



ICB

International Choral Bulletin

Deutsche Texte

1

President's Column (s. 5)

Liebe Freunde,

willkommen zur ersten "Quartalskolumne des Präsidenten". Der Vorstand und ich entschieden, diese als ein weiteres Mittel zu nutzen, um unsere Mitglieder über das, was am Horizont der IFCM erscheint, zu informieren, und das ist jede Menge!

Ich möchte diese Kolumne beginnen, ein Problem anzusprechen. Wie oft sind Menschen zu mir gekommen und sagten: "Wenn es irgendetwas gibt, das ich für die IFCM tun kann, lass es mich wissen!" oder "Ich möchte helfen, was kann ich tun?" oder "Ich habe Fachkenntnisse im Bereich xyz, mit denen ich der IFCM helfen möchte, sich weiterzuentwickeln.". Genau so begann meine Zeit bei der IFCM. In meiner Anfangszeit half ich dem IFCM-Generalsekretär Walter S. Collins bei seiner Arbeit. Es stellte sich heraus, dass das in vieler Hinsicht eine gute Allianz war und mir erlaubte, meiner Leidenschaft nachzugehen.

Das Volunteer Clearing House: wir werden anfangen, unter dem Vorsitz des IFCM Projektmanagers Francesco Leonardi aus Legnano, Italien, Kontakte und Informationen über Fachkenntnisse zu sammeln (leonardifra@yahoo.it). Die Information wird ein Zusammentreffen von Menschen sein, die ihre Zeit der IFCM widmen möchten. Wenn Sie Herrn Leonardi schreiben und ihm mitteilen, wie Sie denken, dass Sie helfen können, welche Fachkenntnisse Sie haben und wie er Sie kontaktieren kann, werden er und das Präsidium dieses Wissen nutzen, um Menschen zusammenzubringen und die Arbeit zu teilen.

Nach dem jetzigen Stand der Dinge (wirtschaftlich, politisch und kulturell), steht die IFCM vor einer Herausforderung der Art, dass die, die jetzt der IFCM helfen, bis an ihre Grenzen belastet sind. Ich denke, dieses Clearing House wird helfen, das Gleichgewicht wiederherzustellen, sodass wir mehr und mehr Dirigenten, Erziehern, Wissenschaftlern und Chören, neuen wie etablierten gleichermaßen, helfen können.

In zukünftigen Kolumnen werde ich Sie über aktuelle, geplante und zukünftige Projekte informieren. Meine Hoffnung ist, dass Sie dadurch ihre Möglichkeiten erkennen, wie Sie helfen können. Das International Choral Bulletin beispielsweise ist so elegant und professionell, voller nützlicher Informationen und in vier Sprachen übersetzt (französisch, deutsch, spanisch und chinesisch). Ohne ein Team von Übersetzern, Assistenten des Herausgebers, Layoutassistenten, Helfern im Druck und im juristischen Bereich wäre das nicht möglich. Jedes Quartal geht mein Dank an den Herausgeber und sein gesamtes Team. Ihr lasst die IFCM gut aussehen!

Es gibt viel mehr im Leben als Arbeit. Warum nicht Anderen helfen indem Sie tun, was Ihnen Freude macht. Bei der IFCM geht es ums Verbinden. Lassen Sie sich darauf ein! Mit besten Wünschen

Dr. Michael J. Anderson, Präsident

Übersetzt aus dem Englischen von Andrea Uhlig, Deutschland ●

Geburt und Entwicklung der Chorkunst in Russland von der Ausbreitung des Christentums im alten russischen Staat am Ende des 10. Jahrhunderts bis zum Zusammenbruch des russischen Reichs am Anfang des 20. Jahrhunderts (s. 7)

Claudia Nikol'skaya-Beregovskaya

Die Chorkultur des alten Russlands

Die Geschichte in Bezug auf das russische Chorsingen hat uns keine Quellen hinterlassen, die die Musik-Kultur der Slawen bis zu dem Zeitpunkt beschreibt, als das Christentum in Russland angenommen wurde. Ein volkläufiges Lied, das mündlich von einer Generation zur anderen weiter gegeben worden ist, zeugt jedoch von der Tatsache, dass der uralte russische Gesang als Kunstform schon ein hinreichendes Niveau erreicht hatte.

Die Slawen sangen gewöhnlich ohne Instrumente, aber manchmal wurden Blasinstrumente als Begleitung eingesetzt, beispielsweise die slawische Flöte, Zhaleyka (ein Rohrkapselinstrument), Dudelsack oder Tut (eine Art Horn); Schlagzeug wie Schellenkranz oder Trommel; oder Saiteninstrumente wie Gusli (eine Art Zither).

Selbst in dem langen Zeitabschnitt nach der Einführung des Christentums, das – vom Adelspalast bis zur Bauernkate – eine sehr wichtige Rolle spielte, waren die Wurzeln der Kunst der Musik in der dunkelsten heidnischen Vergangenheit und in heidnischen Zeremonien zu finden.

Im Jahre 988, nach der Christianisierung des "Kiew Rus", eines Gebietes, das heute etwa Weißrussland, die Ukraine und Russland selbst umfasst, nahm die russische Kirche das byzantinische griechische Glaubensbekenntnis in der Form an, wie es die Griechen selbst überliefert hatten. Was gewann das frisch bekehrte Russland dadurch im Bereich des Kirchengesangs?

Der erste Gewinn bestand aus einem Korpus mühelos zugänglicher, tadellos festgelegter Textmaterialien, in slawische Sprachen übersetzt, für das gesamte Kirchenjahr – eine Aufgabe, die die Slawen des Balkans bei Ende des 10. Jahrhunderts bewältigt hatten. Zweitens gab es mühelos zugängliche Gesänge in den acht Kirchentonarten (Strukturen, die als *hlasy* bezeichnet wurden) aus dem orthodoxen Osten, niedergeschrieben in der Stolp-Notation der liturgischen Musikbücher, sowie Formen und Stilrichtungen für solistischen und chorischen Kirchengesang, wie er im Osten üblich war. Hier müssen wir nun westliche musikalische und stimmliche Vorstellungen beiseitelassen und stattdessen die strikt vokale, melodische Natur des Singens betrachten, zusammen mit dem von den Kirchenvätern übernommenen Standpunkt in Bezug auf die Aufgaben des Singens in der Kirche.

Darüber hinaus gelangten Lieder in Stolp-Notation (nämlich *znamena*, was Zeichen bedeutet, oder *kryuki*, "Haken") aus der griechischen Kirche nach Russland und wurden im Lauf der Zeit in russische Lieder umgearbeitet. Zeichen – *kryuki* oder *znamena* – gaben keine Anhaltspunkte in Bezug auf Tonhöhe oder – länge, sondern zeigten lediglich das Ansteigen oder Absinken der Stimme, den Nachdruck auf wesentlichen Wörtern oder Wortgruppen, und die Unterlegung der liturgischen Texte an.

Im Zuge der Entwicklung der Gesangkunst bildete das russische Volk einen unverkennbaren Gesangsstil aus, der zur Grundlage der landesweiten Sing- und Chorschulen wurde. Das Singen war vor allen Dingen durch eine respektvolle Haltung zum Text gekennzeichnet. Es ist eine bekannte Tatsache, dass im russischen Volkslied das Sprechen und das Musikalische

zusammenfließen. Lieder ohne Text werden nicht erkannt, und Melodien können so oft wiederholt werden, wie das Lied es benötigt.

Die Melodien des Kirchengesangs wie die des Volkslieds dienten zur musikalischen Auslegung des Textes. Von Sängern wurde erwartet, dass sie hunderte spezifischer musikalischer Floskeln – genannt *popevki* – kannten, die symbolisch bestimmte Bilder des liturgischen Textes zum Ausdruck brachten. Die Konvention der Haken-Notierung gestattete aber auch gewisse Ausnahmen in Bezug auf die Melodien und ermöglichte kreative Umgestaltungen. Die griechische Überlieferung diente als ein Art Tuch, auf das die russischen Sänger ein melodisches Muster "stickten", so wie es ihrem künstlerischen Geschmack entsprach, und wenn wir byzantinische Gesänge mit russischen vergleichen, so kann in letzteren eine gewisse Unabhängigkeit festgestellt werden.

Die Entwicklung eines feudalen Regierungssystems führte dazu, dass die lose Vereinigung des Kiew Rus zerfiel; stattdessen bildeten sich große und kleine Fürstentümer auf diesem Gebiet. In den Hauptstädten dieser Fürstentümer besaß jede Kathedrale ihren eigenen Chor und eine dazugehörige Singschule. Laut Nikolai Uspensky, einem der besten Kenner der russischen Kirchenmusik: "Da immer mehr Chormusik in den Zentren der Chorkultur entstand ... war es möglich, die Elemente der byzantinische Kultur, die das Kiew Rus geerbt hatte, beiseite zu räumen und unverkennbar russische Charakterzüge zu entwickeln. Die Schaffung der unverkennbar russischen acht Kirchentöne war einer der wichtigen Aspekte dieses Vorgangs" [N. Uspensky, "Ancient Russian singing art", M., 1971, p. 69].

Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts brachte die Vereinigung Russlands und die Schaffung eines monarchistischen, zentral regierten Staates mit sich, mit Moskau als Hauptstadt. Das Zusammenlegen von Fürstentümern führte zur Entstehung einer gemeinsamen russischen nationalen Kultur im Bereich von Literatur, Architektur und Gesang; letzterer war das Ergebnis der Bereicherung für alle Beteiligten durch die Zusammenarbeit der Singschulen in Nowgorod, Wladimir und anderen russischen Städten.

Im Jahre 1551 verfügten die Behörden der Moskauer Kathedrale, dass das Priestertum vor Ort öffentliche Schulen einzurichten hatte, die Lesen, Schreiben, Buchschreiben und Kirchengesang zu unterrichten hatten. Darüber hinaus gründete König Iwan IV. (der Schreckliche) die Alexander-Siedlung, eine Art Hochschule, die sich der Kunst des Singens widmete. Er begann, die besten Sänger dorthin einzuladen, und sie gründeten die Moskauer Singschule. Unter diesen Sängern finden wir berühmte Namen wie die Brüder Rogow und Theodor der Christ.

In Nowgorod gab es in der Mitte des 16. Jahrhunderts eine Singschule; einer ihrer bekannten Vertreter war Marzellus der Bartlose (der laut Legende den gesamten Psalter vertont hat). Meister aus Nowgorod brachten auch die Kunst, die *popevki* der *znamenny*-Gesänge zu variieren, auf ein sehr hohes künstlerisches Niveau.

Die Geburt der Polyphonie

Viktor Belyaev, der die Kunst des alten Singens erforscht, hält es für möglich, dass polyphones Singen in Russland vor dem 12. und 13. Jahrhundert in der Form von heterophonen Episoden existiert haben könnte.

In Nowgorod und Pskow, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, erklang an besonders ernsten Feiertagen im Morgen- und Abendgottesdienst ein besonderer Lobgesang-Hymnus, ein Sprechgesang mit Einschluss von unterstützenden Stimmen. Während er in Nowgorod und Pskow war, lenkte Iwan

der Schreckliche Aufmerksamkeit auf diesen Faktor in der Musik, und 1551 verfügte er für die Moskauer Kathedrale, dass das polyphone Singen "überall in Moskau" statt zu finden hatte.

Es gibt eine Reihe Spielarten der alten russischen Kirchenpolyphonie. Die bekanntesten unter ihnen sind Stücke, bei denen ein Vorsänger jeweils eine Zeile solistisch vorträgt, die dann von Chor oder Gemeinde in mehrstimmiger Homophonie wiederholt wird [line singing], sowie die ausgesprochen ernste *demesvenny* Polyphonie, bei der dissonante Episoden von Augenblicken der Harmonie und des Wohlklangs unterbrochen werden.

Dank der Schöpferkraft der russischen Meister erhob sich das *demesvenny* polyphone Singen zu beachtlicher künstlerischer Höhe.

Mehrstimmige Lieder

Nachdem es eine kurze Zeit existiert hatte, ohne sich wirklich durchzusetzen, wurde "line singing" [wie oben beschrieben] in der Kirche durch mehrstimmige Lieder verdrängt, die aus Polen und der Ukraine nach Russland kamen.

Brüderschaften in Südwesten gründeten Schulen in orthodoxen Klöstern, und kirchliches Chorsingen war in diesen Klöstern Pflichtfach. Das Chorrepertoire bestand aus einstimmigen Melodien im Kiew Stil, in Harmonisierungen für Chor nach westlichem Vorbild. Die Slawen Südrusslands beherrschten diese Praxis meisterlich, und als sie in den Staat Moskau umsiedelten, brachten sie eine neue Art des Chorsingens mit, die noch nie zuvor in Russland gehört worden war.

Dadurch, dass es eine Reihe Charakterzüge des "line singing" borgte, verlor das polyphone Singen in Russland die Strenge seines harmonischen Kontrapunktes ("Note gegen Note"). Es nahm auch nationale Eigenschaften auf – ein Stück begann mit dem einstimmigen Gesang, darauf trennten sich die Stimmen, wobei die Basslinie sehr im Vordergrund stand, was dem Gesamtklang Fülle verlieh. Auch wenn die russischen Meister in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts westeuropäische Harmonien als Grundlage benutzten, so behielten sie doch Elemente ihres horizontal ausgerichteten Denkens bei und gaben den Methoden der russischen Polyphonie den Vorzug, mit Vorsänger und unterstützendem Chor.

Patriarch Nikon [1605-1681] trug ganz wesentlich zur Verbreitung des mehrstimmigen Lieds bei. Er liebte die Pracht der Gottesdienste, die für ihn ohne angemessene musikalische Begleitung unvorstellbar waren, und so führte er das mehrstimmige Lied auch in den Chor des Moskauer Patriarchen und in die Klöster ein.

Die Hofkapelle von St. Petersburg

Die höchstgeachteten Spitzenchöre und Ausbildungsstätten in Russland waren die Hofkapelle in St. Petersburg und der Synodalchor, Teil der Synodalschule, die in Moskau kirchliches Singen unterrichtete.

Die Geschichte des ersten Auftritts dieser Chöre geht auf die Herrschaft von Iwan III. zurück. Zu der Zeit (1497) wurde die Kathedrale der Auferstehung Marias in Moskau gegründet und ein Chor, der aus den singenden Klerikern des Monarchen bestand, ins Leben gerufen. 1589 entstand ein russisches Patriarchat, innerhalb dessen der Chor der Patriarchalkleriker gegründet wurde. Dieser Chor wurde später in Moskauer Synodalchor umbenannt, und der Chor der Kleriker des Monarchen wurde 1703 von Peter I. nach St. Petersburg verlegt und in die Hofkapelle verwandelt. Beide Chöre erwarben sich große Beliebtheit, vor allem bei Ausländern, und sie verblüfften ihr Publikum durch die Schönheit sowohl der Oberstimmen

als auch der Bässe. Die Chöre genossen viele Privilegien und bekamen staatliche Zuschüsse.

Das Ziel der ersten Berufschöre bestand darin, an Hofgottesdiensten mit Musik und an anderen Darbietungen für den König bei festlichen Anlässen mitzuwirken, wo der Chor sogenannte "weltliche" Musik aufführte, nämlich russische Volkslieder.

In den 1730er Jahren begann die italienische Vokalmusik sich innerhalb Russlands auszubreiten. Zuerst führten Musiker, die aus Italien eingeladen worden waren, kleine Zwischenspiele auf, und ab 1737 brachten sie Opern zur Aufführung, an denen auch russische Chöre teilnahmen. Wegen ihrer großen Zahl und ihres voluminösen Klangs erfreuten sich diese Opern beim Publikum großer Erfolge.

Da die Ausbildung für das kirchliche Singen Menschen verschiedener sozialer Schichten offen stand, war es möglich, Sänger für Berufschöre auszuwählen. So ist es kaum überraschend, dass die Hofkapelle von Natur aus hochbegabte Sänger hatte. Die Kapelle nahm auch die stimmliche und musikalische Ausbildung sehr ernst. Die Sänger waren stimmlich so gewandt, dass sie, wenn nötig, durchaus mit Erfolg Solopartien in den italienischen Opern übernehmen konnten.

Die italienischen Meister stellten nicht nur Opernaufführungen auf die Beine, sondern sie unterrichteten begabte Hofkapellensänger im Gesang. F. Araya (1709 – ca. 1770), B. Galuppi (1706-1785), D. Sarti (1729-1802), und V. Manfredini (1737-1799) dienten alle als Kapellmeister.

Die Hofkapelle erzielte besonders hohe Leistungen unter der Leitung des bekannten Komponisten Dimitri Bortniansky (1751-1825). Aus zeitgenössischen Memoiren entnehmen wir, dass der Klang der Kapelle zu der Zeit sanft und gleichmäßig war, mit einer erstaunlichen Reinheit der Tongebung. Das eindrucksvollste Merkmal des Chorklangs war jedoch die Einbeziehung der Orgel, die in der Folgezeit zum Markenzeichen dieser Mannschaft wurde.

Vom 18. Jahrhundert an erwarb sich die Hofkapelle Ruhm in ganz Europa. Ausländer gaben zu, dass sie außerhalb Russlands noch nie etwas Ebenbürtiges gehört hatten, was Geschick, Klangreichtum und künstlerisches Niveau anging. Nach einem Besuch in St. Petersburg schrieb Hector Berlioz 1847: "Dies ist der beste Chor, den es gibt, oder vielleicht den es unter vergleichbaren Institutionen in Europa je gegeben hat".

Die Entwicklung des Chorlebens im Russland des 19. Jahrhunderts

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts führten zunehmend starke Entwicklungen im Erziehungswesen in Russland zu einem bitteren Kampf gegen ausländische Vorherrschaft. Im Bereich des Chorsingens zeigten sich solche Entwicklungen in dem Versuch, die nationale Chortradition wiederherzustellen, und im Zuge dieser Bewegung breitete sich ein Netz von Chören für Privatleute, Studenten, Laien, einfache Bauern und sogar Fabrikarbeiter in der Mitte des 19. Jahrhunderts über das ganze Land aus.

Ab Ende des 19. Jahrhunderts gab es berühmte Chöre, die von adligen Gönnern unterstützt wurden, beispielsweise den Chor des Grafen Schermetew, an der Spitze die bekannten Chordirigenten Stepan Degriarew (1766-1813) und Gabriel Lomakin (1811-1885) und die Kapelle des Prinzen Golitzin.

Der Sieg 1812 des russischen Reichs über Napoleon führte zu einer neuen Blüte der Nation, und die Gründung einer nationalen Kompositionsschule trug aktiv zur Entwicklung des Chorgesangs bei.

Michael Glinka (1804-1857), Gründer der russischen „ersten“ Musik, verließ sich in seinem Werk auf Volkskunst und Kirchengesang. Darüber hinaus gewann Glinka die Überzeugung, dass die Harmonisierung russischer Kirchengesänge sowie Originalkompositionen für die Kirche nicht auf westlichen Kontrapunktregeln, sondern auf den uralten Kirchentönen beruhen sollte, und viele andere russische Komponisten des 19. Jahrhunderts wie Mussorgski, Tschaikowski und Rachmaninoff nahmen einen ähnlichen ästhetischen Standpunkt ein.

Die Erfahrung des Singens in russischen Schulchören diente als Voraussetzung für die Entwicklung der theoretischen Überlegungen auf dem Gebiet der stimmlichen Ausbildung. Diese Tatsache wird insbesondere durch eine Reihe Veröffentlichungen belegt, die während 30-40 Jahren im Verlauf des 19. Jahrhunderts erschienen, darunter Glinkas „Übungen“ und Warlamows „Vollständige Singschule“, in denen die Verfasser eine Art Vokaltraining entwickelten, das auf unverkennbar russischen Volksliedmelodien basierte.

Im Jahre 1862 eröffnete Gabriel Lomakin, Leiter von Graf Scheremetew's Chor, zusammen mit dem Komponisten Mily Balakirew (1837-1910) in St. Petersburg die Freie Musikschule als Ausbildungsstätte für Musiklehrer. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wird von dem gemeinsamen Bedürfnis russischer Intellektueller gekennzeichnet, ihr Wissen, auf allen Gebieten der Wissenschaften und der Künste, in den edlen Dienst der Volkserziehung zu stellen. Der Chor der Freien Musikschule, zusammen mit kostenlosen Chorsingstunden in Moskau und St. Petersburg, brachte verschiedene Schichten der Bevölkerung in Kontakt mit Vertretern des hochgeschulten Chorsingens. Zu Ende des 19. Jahrhunderts erschienen ausgesprochen fähige Chöre unter den Laienchören, darunter der Chor von Archangelsk, der Chor der Pretschistenski Arbeiterkurse in Moskau, der Rukawischnow Chor in Nischni Nowgorod, der Kasotski Chor in Penza, Kasernenchöre und sogar der Chor der Hafenarbeiter in Archangelsk.

Gleichzeitig machten sich auch Entwicklungen in der Kunst des Volksliedersingens aktiv bemerkbar. Eine wichtige Rolle in der Geschichte der Entwicklung der russischen Volksliederchöre gebührt einem großartigen Bauernchor unter Leitung von Iwan Molchanow (1808-1881). Als begnadeter Lehrer bezog Molchanow Kinder in den Chor mit ein und lehrte sie gleichzeitig Musiktheorie und Notenlesen. Auf weniger anspruchsvollem Niveau entstand eine „Chorschule“, aus der ein wahrer Sternenhimmel russischer Volksliedsänger und Chorleiter hervorging. Andere erwähnenswerte Volksmusikchöre des 19. Jahrhunderts sind die von Dimitri Agrenow-Slawianski (1836-1908), Peter Jarkow (1875-1945) und Mitrofan Piatnitski (1864-1927).

Die Moskauer Synodalschule für Kirchenmusik

Die Moskauer Synodalschule für Kirchenmusik und ihr Synodalchor wurden zum größten Zentrum für Forschung im Bereich der Kirchenmusik und für die Ausbildung hochqualifizierter Gesangslehrer sowie Vorsänger. Ihre Organisatoren und führenden Kräfte, aus angesehenen geistlichen und kulturellen Zentren, waren prominente Gestalten im russischen Kulturleben wie Stepan Smolenski (1848-1909), Wassili Orlow (1856-1907) und Alexander Kastalski (1856-1926), die das kirchliche Erziehungswesen reformierten und mit dem Synodalchor eine neue, einmalige Form der vokalen Organisation schufen.

Wassili Orlow nahm die Aufgabe auf sich, die öffentliche Aufmerksamkeit vermittelt neuer kompositorischer Methoden und Techniken auf die Erfahrung der sich wieder belebenden

russischen Chormusik zu lenken, und zu diesem Zweck wurden die besten Männer in Russland eingestellt, darunter Peter Turtshchaninow, Peter Tschaikowski, Victor Kalinnikow, Alexander Gretchaninow und Sergei Rachmaninoff. Die Polyphonie innerhalb des russischen Kirchengesangs war lange mehrchörig gewesen, mit den Stimmen in zwei oder sogar drei Gruppen unterteilt, gelegentlich sogar 24 oder mehr. Stepan Smolenski schrieb an seinen Freund Nikolas Findizen: „Du wirst es kaum glauben, aber ich fand eine Liturgie für zwölf Chöre (in 48 Stimmen) und zwei Konzerte für diese Besetzung aus Jaroslawl, die aus dem 17. oder frühen 18. Jahrhundert stammen? Was für Leute waren diese Russen?!“

Diese Bemühungen um das mehrchörige Singen können auf das Bedürfnis nach ästhetischer Schönheit in der Klangfarbe des Chores zurückzuführen sein. Das Kennzeichen von mehrchörigen Kompositionen ist die Vielschichtigkeit der Texturen, so dass jede Vokalstimme ihren eigenen Rhythmus haben kann und verschiedene Klangfarben sich gegenüberstehen.

Wenn sie die künstlerischen Fähigkeiten der Kirchenchorsänger betrachteten, so sahen Smolenski und Orlow diesen Fortschritt als die Entwicklung des Chors in eine Art „chorisches Orchester“. Mit dem Ziel eines größeren Abwechslungsreichtums der Klangfarben nahm Orlow seinen Abschied von der üblichen Konstruktion eines Chores und unterteilte ihn in „leichte“ und „schwere“ Stimmgruppen, die ihrerseits weiter in sogenannte „Notenständerguppen“ unterteilt wurden (wie im Orchester). Eine jede solche Gruppe vereinte vier oder fünf Sänger mit Stimmen ähnlicher Klangfarbe, was es dem Dirigenten ermöglichte, für jeden Abschnitt des Stückes die richtige Klangfarbe einzusetzen und somit die Farbpalette des Chors als Ganzes zu bereichern. Mit dieser Vielfalt der Klangfarben erzielte Orlow erstaunliche Klangwirkungen, die sein Publikum verblüfften.

