



ICB

International Choral Bulletin

Deutsche Texte

1

President's Column (s. 5)

5. Februar 2014

Liebe Freundinnen und Freunde,

Während der zurückliegenden vier schwierigen Jahre haben wir viel darüber gelernt, was in der IFCM stabil ist und was nicht. Grundsätzlich gibt es bei der Führung der IFCM zwei Aspekte: den künstlerischen und den organisatorischen. Die künstlerische Seite der IFCM ist stark, mit Freiwilligen auf der ganzen Welt, die zusammenarbeiten, um kulturell reiche und bedeutende Veranstaltungen durchzuführen. Unsere organisatorische Seite ist jedoch zerbrechlich, widersprüchlich und unfähig, genügend Einnahmen zu erzielen, um unsere künstlerischen Ambitionen zu unterstützen. Wir müssen etwas verändern.

Bei unserer kürzlich durchgeführten Präsidiumssitzung in Laoag, auf den Philippinen, begannen wir damit, den Weg zu verändern, wie die IFCM organisatorisch funktioniert. Unsere Gründungsmitglieder haben eine Schlüsselrolle innegehabt, diese Seite der IFCM zu unterstützen, und dafür bin ich wirklich dankbar. Ich fürchte, dass die IFCM während dieser letzten vier Jahre ohne ihre Hilfe aufgehört hätte zu existieren. Ich werde Ihnen in Seoul, Südkorea, einige der vorbereiteten Pläne zur Zustimmung vorlegen. Ich bitte Sie, unvoreingenommen zu bleiben, in die Zukunft zu blicken und sicherzustellen, dass die IFCM ihren Dienst für die Mitglieder in den kommenden Jahren weiter leisten kann.

Traurige Nachrichten: wir haben, wie Sie auf unserer Website sehen konnten, im vergangenen Monat zwei sehr gute Freunde verloren, **Dolf Rabus** aus Deutschland und **Monique Lesenne** aus Belgien. Ich habe viele Jahre mit Dolf für die IFCM gearbeitet. Er war ein wahrer Kämpfer für die Chormusik, der er über die Jahre in vielen Funktionen diente. Seine Arbeit in Spitzenwettbewerben war unerreicht, und er half dabei, Chorwettbewerben ein neues, hohes Ansehen zu verleihen. Seine Video- und Audiodokumentationen werden auf unseren Konferenzen, in unseren Veröffentlichungen und vor allem in unseren Erinnerungen bis weit in die Zukunft fortleben.

Monique war ein Dynamo. Ihre organisatorischen Fähigkeiten und ihre Hartnäckigkeit sorgten dafür, dass sich viele Menschen an Chormusik erfreuen konnten, sowohl auf nationaler als auch auf internationaler Ebene. Auf vielfältige Weise war sie ein positives Beispiel dafür, warum die IFCM gegründet wurde: um die Botschaft von Respekt, Toleranz und Frieden durch Chormusik miteinander zu teilen. Wir werden beide Kollegen schmerzlich vermissen.

Mit guten Wünschen

Dr. Michael J Anderson, Präsident

Übersetzt aus dem Englischen von Lore Auerbach, Deutschland ●

Dossier: Chormusik macht einen Riesenunterschied beim Aufbau unserer Gemeinschaften

Der Beitrag der Chorwelt zur weltweiten Katastrophenhilfe (S. 7)

Jonathan Velasco, Chorleiter, Präsident der PCDA

Die Philippinen hatten im letzten Jahr mehr als ihren gewohnten Anteil an Naturkatastrophen. Am 15. Oktober erschütterte ein furchtbares Erdbeben der Stärke 7,2 die Inseln Bohol und Cebu, wodurch mehr als 200 Menschen getötet und Gebäude und Kirchen zerstört wurden, die aus dem 17. Jahrhundert stammten, der Anfangszeit des Christentums in diesem Land. Auch die Loboc Kirche, die Heimat des preisgekrönten Loboc Children's Choir, lag in Ruinen; der Chor entkam unbeschadet. Kaum drei Wochen später kam der Taifun.

Anfang November probte der Chorleiter Joel Aquino aus Manila mit seinem STEFTI Kinderchor für den nationalen Chorwettbewerb, der Ende November in Manila stattfinden sollte. Der Chor hatte seinen Sitz in Tacloban City, und Joel musste für jede Probe dorthin fliegen. Die Herausforderung war groß: Der Chor ist einer von nur sechs Kinderchören, die sich zur Teilnahme an dem nationalen Wettbewerb qualifiziert hatten.

Am 8. November 2013 erreichte der Taifun die Philippinen in Guiuan, Ostsamar. Dies war der stärkste jemals aufgezeichnete Sturm über dem Land und wahrscheinlich der stärkste dokumentierte Taifun bezüglich der Windstärke. Er verursachte eine Flutwelle von fünf bis sechs Metern Höhe, welche die windschiefen Hütten am Strand hinweg spülte, PKWs und Lastwagen wie Spielsachen hin und her schleuderte und riesige Handelsschiffe auf Land setzte. Er zog an der dicht besiedelten Stadt Tacloban vorbei, ehe er „eine tödliche Form von Himmel und Hölle spielte“, wie die New York Times schrieb, und nach fünf weiteren „Landungen“ auf den zentralen Inseln (darunter Cebu) die Philippinen verließ.

Er schnitt eine riesige Schneise der Zerstörung durch die Landschaft, löschte ganze Städte aus, fällte und entwurzelte auf einem Berg nach dem anderen die Kokospalmen. 6201 Menschen kamen ums Leben, weitere Tausende werden noch vermisst. In der Landwirtschaft und Infrastruktur belief sich der Schaden auf fast 880 Millionen US Dollar. Überlebende, die nur mit den Kleidern am Leibe entkommen waren, gerieten bald in eine ernsthafte humanitäre Krise, da keine schnelle Hilfe kam, Nahrung und Wasser fehlten und keine Polizei für Frieden und Ordnung sorgte. Die Toten lagen auf den Straßen, weil niemand sie beerdigen konnte.

Da die Kommunikationseinrichtungen zusammengebrochen, die Straßen unpassierbar und der Flughafen völlig zerstört waren, verharrten die Menschen einige Tage in einem Zustand der Lähmung, ehe weltweit Hilfsaktionen anliefen. An allen Enden der Erde wurden die Menschen von den Fernsehbildern bewegt: verschiedene Regierungen und nichtstaatliche Organisationen schickten sofort Geld, Schiffe, Hilfsmittel, medizinisches Personal, Zelte, Leichensäcke, Flugzeuge und Helfer_innen. In allen Ländern unterstützten Filipinos die gewaltigen Hilfsaktionen, indem sie Veranstaltungen organisierten oder aus ihrer eigenen Tasche Geld spendeten.

Die Chorwelt stand nicht zurück. Die Philippine Choral

Directors Association (PCDA) startete im November und Dezember eine Reihe von Wochenend-Konzerten, bei denen Hilfsgüter und Geldspenden als Eintrittskarten galten. In den Provinzen wurden die Gremien der PCDA aktiv, indem sie Benefizkonzerte in Kirchen und Einkaufszentren veranstalteten. Viele Chöre schlossen sich an, besonders in den Großstädten wie Metro Manila, Metro Cebu und Metro Davao, wo die Feiern zum Welt-Chor-Tag den Spendenaktionen der Organisation dienten.

Die Internationale Föderation für Chormusik (IFCM) bestärkte ihre Mitglieder in dem Vorhaben, den Welt-Chor-Tag im letzten Dezember durch Spenden an irgendeine Hilfsorganisation ihrer Wahl -unter besonderer Berücksichtigung der Philippinen -zu feiern. Die European Choral Association – Europa Cantat rief ihre Mitglieder dazu auf, sich durch Spenden aktiv an den Hilfsprogrammen zu beteiligen.

Die Chöre Philomela und Grex Musicus, beide unter der Leitung von Marjukka, veranstalteten am 17. Dezember 2013 ein Konzert, dessen Einnahmen an die Hilfsfonds gingen. Der Chor des Nagaland Conservatory of Music in Nagaland, Indien, veranstaltete am 4. Dezember ein Benefizkonzert unter dem Motto „Paraiso“. In den Vereinigten Staaten waren die Filipino-Amerikaner maßgeblich beteiligt an der Organisation von Konzerten vor allem an der Westküste, wo viele Filipinos wohnen.

Der New Zealand Youth Choir konnte auf seiner Amerika-Tour am 17. November in der Cathedral of Our Lady of the Angels in Los Angeles, Kalifornien, auftreten. Drei Filipino-Chöre in Singapur, angeführt vom Psalmi Deo Chorale, gaben in Singapur das Konzert „Songs of Hope“. Die SYC Ensemble Singers of Singapore widmeten den Opfern des Taifuns ihr Gedenkonzert mit philippinischen Weihnachtsliedern.

Im gemeinsamen Singen richteten die Chöre der Welt ihre Stimmen und Gedanken auf die Stadt Tacloban und all die anderen vom Taifun Haiyan getroffenen Städte. Schließlich fand Joel Aquino die Sänger_innen seines Chores, ein Kind nach dem anderen. Die traurige Nachricht ist, dass er keinen Chor mehr hat. Die Kinder sind über das ganze Land verstreut, leben bei Freunden und Verwandten, während ihre geliebte Heimatstadt mit dem mühsamen Wiederaufbau beschäftigt ist. Mit der Hilfe von Menschen in aller Welt, begleitet vom Gleichklang vieler Chöre, machen sich die Menschen der Inseln auf den Weg zurück ins Leben.

Jonathan Velasco ist heute ein in der ganzen Welt viel gefragter Chorleiter, Fachmann und Preisrichter. Er studierte am University of the Philippines College of Music und an der Berliner Kirchenmusikschule. Er war Mitglied und stellvertretender Leiter des World Youth Choir, und 1996 wurde er dessen erster asiatischer Leiter. Velasco hält regelmäßig Seminare ab für Experten und Workshops auf den Philippinen und in der ganzen Welt. Er ist Jury-Mitglied bei verschiedenen Chorwettbewerben in Europa und Asien. Zur Zeit leitet er die Ateneo Chamber Singers. Velasco ist Berater des Vorstands der IFCM und Vertreter der Philippinen beim World Choir Council. 2008 wurde er zum ersten Präsidenten der neu gegründeten Philippine Choral Directors Association gewählt. E-Mail: choirmaster@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Christa Sondermann, Deutschland

Die gesundheitlichen Vorteile des Chorsingens (s. 9)

Margrethe Ek, Dirigentin, Lehrerin und Autorin

Etlliche Chorsänger sagten aus, dass sie müde und erschöpft zur Probe erschienen, jedoch nach zwei oder drei Stunden Singen glücklich und voller neuer Energie nach Hause gingen. Die Chorprobe sei das Highlight der Woche.

Warum sind der Chor und das Singen so wichtig für Tausende von Menschen, die dieser Aktivität jeden Tag nachgehen? Wie kann das Chorsingen solche eindeutigen gesundheitlichen Vorteile haben?

Jeden Tag gehen Tausende von Menschen zur Chorprobe. In Norwegen alleine gibt es etwa 200.000 Menschen, die Mitglieder verschiedenster Chöre sind.

Die Linderung von Trauerschmerzen

Vor einigen Jahren rief mich ein Mann an. Er hatte die Webseite des Chores besucht, den ich damals dirigierte, und sah, dass wir Sänger suchten. Auf der Webseite hatten wir über die lebhaft soziale Atmosphäre berichtet, über die großen Konzerte die wir gaben, und wie wir auch kleinere Aufgaben übernahmen. Die Teilnahme an Chorwettbewerben und das gemeinsame Reisen waren alles Teil der jährlichen Aktivitäten des Chores. Der Mann, der mich kontaktierte, nennen wir ihn Ivan, hatte nie zuvor in einem Chor gesungen und war gerade 50 Jahre alt geworden. Er erzählte mir, seine Motivation für das Chorsingen rühre von dem Wunsch her, ein neues Hobby zu finden. Er hatte keine Freunde oder Bekannte unter den Chormitgliedern und hatte den Chor auch noch nie auftreten sehen. Ivan hatte einen interessanten Beruf, eine tolle Familie, sowie mehrere andere Hobbys und Freizeitaktivitäten, die er genoss.

Ivan trat dem Chor bei. Er übte. Er war bei jeder Probe anwesend, konnte alles auswendig und war sehr eifrig und motiviert. Er war ein kontaktfreudiger Mann und kam zu allen Aktivitäten, die der Chor geplant hatte; Proben, Konzerte und gesellige Treffen. Nach ungefähr zwei Jahren nahm der Chor an einem renommierten Konzert teil, gefolgt von einer Feier. Ivan und ich hatten nach dem Konzert eine Unterhaltung, in der er mir den Grund für seine Motivation erzählte und warum er zwei Jahre zuvor nach einer neuen Herausforderung gesucht hatte. Ivan hatte eine Tochter verloren. Das Leben seiner Frau, seiner anderen Kinder und sein eigenes kamen zum Stillstand. Das Leben erdrückte ihn und war schwierig zu bewältigen. Seine Familie änderte sich und Ivan wusste, er musste ein Hobby finden, das ihm ein Gefühl von Zugehörigkeit und Verantwortung geben würde. Er suchte nach einer Zufluchtsstätte, die ihn nicht an den Schmerz erinnerte, den er durchgemacht hatte. Er durchsuchte das Internet und stieß auf kor.no (eine norwegische Webseite für Chöre). Ivan las mehr über Chöre und entdeckte, dass es eine ganze Welt von Chören gab, aus denen er wählen konnte. Ivan sagte, der Grund, speziell diesen Chor zu kontaktieren, waren die Geschichten über die tolle soziale Atmosphäre des Chores und seine musikalischen Eigenschaften.

Die Vermittlung eines Gefühls der Erfüllung

Ivan erzählte mir, dass der Chor und das Singen das Beste waren, das ihm in seiner schwierigen Zeit passieren konnte. Er gewann Freunde und lernte seine Atmung und sein Zwerchfell kennen, was ihm half, Verspannungen zu lockern. Das Singen verschaffte ihm emotionale Erleichterung und führte zu einem Abbau von Stress. Er fühlte sich wohl und gewann eine

positive Einstellung, was dazu führte, dass er besser mit seiner eigenen Familie kommunizierte. Er spürte, wie seine Energie zunahm, und er machte die Erfahrung, mehr Kontrolle über seine eigene Psyche zu erlangen. Das Chorsingen gab ihm ein erhöhtes Selbstwertgefühl und ein Gefühl der Erfüllung. Er lernte und entwickelte sich weiter, nicht nur in Bezug auf seine musikalischen Fähigkeiten, sondern auch in Bereichen wie Erinnerungsvermögen, Konzentration und Lernvermögen.

Die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft

Das Singen gab Ivan ein Zusammengehörigkeitsgefühl durch eine koordinierte Aktivität, die demselben Takt folgt. Er gewann Freunde, bildete ein neues Netzwerk und hatte das Gefühl, durch Konzerte und Aufführungen einen Beitrag für eine größere Gemeinschaft zu leisten. Außerdem hatte er das Gefühl, eine Zufluchtsstätte zu haben, wo keiner seine Geschichte kannte. Er konnte aufblühen und Erfolgserlebnisse erfahren, ohne an die tragischen Ereignisse der Vergangenheit erinnert zu werden, und ohne dass andere Leute den Verlust seiner Tochter berücksichtigten, wenn sie mit ihm zusammen waren. Ivan gewann viel Energie durch den Chor und das Singen; Energie, mit der er sich darauf konzentrieren konnte, Vater, Ehemann und Kollege zu sein. Vor kurzem rief Ivan mich an und erzählte mir, dass er den restlichen Chormitgliedern nun nach all den Jahren den wahren Grund für seinen Beitritt sagen wolle. Er wolle ihnen von seiner Tochter erzählen, dass der Chor sein Zufluchtsstätte sei und von all den positiven Effekten, die das gemeinsame Singen auf ihn hatte.

Die Freisetzung eines Liebeshormons

Das Singen an sich kann ziemlich ermüdend sein, da es eine körperliche Anstrengung ist. Man steht oft für längere Zeit und muss höchst konzentriert sein. Oft muss man in mehreren verschiedenen Sprachen singen, und sowohl Rhythmen als auch Klangfarbe stellen eine Herausforderung dar. Töres Theorell, Professor für psychosoziale Medizin und Stressforscher, hat den Zusammenhang zwischen dem Singen und unserem Befinden, sowie den Einfluss, den Lieder und Musik auf uns haben, intensiv erforscht. Untersuchungen zeigten, dass der Pegel des Hormons Oxytocin in Sängern anstieg, was dabei half Schmerzen zu lindern. Die Sänger wurden ruhiger und entspannter, weil im Körper das Hormon Oxytocin, auch bekannt als das Liebeshormon, freigesetzt wurde.

Durch diesen Prozess kann das Singen einen gesundheitsförderlichen Einfluss haben. Chormitglieder können zu Anfang der Probe verspannungsbedingte Kopfschmerzen haben und ohne Schmerzen nach Hause gehen. Dies ist möglich aufgrund der körperlichen Übungen, die mit dem Singen und Atmen einhergehen, der Geselligkeit und dem Spaß, den sie miteinander haben. Das Chorsingen erhöht den Sauerstoffgehalt im Körper, stimuliert die Muskeln und setzt Endorphine und Dopamine frei. Das Lied kann auf jede Zelle des Körpers einwirken. Dies steigert das allgemeine Wohlbefinden, die Lust, das Engagement und die Energie, was wiederum beim Abbau von Stress und Anspannungen helfen kann.

Die gesundheitlichen Vorteile des Chorsingens

Das Chorsingen kann zu Erfahrungen führen, die den Menschen im alltäglichen Leben stärken und das allgemeine Wohlbefinden steigern. Es spielt eine wichtige Rolle hinsichtlich der eigenen Lebensqualität, Persönlichkeit, dem Selbstwertgefühl

und der Erfüllung, was eine ganzheitliche Wirkung auf die Gesundheit nach sich zieht.

Margrethe Ek arbeitet seit dem 14. Lebensjahr als Dirigentin. Sie hat einen Hochschulabschluss in Gesang vom Barratt Dues Music Institute und in Dirigieren von der Norwegian Academy of Music, sowie weitere Erfahrungen in zwei Fachgebieten, 'Musik Performance und Produktion' und 'Musik und Gesundheit'. Margrethe hat mehrere Chöre dirigiert und 11 Jahre lang an der University of Oslo unterrichtet. Momentan arbeitet sie als Lehrerin am Gymnasium, wo sie Gesang unterrichtet, und ist die Autorin von *Kor og Helse* (Chor und Gesundheit, Cantando, 2012, erhältlich auf Norwegisch). Margrethe dirigiert zur Zeit den Chor Moss Ensemble Consensus und ist als Dirigentin und Dozentin sowie als Jurorin bei Chorwettbewerben sehr gefragt. E-Mail: mareks@ostfoldfk.no



Übersetzt aus dem Englischen von Stefanie Stephensen, USA ●

Chormusik und soziales Handeln (S. 11)

María Guinand, Chorleiterin, Pädagogin

„Es ist ganz offensichtlich, dass die Musik als Sozialisationsfaktor anzuerkennen ist, denn sie vermittelt die höchsten sozialen Werte wie Solidarität, Harmonie, Rücksichtnahme, und sie besitzt die Fähigkeit, die Menschen zusammenzubringen und die sublimsten Gefühle auszudrücken“ (José Antonio Abreu)¹

In unserem lebendigen Alltag haben wir es mit ständigen und schwindelerregenden Änderungen zu tun. Einerseits sind wir Zeugen wichtiger Entdeckungen und Fortschritte in Technik, Wissenschaft, Medizin, Kunst, Erziehung usw., die zum Wohlergehen der Menschheit beitragen; andererseits beobachten wir aber auch ängstlich die dauernden politischen, wirtschaftlichen und sozialen Turbulenzen. Innerhalb dieser Dynamik voller Gegensätze und Spannungen fragen wir uns, die wir uns der Chormusik widmen, immer wieder, wie wir unser Handeln und Bemühen gestalten müssen, um auf die heutige Welt, die Entwicklung einer Gemeinschaft oder eines Kollektivs wirkungsvoll Einfluss zu nehmen.

In diesen Zeilen ist es nicht möglich, eine so umfassende und komplexe Frage ausführlich zu behandeln, aber wir können einige Gedanken und Konzepte durchspielen, die uns helfen können, Antworten und Wege zur Steuerung unseres Handelns zu entdecken.

Wir stellen fest, dass die Chormusik im Lauf der Geschichte bei den verschiedensten religiösen oder sozialen Aktivitäten von Gemeinschaften gedieh, wobei sie in vielen Fällen ein Mittel zur Weitergabe von Ideen, Werten und transzendentalen Vorstellungen war. Wir als Chorleiter, Gesangslehrer oder Chorsänger sind uns bewusst, dass unsere Kunst einen ganz besonderen Stellenwert hat, da sie auf Werten gemeinschaftlicher und persönlicher Entwicklung basiert und daher einen

wirkungsvollen Beitrag zur Lösung der sozialen Probleme liefert, die in unserem 21. Jahrhundert zu unzähligen Spannungen und Konflikten führen. Als gemeinschaftliche Werte des Chorgesangs betrachten wir Solidarität, Teamarbeit, Toleranz, den Einklang mit der Umgebung und das Gefühl der Zugehörigkeit; und als Werte persönlicher Entwicklung: Disziplin, Selbstbewusstsein, Konzentration, Sensibilität und Kreativität. Wenn all dies mit der Suche nach Schönheit durch künstlerische Exzellenz einhergeht, geschieht das *großartige Wunder*, das wir in wenigen denkwürdigen Augenblicken unseres Daseins als Musiker und musikalische Leiter erfahren.

Das Thema *Soziales Handeln* ist zu einem wichtigen Motto geworden, um die Arbeit vieler künstlerischer, edukativer und sportlicher Verbände zu leiten und sinnvoll zu gestalten in Ländern, in denen die sozialen Konflikte auf Armut und Exklusion beruhen. Aber es ist auch ein wichtiges Diskussionsthema und Sorge in der Unternehmer- und Wirtschaftswelt, da der Begriff der *sozialen Verantwortung* Teil der Jahresplanung vieler Unternehmen ist. Vor kurzem drückte sich Kofi Annan, ehemaliger Generalsekretär der Vereinten Nationen, so aus: *„In einem Moment, in dem die Unternehmen einen Großteil ihrer Zeit darauf verwenden, dem Eindruck entgegenzuwirken, sie seien für viele Übel dieser Welt verantwortlich, würde ein größeres Engagement im Kampf gegen die Armut zeigen, dass die Unternehmen Teil der Lösung sind“*²

Die Denkweise des Chorleiters José Antonio Abreu, Gründer des „Systems von Jugendorchestern und -chören Venezuelas“, hat weltweit viele Musikverbände dazu animiert, sich mit Begeisterung und Überzeugung für die Inklusion und Rettung von Kindern und Jugendlichen durch die Musik zu engagieren. Eine seiner Prämissen ist: *„Ursprünglich war die Kunst von Minderheiten für Minderheiten, dann wurde sie zu einer Aktivität der Minderheiten für eine Mehrheit; heute, in unserem Jahrhundert, muss die Kunst von Mehrheiten für die Mehrheit sein“*³

Wenn wir über diese Idee nachdenken, stellen wir fest, dass die Chormusik schon seit dem 19. und während des 20. und 21. Jahrhunderts ein Raum der Mehrheiten für Mehrheiten war. Es gibt viele Beispiele von Chören, Festivals und Chorverbänden, die durch ihr Werk und Vermächtnis zur sozialen Inklusion beigetragen haben. Heutzutage ist die Musik vor allem in Afrika und Lateinamerika als Faktor sozialer Veränderung in vielerlei Initiativen präsent, und im Vorderen Orient dient der Chorgesang als Brücke zur Vereinigung von Völkern, die im Widerstreit liegen.

Nun lautet die Frage, die wir uns stellen, folgendermaßen: *„Wie kann die Chormusik zu einem noch mächtigeren Werkzeug werden, um Integration und soziale Inklusion zu fördern?“* Es ist in jedem Fall von grundlegender Bedeutung, dass wir unsere Aktivität im Rahmen von Aktionen unternehmerischer sozialer Verantwortung oder innerhalb staatlicher sozialer Programme einbringen, und deshalb ist es wichtig, dass unsere Verbände selbst als künstlerische und soziale Unternehmungen erfolgreich sind. Als Künstler können wir keine Zugeständnisse an das Mittelmaß eines Umfelds machen, das uns oftmals dazu bringt, das ‚Einfältige‘ oder die ‚Vermassung‘ zu suchen, um so leichter Anhänger für unsere Sache zu gewinnen. In dieser Hinsicht müssen wir kreativ sein und neue pädagogische Ideen sowie attraktive Repertoires entwickeln; zusätzlich haben wir in Bezug auf unsere Arbeit und deren Ergebnisse anspruchsvoll zu sein, um unserer Kunst, der Musik, treu zu bleiben.

² <http://atamayon.blogspot.com/2014/01/el-foro-de-davos>

³ 'Tocar y Luchar' (Film)

¹ 'Tocar y Luchar' (Film)

Um zu einer *sozial erfolgreichen Unternehmung* zu werden, müssen wir als Leiter und Förderer allerdings einige Parameter im Auge behalten:

- ‚Innovation bei den künstlerischen und pädagogischen Vorhaben, die als Transformation traditioneller Praktiken zu verstehen sind‘...
- ‚Die Nachhaltigkeit unserer Aktionen, was von der Schaffung von Institutionen abhängt, die sich der Aufrechterhaltung unserer Initiativen im Rahmen einer Partnerschaft gegenseitigen Nutzens mit öffentlichen und privaten Sektoren widmen‘...
- ‚Die vorgesehenen Aktivitäten sollten außerdem eine unmittelbare soziale Auswirkung haben, d.h., in direkter Zusammenarbeit mit den durch sie Begünstigten entwickelt werden, wobei die Ergebnisse in messbarer und nachprüfbarer Form zu dokumentieren sind.‘
- ‚Der Grad der Reichweite und Ausdehnung der Initiative über ihr anfängliches Umfeld hinaus, und ihre Reproduzierbarkeit in anderen Regionen, alles auf der Ebene interinstitutioneller Kooperation.‘⁴

Es gibt viele Räume, in denen wir operieren können, um aus unseren Chören erfolgreiche künstlerische und soziale Vereinigungen zu machen, die es ermöglichen, unsere Aktivitäten innerhalb der Gemeinschaft und in Verbindung mit öffentlichen und privaten Sektoren auf kreativere und aktuellere Weise zu entwickeln.

Wir leben in einer komplexen Welt voller Wettbewerb, wo oft genug Ungerechtigkeit, Intoleranz, mangelnde Freiheit und Exklusion vorherrschen, und all dies weist auf eine unsichere Zukunft für die neuen Generationen hin. Wir haben jedoch die große Chance, Teil eines gemeinschaftlichen Handelns zu sein, das darauf ausgerichtet ist, immer mehr Kindern und Jugendlichen durch den Chorgesang zu einem würdigeren Leben in Freiheit und Hoffnung zu verhelfen, so dass auch sie einen Raum haben, in dem sie ihre Träume verwirklichen können.

María Guinand, Chorleiterin, Universitätsprofessorin, Pädagogin und Leiterin nationaler wie internationaler Chorprojekte, hat sich auf die lateinamerikanische Chormusik des 20. und 21. Jahrhunderts spezialisiert. Sie hat 1998 den ‘Kulturpreis’ (1998) der Stiftung Inter Naciones, 2000 den ‘Robert Edler Preis für Chormusik’ und 2009 den Helmuth Rilling Preis gewonnen. Mit der *Cantoría Alberto Grau* erhielt sie sechs Preise bei den Wettbewerben von Neuchâtel und Arezzo (1989), und mit dem *Orfeón Universitario Simón Bolívar* gewann sie bei der Chorolympiade, die 2000 in Linz durchgeführt wurde, drei Goldmedaillen. Zurzeit leitet sie die *Schola Cantorum de Venezuela* und die *Coral Fundación Empresas Polar* und ist künstlerische Leiterin des FSCV und Beisitzerin bei der IFCM. Von 1976 bis 2009 hat sie als assoziierte Direktorin der *Montajes Sinfónico Corales* eng mit ‘El Sistema’ zusammengearbeitet. E-Mail: maria_guinand@yahoo.com



Übersetzt aus dem Spanischen von Reinhard Kiffler, Deutschland ●

Chormusik, eine Möglichkeit für sozialen Wandel in Nigeria (S. 14)

Ifeyinwa (Ify) Ebosie, Präsidentin und Initiatorin des jährlichen Festivals nigerianischer Chöre (AFNC = Annual Festival of Nigerian Choirs)

AFNC: Katalysator für eine erstrebenswerte Gesellschaft

Das nigerianische System ist sehr komplexer Natur. Es besteht aus einer Vielzahl miteinander verflochtener Komponenten, die auf vielfältige Weise interagieren. Dazu zählen die allgemein anerkannten ökologischen Ressourcen genauso wie das große sowohl materielle als auch immaterielle Erbe sozio-kultureller Unterschiede, das aus der Vielfalt von über 250 Ethnien und Kulturen entsteht (nigerianembassyusa.org/index.php=culture-tourism).

