Niveau, ausgezeichnete Verwaltung, aggressive Vermarktung seiner Aufnahmen und mit einer voll ausgebauten Konzertsaison, sowie einem Plattenkatalog, in dem wiederholte Aufnahmen zu finden sind von erbaulichen, patriotischen und (dreimal Luft holen) Aufführungen, an denen Instrumente beteiligt sind. Man kann die beiden Chöre nicht verwechseln; beide dienen als Vorbild für andere Gruppen.

Ähnlich wirken die Musical Island Boys aus Neuseeland, 2014 Meister, als wahrlich weltweite Botschafter für die Musik, während sie durch den Einschluss musikalischer Elemente der Inseln des Pazifik neue musikalische Pfade ausbauen. Und sie ihrerseits sind wieder ganz anders als ihre Nachfolger, die Instant Classic aus Indiana, nunmehr die Sprösslinge von "Barbershop-Gören" und Musikerziehern.

Verbandschef Marty Monson, der diese höchststrangige Stelle 2012 antrat, hat sich energisch darum bemüht, die Verbindungen der Society in die ganze Welt zu tragen, um die breitgefächerten und tiefen Ressourcen der Society mit ihren 22,000 Mitgliedern und einem Jahresbudget von \$6,000,000, voll einzusetzen. Ein karitativer Seitenarm, die Harmony Foundation International, vergibt jedes Jahr über \$900,000 für Programmunterstützung für Künstler, die überall in Nordamerika tätig sind, wovon fast \$260,000 direkte Zuschüsse für Musikwochen vor Ort, Workshops und Stipendien für Erzieher und Studenten sind. Wir hoffen, dass eine ständig enger werdende Partnerschaft mit dem Amerikanischen Chorleiterverband (American Choral Directors Association, ACDA) zu einer Ausweitung dieses Netzwerkes in Richtung Unterstützung für Singen in der Gemeinschaft und das Erziehungswesen führen wird.

Das moderne unbegleitete Singen übt gerade jetzt einen Rieseneindruck auf die populäre Kultur aus, vom Film (Pitch Perfect), live übertragenen Wettbewerben im Fernsehen (The Sing-Off) bis zu Diskussionen zu später Stunde (The Ragtime Gals in the “Tonight Show Starring Jimmy Fallon”): das Singen mit enggeführten Stimmen ist wieder “cool”. Wenn wir es schaffen, diese Begeisterung in aktiveres Singen umzusetzen, dann könnte das eine tiefgreifende Wirkung auf die Ausweitung des Laienchorwesens der Zukunft auslösen. Die Barbershop Harmony Society bemüht sich aktiv um Partnerschaften, um ihre Ressourcen zu Gunsten aller chorischen Bemühungen einzusetzen, und es freut sich über Nachfragen im Hauptquartier www.barbershop.org.

Eine Auswahl aus der Literatur zu diesem Thema:

- Abbott, Lynn. „Play That Barber Shop Chord“: A Case for the African-American Origin of Barbershop Harmony.“ *American Music* 10.3 (1992): 289-325. JSTOR. Web. 11 Sept. 2015. Retrieved at <http://bit.ly/barbershopchordabbott>
- Averill, Gage. *Four Parts, No Waiting: A Social History of American Barbershop Harmony*. Oxford: Oxford UP, 2003. Print.
- Henry, James. “The Historical Roots of Barbershop Harmony.” *The Harmonizer* 61.4 (2001): 13-17. Web.
- Hicks, Val. *Heritage of Harmony: Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America*. Kenosha, Wisc.: SPEBSQSA, Inc., 1988. Print.
- Wright, David. “The African-American Roots of Barbershop Harmony (And Why It Matters)”. *The Harmonizer* 75.1 (2015): 10-15. Print. retrieved at <http://bit.ly/barbershoproots>
- Wright, David, YouTube presentation at New Orleans, 2015, <http://bit.ly/barbershophistory>
- Must-See quartets : <http://bit.ly/mustseebarbershop>

Übersetzt aus dem Englischen von Irene Auerbach, England ●