Nach Orlows Tod wurde Nikolai Danilin (1878-1945) zum Nachfolger als Hauptdirigent ernannt, und der Synodalchor übertraf selbst seine früheren Leistungen. Unter Leitung von Danilin gab der Synodalchor die Uraufführung von Rachmaninoffs Vespers. Während einer der europäischen Reisen dieses Chors schrieb die deutsche Presse: „Der Charakter dieses wunderbaren orientalischen Singens ist echt russisch – eine einmalige Mischung von uralten, halb barbarischen Elementen mit einer gereiften Kultur ... Großartige Stimmen allein könnten diese unnachahmlichen Wirkungen nicht erzielen, wenn es nicht auch die jahrhundertealten Traditionen gäbe, das perfekte Ausbildungssystem der Synodalschule, und einen Leiter wie Nikolai Danilin“. [*Memory of NM Danilin Letters. Memories. Documents. Moscow, 1987. S. 40-43*]

Ab 1917 ...

Nach der Revolution von 1917 wurde Russland zu einem neuen Staat, dessen Lebensweise das geistliche Leben der Russen in vielerlei Hinsicht veränderte.

Die Chorkunst, als die verbreitetste aller Künste, war besonders empfindlich, was die Ansprüche dieser Zeit angeht. Komponisten aus diesen Jahren – Alexander Davidenko, Reinhold Glière, Isaac Dunaewskii und andere – widmeten nun dem Lied der Massen, mit Themen, die sich mehr auf das gemeinschaftliche Leben bezogen, beträchtliche Aufmerksamkeit.

Viele der Chöre des alten Russlands lösten sich auf. Auch der Synodalchor schloss. Es bestand Bedarf an Chören, die ihr Repertoire auf demselben professionellen Niveau vortragen konnten, aber mit anderen Themen. So wurde 1936 beispielsweise der Staatschor der UdSSR ins Leben gerufen, ab 1937 unter Nikolai Danilin. Im Rückblick auf

diesen hervorragenden russischen Chordirigenten schrieb einer seiner Jünger, Moses Nahimowski, selbst Meister der Laienchoraufführungen: "Ich weiß nicht, wie Nikolai Danilin mit der Oktoberrevolution fertig geworden ist, aber er konnte sich einfach kein Leben außerhalb Russlands und der russischen Chormusik vorstellen und konnte sich nicht ausschließen, auch wenn viel von dem, das geschah, sich nicht mit seinen Ansichten deckte ...". [*Memory NM Danilin Letters. Memories. Documents. Moscow, 1987. S. 174*]

Nikol'skaya-Beregovskaya Claudia Philippovna (1922-2011) war Chordirigentin, Musikerzieherin, Forscherin zum Thema der russischen Chorkunst und Professorin. Sie studierte bei Nikolai Michaelowitsch Danilin, dem hervorragenden russischen Chordirigenten, Kantor des Moskauer Synodalchors und Leiter des Staatschors der UdSSR. Sie verfasste bekannte wissenschaftliche Veröffentlichungen und Lehrbücher über die Geschichte und die Theorie des solistischen und chorischen Singens.



Übersetzt aus dem Englischen von Irene Auerbach, England ●

Professionelles Chorsingen und Laienchorwesen in der Sowjetunion (1922-1991) (s. 12)

Boris Tarakanov, Dirigent und Schriftsteller

Anton Fedorov, Komponist, Dirigent und Schriftsteller

DER CHOR ALS SYMBOL EINES STARKEN STAATES

Die sowjetische Führerschaft war sich sehr wohl bewusst, dass ein starkes Land ein singendes Land ist. Es genügt zu sagen, dass die Regierung sich in den Jahren des Großen Vaterländischen Krieges (Ostfront des 2. Weltkrieges) nicht nur auf den militärischen Aufbau konzentrierte, sondern auch auf die Entwicklung des professionellen Chorwesens. 1942, kurz nachdem die Deutschen unter großen Schwierigkeiten vor Moskau zurückgeschlagen worden waren, wurden auf Regierungsebene Beschlüsse gefasst, mehrere Chorgruppen wiederzubeleben – die Schaffung des State Academic Choir of Russian Song, des Russian Republican Cappella Choir und des Russian State Folk Choir. Die Deutschen bombardierten Stalingrad und Leningrad, und der Ural Russian Folk Choir, der Siberian Russian Folk Choir und andere Chöre erschienen. Das erste, was 1943 im verwüsteten Stalingrad wieder aufgebaut wurde, war kein Stahlwerk und kein Häuserblock. Ein Cappella Chor wurde gegründet!

Viele der sowjetischen Entscheidungsträger fühlten die große Notwendigkeit, den 'perfekten Chor' zu schaffen - denjenigen, der für die professionellen und Laiengruppen des Landes ein Vorbild sein würde. Merkwürdigerweise fiel die Wahl nicht auf einen bestehenden Chor einer großen Organisation, sondern auf die Vokalgruppe des Rundfunks der Union. Aufgabe der Gruppe war vor allem die Propaganda der sowjetischen Musik, die während dieser Jahre in vielerlei Genres aktiv produziert wurde - von Kantaten und Oratorien zu Liedern und Chorminiaturen. Einen herausragenden Platz im Repertoire erhielten jedoch russische und ausländische Chorklassiker, was dem Repertoire eine breite Dimension gab und diese Gruppe fast universal machte.

SVESHNIKOV STATE ACADEMIC RUSSIAN CHOIR

Man hält 1936 für das Gründungsdatum des Academic State Choir der UdSSR. Die Leitung des Chores wurde zwei herausragenden Musikern anvertraut - Alexander Sveshnikov (1890-1980) und Nikolai Danilin (1878-1945). Das erste Konzert des State Choir der UdSSR wurde am 26. Februar 1937 in Moskau gegeben, und war nach Zeugenberichten ein außergewöhnlicher Erfolg.

Man sagt, dass Sveshnikov nur einen Wunsch hatte – seinen Chor einzigartig zu machen. Und das gelang ihm. Der berühmte russische Chorleiter Claudiy Ptitza meinte: "wenn man andere Chöre als alten Wein in neuen Schläuchen ansah, so war der State Choir wie eine ganz neue Sorte Wein, mit einem sehr komplexen Aroma". Der State Choir brachte viele Werke von Georgy Sviridov und Dimitri Schostakowitsch zur Uraufführung. Vissarion Shabalin und Rodion Shchedrin widmeten diesem Chor und Sveshnikov persönlich viele Werke.

Nach Alexander Sveshnikovs Tod folgten ihm wunderbare Chorleiter an der Spitze dieses legendären russischen Chors: Igor Agafonnikov, Vladimir Minin, Eugene Tytyanko, Igor Raevskii und Boris Tevlin. Seit August 2012 wird der Chor von Tevlins Studenten Evgeny Volkov geleitet, der sich bemüht, Tevlins Stil zu bewahren und die Traditionen des Chors lebendig zu erhalten. Die Website des Chores: www.goschorus.ru

5

YURLOV RUSSIAN STATE ACADEMIC CHOIR

Wenn wir vom professionellen Chorgesang der sowjetischen Periode sprechen, dürfen wir den Republican State Academic Russian Choir nicht vergessen, der zeitweise als direkter Konkurrent des State Choirs betrachtet wurde, trotz der Tatsache, dass er Behörden der Republik und nicht der Union unterstellt war.

Der Chor hat seine Wurzeln an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, in einem kleinen Chorensemble, das Ivan Yukhov (1871-1943) gründete. Er überwand die Umwälzungen des Jahrhundertanfangs erfolgreich und hatte während der sowjetischen Ära eine herausragende Stellung im kulturellen Leben des Landes. Ein denkwürdiges Ereignis im Leben dieses Kollektivs war 1958 die Berufung von Alexander Yurlov (1927-1973) in die Leitung. Als Absolvent des Moskauer Chorinstituts und Freund und Schüler von Sveshnikov packte Yurlov schnell die 'heilige Kuh' bei den Hörnern. Er benannte den Chor um in Republican Choir Cappella und hob sein Niveau in wenigen Monaten an. Unter Yurlovs Leitung wurde der Chor zu einem der führenden Chorkollektiven des Landes, der sich im Wettbewerb mit dem State Choir und dem Leningrad State Academic Choir von M.I. Glinka erfolgreich behauptete. Der Chor war häufig auf Tournee durch die Sowjetunion, und Laiengruppen nahmen an seinen Konzerten teil – die Verbindung des professionellen Chorsingens und des Laienchorwesens war eine mutige Innovation von Yurlev. Ein weiterer herausragender Dienst an dieser grundlegenden Form des Musizierens war die Rückkehr russischer geistlicher Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts auf die Konzertbühne durch die Cappella. In den Jahren der atheistischen Propaganda war diese Initiative eine wirkliche bürgerliche Leistung Yurlovs.

Ein besonderer Bereich in Bezug auf die kreativen Aktivitäten der Cappella ist mit dem Namen des großen russischen Komponisten Georgy Sviridov verbunden. Yurlov leitete die Uraufführungen vieler Werke Sviridovs, unter anderen das chorsinfonische Gedicht "In memory of Sergei Yesenin", "Oratorio Pathetique" und "Kursk Songs".

Nach Yurlovs Tod wurde die Cappella von seinen Schülern geleitet - Jury Ukhov (1937-2007) und Stanislav Gusev (1937-

2012). Seit 2004 ist Gennady Dmitryak (geb. 1947), ein Student von Alexander Yurlov, Leiter der Cappella. Der Chor hat eine Webseite: www.choir-cappella.ru

KAMMERCHÖRE

In den 1970er Jahren trat etwas Neues in der sowjetischen Chorkunst auf – Kammerchöre. Die massenhafte Begeisterung für Kammerchöre wurde 1962 ausgelöst durch den Besuch der Sowjetunion durch den American Chamber Choir unter der Leitung von Robert Shaw. Der anschließende „Boom“ an Kammerchoraufführungen erstickte fast die Vorstellung vom „großen russischen Chor“. Außerdem wurde die Schaffung großer Gruppen bald wirtschaftlich problematisch. In ganz Russland begannen sich Chöre zu Kammerchören mit etwa 30 Sängerinnen und Sängern zu verkleinern.

Der erste professionelle Kammerchor, der in der Sowjetunion offiziell anerkannt wurde, war der 1972 von Vladimir Minin (geb. 1929) gegründete Moscow State Chamber Choir (www.choir.ru). Bis heute ist er einer der berühmtesten russischen Chöre im „Kammerformat“, sowohl zu Hause als auch im Ausland.

1980 wurde der State Chamber Choir of the Ministry of Culture der UdSSR gegründet, unter der Leitung von Valery Polyansky (geb. 1949), und 1981 der Chamber Choir of the Novosibirsk Regional Philharmonic, geleitet von Boris Pevzner (geb. 1940). Valery Polyanskys Kammerchor entwickelte sich allmählich zur State Symphony Cappella of Russia (www.gaskros.ru), und 1991 wurde Boris Pevzner Leiter des Moscow Choral Theatre (www.bpct.ru).

Bedeutende Beiträge zur Geschichte der Kammerchöre erfolgten durch den Chamber Choir of the Moscow Conservatory, gegründet von einem herausragenden Dirigenten und Pädagogen, Boris Tevlin (1931-2012). Zum Hauptgebiet dieses Chores wurde die Aufführung zeitgenössischer Musik.

LAIENCHÖRE

Die Chorkunst steht bei den Tätigkeiten von Laien an erster Stelle. Dies ist eine Behauptung, die nicht mehr bewiesen werden muss. 1936 war Moskau Austragungsort des vielbeschriebenen ersten Chorwettbewerbs der Gesamtunion, der öffentliche Aufmerksamkeit auf das Chorsingen als eine der demokratischsten Kunstformen auf sich zog. Einige der teilnehmenden Gruppen waren Laienchöre.

Als eine Anzahl von Laienchören spontan über das ganze Land entstanden, wurde die Idee des All-Russian Coordination Resource Center of Choral Performance geboren, und 1958 wurde die Gründung der All-Russian Choral Society vorgenommen. Alexander Sveshnikov wurde der erste Vorsitzende der All-Russian Choral Society (ACS) – er war zu jener Zeit Held der Sozialistischen Arbeit, Nationaler Künstler der UdSSR und Träger des Staatspreises der UdSSR. Hauptaufgaben des Verbandes waren die Förderung der Laienchöre auf jedem nur möglichen Weg und die Verbesserung der Sangeskultur des Volkes. Der ACS leistete das auf vorbildliche Weise. Ähnliche Musik- und Chorverbände wurden bald in anderen sowjetischen Republiken gegründet.

Nach den „Vorschriften über Laienchor und –musikgruppen“, anerkannt vom Kultusministerium der UdSSR, erhielten Laienchöre beträchtliche finanzielle Unterstützung für ihre Entwicklung. Insbesondere hatte jene Gruppe, die den nationalen Titel errungen hatte, das Recht Personal einzustellen, einschließlich eines künstlerischen Leiters, eines Chordirektors, eines Begleiters und sogar eines Choreographen. So wurde der Status des Laienchors auf Staatsebene anerkannt. Das trug zur Bildung von Laienchören in verschiedenen Berufs- und sozialen

Gruppen bei. Zu dieser Zeit begannen sich Laiengruppen unter den russischen Chören zu entwickeln, zum Beispiel der Männerchor der Taxifahrer Moskaus „Green Light“, der sogar sein eigenes Logo hatte, oder der Chor der beschäftigten des Flughafens von Irkutsk, in dem Piloten und Flugbegleiter gemeinsam sangen.

Für die Entwicklung der Laienchorbewegung spielte eine sehr große Rolle, dass diese Gruppen häufig auftraten und Festivals des Laiensingens auf allen Ebenen durchführten; Distrikt, Stadt, Region, Zone, Nation und Gesamtunion.

Die Zahl der Laienchöre nahm im *tempo allegro assai* zu und wuchs bald so sehr, dass es zu einem ernsthaften Personalmangel kam. Um diese Situation so schnell wie möglich zu verbessern, wurden auf Initiative der All-Russian Choral Society neue Fakultäten und Abteilungen für Musik und Pädagogik eröffnet, Schnellkurse in Musikschulen eingerichtet und sogar Strukturen für Fernunterricht an der Kunsthochschule des Volkes entwickelt. In den 1960er Jahren entwickelten sich in der UdSSR Institutionen der Höheren Bildung, wie es keine vergleichbaren auf der Welt gab – Kulturinstitutionen. Sie boten Ausbildung für Manager von Laiengruppen, einschließlich der Chöre.

Laienchöre in Bildungseinrichtungen sind ein getrennter und selbstständiger Zweig der Chorkunst. Einige der Studentenchöre, die eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der Chortradition spielten: als ältester Universitätslaienchor wird der Academic Choir of the Moscow State University angesehen, benannt nach M. Lomonosov (www.choir.msu.ru), gegründet in den frühen 1870ern. Diese wunderbare Gruppe wird heute als Laienchor auf professionellem Niveau betrachtet und wird geleitet von einem talentierten Musiker, Mirza Askerov. Andere russische Studentenchöre haben auch hohes Niveau und eine reiche Geschichte: der Moscow State Technical University Gaudeamus Chamber Choir, benannt nach N.E. Bauman (www.gaudeamus.bmstu.ru) unter der Leitung von Vladimir Zhivov; der Male Choir of the National Research Nuclear University (www.choirmephi.ru), der jetzt geleitet wird von Nadezhda Malyavina, und der Academic Great Chorus of the Russian State Humanitarian University (www.hor.tarakanov.net), dessen künstlerischer Leiter Boris Tarakanov ist.

AN DER JAHRHUNDERTWENDE...

Das kreative Leben russischer Chöre in den 1990ern war zugleich eine Rückwärtswende und eine experimentelle Projektion in die Zukunft. Auf der einen Seite wandten sich die Chöre den „Wurzeln“ der nationalen Sangeskultur zu – der russischen Kirchenmusik. Auf der anderen Seite begannen sie, die Stilvielfalt der zeitgenössischen Chormusik zu entdecken. Diese Unterschiedlichkeit des ästhetischen Zugangs, der Traditionen und Genres der Chormusik verlangte von den Leitern der Gruppen eine Konzeption der Bildung des kreativen Profils des Chors, die sicherstellte, dass eine gemeinsame Philosophie und ein einzigartiger Mikrokosmos alle Sängerinnen und Sänger geistig vereint. Dies hatte eine solche stärkende Kraft für das kreative Leben der Gruppen, dass sie nun in der Lage sind, einzigartige Projekte in führenden Konzertsälen aufzuführen, mit führenden Orchestern und Opernstars aus aller Welt, bei den jährlichen Ostergottesdiensten in verschiedenen Ländern der Welt und in Chorlagern, ebenfalls in der ganzen Welt.

Seit den 1990ern sind überall in Russland Kirchenchöre entstanden. Mit dem Segen der geistlichen der Russischen Orthodoxen Kirche leisten viele nicht nur innerhalb der Andachtsorte Missionsarbeit, sondern auch darüber hinaus. Messen, Vespren, Gebetsstunden, Hochzeiten und Beerdigungen bleiben natürlich, aber dem können Aufführungen in

Konzertsälen mit Programmen, die russische Volkslieder, Chorklassiker und musikalische Projekte einzelner Urheber umfassen, hinzu gefügt werden. Folgende Gruppen wurden zu solch universellen Kirchenchören: der Moscow Synodal Choir, Vorsänger Alex Puzakov (www.mossinodhor.ru); Sretensky Monastery Male Choir, Vorsänger Nikon Zhila (www.bestchoir.ru); Festive Male Choir of St. Daniel Monastery, Vorsänger George Safonov (www.danilovchoir.ru); Choir of the Temple of Christ the Savior, Vorsänger Ilya Tolkachov (www.xxc.ru/ru/choir) und viele andere.

Man sollte nicht überrascht sein über die professionellen Fähigkeiten dieser Gruppen, da viele Absolventen der Dirigier- und Gesangsabteilungen der Konservatorien und anderer höchster musikalischer Ausbildungsstätten nun in Kirchenchören arbeiten. Die Russische Orthodoxe Kirche ist bis heute der größte Arbeitgeber für Berufschorsänger und – dirigenten.

Boris Igorevich Tarakanov (geb. 2.02.1968) ist Chorleiter, Schriftsteller, Mitglied der russischen Journalistenunion und Professor. Vor 2012 war er ein führender Experte an der Zentralbank der Russischen Föderation. Seit 2004 ist er künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Academic Great Chorus of the Russian State Humanitarian University (RSUH). Er hat das größte kostenlose Online-Notenarchiv geschaffen. Seit 2009 ist er Präsident der vereinten Chorbewegung Chorus Inside. Er ist auch Autor von Science-Fiction Romanen. „The Ring of Time“ und „Wheel in the Deserted Park“, sind geschrieben in Zusammenarbeit mit Anton Fedorov. E-Mail: boris@tarakanov.net



Anton Vyacheslavovich Fedorov (geb. 8.11.1974) ist Komponist, Schriftsteller und Preisträger Internationaler Wettbewerbe. Er ist Chefdirigent des Academic Great Chorus of the Russian State Humanitarian University. 2004 schrieb er in Zusammenarbeit mit Boris Tarakanov einen musikalischen Fantasyroman „Wheel in the Deserted Park“. E-Mail: hcab@ya.ru



*Redigiert von Anna Shirley, Vereinigtes Königreich
Übersetzt aus dem Englischen von Lore Auerbach, Deutschland* ●

Vom Moskauer Chorkollegium zur Chorakademie (s. 16)

Anatoly Kiselev, Komponist

Im Sommer 1955 kamen über fünfhundert Jungen aus Städten der gesamten Sowjetunion zum Vorsingen ins Staatliche Chorkollegium in Moskau. Das Kollegium stand unter der Leitung von Alexander Sveshnikov (1890-1980), dem prominenten russischen Chordirigenten und Rektor des Moskauer Konservatoriums, deshalb das hohe Niveau des Wettbewerbs. Ich hatte das Glück, damals zu den zwölf Gewinnern zu gehören und nach einer strengen Prüfung in das berühmte Zentrum der Chorkunst in Russland aufgenommen zu werden.

Die ersten professionellen Chöre in Russland – angestellte Sänger der Herrscher und Patriarchen – bestanden nur aus Männern und wurden erst später mit Jungen vervollständigt, die eine besondere Ausbildung erhielten. Die späteren berühmten russischen Chöre – der Synodalchor in Moskau und die Hofkapelle in St. Petersburg – vereinten ebenfalls Aufführungen (Gottesdienste und Konzerte) mit pädagogischen Aktivitäten. Das über Jahrhunderte hinweg entwickelte Doppelsystem für Sänger und Kantoren endete 1917 mit der gleichzeitigen Auflösung des Synodalchors und der Synodalschule (1918).

In dem schweren Kriegsjahr 1944 gründete Alexander Sveshnikov das Moskauer Staatliche Chorkollegium (MSCC), das heute nach ihm benannt ist. Er lud führende Professoren des Moskauer Konservatoriums sowie drei Absolventen der Moskauer Synodalschule (A.Sergeev, A.Grebnev, N.Demianov) ein, dort zu unterrichten. Damit sicherte er den Fortbestand der russischen Vokal- und Chortradition. Sveshnikov hatte eine direkte Verbindung zur Synodalschule, denn er war dort von dem berühmten Kantor Nikolai Danilin unterrichtet worden, der als erster Rachmaninows Vespermesse (Ganznächtliche Vigil, oder auch Das Große Abend- und Morgenlob) aufgeführt hatte; er hatte dort sein Studium als externer Student absolviert.

Nach und nach wurde die Struktur des Chorkollegiums komplexer: Es wurde umfassender und schloss ein Primarstufe für siebenjährige oder ältere Jungen ein, so dass die Schüler nicht nur eine musikalische Sekundarausbildung bekamen, sondern auch eine Grunderziehung. Der historische Wachstumsprozess dieser einzigartigen pädagogischen Institution wurde abgeschlossen mit der Gründung der Chorakademie im Jahre 1991 durch Professor Victor Popov (1934-2008), einem Absolventen des MSCC. Die rein männliche Chorakademie umfasst eine Grund- und Sekundarstufe (elf Jahre) und eine höhere Stufe (5 Jahre) für die Berufsausbildung. Die höhere Stufe ist auch für Mädchen zugänglich.

Anders als die meisten vorrevolutionären Chöre in Russland und die dazu gehörigen Schulen ist die Chorakademie eine weltliche Musikschule. Ihr Repertoire ist jedoch nicht auf weltliche Musik beschränkt, sondern umfasst auch klassische geistliche Musik.

Das Chorkollegium und später auch die Akademie entwickelten sich zu einer wahren Quelle für musikalische Talente. Es studierten dort berühmte Chorleiter und Pädagogen, wie Alexander Yurlov, Vladimir Minin, Viktor Popov, Andrey Kozhevnikov und Boris Kulikov sowie Komponisten wie Rodion Shchedrin, Alexander Flyarkovsky, Rostislav Boyko, Vladislav Agafonnikov, Valery Kikta und Eduard Artemyev. In der Chorakademie entwickelte sich über die Zeit eine starke Vokalschule, aus der viele prominente Sänger hervorgegangen sind, die auf der ganzen Welt auftreten, darunter Dmitry Korchak, Vasily Ladyuk, Nikolai Didenko, Ekaterina Lekhan,

George Vasiliev und viele andere.

Zusätzlich zu der sehr gründlichen Ausbildung gehört zu einer vollständigen Musikerziehung auch das Konzertieren. Schon früh gaben die Akademiechöre (Knaben-, Jugend-, Männer- und gemischte Chöre) hervorragende Chorkonzerte und Solistenauftritte und nahmen an großen chorsinfonischen Aufführungen unter Begleitung von führenden russischen und ausländischen Orchestern teil.

Zu den wichtigsten Leistungen der Akademiechöre gehört ihre häufige Teilnahme an internationalen Musikfestivals: Bregenzer Festspiele (Österreich 1995, 1996), Festival de Colmar (Frankreich, regelmäßig seit 1998), Rheingau Musikfestival (Deutschland, jährlich seit 1994) und natürlich in Moskau (Moskauer Frühling, Moskauer Osterfestival, Kirschbaumwald, Mocertiana u.a.m.). Chöre der Akademie haben an einer Reihe von Welturaufführungen teilgenommen: *Leben und Tod unseres Herrn Jesus Christus* von Edison Denisov in der Alten Oper in Frankfurt (1994, Ltg. A. Katz) und die *Hymne an den Heiligen Daniel, Fürst von Moskau* von Krzysztof Penderecki (Moskau 1997), die viele Male in Russland und im Ausland aufgeführt worden ist. Ebenfalls vielfach in Russland und im Ausland aufgeführt: Sergej Rachmaninows *Vesper*, Gustav Mahlers Dritte und Achte Symphonie, Verdis *Requiem*, Leonard Bernsteins *Chichester Psalms*, Stravinskys *Psalmensinfonie* und viele andere Werke. Ich bin stolz darauf, dass meine eigenen Kompositionen *Liturgie* und *Vesper* zu Lebzeiten von Victor Popov zu den Uraufführungen des Akademiechors zählten, wie auch eine Reihe von Chorkonzerten.