Indes haben Missmanagement und unangemessene Investitionen der verschiedenen ethnischen Aktivitäten und Kulturen zu sozialen Unterschieden, mechanisierter Solidarität, der Verbreitung ethnischer Rivalitäten und zu gewalttätigen Konflikten geführt. Hinzu kommt die hohe Arbeitslosenquote der Nation und Ähnliches. Zum Beispiel sind in Nigeria seit der Gründung der demokratischen Regierung im Mai 1999 viele Unschuldige in ethno-religiösen und politischen Krisen ums Leben gekommen, und derzeit sieht man sich mit terroristischen Anschlägen konfrontiert.

Der Beginn einer fundamentalen Mission: Das jährliche Festival Nigerianischer Chöre

Der Wunsch der Menschen nach Frieden und Einheit angesichts so vieler Gewalt im Land führte zur Gründung des AFNC. Jede geopolitischen Zone in Nigeria hatte zu dem Zeitpunkt in der einen oder anderen Weise die bittere Pille gewalttätiger Konflikte schlucken müssen.

Das AFNC ist eine jährliche nationale Veranstaltung gesellschaftlichen Engagements, die durch ihren transformativen Rahmen eine wünschenswerte Gesellschaft aufzubauen bestrebt ist.

Die AFNC-Struktur, bekannt als ‘AFNC Model der Praxis’, demonstriert, wie Musik als allgemein anerkannte Sprache und gewaltfreies Medium eingesetzt werden kann, um die kultur- und kreativwirtschaftlichen Potenziale der Kommunen und ihrer Mitglieder durch Umstrukturierung ihres sozio-kulturellen Kapitals freizusetzen, ihre menschlichen kreativen Fähigkeiten zu entwickeln, konkrete Maßnahmen und einen Perspektivwechsel zu erleichtern, die nötig sind, damit sich das Gemeinwesen regenerieren kann, sowie für Friedensbildung und Entwicklung der Kreativwirtschaft.

Das Model unterteilt die Aktivitäten des AFNC in vier funktionale Ebenen: Aktionen vor der Veranstaltung, Hauptveranstaltung, Aktionen nach der Veranstaltung, Konzert- und Programmauswertung.

Aktionen vor der Veranstaltung: Ausbau der kulturellen Vielfalt

Diese Ebene dient der Erhebung verlässlicher Daten über die einzigartigen kulturellen und kreativen Aktivitäten, sowie über die Möglichkeiten der Kommunen zur soziokulturellen Umgestaltung und somit auch der Förderung von Strategien, die die Rückmeldungen zu kreativen Aktivitäten offiziell in der Kultur- und Kreativwirtschaft umsetzen. Sie dient dem Erhalt der Vielfalt, sowie der Bewertung religiöser Aktivitäten im Hinblick auf ihren Beitrag zur Erfüllung der Voraussetzung für soziale Solidarität und nationale Integration, mittels Aktivitäten wie

⁴ ‘Criterios de selección para el ‘Emprendedor del Año’. Schwab Foundation for Social Entrepreneurship. [bei: www.schwabfound.org/colombia/criteria.htm]

Höflichkeitsbesuchen und gezielten Gruppensitzungen usw., die während AFNC Vorab-Festivals lokal in den Kommunen stattfinden.

Hauptveranstaltung: Einheit in der Vielfalt inter-kultureller Zusammenarbeit

Das große Finale des AFNC in Abuja, der Bundeshauptstadt, bildet die Plattform, die Probleme von Ungleichheit, sub-kulturellen Vorurteilen oder Differenzen und ethnische Rivalitäten anspricht. Das AFNC bietet Chancengleichheit für alle sozialen Schichten durch deren kreativ-kulturelle Mitwirkung und -gestaltung, unabhängig davon, aus welchem Landesteil sie stammen. Für Musikgruppen stehen folgende Kategorien zur Verfügung: Religiöse Chöre, Chöre aus Bildungseinrichtungen und Chöre aus sozialem Kontext.

Die Veranstaltung fördert jährlich ein vernetztes integrales System, das die Gewinner der Vorab-Festivals und anderer Aktivitäten als Repräsentanten verschiedener Ethnien und Kulturen des ganzen Landes, einschließlich derer aus gefährdeten und ehemaligen Konfliktgebieten, zusammen führt. Auf diese Weise wird Einheit in der Vielfalt durch innovativen und ästhetisch-interkulturellen musikalischen Ausdruck und Dialog erleichtert. Die Kommunen werden selbständig genug, um angemessen auf Vielfalt und Wandel zu reagieren und gemeinsam Lösungen für Konflikte und andere Herausforderungen für interkulturelle Zusammenarbeit, soziale Integration und Zusammenhalt zu finden. Die Teilnehmer auf den verschiedenen Niveaus erhalten Urkunden, Medaillen, Trophäen und Preise.

Aktionen nach der Veranstaltung: Umwandlung kreativer Talente und Aktivitäten in Motoren des Wirtschaftszentrums

Diese Phase des AFNC belegt die Bedeutung von Kultur und Kreativität sowohl als treibende Kraft als auch Ermöglicher einer nachhaltigen menschlichen Entwicklung. Nach der Veranstaltung dient das AFNC als Plattform, um die Energie und produktiven Potenziale einer rebellischen, aber kreativen und talentierten Jugend und anderer gefährdeter Gruppen, wie Frauen, die die üblichen Opfer oder Werkzeuge von Gewalttätigkeiten im Land sind, richtig zu nutzen.

Es werden geeignete Kandidaten ausgewählt, die dann durch Trainings der "AFNC Praxisgemeinschaft und menschliche Schaffenskraft" geschult werden. Für diejenigen, die als potentielle Akteure im Kreativsektor erkannt werden, wie Musiker, darstellende Künstler, Manager und Agenten, usw., werden Berufsbildungskurse angeboten. So trägt das AFNC enorm zum Aufbau der Leistungsfähigkeit der Gemeinschaft und die systematische Strukturierung der Kultur- und Kreativwirtschaft bei, indem es die Lücke zwischen den verschiedenen Dimensionen und Stufen der Wertschöpfungskette schließt und ihre kreativen Talente, Aktivitäten und Leistungen zu Motoren eines wirtschaftlichen Zentrums der Gemeinschaft transformiert.

Evaluierung und Auswertung: Maßnahmen zur Umsetzung des AFNC Programms

Hierunter fallen Aktivitäten, die messen, in welchem Umfang die Umsetzung der Ziele erreicht und/oder zu Beginn erkannte Probleme gelöst wurden. Die Ausrichtung ist hier, dass jeder Staat, jede ethnische Zugehörigkeit und jede Kultur einzigartig sind und daher eindeutig ausgerichtet sein sollten, um Vielfalt und Besonderheit zu stärken und die wirtschaftlichen und nicht-wirtschaftlichen Gewinne jeder der Bevölkerungsgruppen zu maximieren.

Nahezu alle Bevölkerungsgruppen in Nigeria sind enorm reich an einzigartigem ungenutztem Erbe an Kultur- und Kreativpotentialen, einschließlich Musikfestivals und Konzerten.

Trotz der ermutigenden Aussichten sind viele Chancen für die Wertschöpfung ungenutzt geblieben, aufgrund von Hindernissen wie fehlenden Investitionen, fehlenden unternehmerischen Fähigkeiten und unzureichenden infrastrukturellen Einrichtungen, die das Wachstum der Branche unterstützen. Um diese Hindernisse zu beseitigen und Hilfe beim Aufbau einer wünschenswerten Gesellschaft zu leisten, begrüßt das AFNC Partnerschaften, strategische Allianzen oder Kooperationen und Austauschprogramme, insbesondere im Bereich der Entwicklung von Chormusik: Schaffung, Produktion und Verbreitung kultureller und kreativer Produkte, Umgestaltung des sozio-kulturellen Kapitals, sowie den Aufbau von Kapazitäten. Im Hinblick auf das oben genannte nahm das AFNC an der 5. World Forum on Music Konferenz in Brisbane, Australien, teil.

Dieser Artikel basiert auf AFNC Interaktionen mit all seinen Akteuren und Partnern, seinen Unternehmungen und Erfahrungen während fünf Jahren seines Bestehens, sowie dem Sonderbericht der Vereinten Nationen über Kreativwirtschaft.

Ifeyinwa (Ify) Ebosie, ist Präsidentin und Initiatorin des Annual Festival of Nigerian Choirs (AFNC), einer Plattform, die die Gesellschaft regenerieren möchte durch einen hochtransformativen Rahmen, der Musik als einigende Kraft verwendet. AFNC ist ein überregionales Mitglied des internationalen Musikrates (IMC). Ihr Wirken versteht sie als Speerspitze der Erleichterung Entwicklungs- und transformativer Bestrebungen im Hinblick auf die Erschließung der Kultur- und Kreativwirtschaftspotenziale von Gemeinschaften und ihrer Mitglieder mittels Umwandlung des sozio-kulturellen Kapitals. Sie ist nach wie vor eine exzellente Vertreterin der Veränderung und hat eine lange Erfolgsbilanz vorzuweisen. Mit der Unterstützung ihrer Kreise von erfahrenen Kollegen, Freunden und Mitarbeitern hat Ify Ebosie wiederholt ihre Fähigkeit unter Beweis gestellt, durch vielfältige und herausfordernde Situationen zu führen.
E-Mail: princessofmosthigh@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Wolfgang Saus, Deutschland ●

Neuigkeiten aus dem Weltjugendchor 02/2014

Vladimir Opačić, Projektmanager des Weltjugendchores (s. 19)

Ein großes Dankeschön an alle!

„...ich bin seit 1989 in den Weltjugendchor verliebt. Ja, in der Tat seit dem letzten Jahrtausend. Ich könnte stundenlang von den vielen wunderbaren Menschen erzählen, die ich dort kennengelernt habe, und davon, welche großen Dirigenten mit uns gearbeitet haben. Es geht dabei nicht nur um das Singen, Reisen und Kennenlernen der anderen Teilnehmer, es ist ebenso eine einmalige Gelegenheit alles zu teilen, was man selbst und die anderen wissen, es geht um Gemeinschaft, Geben und Fürsorge. Ich erinnere mich noch an jeden einzelnen Moment, den ich im Weltjugendchor verbracht habe. Dies sind meine persönlichen Erinnerungen. Also...meldet Euch an und bekommt Eure eigenen Erinnerungen. Nehmt an den Vorsingen teil! Viel Glück!“

Gardinovački Kiš Aniko, Mitglied des ersten Weltjugendchores 1989, damals als Vertreterin von Jugoslawien (heute Serbien):

Liebe Leserinnen und Leser des ICB,

Das war einer der vielen Aufrufe ehemaliger Mitglieder an ihre Mitsänger in der ganzen Welt, zum Vorsingen für den Weltjugendchor 2014 in Kroatien zu kommen. Und ratet mal, was passiert ist? Viele sind diesem Aufruf gefolgt. Die letzten 4 Monate des Jahres 2013 waren eine besondere Zeit für unser Büro und unser Projekt. Monate voller Spannung, harter Arbeit, intensiver Kommunikation, Werbung und Austausch mit Kandidaten und Partnern anderer Auswahlkomitees in der ganzen Welt. Wieder einmal hat unsere globale Maschinerie mit mehr als 100 engagierten Partnern, Vereinen, Verbänden und Einzelpersonen hunderte talentierte junge Menschen in über 50 Ländern betreut. Seit September 2013 haben alle –Partner und Bewerber—hart daran gearbeitet, nationale Vorsingen zu organisieren, Direktkandidaten zu coachen, anzuleiten und auf den Auswahlprozess vorzubereiten. Es war in der Tat eine weltweite Schule. Im November und Dezember 2013 haben mehr als 300 Sänger in 50 Ländern das Stadium des Vorsingens für den Weltjugendchor erreicht in der nationalen Auswahl. Das Verfahren endete am 31.12.2013 mit den endgültigen Zahlen: 178 Sänger haben sich für die Endauswahl im April 2014 vor einer internationalen Jury qualifiziert. Sie kommen aus 43 verschiedenen Ländern. Dieser Erfolg ist nicht nur unserem Büro zu verdanken, sondern wir danken den folgenden Institutionen und Einzelpersonen für ihren Einsatz und die harte Arbeit. Ohne sie wäre dieser Erfolg undenkbar. Daher nutzen wir diese Gelegenheit, öffentlich allen zu danken, die am Auswahlprozess für den Weltjugendchor 2013/2014 beteiligt sind:

AUSTRALIEN | ARGENTINIEN (AAMCANT - Lucrecia Escalada) | ÖSTERREICH (Jeunesses Musicales - Isabel Wielebnowski) | BELGIEN (Benoît Giaux, World Youth Choir alumnus; Sabine Conzen, World Youth Choir alumna) | BULGARIEN (National Academy Of Music - Theodora Pavlovitch) | KANADA (Association of Canadian Choral

Communities - Carolyn Neilson) | CHINA - Hong Kong (Hong Kong Treble Choirs' Association - Kwan Him CHEUNG) | KOLUMBIEN (Universidad de los Andes/Andean University - Carolina Gamboa Hoyos und Maria Catalina Prieto, World Youth Choir alumna) | KROATIEN (Jeunesses Musicales - Mira Surjak) | TSchechische Republik (Martin Mikes, World Youth Choir alumnus) | ÄGYPTEN (Khaled Tork, World Youth Choir member) | ESTLAND (Estonian Academy of Music and Theatre - Kai Kiiv) | FRANKREICH (Institut Français d'Art Choral-IFAC - Pierre Chépélov) | DEUTSCHLAND | GHANA (Winneba Youth Choir - Edusei Derkyi) | GUATEMALA (Proyecto CORODEMIA - Fernando Archila) | UNGARN (Central Eastern European Centre of European Choral Association - Europa Cantat / in Kooperation mit Jeunesses Musicales Hungary) | INDONESIEN (Bandung Choral Society - Roi Napitupulu) | IRLAND (Association of Irish Choirs - Dermot O'Callaghan) | ITALIEN (FENIARCO - Marco Fornasier) | JAPAN (Japan Choral Association - Yoshihiro Egawa) | KENIA (Ken Wakia, World Youth Choir alumnus) | LETTLAND (Ilze Ārniece, World Youth Choir alumna) | MALAWI (Music Crossroads - Elizabeth Karonde) | MALAYSIA (Malaysian Choral Federation (MCF) in partnership with Young Choral Academy - Chi Hoe Mak) | NIEDERLANDE (Frank Hermans, World Youth Choir alumnus) | PARAGUAY (Alba Alvarez, World Youth Choir alumna) | PERU (Javier Sunico Raborg, World Youth Choir alumnus) | POLEN | SERBIEN (Aleksandar Švarc, World Youth Choir alumnus) | SINGAPUR | SLOWAKISCHE REPUBLIK (FUGA civil association - Oliver Saloň) | SLOWENIEN (Jeunesses Musicales - Uroš Mijošek) | SÜDAFRIKA (University of Pretoria Youth Choir - Lhente Mari Pitout, World Youth Choir alumna, conductor) | SPANIEN (Federació Catalana d'Entitats Corals - Montserrat Cadevall; Euskal Herriko Abesbatzen Elkarte/Confederación de Coros del País Vasco - Carmen Mtz. Guerra) | SCHWEDEN (Victoria Liedbergius und Sofia Ågren, World Youth Choir alumni) | SCHWEIZ | TAIWAN (R.O.C) (Taipei Philharmonic Foundation for Culture and Education - Fu-Hung Johnson Chuang) | TURKEI (Choral Culture Association - Burak Onur Erdem) | VERENIGTES KÖNIGREICH (Association of British Choral Directors - Peter Broadbent) | URUGUAY (Jeunesses Musicales - Maria Tania Siver and Enrique Conti) | VEREINIGTE STAATEN VON AMERIKA (Steve Zegree, conductor und Shannon Romba, David Gailey, Derek Fawcett und Jamila Hla Shwe, World Youth Choir alumni) | VENEZUELA (Fundación Musical Simón Bolívar und Schola Cantorum de Caracas - Juan Gorriñ, World Youth Choir alumnus).

EINZELPARTNER (Dirigenten, Gesangs- und Musiklehrer): Dr. Desmond Earley | Dr. Jeffery E. Bell | Dr. Rachel Rensink-Hoff | Erzs Marosszeky | Ewa Glowacka | Gabriele Weinfurter-Zwink | Gerard Yun | Helén Lundquist Dahlén | Helmut Simmer | Hugo Arenas | Irina Bogdanovich | Joanne Mouradjian | Joshua Suslak | Katherine DeVet | Luis Romero | Manuela Rovira | Mats Nilsson | Matthew Baker | Miss Jana Lambersek | Mrs. Dail Richie | Phil Robinson | Reuben Lai | Taylor Bone | William Alvarado |

Vielen Dank Euch allen für die unglaublich gute Arbeit!

Außerdem nutzen wir diese Gelegenheit, uns bei den drei Dachorganisationen zu bedanken, die uns dank ihrer globalen Netzwerke sehr geholfen haben, alle Informationen zu verbreiten. Insbesondere wollen wir dabei ihren Marketing- und Kommunikationsteams danken, allen voran Cristian Gheorghiu und Matt Clark im JMI-Büro in Brüssel. Sie haben uns sehr

bei der Werbung für die Vorsingen und Promotion unterstützt. Dankeschön an IFCM, ECA-EC und JMI. Gleichzeitig haben wir auch schon die Vorbereitungen für die Saison 2014/2015 begonnen, die im September 2014 beginnt. Solltet Ihr also einen jungen und erfahrenen Sänger oder Sängerin kennen... "Weltjugendchor – warum nicht?"

"... Der Weltjugendchor ist die HEIMAT jedes jungen Menschen, die Möglichkeit Musik und Freunde zu finden mit den vielversprechendsten Menschen und Musikern aus der ganzen Welt. Wo auch immer Du hingehst, kannst Du Dir sicher sein einen Freund fürs Leben gefunden zu haben, eine offene Tür und ein Heim zu finden. Früh in seinem Leben Musik auf professionellem Niveau zu machen, ist das Beste, was einem Musiker passieren kann. Diese lebensverändernde Erfahrung wirst Du Dein ganzes Leben nicht mehr vergessen."

Daniel Hagfeldt, Alumnus, Schweden, Student der Speech-Language Pathology

Übersetzt aus dem Englischen von Sabine Schnabel, Niederlande ●

Auswahlverfahren der Darbietungen für das Weltchorsymposium in Korea, Seoul, 2014 (S. 21)

Anton Armstrong, beigeordneter Vorsitzender des künstlerischen Komitees für das Weltsymposium für Chormusik (WSCM-10) 2014

Als Südkorea zum Veranstaltungsort für das Weltchorsymposium 2014 erklärt wurde, bestand eine der ersten Aufgaben des IFCM-Exekutivkomitees darin, ein künstlerisches Komitee aufzustellen und diesem die Verantwortung für die Auswahl der einzuladenden 24 Chöre und 30 Dozenten zu übertragen. Das IFCM-Exekutivkomitee besetzte das künstlerische Komitee mit 6 Personen, wobei 3 Mitglieder aus Korea, die übrigen aus anderen Ländern stammten. Folgende Personen arbeiteten in dem Komitee zusammen: Sang-Kil Lee (stellvertretender Vorsitzender/Korea), Anton Armstrong (stellvertretender Vorsitzender /USA), Anita Brevik (Norwegen), Oscar Escalada (Argentinien), Chun Koo (Korea) und Shin-Hwa Park (Korea).

Bei dem ersten Treffen des künstlerischen Komitees im Oktober 2012 mussten wir erst miteinander vertraut werden, um so den Grundstein für eine effektive Zusammenarbeit zu legen. Dies gelang uns ohne Mühe, denn wir alle verstanden uns auf Anhieb.

Wir kannten das Thema, welches der Koreanische Chorverband ausgewählt hatte, und legten als erstes den zeitlichen Rahmen für die Versendung von Informationen und den Eingang der Bewerbungen von Chören und Dozenten fest. Um die eingehenden Bewerbungen der Chöre für die Teilnahme am WSCM-10 angemessen zu beurteilen, beschlossen wir, uns in 3 Gruppen aufzuteilen, die die Einsendungen aus aller Welt sichten sollten. Einem koreanischen Mitglied wurde immer ein nicht-koreanisches Mitglied zur Seite gestellt.

Um ein größtmögliches Niveau an Integrität und Transparenz zu erreichen, wurden den nicht-koreanischen Mitgliedern niemals Chöre von ihrem Herkunftskontinent oder ihrer Herkunftsregion zur Beurteilung vorgelegt.

Jedem Sub-Komitee wurden zwei Regionen zugeteilt, und nach dem Anhören der Einsendungen aus diesen Regionen empfahl das Sub-Komitee die seiner Meinung nach besten Chöre an das Gesamtkomitee weiter. Während unseres zweiten Treffens im

März 2013 überprüften wir gemeinsam die Empfehlungen der Sub-Komitees. Eigentlich hatte mittlerweile fast jedes Mitglied des Komitees alle eingesendeten Aufnahmen angehört, aber wir begannen trotzdem mit den Empfehlungen der Sub-Komitees. Über diese wurde gründlich diskutiert, bevor wir uns auf die 25 einzuladenden Chorensembles und die 10 Ersatzchöre festlegten.

Bei der Auswahl der 25 Chöre waren viele Kriterien zu berücksichtigen. Zu allererst ging es um musikalische Aspekte wie zum Beispiel Intonation, musikalische Kunstfertigkeit und einfallsreiche Programmgestaltung. Andererseits versuchten wir auch, eine international ausgewogene Auswahl zwischen Kinderchören, Jugendchören, College-Chören, Gemeinde-Chören, Männer- und Frauenchören, professionellen Chören etc. zu erreichen.

Außerdem versuchten wir - nach dem Vorbild der vorausgegangenen Weltchorsymposien - eine regionale Ausgewogenheit bei der Zusammenstellung der Chöre zu berücksichtigen.

Da das WSCM-10 in Süd-Korea stattfindet, wird eine gewisse Anzahl von Chören aus Asien bei dieser Zusammenkunft repräsentiert sein. Zusätzlich wird bei der Eröffnung, dem Break-Out Day und den Abschlusskonzerten eine internationale Bandbreite von Chorensembles und anderen Kunstformen vertreten sein.

Ein Hauptpunkt auf der Agenda unseres Treffens im März 2013 war die Auswahl der Vorträge für das WSCM-10. Die Auswahl der Dozenten aus dem großen Angebot an Kandidaten war ebenfalls eine Herausforderung für uns. Wir zerbrachen uns den Kopf darüber, welche Themen dem allgemeinen Interesse der sehr unterschiedlichen Teilnehmer entgegenkommen würde. Wir begutachteten die eingereichten Vorträge auch unter dem Gesichtspunkt, inwieweit sie das weiter gefasste Thema „Heilung und Jugend“ untersuchten, welches die Koreaner für dieses Symposium festgelegt hatten.

Schließlich einigte sich das künstlerische Komitee auf eine internationale Auswahl von Themen mit Dozenten, von denen wir glauben, dass sie anregende, gelehrte und dennoch praxisnahe Vorträge anbieten werden mit neuen Informationen, die sie auch in Ihre eigene musikalische Praxis mit Gewinn umsetzen können. Unter den Dozenten, die die Ergebnisse ihrer Forschung vorstellen, befinden sich Vertreter verschiedenster Nationen, darunter einige Namen mit bereits familiärem Klang, aber ebenso unbekannte Gesichter. Einige der ausgewählten Themen beschäftigen sich mit folgenden Punkten:

- "Oberton-Singen als Kunstform im chorischen Singen"
- "Chormusik: heilend und lebensrettend"
- "Jazz-Messen für die Konzerthalle und die Kirche"
- "Workshop für die Leiter von Kinderchören: Musik mit arabischer, islamischer, jüdischer, israelischer und christlicher Tradition."
- "Die musikalischen Schätze Süd-Amerikas"
- "Weibliche Stimmen von heute: Komponisten von Chormusik aus aller Welt"
- "Neue Klänge der Chormusik aus China"
- "Das internationale phonetische Alphabet: Wie lehrt man Chor Texte in einer beliebigen (fremden) Sprache?"

Nachdem wir alle Chöre und Dozenten ausgewählt hatten, versandten wir die Einladungen und freuten uns über die Begeisterung, mit der diese Einladungen aufgenommen wurden. Alle sind aufgeregt und freuen sich auf die Teilnahme – nun gilt es für jedermann, die notwendigen Geldmittel aufzutreiben, um die Reise nach Seoul zu finanzieren, wobei bekanntermaßen die Kosten für Unterkunft, Verpflegung und Transport innerhalb von Seoul von den koreanischen Gastgebern übernommen werden.

Ich möchte Sie alle herzlich einladen, das 10. WSCM im August 2014 in Süd-Korea zu besuchen. Es wird Ihnen eine Woche voller bewundernswerter Konzerte geboten, informative Seminare und eine Ausstellung mit Musik, Büchern, Aufnahmen und anderem Material, das Sie in Ihrem Unterricht und Ihrer Chorleitung unterstützen kann. Das WSCM-10 gibt Ihnen Gelegenheit, mit Kollegen aus der ganzen Welt zusammenzukommen, die Ihre Liebe zur Chormusik teilen und den Wunsch haben, ihr Netzwerk in der globalen Chorgemeinschaft auszubauen. *Planen Sie jetzt*, wenn Sie mit uns zusammen das WSCM-10 in Süd-Korea vom 6. – 13. August 2014 erleben wollen.

Anton Armstrong ist Tosdal Professor für Musik am St. Olaf College und seit 1990 Leiter des St. Olaf Chor (USA). Er ist Graduerter des St. Olaf College, erhielt den *Master of Music* an der *University of Illinois* und den *Doctor of Musical Arts* an der *Michigan State University*. Er wirkt auch als Herausgeber einer multikulturellen Chorserie für *Earthsongs Publications*. Im Juni 1998 startete er seine Karriere als Gründer und Dirigent der *Oregon Bach Festival Stangeland Family Youth Choral Academy*. Er ist aktiv als Gastdirigent und Dozent überall in den USA und in der ganzen Welt. Dr. Armstrong ist Beigeordneter im künstlerischen Komitee des WSCM10. E-Mail: armstron@stolaf.edu



Übersetzt aus dem Englischen von Manuela Meyer, Deutschland ●

Weltchortag, dreiundzwanzig Jahre alt, aber jünger denn je (S. 23)

Francesco Leonardi, IFCM Projektmanager

Dreiundzwanzig Jahre sind vergangen seit Alberto Grau das bedeutende Projekt des internationalen Weltchortages ins Leben gerufen hat, um nicht nur den künstlerischen und kulturellen Wert des Gesangs, sondern auch die gesellschaftliche Komponente hervorzuheben. Die Idee, das Singen zur gleichen Zeit rund um den Globus zu feiern, verdeutlicht uns zudem, wie diese menschliche Aktivität politische Ideale, kulturelle Unterschiede und auch klimatische Unterschiede überwinden lässt.

Dieses Fest ist keineswegs in die Jahre gekommen, sondern erlebt gerade in den letzten Jahren einen wiederauflebenden Erfolg und steigende Teilnehmerzahlen. Seit ich während des WSCM9 in Puerto Madryn offiziell zum Projektmanager des Weltchortages ernannt worden bin, war es das Ziel, gemeinsam mit der Arbeitsgruppe, die aus Jennifer Tham (Asien), Cristian Grases (Nord- und Südamerika), Rudolf De Beer (Afrika), Stephen Leek (Ozeanien) und Jeroen Shreijner (Europa) bestand, das Ziel, die Bedeutung dieses Festes für die Chorwelt ins Bewusstsein zu rücken und damit die Anzahl der Teilnehmer und Veranstaltungen zu erhöhen.

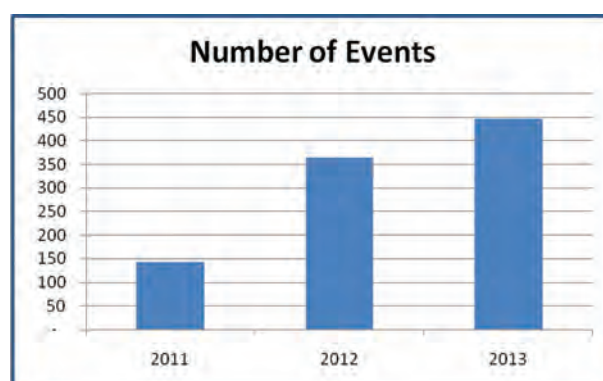
Zu diesem Zweck habe ich eine Website erstellt (www.worldchoralday.org) mit Hilfe derer jedermann schnell und einfach seine Veranstaltung registrieren kann und die Bekanntmachung, übersetzt in mehr als 25 Sprachen, sowie weiteres Werbematerial für Konzerte und soziale Netzwerke herunterladen kann. Die Homepage ermöglicht es außerdem, auf einfache Art und Weise Feedback zu Konzerten einzuholen

oder Fotos und Videos von Veranstaltungen zu veröffentlichen. Mittlerweile haben wir 52 Videos und 115 Fotos aus aller Welt, die die Freude des Weltchortags verkörpern.

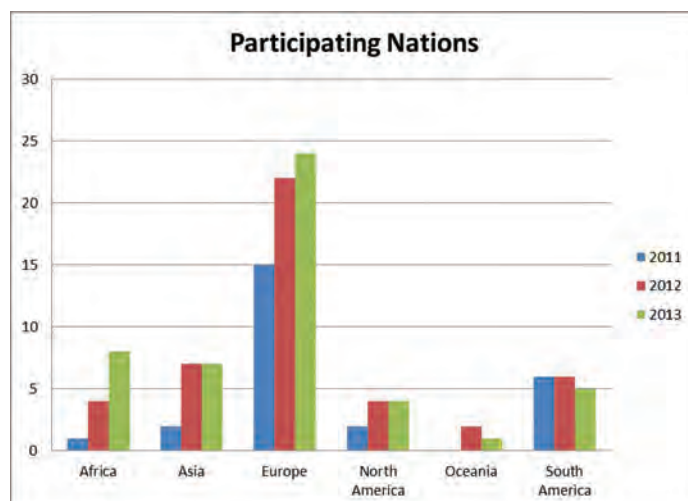
Im Jahr 2013 haben wir die Chöre gebeten, Spenden für die Erdbebenopfer auf den Philippinen zu sammeln. Die Naturkatastrophe fand nur wenige Tage vor dem Weltchortag statt. Damit wollten wir die Stärke der Chorwelt zeigen, die jederzeit Aufmerksamkeit für soziale Angelegenheiten und gegenseitige Hilfe beweist. Allen Unterstützern, die mit ihrem Beitrag ihre Verbundenheit mit den Philippinen in der schwierigen Zeit zum Ausdruck gebracht haben, sei hiermit im Namen unserer philippinischen Freunde aufrichtig gedankt.

Das dritte Jahr in Folge verzeichnet der Weltchortag eine gestiegene Anzahl an Teilnehmern aus aller Welt mit nahezu 450 Veranstaltungen in 50 verschiedenen Ländern der Erde. Erwähnenswert ist es, dass neben den üblichen Konzerten immer mehr Chorfestivals im Rahmen des Weltchortags stattfinden.

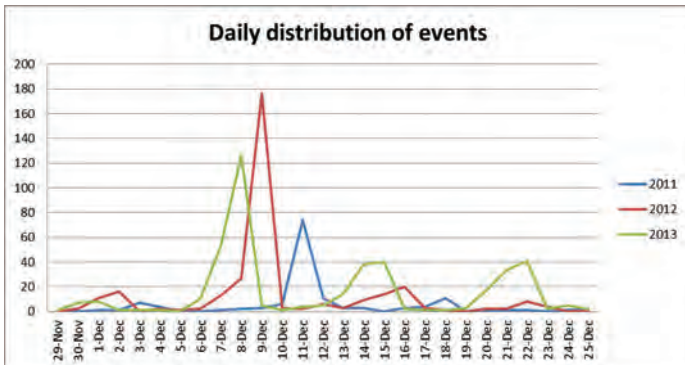
Diese Zahlen sind ein starker Indikator dafür, wie das Chorerlebnis selbst in den entferntesten Ländern der Erde ein zunehmend wichtiger Bestandteil im gesellschaftlichen Bewusstsein wie in der Erziehung wird. Die Anstrengungen der IFCM in den vergangenen Jahren werden belohnt. Dank der Einführung des Weltchortag-Teilnehmerzertifikats steigt auch das Zugehörigkeitsgefühl zur Chorwelt. Der Anteil der Chöre, die wiederholt an dieser Feier teilnehmen, erreicht an die 80% – ein Zeichen dafür, dass die Teilnahme für viele Chöre schon zur Tradition geworden ist.



Die Verteilung der registrierten Veranstaltungen zeigt, wie die Botschaft des Weltchortags alle Kontinente der Erde erreicht und damit Kulturen und Völker im Zeugnis für Kultur und Frieden eint.



Die Verteilung der Veranstaltungen über einen längeren Zeitraum als den einen Tag, der für die Feier des Weltchortags ausgewählt wurde, ermöglicht es mehr Chören, die Idee und Botschaft des Festes zu verbreiten. Der Weltchortag wird immer mehr zu einem Monat voller Konzerte und Veranstaltungen mit dem Ziel, das reichhaltige Wesen des Chorgesangs zu verdeutlichen. Darum laden wir Sie ein, Ihr Konzert zu planen für



die nächste Ausgabe des Weltchortags, beginnend mit dem ersten Wochenende im Dezember 2014.

Aber mit unseren bisherigen Bemühungen geben wir uns noch nicht zufrieden. Wir können und dürfen nicht aufhören. Wir müssen Wege finden, noch mehr Konzerte, noch mehr Länder einzubinden – mit Ihrer Hilfe und Ihren Ideen. Wir planen bereits die 2014-Ausgabe. Wenn Sie mehr Informationen wünschen, zögern Sie nicht mich zu anschreiben unter: project.manager@worldchoralday.org

Singen ist gut für die, die es praktizieren, aber auch für die, die zuhören... Vergewissern Sie sich, dass die ganze Welt von Ihrem Konzert weiß und in den Genuss kommt!

Francesco Leonardi, geboren 1979 in Legnano (Italien), hat Journalismus studiert und schließt gerade einen zweiten Studiengang ab in Wirtschaft und Management von Kultur- und Unterhaltungsgütern. Er spricht Englisch, Deutsch, Französisch und Spanisch. Während der vergangenen 10 Jahre war er verantwortlich für die Auswahl von Chören zur Teilnahme am Internationalen Chorfestival „La Fabbrica del Canto“ (Die Liedfabrik), welches jedes Jahr im Juni in 50 verschiedenen Gemeinden in der Lombardei (Italien) stattfindet. Er ist registrierter Journalist in Mailand. Im August wurde er zum Projektmanager des IFCM ernannt. E-Mail: leonardifra@yahoo.it



Übersetzt aus dem Englischen von Annette Fritsch, Deutschland •

Choral World News

Dritte Auflage des internationalen Chorwettbewerbs im asiatisch-pazifischen Raum (s. 27)

Henri Pompidor, Chorleiter und Lehrbeauftragter

Ein Wettbewerb, der gekennzeichnet ist durch eine Mannigfaltigkeit des kulturellen Austauschs und eine steigende Attraktivität aufgrund hoher chorpraktischer Qualität

Vom 8. bis 18. Oktober 2013 fand in Manado (Indonesien) zum dritten Mal der internationale Chorwettbewerb im asiatisch-pazifischen Raum (*Asia Pacific Choir Games 2013*) statt. Im Zentrum dieser von dem internationalen Verein für Chorgesang Interkultur organisierten Veranstaltung standen drei Wettbewerbe: ein lokaler Wettbewerb vom 8. bis 10. Oktober für die Chöre der Region Manado (*Local Competition*) und zwei weitere internationale Wettbewerbe ab dem 12. Oktober für die Chöre aus allen Regionen Indonesiens und den Ländern des asiatisch-pazifischen Raums (*Open Competition* und *Champion Competition*). Dieser Event erwies sich erneut als Highlight in Bezug auf Begeisterung, Austausch und freundschaftliche Begegnungen, aber auch als großes Wettbewerbsmoment. Das Niveau der gehörten Chöre belegt die wachsende Attraktivität dieser Disziplin und die Qualität der in dieser Region geleisteten Chorarbeit insgesamt.

Das Gastgeberland Indonesien zeichnete sich vor allem durch seine starke Präsenz auf allen drei Ebenen des Wettbewerbs aus. So nahmen mehr als einhundert indonesische Chöre an den verschiedenen Auswahlverfahren teil und konnten zahlreiche Preise gewinnen. Erwähnt seien beispielhaft der *Manado Poltekkes Choir*, der *Jorih Jerah Choir*, der *Getsemani Sakobar Choir*, der *l'El-Manibang Youth Choir*, der *Mansinam Choir*, der *Maluku Choir* oder auch der *Iyakoko Patea Choir*. Die Stadt Manado sowie die Region Nord-Sulawesi waren von den Organisatoren von *Interkultur* nicht zufällig ausgewählt worden. Das Singen im Chor ist als Aktivität in der Tat sehr stark in der musikalischen Tradition verankert. Im Alltag der Bewohner dieser Region nimmt das Singen einen hohen Stellenwert ein, und so gibt es zahlreiche Chöre in den städtischen Ballungszentren. Die enorme Begeisterung für polyphone Kunst geht wahrscheinlich auf eine intensive religiöse Praxis im Rahmen der sehr zahlreichen christlichen Gemeinden zurück. Es gibt keine Kirche, keinen Tempel, in der bzw. in dem sich nicht einen Singkreis oder Chor gebildet hat, der nicht an derlei musikalischem Wettstreit teilnehmen könnte. Auch wenn die vorgetragenen Programme gelegentlich das gesangliche Leistungsvermögen einiger Chöre überstiegen, so hat es doch niemals an der Ernsthaftigkeit der Vorbereitung gefehlt. Indonesien befindet sich somit auf Augenhöhe mit den Philippinen, was den Ehrgeiz als „großes“ Land für regionalen Chorgesang anbelangt. Die Willenskraft der Sängerinnen und Sänger sowie die Professionalität der derzeitigen Chorleiter werden in den kommenden Jahren diesem Land seinen Platz bei den großen internationalen Wettbewerben bestätigen und festigen.

Die zweite Lehre, die aus diesem Wettbewerb zu ziehen ist, betrifft die Verbesserung der allgemeinen Qualität der Chorleistungen zahlreicher Länder Asiens: während einige Länder wie China oder Südkorea ihre Beherrschung des Chorgesangs bestätigen, zeigen andere Länder, insbesondere die aus dem südostasiatischen Raum, eine verbesserte Qualität ihrer

Praxis. Sie bereichern durch ihre eigene Kultur die zahlreichen Ausprägungen des chorischen Gesangs. Als Beispiel sei Thailand genannt, das seit mehreren Jahren umfangreiche Forschung betreibt zur Verbesserung der Stimmtechnik und Einbindung seiner musikalischen Traditionen in den kollektiven Gesang. Auch Malaysia bestätigt seine eigenen Qualitäten durch Diversifizierung seines Repertoires und seiner Chorpraxis. Die Philippinen ihrerseits stellen immer hochklassige Vokalensembles vor (wie beispielsweise der SLU Glee Club). Interessant ist auch die Teilnahme einiger Länder, die Wettbewerben bisher ferngeblieben waren. Indien und Sri Lanka konnten sich vor allem in der Kategorie „Folklore“ durch originelle musikalische Programme hervortun, das aus getanzten Vokalwerken bestand.

Genau darin liegt übrigens das Wesen dieser internationalen Wettbewerbe. Sie sollen vor allem einen bereichernden kulturellen und musikalischen Austausch im Bereich des Chorgesangs ermöglichen. Jeder Chor wählt zunächst mehrere Chorwerke aus, die in einer der zwanzig Kategorien des Wettbewerbs präsentiert werden, um die eigenen innewohnenden Qualitäten zu zeigen (Farbe, Ausgewogenheit, Charakter, Stärke, Dynamik und Nuancen). In jedem Land verbreitet sich der Chorgesang nämlich entsprechend den eigenen Kanälen, quer durch die Vielzahl der Sprachen, der gegebenen Stimmtechniken und der kulturellen Anpassungen, die in den unterschiedlichen Kategorien des vielstimmigen Repertoires (Klassik, Jazz oder Folklore) erforderlich sind. Jeder dieser Wettbewerbe ermöglicht uns so eine echte Gegenüberstellung musikalischer Erfahrungen. Chorgesang als Ausdruck einer wahrhaft universellen Sprache bringt so jedes Ensemble dazu, die Ohren ganz weit auf zu machen und der Chorpraxis anderer Chöre im Rahmen der verschiedenen Wettbewerbe ein größeres Interesse entgegenzubringen.

Die Chorsprache besitzt ein reiches Vokabular, das je nach Anzahl der stimmlichen Parts an Farbe und Intensität gewinnt. Jeder Chorleiter muss daher eine Ausgewogenheit und ein Klangvolumen definieren, die bzw. das auf die ausgewählten Werke und interpretativen Wahlmöglichkeiten abgestimmt ist. Die Herausforderung für zahlreiche Ensembles liegt darin, ein ihren eigenen Qualitäten entsprechendes Repertoire zu finden. Häufig waren die ausgewählten Stücke zu schwierig oder unangepasst. Darüber hinaus schienen bei einigen Stücken Text und Musik nicht immer gut zusammenzupassen. Bei den Chorwettbewerben geht es nicht einfach nur um einen rein technischen Wettstreit, sondern vielmehr um eine in dem ästhetischen Beitrag stets durchdachte Interpretation. Daher sind die Partituren, die die technischen Möglichkeiten der Interpreten überschreiten, nicht immer die ansprechendsten. Die Chorleiter sollten also vorzugsweise anspruchslösere Musikstücke auswählen, die sich schön vortragen lassen und so den Zuspruch aller Jurymitglieder gewinnen können. Der Schwierigkeitsgrad muss sich immer nach der Erfahrung und dem Können des Chors richten. Es gibt eine Vielzahl von Chorwerken unterschiedlicher Stilrichtungen, Färbungen und Sprachen, die den künstlerischen Sinn jedes einzelnen aufwerten können, und dies unabhängig von Herkunft und Erfahrung.

Die Jurymitglieder haben also die Gruppierungen gewürdigt, die klugerweise ihr Programm nach dem technischen Vermögen und den Ausdrucksqualitäten ihrer Ensembles zusammengestellt hatten. Die Homogenität der Stimmen, die stimmliche Qualität, die Ausgewogenheit der Stimmgruppen wurden stets honoriert. Bei den nächsten Wettbewerben müssen die Chorleiter ihr Augenmerk auf die Genauigkeit legen, denn Intonation und Stimmfarbe sind wesentliche Elemente der Qualität eines Chors. Ebenso müssen sie auf eine wirkliche Ausgewogenheit der Stimmen im Rahmen der Gruppe sowie die gezielte

Einbindung von Solisten achten. Und schließlich müssen sie in kluger Weise die Tempi und die Kontraste in den Nuancen wählen (insbesondere durch Beachtung von und Unterscheidung zwischen *piano* und *pianissimo*) und ihre Gestik präzisieren. Die Mehrzahl der prämierten Chöre, auch während der Endrunde der siegreichen Gruppierungen, war deshalb siegreich, weil es ihnen gelungen war, ihr jeweiliges Programm ausgewogen und durch einen sich steigenden Schwierigkeitsgrad und eine sinnvolle Interpretation interessant zu gestalten. Dies trifft insbesondere auf die beiden großen Gewinner zu, den *SLU Glee Club* von den Philippinen sowie den *Iyakoko Patea Choir* aus dem zu Indonesien gehörenden West-Neuguinea, denen wir an dieser Stelle unseren Glückwunsch aussprechen wollen.

Alles in allem hat dieser dritte Wettbewerb im asiatisch-pazifischen Raum dazu beigetragen, das internationale Niveau des Chorgesangs weiter anzuheben. Dieser Wettbewerb hat insbesondere die sehr große Vielfalt stimmlicher Praktiken in den Ländern des asiatisch-pazifischen Raums aufgezeigt. Er hat es ermöglicht, das Zusammentreffen der verschiedenen Kulturen besser zu verstehen. Chorgesang ist Träger der kulturellen Eigenschaften eines jeden Landes und bringt durch eine spezifische klangliche Wirklichkeit die bestehenden Bande zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft sowie zwischen dem Einzelnen und den Gruppen der sozialen Zugehörigkeit zum Ausdruck. Somit fördert Chorgesang die notwendige Achtung der kulturellen Unterschiede. Die nächsten Wettbewerbe, insbesondere diejenigen, die *Interkultur* im Juli 2014 im lettischen Riga im Rahmen des 8. Internationalen Chorwettbewerbs (*8th World Choir Games*) - siehe www.interkultur.com - veranstaltet, sollten es ermöglichen, dass alle Anstrengungen in Sachen Chorgesang von Erfolg gekrönt sein werden. Ohne Zweifel werden die Länder des asiatisch-pazifischen Raums sich dort beispielhaft hervortun und bei den wichtigsten ausgeschriebenen Wettbewerben hervorragende Ergebnisse erzielen.

Henri Pompidor stammt aus Südfrankreich und hat am Konservatorium Toulouse Musik und Chorgesang studiert. Nach seinem Diplom (Diplôme d'Etat, DE) in Chorleitung besuchte er ab 1987 das Institut für Musik und Musikwissenschaften der Universität Paris-Sorbonne (Paris IV) und schloss dort seine weiterführenden Studien mit dem Diplôme d'Études Approfondies (DEA) und der Promotion (PhD) ab. Nachdem er mehreren Chören Europas (Frankreich, Griechenland) als Chorleiter vorgestanden hatte, übernahm er 2004 die Leitung des Fachbereichs Gesang und Chorgesang des Konservatoriums Rangsit (Thailand); ein Jahr später wechselte er an das Institut für Musik der Universität Mahidol. Dort wird er über mehrere Jahre als Professor für Chorgesang, als Leiter der Universitätschöre und als ständiger Leiter der Chöre des Thailändischen Philharmonischen Orchesters (TPO) tätig sein. Als Mitglied des französischen Chorleiterverbandes ist Henri Pompidor derzeit als Lehrkraft für Chorgesang und Chorleitung am Conservatoire de Paris Charles Munch (11ème district) tätig. Zudem bekleidet er das Amt des musikalischen Leiters des Chores dieses Konservatoriums. Auch auf internationaler Ebene widmet er sich der Ausbildung auf dem Gebiet des Chorgesangs durch zahlreiche Konzerte und Meisterklassen in vielen Ländern der Welt (China, Südkorea, Spanien, Indonesien, Japan, Taiwan, Vietnam, ...). Als Jurymitglied wird er regelmäßig eingeladen, an internationalen Festivals und Wettbewerben in und außerhalb Europas teilzunehmen (IFCM, ACJ, Interkultur...). E-Mail: henripompidor@hotmail.com



Übersetzt aus dem Französischen von Petra Baum, Deutschland ●

So Good a Thing ... , Verwirklichung eines Lebenstraumes 50 Jahre inspiriertes Musizieren mit Judith Clingan in Australien (S. 30)

Auszüge aus dem Interview mit Judith Clingan, geführt von Stephen Leek (Komponist, Dirigent und ehemaliger Sänger unter JC)

12

Wie würden Sie jemanden beschreiben, der im Alleingang eine musikalische Landschaft verändert hat? Judith Clingan (Judy) ist eine Einzelkämpferin, die mit Mut und Entschlossenheit sowie einer guten Portion Demut mehrere Generationen von Komponisten, Musikern, Instrumentalisten, Künstlern, Designern, Theaterdirektoren, Schriftstellern beeinflusst hat. Obwohl sie hauptsächlich im Kontext einer Gemeinschaft arbeitet, hat sie das größtenteils ohne mediale Eigenwerbung oder Bestätigung erreicht.

An den jüngsten dreitägigen Feierlichkeiten in Australiens Hauptstadt mit mehr als 200 Werken, 97 australischen Komponisten, 17 Konzerten, 8 Workshops, 5 Foren und 2 Events nahmen über 700 Musiker im Alter zwischen 2 und 102 Jahren teil. Eine große Ausstellung dokumentierte die umfangreiche und einflussreiche Arbeit Judys als Gründerin, Direktorin und Leiterin einiger der besten Kinderchöre Australiens von 1960 an, als Komponistin, als Auftraggeberin neuer Kompositionen und Mentorin junger Komponisten, als Gründerin und Leiterin der ersten australischen Chor-Sommercamps, ... und nicht zuletzt, was vielleicht am wichtigsten ist, das Werk einer Person, die Gemeinschaften aufgebaut und das Leben einzelner durch Chorsingen bereichert hat.

SL: "So good a thing..." war eine unglaubliche Feier Ihrer außergewöhnlichen Tätigkeit als Musikerin. Obwohl das Niveau aller Darbietungen extrem hoch war, lag über allem immer diese besondere Freude und der allseits spürbare Gemeinschaftssinn, und, wenn ich das so sagen darf, ein Gefühl von „Liebe“ im Saal. Ein Erlebnis ganz und gar typisch für Judy...

JC: Ich war gerührt und dankbar für die Großzügigkeit so vieler Musiker, mir ihre Zeit zu schenken, um mit Energie und Können so wundervolle Darbietungen zu bestreiten. Während der Aufführungen konnte ich ehemalige Chormitglieder beobachten, über den Verlauf ihres künstlerischen Lebens nachdenken und über die kleine Rolle, die ich vielleicht bei ihrer Entwicklung gespielt haben könnte.

Ich habe nie den falschen Göttern von Ruhm und Glück gehuldigt, und nichts wurde mir von ihnen gewährt! Aber durch meine Chorarbeit haben viele Menschen jedes Jahr aufs Neue gemerkt, dass Musikausüben eine sehr sinnvolle Beschäftigung ist, und viele haben der Musik ihr Leben gewidmet. Meine Kompositionen sind zum Singen da, und sie haben ebenfalls Menschen an den unerwartetsten Orten erreicht. Ich empfinde es als eine Ehre, das Glück gehabt zu haben, Menschen kennenzulernen und mit ihnen arbeiten zu können, die im Verlauf ihres weiteren Lebens die künstlerische Welt prägen.

SL: Während der Festlichkeiten waren unzählige Auszüge ihrer Kompositionen für junge Leute, für Amateure wie auch Profis zu hören, auch viele Werke von Komponisten, die in einem Ihrer vielen Ensembles groß geworden und von den heute einige sehr angesehen sind. In meiner Erinnerung scheinen wir ständig komponiert, gezeichnet, geschauspielert, getanzt zu haben, in Bewegung gewesen zu sein – mit ganzheitlichem Ansatz mit Musik beschäftigt zu sein.

JC: Ich liebe jedwede Kunstform und bin der Ansicht, dass alle Kunstformen derselben Quelle entspringen und, wenn sie gleichzeitig zum Einsatz kommen, ein starkes Ausdrucksmittel sein können. Jede Kunstform birgt die Möglichkeit, unsere

persönlichen Geschichten, unsere Hoffnungen und Ängste zum Ausdruck zu bringen, und indem wir Kreativität in vielen Genres fördern, geben wir den Menschen ein Handwerkszeug mit auf den Weg, um ihr Leben zu meistern. Es besteht das Bedürfnis bei jungen Menschen – eigentlich bei allen Menschen – nach Wegen und Mitteln, ihre innersten Gefühle auszudrücken. Ich glaube, dass wir in der Kunst einen zweigleisigen Lernweg beschreiten müssen, einerseits zu erkunden, was andere vorher gemacht haben und andererseits in unseren Ausdrucksmöglichkeiten unsere eigenen Schritte zu machen.

SL: Halten Sie das Chorsingen für die Entwicklung eines Kindes für wichtig?

JC: Singen sollte unsere musikalische Muttersprache sein. Alle Kinder sollten täglich singen, zuhause und in der Schule. Es ist ein wirklich wichtiger Aspekt in unserer Entwicklung zum Menschen. Chorsingen, zusammen mit anderen, umfasst jede Facette unseres Mensch-Seins: es dient der Entwicklung unseres Sozial- und Teambewusstseins, es verleiht uns Hoffnung, ein Wohlgefühl und vermittelt einen Sinn. Diejenigen, die nie guten Gesang erlebt haben, im Besonderen zusammen mit anderen in einer Stimme, können sich die Bereicherung, die Erfüllung und „Menschlichkeit“ einer so simplen Tätigkeit nicht vorstellen. Wäre es nicht wunderbar, wenn alle unsere Politiker sängen?

SL: Mir ist aufgefallen, dass Menschen, die mit Ihnen über einen längeren Zeitraum zusammen gearbeitet haben, bestimmte Qualitäten entwickeln, z.B. Motivation, Energie, einen Sinn für Teamwork und Kooperation sowie musikalische Eigenschaften wie Notenlesen, ein gutes Gehör und ein gutes Rhythmusgefühl.

JC: Vor 50 Jahren passierten diese Dinge eher per Zufall als Ergebnis dessen, was ich tat. Nach und nach begann ich, Musikerziehung als eine Kunst und eine Wissenschaft anzusehen. Ich studierte Kodálys Denkansatz in Ungarn und ging zu jedem nur möglichen Workshop, der die Methoden Orffs und Dalcrozes beinhaltete. Mir wurde klar, dass musikalische Bildung Türen zu einer Menge aufregender Möglichkeiten eröffnete, deshalb begann ich das bewusst in meinen Unterricht mit einzubeziehen. Experimentelles Musizieren ist großartig und macht Spaß, aber es sollte nicht zu Lasten musikalischen Wissens und Hörfähigkeiten gehen. Über 40 Jahre lang habe ich mich bemüht, darbieterische und kompositorische Fähigkeiten in die Proben einfließen zu lassen.

SL: In Ihren Gruppen singen oft verschiedene Generationen miteinander. Die Wayfarers reisten 2012 zum Beispiel 9 Monate um die Welt, verschiedene Altersgruppen reisten, lebten und sangen während einer langen Zeitspanne zusammen. Was hat Sie diese Erfahrung gelehrt?

JC: Es war faszinierend und eine Herausforderung, bewegend und bereichernd. Das gemeinsame Musizieren bezog seine Stärke aus der gemischten Altersstruktur: die Jungen brachten Frische, Lebenslust, Spaß, Pietätlosigkeit und gelegentlich neue Ideen; die Älteren brachten Beständigkeit, Bewusstheit, Konzentration und Disziplin ins Spiel, ohne jedoch die Notwendigkeit einer nachmittäglichen Teepause aus den Augen zu verlieren! Ich habe daraus gelernt, dass Menschen total verschieden sein können in ihrer Ausdauer, Beharrlichkeit, in ihrer Ausrichtung, in ihrer Stimmfestigkeit, ihrer Anpassungsfähigkeit ungewohnten Situationen gegenüber, in ihrem Bedürfnis nach Schlaf usw. Alle mussten erst einmal lernen, die gemeinschaftlichen über die eigenen Bedürfnisse zu stellen. Sicherlich habe ich auch einiges über Gruppendynamik gelernt. Gerade bereite ich mich auf eine 4-wöchige Tour im April mit Menschen aus Australien, Deutschland, Indien, China, Taiwan vor, um mit ihnen meine Oper „Marco“ in Taiwan und Japan zu proben.

SL: Unter Ihren Alumni sind viele einflussreiche Persönlichkeiten

nicht nur im Bereich der Chormusik und der Komposition, sondern auch in der Theaterwelt, der Literatur, im Tanz, Design etc. Für wie wichtig halten Sie verschiedenartige Erfahrungen im Chor/in der Musik für junge Menschen?

JC: Die weiteren Lebenswege derer, die unter meiner Leitung im Kinderchor von Canberra, in den Sommer-Musikcamps, in Gaudeamus, in Wayfarers gesungen haben, sind sicherlich auf die eine oder andere Art von diesen Erlebnissen beeinflusst worden. Diese Aktivitäten waren ziemlich unterschiedlich, und ich denke, dass diese Erlebnisse für die jungen Teenager in einer doch beeinflussbaren Lebensphase gewiss lehrreich gewesen sind.

Im Chor zu singen lässt die Mitglieder sich als Teil eines Ganzen eingebunden fühlen und hilft ihnen über manchen Kummer hinweg, da ein Chor auch individuellen Beistand leisten kann, Bildung und Mut fördert. Chöre sind gemeinhin ein Sammelplatz für kuriose Persönlichkeiten, Typen und Charaktere. Es ist schon öfter vorgekommen, dass allein die Motivation zum Chorsingen oder das persönliche Eingreifen des Chorleiters oder eines Chorsängers genügt haben, um jemanden vom Abgrund zurückzuhalten, genug, um jemanden neuen Lebensmut zu verleihen, eine neue Richtung aufzuzeigen und einen Hoffnungsschimmer zu wecken. Die Gesellschaft urteilt schnell jemanden ab, der anders ist, und Chorsingen ist bestimmt ein wirksamer Weg, einen Menschen in schlechten Zeiten zu involvieren und zu unterstützen. Ich hege dem Chorgesang gegenüber eine leidenschaftliche Liebe und bin dankbar, über 50 Jahre lang diese Liebe gelebt haben zu können.