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts hat die Akademie mit Erfolg eine Reihe von einzigartigen kreativen Projekten initiiert: das Internationale Kinderchorfestival "Kinder unseres Planeten sind Freunde", das russische Knabenchorfestival, das Festival "Junge Stimmen Russlands", den Moskauer Wettbewerb für Chordirigenten sowie weitere bedeutsame kulturelle Veranstaltungen.

Anatoly Ivanovich Kiselev (geb. 18.02.1948) ist ein russischer Komponist, Präsidiumsmitglied der Union russischer Komponisten und als "Arbeiter der Künste" in Russland geehrt. Von 1975 bis 1988 war er künstlerischer Leiter des Instrumentalensembles Dobry Molodtsky. Er hat Sinfonien, Kammer- und Instrumentalmusik, Vokal- und Chormusik, Theater- und Filmmusik sowie geistliche Chormusik komponiert. 2006 wurde er zum "Nationalen Schatz" ernannt. Er ist Eurovisionspreisträger mit einer Nominierung für die *Goldene Antenne* (Fernsehmusik für Kinder). E-Mail: kisseleai@mail.ru



Übersetzt aus dem Englischen von Jutta Tagger, Frankreich •

Die russische Chorgesellschaft und die Erziehung von Kindern zum Massengesang in der Russischen Föderation in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts (s.18)

Elena Shchapova

Die 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Russischen Föderation war geprägt von einer Reihe signifikanter Erfolge im Bereich von Choraufführungen mit Kindern. Dank der Aktivität der gesamtrussischen Chorgesellschaft (ACS: 1957-1987) gab es große Erfolge sowohl auf dem Gebiet der Wissenschaft als auch der praktischen Anwendung vorliegender theoretischer Kenntnisse.

Zunächst vergrößerte sich im Bereich der professionellen Erziehung das Netzwerk an Musikausbildungsinstitutionen, wo Gesangslehrer und Kinderchorleiter ausgebildet wurden, und an den Universitäten wurden Abteilungen "Abendkurse und Fernstudium" eingerichtet, spezialisiert auf Cultural Studies. Mitte der 1980er Jahre hatte sich die Anzahl an spezialisierten Lehrern in den Schulen in ganz Russland mehr als verdoppelt. So gab es zum Beispiel in Magnitogorsk in dieser Zeit 134 Kinderchöre in 57 städtischen Schulen, und 1986 bestand der Massenchor zum Maifestival aus nicht weniger als 1000 Schulkindern. ACS etablierte diese Methoden in allen regionalen Zentren, in Vladivostok, Novosibirsk, Petrozavodsk, Sverdlovsk, Suzdal und in anderen Städten.

Um die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse und die aktuellen Methoden der Kindererziehung unter das Volk zu bringen, initiierte der ACS Entwicklungsprogramme über seine verschiedenen Sektionen, die neben anderem die Kinderchöre betreuten. In der Sektion Moskau wurde ein Diskussionsclub "Tuning Fork" für Chorleiter ins Leben gerufen unter der Leitung des berühmten Komponisten und Chorleiters Georgy Struve. "Tuning Fork" wurde dann zu einer nationalen Initiative. Um außerplanmäßige Choraktivitäten weiterzuentwickeln, sicherte der ACS die wissenschaftliche und erzieherische Unterstützung von Kinderchorvereinigungen in öffentlichen und in Musikschulen, außerschulischen Institutionen, Clubs und Kulturhäusern. Aus erzieherischer Sicht war die Erfahrung der Kinderchorstudios am vielversprechendsten und angemessensten. Das Kinderchorstudio "Pioneriya" wurde 1953 von Georgy Struve aus einem Schulchor heraus gegründet. Es wurde ein kreatives Laboratorium und ein Modell für ähnliche Vereine überall im Land.

Einige Jahre nach der Gründung des ACS gab es als Nebenstellen schon 38 Kinderchorstudios und etwa 200 Chormusikschulen, die zu regionalen und lokalen Zentren für die praktische Einrichtung von neuen Methoden wurden, um Kinderchöre zu entwickeln. Die Pädagogen dieser Studios unterstützten ländliche und städtische Sekundarschulen durch offene Unterrichtsstunden, Meisterklassen und Konzerte. Die Kreativität eines Kinderchorstudios war gekennzeichnet durch eine große Erfahrung durch die Teilnahme an Konzerten, Tournéen und Sommerchorfreizeiten.

Der streng wissenschaftliche und erzieherische Rahmen führte zu vielen erfolgreichen Kinderchorstudios mit beständigen Aktivitäten, die halfen, die schwierigen Zeiten zu überwinden, in denen das Land erste Schritte in eine neue ökonomische Zukunft beschritt. Einige der in diesen Jahren entstandenen Studios bieten heute noch erzieherische und musikalische Aktivitäten an. Dutzende von Chorstudios in ganz Russland wurden in der Folge umgewandelt in Musik- und Kunstschulen.

Die hohe Qualität der Kinderchoraufführungen belebte auch die Arbeit führender russischer Komponisten. Der Umfang und die Komplexität des Repertoires für Kinderchöre haben sich deutlich erweitert, von Chorzyklen und Liedern

für Filme und Cartoons bis hin zu Oratorien, Kantaten, Opern und Kindermusicals. Festivals für Kinderchormusik, Kinderchorwettbewerbe für ganz Russland oder die gesamte Föderation, Shows und Wettbewerbe für Schulchöre wurden veranstaltet; außerdem gab es große Festivals für Kinderlieder in Kazan, Perm, Vladivostok und Moskau.

In den späten 1970er Jahren gab es in der UdSSR mehr als 600 Chorschulen und -studios. Die 1980er Jahre könnte man als die Jahre des Aufstiegs der Kinderchöre bezeichnen, da ihre Popularität in dieser Zeit signifikant anstieg. In den 64.168 Schulen der russischen Föderation gab es etwa 18.000 Grundorganisationen des ACS, und eine große Anzahl von Kinderchören erreichte ein sehr hohes Niveau. Unter den berühmtesten gab es den Kinderchor des Instituts für Kunsterziehung der Akademie der Pädagogischen Wissenschaften der UdSSR (unter der Leitung von Vladislav Sokolov), den Kinderchor des Leningrader Fernsehens und Rundfunks (Dirigent – Yuri Slavitsky), den erweiterten Kinderchor des Fernsehens und Rundfunks der UdSSR (geleitet von Victor Popov), den Knabenchor "Skylark" aus Magnitogorsk (Leiterin: Marina Nikotina) und das Lied- und Tanz-Ensemble des Moskauer Stadtpalastes der Jungen Pioniere und Schulkinder auf den Leninbergen unter der Leitung von Vladimir Loktev. Aufgrund einer deutlichen Steigerung der Erziehungsqualität wurden russische Kinderchöre auf der 9. Internationalen Konferenz für Musikerziehung 1970 sehr hoch gelobt.

Kinderchoraufführungen in der UdSSR hätten nicht ein solch eindrucksvolles Level erreicht ohne die grundlegenden Studien der Kinderstimme durch Physiologen, Phoniatern und Erzieher und die Förderung und Integration dieser Errungenschaften in die Erziehungsprogramme. Die Resultate zeigen, dass die wissenschaftlichen Erkenntnisse von damals Bedeutung und Wert bis heute behalten haben.

Shchapova Elena Vladimirovna (geboren 1971) Chorleiterin und sozial engagiert, Doktorin der Kunstwissenschaften. Sie ist Vize-Rektorin für Konzertarbeit und Öffentlichkeitsarbeit an der V.S. Popov-Akademie für Chorkunst. Daneben publiziert sie zu Geschichte und Theorie von Chormusik und veröffentlichte das Buch "Gesamt-russische Chorgesellschaft: Ein Blick zurück" (2013) E-Mail: elenas5@yandex.ru



Übersetzt aus dem Englischen von Martina Pratsch, Schweiz ●

Heutige Kinderchorpädagogik in Russland (s. 20)

Tatyana Zhdanova, Chorleiterin und Lehrerin

Trotz des Umstandes, dass in den 1990er Jahren die Zahl der Schul- und Hochschulchöre in Russland zurückging, hielt das Wachstum bei vielen anderen Gruppen an.

Belege dafür liefern die Veröffentlichungen russischer und ausländischer Fachleute und ganz besonders auch die Ergebnisse der internationalen Chorfestivals in Europa, an denen Kinder- und Jugendchöre aus Russland seither teilgenommen haben.

Heute werden von weiterführenden Bildungseinrichtungen leistungsorientierte Kinderchorprogramme realisiert. Viele von ihnen knüpfen an Bewährtes an und verwenden seither Jahr um Jahr darauf, die großartigen Traditionen ihrer Vorgänger, zum Beispiel der im Russischen Chorverband organisierten Singschulen, wiederaufleben zu lassen. Während dieser Zeit pflegten sie weiterhin die Didaktik jener Singschulen, wobei sie verschiedene Arten außerschulischer Projekte anboten, mittels sommerlicher Chorfreizeiten oder Tourneen Freundschaften unter den Schülern und die sozialen Kompetenzen förderten, die Anzahl der Konzerte vergrößerten und den Ausbildungsbetrieb im Kinderbereich verbreiteten. Insbesondere ist heute von Bedeutung, dass in Russland Entscheidungsträger und Politiker offenkundig die Vorteile der Chorgesangstradition für die Pflege moralischer und gesellschaftlicher russischer Kulturwerte hervorheben und bereitwillig chorerzieherische Großprojekte fördern.

Schauen wir zum Beispiel auf folgenden Vorgang in der russischen Kulturpolitik: Im Herbst 2012 fiel auf Initiative des künstlerischen Leiters des Mariinsky-Theaters, Dirigent Valery Gergiev, und der stellvertretenden Ministerpräsidentin Olga Golodets die Entscheidung zur Erneuerung der russischen Chorverbände. Eines der vorrangigen Anliegen dieses Bündnisses war das Einrichten von Pflichtunterricht im Fach Singen an allen öffentlichen Schulen der Russischen Föderation. Der nächste Schritt gilt der Entwicklung musikerzieherischer Programme für Kindergärten und Schulen durch das Kultusministerium; dies ist am 17. Juni diesen Jahres bei einer Anhörung in der sog. Gesellschaftlichen Kammer der Russischen Föderation erörtert worden. Eine Reihe sozialer und öffentlicher Einrichtungen befürworten die Pläne zur Neubelebung der russischen Chorverbände sehr, einschließlich der russisch-orthodoxen Kirche, der Gesellschaftlichen Kammer, des Bundes sowjetischer Komponisten und anderer.

Erfreulicherweise braucht man beim Neuaufbau der institutionellen Chorerziehung nicht ganz von vorne anzufangen — wunderbare Methoden, großartige Chöre und Pädagogen sind erhalten geblieben. Sie alle helfen, die Erfolge vieler Kultur- und Bildungsprogramme für Kinder zu sichern, die erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von russischen Chorleitern initiiert wurden. Seit Anfang 1990 präsentieren sich auf Anregung des Moskauer Bildungsministeriums Kinderchöre auf dem Festival "Junge Talente aus Moskau". Alljährlich nehmen über 6000 Schulkinder aus Moskau an den Darbietungen teil. Die "Radost-Kinderchorschule" (heute das "Zentrum für kreative Entwicklung und musik-ästhetische Kinder- und Jugendbildung"), die 1980 gegründet wurde und seither die Arbeit mit sog. Massenchören als Bestandteil ihrer Ausbildungsprogramme pflegt, wurde mit beratenden und planerischen Aufgaben für Massenchor-Projekte in Moskau betraut. Auf Initiative der Radost-Chorschule wurden vom Moskauer Bildungsministerium eine Reihe von Kinderchorprojekten aus der Taufe gehoben.

Im Jahr 1990 gründete man das Internationale Kinder- und Jugendchorfestival "Moskau klingt". Bis heute ist dieses Festival das größte internationale, nicht-kommerzielle Jugendchor-Forum in Russland. Auf dem Festival versammeln sich alle zwei Jahre, jeweils im Frühjahr, mehr als zehntausend Chormusikliebhaber aus aller Welt. Unter den Teilnehmern finden sich Chöre aus Österreich, Armenien, Weißrussland, Bulgarien, Deutschland, Hong Kong, Georgien, Italien, China, Lettland, Litauen, Moldawien, Polen, den USA, Thailand, der Ukraine, Frankreich, Estland, Japan und aus weiteren Ländern. Für die anreisenden Chöre organisiert die Festival-Leitung spezielle Ausflugsprogramme zum Kennenlernen von Geschichte, Kunst und Kultur in der russischen Hauptstadt, wie zum Beispiel der Denkmäler, der Architektur, der Sehenswürdigkeiten und der Außenbezirke, wobei all dies dem Festival eine völkerverständigende Bedeutung verleiht. Informationen über das Festival »Moskau klingt« finden sich auf folgenden Seiten: www.radost-moscow.ru und www.choirsofmoscow.ru

Seit Januar 2000 wird für Moskauer Schulchöre ein Kinder- und Jugendchorwettbewerb um die beste Präsentation eines geistlichen Weihnachtsliedes durchgeführt (als Bestandteil des Internationalen Festivals für russisch-orthodoxe Musik). Üblicherweise nehmen über einhundert Chöre (mit mehr als fünftausend Sängern) an diesem Festival teil, darüber hinaus wird ein Chor allein aus Moskauer Schulkindern gebildet, und dieser wirklich einzigartige Chor vereint mehr als dreitausend Schüler von Moskauer Schulen, die das gemeinsame Repertoire in öffentlichen Veranstaltungen zur Aufführung bringen.

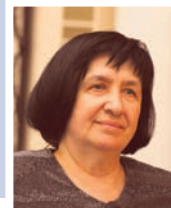
Im Herbst 2010 entschied sich die Radost-Singschule zu einem weiteren musikalischen Event — einem offenen Kreativwettbewerb für Kinder und Jugendliche namens »Musikland Moskau«. Für die Förderung von Partnerschaften zwischen Kinderchören war dies ein wesentlicher gemeinsamer Schritt verschiedener Stellen wie des Bildungs- und des Kultusministeriums, der Kommunalverwaltungen und anderer.

Zu den wichtigsten Ereignissen im Rahmen von Kinderchorfestivals gehören die Begegnungen von Teilnehmerchören mit einigen von Russlands renommiertesten Komponisten von Kinderchorliteratur, wie beispielsweise mit Yevgeny Krylatov, Gregory Gladkov, Valery Kalistratov, Anatoly Kiselev und vielen anderen.

Im Herbst 2012 beschloss das Moskauer Bildungsministerium ein aufwendiges Jugendbildungsprogramm mit dem Titel »Moskauer Kinder singen«, welches die wichtigsten Bausteine zur künstlerischen Entwicklung von Kinderchören in sich vereinigte, einschließlich der oben genannten Kreativprojekte. Im Rahmen dieses Programms wurden im Schuljahr 2012/2013 mehr als 60 Konzerte und Veranstaltungen mit Wettbewerbscharakter durchgeführt; hierbei hob man nicht nur den großen gesellschaftlichen Nutzen und somit den Bedarf an dieser Form kreativer Kinderchorarbeit hervor, sondern es gab auch großes Lob aus Fachkreisen — mit erkennbaren Effekten auf das allgemeine Kulturleben Moskaus wie auch Russlands im Ganzen.

In dieser Hinsicht haben wir heute die begründete Hoffnung, dass Regierung und Institutionen in Russland versuchen werden, Bedingungen herzustellen, unter denen die Jugendchöre Unterstützung erfahren und die Herausbildung von Kooperationen durch Vernetzung begünstigt wird — auch auf internationaler Ebene. Unsere Kollegen, die als Chorleiter selbst mit Kinderchören arbeiten, wenden große Bemühungen auf, um diese großartigen Projekte im heutigen Russland zu etablieren.

Zhdanova Tatiana Aramovna (geb. am 23. April 1940) — Chorleiterin, sozial engagiert, Direktorin des Moskauer Internationalen Kinder- und Jugendchorfestivals »Moskau klingt« und weiterer russischer Musikfestivals — gehört heute zu den angesehensten russischen Künstlerpersönlichkeiten. Im Jahr 1980 gründete sie mit der »Radost-Kinderchorschule« (heute »Radost-Zentrum für kreative Entwicklung und musik-ästhetische Bildung«) die derzeit größte außerschulische Bildungseinrichtung in Moskau, mit Angeboten für Großchorprojekte ebenso wie für musisch-künstlerische Erziehung. E-Mail: radost@radost-moscow.ru



Übersetzt aus dem Englischen von Andreas Mattersteig, Deutschland

Mediterranean Voices Conference (MCV)

5. Multikulturelle & Ethnische Konferenz für Chormusik der IFCM, Girona, 2013 (S. 26)

Theodora Pavlovitch, Vizepräsidentin der IFCM, Chorleiterin und Lehrerin

Mare Nostrum ("unser Meer") – so wird das Mittelmeer seit jeher genannt. Dieser römisch-lateinische Begriff hat fortwährend die Vorliebe der Menschen für diese schöne, farbenreiche und ungewöhnliche Region voller Kontraste beschrieben. "Für dreiviertel des Globus ist das Mittelmeer gleichsam das verbindende Element und ein Ort der Weltgeschichte" (Georg Wilhelm Friedrich Hegel "The Philosophy of History" ["Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte"], S. 87, Dover Publications Inc., 1956). Die einzigartige Lage zwischen den drei Kontinenten Europa, Afrika und Asien (Mittlerer Osten), das milde Klima und das fruchtbare Land drum herum haben das Mittelmeer zu einer Wiege verschiedener Zivilisationen, zu einem Treffpunkt reicher Kulturen und zu einer wichtigen Handelsroute zwischen den Völkern wachsen lassen. Die kulturellen und musikalischen Traditionen dieser Region kennenzulernen ist unabdingbar, wenn man die Ursprünge und die Entwicklung vieler kultureller Phänomene verstehen will, und so war es keine Überraschung, dass diese sehr spezielle Gegend für die 5. Multikulturelle & Ethnische Konferenz für Chormusik der IFCM ausgewählt wurde. Nachdem das musikalische und das wissenschaftliche Konzept auf die Beine gestellt worden waren, konnte die Veranstaltung von einem guten finanziellen Zuschuss des Kulturprogramms der Europäischen Union und des Kulturministeriums der Regierung von Katalonien (Generalitat de Catalunya) profitieren – Dank gilt dem Europäischen Chorverband Europa Cantat (Gründungsmitglied der IFCM), Moviment Coral Català (die Dachorganisation der Chöre in Katalonien, einer der Gastgeber der Konferenz) und dem Mittelmeeren Büro für Chormusik.

Das Programm der Tagung sollte so viele Musikkulturen repräsentieren wie möglich. Mit 22 Ländern aus drei Kontinenten, drei großen Religionen (Christentum, Islam und Judentum) und deren Verzweigungen, großen ökonomischen und politischen Differenzen und der immensen kulturellen Vielfalt der Region war es ein hartes Stück Arbeit, die Struktur der Konferenz aufzubauen! Aber das Ergebnis war wirklich großartig: In vier Veranstaltungstagen konnten die Mitwirkenden und Besucher neun Konzerte, sieben Plenarsitzungen und drei Sitzungen besuchen, die den Titel "Mediterranes Repertoire entdecken – in drei dokumentarischen Analysesitzungen" (von Dolf Rabus vorbereitet, dem Direktor des Musica Sacra International Festivals und Mitglied der künstlerischen Leitung der MVC).

Das Konzertprogramm der Tagung präsentierte die ganze Vielfalt der Gesangstraditionen dieser ungewöhnlichen Region. Am Anfang war ein magische Klangmalerei zu hören – The Voice of the Bells, geschrieben von Llorenç Barber, beeindruckende und wunderschöne Musik – aufgeführt von den Glocken aller Kirchen von Girona. Es brachte den Menschen in Girona – Veranstaltungsteilnehmern, Einheimischen und Touristen – eine erfrischende Stimmung, geprägt von Freude und Festlichkeit. Das Konzert mit dem Titel "Balcony to the Sea" (Balkon am Meer) begann mit zwei Chören aus Girona: dem Cor de Cambra de la Deputació de Girona (Ltg. Pablo Larazz) und dem Claufaula

Jugendchor (Ltg. Quim Bonal) – ein Willkommensgeschenk der Gastgeberstadt, gefolgt vom Fayha Chor (Ltg. Barkev Taslakian) aus dem Libanon, welcher der Chor mit den meisten Auftritten während der Konferenz war. Der Chor überzeugt nicht nur durch sein spezielles Repertoire und das hohe Gesangsniveau, sondern auch mit seinem spirituellen und menschlichen Konzept – Moslems und Christen finden hier zueinander. Beheimatet in einem Land, in dem bis vor einigen Jahren keine Chöre existierten, ist Fayha nicht bloß ein Chor: Er ist eine Botschaft an Nationen, an verschiedene ethnische und religiöse Gruppen – eine Botschaft für Frieden und beiderseitiges Verständnis. Und der Dirigent Barkev Taslakian hat geschafft, was Generationen von Diplomaten und Politiker immer noch nicht erreichen.

Ein wirklicher Höhepunkt der Konzerte und gleichzeitig die größte Überraschung für uns alle war der Cor Jove Nacional de Catalunya – der brandneue Nationale Jugendchor Kataloniens, der gerade ein paar Wochen vorher gegründet worden war. Die Trägerinstitutionen Moviment Coral Català und De Corals Joves de Catalunya (die Katalonische Jugendchorvereinigung) gaben bekannt: "Der Nationale Jugendchor Kataloniens hat zwei Ziele: einerseits jungen Chorsängern und Gesangsstudenten die Arbeit in einem pädagogischen Projekt mit hohem musikalischen Niveau und den besten Chordirigenten Europas zu ermöglichen. Das zweite Ziel ist es, unserem Land (Anm. d. Übers.: Katalonien) ein neues Werkzeug zu geben, um die Situation und den Stellenwert von Chormusik und Chören bei jung und alt zu verbessern, auch für alle Chöre in Katalonien." Zwei Weltklasse-Chorleiter wurden ausgewählt, um mit dem Chor zu arbeiten: Vytautas Miskinis (Litauen) und Xavier Puig (Katalonien). Für das Debütkonzert des Chores hatten beide ein spannendes und hochklassiges Programm vorbereitet, welches im ersten Teil Stücke von Vytautas Miskinis selber und im zweiten Teil traditionelle katalonische, von arabischer Musik beeinflusste Melodien enthielt, arrangiert von verschiedenen Komponisten.

Einige andere Chöre und Ensembles präsentierten ihre nationalen Traditionen im Rahmen der Mediterranean Voices Conference: die großartige marokkanische Gruppe Els mediadors de Deu (Ltg. Abdelaziz Benabdeljalil), der israelische Samariterchor (Ltg. Benyamin Tsedaka), das La Nova Euterpe Vokalensemble (Ltg. Jaume Ayats) aus Katalonien und Cant d'Estil (Valencia) aus Spanien, Gruppo Spontaneo Trallalero aus Ligurien (Italien) und der Novi Sad Kammerchor aus Serbien (Ltg. Bogdan Djakovich).

Eine brillante Auswahl berühmter Sänger eröffneten die Möglichkeit, die einmaligen vokalen Traditionen Spaniens kennenzulernen: Antonio Campos und Juan Antonio Suarez "Cano" – ein Duo aus Andalusien, Mateu Matas "Xuri" von Mallorca, Josep Antoni Aparicio "Apa" und Josemi Sanchez aus Valencia. Dem sehr emotionalen Konzert folgte ein spontaner Gesangswettbewerb am Ende dieses unvergesslichen Konzertmarathons!

Der wissenschaftliche Teil der Mediterranean Voices Conference bestand aus sieben Plenarsitzungen, die im Institut für Pädagogik und Psychologie der Universität Girona stattfanden. Die Themen "Monodische Traditionen im geistlichen Gesang", präsentiert von Youssef Tannous (Libanon), Juan Carlos Asensio (Spanien) und Fethi Zhgonda (Tunesien) und "Mehrstimmiger Gesang in geistlicher und weltlicher Tradition" mit Ignazio Macchiarella (Italien) wurden gefolgt von "Singen auf den Inseln" (Ignazio Macchiarella, Jaume Escandell, Francesc Vicens und Jordi Alsina), "Singen um zu sprechen, improvisierter Gesang" (Josemi Sanchez und Jaume Ayats), "Ressons de l'al-Andalus" (Xavier Puig und Fethi Zhgonda), "Singen um zu beten" (Abdelaziz Benabdeljalil und Bogdan Djakovic) und "Iberische

Stimmen" (Jaume Ayats). All diese Themen waren extrem gut vorbereitet und demonstrierten das Wissen und das hohe Niveau der Dozenten.