Und was vielleicht noch wichtiger ist, ich bin dankbar über so viele reiche persönliche und gemeinsame Erfahrungen durch das Chorsingen. Ich bin immer wieder aufs Neue begeistert darüber, was Chorsingen mit uns machen kann. Vielleicht ist es das Chorsingen, das uns am nächsten zu der Schwelle zu einer anderen Welt bringt.

www.judithclingan.net.au

Der freiberufliche Komponist/Dirigent **Stephen Leek** steht seit langem in Verbindung mit einigen der besten und innovativsten Chöre der Welt, darunter die Godwana Voices (Australien), der Tapiola Kinderchor (Finnland), der Kamer Chor (Lettland), die Formosa Singers (Taiwan) und seine eigenen Chöre vOiCeArT und die Australian Voices, deren Mitgründer er war und die er bis vor Kurzem 17 Jahre lang leitete. Als Dirigent ist Leek weltweit als Gastdirigent sehr gefragt. Als Komponist schreibt Leek in seinem eigenen zeitgenössischen Stil, der oft von anderen imitiert wird. Seine Werke, die hohen Reiz haben, werden von einer großen Zahl von Chören in aller Welt aufgeführt. Einige der führenden Chöre haben bei ihm Werke in Auftrag gegeben. Obwohl er 13 Opern, zahlreiche Orchesterwerke und Kammermusik geschrieben hat, dazu Werke für den Unterricht und den Tanz, wird Leek oft als „Gründer der australischen Chormusik“ bezeichnet wegen seiner über 700 innovativen Werke für Chor. Leek hat viele nationale und internationale Auszeichnungen erhalten, darunter den angesehenen Robert-Edler-Preis für seinen Beitrag zur weltweiten Chormusik. Leek ist aktuell Vizepräsident der Internationalen Föderation für Chormusik und auch künstlerischer Leiter der Shanghai Jugendchors. E-Mail: stephen_leek@hotmail.com



Der Internationale Stasys Šimkus-Chorwettbewerb in Litauen (s. 33)

Vytautas Miškinis, Dirigent, Komponist und Präsident des litauischen Chorverbunds

Stasys Simkus, der litauische Komponist, Dirigent, Musik-Publizist, Folklorist, Lehrer und Macher und Impulsgeber der Musikervereinigung Litauen, steht in engem Zusammenhang mit dem kulturellen Leben in Klaipėda, der größten Hafenstadt Litauens. 1923, nachdem das Gebiet Preußisch Litauen wieder an das litauische Staatsgebiet zurückgegeben worden war, hat Šimkus dort ein Konservatorium gegründet, das über die Jahre viele erfolgreiche Berufsmusiker hervorbrachte. Auch ein Symphonieorchester hat er aufgebaut, das zahlreiche Konzerte mit klassischem Repertoire darbott. Die größte Errungenschaft des Komponisten ist jedoch eine Kollektion an harmonisierten und popularisierten Volksliedern, die er mit seiner eigenen Musik weiterentwickelt, neu erschaffen oder ergänzt hat. Šimkus' Schaffungen für die Chormusik und seine sagenhafte Chorleitung gelten heutzutage als Richtlinie für spirituelle und musikalische Selbstdarstellung in Litauen. Einige Kunstakteure, die sich in Klaipėda unter Federführung von Vytautas Blūsius zu einer Gruppe zusammengeschlossen haben, entwickelten die Idee, zu Ehren Stasys Simkus' einen internationalen Chorwettbewerb ins Leben zu rufen. Das Produkt dieser Idee ist der heutige Internationale Stasys Šimkus-Chorwettbewerb, der den besonderen Verdiensten des Komponisten in der Musikkultur gewidmet ist und Choraktivitäten und die Entwicklung von Chorkultur auf der ganzen Welt fördern soll.

Die ersten vier Veranstaltungen fanden jährlich statt, bevor man 1979 beschloss, den Wettbewerb alle zwei Jahre abzuhalten.

Der allererste Wettbewerb fand 1976 statt. 14 Chöre unterschiedlichster Konstellationen (Männer-, Frauen- und Gemischte Chöre) aus ganz Litauen nahmen an dem Event teil. Der zweite Internationale Stasys Šimkus-Chorwettbewerb galt dem 90. Ehrentag des Komponisten im Jahr 1977. Damals reisten bereits 20 verschiedene Chöre zur Veranstaltung an. Beim dritten Wettbewerb im Jahr 1978 nahmen 31 Chöre teil.

Der Juryvorsitz wurde abwechselnd von Klemensas Griauzdė, Antanas Jozėnas, Lionginas Abarius, Uno Jarvela und Venno Laul übernommen.

Gegen Ende 1988 wurde *Aukuras*, der Chorverband von Klaipėda, gegründet, der sich fortan auch um die Organisation sowie etwaige andere Belange des Internationalen Stasys Šimkus-Chorwettbewerbs kümmerte. Der erste Vorsitzende dieses Verbands war Robertas Varnas.

Der erste ausländische Chor nahm beim achten Wettbewerb im Jahr 1989 teil. Unter den 16 Chören befand sich ein gemischter Jugendchor aus Tallinn in Estland. Diesem Chor verliehen die Preisrichter eine besondere Auszeichnung.

Der neunte Wettbewerb fand im Oktober 1992 mit insgesamt 16 verschiedenen Chören statt, darunter ausländische Chöre aus Lettland, Estland und Schweden.

1995 wurde dann der zehnte Internationale Stasys Šimkus-Chorwettbewerb veranstaltet. Hier wurden zum ersten Mal der Kleine (in der Kategorie der Jugendchöre) und der Große (in der Kategorie der Erwachsenen-Chöre) Bernstein-Pokal von der Stadtverwaltung Klaipėdas an die Gewinnerchöre verliehen.

Die Gewinner beider Kategorien waren zum einen der Kammerchor der Vytautas-Magnus-Kirche in Kaunas (Chorleitung: Rolandas Daugėla) und zum anderen der *Aukuras* Chorverband von Klaipėda (Chorleitung: Vladimiras Konstantinovas und Alfonsas Vildžiūnas). Vorsitzender Präsident

Übersetzt aus dem Englischen von Ursula Wagner, Frankreich ●

der Jury war Venno Laul aus Estland.

Beim zwölften Internationalen Stasys Šimkus-Chorwettbewerb im Oktober 1999 nahmen insgesamt 19 Chöre aus Deutschland, Polen, Lettland, Estland und Litauen teil. Die Jury wurde gebildet aus Venno Laul (Vorsitzender, Estland), Jan Lukaszewski (Polen), Edgars Račevskis (Lettland), Vytautas Miškinis und Robertas Varnas (beide Litauen).

In der zweiten Runde gewann der deutsche Männerchor *Cantabile Limburg* unter Leitung des großartigen Dirigenten Jürgen Fassbender den Großen Bernstein-Preis und damit den Hauptgewinn.

Noch während der Vorbereitungsphase auf den 13. Wettbewerb gab es einen Wechsel in der Wettbewerbsleitung. Robertas Varnas, ein Mitgründer und der langjährige Leiter des *Aukuras* Chorverbands von Klaipėda, trat von seiner Position als Vorsitzender des Wettbewerbsausschusses zurück; Algis Zaboras übernahm die Pflichten an seiner Stelle. Der 13. Wettbewerb fand im Oktober 2001 statt, und auch wenn es nicht viele teilnehmende Chöre in diesem Jahr gab, so kamen sie doch aus aller Welt. Zum ersten Mal waren Chöre aus Slowenien und Rumänien vertreten. Auch Lettland und Litauen waren wieder dabei. Diese Veranstaltung wurde von drei Preisrichtern angeführt: dem Vorsitzenden Vaclovas Augustinas (Litauen), Algis Zaboras (Litauen) und Edgars Račevskis (Lettland).

Der Frauenchor des Eduardas-Balsys-Kunstgymnasiums Klaipėda gewann unter Leitung von Zita Kariniauskienė den Großen Bernstein-Preis.

2003 war das Jahr des 14. Internationalen Stasys Šimkus-Chorwettbewerbs. 18 Chöre aus Litauen, Lettland, der Slowakei, der Tschechischen Republik, Finnland, Estland, Bulgarien, Slowenien und Polen nahmen teil. Den Kleinen Bernstein-Preis trug der Mädchenchor *Emilis Melngailis* aus Liepāja unter Leitung von Andris Kontauts (Lettland) davon. Der Große Bernstein-Preis hingegen wurde an den Frauenkammerchor J. B. Foerster unter Leitung von Lukaš Vasilek (Tschechische Republik) verliehen.

Kurz vor dem 15. Wettbewerb im Jahr 2005 entschied sich Professor Algis Zaboras, Litauen zu verlassen und von der Leitung des *Aukuras* Chorverbands von Klaipėda zurückzutreten. Der frühere Vorsitzende Robertas Varnas übernahm zeitweise wieder diese Position und führte alle Vorbereitungen auf den Wettbewerb erfolgreich durch. Die Jury bestand in diesem Jahr aus fünf Preisrichtern: Janis Lindbergs (Vorsitzender, Lettland), Vaclovas Augustinas, Arūnas Pečiulis (Österreich), Jury Rent (Estland) und Alfonsas Vildžiūnas (Litauen).

Der Kleine Bernstein-Preis ging an den Kinderchor *Perpetuum Mobile* vom Juozas-Gruodis-Konservatorium in Kaunas unter Leitung von Beata Kijauskienė (Litauen).

Der Große Bernstein-Preis hingegen wurde an den Männerkammerchor *Revalia* unter Leitung von Hirvo Surva (Estland) verliehen.

Nach Beendigung des 15. Internationalen Stasys Šimkus-Chorwettbewerbs gab es einen weiteren Wechsel in der Leitung des *Aukuras* Chorverbands von Klaipėda: Robertas Varnas trat von seiner kurzzeitigen Position als Verbandsleiter zurück. 2006 wurde Algirdas Šumskis zum leitenden Vorsitzenden des Chorverbands gewählt. Auch ihm oblag die Organisationspflicht des Internationalen Chorwettbewerbs, der er gut und gerne nachkam.

So wurde der 16. Wettbewerb 2007 organisiert. Chöre aus Lettland, Litauen, Estland, Polen, Weißrussland, Ghana, der Ukraine, Ungarn und Dänemark waren dieses Mal vertreten. Ehrenwerte Künstler des Chorgesangs waren eingeladen, als Preisrichter zu urteilen. Jean Claude Wilkens aus Belgien, Generalsekretär der IFCM, agierte als Vorsitzender der Jury. Weitere Mitglieder waren Vytautas Miškinis, Hirvo Surva (Estland), Maris Sirmas (Lettland) und Robertas Varnas.

Der Kleine Bernstein-Preis ging an den Mädchenchor *Via Stella* aus Vecumnieki unter Leitung von Liene Batna und Česlav Batna (beide Lettland).

Der Große Bernstein-Preis ging an die Vokalgruppe *Anima Sola* vom Kulturzentrum in Ogre unter Leitung von Marite Pūrina (Lettland).

2009 – Jahr des 17. Chorwettbewerbs. Gruppen aus Lettland, Russland, Schweden und Litauen trafen in Klaipėda ein. Die Jury bestand aus fünf Mitgliedern: Gustav Adolf Rabus (Vorsitzender, Deutschland), Hirvo Surva, Vytautas Miškinis, Romans Vanags (Lettland) und Alfonsas Vildžiūnas.

Der Kleine Bernstein-Preis wurde an den Kinderchor der Vydūnas Mittelschule in Klaipėda unter Leitung von Arvydas Girdžiauskas (Litauen) verliehen.

Den Großen Bernstein-Preis trug das Vokalensemble *Balsai* unter Leitung von Egidijus Kaveckas (Litauen) heim.

2011 fand nun der 18. Internationale Wettbewerb statt. 14 Chöre aus Litauen, Lettland und Estland gaben ihre Gesangskünste zum Besten. Professor Gabor Hollerung, einer der früheren Künstlerischen Leiter von *Interkultur* (Stiftung für internationale Musikwettbewerbe), saß der Jury in diesem Jahr vor. Die Preisrichter waren Ene Uleoja (Estland), Aira Birzina (Lettland), Vytautas Miškinis und Zita Kariniauskienė (Litauen).

Der Große Bernstein-Preis sowie ein Preisgeld von 1.500 Euro wurde an den gemischten Chor *Juventus* der Universität von Lettland unter Leitung von Janis Petrovskis verliehen. Ein Kleiner Bernstein-Preis wurde 2011 nicht vergeben.

Der jüngste Internationale Stasys Šimkus-Chorwettbewerb schließlich fand vom 22. bis 24. November 2013 in der litauischen Hafenstadt Klaipėda statt. Die Jury bestand aus dem Vorsitzenden Ralf Eisenbeiß, Künstlerischer Leiter der Weltchorspiele *Interkultur* in Deutschland, sowie ferner Andrea Angelini (Italien), Aira Birzina (Lettland), Vytautas Miškinis und Tomas Ambrozaitis (Litauen).

Weniger litauische Chöre als erwartet meldeten sich zu dieser Veranstaltung an (nur 11 an der Zahl), vermutlich da die Finalrunde des Nationalen Chorwettbewerbs in Vilnius am Ende desselben Monats ausgetragen wurde.

Ein Kleiner Bernstein-Preis wurde auch 2013 nicht verliehen.

Der Große Bernstein-Preis sowie ein Preisgeld von 1.500 Euro wurde beim 19. Chorwettbewerb an den Jugendchor *Intis* aus Liepāja unter Leitung von Ilze Valce (Lettland) verliehen.

Auch der Sonderpreis von der litauischen Chorunion für die beste Programmdarbietung ging an den Jugendchor *Intis*. Der Sonderpreis vom litauischen Volkskultur-Zentrum für die beste Darbietung einer Komposition eines nationalen Komponisten ging an den gemischten Chor *Laiks* aus Liepāja unter Leitung von Ilze Balode (Lettland).

Der Sonderpreis des *Aukuras* Chorverbands von Klaipėda für die beste Darbietung des Pflichtwerkes *Jerusalem Surge* von Vaclovas Augustinas wurde dem gemischten Chor *Bel Canto* des Lehrerhauses Vilnius verliehen, unter Leitung von Artūras Dambrauskas (Litauen). *Bel Canto* gewann ebenso den Sonderpreis der Stadtverwaltung Klaipėdas für die beste Darbietung einer modernen Komposition.

Vytautas Miškinis (geboren 1954) ist Künstlerischer Leiter des Knaben- und Männerchors Ažuoliukas, Professor für Chorleitung an der litauischen Musikakademie sowie Präsident des litauischen Chorverbands. Seine musikalische Karriere begann er bereits im jungen Alter von sieben Jahren als Chorsänger und vertiefte diese später als Künstlerischer Leiter ab dem 25. Lebensjahr. Ihm wurden in der Chormusik zahlreiche prestigeträchtige Auszeichnungen bei nationalen sowie internationalen Wettbewerben zuteil. Derzeit hat er die Position der Künstlerischen Leitung und des Chefdirigenten beim litauischen Chor-Festival inne. Miškinis hat Chordarbietungen geleitet, Seminare zu den Themen Musikerziehung und Chorleitung gehalten und diese an universitären Einrichtungen gelehrt, er war Preisrichter bei internationalen Chor- und Chorkompositionswettbewerben und hat darüber hinaus zahlreiche Workshops in vielen Ländern weltweit veranstaltet. Ihm verdankt die Musikgeschichte ca. 800 Kompositionen für die Chormusik, die in Litauen nicht weniger gerne als in anderen Teilen der Welt von Chören aufgeführt werden. Viele seiner Kompositionen wurden unter anderem in Frankreich, Deutschland, Slowenien, Italien, Spanien, Japan, Lettland und den USA veröffentlicht und aufgeführt. E-Mail: vmiskinismaestro@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Magdalena Lohmeier, England ●

Chorgemeinschaften zusammenführen/Verbindungen schaffen zwischen Chorgemeinschaften aus aller Welt (s. 38) Ein Bericht über die Chormusik beim 5. World Forum on Music in Brisbane (Australien)

Graeme Morton, Chordirigent

Brisbane, Australien, war vom 21. - 24. November 2013 der Veranstaltungsort für eine höchst interessante und anregende Zusammenkunft von Musikern. Anlass war das 5. *Weltforum über die Musik* des Internationalen Musikrats. Den Organisatoren war es ein Anliegen hervorzuheben, dass dies keine Konferenz war mit allem, was dies sonst mit sich bringt, sondern eine Gelegenheit für Repräsentanten von Musikorganisationen und Musikern überhaupt in direktem Dialog Ideen auszutauschen. Es gab eine Anzahl von Inhalten, die dieser faszinierende Kongress einbezog:

- Über 100 Initiativen im Plenum und in kleinen Gruppen
- 5 parallel laufende Diskussionsrunden: a) Nachhaltigkeit in der Musik b) Musik und Gemeinschaften c) Musik und Bildung d) Musikalische Aufführungsrechte und Lobbyarbeit e) Musiktechnologie und -industrie

- Die jährlichen Zusammenkünfte der 12 in Australien und dem asiatisch-pazifischen Raum angesiedelten Organisationen direkt vor, während und nach dem Weltforum.
- Ein Programm mit musikalischen Darbietungen, die das Forum durchzogen und ergänzten. Dazu zählte die Orchesteraufführung von Beethovens 6. Sinfonie, die plötzlich unterbrochen wurde von einem Sprecher, der einen "Nachruf für das Orchester" vorlas, welcher auf der Bühne zu einer leidenschaftlichen verbalen und musikalischen Diskussion über realisierbare musikalische Wege in der Zukunft führte.

Da die Art der Tagung auf Dialog und eigenes Engagement baute, schließt jedes Weltforum mit der Skizzierung eines Statements, eines Vorhabens oder einer Interessensbekundung. Die Erklärung von Brisbane ist das Ergebnis dieses Forums und ist in absehbarer Zeit beim Internationalen Musikrat erhältlich.

Ein weiterer faszinierender Teil dieses Events waren *1001 Voices* (1001 Stimmen), die die Philosophie, die aller Planung zugrunde lag, widerspiegeln. Der IMC lud dazu ein, ein Video von nicht mehr als 5 Minuten Länge einzureichen, in dem man musikalische Zukunftsgedanken zum Ausdruck bringen sollte. Viele von diesen (sowie Bilder des Events) sind der Allgemeinheit auf der Webseite des IMC noch zugänglich, einschließlich des Beitrags von Chorlegende Helmut Rilling.

Der Internationale Musikrat ist zu loben, da er ein großes Augenmerk auf junge Musiker legt, was am offensichtlichsten durch die Einrichtung des IMC Jugend-Gremiums zum Ausdruck gebracht wird. Bei einem Kongress wie diesem geht es, durch seinen ihm eigenen Charakter, letztendlich um die Zukunft der Musik und die Musik in der Zukunft, und philosophisch gesprochen gibt es keine Alternative außer dafür zu sorgen, dass 'Erfahrung' und 'Jugend' zusammen kommen, um sich in solchen Diskussionsforen miteinander auszutauschen.

Die Internationale Föderation für Chormusik war beim Forum sichtbar vertreten durch IFCM Vize-Präsident Stephen Leek und Sonja Greiner, der früheren IMC Schatzmeisterin (und Generalsekretärin der ECA-EC, einer Gründungsmitgliedsorganisation des IFCM)

Chormusik nahm in diesem Forum einen offensichtlichen Platz ein. Am ersten Nachmittag fanden zwei Veranstaltungen mit dem Titel "Chorgemeinschaften zusammenführen/ Verbindungen schaffen zwischen Chorgemeinschaften/Chorsängern aus aller Welt". In der ersten Veranstaltung unter dem Vorsitz von Sonja Greiner band Stephen Leek in seinem charakteristischen Stil alle Teilnehmer in ein Chorexperiment ein, indem er Gemeinschaft über das Singen schuf. Ify Ebosie gab einen faszinierenden Überblick über einige ihrer Projekte in Nigeria, wo das *Annual Festival of Nigerian Choirs* (AFNC, Jährliches Festival der Chöre Nigerias) Chortreffen veranstaltet, die Chorgruppen verschiedener Rassen und sozialer Schichten zusammenbringen und somit eine Plattform für friedliche Zusammenarbeit schaffen. Eine DVD, *Ernsthaft Singen*, griff ein Ereignis von 1951 auf, als sich Schüler einer abgelegenen australischen Schule erfolgreich auf einen Chorwettbewerb vorbereiteten, und zeigte, welchen Einfluss dieses Erlebnis auf das Leben vieler Teilnehmer hatte.

In der zweiten Hälfte des Nachmittags konnte man die Aufführungen dreier sehr verschiedener Chorensembles miterleben: Fusion (Debra Shearer-Dirié), die viele von Ihnen dieses Jahr beim Weltsymposium für Chormusik in Süd-Korea nochmals hören werden, des weiteren den Brisbane Kammerchor

(Greame Morton) und Vintage Voices (Debra Shearer-Dirié). Kaum jemand in der Chorszene wird erstaunt sein zu hören, dass trotz der signifikanten Unterschiede zwischen diesen Ensembles und ihrer Sänger hinsichtlich Chorerfahrung, Können und Musikästhetik, die Gelegenheit, sich über die Chormusik mitzuteilen und eingebunden zu sein, alle mitriss, die daran teilnahmen. Brisbanes „Junge Wilde“ der Chormusik waren begeistert vom Enthusiasmus und Einsatz der (sehr viel) älteren Chorsänger von Vintage Voices, die wiederum gespannt und mit Freude die ziemlich esoterischen Darbietungen der jungen Generation verfolgten. Dies war ein aktives Zusammenspiel von 'Erfahrung' und 'Jugend' in Hochform. So funktioniert es, Verbindungen zwischen Chorgruppen zu schaffen.

Obwohl dieser Nachmittag der einzige eingeplante Zeitrahmen für Chöre während des Weltforums war, zeigt ein Blick auf die fünf Hauptthemen, dass die Diskussion in jedem dieser Gebiete für die Chormusik absolut relevant ist, dass es wichtig war, dass die IFCM in diesem Forum präsent war und dass Chormusiker generell in Ideen aller dieser Diskussionsrunden eingebunden waren. Die Gemeinschaft der Chöre muss sich als Teil einer größeren, breit gefächerten musikalischen Gemeinschaft sehen/fühlen.

Es wurde bemerkt, dass es keine Chordarbietungen im Performance Programm des Plenums gab. Von den vielleicht ein Dutzend Musikgruppen (ohne Berücksichtigung der informellen zufälligen Darbietungen im Foyer) waren alle außer der australischen Sängerin Katie Noonan Instrumentalensembles. Dies mag die natürliche Ausrichtung der Institution, die Gastgeber dieses Forums war, widerspiegeln, aber vielleicht auch die allgemeine Haltung der Musikgemeinde, nämlich dass Chormusik, vielleicht wie Jazzmusik, neben den „wahren musikalischen Künsten“ existiert statt dazu zu gehören. Und während es einer der großen Vorzüge der Chormusik ist, dass sie solch eine Vielfalt von technischen Standards, ästhetischen Stilen und kulturellen Traditionen umfasst, und es deshalb im wahrsten Sinne des Wortes um Gemeinschaft geht, liegt vielleicht darin eine Gefahr, dass Chormusik zu oft nur als „Gemeinschaftsmusik“ anstatt als Kunstmusik wahrgenommen wird (natürlich ist sie beides). Ich habe das Gefühl, andere Musiker denken oft, dass die Chorpartitur es den Beteiligten erlaubt, in einer Gemeinschaft aufgenommen zu werden, wohingegen Chormusiker hoffentlich auch denken, dass die Gemeinschaft dazu da ist, die musikalische Umsetzung der Chorpartitur zu ermöglichen. Diese beiden Betrachtungsweisen des chorischen Prozesses bestehen nebeneinander und sind subtil, aber diametral verschieden.

Andererseits nimmt die Erklärung von Brisbane Bezug auf die Notwendigkeit, dass Musik mehr ist als nur der „kleinste gemeinsame Nenner“

Ein anderes Gebiet, worüber es nachzudenken gilt, betrifft das Feld der musikalischen Zukunftsströmungen. Es überrascht nicht, dass es ein Element von Besorgnis gab, das man in dieser Diskussion in Vielem heraushörte. Betrachtet man unsere Kunstform, bemerke ich, dass Chormusik in ihrem Wesen nicht so verwundbar ist wie die instrumental angelegten Musikformen

außerhalb der Populärmusik. Einige Gesichtspunkte, die in den Gesprächen aufkamen waren (1) die wachsende Rolle der Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Organisationen; (2) die Notwendigkeit Weitblick zu beweisen, um neue spannende Möglichkeiten einzubeziehen; (3) ein Zugeständnis, dass sich Musiker immer noch spezialisieren müssen in stilistischer Hinsicht – die Zeit erlaubt es nicht, Exzellenz in einer Vielzahl von Musikstilen zu entwickeln; (4) dass, obwohl die Künste existieren, um den Menschen zu dienen, es auch umgekehrt zutrifft – dass die Menschen genauso eine Rolle spielen und Verantwortung dafür tragen, der Kunst zu dienen, sie zu bewahren.

Es gab eine angeregte Diskussion über Urheberrechte, und es war interessant das steigende Bewusstsein für die Rechte von Urhebern im Volksmusiksektor und von Vereinigungen von Urhebern (wie sie in der traditionellen Musik zu finden sind) zur Kenntnis zu nehmen. Australiens neue Rechte, die bald verkündet werden sollen, scheinen dies mit zu berücksichtigen, und die meisten im Gremium machten dies zu einem Diskussionspunkt. Man muss vor allem bedenken, (sehr relevant für Chormusik), wie man diejenigen behandelt, die Material hernehmen, das Eigentum von Verfassern traditioneller Musik ist, und es auf irgendeine Weise arrangieren und dann auf ihr Arrangement das Copyright erheben.

Ein anderer hartnäckiger Diskussionspunkt bezog sich auf die „kostenfreien“ Quellen der Musik, vor allem auf Facebook. Es wurde ein Video gezeigt, das Teil einer Kampagne in Europa war, um Bewusstsein für Copyright zu fördern.

Der IMC hat früher fünf Musikalische Rechte angewandt, die auch in den Mittelpunkt der Diskussion rückten. Diese Rechte sind aus verschiedenen Menschenrechten von den Vereinten Nationen formuliert worden.

Die Rechte lauten folgendermaßen:

- Das Recht für alle Kinder und Erwachsene
- sich in aller Freiheit musikalisch ausdrücken zu können
- musikalische Ausdrucksweisen und Fähigkeiten zu lernen
- Zugang zu musikalischer Mitwirkung durch eigenes Musizieren, Hören, eigenes Schaffen und Information zu bekommen

Das Recht für alle Musiker:

- ihrer künstlerischen Entwicklung nachzugehen und zu kommunizieren mittels aller Medien und dafür angemessene Rahmenbedingungen zu haben
- gerechte Anerkennung und Bezahlung für ihre Arbeit zu erhalten

Als Chormusiker ist es interessant, über die Anwendbarkeit dieser Rechte nachzudenken, besonders im Chorkontext. Diese Reflektion führt automatisch weiter zur Musikerziehung, und wieder ist es leicht, den Fokus auf einige signifikante Negativerscheinungen auf der ganzen Welt zu lenken. Die Sitzung über Lobbyarbeit für Musikerziehung schloss die Schweiz als Fallstudie ein, wo die Verfassung es dem Einzelnen und Interessengruppen erlaubt, auf Rechte zu reagieren und tatsächlich auch neue Rechte einzubringen. Kürzlich stimmten über 70% der Bevölkerung dafür, dass der Verfassung das Recht aller Schüler hinzugefügt werde, eine musikalische Bildung zu erhalten. Eine aufregende Herausforderung ist natürlich die Diskussion darüber,

was für eine Art von musikalischer Bildung man haben möchte, nicht nur in der Schweiz, sondern in all unseren Gemeinschaften. Aber was auch immer beschlossen wird, Singen und Chormusik sollte sicherlich einen Platz erhalten, und daran müssen wir Chormusiker immer ein lebendiges Interesse haben. Wir sind es unseren Chorgemeinschaften und ihrer Zukunft schuldig, uns aktiv an solchen Überlegungen zu beteiligen – wir sind es auch unserer Kunstform und deren Zukunft schuldig.

Graeme Morton ist Dozent des Instituts für Chormusik an der Universität Queensland in Brisbane, Australien, von der die Chamber Singers diese Jahr eingeladen wurden, bei der Konferenz der Internationalen Musikgesellschaft für Musikerziehung in Brasilien aufzutreten. Er ist auch Kapellmeister an der Anglikanischen St. John's Kathedrale und betreut dort das alljährlich stattfindende *Festival der zeitgenössischen Kirchenmusik, Brisbane*. Sein besonderes Interesse gilt High School Chören (ein immer wiederkehrendes Thema seiner Forschung), sowie der zeitgenössischen Musik und der Musik der Ureinwohner Australiens. E-Mail: gmorton1@optushome.com.au



Übersetzt aus dem Englischen von Barbara Schreyer, Deutschland ●

Entrückt und ernst

In Memoriam John Tavener (s. 40)

Ivan Moody, Komponist, Dirigent und orthodoxer Priester

Sir John Tavener (1944 – 2013) war nicht nur ein überaus vielseitiger Komponist, sondern auch einer, der mit neuen stilistischen Bewegungen alle überraschen konnte. Er selbst hasste das Wort „Entwicklung“, weil er damit Avantgarde und dünnen Intellektualismus verband. Vielmehr war er an der Suche nach Quellen oder Wurzeln interessiert, und diese Besessenheit verbindet tatsächlich alle Phasen seines kompositorischen Schaffens. Als ich ihn zum ersten Mal traf, fragte er mich, was ich über Tradition (man konnte das große „T“ förmlich hören) denke, und wir diskutierten dies fortan über Jahre.

Sein Ansatz, sich selbst innerhalb der Tradition zu verankern, erklärt im Rückblick, dass man so viele Verbindungen zwischen den verschiedenen Phasen von Taverens Werk erkennen kann. Diese zeigen sich im Allgemeinen durch ein Bestreben hin zu einer ekstatischen Stille, auch wenn diese durch Heftigkeit erreicht wird, insbesondere in seiner Oper „Thérèse“ (1973). Die Ekstase drückte sich vor allem durch Taverens außergewöhnlichen Sinn für Melodie aus, was solch frühe Werke wie die gewaltige Kantate „Últimos Ritos“ (1968) mit „Thérèse“ und darauffolgend „Akhmatova Requiem“ (1980), „The protecting veil“ (1988), Requiem (2008) mit einem seiner letzten Werke, das Liebesduett aus „Krishna“ (2012), verbindet, sowie durch den ständigen Rückgriff auf die hohe Sopranstimme.

Taverens frühe Werke, die seinen Ruhm begründeten, besonders „The Whale“ (1968) und „Celtic Requiem“ (1969) basieren auf einem fast comic-artigen Prinzip. Das „Celtic Requiem“ ist eine immense Collage, welche den lateinischen Requiemtext, frühe irische Lyrik und Kinderreime zu Todesritualen übereinanderlegt. Das Stück selbst verlöscht geisterhaft mit einem Zitat von Kardinal Newman's Choral „Lead kindly light“, mit sich selbst im Kanon gesungen. Kanons sind

eine weitere Konstante im Werk des Komponisten; „In Alium“ (1968) enthält einen Kanon für 28 Stimmen, und es gibt einen dreichörigen Kanon in den bislang nicht aufgeführten „Requiem Fragments“ (2013).

„Últimos Ritos“ (1968 – 1972) ist weit strenger und handelt von der Kreuzigung, insbesondere in der mystischen Darstellung durch den Heiligen Johannes vom Kreuz. Die Lehren aus der Collagen-Periode waren jedoch nicht verloren, wie es in dem farbigen, mehrsprachigen „Nomine Jesu“-Abschnitt zu hören ist, auch tauchen Überlagerungen in „Thérèse“ (1973) auf. Dieses schillernde, gewaltsame Portrait über die spirituellen Zustände, welche die heilige Thérèse von Lisieux sterbend durchschritt, fiel bei der Kritik durch, als es 1979 schließlich aufgeführt wurde. Die Komposition wurde von einer musikalischen wie spirituellen Krise in Taverens Leben begleitet, eine Krise, die er schließlich durch die Begegnung mit Metropolit Anthony von Sourozh, dem Kopf der Russisch-Orthodoxen Kirche Englands, und seiner Konversion 1977 meisterte.

Das erste Werk nach seiner Konversion, das Cello-Konzert „Kyklike Kinesis“ (1977), blickt gleichzeitig zurück und nach vorn. Trotz seiner gesättigten Chromatik und seriellen Konstruktion lässt es noch Raum für einen flüchtigen Moment der extatischen Stille in dem darin enthaltenen „Gesang zur Mutter Gottes“ für Solo-Sopran und Chor. Nach der desaströsen Uraufführung der „St. Johannes Chrysostomos-Liturgie“ (1977) in der Russischen Kathedrale in London erkannte Tavener, dass es selbstgemachte Traditionen waren, die er anstrebte, und er suchte fortan, diese in der Spiritualität und der Musik der Russisch-Orthodoxen Kirche zu absorbieren.

„Akhmatova: Requiem“ (1979-80) stand symbolisch für diese Veränderung, es ist durchblutet mit lyrischen Elementen, auch wenn weiterhin Zwölftonreihen verwendet wurden. Es vertont einige der herzerreißendsten verzweifelten Gedichte, die jemals geschrieben wurden. Die Premiere 1981 unter Gennadi Rozhdesvensky wurde erneut von der Kritik verrissen, doch die Kritiker irrten sich diesmal und erkannten das authentische Meisterwerk nicht. Das Jahr 1981 sah die Komposition von Taverens für mich immer noch ernstesten und kompromisslosesten Werkes, das unbegleitete „Prayer for the World“, eine Vertonung des „Vater unsers“ in rigoros mathematischer Weise, geschrieben für den John Alldis Choir, doch die Wärme seines neuen lyrischen Stils wurde in anderen Werken sichtbar, insbesondere in „Funeral Ikos“ (1982) und im erstaunlich „nackten“ „Great Canon of St. Andrew of Crete“ (1980); Werke, die durch seine Zusammenarbeit mit den Tallis Scholars entstanden, die in ihr Repertoire gerade mittelalterliche russisch-orthodoxe Musik aufgenommen hatten.

Diese Zusammenarbeit erreichte in vielerlei Weise ihren Höhepunkt mit „Ikons of Light“ (1983) für Chor und Streichtrio. Tavener ließ seiner melodische Begabung im zentralen Satz, dem Gebet zum Heiligen Geist vom Heiligen Simeon dem Jüngeren, freien Lauf und umgab ihn mit einer Reihe genau kalkulierter kurzer Vertonungen einzelner Worte. Der folgende Strom von liturgischen oder paraliturgischen Kompositionen prägte das Bild des Komponisten für die meisten mit Chormusik verbundenen Menschen, doch wurde paradoxerweise „Vigil Service“ (1984), das erstmals liturgisch in der Christ Church Cathedral, Oxford, aufgeführt wurde, der Höhepunkt dieser Periode. Leider haben Chöre noch nicht grundsätzlich die Gelegenheit entdeckt, einzelne Sätze daraus zu singen, obwohl die bemerkenswerten Vertonungen „Phos hilaron“, „Nunc dimittis“ und die Große Doxologie zur besten a-cappella-Musik gehören, die Tavener je schrieb. Acht andere Werke dieser Periode verdienen eine Wiederentdeckung in Konzerten, wie das ernst-

schöne „Eis Thanaton“ (1985), eines von mehreren Werken zum Gedächtnis der Mutter des Komponisten, und das monumentale chorsymphonische „Akathist of Thanksgiving“ (1987).

Eine Verbindung von melodischer Schönheit und ritualisierten Strukturen liegt sowohl Akathist wie auch „The Protecting Veil“ (1988) für Cello solo und Streicher zugrunde, dessen Erfolg ebenso spektakulär wie unerwartet war. Es öffnete den Weg für „Mary of Egypt“ (1989), eine Kammeroper, die Tavener lieber als „bewegte Ikone“ bezeichnete, und für zwei großformatige Werke über grundlegende Themen christlicher Theologie, „The Apocalypse“ (1991) und „Fall and Resurrection“ (1997).

In der Zeit, da er „Lamentations and Praises“ (2000) für Chanticleer schrieb, begann Tavener, sich eines mehr universellen Ansatzes zu bedienen, so dass er sich in „Lament for Jerusalem“ (2000) Elemente aus dem Christentum, dem Judentum und dem Islam bedienen konnte. Andere Werke beziehen sich direkter auf spezifische Traditionen, Buddhismus, Islam und Hinduismus eingeschlossen, aber es ist eine Kombination aus diesen – oder eher, in Taverens Augen – die Suche nach der ewigen Quelle hinter ihnen, die einige seiner bemerkenswertesten späten Werke kennzeichnet, insbesondere das siebenstündige „Veil of the Temple“ (2002) und das erstaunlich schöne „Requiem“ (2008).

Taverens letzte Werke rufen viele Verbindungen zu seiner früheren Musik ins Bewusstsein. „The Death of Ivan Ilyich“ (2012), ein Monodrama nach einem Text von Tolstoi, das sich von den Tiefen der Verzweiflung zu einer strahlenden Apotheose bewegt, deutet auf „The Immurement of Antigone“ (1978) und „Akhmatova Requiem“ hin, während das Liebesduett aus „Krishna“ (2013), das sich nach Tavener selbst auf das Beispiel von Papageno und Papagena aus der Zauberflöte bezieht, an das „Segens-duett“ aus „Mary of Egypt“ erinnert, und der tiefe Gesang der Bässe in „Om namo narayanara“ legt den Gesang des Vaterunsers in Ikon of St. Seraphim nahe. Dieses Stück, wie auch das „Requiem“, scheint mit der mystischen englischen Tradition von Holst (insbesondere „Savitri“ und „The Hymn of Jesus“) und John Foulds verbunden zu sein.

Kurz vor seinem Tod sagte Tavener „Das Entrückte und das Ernste sind zwei Gebiete, in denen ich mich zuhause fühle, und das Weibliche, ja, das Weibliche, das Ewig Weibliche“ - unmöglich, eine bessere Zusammenfassung seines Lebenswerkes zu finden.

Ivan Moody ist Komponist, Dirigent und orthodoxer Priester. Derzeit ist er Professor für Kirchenmusik an der Universität von Ostfinnland und Vorsitzender der Internationalen Gesellschaft für Orthodoxe Kirchenmusik. Jüngste Kompositionen umfassen „Simeron“ für Gesangstrio und Streichtrio, in Auftrag gegeben vom Gaeyvaerts Trio, „Fioriture“ für Klavier solo, das von Paul Barnes im Lincoln Center uraufgeführt werden wird und „Qohelet“ für das italienische Ensemble De Labyrinth. Derzeit arbeitet er an Auftragskompositionen für das Cistermusica Festival und für die BBC Singers; 2014 wird er composer in residence an der Biola University sein. Jüngste Veröffentlichungen enthalten Artikel über Gubaidulina und Godár. Gerade hat er ein Buch über Modernismus und orthodoxe Spiritualität in zeitgenössischer Musik beendet. E-Mail: ivanmoody@gmail.com



Feier zum 100. Geburtstag von Professor Ma Ge-shun, einem großen chinesischen Chorleiter (s. 44)

Leon Shiu-wai Tong, Chor-Dirigent und erster Vizepräsident der IFCM

Am 16. und 17. Dezember 2013 haben sich hunderte chinesischer Chorleiter, Chordirigenten, Lehrer und Musikliebhaber in Shanghai versammelt, um den 100. Geburtstag eines der größten chinesischen Chorleiter zu feiern, den Geburtstag von Professor Ma Ge-shun. Zwei Konzerte wurden an diesen beiden Tagen durchgeführt, eines vom Shanghai Konservatorium für Musik und eines von der Musiker-Vereinigung von Shanghai.

Das erste Konzert am 16. Dezember 2013 fand im Opernhaus von Shanghai statt, durchgeführt vom Shanghai Opernchor und vom Shanghai Sinfonieorchester. Sechs bekannte Chor-Dirigenten, die allesamt Studenten von Professor Ma sind, dirigierten die Werke, die sie bei ihrer Graduierung aufgeführt hatten. Es waren Ms. Jin Wang, Ms. Yan Wang, Professor Yalungerile, Mr. Jun Wang, Mr. Rui Zhang und Ms. Ruigi Xu. Einst Studenten von Professor Ma, sind sie allesamt heute wichtige Chorleiter in China. Ihre hervorragende Leistung hat unstreitig bewiesen, welch großartige Arbeit Professor Ma in der Kultivierung junger Musiker geleistet hat. Professor Ma kam selbst auf die Bühne, um am Ende des Konzertes den Chor zu dirigieren und anzuleiten, und er brachte die richtige Stimmung in diese gesamte Nacht.

Das zweite Konzert am 17. Dezember 2013 fand in der Shanghai Concert Hall statt, ausgeführt von sechs ausgezeichneten Chören aus Shanghai und Umgebung. Alle sechs Chöre haben schon zahlreiche Preise erhalten und Wettbewerbe auf lokaler und internationaler Ebene gewonnen. Verschiedene Arten von Chören (gemischte Stimmen, Frauenstimmen und Oberstimmenchöre) trugen Lieder vor von der Renaissance bis zur zeitgenössischen Musik, aus China und allen Gegenden der Welt. Diese Chöre würdigten und feierten mit dem großen Meister Professor Ma, indem sie auf der Bühne ihr Bestes gaben. Ihre fantastische Leistung hat unzweifelhaft die Feier für Professor Ma und die Zuhörer zu einer unvergesslichen Nacht gemacht.

Es gab außerdem am Morgen des 17. Dezember eine Konferenz der Musiker-Vereinigung von Shanghai. Zur Gratulation und Würdigung der enormen Beiträge zu Chinas Chormusik und für die Basisarbeit zur Verbindung der chinesischen Chormusik mit der übrigen Welt hatte Dr. Michael Anderson, der Präsident der IFCM, für den Verband einen Glückwunschbrief geschrieben, der von Professor Leon Tong, dem Vizepräsidenten der IFCM, während der Konferenz vorgelesen wurde, um die Glückwünsche der IFCM zu überbringen und den großen Meister zu würdigen.

Professor Ma erhielt seinen Bachelor-Abschluss von der Abteilung für Musik an der staatlichen Universität in Nanjing, wo er sich unter der Leitung von Dr. Strassl auf das Dirigieren spezialisierte. Später ging er zum Westminster Chorus College am American Southwestern Conservatory, studierte dort Chorleitung und erhielt den Master-Abschluss. Er kam dann zurück, um seine musikalischen Kenntnisse im Shanghai College, dem Shanghai Art College und der East China Normal University weiterzugeben, und er gründete die Abteilung für Dirigat am Shanghai Konservatorium für Musik gemeinsam mit Professort Jia-ren Yang. Er ging außerdem nach Hongkong, Taiwan, Singapur und Australien um zu unterrichten, und er arbeitete als Dirigent des Shanghai Sinfonieorchesters, des Chores des Shanghai Rundfunk-Orchesters und des Chores der Mitarbeiter der Stadt Shanghai.

Die Zusammenarbeit zwischen Dirigent und Chor Das Verhältnis zur Partitur und zur Chorprobe (S. 47)

Francesco Barbuto, Chorleiter und Dirigent

Während der fast zwanzig Jahre, die ich mich schon dem Chorsingen widme, habe ich das große Glück gehabt, Mitglied von künstlerisch hochstehenden und Berufschören zu sein, unter der Leitung berühmter italienischer Dirigenten: Chöre, in deren Proben die Zeit ausschließlich dem Studium der künstlerischen Aspekte der Partituren und dem Repertoire, das in Konzerten zur Aufführung kommen sollte, gewidmet wurde. Da wir alle Musiker waren, konnten wir natürlich alle die Musik vom Blatt singen.

Als ich meinen Weg als Dirigent antrat, hatte ich das Glück, dies im Rahmen des großen und bedeutenden akademischen Lehrplans am Konservatorium zu unternehmen, sowie in einer Reihe Meisterkurse in Chorleitung, im Chorsingen und im Orchesterdirigieren, unter italienischen und ausländischen Meistern.

Dies waren die Erfahrungen, die mich prägten und die mich in meinem Beschluss bestätigten, Dirigent zu werden.

Als ich erst einmal begann, einen Chor zu dirigieren, wurde mir klar, wie viele, und wie wesentliche, Dinge und Einflüsse ich in der Tat empfangen hatte.

Jeder Meister besaß seinen eigenen Stil, und für mich war die Zeit gekommen, meinen eigenen Weg zu gehen und meinen eigenen Arbeitsstil zu entwickeln.

Ich glaube, dass die erste Frage, die ein Dirigent sich stellen sollte, wenn er erst einmal beschlossen hat, sich dieser Karriere zu widmen, folgende ist: „Nun – jetzt habe ich meine musikalische und technische Ausbildung hinter mir – aber wie verhalte ich persönlich mich vor meinem Chor? Was für einen Stil sollte ich einsetzen?“

Vom psychologischen Blickwinkel aus bedeutet dies, dass man einen Schlusstrich unter das Studium setzt und lernt, auf eigenen Füßen zu stehen.

Wenn man nun vor einem Chor steht, sollte man in erster Linie einfach „man selber“ sein. Auf diese Weise fühlt man sich frei, und man kann sich selbst treu bleiben, indem man im eigenen Stil wirkt – zweifellos abgeleitet von all dem, das man gelernt hat – und man ist in der Lage, die eigenen inneren Vorstellungen zu verfolgen sowie den eigenen Zugang und die eigene Interpretation zur Musik zu finden.

Heutzutage muss ein Dirigent, der ordentliche Arbeit leisten will, gutes pädagogisches und psychologisches Geschick besitzen – sowie technisches und künstlerisches.

Die paar Male, die solche Themen im Verlauf des Studiums am Konservatorium berührt werden, geschieht das in einer sehr vereinfachten und abgeklärten Weise, und sie mögen einem leicht vorkommen, aber was einem Dirigenten wirklich abverlangt wird, ist eine vielschichtige und klar ausgedrückte Ausbildung, um all diese Fähigkeiten miteinander verbinden zu können.

Die erste und unumgängliche Fähigkeit, die ein Dirigent besitzen sollte, ist ohne Zweifel der Einsatz seiner eigenen Stimme. Das sollte kaum erwähnenswert sein, aber durchaus nicht alle Chordirigenten haben eine entsprechende stimmliche Ausbildung erhalten, und in Bezug auf ihre Chöre füllen sie diese Lücke, indem sie einen Stimmbildner (meist einen Opernsänger) mit ins Spiel bringen. Diese Gestalt ist nützlich und wichtig, aber sie kann und sollte kein Ersatz für den Dirigenten sein.

Er ist ein aktiver Chorleiter in China; so war er Direktor der chinesischen Musiker-Vereinigung, Berater der chinesischen Chor-Vereinigung, Exekutiv-Direktor der Musiker-Vereinigung von Shanghai, Mitglied des Komitees des künstlerischen Rates des Shanghai Konservatoriums für Musik, künstlerischer Berater der Shanghai Chor-Vereinigung und Berater des chinesischen christlichen Komitees für Kirchenmusik.

Professor Ma hat eine Plattform kultiviert für die Verbindung zwischen dem chinesischen Chorwesen und den weltweiten Choraktivitäten. Dr. Michael Anderson schrieb in seiner Würdigung: „Er (Professor Ma) war es, der als erster die Zusammenarbeit mit der IFCM durch Diskussionen mit Dr. Royce Saltzman, dem früheren Präsidenten der IFCM, vor mehr als 25 Jahren vorhersah.“ Professor Saltzman erzählte mir, wie stimulierend das Zusammentreffen mit Professor Ma in China und auch später in Amerika war, wo sie „Kulturen austauschten“ und eine spätere Partnerschaft in Betracht zogen.“

Professor Ma ist weltweit anerkannt für seine Beiträge und seine Leistungen. Während der Jahre seiner Tätigkeit erhielt er die besondere Ehre des Baogang Elegant Art Award, des Xiao Youmei Music Construction Award, des Qu Yongxi Excellent Music Education Award und eine lebenslang gültige medal of honor vom ersten Chinese Golden Bell Award for Music in China. International wurde Professor Ma geehrt mit der Honorary Fellowship durch das Westminster Choir College, dem Honorary Doctor of Music Art durch das Wartburg College und der Medal of the Art Honor durch das Gustavus College.

Das Leben von Professor Ma hat uns Mut und die Ausrichtung gegeben, um in unserer Arbeit für die Chorwelt durchzuhalten. Es war so berührend, einen 100jährigen Chormeister als Dirigenten auf der Bühne zu sehen. Sein Vortrag zeigt den Enthusiasmus und seine Durchsetzungskraft im Bereich der Chormusik. Während der Unterweisung auf der Bühne hatte er den Chor mehr als 50-mal in seinem Vortrag gestoppt, um den Vortrag anzupassen und zu verfeinern, bevor der Chor das Lied vollständig singen konnte. Seine Leistungen bei der Verbindung der chinesischen Chormusik mit der weltweiten Chormusik hat uns außerdem gelehrt, dass wir das tun sollen, woran wir glauben, und dass wir daran glauben sollen, dass die Blumen eines Tages blühen werden!

Professor **Leon Shiu-wai Tong** ist ein international bekannter Chorexperte und eine der treibenden Kräfte bei der Entwicklung des lokalen Chorwesens. Tong hat großen Einfluss auf die Entwicklung des lokalen Chorwesens. Er wurde zu vielen internationalen Chorfestivals und –treffen in mehr als 30 Ländern als Dirigent, Sprecher und Jurymitglied eingeladen. Tong unterstützt zurzeit viele Chororganisationen wie z.B. die International Federation for Choral Music, das China High School Choral Committee, die Hong Kong Treble Choirs' Association, den Hong Kong Treble Choir und den Guangzhou Children's Palace Choir. Im Jahr 2004 erhielt Tong für seine Leistungen den China Treble Choir Achievement Award von der China Chorus Association. Im Jahr 2007 erhielt Tong den Award for Arts Achievement (Music) und wurde ins Who is Who der Chormusik eingetragen. E-Mail: leontong@hktreblechoir.com



Übersetzt aus dem Englischen von Willi Stegemeyer, Deutschland ●

Eine weitere grundlegende Vorbedingung, sowohl für den Dirigenten als auch für die Sänger, ist die Fähigkeit, Noten zu lesen, sogar vom Blatt. Wir wissen alle, dass diese Fähigkeit ein Kennzeichen von Berufsmusikern oder Konservatoriumsstudenten ist und deshalb unter Chorsängern nicht vorausgesetzt werden kann, teils vielleicht wegen Faulheit und der Unterschätzung der Bedeutung dieses Aspektes.

Kehren wir noch einmal kurz zu den künstlerischen, pädagogischen und psychologischen Aspekten zurück.

Vom pädagogischen Blickwinkel her gesehen bedeutet das Unterrichten eines Chores, dass man anderen Leuten das Singen beibringen muss, wobei die Gründe, die sie zum Singen führten, ihre Einstellung, wenn sie in einer Menschengruppe bleiben, und wie sie sich vertragen, wenn sie zusammen arbeiten, immer in Betracht gezogen werden müssen. Wir müssen ihr Lernniveau, die Schwierigkeiten, die sich beim Üben des Repertoires ergeben, und die musikalischen und pädagogischen Fähigkeiten des Chorleiters immer im Sinn behalten.

Wenn ich mit meinem Lauda Sion Chor arbeite, fordere ich zu Beginn einer jeden Probe meine Chormitglieder auf, gleichzeitig an gregorianischen Gesang und an ein überliefertes Volkslied zu denken.

Es stellt sich heraus, dass diese einfache Methode eine unglaublich wirkungsvolle Art und Weise ist, um den Chorklang und seine stimmliche Klangfarbe unter einen Hut zu bringen. Sie zwingt den Chor dazu, ständig und konstruktiv Lautstärken und deren Übergänge auszugleichen, was zur Erzeugung eines homogenen Klanges führt.

Das einstimmige Singen wurde immer von Lajos Bárdos mit seinen Chören eingesetzt, und pädagogisch spielt es eine sehr wichtige Rolle in der Zusammenarbeit, dem Ausfeilen von Einzelheiten und der Harmonie innerhalb der Gruppe.

Nach diesem ersten Teil gebe ich dem Chor immer eine zweistimmige Leseübung, vorwiegend Bizinien von Orlando di Lasso und Zoltán Kodály. Ich benutze auch oft zweistimmige Übungen von Paul Hindemith und anderen Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts.

6

Bicinia Orlandi – 22 Duetti vocali (measures 1-7)
 edited by Fabio Moretti & Franco Calderara
 Sonitus Editions, Varese 2014

Zoltán Kodály

1

33 Two-Part Exercises – Choral Method (number 1)
 Zoltán Kodály (1882-1967)
 Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., revised edition 1974

Diese Stücke, obwohl sie als Übungen im Musikunterricht geschrieben wurden, sind künstlerisch hochwertige Kompositionen, und so widmen die Sänger sich nicht nur einem rein technischen Studium, sondern sie produzieren auch etwas künstlerisch Wertvolles.

Da die Stücke zweistimmig sind, lassen sie sich leicht vom Blatt singen. Die Chorsänger verstehen die Phrasierung und Betonungen dessen, das sie singen sollen. Sie beschäftigen sich mit Übungen in Bezug auf Lesen, Singen, Kontrapunkt, Polyphonie und Harmonie.

Sie lernen auch, wie man Abschnitte singt, die schon voneinander getrennt sind und sich doch gleichzeitig kontrapunktisch überschneiden.

Vom psychologischen Blickwinkel her darf der Dirigent nie vergessen, dass der Chor aus Einzelpersonen besteht, von denen jede ihre eigene Denk- und Handlungsweise besitzt. Jeder Sänger trägt seine oder ihre eigenen Vorstellungen, Gefühle, Erwartungen und innere Konflikte zum Lebensstil der Gruppe bei.

Der Chorleiter weiß, dass er gleichzeitig künstlerischer und geistlicher Führer des Chors ist, und er wird beide Aspekte berücksichtigen müssen.

Er ist dafür verantwortlich, seine Sänger zu führen; das bedeutet, dass er ihnen die Richtung anzeigt, in die sie ihm folgen sollen, aber gleichzeitig muss er wirklich beteiligt sein und ein Geschick mit ins Spiel bringen, das aktives Mitmachen benötigt und ein Verhältnis zu denen, die ihn ausfragen.

Jetzt wollen wir uns den Partituren zuwenden und der Musik, die das Repertoire des Chores ausmachen wird.

Wenn der Dirigent vor seinen Chorsängern steht und ihnen die Stücke zeigt, mit denen sie sich beschäftigen werden, dann sollte er die Partituren schon vollkommen beherrschen. Das heißt, dass er sie von jedem Blickwinkel aus sehr sorgfältig studiert hat. Man darf nicht unvorbereitet vor seinem Chor stehen, nicht nur aus rein technischen und musikalischen Gründen, sondern auch aus einem psychologischen Grund. Wenn der Dirigent sicheres Auftreten erwartet, dann muss er diese Haltung in seinem Chor etablieren, und das kann er nur, wenn er selbst gut vorbereitet ist. Er sollte in der Lage sein, in angemessener Weise einzugreifen, wann auch immer das nötig ist.

Wir dürfen nie vergessen, dass auch der Chorleiter nur ein Mensch ist und sich deshalb irren kann – niemand erwartet Unfehlbarkeit – aber er muss sorgfältig alles registrieren, das in der Chorarbeit geschieht, und all sein Geschick einsetzen, um etwaige Probleme in der Probenarbeit zu lösen.

Der Chorleiter muss sehr unvoreingenommen sein.

An den Proben nehmen verschiedene Menschen teil, jeder mit seiner eigenen Denkweise und Reaktion auf verschiedene Situationen; daher wird es immer Unvorhersehbares geben, und nur eine anpassungsfähige GeistesEinstellung wird es dem Chorleiter gestatten, den Chor gut und kreativ zu leiten.

Wenn wir mit dem Erarbeiten eines neuen Stückes beginnen, beginne ich immer mit dem Schluss oder mit den schwierigsten Teilen. Ich widme dem letzten Abschnitt einer Komposition immer viel Zeit. Natürlich muss das ganze Werk gründlich erarbeitet werden, aber der letzte Teil ist der Augenblick, in dem die Chorsänger, nach Aufführung des ganzen Stückes, fühlen, dass ihre Stimmen ermüden. Der letzte Abschnitt ist auch der Teil, der dem Publikum am meisten im Gedächtnis bleiben wird, denn es ist die letzte Melodie des Konzertes, die ihm immer wieder durch den Kopf gehen wird, wenn das Konzert vorbei ist.

Wenn ich mit meinem Chor arbeite, was immer am Abend ist, darf ich nicht vergessen, dass die Chormitglieder nach einem vollen Arbeitstag zur Probe kommen und oft müde sind, wenn auch begeistert.