Der Besuch der Sitzungen über das mediterrane Repertoire gab den Teilnehmern einen Einblick in verschiedene Musikstile – von Stücken der Katalonischen Meister Carles Gumi und Lluís Guzmán (präsentiert von Xavier Bouliès und Montserrat Cadevall – Präsident der Federació Catalana d'Entitats Corals) zu den Arrangements von alter unbekannter Katalonischer Folklore (präsentiert von Xell Montserrat), geschrieben von Komponisten verschiedener mediterraner Länder: Carlo Pavese (Italien), Edward Torikian (Libanon) und Thomas Louziotis (Griechenland) – eine originelle Idee des Secretariat de Corals Infants de Catalunya. In der Abschlussitzung zeigten die Komponisten außerdem einige ihrer neuesten Stücke, und der Fayha Chor sang Musik von Edward Torikian und Barkev Taslakian – dem Leiter des Chores.

Eine neue Sicht auf die Vielfalt der Traditionen und moderner Trends, auf die speziellen Einflüsse und Betrachtungen in vokaler Kultur der Länder, die das Mittelmeer umgeben – so viele magische Augenblicke des Entdeckens, der Fantasie und des wertvollen Wissens übereinander. Muchas gracias, Catalunya, Moviment Coral Català, Präsident Marti Ferrer i Bosch und Ihrem Team für die große Gastfreundschaft, das exzellente Management und die fantastische Atmosphäre der Veranstaltung! Diese Konferenz wird mit Sicherheit nicht die letzte ihrer Art in dieser spektakulären Region gewesen sein. Bis bald, Bewohner des Mare nostrum!

Übersetzt aus dem Englischen von Florian Sievers, Deutschland ●

Stiftung Weltjugendchor Neuigkeiten/August 2013 (s. 28)

Vladimir Opačić, Serbien, Projektmanager Stiftung Weltjugendchor, Den Haag, Niederlande

Neuer Präsident der Stiftung Weltjugendchor

Die Stiftung Weltjugendchor freut sich mitteilen zu dürfen, dass Herr Håkan Wickström, Vertreter der International Federation for Choral Music (IFCM) und Schatzmeister dieser Welt-Organisation, zum neuen Präsidenten der Stiftung Weltjugendchor gewählt worden ist. Herr Wickström ist somit Nachfolger von Blasko Smilevski, Generalsekretär der Jeunesses Musicales International. Die Präsidiumsmitglieder dankten Blasko Smilevski für seine konstruktive Arbeit bei der Zusammenführung der Stiftung in deren ersten beiden Jahren.

Der Rat der Stiftung Weltjugendchor und das künstlerische Komitee tagten am 29. Juli 2013 in Grožnjan, Kroatien, am Vorabend des EU-Beitritts Kroatiens. Der neu gewählte Präsident wird von anderen Präsidiumsmitgliedern unterstützt werden, die zum Teil auch andere Aufgabengebiete übernehmen: Rob van Waaijen/Niederlande (Präsidiumsmitglied und Schatzmeister der JMI) – neuer Vize-Präsident; Daphne Wassink/Niederlande (Präsidiumsmitglied der ECA-EC) – Schriftführerin/Schatzmeisterin; Sonja Greiner/Deutschland (Generalsekretärin der ECA-EC), Blasko Smilevski/Mazedonien (Generalsekretär der JMI) und Aarne Saluveer/Estland (Präsidiumsmitglied der IFCM). Das neue Präsidium wird auch die Unterstützung des künstlerischen Komitees haben mit Theodora Pavlovitch (Bulgarien) (IFCM) als Vorsitzender sowie Tonci Bilic (Kroatien) (JMI) und Carlo Pavese (Italien) (ECA-EC).

Das neue Präsidium und das künstlerische Komitee werden an der Weiterentwicklung von Strategien der Stiftung, Steigerung von Ressourcen, Verbesserung von Rekrutierungsmaßnahmen und Beziehungen mit den Partnern und Entwicklung einer dauerhaften Sichtbarkeit und Werbekampagne aller Abläufe arbeiten.

Ankündigung der Arbeitsphase des Weltjugendchors 2014 – Wir sehen uns in Kroatien!

Das Treffen fand in Kroatien statt aufgrund der Vorbereitungen auf die dortige Sommerarbeitsphase, die von der Jeunesses Musicales Kroatien und der Stiftung World Youth Choir in Zusammenarbeit mit vielen Partnerorganisationen in Südosteuropa und im Rahmen der Feierlichkeiten zum 25-jährigen Jubiläums des World Youth Choir vorbereitet wird. Dieser Arbeitsphase folgt eine Tour mit Konzerten in Kroatien und anderen Ländern der Region (weitere Details werden Ende 2013 bekannt gegeben).

- **Termine:** Mindestens 3 Wochen im Juli 2014 (wird Ende 2013 bekannt gegeben)
- **Repertoire und Dirigenten:** Bestehend aus 2 Teilen, einmal „klassisches Chorrepertoire“ mit einem Dirigenten aus Europa oder der Welt und „Ethno“ inspiriert durch Musik des westlichen Balkans (Wissenschaft und Folklore) und mit einem kroatischen Dirigenten (Namen und Einzelheiten werden Ende 2013 bekannt gegeben).

- **Vorsingen 2014:** Kontinuierliche Updates zum Rekrutierungsverfahren sowie Aufruf zum Vorsingen 2014 werden unseren Rekrutierungspartnern Herbst 2013 direkt oder unter www.worldyouthchoir.org/Audition2014/GeneralInfo.aspx bekannt gegeben. Bleiben Sie dran! Herzlichen Dank für Ihre Unterstützung des Weltjugendchors, und auf bald in Kroatien!

Übersetzt aus dem Englischen von J. Aaron Baudhuin, Deutschland ●

Willkommen in Seoul! (s. 30)

Wenn Sie Hunger bekommen, finden Sie in den trendigen Straßen der Seouler Innenstadt eine Menge Restaurants, von kleinen charmanten bis zu erstklassigen Etablissements mit berühmten Köchen, die jeden Geschmack mit den besten Gerichten verwöhnen. Ganz egal, welches Restaurant Sie betreten und welche Speise Sie auf der Karte wählen, Sie werden es mit Sicherheit genießen.

Fühlen Sie sich danach satt, wird es Zeit, Seoul zu entdecken. Interessieren Sie sich für Kunst und Kultur, wählen Sie ein Museum, von denen es sehr viele gibt: 137 kleine und größere Museen speichern die 600 Jahre alte Geschichte Seouls bis in die heutige Zeit, und 67 kleine und große Kunstgalerien präsentieren seine stilvollen Künste.

Und nehmen Sie sich auf jeden Fall zwei Stunden Zeit für eine von Seouls amüsanten, nonverbalen Theateraufführungen.

Sollten Sie nach Souvenirs oder Geschenken zu erschwinglichen Preisen suchen, sind Duty Free Shops oder Kaufhäuser ausgezeichnete Adressen für luxuriöse Designer-Artikel. Daneben finden Sie auf den traditionellen Märkten und in den kleinen Läden, die die Straßen der Innenstadt säumen, viele hübsche Einzelstücke und koreanische Angebote.

Der Palast von Seoul bietet die Chance, sich ein wenig auszuruhen. Die Besucher werden dort nicht nur Stille finden, sondern auch die wunderbare Architektur bewundern, die sogar von der UNESCO ausgezeichnet wurde.

Den Sonnenuntergang sollte man am besten vom Hangang-Fluss aus beobachten. Machen Sie eine kleine Kreuzfahrt oder gehen Sie zu einem Aussichtspunkt auf einer der vielen Brücken und bewundern Sie den Sonnenuntergang hinter der Skyline der Stadt.

Zum Abendessen müssen Sie unbedingt ein Restaurant mit guter Aussicht über die nächtliche Stadt wählen. In Seoul gibt es zum Beispiel 7000 italienische Restaurants: ein Glas Wein mit einem leckeren und freundlich servierten Gericht harmonisiert perfekt mit dem Sonnenuntergang.

Nach dem Sonnenuntergang beginnt in Seoul das Nachtleben. Haben Sie Lust auf Musik und Tanz? Dann besuchen Sie einen der Clubs, in dem Berühmtheiten wie Paris Hilton, Beyoncé Knowles oder David Beckham sich schon haben sehen lassen. Und warum nicht ein Mitternachtssnack in einem der 24-Stunden Restaurants?

Ein gemütliches und bequemes Bett wird Sie nach Ihrem nächtlichen Stadtausflug freundlich begrüßen. Unter den vielen Übernachtungsmöglichkeiten gibt es 21 5-Sterne Hotels. Schlafen Sie sich also gut aus für einen neuen, aufregenden Tag in Seoul.

Entdecken Sie Seoul mit Hilfe alphabetischer Stichwörter

B-boy: Koreanische B-boys, das heißt Breakdancers, sind Meister dieses Tanzwahns. Sie können in Seoul hervorragende Aufführungen der Breakdancers sehen.

Capital of South Korea (die Hauptstadt Südkoreas): Mit einer Einwohnerzahl von 10 Millionen ist Seoul das Zentrum der koreanischen Politik, Wirtschaft und Kultur.

Design Hauptstadt: Seoul wurde zur "Welthauptstadt für Design 2010" und auf unbegrenzte Dauer zur "UNESCO Design Stadt" gekürt, und zwar für die ständigen Bemühungen um Erhaltung und Förderung der lokalen Infrastruktur, die den Besuchern ebenso gefällt wie den Einheimischen.

Eco City: Durch die Sanierung des Cheonggyecheon Flusses und den Ausbau des World Cup Parks hat sich Seoul in eine erstklassige Weltwirtschaftsmetropole entwickelt.

Food (Speisen): Kimchi, Bulgogi, Bibimbap und Galbi verkörpern einen integralen Bestandteil der Koreanischen Identität. Besucher können die Zubereitung koreanischer Speisen, die nicht nur gut, sondern auch gesund sind, ganz leicht erlernen.

Gourmet: Es gibt viele Feinschmecker in Seoul, einer Stadt, die auf die Vielfalt ihrer guten Speisen stolz ist. Dementsprechend gibt es eine große Auswahl verlockender Restaurants für jeden Geschmack. Warum also nicht einmal koreanische Speisen im Seoul-Stil ausprobieren?

Hangang River: Das weitgehend saubere Wasser des Hangang-Flusses fließt unter 26 wunderschönen Brücken hindurch: Ein charakteristisches Symbol für Seoul.

IT: In Seoul können Sie "IT Super Power Korea" sehen und erleben, und Sie werden auf eine Vielzahl brandneuer IT-Produkte stoßen.

Korean Wave: Hinreißende koreanische Filme, Fernsehserien und Pop-Musik lösten ein Interesse an Korea aus, das oft als "Koreanische Welle" bezeichnet wird. Dieses Gefühl nahm seinen Anfang in Seoul und breitete sich über ganz Asien aus.

Language Services (Sprachendienste): Eine Vielzahl von Übersetzungsdiensten steht Reisenden, die eine andere Sprache sprechen, zur Verfügung. Wählen Sie einfach die Nummer 1588-5644 auf Ihrem Telefon. Ihre Rundfahrt wird sich von Anfang an ungezwungen und komfortabel gestalten.

Medical Tour: Viele Ausländer besuchen Seoul wegen der erstklassigen Koreanischen Medizin. Insbesondere plastische Chirurgie, Augenkliniken und Zahnbehandlungen sind beliebt.

Nonverbal Performance: Verschiedene nonverbale Vorstellungen aus Korea wurden auf dem Internationalen Festival von Edinburgh ausgezeichnet. Diese nonverbalen Theater sind alle in Seoul beheimatet.

Palace The five Royal: Die Paläste der Joseon Dynastie stehen in Seoul. Sie verkörpern und offenbaren voller Stolz die Eleganz und kultivierte Schönheit der koreanischen Vergangenheit.

Royal Cuisine: Die Königliche Küche Koreas besteht aus frischen Zutaten aus allen Teilen des Landes. Sie werden überrascht sein über das großartige Angebot an ungewohnten und farbenfrohen Speisen.

Shopping: Seoul ist ein Einkaufsparadies mit 24-Stunden Einkaufszentren, vielen großen Flagship Stores, Markenläden und traditionellen Märkten.

Traditional & Trendy: In Seoul bestehen Tradition und Moderne nebeneinander. Sie werden in dieser Metropole Wärme und Behaglichkeit empfinden.

UNESCO World Heritage: Orte wertvollen koreanischen Kulturerbes: Wegen ihrer einzigartigen ästhetischen Schönheit wurden der Changdeokgung Palast und Jongmyo Schrein zum Weltkulturerbe erklärt.

Die fünf Hauptzonen von Seoul

Die Gegend um das Rathaus

Der Ausdruck "Die 600 Jahre alte Hauptstadt" verkörpert den Stolz von Seoul. Bereits vor mehr als 600 Jahren wurde Seoul die Hauptstadt der Joseon Dynastie. Fünf historische Paläste aus der Joseon Dynastie, einschließlich dem Changdeokgung Palast, einem Ort des UNESCO Weltkulturerbes, stehen in dieser Zone. In der Nähe der Paläste befinden sich alte Hanok-Dörfer mit traditionellen Häusereinheiten, die Sie in die Vergangenheit entführen. Das Korea-Haus und Samcheonggak sind ebenfalls ausgezeichnete Orte, die man besichtigen muss, wenn man wirklich die traditionelle koreanische Kultur und Lebensart erfahren möchte.

Yeouido Gegend

Wenn der Hangang-Fluss Seoul in den nördlichen Gangbuk- und den südlichen Gangnam-Distrikt teilt, liegt Yeouido genau in der Mitte. Diese Zone ist das Zentrum von Seoul und erstreckt sich bis Mapo: zwischen den geballten Finanz- und Presseunternehmen und dem Parlamentsgebäude ist die Yeouido-Zone nicht nur das Geschäftszentrum, sondern tatsächlich das Herzstück Seouls. Der in der Nähe liegende Hongik-Universitätsbezirk dagegen, atmet eine total andere Atmosphäre: Straßenkultur und Clubs, Studios und Läden junger Künstler erhellen die Strassen von Hongik vom Morgen bis zum Abend.

Yongsan Gegend

Für diese Gegend passt am besten der Ausdruck "Global Village". Der Distrikt ist durch eine einzigartige kulturelle Mischung aus amerikanischem Stil, europäischen Einflüssen und solchen aus dem mittleren Osten gekennzeichnet. Yongsan ist mittlerweile der heißeste Platz für Feinschmecker, die auf exotische internationale Küche aus sind, sowie Modedefreaks mit stark ausgeprägten Eigenarten, die ihre Individualität zum Ausdruck bringen wollen, und jungen Leuten, die sich in der Clubszene im Stil von New-York wohlfühlen.

Gangdong Gegend

Diese Gegend ist nicht "typisch Seoul" und steht deshalb für ein

faszinierend anderes Angebot: Die Einwohner der Stadt erholen sich mit einem Spaziergang durch den wunderschön grünen und malerischen Seouler Waldpark oder genießen die Aussicht auf den Hangang Fluss und die vielen kleinen Seen in der Umgebung.

Gangnam Gegend

In dieser Gegend ist die elegante Seite von Seoul zu Hause, dank einer großen Auswahl an Luxusgegenständen und modischen Einkaufsmöglichkeiten. Warenhäuser bieten luxuriöse Markenartikel, während die Boutiquen auf beiden Seiten der Straßenzüge die Käufer mit importierten Waren locken und abwechslungsreich und farbig genug sind, um sogar Modetrendsetter zu verwöhnen. Außerdem befindet sich hier der *Grand Table*, eine Vereinigung erstklassiger Clubs und Restaurants, wo sich häufig koreanische Prominente aufhalten. Wer die elegante und stilvolle Seite Seouls kennen lernen möchte, muss unbedingt der Gangnam Gegend einen Besuch abstatten.

Wie genießen Sie Seoul, wenn Sie nur ein paar Stunden zur Verfügung haben

Wo findet man das UNESCO Weltkulturerbe in Seoul?

In der Gegend um das Rathaus...

- Changdeokkung Palast (der blühende Tugendpalast)
- Jongmyo Schrein
- Die königlichen Grabmäler der Joseon Dynastie

Wo findet man traditionelles koreanisches Handwerk?

In der Gegend um das Rathaus...

- im Korea Haus
- auf dem Namdaemun Markt (am großen südlichen Tor)
- in der Ssamziegil Einkaufsstrasse

In der Gangdong Gegend...

- auf dem Seouler Volksflohmarkt

Wo kauft man ein Geschenk für den/die Liebste(n)?

In der Gangnam Gegend...

- im Hyundai Warenhaus (Apgujeong)
- im Lotte Duty Free Shop (Coex)
- in der Galleria

In der Gegend um das Rathaus...

- im Dongwha Duty Free Shop
- im Lotte Warenhaus (Haupthaus)
- im Lotte Duty Free Shop (Haupthaus)
- im Shinsegae Warenhaus
- im Shilla Duty Free Shop

In der Yongsan Gegend...

- in der Galleria Concos

In der Gangdong Gegend...

- im Lotte Duty Free Shop (Lotte World)
- im Walkerhill Duty Free Shop

In der Yeouidido Gegend...

- in der D-Cube City
- auf der IFC Mall
- auf dem Time Square

Welche Sehenswürdigkeit muss man unbedingt gesehen haben?

In der Gegend um das Rathaus...

- den Cheonggyecheon Fluss
- das Cheongwadae (das blaue Haus)

In der Yongsan Gegend...

- den Hangang River Park
- den Namsan Park
- den N Seoul Tower

In der Yeouido Gegend...

- die 63 City

Wo kauft man leckere, nahrhafte traditionelle koreanische Hangwa (Backwaren)?

In der Gegend um das Rathaus...

- im Insa-dong
- auf dem Namdaemun Markt

In der Gangdong Gegend...

- auf dem Seouler Yangnyeongsi Markt

Wo sucht man nach seltenen Büchern oder populärem Lesestoff in Seoul?

In der Gangnam Gegend...

- auf der Coex Mall (Bandi & Luni's)

In der Gegend um das Rathaus...

- im Kyobo Buch Center
- im Tongmungwan Buchladen

In der Yongsan Gegend...

- im Foreign Book Store
- im What the Book

Wo sieht man hervorragende Nonverbal Aufführungen?

In der Gegend um das Rathaus...

- Action Drawing (Hero)
- Bibap
- DRUMCAT
- Fanta-Stick
- JUMP
- KARMA
- NANTA

In der Gegend um das Rathaus...

- Ballerina Who Loved a B-Boy (Die Ballerina, die einen Break-dancer liebte)

In der Yeouido Gegend...

- B-Boy city in Seoul "Kung"
- NANTA (Naru Art Center)

Wo genießt man die traditionelle koreanische Kunst?

In der Gangnam Gegend...

- im Haus der koreanischen Kultur (Korea Cultural House)

In der Gegend um das Rathaus...

- im Museum für koreanische Einrichtung (Korea Furniture House)
- im Korea House
- MISO
- im Nationaltheater von Korea (The National Theater of Korea)

Wo erlebt man die modische Kultur Seouls?

In der Gangnam Gegend...

- in der Apgujeong Rodeo Street
- in der Cheongdam-dong Luxury Street
- Garosu-gil

In der Yongsan Gegend...

- in der Itaewon Street

In der Gegend um das Rathaus...

- Samcheong-dong

In der Yeouido Gegend...

- im Hongik University District

María Zugazabeitia Fernández: Neue Koordinatorin für die spanische Ausgabe des ICB (S. 34)

Jutta Tagger, ehemals Chefredakteurin des ICB

Vielleicht erinnern sich unsere Leser, dass wir ihnen im Herbst 2012, in der Ausgabe Bd. XXXI, Nr. 4, 2012, das Sprachenteam des ICB vorstellten, also die Personen, die dafür Sorge tragen, dass alle Artikel im ICB in den 4 offiziellen Sprachen veröffentlicht werden.

Damals war Helen Baines verantwortlich für die spanische Ausgabe. Aus persönlichen Gründen musste sie nun ihre Rolle als Koordinatorin aufgeben, aber sie verließ uns zum Glück nicht, ohne eine Nachfolgerin für sich gefunden zu haben: María Zugazabeitia Fernández, welche nun dankenswerter Weise bereit war, ebenfalls den Fragebogen zu beantworten, den wir letztes Jahr unserem Team vorlegten. Ihre Antworten auf unsere Fragen sowie eine kurze Biographie finden Sie weiter unten.

Wir möchten uns bei ihr bedanken, dass sie diese ehrenamtliche Aufgabe übernommen hat und hoffen, dass ihr diese Arbeit gefallen wird, zusammen mit den vielen Gelegenheiten, neue, meist virtuelle, Freundschaften zu knüpfen und viel über weltweite Chormusik zu lernen. Ebenfalls danken möchten wir Helen für all ihre Arbeit, mit der sie das ICB unterstützt hat. Wir wünschen ihr für die Zukunft, dass ihre gute geistige und physische Form und ihr fantastischer Sinn für Humor erhalten bleiben.

1. 'Haben Sie augenblicklich – oder hatten Sie in der Vergangenheit – in irgendeiner Weise etwas mit Chormusik zu tun?

Seit 2000 bin ich Mitglied des Chores *Léon de Oro*, einer Chorgruppe, die Mitte der 1990er Jahre in Luanco gegründet wurde, einer kleinen Stadt im Norden von Spanien. Mehr als die Hälfte meines Lebens habe ich in Chören gesungen, und wenn ich mich umschaue, sehe ich viele meiner Freunde und Bekannten, die sich professionell mit Musik beschäftigen, und so ist nun die Musik in zunehmender Weise ein bedeutender Bestandteil meines Lebens geworden.

2. Wie ist es überhaupt zu einer Mitarbeit bei dem ICB gekommen, wie und wann wurden Sie das erste Mal darauf aufmerksam?

Es begann alles zufällig im letzten Sommer, im Juli. Ich hatte gerade mein drittes Studienjahr für ein Übersetzer- und Dolmetscher-Diplom beendet und suchte für die Ferien ein Praktikum als Übersetzerin, um Erfahrungen zu sammeln und somit besser vorbereitet in das letzte Studienjahr an der Universität starten zu können. Ich entdeckte eine Online-Anzeige von Helen Baines (damals noch Spanisch-Koordinatorin), in der sie nach ehrenamtlichen Übersetzern Ausschau hielt (das war genau das, wonach ich suchte!). Vier Tage später übersetzte ich bereits einen Artikel für den ICB.

3. Woher kam Ihr Interesse für die Übersetzungscoordination? Hatten Sie bereits Erfahrungen in dieser Art von Arbeit?

Helen schlug mir vor, ihre Arbeit als Koordinatorin zu übernehmen, als sie ihren Job aufgab. Ich möchte so weit gehen zu sagen, dass wir uns von Anfang an, seit der allerersten E-Mail, die wir austauschten, gut verstanden, und daher ging ich gerne auf ihr Angebot ein. Dennoch wusste ich sofort, dass eine große Aufgabe vor mir lag. Glücklicherweise kannte ich mich in der Arbeit eines Übersetzungskoordinators bereits aus, da die Fakultät für Übersetzer von ihren Studenten auch diese Art von Arbeit verlangt, und von Februar bis Juni dieses Jahres

war ich Koordinatorin für eine Gruppe von Übersetzern an der Universität, an der ich studierte.

4. Wie ist Ihre Motivation? Wie bewerten Sie Ihren Beitrag zum ICB?

Ich liebe meine Arbeit und deswegen mache ich sie, auch weil ich glaube, dass es wichtig ist, glücklich zu sein mit dem, was man tut, um es gut zu machen. Ich weiß nicht, ob ich eine gute Koordinatorin bin oder nicht, Sie müssten dazu die Übersetzer befragen, die ich leite, die Herausgeber und den Chefredakteur des ICB. Was ich aber weiß, ist, dass der Job, den ich mache, mich begeistert.

5. Wie ist das Verhältnis zu den ehrenamtlichen Mitarbeitern in ihrem Team?

Ich möchte ein enges Verhältnis zu meinen Mitarbeitern haben. Ich schreibe gewöhnlich jedem individuell, so dass die Abwicklung direkter und persönlicher wird. Ich bin hinsichtlich der Termine und der Bedingungen eines Projektes ziemlich flexibel, aber ich bin dankbar, wenn die Übersetzer mir ihre Übersetzung pünktlich zusenden und gute Arbeit leisten. Ich lobe gerne ihre Arbeit und weise sie nicht gerne zurecht, insbesondere in einer Organisation wie dieser, bei der die Übersetzer unentgeltlich arbeiten. Ich betone allerdings, dass alle Mitglieder meines Teams sich anstrengen, um mir meinen Job zu erleichtern.