In der ganzen Welt sind die Mehrheit der Chormitglieder Laien, auch wenn manche ein beachtliches künstlerisches Niveau erreichen.

Wenn man die Gauß-Kurve bedenkt, die die Konzentrationsfähigkeit misst, so finden wir, dass – nach einer Höhe zu Anfang – die Aufmerksamkeit nachlässt. Wenn wir uns gleich zu Anfang mit den schwierigsten und kompliziertesten musikalischen Partien auseinandersetzen, so hilft das, die Arbeit zu erleichtern, und die Sänger haben den Eindruck, dass sie alles bewältigt haben. Auf diese Weise läuft man nicht Gefahr, ein Werk halbfertig zu lassen oder – was noch schlimmer ist – den Eindruck zu bekommen, dass dies ein Stück ist, das die Kräfte übersteigt.

In meinen Proben achte ich immer darauf, dass alle Stimmgruppen immer beteiligt sind. Ich lasse nie eine Stimmgruppe allein singen (außer wenn etwas wiederholt werden muss, um eine Passage zu verbessern). Ganz im Gegenteil: ich bin der Ansicht, dass es ein großer Fehler ist, jeder Stimmgruppe des Chores ihre Stimme einzeln beizubringen. Das bedeutet, dass die Chorsänger ihre Stimmen zu Hause sehr gut vorbereiten müssen. Ich bin der Ansicht, dass sie auf diese Weise mehr Verantwortung erhalten, zusätzlich zu der Gelegenheit, alleine zu arbeiten. Was die ideale Methode für das Einzelstudium angeht, so weiß ich, dass meine Sänger neue Technologien einsetzen wie das Internet – schließlich hat heutzutage jeder einen Rechner, an dem er arbeiten kann. Das ist es, das ich all den Sängern vorschlage, die mir während meiner Beratungen von anderen Chören oder in Seminaren begegnen.

Ihr erster Schritt besteht darin, sich auf YouTube zu verlassen, eine Webseite, auf der man mühelos alles finden kann, das man sucht, sogar von einem musikalischen Standpunkt aus; suchen Sie sich gute Aufführungen aus von Stücken, die Sie lernen, und lesen Sie in der Partitur mit.

Der nächste Schritt besteht aus intensiverem eigenem Studium. Viele unserer Sänger haben Spaß am Erlernen neuer Computerprogramme gehabt und haben, am Computer, die Stimmen auch für all die anderen Chormitglieder ausgeschrieben. Alle Sänger sind mit dem nötigen Programm ausgestattet, um auf ihren Computern, auf Midi, Partituren zu lesen und zu hören. Wenn Sie kein Geld ausgeben wollen, dann sollten Sie wissen, dass Finale Makemusic ein kostenloses, einfaches und weitbekanntes Programm zum Notenschreiben anbietet: "Finale NotePad".

Wenn die Sänger die Partituren erst einmal untereinander ausgetauscht haben, sind sie in der Lage, allein zu üben und mit Hilfe des Programms zu den anderen Stimmen zu singen.

Wenn die Chorsänger erst einmal ihre eigene Stimme gelernt haben, bevor sie zur Probe kommen, können sie sich das ausgewählte Stück wieder auf YouTube anhören und ihre eigene Stimme direkt mit dem Chor, der die Aufführung auf Video aufgenommen hat, mitsingen.

All diese Vorbereitungen tragen mit Sicherheit wesentlich zur unabhängigen Arbeit und zur Selbstsicherheit bei – nützlich in den gemeinsamen Proben.

Meiner Ansicht nach sollte die Probenzeit nicht dem Erlernen der Stimmen, sondern dem ganzen Werk gewidmet sein. Das ist der Grund, aus dem wir zusammen kommen: wir wollen als Team arbeiten. Dann gibt es die Frage der polyphonen Aspekte und der kontrapunktischen und harmonischen Interpretation. Wenn man das Stück von Anfang an mit allen Stimmgruppen aufführt, so hilft uns das, von vorneherein zu verstehen, wie das Stück „funktioniert“, obwohl diese ersten Versuche dann allmählich in ihren polyphonen und kontrapunktischen Aspekten verfeinert werden müssen. Auf diese Weise ist es für die Chorsänger leichter, eine Vorstellung davon zu erlangen, wie die Harmonien interpretiert werden sollten. Man spürt von Anfang die harmonische Entwicklung des Stückes.

Sänger neigen dazu, ihre Stimme immer wieder zu wiederholen. Ich habe manchmal Sänger oder Stimmgruppen beobachtet, die total vom Rest des Chores isoliert waren – und vielleicht auch vom Rest der Welt – während sie ihre Stimme tausendmal wiederholten, in der Hoffnung sie auswendig zu lernen.

Ich habe auch oft gesehen, wie Sänger vollkommen zusammen klappten, weil sie – wenn sie erst einmal zusammen mit den anderen sangen – sich nicht mehr an ihre eigene Stimme erinnern konnten.

Zu diesem Zeitpunkt müssen wir eine rein psychologische Angelegenheit bedenken. Die Sänger mögen glauben, dass sie sich sicherer fühlen werden, wenn sie ihre Stimme immer wieder wiederholen. Das ist ein echtes Paradoxon, denn das Stück sollte zusammen mit, und in Bezug auf, die anderen Stimmgruppen aufgeführt werden. Das Gefühl der Sicherheit entsteht durch die Zusammenarbeit mit anderen.

Natürlich ist es nicht einfach, diese Probenmethode anzuwenden. Zu Anfang mag es sogar unmöglich erscheinen, aber meine Erfahrungen haben mich gelehrt, dass sie zu unerwarteten künstlerischen Ergebnissen führt.

Abschließend möchte ich zu dem Anliegen im Herzen der Chorarbeit zurück kehren: der Art und Weise, wie unsere Chorsänger singen.

Wir denken oft, dass wir nur durch den Einsatz eines Stimmbildners die Bedingungen schaffen können, die wahren Fortschritt in den Stimmen unserer Sänger herbei führen. Diese Entscheidung ist sicherlich sehr wichtig, und ich habe selbst ausgesprochen kompetente Sänger angestellt, damit sie meine Chorsänger im Gebrauch ihrer Stimmen anleiteten.

Als Dirigenten dürfen wir aber nie vergessen, dass sich die Chorsänger entschlossen haben, nicht Berufssänger zu werden. Sie haben weder Schauspiel noch Gesang studiert und werden dies vermutlich auch nicht in Zukunft tun. Wie ich schon sagte – die Sänger in den meisten Laienchören und sogar in den anspruchsvolleren unter diesen, tun alles mögliche andere im Leben. Sie üben oft Beschäftigungen aus, in denen sie sich nicht sehr aussetzen, verglichen mit künstlerischen Tätigkeiten wie im Theater, im Tanz ... oder im Gesang.

Im Unterschied zu allen anderen Musikinstrumenten ist das Singen das einzige Instrument, das wir innerhalb unseres Körpers besitzen, und wenn man sich um einen Chor kümmert, so bedeutet das erst einmal, dass man sich um Leute kümmert. Ein Musikinstrument bleibt leblos und abgelegt – bis man es spielt. Unser Musikinstrument, die Stimme, liegt tief in uns selbst; wir benutzen es und tragen es 24 Stunden am Tag mit uns herum. Das ist der Aspekt, der mich am meisten fasziniert, und der der Arbeit des Chorleiters eine menschliche Note verleiht, mehr als die technisch-musikalische Seite.

Zoltán Kodály stellte fest: „Das Singen macht das Leben schön, und die, die singen, verschönern das Leben anderer“.

Wir können diese Behauptung als Ziel betrachten, das wir in unserer Arbeit als Chorleiter anstreben, und es besteht in der Schönheit und den Emotionen der Musik, dem Verhältnis zum Chor und der Team-Arbeit, die dazu gehört, dass wir Teil dieser einmaligen und schönen musikalischen Erfahrung werden – die auch eine Lebenserfahrung ist.

Francesco Barbuto ist Chorleiter, Komponist, Erzieher, Berater für musikalische Veröffentlichungen, nimmt aktiv am Chorleben teil, ist Spezialist im korrekten Gebrauch der Stimme. Präsident der regionalen künstlerischen Kommission der italienischen Chorgesellschaft der Lombardei (USCI); Mitarbeiter des Herausgebers des Sonitus Verlags in Varese; Direktor der elektronischen Zeitschrift „A Più Voci“. Seinen Studienabschluss machte er als Spezialist in Chorleitung und Chorkomposition. Seit 1995 leitet er das Melos Ensemble aus Italien und seit 2004 den Chor Lauda Sion. Er erhält viele Einladungen, diverse instrumentale Kammermusikensembles und andere Chöre zu dirigieren, und er hat zahlreiche Tonaufnahmen gemacht. Webseite: www.francescobarbuto.net. E-Mail: francescobarbuto@alice.it



Übersetzt aus dem Englischen von Irene Auerbach, England ●

Komponieren für Kinder- und Jugendchöre (S. 52) Ausschnitte aus dem Buch „The Forging of a Conductor“ (Die Schmiede des Komponisten)

Alberto Grau, Komponist, Chorleiter und früherer Vizepräsident der IFCM

Musik, die universelle Sprache der Kreation und der Kommunikation, ist eines der grundlegenden Mittel zur Entwicklung von Fähigkeiten während des Lehr- und Lernprozesses. Experten betonen einhellig die Bedeutung, die der musikalischen Erziehung für eine positive Persönlichkeitsentwicklung des Kindes zukommt, da sie seine Fähigkeiten zur Teamarbeit, Kommunikation, Konzentration, Disziplin und Selbstbewusstsein fördert. Als zusätzlichen Gewinn, den eine Aufnahme der musikalischen Ausbildung in das allgemeine Kurrikulum mit sich bringt, könnte noch eine Verbesserung des logischen Denkens und eine bessere Leistung in wissenschaftlichen Fächern erwähnt werden. Von daher der Vorschlag, den Chorgesang wieder ins Unterrichtsprogramm aufzunehmen, da er eines der besten Mittel zur Entwicklung der Kreativität darstellt. Das Kind oder der Jugendliche wird es schätzen, wenn es musizierend an einer angenehmen Gruppentätigkeit teilnimmt, statt immer nur lange Perioden akademischen Lernens zu absolvieren.

Bei allen Kompositionen, die für Kinder und Jugendliche gedacht sind, sollte das Augenmerk auf der Interpretation des Textes und seiner Elemente liegen, wie Charakteristik, Schattierungen, Dynamikwechsel, Tempi, Akzentuierungen, wie auch auf dem Reichtum, den Elemente von neuer Musiksprache und -notation beisteuern, die im zeitgenössischen Repertoire für

Kinderchöre wenig zu finden sind.

Beim Schreiben einer Komposition oder eines Arrangements ist zwischen zwei Fällen zu unterscheiden. In einem Fall verfügt man über eine genaue Kenntnis der Qualitäten des Chores, für den das Werk oder Arrangement gedacht ist. Im anderen Fall schreibt man für einen bestimmten Chortypus.

Wenn ein Autor ein Chorarrangement oder eine Komposition in Angriff nimmt, sollte er das Niveau des Chores im Auge haben, sowohl in Bezug auf dessen theoretische Kenntnisse wie auch auf die Interpretationsfähigkeit der Choristen. Die Grenzen, die durch den Stimmumfang der Sänger gesetzt sind, zwingen den Komponisten bzw. Arrangeur dazu, seinen Einfallsreichtum und sein technisches Repertoire zu bemühen, um originelle musikalische Ergebnisse zu erreichen. Der Einsatz einer Reihe von Elementen wie Kontraste, Dissonanzen, Bewegungsmuster und tänzerische Elemente bereichert die Arrangements oder Kompositionen für Chöre, verleiht ihnen mehr Gewicht, Schönheit und Originalität.

Man sollte beim Erstellen von Arrangements oder Kompositionen für Kinder und Jugendliche ein paar einfache Regeln befolgen, die die Arbeit des Komponierens erleichtern, wie z.B.

- wissen, welche Schwierigkeiten diese kleinen oder jungen Sänger meistern können
- daran denken, welche angenehmen, neuartigen oder schwungvollen Elemente man in eine Komposition einbauen kann, wie z.B. rhythmische oder tänzerische Elemente, die das Musikstück komplettieren und künstlerisch wie sozial und spirituell bereichern.

Für den zukünftigen Komponisten ist es sicher eine Idee, mit dieser einfachen Methode zu arbeiten, natürlich auf der Grundlage guter musiktheoretischer Kenntnisse und wenn möglich mit Unterstützung eines tüchtigen Chorleiters, der mit seinen Erfahrungen und Vorschlägen weiterhelfen kann. Andere Überlegungen beziehen sich auf das musikalische Material. Ab und zu wird der Komponist ein volkstümliches oder akademisches Thema bearbeiten oder neu komponieren wollen. Eine solche Arbeit ergibt ein Arrangement oder auch eine Neukomposition, bei der die Eigenheiten des ursprünglichen Stückes umgestaltet und anderen Gegebenheiten angepasst werden. Manchmal ist es leicht, eine Arbeit als Arrangement zu erkennen und zu qualifizieren. In anderen Fällen ist eher von einer Komposition zu sprechen, wenn nämlich das Musikstück erweitert und fortentwickelt wird und der Komponist neue Elemente einfügt, die zwar auf dem schon vorhandenen melodisch-poetischen Motiv fußen, aber neue Themen, Wendungen und Variationen beisteuern, die die ursprüngliche Idee des Stückes signifikant verändern. Letztendlich bleibt es dem Komponisten überlassen, ob er seine neue Kreation der einen oder anderen Kategorie zuordnet.

Damit eine Komposition oder ein Arrangement zur Wirkung kommt, sind gegebenenfalls Änderungen vorzunehmen, die von der personellen Zusammensetzung des Chores sowie seinen gesanglichen und musikalischen Fähigkeiten abhängen. Es ist immer vorteilhaft, wenn man es mit Chorleitern zu tun hat (Chorleitern mit guten Kompositionskenntnissen), die aufgrund ihrer musikalischen Kenntnisse in der Lage sind, Mängel in der Schreibweise oder Notation einer Partitur zu erkennen und

eventuell zu beheben.

Es ist zum Beispiel schwierig, die tiefen Töne zum Tragen zu bringen. Für sie sind langsame Tempi wichtig, da die niedrigen Frequenzen bei schnellem Tempo nicht zur Wirkung kommen. Das gilt vor allem für jüngere Sänger, deren volles Stimmpotential in diesen Registern noch nicht ausgereift ist. Wenn die Melodieführung bei den tiefen Stimmen liegt, ist darauf zu achten, die höheren Stimmlagen nicht mit zu vielen schnellen Melodieverläufen anzufüllen, um die Hauptmelodie nicht zu überdecken und das Verständnis der musikalischen Absicht zu erleichtern.

Dagegen eignen sich die hohen Stimmen für schnelle, brillante und intensive Stimmverläufe. Oft macht es Sinn, die Melodieführung in die hohen Stimmlagen zu verlegen. Wenn innerhalb eines Chores ein Sänger oder Sängerin zu einer anderen Stimme wechselt, können sich der Klang und die Ausgewogenheit des Chores in die eine oder andere Richtung bewegen. Dann ist das Arrangement zu ändern, indem man zu Mitteln greift wie Akkordumkehrung, Verstärkung der melodietragenden Stimmen mit zusätzlichen Sängern aus anderen Stimmen usw.

Allerdings weisen Chöre mit scheinbar ähnlichen Qualitäten Unterschiede auf in Bezug auf die Stimmqualität, Ausgewogenheit, Lern- und Interpretationsfähigkeit. Manchmal gleicht die Arbeit des Komponisten der eines guten Schneiders, der dem Kunden einen Anzug auf den Leib schneiden muss.

Komposition

Allgemeine Überlegungen:

- Erkennen der Beschaffenheit eines Chores bezüglich seiner Altersstruktur und Voraussetzungen:
 - a. Kinder oder Jugendliche ohne musikalische oder gesangstechnische Kenntnisse
 - b. Kinder oder Jugendliche mit Erfahrung und musikalischer und gesanglicher Ausbildung

Vorgehensweise:

1. Auswahl eines geeigneten Textes für den Kinder- oder Jugendchor.
2. Text-Rhythmus: Bei den Vorarbeiten zur Rhythmisierung des Textes bleiben die melodisch-harmonischen Aspekte zunächst außer Betracht
 - Der Musiker sollte sich den Text mehrere Male laut aufsagen, um die verschiedenen rhythmischen Elemente zu entdecken, die er später für die Komposition nutzen kann.
 - Er sollte das Gedicht auch mehrere Male lesen, um Muster, Silben oder Lautmalereien zu erkennen, die in den Versen enthalten sind.
 - Wenn man das rhythmische Material einmal ausgewählt hat, kann man anfangen, rhythmische oder tänzerische Gestaltungselemente zu entwerfen, die zu der geplanten Komposition passen.

Arrangements

Vorgehensweise:

1. Studium und klare Vorstellung des Chorleiters über die Charakteristiken des für das Arrangement ausgewählten Lieds.
2. Suche nach Effekten und Begleitrhythmen, die zum ausgewählten Lied passen, sowie Suche nach möglichen Tanz- und Bewegungsmustern.

Es gibt immer mehr Jugend- oder Kinderchöre, die zu einem Gesamtschauspiel tendieren, wodurch der statische Chor zu einer Theatergruppe wird, die ein Gesamtkunstwerk anstrebt. Diese künstlerisch-musikalischen Gruppen experimentieren oft mit überzeugenden Lösungen, bei denen der körperliche Ausdruck in Verbindung mit Gesang die schönsten künstlerischen Ergebnisse zeitigt.

Als ausgezeichnete Komponist und Chorleiter hat **Alberto Grau** (1937) eine ehrenvolle Stellung unter den besten zeitgenössischen Musikern Venezuelas erreicht. Bekannt durch seine Laufbahn als Chorleiter ist Alberto Grau zu einer der führenden Persönlichkeiten der lateinamerikanischen Chorkomposition geworden, und viele seiner Werke wurden von Verlagen wie Earthsongs (USA), Oxford University Press (England); A Coeur Joie (Frankreich), Kjos Music (USA) und GGM Editores (Venezuela) veröffentlicht. 1967 gründete er die *Schola Cantorum* von Caracas, und 1974 gewann er den ersten Preis des internationalen Wettbewerbs Guido D'Arezzo in Italien. Seitdem ist er als Chorleiter zu vielen wichtigen Kongressen und Festivals eingeladen worden. Er hat als Chorleiter die *Schola Cantorum* von Venezuela, das *Orfeón Universitario Simón Bolívar* und den *Coral Ave Fenix* gegründet, und er ist Mitglied der Leitung der *Fundación del Estado* für Kinder- und Jugendorchester Venezuelas. Er ist Beisitzer und wohnansässiger Komponist des *Programms kleine Sänger* der *Fundación Schola Cantorum* von Venezuela und des *Programms Soziales Engagement für die Musik* (Programa de Acción Social por la Música) des CAF. E-Mail: graudolcet@hotmail.com



Übersetzt aus dem Spanischen von Reinhard Kiffler, Deutschland ●

Composers' Corner

Tarik O'Regan: *The Night's Untruth*

James E. Brown, Chorleiter und Lehrer

Über den Komponisten

Der englische Komponist Tarik Hamilton O'Regan (*Abbildung 1*) wurde am 1. Januar 1978 in London geboren. Sein Name birgt drei Besonderheiten. Im Arabischen bedeutet Tarik „hellster Stern“ oder „nächtlicher Besucher“ - dieser Vorname offenbart die Kultur seiner algerischen Mutter. O'Regan kommt von seinem britischen Vater, dessen Familie irisch ist. Hamilton bezieht sich auf O'Regans berühmten Urgroßvater William Rowan Hamilton, der sich als Mathematiker besonders auf dem Gebiet der symplektischen Geometrie einen Namen gemacht hat.¹

O'Regan erbte das logisch-mathematische Talent und das Interesse für Muster und deren Kombinationen und Vertauschungen von seinem berühmten Vorfahren. Solche Muster sind typisch für seinen kompositorischen Stil, der vom komplexen Übereinanderlegen von Rhythmen in Instrumental- und Gesangstimmen geprägt ist. Er ist fixiert auf geometrische Abstraktion und abstrakte Kunst, was er auf seine frühe Jugend in Marokko und Algerien zurückführt. *Abbildung 2* zeigt ein typisches marokkanisches Mosaik. O'Regan spricht über sein Bewusstsein für optische Mosaik: „Ich erinnere mich an die Fliesen auf dem Boden, Kacheln in den Hinterhöfen, in allen Räumen – sogar an den Wänden.“² Ähnlich dem Werk in *Abbildung 2* verwendet O'Regan eine Kompositionsmethode eines musikalischen „Blöckebaus“. Er organisiert melodische und rhythmische Patterns wie er sie „in seinem Kopf hört“⁴

Ein weiteres Erbe seiner Vorfahren ist O'Regans Verständnis für Sprachen. Er erwähnt, dass er von seinen Eltern ständig eine Mischung aus Französisch, Arabisch und Englisch hörte⁵ - während er in Algerien aufwuchs. Er erklärt: „Jeder Satz war ein Mix aus diesen Sprachen.“⁶ O'Regans Tendenz, Texte aus mehreren Sprachen in seinen Kompositionen zu nutzen, kommt von diesen sprachlichen Einflüssen, ebenso „aus der Perspektive der mittelalterlichen Musik Europas - und selbst Renaissancekomponisten haben mannigfaltige Texte kombiniert“.⁷ O'Regan sagt auch, seine Textauswahl bestehe „aus einer Mischung aller seiner Hintergründe, seiner belebten Person und seinem Interesse an verschiedenen religiösen, ethnischen und nationalen Traditionen“.⁸ Seine Verwendung verschiedener Texte kann in Kompositionen wie *Triptych*, *Scattered Rhymes* und *The Night's Untruth* gesehen werden.

Musikalische Ausbildung

O'Regan bekam seine erste Ausbildung in der Whitgift School, einer unabhängigen Privatschule für Jungen mit einer großen Musikabteilung. Seine erste tiefgreifende Erfahrung

1 Tarik O'Regan, Interview mit dem Autor, 17. Dezember 2012.

2 ebd.

3 ebd.

4 ebd.

5 ebd.

6 ebd.

7 ebd.

8 ebd.

machte er, als er für die Whitgift School Dance Band ausgewählt wurde, eine prominente Bigband. O'Regans Engagement in der Schulproduktion der „West Side Story“ war die andere lebensverändernde Erfahrung, die ihn motivierte, seine Passion für Schlaginstrumente ernster zu nehmen. O'Regan erzählt: „Ich konnte nicht gut Noten lesen und ich erinnere mich, dass ein Teil meines Übens darin bestand, Aufnahmen des Stücks mit den Instrumentalparts abzugleichen und zu schauen, wie sie zusammenpassten.“⁹ Später, am Ende seiner Schullaufbahn, begann er professionellen Schlagzeugunterricht als Jungstudent des Royal College of Music zu nehmen.¹⁰ Während seines Studiums am Royal College of Music wurde O'Regan dann vom Orchesterdirektor gebeten Symphonieorchester mitzuspielen. Diese Möglichkeit war eventuell ein Auslöser für sein Interesse am Komponieren. O'Regan stellt fest: „Als Schlagzeuger beobachtetst du sehr oft, wie der Dirigent mit jedem anderem arbeitet. Irgendwann entschied ich mich, den Kram zu schreiben, anstatt da zu sitzen und ihn zu spielen, also erkundigte ich mich.“¹¹

Nach seinem Abschluss in Whitgift studierte O'Regan an der Oxford University im Pembroke College. Er sang im Alter von 18-21 Jahren im Chor. Aufgegangen in der reichen Chortradition empfand O'Regan diese Erfahrung als ausschlaggebend. Als er sich vom Pembroke College Choir zurückzog, erzählte er, dass er gar kein Sänger war. „Ich war ein schlechter Bass. Ich erinnere mich an viele Chorleiter, die zu meinem Gesang sagten: ‚Wenn du für Gesangsstimmen schreiben willst, solltest du selber singen – auch wenn du kein Sänger bist.‘“¹² Während seiner Chorerfahrung begann O'Regan zu realisieren, dass Komponieren für Stimmen anders ist als instrumentales Komponieren. Er sagt, er habe eine wichtige Lektion über Schreiben für Stimmen gelernt. „Versuche, zu singen, was du schreibst.“¹³

Neben seiner Ausbildung in Cambridge hatte O'Regan mehrere Jobs, die ihn in seinem Lernen beeinflussten. Er arbeitete vier Jahre als Rezensent für klassische Aufnahmen für die Zeitschrift *The Observer* und war bei der Investmentbank JPMorgan Chase angestellt. Als O'Regan sich an seine Erfahrungen bei JPMorgan erinnert, kommen einige berührende Erinnerungen hoch. JPMorgan Chase war im Grunde ein kultureller Schmelztiegel bezüglich Hautfarben, Religionen, ethnischer Herkunft, Nationalitäten, soziale Herkunft, Geografie. Er betont, dass die Belegschaft sehr männerdominiert war. Zu der Zeit arbeiteten keine Frauen bei JPMorgan. O'Regan erläutert, dass diese Breite der Kulturen immer wichtig für seine kompositorische Arbeit war.

Der professionelle Musiker

O'Regans Chormusikerzeugnisse bricht mit den Formen der „easy listening“-Chormusik durch anspruchsvolle Kühnheit, zum Beispiel durch die Nutzung seiner minimalistischen Techniken in Variation und den Einfluss von Rock'n'Roll-Musik.¹⁴ Die innovativen Werke erreichen das ganze Spektrum von professionellen Ensembles, pädagogischen Institutionen und Laienchören in den USA und Europa. Er ist erschienen im *British Music Magazine*, *The Times* (London) und hatte Auftritte im National Public Radio, bei der BBC und im BBC

Radio. O'Regans musikalische Stimme wurde folgendermaßen beschrieben: Sie habe „eine mutige Frische wie kein anderer sie hat“.¹⁵

Einflüsse

„Wir haben ein uns angeborenes musikalisches Gedächtnis für das, was vor unserer eigenen Zeit war. Die Generation direkt vor dir ist oft abseits dieses deines Gedächtnisses, wenn du erwachsen wirst. Mein musikalisches Gedächtnis ist die Britische Rockmusik der Siebzigerjahre.“¹⁶ Heutige Popmusik lässt sich in O'Regans Chormusik klar in den „rockigen“ Motiven erkennen. Hall und Resonanz werden als bestimmende Techniken genutzt. O'Regan stellt fest: „Ich sehe eine direkte Parallele zwischen Rockmusikeffekten und dem, was Zuhörer in der Renaissance in den großen Kathedralen gehört haben könnten.“¹⁷ O'Regans musikalische und stilistische Interessen werden aus verschiedensten Inspirationen gespeist. Weitere Formen, die in seinem Schreiben auftauchen, sind Jazz, Andalusische Musik (nordafrikanischer Einfluss), Renaissancemusik, Englische Chormusik, Minimalismus, Kunst (speziell nordamerikanische) und Architektur.

In ‚The Night's Untruth‘ entdeckt O'Regan die Idee des rhythmischen Antriebs durch seine Nutzung von kanonischer Phrasierung – eine Technik, die man oft bei Werken des amerikanischen Minimalisten Steve Reich findet. Reich war neben La Monte Young, Terry Riley und Philip Glass einer der Pioniere der minimalistischen Musik in den Sechzigerjahren. Wie bereits erwähnt: Rhythmus ist der Katalysator, der alle Werke O'Regans miteinander verbindet. Er schreibt Steve Reich und seinen Kollegen zu, „den rhythmischen Schwung wieder in den Fokus beim Schreiben von Musik gerückt zu haben.“¹⁸ Er sagt: „Es ist ein zentraler Teil des Komponierens, speziell in *The Night's Untruth*, *The Ecstasies Above*, and *Triptych*.“¹⁹ Er ist fasziniert von der ‚Orchestration von Stimmen‘, wie er es nennt.²⁰ Er konstatiert: „Weil ich Künstler bin, bin ich an der vollen für mich erreichbaren Farbpalette interessiert. Ich male meine Bilder nicht nur mit Standardfarben. Das ist der Antrieb für meine Chorkompositionen.“²¹ O'Regan ist nicht in der Chortradition aufgewachsen. Er erzählt: „Als ich mit dem Komponieren anfang, verfolgte ich gezielt das Singen und war begeistert, wie homophon alles war. Ich erinnere mich oft daran, wie schwer es war, meinen eigenen Ton zu finden.“²²

The Night's Untruth

Einleitung

O'Regan ist fasziniert vom Umgang der Leute mit dem Thema ‚Tod‘ und dessen Tabuisierung. Vom Moment an, in dem wir geplant werden, beginnen wir zu sterben. Egal ob rigoroser Atheist oder extremer Fundamentalist, egal welchen Glaubens – jeder von uns hat einen ganz individuellen Umgang mit dem

9 ebd.