6. Glauben Sie, dass ehrenamtliche Arbeit in der heutigen Gesellschaft wichtig ist?

Auf jeden Fall. Dennoch möchte ich unterscheiden zwischen ehrenamtlichem und unentgeltlichem Arbeiten. Ich befürworte vollkommen die ehrenamtliche Mitarbeit in einer Non-Profit-Organisation wie dieser, die daran arbeitet, die Weltkultur zu verbessern und den gegenseitigen Austausch zu vermehren, so dass die Information (in diesem Fall Chormusik) an alle Enden der Welt verbreitet werden kann. Auf der anderen Seite bin ich aber strikt gegen solche Firmen, die ihren Vorteil daraus ziehen, dass sie die unentgeltliche Arbeit von Praktikanten und anderen ausnutzen; jene Firmen, die solche Mitarbeiter auch mit unsagbar schlimmen Arbeitsverträgen binden.

María Zugazabeitia Fernández. Luanco (Spain), geb. 1991. Übersetzer- und Dolmetscher-Diplom an der Universität von Salamanca. Während der letzten 2 Jahre hat sie Praktika absolviert, die von dem spanischen Verband der Übersetzer, Copy-Editoren und Dolmetscher begleitet wurden und hat als Übersetzerin für die Vereinten Nationen gearbeitet. Ihre Arbeitssprachen sind Englisch, Französisch, Portugiesisch und Spanisch, und sie spezialisiert sich auf Übersetzungen für Institutionen. Ihre besondere Vorliebe gilt den Übersetzungen für den Tourismus und die Geschäftswelt. Im Juli 2012 begann sie mit ihrer ehrenamtlichen Übersetzungsarbeit für das ICB, und seit April 2013 koordiniert sie die Übersetzungen für die spanische Ausgabe dieser Publikation. Momentan arbeitet sie als Übersetzerin und unterrichtet Fremdsprachen.



Übersetzt aus dem Englischen von Manuela Meyer, Deutschland •

Interview mit William Christie, Leiter der "Arts Florissants" (S. 37)

Jeffrey Sandborg

Für diejenigen, die mit dem Repertoire des französischen Barock schon vertraut sind und für alle, die es gerade kennenlernen, führen alle Wege zu William Christie und *Les Arts Florissants* (LAF). Dank Christie und seiner chorischo-instrumentalen Bewegung, die er vor über dreißig Jahren ins Leben rief, hat diese farbige, mannigfaltige, aber noch weitgehend unbeachtete Literatur eine Renaissance erlebt.

16 Unter Christies Leitung entstand die eindrucksvolle Diskographie der LAF mit fast achtzig Aufnahmen, die das 17. und 18. Jahrhundert umspannen, wobei *tragédie-lyrique*, Opernballett, Motette sowie die wichtigsten Genres des englischen und italienischen Barock im Mittelpunkt stehen. Das Ergebnis seiner Tätigkeit als Musikwissenschaftler ist eine immense Kollektion von Aufführungsausgaben, die die Liste der für die Aufführung solcher Musik zur Verfügung stehenden Werke erweitert hat.

1944 geboren, erhielt Christie seine Ausbildung in Harvard mit weiterführenden Studien in Yale. Er begann seine musikalische Karriere als Cembalist, ist heute aber eher als Wissenschaftler, Lehrer und natürlich Komponist bekannt. Sein Engagement für die Ausbildung junger Sänger ist deutlich sichtbar in *Jardins des Voix*, mit Sitz in Caen, und letztlich durch seine Berufung an die *Juilliard School* in New York. William Christies Arbeit wird in Anerkennung seiner unschätzbaren Förderung der Kultur seines Landes und deren Verbreitung im Ausland von der französischen Regierung gesponsert. 1993 erhielt er die Légion d'honneur, 2008 wurde er in die Académie des Beaux-Arts gewählt.

Während seiner Aufführungsreihe von *Enchanted Island* an der Metropolitan Opera in New York habe ich mich mit Maestro Christie getroffen. Unser Gespräch reichte von Themen der Aufführungspraxis zu Quellen für nützliche Aufführungsausgaben. Ich war besonders an seinen Überlegungen zu der Frage interessiert, wie man sein Repertoire Menschen nahebringen könnte, die noch nicht mit ihm vertraut sind.

Les Arts Florissants

Jeffrey Sandborg Erzählen Sie unseren Lesern doch bitte, wie die LAF entstanden sind.

William Christie Nun ja, wie haben als Vokalensemble begonnen, damals, 1978/79. Es war ein Gemisch hauptsächlich aus Französisch, aber auch etwas Amerikanisch und Englisch. Unsere Idee war, eine kleine Aufführungsgruppe zu bilden mit acht bis zehn Sängern und ein paar Instrumenten. Wir wollten einen kritischen Blick auf Komponisten werfen, die damals viel gesungen wurden, wie Monteverdi oder Purcell, wollten uns aber auch weniger bekannten Musikern widmen, die nicht aufgeführt wurden. Einen besonders kritischen Blick wollten wir auch auf die französische Musik werfen, wir lebten ja in Frankreich. Was war los mit der französischen Musik, warum wurde sie nicht gesungen oder gespielt? Lag es vielleicht daran, dass man es einfach nicht vernünftig machte? Das war natürlich die Lösung. Von da ab hat sich die Gruppe zu einem feststehenden Orchester und Chor entwickelt.

Die Gesamtstärke der LAF

JS Sie sagten, Sie haben mit acht bis zehn Leuten angefangen. Wie viele sind es heute?

WC Es sind wohl so an die hundert, die im Chor singen, und dann habe ich einen Pool von etwa einhundert Leuten, die im Orchester spielen. Fünfzehn bis zwanzig aus beiden Gruppen sind immer dabei. Aber es sind alles unabhängige Freiberufler. Und ich fülle die Gruppe immer wieder auf.

JS Kann man sagen, dass Ihre Zahlen vom Projekt bestimmt werden?

WC Natürlich. Wenn ich die *Missa Solemnis* aufführe oder Haydns *Jahreszeiten*, brauchen wir eine Menge Leute.

JS Woher kommen Ihre Sänger und Instrumentalisten?

WC Es sind alles Freiberufler, das heißt, die Sänger oder Spieler bekommen jedes Mal einen Vertrag. Alle sind Berufsmusiker. Einige etwa teilen ihre Zeit zwischen mir und meiner Truppe und einer der anderen großen Barock-Ensembles in Europa; sie könnten z.B. nach England reisen, um ein Konzert mit Jiggy (John Eliot Gardiner) zu spielen oder mit Trevor Pinnock, oder sie könnten nach Amsterdam reisen, um mit Ton Koopman zu arbeiten. Meine Musiker sind sehr treu – einige von ihnen sind schon fünfzehn oder zwanzig Jahre mit mir zusammen, aber es sind alles Freiberufler. Und die Solisten werden ständig ersetzt. Aber einige, die wir lieben, behalten wir für sehr lange Zeit. Ich arbeite immer noch mit Sängern zusammen, die vor zehn oder fünfzehn Jahren als große Solisten zu uns stießen. Jemand wie David Daniels, oder Joyce di Donato.

JS Wenn es um Stimmen geht, welche Typen suchen Sie?

WC Es gibt ein Repertoire, für das man extrem virtuose Stimmen braucht, aber ich arbeite auch mit einem Repertoire, das junge Stimmen benötigt; viel davon ist französisch oder italienisch. Ich möchte ehrlich gesagt nicht, dass eine alte Drossel Purcell singt. Zu einigen der großen sakralen Werke von Monteverdi passen halt jüngere Stimmen, wie auch zum Oratorium von Charpentier. Mit sehr wenigen Ausnahmen haben wir es natürlich mit *bel canto*-Stimmen zu tun, das heißt, sie haben eine gute Koloratur, und es sind leichtere Stimmen als die, die du für das Singen von Gilda oder anderen Werken des 19. Jahrhunderts aussuchst. Und wir müssen sie ständig neu besetzen.

Jardins des Voix

WC Mit meinen *Jardins des Voix* hören wir uns jedes Jahr mehrere hundert Stimmen an, von denen wir dann zwischen sechs und zehn Leuten auswählen. Die machen etwa einen Monat lang ein Trainingsprogramm, und dann verkaufen wir weltweit Konzerte, die wir um sie herum gestalten. Diese Leute müssen jünger sein als dreißig, das heißt, es ist eine wunderbare Art, sich zu erneuern.

Man muss dabei beachten, dass ein Teil der Gesangkunst darin besteht, mit anderen zusammen zu singen. In den Konzerten, die wir mit ihnen geben, kommen Duette, Sextette usw. vor, es sind also Ensembles, bei denen die Sänger intelligent sein müssen, sachkundige Solosänger, aber auch Ensemble-Sänger.

JS Was meinen Sie mit „Training“?

WC Ganz einfach, wir haben die Stimmen, sagen wir zwei Bässe, zwei Tenöre, einen wundervollen weiblichen Mezzosopran, vielleicht einen Falsetto-Sänger und zwei Soprane. Und dann stelle ich ein Repertoire zusammen, das ich als für sie geeignet halte. Das ist für sie natürlich alles Neuland. Wir lassen sie das alles einüben, und so lernen sie, dieses Repertoire zu beherrschen.

Ablauf des Vorsingens

JS Beschreiben Sie doch bitte, wie das Vorsingen mit diesen jungen Sängern abläuft.

WC Wir haben es hier natürlich mit einem ganz speziellen Repertoire zu tun, so dass ich nach Leuten suche, die eine gute Stimme haben, eine schöne Stimme, und natürlich Technik. Dann achte ich auf das Engagement. Gefällt ihnen dieser Stoff wirklich? Das stieß mir bei den Vorsingen der letzten Zeit unangenehm auf: Viele dieser Youngster sind auf den fahrenden Zug aufgesprungen. Sie dachten, so könnten sie gut nach Europa kommen und ihre Karriere starten, aber sie interessierten sich für Händel, Vivaldi oder Bach nicht mehr als für alles andere. Und tatsächlich, wenn man ihre Curricula liest, sieht man gleich, dass sie sich wohler fühlen mit einem Repertoire des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

JS Lassen Sie sie sich vorlesen?

WC Nein, ich möchte nichts verlangen, was sie in Verlegenheit bringt, aber man findet sehr schnell heraus, wer die wirklich Guten sind.

JS Streben Sie einen bestimmten Klang an, oder soll sich der Klang aus dem Repertoire ergeben?

WC Wir haben einen ganz besonderen Klang. Das hat mit Sprache zu tun und mit meiner speziellen Art, die Stücke anzugehen. Wenn man italienische Musik des frühen 17. Jahrhunderts singt, ist es natürlich nicht dasselbe, als wenn man italienische Musik des 18. Jahrhunderts singt. Man singt Rameau nicht genauso, wie man Bouzignac singt. Ich lasse mich von Sprache und Stil leiten.

Probleme

JS Die Renaissance der französischen Barockmusik ist offenbar nicht bis zu diesen Ufern vorgedrungen. Außer dem bekannten „aus den Augen, aus dem Sinn“ gibt es da noch Hürden, die jeder Dirigent zu meistern hat: die Verfügbarkeit verlässlicher Ausgaben, Fragen der Aufführungspraxis, und vor allem die Verfügbarkeit von Stimmen machen dieses Repertoire schwieriger als andere.

WC Was Sie da über die Probleme sagen, ist, glaube ich, ganz zutreffend. Wenn Sie zum Beispiel zu einem Universitäts- oder professionellen Chor sagen, „Wir wollen einmal ein *grand motet* von Rameau aufführen“, ist das eine harte Nuss in dem Sinne, dass man Solisten, einen einigermaßen großen Chor und natürlich ein Orchester braucht. Dann ist da noch die Frage, ob für solche Musik ein Markt existiert.

JS Wenn Sie so viel Mühe und Kosten auf sich nehmen, könnten Sie doch genauso gut Händel aufführen mit einem vorhersehbareren Kassenerfolg.

WC Ja, stimmt genau. Wissen Sie, in den Vereinigten Staaten besteht die Notwendigkeit, den Leuten zu gefallen. Man darf sich nichts vormachen, ich weiß von städtischen Symphonieorchestern mit einer großen Tradition symphonischer Musik, die „Star Wars“-Suiten spielen mussten, um bei Mitspielenden anzukommen. Das ist eines der großen Dilemmas, mit denen wir es in den Vereinigten Staaten zu tun haben. Dazu kommt noch, dass sich die Geschmäcker ändern. Aber das französische Repertoire bringt immer eine Reihe von Problemen mit sich. Es ist ein besonderer Musikstil, für den man seine Hausaufgaben machen muss.

Editionen

JS Was solche Hausaufgaben betrifft, fand ich es schwierig, an Partituren und Noten heranzukommen für etwas scheinbar so Einfaches wie Händel-Oratorien. Und für ein *grand motet* von Rameau bräuchte man sicher noch sehr viel mehr Beharrlichkeit, oder?

WC Es fängt mit Bibliotheksarbeit an, und Zugang zu guten Bibliotheken ist entscheidend. Damals, in den 1860er Jahren, hat

Chrysander alles veröffentlicht. Inzwischen macht auch die *Neue-Händel-Gesellschaft* (Bärenreiter) gute Arbeit. Aber es ist noch nicht alles gediehen. Es gibt Opern und Oratorien, um die sich noch keiner gekümmert hat.

JS Es gibt ein deutliches Bedürfnis nach akkuraten, modernen Ausgaben. Was machen Sie, wenn keine verfügbar sind? Stellen Sie Ihre eigenen her?

WC Sehr oft, ja. Ich besorge alle Noten selbst. Ich habe eine große Bibliothek, möglicherweise eine der weltbesten, was Aufführungsausgaben angeht. Sie ist so über die letzten 35 Jahre gewachsen.

JS Sie haben also über all die Jahrzehnte Ausgaben selbst erstellt?

WC Von Anfang an. Was wir zurzeit machen, ist ein Durchsichten von viel Händel. Ich bin dabei, eine neue Ausgabe von *Belsazzar* zu erstellen, was bitternötig ist.

JS Und welches sind ihre speziellen Verleger?

WC Wir sind unser eigener Verleger. Sie können unsere Website besuchen und werden feststellen, dass viele dieser großen Chorwerke schon veröffentlicht sind.

JS Wenn jemand ein Festival mit französischer Barockmusik veranstalten möchte, wäre Ihre Website eine vernünftige Quelle?

WC Ja, das kommt sogar recht häufig vor. Gelegentlich bekommen wir eine Anfrage, ob bestimmte Notensätze ausgeliehen werden können, oder ob es Noten gibt für ein 50 mannstarkes Orchester oder einen Chor von fünfzig.

JS Hat diese Art musikwissenschaftlicher Tätigkeit Sie zum Dirigieren gebracht?

WC Nein, wie sahen uns nur der Notwendigkeit gegenüber, unser eigenes Material herzustellen, weil es keins gab. Aber jetzt, dreißig Jahre später, benutzen wir viele Faksimiles. Die Zeiten haben sich geändert, Gott sei Dank.

Empfehlungen

JS Abgesehen von Ihrer Diskographie, geben Sie uns doch bitte ein paar Ratschläge zur Erkundung dieser französischen Literatur des 18. Jahrhunderts.

WC Es gibt viel Material für Frauenchöre, ein immenses Repertoire mit geteiltem Sopran oder gelegentlich auch geteiltem Alt. In Frankreich würden sie nicht *alti* heißen, sondern *bas dessus*. Darunter findet sich viel köstliches Material. Kleine Motetten, einige sehr schöne Stücke von Charpentier, z.B. Ich denke, dass man, wenn man dieses Repertoire mag, sich die Werkkataloge dieser Komponisten beschaffen sollte. Eine Menge Material wird gerade neu veröffentlicht – Stradella, Scarlatti, Rossi, Monteverdi –, einiges davon in sehr guten Ausgaben. Und es gibt ein erstaunliches Repertoire für Chöre ab dem 17. Jahrhundert mit großartigen Stücken von Bouzinac, Lalande und Charpentier, und für alle möglichen Kombinationen.

JS Ist das Repertoire des frühen französischen Barocks in diesem Sinne genauso flexibel wie andere Musiken dieser Epoche, z.B. in Bezug auf ein continuo?

WC Nun ja, man kann viel machen mit kleineren Besetzungen, aber es gibt einen *point of no return*, ab dem man beginnt, die zugrundeliegende Motivation zu verlieren.

JS Man läuft also Gefahr, das *grand in grand motet* zu verlieren?

WC Genau.

JS Sie haben eben bestimmte Stimmtypen erwähnt wie *bas dessus*, dazu gibt es andere wie *hautes-contre*. An solche Stimmen zu kommen ist sicher eins der möglichen Hindernisse für die Aufführung dieser Art von Musik.

WC Ja, und es ist ein schwieriges Problem. Es gibt bestimmte Arten von Stimmen, die die Franzosen sehr lange benutzt haben, vor allem ihre Verwendung hoher, *hautes-contre* genannter Tenöre. Die Soprane liegen *dessus*. In einer Textur, die wir heute SATB nennen würden, hatte man einen hohen Sopran, darunter zwei Zwischenbereiche, einen mit hohen Tenören, den *hautes-contre*, den anderen mit niedrigen Tenören, sowie die Bässe. Um dies adäquat aufzuführen, nimmt man keine weiblichen Altstimmen. Und Tenöre zu finden, die dieses Repertoire singen können, ist nicht so einfach.

JS Kann nicht ein hoher Tenor durch eine männliche Falsetto-Stimme ersetzt werden?

WC Wenn man keine Wahl hat, ja, aber das ist nicht wirklich das, was man möchte. Und dann gibt es auch noch andere Aufführungsprobleme wie Tonhöhe und Temperament. Dies mit modernen Instrumenten zu spielen, ist schwierig, weil es oft sehr hoch ist.

JS Was ist denn ihre Konzertfrequenz für das A?

WC Nun, wenn ich diese Stücke aufnehme, oder wenn ich eine französische Oper des späten 17. oder frühen 18. Jahrhunderts einspiele, haben wir es mit einem A zu tun, das einen ganzen Ton unter dem modernen A liegt.

Repertoire

JS Ich bin beeindruckt von der Breite Ihrer Diskographie, die einige Komponisten enthält, die ich gar nicht kannte, zum Beispiel Mondonville. Wie schaffen Sie es, all diese interessante Musik auszugraben?

WC Ich habe mich mein Leben lang mit früher Musik beschäftigt. Ich habe mit zeitgenössischer Musik angefangen, das aber bald aufgegeben. Wenn es zur eigenen Ästhetik gehört, unbekannte Stücke gut aufzuführen, muss man einfach in einer Bibliothek sein. Man muss gute Musikwissenschaftler kennen. Ich kenne einige der großen Monteverdi-Wissenschaftler, Tom Walker, Ron Curtis, und für das französische Repertoire habe ich endlos viele Leute kennengelernt. Es gibt Dinge, die wir vor Jahren transkribiert haben, die aber noch nicht aufgeführt wurden.

JS Und jemand wie Mondonville? Wo ist der Markt für jemand so Obskures wie ihn?

WC Eine mögliche Antwort ist, sich die Verkaufsziffern der Aufnahmen anzusehen. Oder, weil wir eine bedeutende Bibliothek haben, könnte z.B. jemand das *grand motet* oder Oratorium von Mondonville hören, und sie schreiben *Arts Florissants* und fragen, ob sie die Aufführungsnoten bekommen können. Nun, Mondonville hat sich in den letzten zehn Jahren überall verkauft, in Schweden, Deutschland usw. Er ist schwer zu singen, aber spektakulär und ungemein beeindruckend.

Juilliard

JS Erzählen Sie mir etwas über dieses neue Programm für frühe Musik bei Juilliard.

WC Das ist der große Kick. Jetzt, wo sich Juilliard früher Musik und historischen Aufführungen widmet, wird sich, glaube ich, hier in New York die Szene für frühe Musik in den nächsten Jahren verändern. Ich bin seit 2007 als Künstler in Juilliard ansässig. Wir haben jetzt eine Fakultät für Streicher, Tasteninstrumente, Flöte, Fagott, Oboe und Trompete. Die Stimmen, die wir im Moment benutzen, kommen aus der Abteilung für Vokalmusik. Auch da haben wir einige ausgezeichnete Gesangslehrer, die begeistert von uns sind, da sie so ihre Schüler für guten Gluck, guten Bach, Händel und Monteverdi erwärmen können, wohl wissend, dass sie deren Stimmen damit keinesfalls schaden werden. Und sie sind sehr

erleichtert darüber, dass es noch etwas anderes zu singen gibt als Verdi und Wagner.

Verständnis der Aufführungspraxis

JS Welchen Rat können Sie Dirigenten geben, die sich der Herausforderung dieses Repertoires stellen wollen, aber noch Zweifel haben wegen gewisser, anscheinend ungelöster Probleme der Aufführungspraxis?

WC Sich Aufnahmen verschaffen. Das ist eine sehr gute Art des Lernens. Auf dieser Basis kann man entscheiden, wie viele Leute man braucht, welcher Stimmtypen es bedarf. Ich glaube, dass die meisten von uns, die sich mit dieser Art von Musik beschäftigen, bei vielen derartigen Fragen einer Meinung sind.

JS Kann man sich auf diese Weise auch gut mit den verschiedenen Arten von Verzierungen vertraut machen?

WC Auf jeden Fall. Ich denke, dass Aufnahmen ein sehr gutes Mittel sind, ich habe da keinerlei Bedenken. Und eine gute Aufnahme ist leicht zu unterscheiden von einer Aufnahme, bei der der Betreffende kaum wusste, was er tat.

JS Nun ja, authentische zeitgenössische Verzierungen können sogar für gute Sänger ein Problem darstellen.

WC Man ist fast überall in der Nähe eines Instituts mit einem Musikwissenschaftler oder einem ansässigen Dirigenten, der einem Tipps geben kann.

JS Möchten Sie noch etwas hinzufügen, was für Chorleiter nützlich sein könnte?

WC Letztendlich ist alles eine Frage von Neugier und Liebe. Wenn man den Stoff liebt, wenn man seinem Zauber erliegt, strengt man sich auch an, ihn zu verkaufen, zu produzieren oder andere zu überzeugen, das zu tun. Das ist das Wesentliche, worum es geht.

Quellen

- Um französische Barockmusik weiter zu erkunden, könnte der interessierte Leser mit einer der unten aufgeführten Quellen beginnen.
- Die Archive der *Arts Florissants*, die sich in den Büroräumen der LAF in Paris befinden, enthalten tausende Partituren, die sich über dreißig Jahre angesammelt haben. Zur Förderung der französischen Kultur ist vieles von dieser Sammlung, einschließlich der Orchesternoten, für Ausleihe oder Verkauf freigegeben. Es ist nach Komponisten geordnet und über *Arts Flo Media* zugänglich: <http://www.artsflomedia.com/>
- Christie empfiehlt denjenigen, die auf eigene Faust Schätze entdecken möchten, sich einige der Kataloge barocker Komponisten anzusehen. Besonders erwähnenswert sind:
- *Marc-Antoine Charpentier*, Amadeus Press, 1995: Catherine Cessacs gründliche Untersuchung des Oeuvres von Charpentier, das den gesamten Katalog der 550 Werke des Komponisten enthält.
- *Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande: (1657-1726)*, OXFORD University Press, 2005. In diesem Katalog gibt Lionel Sawkins über 3000 Musikbeispiele, Details zu Voraussetzungen für Aufführungen, Quellen, wie auch umfassende Indexe und thematische Lokatoren. <http://lionelsawkins.co.uk/>

Viele Werke sind versteckt, aber zugänglich für Nachforschungen, Erwerb und Ausleihe durch Institute wie dem *Centre de Musique baroque de Versailles* (<http://www.cmbv.fr/>) und der *Bibliothèque Nationale's Gallica Website* (<http://gallica.bnf.fr/>).

Schließlich bietet die Website der *Arts Florissants* Kontakte und Informationen zum Ensemble: <http://www.arts-florissants.com/site/accueil.php4>

Jeffrey Sandborg hat den Naomi Brandon- und George Emery Wade-Lehrstuhl für Musik am Roanoke College inne, an dem er seit 1985 Leiter der Chorabteilung ist. Zu seinem Repertoire gehören die Hauptwerke für Chor und Orchester (Verdi *Requiem*, Mozart *Große Messe in c-moll*, Händel *Messias*), die er mit dem Roanoke Symphonie Orchester zur Aufführung brachte. Außerdem leitete er die *Roanoke Valley Choral Society and Orchestra* mit Vaughan Williams' *Hodie*, J.S. Bachs *H-moll Messe* und den Requiems von Joonas Kokkonen und Andrew Lloyd Webber. Sandborg gibt Kurse, ist Mitglied in Jurys, er ist Arrangeur, Komponist und Chorwissenschaftler. Er ist der Autor von *English Ways: Interviews with English Choral Conductors* und unzähligen Artikeln im Bereich von Chor- und Gesangsliteratur und Praxis. E-Mail: sandborg@roanoke.edu



Übersetzt aus dem Englischen von Reinhard Kiffler, Deutschland •

Stimmen der Harmonie – Bemalt den Regenbogen Voices of Harmony - Colour the Rainbow Das Internationale Hong Kong Jugend- und Kinderchorfestival 2013 (p 42)

Vom Organisationskomitee des Festivals

Die Kinderchorgesellschaft Hong Kong (HKTCA) richtete gemeinsam mit der Internationalen Föderation für Chormusik (IFCM) und der Chinesischen Gesellschaft für Musikerziehung (CSME) vom 14. bis 19. Juli das Internationale Hong Kong Jugend- und Kinderchorfestival 2013 (HKIYCCF) aus. Das HKIYCCF wurde von Professor Leon Shiu-Wai Tong, dem ersten Vizepräsidenten der IFCM, Ehrenpräsidenten des Chinesischen High School Chor Komitees und Präsidenten des HKTCA begründet. Es ist Ziel des HKIYCCF, durch das Zusammentreffen weltbekannter Chöre in Hong Kong den Choraustausch zu fördern und Sänger sowie Dirigenten zu ermutigen, miteinander in Kontakt zu kommen. Das Festival mit 3000 Teilnehmern und 70 Chören aus mehr als 20 Ländern hätte nicht ohne die Hilfe von mehr als 200 Mitarbeitern und freiwilligen Helfern stattfinden können.

Chöre aus China, Taiwan, Finnland, Ungarn, Indonesien, Macau, Malaysia, Russland und den USA reisten für das internationale Chorfest nach Hong Kong. Das diesjährigen Festival stand unter dem Motto „Voices of Harmony - Colour the Rainbow“ (Stimmen der Harmonie – Bemalt den Regenbogen). Der Regenbogen ist ein Symbol der Hoffnung. Die Farben des Regenbogens stehen für den gegenseitigen Respekt und die Toleranz zwischen den Menschen, unabhängig von Nationalität und Hautfarbe. Als universale Sprache der Welt bringt die Musik jedem Menschen Glück und Harmonie.

Um das Chormusikrepertoire zu erweitern und Kreativität zu fördern, richtete das Festival dieses Jahr einen Mottolied-Wettbewerb aus. Sowohl einheimische als auch Komponisten aus Übersee reichten dafür Arbeiten ein. Das Stück „We Dare to Dream“ des Komponisten Chris O'Hara (Großbritannien) wurde

zum Mottolied des Festivals gewählt.

Das HKIYCCF 2013 bot ein vielfältiges Programm an: Zusätzlich zu den zehn Wettbewerbskategorien und zwölf Konzerten fanden ein Meisterkurs für Dirigieren und neun Workshops statt. Der ungarische *Cantemus* Kinderchor, *Club for Five* aus Finnland, der Hong Kong Kinderchor, die *Just Vocal Band* aus Taiwan und die *Shi-Kai Li Lahu Family* aus Pu'er aus der chinesischen Provinz Yunnan traten in den Konzertreihen „Die Stimmen des Kaisers“ und „Chorserien“ auf und nahmen die Zuhörer mit auf eine internationale Chorreise. Alle zwölf Konzerte fanden in Sälen mit exzellenter Akustik statt.

Das Phoenix TV HKIYCCF Konzert eröffnete das sechstägige Festival. Folgende Ehrengäste nahmen an der Eröffnungszeremonie teil: Regina Leung (Ehefrau des HKSAR Vorsitzenden), Dr. Michael J. Anderson (Präsident der IFCM), Barbara Fei (SBS, permanente Ehrenpräsidentin des HKTCA), Bin Wu (Präsident des CSME), Fung-Kwok Ma (SBS, JP), Bobby Wan (Stellvertretender Leiter des chinesischen Fernsehkanals Phoenix TV, Direktor der Programmkoordination), Prof. Leon Siu-Wai Tong (Künstlerischer Leiter und Vorstand des HKIYCCF Organisationskomitees). Chöre aus verschiedenen Ländern präsentierten Repertoires aus ihrer Heimat. Die Zuhörer wurden durch ihre Stimmen und traditionellen Volkstänze beeindruckt. Die bekannten asiatischen Popsänger Ivana Wong und Edmond Leung führten mit dem Kinderchor Hong Kong die Stücke *Brother Song* bzw. *We Are the World* auf.

Es fanden zwei Begrüßungskonzerte statt, die den herausragenden Chören aus Hong Kong gewidmet waren, um ihre Auftritte bei internationalen Wettbewerben und ihre Beiträge zur Entwicklung der Chormusik in Hong Kong zu würdigen. Der C.C.C. Kei Wan Grundschulchor, Yuen Longs Kinderchor, der Marymount Sekundarschulchor und der Yuen Long District Arts Committee Kinderchor waren dazu eingeladen.

Das HKIYCCF 2013 ermöglichte den Chören zahlreiche Gelegenheiten, sich auszutauschen. Es fanden drei Freundschaftskonzerte statt, an denen Teams aus Grund- und Sekundarschulen, Universitäten und ausländischen Chören teilnahmen. Die Aufführenden waren gleichzeitig auch Zuhörer, was den Teilnehmern ermöglichte, voneinander zu lernen. Nach jedem Freundschaftskonzert gaben die professionellen Jurymitglieder Kommentare und Tipps, wie die jeweiligen Chöre sich verbessern könnten. Ferner teilten die Jurymitglieder aller Kategorien ihre Kommentare und Vorschläge mit allen teilnehmenden Chören in der „Meet the Jury“ Session. Wie der Name vermuten lässt, konnten die Chorleiter und –sänger mit den 26 Chorexperten diskutieren und Fragen zu verschiedenen Aspekten der Chormusik stellen.

Während des Festivals wurde die Fotoausstellung „Hör die Engel singen“ von Professor Ji-Yan Wang gezeigt. Die Bilder zeigten Höhepunkte aus der Chorwelt der letzten zehn Jahre. Ferner wurde der Musikfilm „37“ gezeigt, der neben Kinderchören auch atemberaubende Prärielandschaften zeigte. Enrique Azurza, Jurymitglied aus Spanien, schätzt an dem Festival die Möglichkeit, sich mit Chören aus der ganzen Welt über Musik und Noten auszutauschen. Für internationale Chorexperten ist dies eine gute Möglichkeit, die Chorszene in Asien, China und Hong Kong kennenzulernen. Die gut bewerteten Auftritte von Chören aus China und Hong Kong beeindruckten ihn. Auch Jurymitglied Soma Szabo aus Ungarn glaubt, dass das Festival erfolgreich junge Menschen aus unterschiedlichen Ländern zusammenbringt und den internationalen Austausch fördert. Durch die Kraft der Musik wurden Freundschaften und Beziehungen ermöglicht.

Nationale Festivalchöre

Club For Five aus Finnland forderten die Hörgewohnheiten heraus. Ihre einzigartigen Arrangements und Neukompositionen kombinierten Jazz, Pop und Rock auf eine so besondere Art, dass ein ganz eigenes Musikgenre entstand.

Der *Young People's Chorus* aus New York ist ein multikultureller Jugendchor, der international für seine Virtuosität und beeindruckenden Auftritte bekannt ist. Der Chor ist ein Beispiel für eine inklusive Gesellschaft, die weltweit Vorbildcharakter hat. 2011 verlieh Michelle Obama dem Chor im Weißen Haus die höchste Auszeichnung für amerikanische Jugendprogramme, den *National Arts and Humanities Youth Program Award*.

Die Mitglieder des *Shi-Kai Li Lahu Family of Pu'er Chores* (China) gehören dem Lahu-Stamm an und stammen alle aus der autonomen Region Lancang Lahu in Yunnan. Die Musiker spielten auf verschiedenen traditionellen Instrumenten und führten den Lusheung-Tanz auf, der in China als kulturelles Erbe gelistet ist. Der Song *Happy Lahu*, der von der ältesten Tochter der Familie Li komponiert worden ist, ist heute eines der beliebtesten Lieder Chinas.

Der *Cantemus* Kinderchor ist der preisgekrönte Schülerchor der Kodály Zoltán Grundschule in Ungarn. Seit seiner Gründung hat der Chor einen hohen Aufführungsstandard erreicht. Das Ensemble unternimmt zahlreiche Konzertreisen und nimmt an internationalen Festivals teil.

Im Jahr 2009 gewann der Hong Kong Kinderchor beim vierten chinesischen Kinderchorfestival den chinesischen Kinderchorpreis. Beim achten Cantemus International Chorfestival in Ungarn 2010 wurden dem Chor das Golddiplom und der Dirigentenpreis verliehen. Im Jahr 2012 nahm der Chor am elften internationalen China Chorfestival in Peking teil und gewann das Golddiplom in der Kategorie Kinderchor. Im gleichen Jahr gewann der Chor beim zehnten internationalen Chorfestival *The Singing World* den ersten Preis in der Kategorie Kinderchor.

Meisterklasse Dirigieren

Die Meisterklasse Dirigieren wurde von dem ungarischen Dirigenten Dénes Szabó vom *Cantemus* Kinderchor geleitet. Die Kursteilnehmer bekamen die Gelegenheit, unter der Anleitung von Dénes Szabó den *Cantemus* Kinderchor zu dirigieren.

Workshops

Verschiedene Workshops wurden angeboten:

Thema	Leitung
Bewegungen auf der Bühne für Chöre entwickeln und einüben	Mr Francisco J. Núñez
Die säkulare Musik Osteuropas	Prof. Theodora Pavlovitch
Rhythmische und atmosphärische Merkmale der spanischen Chormusik	Mr Enrique Azurza
Übungstechniken für Instrumentales Singen und Vokalgruppen	Club For Five
Philippinische Chorwerke	Mr Jonathan Velasco
Interpretation von Jazz Chormusik	Mr Francisco J. Núñez
Interpretation opernhafter Chorstücke	Prof. Yan Wang
Zeitgenössische und traditionelle estnische Chormusik	Mr Aarne Saluveer
Workshop für chinesische und indonesische Universitätschöre	Mr Soma Szabó und Mr Enrique Azurza

Preise

Beim Finale und der Preisverleihung wetteiferten die Gewinner aller Kategorien um verschiedene Großpreise. Der *Resonanz* Kinderchor aus Indonesien gewann für seinen Gesang und den Bühnenauftritt unter großem Applaus den Preis „Chor der Welt“, sowie die Preise für das beste Dirigat und die besten Bühneneffekte.

Preis für das Lebenswerk

Barbara Fei (SBS Hong Kong) und Dénes Szabó (*Cantemus* Kinderchor, Ungarn) wurden für ihr außergewöhnliches künstlerisches Engagement für die Entwicklung der lokalen und internationalen Chormusik mit dem Preis für das Lebenswerk ausgezeichnet.

Barbara Fei engagiert sich in besonderer Weise für die Kinder- und Jugendchormusik in Hong Kong. In den Jahren 2001 und 2012 verlieh ihr das HKSAR den Bronzenen und den Silbernen Bauhinia Stern. Dénes Szabó gründete 1975 den *Cantemus* Kinderchor, der unter seiner Leitung zu einer Chorinstitution geworden ist. Er ist einer der führenden Köpfe der ungarischen Chormusik und ein authentischer Interpret der Musik von Béla Bartók und Zoltán Kodály. Er leitet Meisterklassen zu den Themen Chorleitung, Chorstimmenentwicklung und Anwendung der Kodály Methode.

Offizielle Website des HKIYCCF 2013:
<http://hktreblechoir.com/hkiyccf/>

Übersetzt aus dem Englischen von Elisabeth Otto, Deutschland ●

ARS CHORALIS 2014
Internationales Symposium für Chorusologie¹ - Chorkunst, Gesang und Stimme
24. - 26. April 2014 in Zagreb, Kroatien (p 48)
Branko Stark
Präsident des Kroatischen Chorleiterverbandes

Seit seiner Gründung ist der Kroatische Chorleiterverband (HUZ) in zwei verschiedene Richtungen gewachsen. Eine Richtung befasst sich mit der Profilierung der nationalen Entwicklung für den Chorleiterberuf und Chormusik in Kroatien, die andere ist das internationale Programm IPDCM (*International Project for the Development of Choral Music*). Es beinhaltet künstlerische, pädagogische und wissenschaftliche Programme, mit denen wir nach bestem Wissen und Können versuchen, an der weltweiten Weiterentwicklung der Chormusik mitzuwirken. Zu diesem Zweck haben wir mehrere internationale Chorwettbewerbe in Kroatien ins Leben gerufen, sowie eine Reihe internationaler Kurse für Chorleiter, Komponisten und Sänger in verschiedenen Ländern (Malaysia, Indien, Südafrika, Solomonen-Inseln, Iran).

1 Chorusologie: Pflichtfach in der Ausbildung für Chorleiter und Musikpädagogen in vielen osteuropäischen Ländern

Um den Bezug zur Wissenschaft zu verdeutlichen, haben wir den Begriff „Chorusologie“ (aus chorus + logos) geprägt, der für den multidisziplinären wissenschaftlichen Ansatz in der Chorkunst steht. Um diesen Ansatz weiter voran zu bringen, haben wir das *International Choral Institute* als wissenschaftlichen Zweig der HUZ in unserem Verband gegründet und wollen im nächsten Jahr mit der Veröffentlichung wissenschaftlicher Texte zu Themen der Chorusologie auf unserem Online-Portal arschor@lis beginnen. Der wichtigste Teil unseres internationalen Programms ist das *Internationale Symposium für Chorusologie ARS CHORALIS* für Chorkunst, Gesang und Stimme.

Seit 2010 wird es regelmäßig im Zwei-Jahres-Rhythmus in Zagreb, der Hauptstadt Kroatiens, organisiert. Das nunmehr dritte Symposium wird dort vom 24. - 26. April 2014 stattfinden.

Gemäß dem multidisziplinären Ansatz der Chorusologie soll dieses Symposium Raum geben für Vorträge und Workshops aus den Bereichen Chorleitung; Stimmbildung; Dirigat und Interpretation; Komposition/Analyse/Hermeneutik; Performance und Stilistik; Sprechstimme; Stimmphysiologie/Audiologie; Wissenschaft und Musik; Musikpädagogik; Musica Sacra; Musik und Medien u.a..

Wir erwarten folgende Gastdozenten: Marvin Keenze (USA), Johan Sundberg (Schweden), Christian Herbst (Österreich), Thomas Caplin (Norwegen), Andrea Angelini (Italien), Annemarie van der Walt (Südafrika), Vanags Romans (Lettland), Wolfgang Ziegler (Österreich), Giovanni Acciai (Italien), Irena Hočvar-Boltežar (Slowenien), John Hooper (Kanada), Kittiporn Tantrurongroj (Thailand), Susanna Saw (Malaysia) und andere.

Unsere Idee ist, Chormusik und Wissenschaft in bestmöglicher Weise miteinander zu verbinden. Das Symposium soll dazu beitragen, die Chorarbeit international zu verbessern, und sieht sich selbst als Ergänzung zu anderen Symposien. Wir hoffen damit Anregungen für Chorleiter zu geben, um mehr aktuelle wissenschaftliche Erkenntnisse in ihre künstlerische und pädagogische Arbeit zu integrieren. Das Wissen über die Stimme und den Gesang wächst täglich, aber unserer Meinung nach nutzen viele Chorleiter das nicht in ausreichendem Maße. Auf der anderen Seite sind wir ebenso an Forschern und Wissenschaftlern interessiert, die sich mit Chorgesang und Chormusik befassen, um die Ziele in der zukünftigen Arbeit weiter zu präzisieren und bewusster anzugehen. Aus diesem Grunde sind die Programmpunkte offen für ein breites Publikum, sodass alle, die direkt oder indirekt mit Chormusik, Gesang oder der Stimme zu tun haben, teilnehmen können.

Wir legen großen Wert auf eine besondere Aufmerksamkeit für die Präsentation und die Aktivitäten der IFCM, zusammen mit dem ICB, um diesen Punkt werden sich Andrea Angelini und Annemarie von der Walt kümmern.

Auf der AC 2012 waren 53 Dozenten aus 18 Ländern mit 63 Vorträgen und Workshops vertreten. Die AC 2014 ist Jakov Gotovac gewidmet, einem der bedeutendsten kroatischen Komponisten. Das Symposium wird in englischer und kroatischer Sprache abgehalten, für den zweiten Tag ist ein großes Chorkonzert mit Gastchören aus Slowenien und Lettland geplant. Die Ausschreibung für Vorträge und Workshops ist offen, Anmeldeschluss ist der 15. Dezember 2013.

Weitere Informationen zum Symposium und dem kroatischen Chorleiterverband finden sich auf www.choralcroatia.com.

Branko Stark (1954), Komponist, Dirigent und Stimmbildner, ist Dozent an der Kunst-Akademie der Universität Split, Kroatien. Er hat mehr als 200 Kompositionen geschrieben, für die er zahlreiche Auszeichnungen erhalten hat. Er unterrichtet Sänger, Chorleiter, Komponisten, Schauspieler, Sprachtherapeuten, Stimmforscher und Sprecher und beschäftigt sich darüber hinaus mit der Wiederherstellung der Stimme. Branko Stark nahm an über 30 wissenschaftlichen Symposien teil und dozierte als Gastprofessor an mehreren Fakultäten in Kroatien und im Ausland. Seine Schwerpunkte liegen in der Theorie und Praxis der Stimme, der vokalen Stilkunde und dem Ausdruck in Gesang und Sprache sowie der Hermeneutik und ihrer wissenschaftlichen Erarbeitung. Er hält Vorlesungen, Seminare, Meisterkurse und Workshops auf der ganzen Welt (Argentinien, China, Slowenien, Dänemark, Frankreich, Großbritannien, USA, Korea, Südafrika, Iran, Malaysia, Indonesien, Thailand, Sri Lanka, Indien, Hongkong, Singapur, Brunei, Lettland). Branko Stark ist außerdem ein bedeutender Juror vieler internationaler Chorwettbewerbe (Kroatien, Deutschland, Italien, Österreich, China, Indonesien, Malaysia, Sri Lanka, Japan, Korea). Er ist Vorsitzender des Kroatischen Chorleiterverbands, Leiter der Vocal Academy, Mitglied des Internationalen Rats der Weltchorspiele und Beirat für Kroatien in der Internationalen Föderation für Chormusik. E-Mail: info@choralcroatia.com



21

Übersetzt aus dem Englischen von Heide Bertram, Deutschland ●

Yeosu Internationales Chorfestival mit Wettbewerb Songs of Ocean, Songs of Joy! [Lieder des Meeres, Lieder der Freude] (p 50)

Jo-Michael Scheibe, Vorsitzender und Professor, Nationaler Vizepräsident der ACDA für Internationale Aktivitäten

Yeosu, nur eine 4-stündige Autofahrt oder einen kurzen Flug von Seoul entfernt, ist eine schöne Hafenstadt an der Südspitze von Südkorea. Dies war der perfekte Austragungsort für das neue Yeosu Internationale Chorfestival mit Wettbewerb, das vom 11. bis 17. Juni 2013 stattfand. Die Teilnehmer konnten die Schönheit der Stadt genießen und die vielen neuen Einrichtungen besuchen, die für die Weltausstellung 2012 geschaffen wurden. Dazu zählen neue Hotels, Pavillons und das neue Kunst- und Kulturzentrum mit der Konzerthalle, die den Besuchern beim Verlassen der Konzerte und Veranstaltungen einen überwältigenden Ausblick auf den Hafen bietet. Bei dieser ersten Bekanntschaft mit Yeosu war ich überrascht von der Schönheit der Stadt, den Anlagen und der Wärme des Personals und der freiwilligen Helfer.

Das Chorfestival begann mit der außerordentlich prunkvollen Eröffnungszeremonie: Die versammelten Chöre aus aller Welt und das Festivalpublikum erlebten einen wahren Augen- und Ohrenschauspiel, ausgeführt von dem koreanischen *traditional music singer Oh Jeon-hae*, dem *Aeyukwon Children's Choir*, dem

Yeosu City Korean traditional music orchestra, dem Yeosu City Choir, den Jeollanam-do Arts High School Tanzstudenten und dem Seokyeong University Stage Costume Institute.

Die Eröffnungszeremonie bot auch Vorführungen des traditionellen koreanischen Tanzes zu fünf Trommeln (*Ohgomu*), eines koreanischen Fächertanzes und eine Modeschau von traditionellen Kreationen aus koreanischem Papier. Wir hatten auch Gelegenheit, zahlreiche traditionelle koreanische Instrumente kennen zu lernen, so z.B. die traditionelle koreanische Trommel, die koreanische konische Oboe *taepyongso*, die traditionelle koreanische Bambusflöte *Daegeum* und die koreanische Harfe *gayageum* (koreanische Zither mit zwölf Saiten). Die Verbindung von visuellen Reizen, u.a. durch das Zusammenspiel von verschiedenen koreanischen Trommeln und Tänzern mit dem Hörerlebnis des koreanischen Orchesters in heimischer Tracht war ein wunderbares neues Erlebnis für den Autor dieses Textes.

Neben dem Künstlerischen Leiter Maestro Jae-jun Lee und der Internationalen Managerin Jinny Jang waren mehr als 25 Freiwillige beim Festival im Einsatz. Besonders das große Engagement der Vorsitzenden, Frau Mi-suk Jo, und ihres Festival-Komitees von zwölf führenden Persönlichkeiten aus Wirtschaft und Gesellschaft trug zum Gelingen der ganzen Veranstaltung bei. Durch das Zusammenwirken der Stadt Yeosu und ihres Hauptsponsors, GS Caltex (Präsident Dong-Soo Hur), wurden die Visionen des Bürgermeisters, Chung-Seok Kim, und des Maestro Lee verwirklicht.

Die Teilnehmer hatten die Möglichkeit, die Kommentare der Juroren aus aller Welt zu hören und mit ihnen zu arbeiten. Ich hatte die Ehre, diesem ausgezeichneten Expertenteam anzugehören. Viele Juroren, die ich zum Teil nur durch ihre Kompositionen oder ihren Ruf kannte, beeindruckten mich durch ihr intensives Bemühen und vorbildliches Engagement für die Kunst des Musizierens.

Zum Team der Preisrichter, die auch als „Lehrer“ tätig waren, gehörten Andrea Angelini aus Italien, Javier Busto Sagrados aus dem spanischen Baskenland, Eugeniusz Kuz aus Polen, In-gi Min aus Südkorea, Vytautas Miskinis aus Litauen, Ragnar Rasmussen aus Norwegen, Imant Raminsh aus Kanada, Brady Allred und ich aus den USA.

Während des Festivals fanden vormittags eine Reihe von Seminaren statt, in denen die Teilnehmer die Besonderheiten der einzelnen Juroren kennen und verstehen lernten. Die angebotenen Themen reichten vom italienischen polyphonen Stil bis zur Technik des Chorleitens. Den vielen Stärken der Preisrichter entsprechend gab es vielfältigen Gesprächsstoff, so dass jeden Morgen zwei Sitzungen gleichzeitig stattfanden. Daher konnten die teilnehmenden Chöre Themenschwerpunkte nach ihrem eigenen Interesse wählen.

In den Nachmittagstreffen fanden Aufführungen der einzelnen Chöre statt. Diese Sitzungen waren in Kategorien eingeteilt, und mindestens fünf Juroren hörten sich jedes Spiel in jeder Gruppe an. Am ersten Nachmittag sangen die Kinderchöre in einer Halle, während zur selben Zeit an einem anderen Ort die Folk Music/Spiritual und Gospel Chöre zu hören waren.

Am zweiten Tag kamen die gleichstimmigen Chöre zu Gehör. Am dritten Tag gehörte eine Bühne den Pop/Jazz Chören, während andernorts die Kategorie Geistliche Musik zu Gast war.

Der nationale Wettbewerb der koreanischen Chöre fand am vierten Tag statt; und der fünfte Tag stand für Ausflüge in die Umgebung von Yeosu zur Verfügung.

Die Abende waren reserviert für die Musik aus je einem bestimmten Land oder einer besonderen Musikrichtung. Chöre aus den USA oder von den Philippinen boten ausgezeichnete

Aufführungen, und an zwei Abenden war der Schwerpunkt Pop/Jazz. Jeden Abend schien das Publikum anzuwachsen und immer mehr Menschen aus Yeosu einzubeziehen. Sie kamen, um sich die stilistischen Unterschiede und die Klangkonzepte der einzelnen Chöre anzuhören. Den letzten Abend gestalteten die herausragenden gemischten Chöre.

Die Abschlussveranstaltung des Yeosu Chorfestivals und Wettbewerbs stand ganz im Zeichen der Preisverleihung. Das Festival gewährte Preise im Wert von mehr als US\$ 100.000 an die siegreichen Gruppen.