10 ebd.

11 ebd.

12 ebd.

13 ebd.

14 Jeff Simon. *Buffalo News*, 10. Oktober 2011.

15 Michael Church. „Rich Galleries of Sound by a Real Craftsman.“ *The Independent*, 26. April 2007.

16 Ibid.

17 Ibid.

18 Ibid.

19 Ibid.

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Ibid.

Tod.²³ Einige Leute glauben stark an ein bestimmtes Leben nach dem Tod, andere glauben an ein definitives Ende.²⁴ O'Regan kämpft mit dem gesellschaftlichen Bild des Todes als einem fürchterlichen, angstmachenden Ding, worüber wir uns nicht zu reden trauen. O'Regan gibt dem Zuhörer die Aufgabe, über Tod nachzudenken und zu sprechen. Durch seine Kompositionen bekommen wir einen Einblick in seine Vision des Todes: eine lebhaft Erfahrung, die zu unserem Leben dazugehört, anstatt einem melancholischen Ende, vor dem uns graut.

Die Entstehung von The Night's Untruth

The Night's Untruth ist eine Auftragskomposition anlässlich des zehnten Jubiläums der John Armitage Memorial Trust (JAM) und des 40jährigen Jubiläums von VocalEssence und handelt vom Thema Schlaf.²⁵ Sie wurde am 25. März 2010 von den BBC Singers (Ltg. Nicholas Cleobury), begleitet von Onyx Brass und Stephen Disley an der Orgel in der St. Brides Church in der Fleet Street in London, England, uraufgeführt. George Hall, Journalist für The Guardian, pries die Aufführung von O'Regans Werk als „die beeindruckendste Präsentation des Abends. O'Regans technischen Fähigkeiten sind fantastisch und das Resultat hat eine Deutlichkeit, die perfekt zur Feinsinnigkeit des Themas passt.“²⁶ Tabelle 1.1 zeigt die Dauer und die Instrumentation von The Night's Untruth (Englische Version)

Der Text

O'Regans Textzusammenstellung in The Night's Untruth basiert auf einer vielfältigen Sammlung von berühmten Poeten. Er benutzt Werke des englischen Dichters John Keats, des englischen Dichters und Historikers Samuel Daniel, des englischen Dichters und Dramatikers William Shakespeare und des Amerikaners Hart Crane.

Dauer
ca. 16'
Instrumentation
SATB Chor
Bläcbläserensemble:
Trompete I in Bb
Trompete II in Bb
Horn in F
Posaune
Tuba
Orgel

▲ Tabelle 1.1. Dauer und Instrumentation von The Night's Untruth von Tarik O'Regan.

23 Ibid.

24 Ibid.

25 Tarik O'Regan, in conversation with John Birge at Minnesota Public Radio, in St. Paul, Minnesota, on April 11, 2011. <http://minnesota.publicradio.org/display/web/2012/04/12/tarik-oregan> (last accessed on January 28, 2013).

26 George Hall, The Guardian, 30 March 2010. <http://www.guardian.co.uk/music/2010/mar/30/jam-10th-anniversary-concert-review> (last accessed on February 14, 2013).

Musikalische Analyse von The Night's Untruth Form

The Night's Untruth ist ein einsätziges Werk, welches die nebulöse Welt des Schlafes offenbart und „mithilfe von Auszügen von Gedichten des 17. bis 20. Jahrhunderts als Metapher dient. Tod, Liebe, Angst, Extase, Isolation, Traum und der Rest sind alles textliche ‚Variationen‘ des ‚Themas‘ Schlaf und finden sich wieder in den ausgewählten Texten.“²⁷ O'Regan sagt: „The Night's Untruth behandelt die Frage, ob diese Art von metamorphosischer Existenz, in der wir in den Schlaf sinken, Realität ist. Ich frage mich, ob dieses Nebenuniversum des Schlafes so interessant wäre, wenn wir nicht die wirkliche Realität hätten, in der wir leben.“²⁸ Tabelle 1.2 illustriert die Analyse und Form von The Night's Untruth.

Takte	Teil	Tonales Zentrum
1 – 18	Einleitung	G-phrygisch/F-dorisch
19 – 47	A	F-dorisch
48 – 55	Überleitung	F-dorisch
56 – 75	B	D-phygisch
76 – 84	Musikalische Verbindung	D-phygisch
85 – 99	B ¹	D-phygisch
100 – 158	C	D ^b -phygisch
159 – 178	B ²	F-phrygisch
179 – 232	D	Modale Verbindung/F-dorisch/C-Dur/Modale Modulation
233 – 255	A ¹	F-dorisch
256 – 277	B ¹	D-phygisch
278 – 345	C	D ^b -lydisch
346 – 362	Coda	G ^b -lydisch

▲ Tabelle 1.2. Analyse und Form von The Night's Untruth

Der harmonische Rhythmus in The Night's Untruth ist außer in den bewegten mehrfachen B-Teilen langsam. O'Regans kanonisches Material in schnellen repetitiven Einsätzen kreiert eine statische Harmonie. Ein weiteres Mittel, welches O'Regan in The Night's Untruth nutzt, um nahtlose Übergänge zwischen den einzelnen Teilen zu ermöglichen, sind Haltetöne in den Instrumenten bzw. Stimmen. Hinzu kommen Überlagerungen, sowohl stimmlich als auch instrumental. Für tonale Wechsel experimentiert er mit abrupter Ausdünnung der Textur. Diese kompositorischen Mittel sind charakteristisch für O'Regans Schreibstil und finden sich wieder und wieder in The Night's Untruth, The Ecstasies Above und Triptych.

In The Night's Untruth sind O'Regans Übergänge inspiriert von dem akustischen Bild, welches er kreieren möchte: rastlose Schlaflosigkeit, bevor man dem Schlaf erliegt. Die tonalen Wechsel in The Night's Untruth basieren auf den ihm eigenen kompositorischen Mittel. Die Nutzung von Dröhnen und entweder Ausdünnen oder Zusätze zur Textur sind einige Methoden von O'Regan für Übergänge in tonale Zentren. Die schärfste Technik, die er in The Night's Untruth dafür benutzt, ist eine Viertelpause, die den B¹-Teil in Takt 277 zurück zum C-Teil in Takt 278 verbindet.

27 Tarik O'Regan. The Night's Untruth. Chester: Novello & Co. Ltd., 2010. (Text)

28 Tarik O'Regan, Interview mit dem Autor, 17. Dezember 2012.

Struktur

Einleitung – AB – B¹CB²D – A¹B¹C – Coda. Diese Form ist die Zusammensetzung für *The Night's Untruth*, die als eine modifizierte oder ausgeweitete Form dreier Teile gesehen werden kann. Tabelle 1.3 zeigt die elf Hauptteile und deren Unterteile mit Taktzahlen und dem zugehörigen Text.

Takte	Teil	Text
1 – 18	Einleitung	“O soft embalmer of the still midnight...” – Keats
19 – 47	A	“O soothest Sleep! if so it please, thee...” – Keats
48 – 55	Übergang	
56 – 75	B	“Relieve my languish, and restore...” – Daniel
76 – 84	Musikalische Verbindung	
85 – 99	B ¹	“Relieve my languish, and restore...” – Daniel
100 – 158	C	“And let the day be time...” – Daniel
159 – 178	B ²	“Relieve my languish, and restore...” – Daniel
179 – 232	D	“Is it thy will thy image should...” – Shakespeare
233 – 255	A ¹	“Cease dreams, th’imagery...” – Daniel
256 – 277	B ¹	“Relieve my languish, and restore...” – Daniel
278 – 345	C	“Never let rising Sun approve...” – Daniel
346 – 362	Coda	“Under the mistletoe of dreams, a star –...” – Crane

▲ Tabelle 1.3. Struktur – *The Night's Untruth*

O'Regan baut in *The Night's Untruth* etwas Dramatisches auf durch ungewöhnliche Erarbeitungen imitatorischer und kanonischer Texturen. Er augmentiert und diminuiert Kanon-Motive so, dass das Echo zwischen Gesangs- und Instrumentalpart ständig wechselt. Ein anderes kompositorisches Instrument, welches in *The Night's Untruth* zutage tritt, ist der Wechsel von modalen Harmonikzentren zu neuen musikalischen Teilen, was den Zuhörer bannt. Veränderungen des Modus zwischen verschiedenen Abschnitten werden durch Augmentation bzw. Diminution von Strukturen unterstützt. Das macht eine erstaunliche Flexibilität möglich, da die sich verändernden Tonhöhen ihren Weg in fast jedes tonale Zentrum finden können.

O'Regans methodische Herangehensweise an die Vertauschung von melodischen und rhythmischen Motiven zeigt uns nicht nur eine Momentaufnahme seiner kompositorischen Genialität, sie ist einer der Grundbausteine seiner Musik. Damit die rhythmischen und melodischen Bausteine zusammenpassen, nutzt er statische Harmonien durch Haltetöne in verschiedenen Lagen. Dies ist ein weiteres Beispiel von Minimalismus, in dem das Hauptaugenmerk auf der Entwicklung der Textur liegt und nicht auf dem harmonischen Fortschreiten. O'Regans viel eingesetzte rhythmisch-melodische Motive sind oft von Tanzmotiven inspiriert, die er in seiner Jugend in Nordafrika gehört hat. Melodie und Rhythmus sind außerdem inspiriert von O'Regans Liebe zum Minimalismus und zu Rock'n'Roll-Musik.

Trotz der Anerkennung, die seine Musik bekommt, seine damit verbundene Bekanntheit und die Aufführung seiner Werke von nicht unbedeutenden Gruppen bleibt O'Regan bescheiden. Er ist in der Chormusik zuhause, obwohl er in der Jugend und während seiner musikalischen Ausbildung wenig Chorerfahrung gesammelt hat.

Tarik O'Regans *The Night's Untruth* steht zum Anschauen (nicht zum Download) hier bereit: <http://goo.gl/TYrzG5>

Zitierte Werke

- Church, Michael. “Rich Galleries of Sound by a Real Craftsman,” *The Independent*, April 26, 2007.
- Hall, George. *The Guardian*, 30 March 2010. <http://www.guardian.co.uk/music/2010/mar/30/jam-10th-anniversary-concert-review> (last accessed on February 14, 2013).
- O'Regan, Tarik. In conversation with John Birge at Minnesota Public Radio, in St. Paul, Minnesota, on April 11, 2011. <http://minnesota.publicradio.org/display/web/2012/04/12/tarik-oregan> (last accessed on January 28, 2013).
- O'Regan, Tarik. Interview with author. New York, NY, 180 Madison St., 24th Floor. G. Schirmer, MUSIC SALES OFFICE, December 17, 2012.
- O'Regan, Tarik. *The Night's Untruth*. Chester: Novello & Co. Ltd., 2010.
- Simon, Jeff. *Buffalo News*, October 10, 2011.
- “Tarik O'Regan.” <http://www.musicsalesclassical.com/composer/long-bio/Tarik-O%27Regan> (accessed on July 12, 2012).

Dr. **James E. Brown** ist Dozent für Chormusik an der Troy University, Troy, Alabama. Er arbeitet an der Fakultät für Vokalmusik und dirigiert die Collegiate Singers und die Troy University Gospel Singers. Dr. Brown unterrichtet Musikerziehung im Grundstudium. Ehe er an die Troy University ging, war er Dozent am Tallahassee Community College und Musikdirektor an der Ersten UMC von Monticello. Zu dieser Zeit schloss er seine Promotion zum Dr. phil an der Florida State University ab, wo er bei André J. Thomas studierte. Dr. Braun stammt aus Ohio, wo er den Bachelor in Musikerziehung und den Master in Musik – Chorleitung an der Universität von Akron erwarb. Dort studierte er bei Samuel Gordon. E-Mail: james.brown1275@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Florian Sievers, Deutschland ●

5 Canciones von Wilma Alba Cal

John Warren, Chorleiter und Erzieher

Dies ist der zweite Artikel über kubanische Chormusik, der von meiner Reise nach Havanna im Rahmen des Internationalen Austauschprogrammes für Chorleiter der American Choral Directors Association inspiriert wurde. Er behandelt 5 *Canciones* für gemischte Chöre a cappella von Wilma Alba Cal auf Texte von Federico García Lorca.

Wilma Alba Cal wurde 1988 geboren und studierte Chorleitung am Konservatorium Guillermo Tomás und Komposition am Instituto Superior de Arte bei Juan Piñera. Sie reiste nach Schweden, um an der Musik- und Theaterakademie der Universität Göteborg zu studieren und arbeitete mit dem Göteborg Kammerchor unter der Leitung von Gunnar Eriksson. Sie ist Lehrerin, Produzentin und Komponistin. Ihre Werke reichen von Kammermusik über Orchesterwerke hin zu elektroakustischen Kompositionen, hauptsächlich jedoch schreibt sie Chormusik. Sie hat für Frauen-, Kinder- und gemischte Chöre geschrieben, mit Instrumentalbegleitung und a cappella.

5 *Canciones* wurde 2009 für vierstimmigen gemischten Chor komponiert und vertont 5 Gedichte von Federico García Lorca. Die Gedichte stecken voller sinnlicher Bilder der Nacht – “Mond streift über das Wasser”, “unterm Laubwerk der Sterne”, “schlagen Mondstrahlen auf den Amboss des Abends” (vgl. die vollständigen Gedichte am Ende des Artikels - Englische Version). Manche dieser Bilder werden buchstäblich in der Musik reflektiert. In *Variación* Takt 5 sollen die Sopranstimmen den Wind imitieren, indem sie ein Glissando unbestimmter Tonhöhen pfeifen, während die anderen Stimmen von “(d)el aire” (der Luft) singen. Später, in Takten 11 und 12, wird das Wort “Echo” dargestellt, wenn die Tenöre und Bässe plötzlich die Töne und den Text der Sopran- und Altstimmen wiederholen und umgekehrt (siehe Beispiel 1 - Englische Version). In *Remanso, canción final* beschreibt Cal “cantares” (Gesang) in Takten 27-34 mit einem getrählerten Dreiertakt und einer einfachen wiederholten Melodie, die sich stark von der stockenden, leicht nachahmenden Struktur des restlichen Satzes unterscheidet (siehe Beispiel 2 - Englische Version). Cal macht sich Loras Zeile “Wasser schlägt seine silberne Trommel” in *Pórtico* zunutze, um eine Percussion-Struktur aus unsinnigen Klängen (manchmal in gleichbleibender Tonhöhe) zu entwerfen, vor allem in den Bässen, wobei zwischen 3/4 und 6/8 Takten alterniert wird. In Cals 5 *Canciones* ist dies der einzige onomatopoetische Moment, während das sonst in Vertonungen kubanischer Volksmusik üblich ist.

1. Variación

Cals Musik stimmt mit der dreiteiligen Struktur des Gedichts überein und nutzt einen homophonen 3-taktigen Refrain, der die sich ähnelnden ersten Zeilen jeder Strophe vertont. Der Refrain wird in 2/4 und 4/4 Takten vertont, um den Akzenten des Texts zu entsprechen. Die zweite Zeile jeder Strophe ist frei vertont in einem mehr kontrapunktischen Stil. Die zweite Zeile der ersten Strophe fließt in einem langsam pulsierenden Dreiertakt. Die Bässe singen wiederholte C3 auf jedem ersten Schlag auf die Silbe “dum”, während die höheren Stimmen sanft “del aire” singen, indem sie den zweiten Schlag jedes Taktes betonen. In Takten 9 und 10 singen Tenöre und Bässe dann melodisch und syllabisch den vollen Text der zweiten Zeile (Beispiel 1 - Englische Version).

Der Refrain, der die zweite Strophe des Texts eröffnet, ist ähnlich rhythmisch, nutzt aber etwas andere Tonhöhen. Der zweite Satz ist vertont als “Leggiero”, ist ziemlich synkopisch und soll vielleicht an einen plätschernden Bach erinnern und so das Wort “agua” bebildern. Am Ende des Abschnitts singen die Tenöre und Bässe dann wieder mehr melodische Fragmente, die die ganze zweite Zeile der zweiten Strophe syllabisch vertonen.

Ein ausgedehnter Refrain eröffnet die letzte Strophe. Die Tenöre und Bässe singen nachahmend auf melodische Fragmente, die bereits in Takt 21 gehört wurden. Das leitet in den üblichen homophonen Refrain über, der eine dichtere chorische Struktur mit kurzen divisi in den Alt-, Tenor- und Bassstimmen aufweist. Die melodischen Fragmente, die nachahmend in der zweiten Hälfte dieser Strophe verwendet werden, stammen von der Tenor- und Bassmelodie in Takten 9 und 10. Die Melodie wird in jeder Phrase imitiert, unter Verwendung von Quarten und Sekunden. Eine homophone Schlussphrase steigert sich in einen dichten, offenen Schlussakkord, der als Des-Dur-Septakkord kombiniert mit Es-Dur-Tonika analysiert werden kann.

2. Remanso, canción final

Cals Vertonung wird zusammengehalten durch ein wiederkehrendes Motiv auf den wiederholten Text des Gedichts “Ya viene la noche” (Schon kommt die Nacht), das im Laufe des Satzes leicht nachgeahmt und variiert wird (Beispiel 2 - Englische Version). Es gibt im Satz zwei Episoden ohne dieses Motiv. In der ersten Episode, die die zweite volle Strophe des Gedichts vertont, singt ein Soloquartett unterbrochene, kurze Phrasen, die zu der vorher erwähnten lyrischen Sektion führen, die das Wort “cantares” abbildet. Die zweite Episode vertont die letzten beiden vollen Strophen des Texts in homophonem Stil mit Akkorden, die mit zusätzlichen Tönen angefüllt sind. Das führt zu einer Kadenz auf einen B- Dur Akkord mit zusätzlicher Dur-Sept, None und übermäßiger Undezime auf das Wort “llorando” (weinen). Das “Ya viene la noche” Motiv kehrt für den Schlussteil zurück und führt in schnellen Wiederholungen zu einer fortissimo Schlusskadenz mit einem C Dur-Nonenakkord mit einer hinzugefügten Oberquarte.

3. Media Luna

Media Luna (Halbmond) markiert die Hälfte des Werkes und kontrastiert mit den beiden Eröffnungssätzen in mehrfacher Weise: Der Alt ist geteilt und schafft so eine neue Struktur; fast ausschließlich homophon, ohne die kurzen Momente der Imitation, die man in den ersten beiden Sätzen finden kann, und ohne den rhythmischen Gegenpart der letzten beiden. Die Harmonie ist insgesamt konsonanter mit einigen parallelen Terzen. Obwohl in B-Dur geschrieben, scheint die erste Hälfte zu schweben, unaufgelöst, aufgrund eines fast omnipräsenten F-Dur-moll-Septakkordes. Die Tonika wird endlich auf dem Schwerpunkt von Takt 14 mit einer ergänzenden Dur-Sept und –None erreicht bei der einzigen Feststellung “Como esta el cielo tranquilo” (Wie ist der Himmel still – Beispiel 3 - Englische Version). Die unstete Natur des Satzes wird verstärkt durch einen überwältigenden Akkord in Takt 24 auf das Wort “agua”. Es ist eine Kombination von C7 und D Dur Akkorden. Das F# überrascht besonders durch die wiederholten F7 Akkorde. Interessanterweise erscheint die erste Zeile des Gedichts nur als letzte Textzeile in Cals Vertonung.

4. Pórtico

Durch seine Schlagzeugimitationen, sein wechselndes Metrum und das vivace leggiero Tempo ist *Pórtico* der rhythmischste, lebendigste Satz der Vertonung. Die Altistinnen und Tenöre singen ein zweitaktiges Ostinato, das Metrum und Tonart festlegt (Gis-Moll). Von Takt 26 an singen der Sopran und der Bass die erste Strophe des Textes lyrisch und homophon (Beispiel 4 - Englische Version). Cal lässt sie einen etwas nasalen Klang im Stil der Afro-kubanischen Lieder singen.

Die zweite und dritte Strophe des Gedichts sind in einem langsameren, gebundenen homophonen mittleren Abschnitt gesetzt. Das pulsierende Ostinato kehrt für den Schlussabschnitt zurück. Cal erhöht die Intensität, indem sie allen vier Stimmen rhythmische Einwüfe, Schlagzeugklänge oder Teile des Ostinatos gibt. Die lyrische Melodie kehrt zurück, dieses Mal dreistimmig statt zweistimmig: die Tenöre haben die Melodie, während die zweiten Altistinnen sich in parallelen großen Sekunden über ihnen bewegen und die Sopranistinnen die Tenormelodie diskantähnlich in der oberen Oktave singen. Wie bei mehreren der Sätze führt eine kurze einstimmige Phrase zu einem dramatischen Schlussakkord – dieser ein G-Moll-Septakkord mit einer Undezime.

5. El canto quiere ser luz

Der Satzsatz ist ebenfalls in mehrfacher Hinsicht einzigartig: ein durchgängiges einfaches Zweiermetrum; eine Lebendigkeit, die aus Bewegung fast ausschließlich auf unbetonten Taktzeiten entsteht, und eine fast omnipräsente diatonische Melodie mit geringem Tonumfang, die erstmalig im Alt in den Takten 5 – 7 erscheint. Dieser unterschiedliche Stil scheint zu dem Gedicht zu passen, das sich von den anderen vier abhebt. Die anderen Gedichte zählen sinnliche Bilder der Nacht auf. Dieses hier personifiziert Gesang und Licht mit längeren Zeilen, die fast wie Prosa fließen. Die Textur und die Melodie verändern sich kaum in dem weniger als zwei Minuten langen Satz, aber Cal schafft Kontrast durch Tonartenwechsel vom Anfang in G-Dur über B-Dur nach D-Dur. Der erste Wechsel in den Takten 37 bis 44 ist überraschend in seiner Chromatik. Wie so oft in Cals Stil beginnt die Schlussphrase einstimmig, ehe sie sich zu einem D-Dur-Nonenakkord mit übermäßiger Undezime öffnet. Der Akkord wird staccato auf das Wort „luz“ (Licht) gesungen.

Wilma Alba Cal vertont in *5 Canciones* einfühlsam fünf Gedichte von Federico Garcia Lorca, dabei verwendet sie eine erweiterte harmonische Palette, klare Strukturen und kontrastierende Texturen. Obwohl die einzelnen Sätze auch gut einzeln aufgeführt werden können, funktioniert die Vertonung besonders in ihrer Gesamtheit gut. Die Musik ist anspruchsvoll, aber für gute bis fortgeschrittene Chöre zugänglich.

Bibliographie

- Cal, Wilma Alba. *5 Canciones*. Havana: Published by the composer, 1998. Cal, Wilma Alba. Composer's unpublished biography.
- *El Canto Quiere Ser Luz*. Coro Nacional de Cuba, Digna Guerra, Conductor. Dabringhaus und Grimm, 2011. CD
- Lorca, Federico García. *Collected Poems*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

John F. Warren ist Dozent für Musik und Leiter chorischer Aktivitäten an der Syracuse Universität, New York, USA. Dort leitet er auch drei Chöre und unterrichtet Chorleitung, Chorliteratur und Probentechniken im Grund- und Hauptstudium. Er hat Abschlüsse in Chorleitung an den Universitäten von Miami und Cincinnati (College-Conservatory of Music). Darüber hinaus arbeitete Dr. Warren mit zahlreichen herausragenden Chorleitern wie Robert Shaw, Frieder Bernius, Christoph Eschenbach, Robert Page, Helmuth Rilling, Digna Guerra, Rodney Eichenberger, Jo-Michael Scheibe und Elmer Thomas. Dr. Warren war in verschiedenen Positionen der American Choral Directors Association tätig und hielt Vorträge, war Jurymitglied und leitete Festivalchöre im ganzen Osten der Vereinigten Staaten und Kuba. E-Mail: jfwarr01@syr.edu



Übersetzt aus dem Englischen von Christina Kühlewein und Lore Auerbach, Deutschland ●

Pädagogik im Tapiola Chor: Kari Ala-Pöllänen als kooperativer Kinderchorleiter (s. 71)

Toumas Erkkilä, Musikerzieher

30

Auftritte in Übersee oder Wettbewerbe gehören zu den Dingen, die am liebsten alle Chormitglieder mitmachen möchten. Aber was tut ein Chorleiter, wenn nicht alle mitreisen können, mit anderen Worten, wenn eine repräsentative Auswahl aus dem Chor getroffen werden muss? Hier gibt es verschiedene Lösungsmöglichkeiten mit ebenso verschiedenen Resultaten. In jedem Fall ist es eine schwierige Aufgabe und fordert alle Fähigkeiten auch eines erfahrenen Erziehers heraus. Die Leitungsfrage ist diffizil und wird hier auf den Prüfstand gestellt. Wenn alles gut geht, kann die Enttäuschung ein Ansporn für Motivation und Wachstum sein, im schlimmsten Falle verliert die Gruppe ein talentiertes Mitglied.

Jede Erziehungstätigkeit erfordert eine ständige Reflexion der eigenen Arbeit und der sofortigen Ergebnisse der Auswahl – verbunden mit den Schlüssen, die daraus gezogen werden. Ich denke, die erzieherischen Leistungen kristallisieren sich während des Vorsingens für den Auswahl-Chor heraus. Die Arbeit eines Pädagogen und Leiters besteht zu großen Teilen darin, sich auf ganz unterschiedliche menschliche Persönlichkeiten einzustellen und Einfluss zu nehmen. Der lange Vortrag, den ich auf Finnisch in meiner Doktorarbeit geschrieben habe, dient dazu, die Situation zu beschreiben, wenn der Chorleiter die Ergebnisse des Vorsingens für den Auswahl-Chor dem Chor gegenüber rechtfertigen muss. Dadurch haben wir Zugang zu dem Moment, wenn nicht alle singen oder auf Tour gehen, aber doch noch jeder weiterarbeiten und mit den anderen zusammen spielen muss.

Der kooperative Erziehungsstil scheint die Richtung für die Chorarbeit vorzugeben, aber den wichtigsten Rahmen für die Arbeit eines Chorleiters bilden doch die künstlerischen Auftritte. Die Probenarbeit dafür wird am klarsten beschrieben und verdeutlicht, wenn man die Persönlichkeitsmerkmale in der Sprechweise des Chorleiters analysiert. Für einen erfolgreichen Auftritt brauchen der Chor und sein Leiter die Fähigkeit, mit Stress gut umzugehen. Erfolg wird erreicht durch Know-how, Pflichtgefühl, Konzentration auf das Wesentliche und Disziplin.

Zwei Dinge bilden die Säulen der Kooperation, und sie sind von großer Bedeutung: Diese zwei Dinge sind *Vertrauen* und *Kommunikation*. Kinder und Jugendliche, die in einem Chor singen, sind in der Lage, eine große Verantwortung zu übernehmen, wenn man sie lässt. Der Chorleiter muss in die Fähigkeit der Kinder vertrauen, persönliche Verantwortung zu übernehmen. Um das aufzubauen, ist Kommunikation notwendig. Es ist natürlich, eindeutig und verständlich für alle Altersgruppen, es ist respektvoll, aber stellt eine Führungsposition dar.

Eine Situation, in der Vertrauen und Kommunikation die Kooperation ermöglicht, ist z. B. folgende: In Hong Kong gibt es eine Stelle, an der acht Fahrspuren auf einer kurzen Strecke von nur ein paar hundert Metern zu zweien zusammengeführt werden, dort wo die Straße in den Tunnel unter dem Victoria Harbour führt. Für mich ist das ein eindrucksvolles Beispiel für Kooperation. Alle Fahrer, die diese Straßen nutzen, haben das gleiche Interesse: sie wollen so sicher und ungehindert wie möglich ihr Ziel erreichen. Wie kann das gehen? Durch allgemeinverbindliche Regeln und Respekt für diese Regeln. Auch Kommunikation ist nötig, insbesondere non-verbale Kommunikation, ebenso wie viel Vertrauen. Wenn ein Fahrer zu vorsichtig während der Hauptverkehrszeit fährt, verlangsamt sich der ganze Verkehr – eine einzige Person kann so das ganze System verlangsamen.

Ich sehe das Gleiche in einem Kinderchor, der mit kooperativer Leitung arbeitet; die Arbeit muss auf gegenseitigem Vertrauen und zielführender, hauptsächlich non-verbaler Kommunikation basieren.