Dies sind die Gewinner:

Hauptpreis

University of Louisville Cardinal Singers

Preisgekrönter Dirigent : Kent Hatteberg

Gemischte Chöre

Erster Preis: University of Louisville Cardinal Singers

Zweiter Preis : University of Santo Tomas Singers

Dritter Preis: Riverside City College, Imusicapella, Hansei University

Kinderchöre

Erster Preis: Pilgrim Children's Choir

Zweiter Preis: BomNae Trintiy Chamber Choir

Dritter Preis: Muntinlupa Vocal Ensemble, K-SORI Ak-Dong, Bupyeong District Youth Choir

Folk Music, Negro Spiritual & Gospel

Erster Preis: Riverside City College

Zweiter Preis: University of Louisville Cardinal Singers

Dritter Preis: Imusicapella, Seoul Dream Singers, University of Santo Tomas

Gleichstimmige Chöre (Männer und Frauen)

Erster Preis: Sangpa-Gu Chorale

Zweiter Preis: EL Female Choir

Dritter Preis: ARS NOVA Man's Choir, Gangfoong Ladies choir, Glam Singers

Geistliche Musik

Erster Preis: University of Louisville Cardinal Singers

Zweiter Preis: Collegium Vocale Seoul

Dritter Preis: Riverside City College, Imusicapella, University Santo Tomas

Pop and Jazz

Erster Preis: Maytree

Zweiter Preis: University of Louisville Cardinal Singers

Dritter Preis: Riverside City College, University Santo Tomas, Coro Tomasino

Im Anschluss an die Preisverleihung begab sich das Publikum nach draußen auf die Promenade vor dem „Performing Arts Centre“, wo vor der Hafenkulisse viele außergewöhnliche Speisen und Getränke gereicht wurden. Dazu spielten eine Liveband und eine Truppe traditioneller Trommeln bis in die frühen Morgenstunden.

Sänger fanden sich zusammen und feierten die Chormusik, das Musizieren und die Freundschaft.

Es war mir ein Vergnügen, Teil dieses ersten Yeosu Internationalen Chorfestivals und Wettbewerbs gewesen zu sein. Voller Hoffnung sehe ich der Weiterentwicklung dieses Festivals entgegen, wenn mehr Chöre und ihre Leiter von den wunderbaren Angeboten des *Songs of Ocean, Songs of Joy* in Yeosu hören.

Das **2. Internationale Yeosu Chorfestival mit Wettbewerb** wird geplant voraussichtlich für die Zeit vom 20. bis 27. Mai 2014.

Jo-Michael Scheibe ist Leiter des Thornton School of Music's Choral and Sacred Music Program an der University of Southern California, wo er die USC Singers dirigiert, Chorleitung und Chormethodik unterrichtet und das Programm für Studenten und Absolventen beaufsichtigt. Des Weiteren versieht er das Amt des nationalen Vizepräsidenten der American Choral Directors Association. Scheibe ist mit der ACDA wohlvertraut, da er früher Nationaler Präsident (2011 – 2013), Western Division Präsident (1991 – 1993) dieser Organisation und zudem als Vorsitzender der Community Colleges für das nationale Repertoire und Niveau verantwortlich war (1980 – 1989). Von ihm geleitete Ensembles sind bei sechs nationalen Kongressen (1985, 1991, 1993, 1997, 2003, 2007), und zwei Tagungen der Music Educators (1996, 2000), bei der National Collegiate Choral Organization Conference (2011) und verschiedenen regionalen und staatlichen Konferenzen aufgetreten. Die USC Thornton Chamber Singers gehören zur Auswahl von 25 Chören, die auf dem 10. Weltsymposium für Chormusik in Seoul, Südkorea, im August 2014 auftreten dürfen. E-Mail: scheibe@thornton.usc.edu



Übersetzt aus dem Englischen von Christa Sondermann, Deutschland

Andrea Veneracion: Philippinische Chor-Botschafterin (p 52)
Jonathan Velasco, Chorleiter und Lehrer

Als Prof. Andrea Veneracion am 9. Juli 2013 im Alter von 85 Jahren starb, war es das Ende einer Ära. So formulierte es Ramon Acocymo, der ehemalige Dekan des Musikkollegs der Universität der Philippinen. Sie war die letzte einer Gruppe von Chorpersönlichkeiten, die in den 1950er und 60er Jahren in den USA studierte. Diese kehrten mit ihrem Wissen und Fähigkeiten in Chorleitung und Gesang auf die Philippinen zurück und ebneten so den Weg für die brillante philippinische Chorbewegung, wie sie die Welt heute kennt.

Veneracion und "The Madz": Eine lebensverändernde Erfahrung

Emporragend zwischen Giganten erhob Prof. Veneracion den Ruf der philippinischen Chorwelt durch Jahrzehnte exzellenter Arbeit mit dem von ihr im Jahr 1963 gegründeten Madrigalchor der Universität der Philippinen. Der Chor feiert in diesem Jahr sein 50-jähriges Jubiläum. Mit einer perfekten Balance von Technik, Intuition und künstlerischem Verstand führte sie ihren Chor zu Topplatzierungen in den renommiertesten europäischen Wettbewerben. „The Madz“, wie der Madrigalchor auch liebevoll genannt wird, wurde in den großen Konzerthallen in Europa, Nordamerika und Asien willkommen geheißen. Die Welt war neugierig: Wie würde ein Madrigalchor aus Südostasien klingen? Und wie wirkt die Formierung im Halbkreis sitzend? Durch ihre starke musikalische Persönlichkeit gelang es Prof. Veneracion, dass die Madz Herzen (und Ohren) der Chorwelt eroberten – von der ersten Aufführung in den USA im Jahr 1969 bis hin zu den jährlichen Konzerttourneen rund um die Welt während der folgenden 30 Jahrzehnte.

Ich hatte das Glück, in den Achtzigern teil zu haben an diesem zauberhaften Halbkreis von Musikern. Ich wurde im Jahr 1981 Mitglied und schon ein Jahr darauf Assistent der Chorleiterin. Mitglied des Chores war ich bis zur berühmten 6-monatigen Konzertreise durch Europa und die USA im Jahr 1989, während derer der Chor zehn erste Preise in fünf Wettbewerben gewann, mehr Preise als jede andere Madz-Formation je erzielt hat. Ich verließ das Ensemble in der Mitte der Konzerttournee, um mein Studium an der Berliner Kirchenmusikschule unter Martin Behrmann zu beginnen.

Wie war es, in diesen Halbkreis eingeladen zu werden? Es fühlte sich an, als wäre man „angekommen“. Während dieser Zeit kam es niemals vor, dass Sänger für das Ensemble vorsangen, sie wurden immer eingeladen. Man konnte jederzeit als Trainee einsteigen. Um fest in den Halbkreis aufgenommen zu werden, musste zuvor eine Position frei werden, weil ein Sänger aus welchen Gründen auch immer nicht mehr mitsingen konnte. Prof. Veneracion lud dann einen der Trainees ins Ensemble ein. Zunächst saß der Neuling auf dem Stuhl, der Prof. Veneracion am nächsten stand, dem sogenannten „heißen Stuhl“. Somit saß man in Ellbogenentfernung zur Chorleiterin (für den Fall, dass man falsche Noten sang oder zu laut war). Sie selbst saß am Rand des Halbkreises und gab die Einsätze mit leichten Kopf- und Körperbewegungen.

(Am Rande notiert, es ist faszinierend, mit den Madz zu singen. Die Sänger sitzen in der Formation S-T-A-B, wobei sich männliche und weibliche Sänger abwechseln. Als Sopran I beispielsweise sitzt man 4 Positionen vom nächsten Sopran entfernt, und der nächste Sopran I sitzt 8 Stühle weiter in beide Richtungen. Durch diese Aufstellung und eine fast Schulter-an-Schulter-Nähe macht man sich alles, was um einen herum geschieht, wie die Anfänge, das Atmen, harmonische Intonation, etc. sehr bewusst.)



Der Chor wurde allumfassend vom musikalischen Instinkt von Prof. Veneracion geführt. Während der Aufführungen hatte sie mit ihrer Präsenz die Musik voll im Griff – die Stimmen kommunizierten direkt mit dem Publikum und führten dennoch immer erst an ihr vorbei. Mit den Madz als ihrem Instrument gelang Andrea Veneracion der musikalische Austausch mit dem Rest der Welt.

Botschafter des Landes

Andrea Veneracion begann ihre Liebesaffäre mit der internationalen Chorwelt mit der ersten internationalen Konzerttournee des Madrigalchors im Jahr 1969, die in die USA führte. Die Aufführung beim Lincoln Center International Choral Festival erhielt gewaltigen Beifall. Die Chorleiterin Veneracion wurde beim Applaus mehrfach vom Publikum auf die Bühne zurückgerufen.

Darauf folgten internationale Tourneen und Aufführungen über drei Jahrzehnte hinweg. Während dieser Reisen baute sie ihre Kontakte mit der Chorwelt aus, indem sie den Austausch mit Chören weltweit anstieß und schließlich eine der wenigen Asiaten war, die bei der Gründung der International Federation for Choral Music dabei waren. Bis heute setzt die Chorwelt die Philippinen gleich mit dem Namen Andrea Veneracion.

Prof. Veneracion und die Madrigal Singers waren ausgezeichnete Botschafter für die gute Reputation der Philippinen. Sie waren führende Abgesandte des Landes in internationalen diplomatischen Kreisen. Nicht zuletzt nahm Präsident Ferdinand Marcos die Madrigal Singers mit zu diversen Staatsbesuchen, insbesondere während der Aufnahme diplomatischer Beziehungen zur Sowjetunion im Jahre 1976, um die Fülle der Gesangs-Tradition im Land herauszustellen. Die Madz sangen auch während des Staatsbesuchs von Präsident Corazon Aquino in Deutschland im Jahr 1989. Wann immer Staatsbesuche anstanden, wurden die Madz als würdige Vertreter der nationalen Musikkultur gefragt, für die Gäste zu singen.

Die philippinische Chorbewegung

Das vielleicht größte Vermächtnis von Prof. Veneracion ist ihr Bestreben zur Verbreitung der philippinischen Chormusik gewesen. Sie bestärkte Komponisten und Arrangeure, Musik für die Madrigal Singers zu schreiben. Das Ergebnis war ein steter Strom von überragenden Kompositionen und Arrangements für *a cappella* Chor. Die Bearbeitungen stammten aus jeder erdenklichen Art von Material und musikalischen Konzepten – angefangen von philippinischer Volksmusik, Filipino Stammestänzen oder traditioneller Musik, über zeitgenössische Liedhits bis hin zu Kirchenliturgie und vielen anderen Quellen.

Sie gründete auch die "Singing Philippines" durch eine Reihe von Festivals und Workshops, die ihre Schüler und Alumni leiteten. Als Artist in Residence des Cultural Center of the Philippines wurden die Madrigal Singers in ländliche Regionen eingeladen, um Dirigenten und Chöre zu coachen. Andrea gab ihren Sängern mit, ihre Vision mit vielen wissenshungrigen Musikern auf der ganzen Inselgruppe zu teilen.

Aufgrund ihres gewaltigen Beitrags zur Weiterentwicklung der philippinischen Chormusik wurde Andrea Veneracion im Jahr 1999 zum National Artist for Music ernannt, der höchsten kulturellen Auszeichnung für Individuen, verliehen durch die philippinische Regierung.

Der Beweis des überragenden Erfolgs ihrer Arbeit liegt in der beispiellosen Entwicklung der heutigen philippinischen Chorbewegung. Der Philippinische Verband der Chorleiter, dessen Vorstand zum großen Teil aus ehemaligen Madz-Sängern besteht, ist ein Ergebnis ihres dynamischen Weitblicks und ihre Hinterlassenschaft. Eine beträchtliche Zahl ehemaliger Madz-Mitglieder sind heute ausgezeichnete Chorleiter, Komponisten, Arrangeure, Pädagogen und Musiker.

Das Land erkennt ihren selbstlosen Beitrag zur Welt der Chormusik an und widmete ihr eine würdige Gedenkfeier im Main Theater of the Cultural Center of the Philippines. Begleitet von militärischen Ehren wurde sie an ihrem letzten Ruheort, dem *Libingan ng mga Bayani* (Friedhof der Helden), zu Grabe getragen. Das Theater war bis auf den letzten Platz gefüllt mit Sängern sowohl auf der Bühne als auch im Publikum, auf den Sitzen und in den Gängen. Sie sangen alle ihr zur Ehre und zum Dank, denn sie hat sie geeint und gab ihnen eine Stimme.

Andrea Veneracion war die Stimme einer Ära – und darüber hinaus.

Jonathan Velasco war stellvertretender Chorleiter der U.P. Madrigal Singers von 1982 bis 1989. Er ist Präsident des Philippinischen Chorleiterverbands und Berater des IFCM. Er ist Dozent am Musikkolleg der Universität der Philippinen und Dirigent der Ateneo Chamber Singers. E-Mail: choirmaster@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Annette Fritsch, Deutschland ●

Die legendäre Tournee des Chores La Grace aus Kinshasa (p 56)

Ein großer Erfolg

Ambroise Kua-Nzambi Toko

Dieser großartige kongolesische Chor (Leitung Ambroise Kua-Nzambi), der sich mehrheitlich aus Chorleitern zusammensetzt, und der seit 2000 Mitglied der IFCM, des Chorverbandes *A Cœur Joie* und Mitgründer des Kongolesischen Chorverbandes ist, hat in den letzten zehn Jahren seinen Platz in der Chorwelt behaupten können. Nach seinem durchschlagenden medialen Erfolg in der Republik Kongo, seinem berühmten Audio- und Video Album *Ngiele Ngiele*, das zwischen 2001 und 2004 auf allen Sendern von Kinshasa ausgestrahlt wurde, hat der Chor *La Grace* sein Renommee mit der Teilnahme an 25 internationalen Treffen schnell weltweit festigen können.

Das Ensemble singt in 24 afrikanischen Sprachen und hat 4 repräsentative Chorveranstaltungen ausrichten können: *Zimboka za Bantu* (Die Schreie der Menschen), *Zingana* (Die afrikanische Weisheit durch den Gesang), *Melopées aus Schwarzafrika*, *Ngoma ye nsakala* (Schlagzeug) und *Die Menschlichkeit der Menschen* (komponiert für das 14. Gipfeltreffen der Frankophonie in Kinshasa).

Die Tournee 2013 war der Wiederherstellung des Friedens im Osten der Republik Kongo gewidmet. Sie begann am 9. Mai in Deutschland mit einem achttägigen Aufenthalt in Ratingen und fand ihre Fortsetzung in den vier benachbarten Städten Köln, Düsseldorf, Moers, Mülheim, bevor sie in Berlin (17.-23.

Mai) endete. In Frankreich war das Ensemble in 25 Städten zu Gast (u.a. Strasbourg, Nancy, Ouistreham, Caen, Saint-Etienne, Saint-Chamond, Saint-Martin la Plaine, Cluny, Lyon, Millau, Sylvanès).

Mit ihrer Teilnahme an 11 lokalen und internationalen Festivals sowie an lokalen und internationalen kulturellen Events (19. Challenge Camerounais, Karneval der Kulturen Berlin, Les Journées Sacrées in Strasbourg, Kultur- und Musiknacht in Caen, Rue des Artistes, Nova'ciné und der 45-Jahrfeier der *Maison des jeunes et de la culture*, MJC in Saint-Chamond, 10-Jahresfeier von Blok Notes, Festival *Tout le monde chante* in Lyon, dem Jazz-Festival in Wien sowie dem Festival des musiques sacrées et musiques du monde im Kloster Sylvanès) haben diese wackeren Choristen aus Afrika 78 Darbietungen, davon 45 Konzerte vor großem Publikum, in 31 Städten absolviert.

Außerdem ist das Ensemble noch diversen anderen Aktivitäten nachgegangen, hat Workshops für Gesang, Schlagzeug und Tanz abgehalten und kleine Konzerte in mehr als 20 französischen und deutschen Schulen gegeben, vom Kindergarten über Musikschulen bis zum Gymnasium. Neben den Darbietungen in verschiedenen Gottesdiensten gab es auch 5 Workshops für afrikanische Chormusik für Erwachsene, unter der Leitung des Chorleiters Ambroise Kua-Nzambi.

Der Chor *La Grace* hat es nicht versäumt, denjenigen, die seine Aufnahme in den vielen Städten organisiert haben, mit Ehrungen ihren Dank für die Unterstützung auszusprechen, die nicht unwesentlich zum Renommee des Chores und der Förderung afrikanischer Musik beigetragen hat: Martin Hanke in Ratingen (2007-2013), Agnès Pollet in Ouistreham (2007, 2009 und 2013), dem Verband *Kiamvu-Le pont* (2009, 2013), Jacqueline Fabre de Saint-Chamond (2011 und 2013).

Auch Thierry Thiébaud, François Lupwishi Mbuyamba, Richards Augugliaro (Festival International des Chœurs en Montagne) in Saint-Martin Vesubie und Albert Tuzolana aus Anderlecht werden in Kürze für ihre Unterstützung den gebührenden Dank erfahren.

Das Ensemble hat schon 214 internationale Auftritte zu verbuchen, mehr als 60 Workshops, 25 internationale Festivals und andere Treffen, zu deren renommiertesten das *Symposium mondial de musique chorale Kyoto* (2005), die *19èmes Chorales de Vaison-la Romaine* (2007), *Namur en chœur*, *Musica Sacra International* (Deutschland und Belgien 2012) zählen. Für 2015 ist schon die nächste Tournee geplant, die das Ensemble nach Deutschland, Frankreich, Belgien, Schweden und Israel führen wird.

Am 3. August 2013 hat der Chor *La Grace* bei einer Preisverleihung in Lomé, organisiert von „Africa sings“, drei von vier Auszeichnungen für afrikanischen Chor für sich verbuchen können: für das beste Videoclip, für die beste Darbietung auf internationaler Bühne und für den besten Chorleiter des Jahres eines afrikanischen Chores.

Danksagungen des Chores *La Grace* gehen an die Rathäuser von Mülheim, Strasbourg, Saint-Chamond, Lournand, Cluny, Saint-Martin La Plaine, Roquefort, Sylvanès, Villars, den Präsidenten von *À Cœur Joie*, die Chöre von *À Cœur Joie Lorraine*, an die Kirche von Ratingen, die Assoziation Raccib in Berlin, den Berliner Gospelchor, die Assoziation *Kiamvu-Le pont*, MJC Saint-Chamond, an alle Gastgeberchöre, die ihn aufgenommen und beherbergt haben.

Ein großer Dank für ihre Unterstützung gebührt der Generalbeauftragten von Wallonie-Brüssel, dem deutschen Botschafter in der Republik Kongo, dem Konsul der belgischen Botschaft in der Republik Kongo, dem Präsidenten der kongolesischen Föderation für Chormusik sowie allen anderen, die in der einen oder anderen Form zum Erfolg dieser legendären Tournee beigetragen haben, an die der Chor noch lange zurückdenken wird.

Ambroise Kua-Nzambi Toko, Autor, Komponist, Kulturbeauftragter, Erzieher, wurde mit der Silbermedaille für Kunst und Literatur geehrt (2006). Chorsänger in Wallonie-Brüssel anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Republik Kongo (2010), Leiter des afrikanischen Jugendchores (2012-2014), Präsident des kongolesischen Chorverbandes (2005-2010), Mitglied des internationalen Beirats von A Cœur Joie International (seit 2005), Direktor der Afrikanischen Chorakademie (seit 2008), Direktor des Kulturzentrums „Espace AKTO“, Chorleiter von *La Grace* in Kinshasa, ausgebildeter Physiker und Arzt. Er hat 10 Jahre lang an der Universität von Kinshasa gelehrt. Heute widmet er seine Forschungsarbeit der Entwicklung und Förderung der afrikanischen Chormusik, die sein Hauptanliegen ist. E-Mail: kuanzambi@yahoo.fr



Übersetzt aus dem Englischen von Ursula Wagner, Frankreich ●

Ausdruck von "Emotionen" in der Musik von den Noten zum Klang – für Jung und Alt² (p 59)

Rudolf de Beer, Chordirigent und Dozent

26

Die Aufführungen von vielen jugendlichen Amateurchören sprühen vor Vitalität, die manchmal verloren geht, wenn diese jungen Musiker älter werden. Obwohl Jugendliche eher persönliche Gefühle ausdrücken als es reife Erwachsene tun, würde der Ausdruck von Emotion in der Musik nicht nachlassen, wenn die Sänger (alt wie jung) von einer soliden wissenschaftlichen Kenntnis der aufgeführten Musik geleitet würden. Diese Kenntnis sollte dem Chor durch geschickte Chorleiter in verschiedener Weise vermittelt werden, um die Absicht eines Komponisten so klar wie möglich zum Publikum sprechen zu lassen. Wie Coward schon 1914 propagierte: Strebe immer danach, die Feinheiten eines Stückes herauszuarbeiten. (S. 270)

Grundlegende Elemente in der Musik, nämlich Melodie, Harmonie, Rhythmus, Klang, Form, Tempo und Dynamik können durch Ausdrucksmittel wie Phrasierung, Rubato, durch Tonqualität, Intonation und weitere technische Elemente wie Gesangs- und Dirigiertechnik hervorgehoben und intensiviert werden.

Der kreative Prozess dreht sich in jedem musikalischen Werk, das niedergeschrieben wird, um die Grundelemente, während Ausdrucksmittel wie Phrasierung und Rubato in eine bereits notierte Partitur eingezeichnet werden können. Es liegt jedoch am Interpreten (in diesem Fall am Dirigenten), sich bezüglich weiterer technischer Aspekte, z.B. Klangqualität und Intonation zu entscheiden, und besonders bezüglich der Aspekte des Dirigats, wie Gewicht der Arme, Haltung und Bedeutung der Schwerkraft bzw. des freien Falls in der Gestik.

Es ist auch wichtig, dass der Chormusiker, vor allem der Chordirigent, darüber entscheidet, ob er nur einige oder alle diese Elemente einbezieht, um so weit wie möglich das Herz des Komponisten/der Komposition zu spiegeln, ohne das Verständnis der Chorsänger und deren musikalische Erfahrung zu ignorieren.

Dieser Artikel beschäftigt sich mit dem Ausdruck von Emotionen in der Musik als einem Beispiel dieses Phänomens, wobei die verschiedenen Möglichkeiten, mit denen ein Dirigent konfrontiert werden könnte, erkundet werden. Da das Instrument des Chordirigenten die Singstimme ist, die durch Gesten aktiviert und ‚kontrolliert‘ wird, ist es wichtig zu verstehen, wie diese verschiedenen Elemente dem Chor verbal, aber vor allem non-verbal vermittelt werden.

Es wurde schon viel über diese Aspekte geschrieben, aber auf welche Weise Gesten im Dirigat eingesetzt werden sollen, um diese Ziele zu erreichen, wird oft übersehen. Chormusiker wissen

meist, wie man Musik analysiert und vorbereitet³ und sogar, wie man sie probt oder Chören beibringt, aber viele Chorleiter verstehen es nicht, geeignete Dirigiergesten zu verwenden und schränken die Sänger dadurch ein, dem Publikum die wahre Botschaft der Musik zu vermitteln. Jedoch ist es unmöglich, all diese Elemente in einem Artikel zu besprechen. Sie können allenfalls im Laufe eines ganzen Studiengangs in Chordirigieren oder Chorsingen behandelt werden. Es ist in erster Linie wichtig, die Musik selbst zu betrachten, einschließlich der musikalischen Angaben der Komponisten, und danach die Singweise und besonders die Dirigiertechnik zu diskutieren, um diese Ziele zu erreichen.

Die Musik

Das ist der Klang selbst, der dem Publikum durch die Interpreten von entweder irgendwie notierter Musik oder mündlicher bzw. auditiver Überlieferung dargeboten wird. In der Chormusik handelt es sich meistens um eine Kombination von Zusammenklängen und Worten, wobei letztere auch die vom Interpreten gewählte Klangfarbe und den Klangstil beeinflussen. Zu den Gesichtspunkten, unter denen der Interpret in seinem Entscheidungsprozess wählen kann, zählen *Phrasierung*, *Tempo*, *Dynamik* und *Rubato*. All diese Komponenten beflügeln die musikalische "Emotion", wobei einige davon in der Musik besondere Aufmerksamkeit erhalten können, um der Bedeutung von Text und Klang "Glanzlichter" aufzusetzen. Dazu gehören *Vorhalte*, *Obertöne*, *Phrasierung* und *Artikulation*. *Vorhalte*, also harmonische Verzögerungen zwischen verschiedenen Stimmen können entweder durch dynamische Unterschiede oder Artikulation, z.B. *marcato* oder *tenuto*, hervorgehoben werden. Ein Vorhaltston kann gegenüber einer harmonischen Fortschreitung dadurch betont werden, dass man ihm größere dynamische Wichtigkeit als anderen Tönen oder Stimmen gibt. Verschiedene *Obertöne*, die durch verschiedene Kombinationen von Klängen entstehen, können sich auch verändern durch die Kenntnis und den richtigen Gebrauch der Resonanzräume und wechselnder Lautstärke. Die Fokussierung/Konzentration auf die Obertöne ist jedoch wichtig, um eine gute Intonation zu erreichen - ein oft vernachlässigter Aspekt diesbezüglich ist die Übereinstimmung der Aussprache, besonders der Vokale. Die Wirkung der Stimmung (rein, temperiert oder pythagoreisch) und der Intonation auf die emotionale Wahrnehmung der Musik sollte nicht unterschätzt werden, auch wenn die Wahrnehmung von Person zu Person unterschiedlich ist.