Ich untersuche die Kooperation als Teil der Arbeit eines Dirigenten anhand der fünf sogenannten Kooperations-Prinzipien nach Johnson:

Das erste Prinzip ist die *positive Abhängigkeit*. Dies ist das bedingungsloseste Prinzip in der Kooperation und ist umfassend präsent in der Chormusik. Jeder Sänger muss darauf vertrauen, dass er nicht auf der Bühne allein gelassen wird; alle sitzen im gleichen Boot. Der Moment, wo ein Fehler passiert, kann bei Live-musik nicht wiederholt werden, allenfalls im Studio. So kann es dazu kommen, dass ein Sänger, der sich unsicher fühlt, lieber still bleibt. Das ist komplett unproduktiv. Jeder Sänger muss in der Lage sein, eine klare individuelle Verantwortung zu übernehmen und eine sichtbare Rolle einzunehmen, indem er seine persönliche Bestleistung zeigt und so die anderen ermutigt, das Gleiche zu tun. So entsteht eine positive Abhängigkeit unter den Chorsängern.

Das zweite Prinzip ist ein *die direkte Ansprache begünstigendes Zusammenspiel*. Die Kommunikation im Chor wird zu einem beträchtlichen Teil der Arbeit und des kooperativen Denkens. Ich habe untersucht, ob die non-verbale Kommunikation erklären kann, wie ein Kinder- und Jugendchorleiter auf natürliche und vertrauensvolle Weise mit einer extrem heterogenen Gruppe kommunizieren kann. Im Tapiola Chor singen z. B. Kinder, die gerade lesen lernen, zusammen mit Universitätsstudenten. Dennoch ist die Kommunikation einheitlich und für alle gleich. In dem Maße, wie die Kommunikation die non-verbale Seite betont, ist die Möglichkeit, die Absicht und die Botschaft des Chorleiters zu verstehen, möglicherweise für alle Menschen quer durch alle Altersgruppen gleich.

Das dritte Prinzip ist die *individuelle Verantwortlichkeit*. Dieses Prinzip wird auf die Spitze getrieben, wenn der Chor ohne den Dirigenten auftritt. Diese Auftrittsweise war zu der Zeit üblich, als Ala-Pöllänen Chorleiter war. Eine Frage drängt sich auf: woher kommt dieses starke Selbstvertrauen und die Selbstsicherheit, wenn der Chorleiter nicht vorne steht, sondern in der Zuhörerschaft sitzt? Es scheint, als ob immer einer oder mehrere in der Gruppe sind, auf denen dieses Wohlgefühl ruht. Möglicherweise beginnt aber diese Verantwortlichkeit gar nicht mit dem Leiter oder hängt von der Existenz des Leiters ab, sondern erwächst aus der individuellen Sicherheit und dem Know-how jedes einzelnen Sängers, mit anderen Worten: Positive Abhängigkeit.

Ala-Pöllänen vermied es bewusst, sich auf die stärksten Individuen im Chor zu verlassen, denn das hätte unweigerlich zu Problemen geführt. Die stärksten Sänger sind meistens auch die ältesten Sänger, die bald ausscheiden, deshalb wollte Ala-Pöllänen die jüngeren Sänger in ihrem persönlichen Wachsen unterstützen, indem er ihnen Verantwortung gab.

Das vierte Prinzip ist *zwischenmenschliche und gemeinschaftsbildende Fähigkeiten*. Die Verantwortung eines Chorleiters wird noch größer, wenn er überlegen muss, wie er mit den Mitgliedern umgehen soll, die unsicherer sind als das Gros der Gruppe. Die Qualität einer Chorleitung bemisst sich, wie in jeder anderen Leitungsposition auch, zu einem gewissen Teil in der Fähigkeit und Bereitschaft, mit Konflikten und schwierigen Situationen umzugehen. Kinder reagieren auf des Dirigenten Respekt und entwickeln Vertrauen und gegenseitigen Respekt gegenüber dem Dirigenten.

Das fünfte und letzte Prinzip ist die *Gruppenentwicklung im Wechselspiel*. Ala-Pöllänen hat immer versucht, die Reizschwelle für Kritik und Kommentare in der Gruppe so niedrig wie möglich zu halten. Ich meine, dass die freie und offene Atmosphäre auf der Bühne ein entspanntes und sicheres Gefühl widerspiegelt, welches im Gegenzug nur möglich ist, wenn die Atmosphäre im Chor und die Art des Chorleiters ermutigend ist, selbst wenn Fehler passieren.

Der Schlüssel zu Kooperation und Vertrauen liegt darin, dass die Teilnehmer sich nicht ausgebeutet fühlen und dass ihre Entscheidung, mitzuarbeiten, niemals in eine Situation führt, in der sie sich beschämt fühlen. Das ist unglaublich wichtig in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, die auf dem Weg zum Erwachsenwerden sind! Um Beschämungen zu vermeiden, sollte der Chorleiter systematisch Selbstvertrauen und Selbstwertgefühl bei den Mitgliedern aufbauen.

Ich habe über die anspruchsvolle Aufgabe der Kinder- und Jugendchorleitung nachgedacht; im Grunde genommen halte ich jede Leitungsaufgabe für ähnlich anspruchsvoll. Jede Aufgabe ist individuell verschieden, jedes Team und jede Organisation ebenso, deshalb sollte man vorsichtig mit Verallgemeinerungen sein. Aber auch auf die Gefahr der Verallgemeinerung hin habe ich versucht, einige Gesichtspunkte aufzuzeigen, die meiner Meinung nach Führungsqualitäten unterstützen in Situationen, in denen ein Mensch die Handlung eines anderen Menschen steuert.

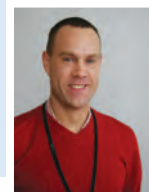
Das ist meines Erachtens Menschenführung: Die Arbeit eines anderen Menschen zu beeinflussen, oder zumindest danach zu streben.

Bibliographie:

- Costa PT & McCrae RR (1992) NEO PI-R Professional Manual. Odessa, FL: Psychological Assessment Resources.
- Heinström J (2003) Five Personality Dimensions and Their Influences on Information Behaviour. *Teoksessa: Information Research*. 9(1): 1–22.
- Johnson D & Johnson R (1975) Learning together and alone, cooperation, competition, and individualization. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Johnson D, Johnson R, Holubec E & Roy P (1984) Circles of Learning. Cooperation in the Classroom. ASCD. USA.
- Johnson D, Johnson R & Holubec, Edythe (1994) Cooperative Learning in the Classroom. ASCD. USA.
- Johnson D & Johnson R (1994) Leading the Cooperative School. Interaction Book Company. Minnesota. USA.
- Johnson D (2009) Reaching Out. Interpersonal effectiveness and self-actualization. Pearson. USA.
- Kinnunen ML, Metsäpelto RL, Feldt T, Kokko K, Tolvanen A, Kinnunen U & Leppänen E & Pulkkinen L (2012) Personality Profiles and Health: Longitudinal Evidence among Finnish Adults. In: *Scandinavian Journal of Psychology*. 53(6): 512–522.
- Leppilampi A (2004) Yhteistoiminnallinen johtaminen. Avain organisaation menestymiseen ja henkilöstön jaksamiseen. In: Jaatinen R, Kaikkonen P & Lehtovaara J (toim) (2004) Opettajuudesta ja kielikasvatuksesta. Puheenvuoroja sillanrakentajille. Tampereen yliopisto: TAJU: 196–215.

Die Dissertation wurde am 26.10.2013 öffentlich verteidigt an der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität Oulu. Die Dissertation (auf Finnisch) und ihr Abstract (sowohl auf Finnisch als auf Englisch) sind verfügbar unter <http://jultika.oulu.fi/Record/isbn978-952-62-0229-7>

Tuomas Erkkilä graduierte 2001 in Musikerziehung und erwarb 2013 seinen Doktor der Erziehungswissenschaft an der Universität Oulu. Er arbeitet als Oberschulrat in Nokia, Finnland und ist Sänger im Tampere Philharmonic Choir. E-Mail: Tuomas.Erkkila@nokiankaupunki.fi



Übersetzt aus dem Englischen von Heide Bertram, Deutschland ●

Canterbury Dictionary of Hymnology (s. 75)

von Debra Shearer-Dirié, Chorleiterin und -pädagogin

32

Wer auf dem Gebiet der Hymnologie bereits geforscht hat, wird mit den Studien John Julians und seinem Handbuch der Hymnologie (*A Dictionary of Hymnology*) vertraut sein. Dieses im Jahre 1892 erschienene, 1.616 Seiten umfassende Werk wird begleitet von einem 215-seitigen Register. Indes war Julian mit seiner Ausgabe von 1892 nicht gänzlich zufrieden, und so überzeugte er die Herausgeber, im Jahr 1907 eine überarbeitete, ergänzte Ausgabe zu veröffentlichen. 1957 erschien dann in Dover eine Neuauflage jener Fassung von 1907.

Das *Canterbury Dictionary of Hymnology* (www.hymnology.co.uk) ist der Versuch, das *Dictionary of Hymnology* auf neue Weise zugänglich zu machen. Es ist zugleich das Ergebnis zehnjähriger gemeinschaftlicher Forschung unter der Leitung von Prof. John Richard Watson (University of Durham, England), welcher als führender britischer Hymnologe seiner Generation gilt, und Dr. Emma Hornby (University of Bristol, England), Spezialistin für Alte Musik. Zur Gruppe der Redakteure, die sich an Watsons und Hornbys Arbeit beteiligen, gehören Jeremy Dibble (England), Colin Gibson (Neuseeland), Margaret Leask (Kanada) und Carlton R. Young (USA).

Das *Dictionary* umfasst mehr als 4.000 Einzeleinträge und nennt über 300 Urheber von Liedern jüdisch-christlicher Tradition aus mehr als 30 Ländern — von den Anfängen bis zur Gegenwart. Es werden Choräle unterschiedlicher Herkunft vorgestellt, zunächst griechische und lateinische, ferner deutsche, französische, skandinavische oder lateinamerikanische, um nur einige aufzuzählen; daneben finden sich auch fernöstliche Melodien, christliche Volkslieder, Sklavengesänge oder afroamerikanische Spirituals. Es wurde mehr ins *Dictionary* aufgenommen, als John Julian einst vorgesehen hatte, insbesondere finden sich zu den jeweiligen Chorälen neben der Nennung des Textverfassers auch Angaben über den Komponisten oder auch über die Verwendung der gleichen Melodie für verschiedene Texte.

Die Oberfläche des Website ist übersichtlich gestaltet und bietet insgesamt einen leichten Einstieg. Die verfügbaren Daten erstrecken sich von den üblichen Rubriken (*Liedtypen, musikalische Themen, historische Betrachtungen*) bis hin zu detaillierteren Darstellungen u.a. zu *Personen, Orten, Melodien, Epochen* und *Stilen*. Allein die Anzahl der Einträge in jeder Rubrik verdeutlicht bereits den Wert der in diesem Webangebot zur Verfügung gestellten Daten. In der Rubrik *Personen* finden sich Beiträge über Textverfasser, Übersetzer, Komponisten, Bearbeiter, Hymnologen und Musikwissenschaftler. Unter der Rubrik *Epochen* stehen, bis vor das Jahr 1000 zurückreichend, Artikel über Choräle, Gedichte und ihre jeweiligen Verfasser. Persönlichkeiten wie Ambrosius von Mailand († 397) und Alkuin von York († 804) werden mit weiterführenden Literaturangaben vorgestellt. Die Website bietet jenen Nutzern, die bereits genau wissen, wonach sie suchen, auch eine direkte Artikelsuche an, wodurch ein Durchforsten vorgegebener Rubriken entbehrlich wird.

Zum Vertiefen versehen die Autoren die Artikel mit nützlichen Querverweisen und Links zu verwandten Themen auf ihrer Website, zu welchen man mit einem einfachen Klick gelangt. Wie die Forschung auf allen historischen Feldern, so kommt auch die hymnologische Forschung nie zum Stillstand. Die Einrichtung des Online-Angebotes gewährleistet — besser als das Drucken von Neuauflagen auf Papier — Datenaktualität und bietet einen bequemen Zugriff auf korrekte Informationen. Seitens der Verantwortlichen der Website sind zwei Aktualisierungen des *Dictionary* pro Jahr angedacht.

hymnology.co.uk bietet ferner eine Neuigkeiten-Rubrik (*latest news*) an; die meisten der dortigen aktuellen Einträge beziehen sich auf die Gründung der Website oder liefern weiterführende Informationen. Sobald die Quellensammlung an Bekanntheit gewinnt, kann hier mit Sicherheit ein Ort regen Informationsaustauschs über Veranstaltungen und neue Quellen entstehen.

Es ist ein einmonatiges Probe-Abonnement erhältlich, und direkt nach der Zahlungsbestätigung haben die Nutzer Zugriff auf das Angebot für die Laufzeit ihres Abos. Diese praktische Website wäre insbesondere auch als Hilfsmittel in institutionellen Bereichen einsetzbar.

Für die finanzielle Unterstützung, mit der dieses *Dictionary* ermöglicht wurde, sprechen die Herausgeber folgenden Förderern (chronologisch aufgeführt) ihren Dank aus: The Leverhulme Trust • The Arts and Humanities Council of Great Britain • The British Academy • The Modern Humanities Research Association • The Council of Hymns Ancient and Modern • The Farmington Institute • The Westminster Experiment and Research in Evangelism Trust • Harris Manchester College, Oxford • The West Gallery Music Association • The Jackman Foundation (Kanada)

“Es ist ein unentbehrliches, globales Nachschlagewerk für Studierende der Hymnologie, mit Wissenswerten über Gesänge aus vielen Ländern und in vielen Sprachen, mit hoher Gewichtung des Historischen wie auch des Zeitgenössischen. Möge es für Philologen, Musiker, Kirchenhistoriker und Theologen von Interesse sein und besonders jenen gefallen, die das Kirchenlied als Kunstform schätzen.”

(Zitat von der Website)

Internet-Adresse des Projektes: www.hymnology.co.uk

Debra Shearer-Dirié ist Inhaberin eines Diploms des Kodály-Instituts in Kecskemét, Ungarn, eines Master-Titels in Musikerziehung sowie eines Doktor-Titels (*Doctor of Music*) in Chorleitung an der *Indiana University*, USA. Zur Zeit wirkt sie in Brisbane, Australien; sie unterrichtet Chorleitung und Gehörbildung von der *University of Queensland*, an der *ACCET Summer School* und an der *New Zealand International Summer School in Choral Conducting*. Dr. Shearer-Dirié betreut gegenwärtig als Redakteurin die Veröffentlichungen des nationalen australischen Chorverbands, welchen sie auch im *National Council* vertritt. Sie ist künstlerische Leiterin des *Brisbane Concert Choir*, des *Vox Pacifica Chamber Choir*, sowie der Ensembles *Fusion* und *Vintage Voices*. E-Mail: debrashearerg@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Andreas Mattersteig, Deutschland

Modern Choral Music wird im Vorwort beschrieben als ein Handbuch für Menschen, die mit zeitgenössischem Gesang arbeiten. Es sollte konkretisiert werden, dass die Ratschläge und Übungen der Anleitung auf vom Pop beeinflusstes modernes Repertoire abzielt (im Gegensatz zu den eher Avantgarde – Werken von Komponisten wie György Ligeti oder Arvo Pärt). Trotz des kleinen Formats und des begrenzten Inhalts enthält *Modern Vocal Music* viele konkrete Vorschläge und Übungen für einen wachsenden Bereich der Chormusik, der nach mehr Professionalität sucht.

Ein Blick auf Malene Rigtrups frühere Arbeiten zeigt eine umfassende Erfahrung in der Arbeit mit zeitgenössischen Musikgruppen. Morten Kjær hat bei vielen Gelegenheiten mit Rigtrup zusammengearbeitet, und beide haben Erfahrungen als Songwriter für Solisten und Workshopleiter sowie als Leiter von Gesangsgruppen. Ihre letzte Veröffentlichung wendet sich eher an Sänger und Dirigenten (hier Chorleiter) mit wenig oder keiner klassischen Ausbildung.

Das Handbuch ist in sechs Kapitel unterteilt: Vorbereitung, Einsingen, Lehrmethoden, Spiele und „Eisbrecher“, Kommunikation und Stimmbildung. Das erste Kapitel entwickelt Ideen für die Vorbereitung eines Chorjahres und die Organisation der Chorproben. Es enthält Basis-Probenpläne, die zeigen, wie lange Stücke / Abschnitte geprobt werden können und wie eine Probe effizient ablaufen sollte.

Kapitel 2 über das Einsingen ist das Herzstück des Handbuchs, es nimmt ein Drittel des Buchumfangs ein. Einige dieser warm-ups und Übungen stammen aus Rigtrup's *10 Types of Warm-up Exercises*, viele jedoch sind ganz neu. Die Zusammenstellung der Übungen folgt einer traditionellen Gesangsstunde: beginnend mit Körperhaltung, Atmung, Resonanz (zunächst durch Abwärtssingen) und endend mit Artikulation und Erweiterung des Stimmumfangs. Viele der ersten Übungen im Buch befassen sich damit, dem Sänger / der Sängerin die eigene individuelle Gesangstechnik bewusst zu machen und scheinen für Sänger mit wenig Übung zu sein. Die Stimmübungen sind typischerweise vier oder acht Takte lang und sind für das Ensemble leicht zu merken. Zu den Übungen werden auch Akkorde für Keyboard- / Gitarrenbegleitung angeboten. Rigtrup und Kjær schlagen den gelegentlichen Einsatz bekannter Lieder wie „Scarborough Fair“, „Amazing Grace“ und „Brahms' Wiegenlied“ zum Einsingen vor. Später gibt es vierstimmige Übungen, um die Intonation und verschiedene Klangfarben zu trainieren. Diese Auszüge beinhalten Halbtonschritte und einfache Akkordbildung und können von den meisten Chören gesungen werden.

Kapitel 3 diskutiert verschiedene Grundlehrmethoden für die Proben. Jede Methode wird beschrieben und die Vor- und Nachteile werden aufgelistet. Diese Vorschläge beinhalten die „Sandwich-Methode“, bei der immer vier Takte geübt werden und alles am Schluss zusammengefügt wird. Diese Probentechnik wird oft von Gospelchören verwendet. Eine andere hilfreiche Methode wird „Energizing“ genannt, bei der zunächst der Text nur im Rhythmus gesungen wird und Aussprache und Dynamik geübt werden, bevor die Melodie hinzukommt. Andere Techniken umfassen die „Anker-Methode“ (hier wird der wichtigste Refrain / Teil geprobt und Phrasierung und Interpretation geübt, bevor es in die Details geht), „Frage und Antwort“ und Blattsingens. Der Rest des Kapitels erklärt, wie man Sänger trotz sehr eingeschränkter Klavierkenntnisse begleitet. Während jene, die Probentechnik und Klavierspiel nicht gelernt haben von diesen Hinweisen profitieren mögen, werden die Leser dieses Magazins diesen Teil unnötig finden.

Kapitel 4 enthält Übungen für Sänger, um ihre Improvisationsfähigkeiten zu entwickeln und mehr über ihre Stimme zu lernen. Es enthält außerdem eine Abhandlung über „Kreislieder“, kleine melodische / rhythmische Ideen, die in einer Schleife wiederholt werden können und sich für Improvisationen und zum Experimentieren eignen. Diese Lieder können sowohl als Übung, um Solo-Improvisation zu trainieren, genutzt werden, als auch als einfache Konzertstücke (vielleicht sogar mit Beteiligung der Zuhörer).

Kapitel 5 behandelt die Rolle des Dirigenten, den Chor zu führen, die Sänger auszubilden und sie auf die Aufführungen vorzubereiten, während das letzte Kapitel Ideen untersucht, innovative Konzertprogramme zusammenzustellen. Der Schreibstil ist einfach und leicht zugänglich. Die Anleitungen für die Übungen und Spiele sind klar beschrieben und scheinen nicht nur den Intellekt, sondern auch die Seele der Sänger anzusprechen.

Während einige der warm-ups und Übungen für alle Chorleiter hilfreich sind, werden viele Leser mit einer auch nur bescheidenen Musikausbildung oder Chorerfahrung Teile von *Modern Vocal Music* für nicht bemerkenswert halten: beispielsweise sich darauf zu konzentrieren, Tonika und Dominante zu spielen, mit Metronom zu üben, nur das zu spielen, was nötig ist – sind Allgemeinwissen für jeden Musiker, ob er Klavier spielen kann oder nicht. Die Probentechniken sind auch eher basisorientiert, Blattsingens und Auswendiglernen werden als Hauptaktivitäten genannt mit nur wenig Erkundung der Myriaden an pädagogischen Techniken auf diesem Gebiet.

Vielleicht noch bemerkenswerter ist, was bei diesem Handbuch weggelassen wurde. Rigtrup und Kjær betonen den Wert des Dirigierens, aber es gibt überhaupt keine Abhandlung über oder Einführung in die Gestik des Dirigierens in *Modern Vocal Music*. Ebenso fehlen Grundlagen der Chorverwaltung (Vorsingen, Beschaffung von Geldmitteln, Werbung), Repertoirevorschläge, Notenstudium und –analyse, Vorschläge für die Einbeziehung von Instrumenten und Möglichkeiten, das Einsingen sinnvoll in die Proben einzubinden. Geübte Chorleiter sind sich dieser Themen bewusst, und diejenigen ohne Erfahrung müssten darüber auch Bescheid wissen.

Trotz der fehlenden Teile würde ich dieses Buch Chorleitern von Gruppen für zeitgenössische Musik, Jazzensembles, Gospelchören und ähnlichen Ensembles durchaus empfehlen. Dirigenten mit einer klassischen Ausbildung müssen sich oft umstellen, wenn sie einen zeitgenössischen Chor leiten. Die Übungen, die den Sängern erfolgreiches Improvisieren nahebringen, wären für sie besonders hilfreich. Auch reine Instrumentalmusiker und Musiker ohne Erfahrung im Dirigieren, die nun einen Chor leiten, werden ebenfalls von diesem praktischen, obwohl eher allgemein gehaltenen Handbuch profitieren.

Als früheres Mitglied der St. Louis Children's Choirs ist **Tobin Sparfeld** um die ganze Welt gereist, von Vancouver ganz im Westen, über Britisch Columbia bis Moskau in Russland im Osten. Tobin hat weiterhin mit Seraphic Fire und dem Santa Fe Desert Chorale gesungen. Tobin hat mit Chören aller Altersgruppen und als Direktionsassistent des Miami Children's Chorus ebenso wie als Direktionsmitglied der St. Louis Children's Choirs gearbeitet. Er unterrichtete am Principia College und war Leiter aller Choraktivitäten an der Millersville University of Pennsylvania. Er war außerdem Assistent des Chorleiters des Civic Chorale of Greater Miami. Tobin erhielt sein Chorleiterdiplom an der University of Miami in Coral Gables, wo er bei Jo-Michael Scheibe und Joshua Habermann studiert hat. Er erhielt überdies ein Kunstlehrer-Diplom des CME-Instituts, das von Doreen Rao geleitet wird. Zurzeit ist er Vorsitzender der Abteilung Musik am Los Angeles Mission College, das zum Los Angeles Community College Bezirk gehört. E-Mail: tobin.sparfeld@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Andrea Uhlig, Deutschland ●

Choral Music Recording Reviews

Empfehlung des Kritikers (p 80)

T.J. Harper, DMA

Another Way: English Vocal Music

Quartonal

**Mirko Ludwig (Tenor), Florian Sievers (Tenor),
Christoph Behm (Bariton), Sönke Tams Freier (Bass)**
Sony Classical 88883738612
(2013; 65'21)

Audioausschnitte auf YouTube:

The Long Day Closes von Arthur Seymour Sullivan

<http://youtu.be/OWS1-L3OmOY>

Bushes and Briars von Ralph Vaughan Williams

<http://youtu.be/lAyQYctGGLk>

Mit seiner Debut-CD unter dem Titel *Another Way: English Vocal Music* bietet das deutsche Ensemble Quartonal der Welt eine reizvolle Sammlung selten aufgeführter englischer Vokalmusik. Die Aufnahme bietet eigens für ein Männerquartett geschriebene Stücke, vorwiegend aus dem späten 19. und dem frühen 20. Jahrhundert. Dieses aus Norddeutschland stammende, vollendete a-cappella-Ensemble gewann internationale Beachtung, nachdem es beim Deutschen Chorwettbewerb 2010 in Dortmund den ersten Platz „mit hervorragendem Erfolg“ errungen hatte.

Drei Standardwerke von Ralph Vaughan Williams (1872-1958) befinden sich auf der CD: *The Vagabond*, *Linden Lea* und *Bushes and Briars*. Die wirkliche Stärke der Aufnahme liegt jedoch in der Auswahl von selten aufgeführten Kompositionen englischer Komponisten, die hinter dem Standardrepertoire der Epoche meist vergessen werden. Die abwechslungsreiche Auswahl schließt *Music, when soft voices die* von Sir Edward Cuthbert Bairstow (1874-1946) ebenso ein wie *Tranquility* und *It was a lover and his lass* von Cecil Armstrong Gibbs (1889-1960), ferner einen vierstimmigen Zyklus mit dem Titel *Full Tide* von Alec Rowley (1892-1958), *A little green lane* von Samuel Ernest Lovatt (1877-1954) und die Komposition *The long day closes* von Sir Arthur Seymour Sullivan (1842-1900), der berühmt ist als eine Hälfte von Gilbert und Sullivan. Darüber hinaus wird die CD durch drei Weltpremiere, Auftragskompositionen des Ensembles von zeitgenössischen englischen Komponisten angereichert, nämlich *Wanderlust* von Philip Lawson (* 1957), den titelgebenden Satz *Another Way* von Thomas Hewitt Jones (* 1984) und einen weiteren vierteiligen Zyklus mit dem Titel *Demesnes* von Graham Lack (* 1954). Diese Gegenüberstellung von Alt und Neu beweist, dass Quartonal fähig ist, neuen Wegen in die Zukunft zu folgen, während das Ensemble fest in der Vergangenheit verwurzelt bleibt.

Wie es das Titelstück *Another Way* schon andeutet, liegt die Bedeutung der CD im Weg, nicht im Ziel. Jedes Stück repräsentiert eine unterschiedliche und doch auffällende Seite menschlicher Erfahrung. Im Begleittext zur CD weist der Musikwissenschaftler Nico Schneidereit darauf hin, dass das ausgewählte Repertoire „metaphorisch ... für Fernweh und Sehnsucht sowie als Rückzug vor der Realität verwendet“ wurde und dass es darüber hinaus Hoffnung ausdrückt. Nur wenig unauffälliger neben der versierten Vokaltechnik des Ensembles ist das hervorstechende Merkmal dieser Aufnahme: das Bemühen und die Sorgfalt, mit der Kompositionen von Texten ausgewählt wurden, die einen humanistischen Bogen schaffen, mit dem die Hörer auf eine Reise durch diese Erfahrungen mitgenommen werden.

Eine berichtenswerte Besonderheit der CD ist die Symmetrie der Eröffnungs- und Schluss-Stücke (*Music, when soft voices die* und dementsprechend *The long day closes*), um die Innerlichkeit auszudrücken, die Anfang und Ende des Weges begleitet. Die Mitglieder dieses Quartetts Quartonal besitzen herrlich unwiderstehliche Stimmen und sie singen mit Intention und jeweils passendem Ausdruck vom Anfang bis zum Ende des Programms. Besonders zu erwähnen ist die kunstvolle Wiedergabe der Komposition *Desmesnes* von Graham Lack, die unglaubliche technische Mühelosigkeit voraussetzt – es wäre für die meisten anderen Ensembles ein schwieriges Unterfangen. Dagegen wird der Zyklus durch Quartonal in fähigen Händen und Stimmen mit großer Gewandtheit und Klarheit ausgeführt, ohne Phrasierung und Lebendigkeit zu opfern. Insgesamt wirken die Entscheidungen für die Interpretation in jeder ausgewählten Komposition gut durchdacht und schön dargeboten. Ich folgte gespannt jedem neuen Track.

Die Aufnahme fand in der Kirche St. Osdag in Mandelsloh (bei Hannover) statt. Dieses spätromanische Gebäude aus dem 12. Jahrhundert bietet für die vorliegende Aufnahme eine hervorragende Akustik und einen warmen, reichen Hintergrund. Es gibt nur wenige neue Aufnahmen von englischer Chormusik der Spätromantik, und das allein wäre schon den Kauf wert. Aber der wirkliche Reichtum der CD *Another Way: English Vocal Music* von Quartonal liegt eher in der klugen Wahl selten gesungener Raritäten, die akribisch ausgesucht wurden und eine weitere Hörschaft und größere Würdigung verdienen.

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



Übersetzt aus dem Englischen von Klaus L. Neumann, Deutschland

Anmerkung: Die nächste Nummer des iCB (ICB Vol. XXXII, Nummer 3, 3. Quartal 2014) wird sich ausschließlich mit dem Weltchorsymposium beschäftigen und nur auf Englisch (ohne Übersetzungen) veröffentlicht.