Die Behandlung von *Phrasenhöhepunkten* und *Zielpunkten* normalerweise gegen Phrasenende braucht eine fokussierte Haltung bezüglich der von allen, den Chorsängern und dem Dirigenten, eingesetzten Energie. Dies ist direkt verbunden mit der Gesangs- bzw. Dirigiertechnik, welche eine Kombination von Verstand und Körperkräften ist. Komponisten betonen Höhepunkte in vielen Phrasen durch harmonische Wechsel, welche wiederum von den Interpreten durch Mittel wie das Rubato hervorgehoben werden. Das Tempo auf den Höhepunkt hin etwas anzuziehen und kurz davor zurückzunehmen, ist ein typisches Beispiel für diese Technik.

Die *Artikulation* in der Musik, sowohl die von Text (durch Diktion) als auch von verschiedenen Artikulationszeichen wie Staccato, Legato und Akzente (einschließlich Marcato und Tenuto) ist auch ein wichtiges Werkzeug, durch welches musikalisches Gefühl oder Emotion ausgedrückt werden kann.

1 Bezüglich des Begriffs Emotion, dessen diskrepanter Diskussion in der Forschung (besonders in der Musikwissenschaft) sich der Autor bewusst ist, nimmt er Bezug auf die Definition von Juslin und Västfäll (2008:561): 'Musikalische Wahrnehmung' [-] als 'alle Momente, in denen ein Zuhörer in Musik ausgedrückte Gefühle (z.B. ein trauriger Ausdruck) wahrnimmt und erkennt, ohne notwendigerweise eine Emotion zu fühlen.

2 Beim 10. Weltsymposium für Chormusik 2014 in Seoul/Korea wird in einer Workshop-Vorlesung zum Thema *Heilen und Jugend* eine praktische Umsetzung dieses Artikels vorgenommen, welche sich auf den Ausdruck von Emotion in der Musik konzentriert, indem die verschiedenen Möglichkeiten erforscht werden, mit denen sich ein Chorleiter konfrontiert sehen mag.

3 Der Autor spricht von Musik und nicht von Partituren, weil viele Musikstücke nicht notiert sind.

Technik

Sowohl die Sänger im Chor als auch der Dirigent brauchen eine solide Kenntnis der Vokalproduktion und der Gesangstechnik, um der Emotion in der Musik Ausdruck verleihen zu können. Text und Noten haben natürlich einen immensen Einfluss auf die Entscheidung, die die Interpreten treffen, um die Botschaft der Musik zu vermitteln.

Ein *Vorhalt* erfordert die richtige dynamische Balance zwischen den Stimmen, um Strahlkraft zu bekommen. Der Dirigent und die Sänger sollten auch hören und verstehen können (wie ein guter Orgelintontator), welche Frequenzen man für spezifische Stimmungen (z.B. mit Klavier oder ohne) verwendet. Damit z.B. die richtige Emotion durch klare Intonation in der Musik vermittelt werden kann, kommt es auf den Dirigenten an, die Sänger bezüglich eines homogenen Vokalklangs, des tonalen Kontextes (Alldahl, 2008: S.27) und der Relation zwischen vokaler Resonanz und *Obertönen* zu leiten. Wenn sich die Musiker auf den Text konzentrieren, ist die *Phrasierung* normalerweise gut, obwohl es wichtig ist, die Spannung bis zum Ende der Phrase aufrecht zu erhalten, und nicht nur bis zum Höhepunkt. Wenn jeder Sänger das gleiche Maß an Spannung aufbringt, wird der Chor als Ganzes in der Lage sein, die Emotion in der Musik besser herauszustellen. Ein klares Verständnis der Artikulation bei der Aussprache des Textes, aber auch bei musikalischen Elementen wie legato und staccato, sollte ein fester Bestandteil der Gesangstechnik eines jeden Sängers sein. Ein Dirigent sollte auch hart an sich arbeiten, um ein klares, aber auch ausdrucksvolles Dirigat zu entwickeln. (Marvin, 1989: S.15 – 16)

Der Dirigent muss außerdem eine solide Kenntnis der Dirigiertechnik haben, die, neben Gesten, ein gutes Gleichgewicht von Muskeleinsatz und natürlicher Schwerkraft/Fallenlassen beinhaltet. (Jordan, 1996: S.24–25) [Anm. d. Übers.: Das deutsche Wort ‚Schwerkraft‘ ist in diesem Zusammenhang eigentlich widersprüchlich, weil es nicht um Kraft oder gar Druck geht, sondern im Gegenteil um ein Loslassen der Muskeln im Abwärtsschwingen oder freien Fall, um dann am tiefsten Punkt durch einen Muskelimpuls die Aufwärtsbewegung einzuleiten.] Der Fluss oder die Bewegung in den Händen sollte niemals unterbrochen werden, genauso wenig wie die Gesangslinie und der Atemfluss der Sänger. Jedes kleine Detail, wie Dynamik, Artikulation, Atemphrasen, Rubato, Tempo und sogar Intonation kann in einer Gestik eingebunden werden, deren Bewegung immer im Fluss bleibt. Die Bewegung zwischen den Schlagimpulsen ist deshalb genauso wichtig wie der Impuls selbst. Ein Dirigent sollte auch lernen, nicht gegen die Schwerkraft zu arbeiten, sondern mit ihr. Für einen Sänger ist der Fluss der Energie durch das Atmen sehr wichtig, um den richtigen Klang durch eine gute Gesangstechnik zu produzieren, wobei diese wieder Einfluss auf Aspekte wie Intonation und Klangfarbe hat. Ein Dirigent kann gegen sie wirken, wenn seine Dirigiertechnik nicht von der natürlichen Schwerkraft geleitet wird. Nehmen wir z.B. den Auftakt: Die Bewegung geht aufwärts, aber die Sänger müssen in die entgegengesetzte Richtung atmen. Ein ganz kleiner Abwärtsschwingung zu Beginn hilft den Sängern, korrekt zu atmen, was wiederum zur Folge hat, dass Klangfarbe und Phrasierung leichter gelingen. Die meisten Dirigenten tun dies instinktiv, weil sie mit der Musik atmen. Dirigenten können die Chorsänger sogar unterstützen, wenn sie Kraftfelder, speziell in den Handflächen, nutzen, um die Intonation aufrecht zu erhalten – und nicht das typische altmodische nach oben oder unten Zeigen mit dem Finger. Eine solide theoretische Kenntnis sollte also auf logische und zweckmäßige Weise in die Praxis umgesetzt werden.

Abschließend hoffe ich, dass diese kurzen Beispiele dem Leser einen Einblick gegeben haben, wie wichtig spezifische

Fähigkeiten und Kenntnisse sind, um die in jedem Musikstück verborgenen Emotionen zu erschließen. Dadurch wird sich dem Publikum nicht nur die wahre Bedeutung der Musik eröffnen, sondern jeder Chorsänger wie auch jeder Zuhörer wird durch die Musik auf die eine oder andere Weise berührt werden, egal wie alt die Chorsänger sind. Wie Lannon (1989: S.66) feststellt: ‚der Chordirigent muss zu sich sagen können: Ich habe mich mit der Musik eingehend befasst und habe versucht, sie in ihrem historischen, intellektuellen und emotionalen Kontext zu verstehen.‘ ...‘.

Bibliographie

- Alldahl, P-G. 2008. *Choral Intonation*. Stockholm: Gehrmans Musikförlag. (deutsche Ausgabe: *Intonation im Chor*)
- Coward, H. 1914. *Choral Technique and Interpretation*. New York: H.W. Gray.
- Jordan, J. 1996. *Evoking Sound: Fundamentals of Choral Conducting and Rehearsing*. Chicago: GIA Publications.
- Juslin, P.N. & Västfjäll, D. 2008. *Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms*. In Behavioral and Brain Sciences (2008) 31, USA: Online. p. 559–621.
- Lannon, A. 1989. *The Creative Experience: Implication for the Choral Conductor*. In Paine, G. & Swan, H. Five Centuries of Choral Music: Essays in Honor Howard Swan. New York: Pendragon Print. p. 49–66.
- Marvin, J. 1989. *The Conductor's Process*. In Paine, G. & Swan, H. Five Centuries of Choral Music: Essays in Honor Howard Swan. New York: Pendragon Print. p. 15–34.

Rudolf de Beer, Kantor in Steinkjer und Egge (Norwegen), leitet auch den Steinkjer Kammerchor, den gemischten Chor Sakshaug, den Trønderchor und den Männerchor Steinkjer. Der gebürtige Südafrikaner war früher Leiter der Abteilung Chordirigieren und Musikerziehung an der Universität Stellenbosch und leitete u.a. die Schola Cantorum Stellenbosch und den Drakensberg Knabenchor. Er studierte an der Potchefstroom Universität, während er seinen Master in Chordirigieren an der Universität Oslo ablegte. Er veröffentlicht außerdem Forschungsartikel und komponiert Chormusik, die u.a. bei Hal Leonard (USA), Norsk Musikforlag und Cambridge University Press (UK) verlegt wurde. E-Mail: rdbchorale@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Barbara Schreyer, Deutschland ●

Die Herausgeber des ICB baten mich um ein paar praktische Aussagen über die Tonhöhe für Chormusik der Renaissance, und es wäre schön, mit einer etwa folgendermaßen lautenden E-Mail zu antworten: "A=409. Danke für die Anfrage." Aber die Dinge sind niemals so einfach, und im Falle der Chormusik der Renaissance, die normalerweise a cappella vorgetragen wird, scheint schon die Idee einer rigiden Vorgabe der Tonhöhe an die Grenze zum Unsinn zu geraten. Also ja, da gibt es vieles, was wir nicht wissen, aber einiges, das wir vielleicht wissen können; lassen Sie uns also im relativ klaren Wasser beginnen und dann von dort aus etwas weiter hinaus schwimmen.

In der Renaissance hatten geübte Sänger dank einer seit ihrer frühen Kindheit Stunden und Jahre dauernden Solfège-Praxis keine Angst vor Notenschlüsseln und benötigten keine Hilfslinien. Das bedeutet, dass die ursprünglichen Notenschlüssel eines Musikstückes (die in hochwertigen modernen Ausgaben in den einleitenden Notenlinien am Anfang stehen) einen ziemlich guten Hinweis auf die Umfänge des Stückes geben. Ein ursprünglich im Violinschlüssel (treble clef) geschriebener Teil wird kaum höher als zum G oder viel tiefer als zum D gehen, einer im Sopran-Schlüssel (soprano clef) nicht viel höher als bis zum E oder tiefer als bis zum B, und so weiter; man kann das auf Notenpapier erarbeiten, wenn man will, aber worauf es hinaus läuft ist, dass der Name eines Notenschlüssels ziemlich gut korrespondiert mit einem bequemen chorischen Bereich (selbst wenn es für einen Solo-Bereich etwas klein ist) für einen Sänger in dieser Stimmlage. Dies allein ist schon eine praktische Information für einen Chor-Direktor: dass diese ursprünglichen Notenschlüssel einen schnellen Weg bieten, um die Tonbereiche einzelner Musikstücke zu erkennen, wenn man sich durch die Monumente arbeitet auf der Suche nach etwas Singbarem. Aber die Geschichte geht noch etwas weiter.

Die sakrale Vokal-Musik des späten sechzehnten Jahrhunderts teilt sich auf in zwei Muster von Notenschlüsseln: normale Notenschlüssel, im Italienischen als *chiavi naturali* bezeichnet und normalerweise mit dem Sopran oben und dem Bass unten, und hohe Notenschlüssel, or *chiavette*, die normalerweise mit Violinschlüssel oben und Tenor oder Bariton unten notiert sind. Palestrinas *Pope Marcellus Messe*, treble-mezzo-alto-alto-tenor-tenor, ist ein bekanntes Beispiel für hohe Notenschlüssel; sein *Sicut cervus*, soprano-alto-tenor-bass, ist mit normal hohen Notenschlüsseln notiert. Schauen sie einmal durch ein Exemplar der Sammlungen von Palestrina oder Victoria und sehen Sie, wie strikt diese Unterscheidung durchgehalten wird – und das ist eine merkwürdige Sache, weil die zwei Notenschlüssel-Kombinationen die in allen Teilen Bereiche charakterisieren, die sich nur um eine Terz unterscheiden, und zumindest bei Palestrina wissen wir, dass alle Werke für ein und denselben Chor geschrieben wurden.

Wir wissen einige nützliche Dinge über Palestrinas Chor, den Chor der päpstlichen Kapelle aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Wir wissen, dass er offiziell aus vierundzwanzig, in Wirklichkeit aber aus ungefähr dreißig Personen bestand. Wir wissen, dass oft ein Einzelner eine Stimme sang. Wir wissen, dass es erwachsene Männer waren: Jungen waren nicht zugelassen, und Frauen standen natürlich immer außen vor. Es gab zu Palestrinas Zeit einige wenige Kastraten in der Sixtinischen Kapelle, aber größtenteils sprechen wir – in heutiger Terminologie – von Countertenören, Tenören und Bässen. Wir wissen, dass sie ganz ohne instrumentale Begleitung gesungen haben: die Sixtinische

Kapelle hatte nicht einmal eine Orgel. Außerdem wissen wir, dass sie Profis waren, die in den Chorschulen das Singen dieser Noten gelernt hatten und mehrere Stunden täglich praktisch ohne Probe diese Noten gesungen hatten, die größtenteils für sie persönlich geschrieben worden waren. All das ergibt eine begründete Vermutung, dass die zwei Muster der Notation tatsächlich etwas Wichtiges bedeuten.

Probieren Sie gern das Genannte auf einem Notenpapier aus; das Ergebnis wird sein, dass Musik in normalen Notenschlüsseln meist funktioniert mit der Frequenz A=440 für eine Gruppe von Falsett-Sängern, Tenören und Bässen, dass die Notation in hohen Notenschlüsseln jedoch nicht funktioniert. Sie ist, wie ich es nenne, etwa eine Terz höher in allen Stimmen, und eine Terz ist eine Menge, besonders über die Zeit eines langen Musikstückes: Wenn Sie jemals versucht haben, die gesamte Papst-Marcellus-Messe in der geschriebenen Tonhöhe zu singen, wissen Sie, wie ermüdend das besonders für die Bässe ist. Die Theorie ist deshalb, dass Musik in hohen Notenschlüsseln um eine Terz nach unten transponiert werden sollte, oder – genauer – um eine Terz tiefer intoniert werden sollte, sodass alle diese Noten in etwa im gleichen Bereich sein würden, und dass Komponisten, Sänger und Kirchenführer überall – nicht nur in der päpstlichen Kapelle – dies wussten und dass sie es selbstverständlich taten. Der Grund, dass die Musik nicht von Anfang an um eine Terz niedriger notiert wurde, liegt darin, dass das eine strikte Schlüssel-Signatur erfordert hätte, und strikte Schlüssel-Signaturen waren innerhalb der Regeln der Solmisation und der Musica Ficta nicht akzeptabel.

Ich vereinfache hier natürlich etwas zu viel, denn es gibt noch immer viele Komplikationen und eine ausführliche Debatte über die Details (siehe vor Allem Andrew Johnstones Artikel und seine Bibliographie in Literaturhinweisen weiter unten). Aber die grundlegende Idee, Noten in hohen Notationen nach unten zu verschieben, wird von vielen Theoretikern unterstützt und ist beispielsweise auch in gut erhaltenen Orgelstimmen aus der Zeit zu finden, in der Musik nicht a cappella vorgetragen wurde. Und deshalb scheint es insgesamt zweifelsfrei klar, dass Palestrina und eine Menge seiner Zeitgenossen beim Schreiben ihrer Noten einen solchen Code im Kopf hatten.

Das Problem ist, dass wir heute eine Art eigenen unausgesprochenen Notenschlüssel-Code für diese Musik haben, und der geht in die entgegengesetzte Richtung. Unsere Chöre bestehen nicht mehr ausschließlich aus Männern. Unsere besten Sopranistinnen sind als Solistinnen ausgebildet und singen gern hoch, unsere Altstimmen sind weiblich, und unsere Tenöre sind rar und wertvoll. So funktioniert im Allgemeinen die Musik mit hohen Notenschlüsseln besser für die heutigen Chöre; mit dem Ergebnis, dass wir, wenn wir Musik der Renaissance singen, dazu neigen, Noten mit hohen Notationen auszuwählen oder Noten in normalen Stimmlagen nach oben zu transponieren. (Die klassische Version aus dem Jahr 1922 von Schirmer im Oktavformat von Victorias *O magnum mysterium*, an der sich so viele von uns die Zähne ausbeißen, hebt die Motette mit Original-Notenschlüsseln für Sopran, Alt, Tenor und Bass um eine Quart an.) Um ehrlich zu sein, muss man sagen, dass die Argumentation nicht gestützt wird von den vielen professionellen gemischten Chören, die sich auf das Repertoire der Renaissance spezialisiert haben, und die ständig und mit großem Erfolg die Musikstücke nach oben transponieren.

Bevor wir fortfahren, drei Hinweise: Erstens habe ich mich in diesem Teil auf Palestrina konzentriert, weil er heute ein beliebter und bekannter Komponist ist und weil seine Musik und seine Situation sich zu einer relativ einfachen Struktur verbinden; die Erfahrungen scheinen ganz natürlich anwendbar zu sein auf seine

kontinentalen Zeitgenossen wie Victoria, Lasso und Guerrero, und man kann mit Fug und Recht annehmen, dass es dort auch eine Art Notenschlüssel-Code gab, möglicherweise sogar in Sammlungen wie den italienischen Madrigalen. Man kann aber diese Erkenntnisse nicht einfach auf englische Komponisten wie Byrd und Tallis anwenden, deren Musik ihre eigenen Probleme bereitet, die viel zu komplex sind, um sie hier zu erörtern. Zum Zweiten ist es schwierig herauszufinden, wie weit man mit der gesamten Idee der hohen und normalen Notation man gehen soll: die Musik der Generation Gomberts, Willaerts, Clemens' und anderer scheint solch klare Unterscheidungen von stereotypen Notenschlüssel-Kombinationen nicht zu beinhalten, und noch weniger finden wir sie bei der Musik aus den Zeiten von Josquin, Ockeghem oder Dufay. Und drittens sind, wie schon am Anfang erwähnt, genaue Tonhöhen-Standards nur relevant, wenn man mit – oder abwechselnd mit – einer Orgel oder anderen Instrumenten singt: in der reinen a-cappella Welt wird es eine Fluktuation geben.

Man ist leicht versucht, dies alles zusammen zu sehen und zu beschließen, dass die Dinge ohnehin so durcheinander sind, dass wir gar keine Entscheidungen über die Tonhöhe treffen müssen und dass, da die Tonhöhe immer wieder schwankte, es keinen Grund gibt, sich darüber Gedanken zu machen. Niedergeschriebene Tonhöhe mag in der Renaissance nicht die genaue Tonhöhe für die Aufführung von Chormusik vorgegeben haben, aber sie hatte zumindest eine Bedeutung, wie uns die Notenschlüssel-Codes beweisen, und wie zu diesem Zweck die Existenz von Schlüssel-Signaturen selbst uns beweist. Komponisten und Notenschreiber waren gezwungen, die Level ihrer aufgeschriebenen Notenschlüssel anzupassen, und meistens schrieben sie diese so, dass es für männliche Sänger vom Countertenor bis zum Bass gut passte, annähernd bei A=440. Dabei wurden Notenschlüssel-Codes und Ausnahmen wie beispielsweise im Englischen nicht berücksichtigt. Flexible Tonhöhe bedeutet – kurz gesagt – nicht eine skurrile Tonhöhe: Wenn wir Musik frei hoch und runter bewegen, riskieren wir, dass wir sie falsch interpretieren. Und hier – um dorthin zurückzukehren, wo wir ein paar Abschnitte früher waren – haben wir das Problem, dem wir uns ehrlich und mutig stellen müssen. Jeder Chordirektor, der die Musik der Renaissance nicht liebt und sie nicht singen möchte, sollte andere Musikrichtungen finden; wir müssen aber auch berücksichtigen, dass wir in den modernen gemischten Chören ein anderes Instrument haben als es die Komponisten vor sich sahen. Der Trick ist deshalb, dafür zu sorgen, dass der Unterschied dem beabsichtigten Klang der Musik nicht schadet. Und das bedeutet auch, dass man die Tonhöhe eines Musikstückes nicht mehr als notwendig verändert.

Zum Schluss ein paar praktische Hinweise: Für den größten Teil der sakralen Musik des späten sechzehnten Jahrhunderts gilt: Wenn sie ursprünglich in normalen Notenschlüsseln notiert ist, transponieren Sie sie nicht; wenn sie in hohen Notenschlüsseln notiert ist, notieren Sie sie etwas tiefer. Falls das Probleme für Sängerinnen und Sänger bereitet, bin ich meistens erfolgreich damit, die Altstimme von einem oder zwei Tenören und die Tenorstimme von einem Bariton singen zu lassen. Für englische Musikstücke und Stücke, die vor Palestrina beschrieben wurden, nehmen Sie bitte die Regeln als Leitlinien: alles, was klar nach hohen Notierungen aussieht, kann man nach unten transponieren, in allen anderen Fällen lohnt es sich, bei der vorgegebenen Tonhöhe zu bleiben. Wenn wir diese Musik lieben, sollten wir respektieren, wie sie ursprünglich klingen sollte; wir sollten uns selbst der Musik anpassen, nicht die Musik uns.

Literaturhinweise:

- Fallows, David. "The Performing Ensembles of Josquin's Sacred Music." *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35 (1985): 32–64.
- Haynes, Bruce. *A History of Performing Pitch: The Story of "A."* Lanham: Scarecrow Press, 2002.
- Johnstone, Andrew. "'High' Clefs in Composition and Performance." *Early Music* 34 (2006): 29–53.
- Kreitner, Kenneth. "Very Low Ranges in the Sacred Music of Ockeghem and Tinctoris." *Early Music* 14 (1986): 467–79.
- ———. "Renaissance Pitch." In *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. Tess Knighton und David Fallows, 275–83. London: Dent, 1992.
- Kurtzman, Jeffrey. "Tones, Modes, Clefs, and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century." *Early Music* 22 (1994): 641–664.

Kenneth Kreitner ist Benjamin W. Rawlins Professor für Musikwissenschaft an der Scheidt School of Music an der University of Memphis. Er ist Autor von *Discourging Sweet Music: Town Bands and Community Life in Turn-of-the-Century Pennsylvania* (Illinois, 1990) und *The Church Music of Fifteenth-Century Spain* (Boydell, 2004), die den Robert M. Stevenson Award der American Musicological Society im Jahr 2007 erhielten. E-Mail: kkreitnr@memphis.edu



Übersetzt aus dem Englischen von Willi Stegemeier, Deutschland ●

Modernität und Chormusik (p 66)

Aurelio Porfiri, Chordirigent und Chorlehrer

Es geschieht oft, dass der Wert eines Stückes in der Chormusik hinsichtlich seiner Übereinstimmung mit der als *Modernität* definierten Kategorie diskutiert wird, einer Kategorie, die im Übrigen konzeptionell abstrakt ist. Nach Meinung einiger Musiker und Musikliebhaber gilt ein Stück nur dann als „modern“, wenn es bestimmte Charakteristika enthält, die es als solches klassifizieren, mit anderen Worten ein klares Zeichen des Fortschritts in der Musikkreativität aufweist. Auf dieses Konzept der „Kreativität“ kommen wir gleich noch zu sprechen. Zu den besagten Charakteristika gehören: der bewusste Einsatz von chromatischer Harmonik, schwieriger Rhythmen und außermusikalischen Elementen (Percussion, Gesang, etc.). Wenn ein Stück in der Chormusik diese Elemente – oder zumindest einige davon – nicht aufweist, gilt es nicht länger als modern und wird in der Regel als „spät romantisch“, „altmodisch“ oder ähnliches abgetan. Was an dieser Herangehensweise jedoch besonders interessant heraus sticht, ist die Tatsache, dass sie ohne Berücksichtigung der verschiedenen Ansätze in der Chormusik vollzogen wird. Diese Meinung setzt auch eine Art vereinheitlichte moderne Musikgrammatik voraus, die als Muster gilt, also eine Grammatik, die in Realität gar nicht existiert, vor allem in den „modernen Zeiten“ nicht. Natürlich darf man bestimmte Voraussetzungen dieser Argumentation nicht außer Acht lassen; Voraussetzungen, die genau dieser Argumentation zugrunde liegen und oft gar nicht bewusst wahrgenommen werden. Ich würde sagen, dass die hegelianische

Idee der Musikgrammatik eine dieser Voraussetzungen ist. Sie beschreibt einen ungestörten Pfad von der Konsonanz in die Dissonanz. Während unterbewusst also ein Standpunkt der materialistischen Dialektik bezogen wird, ist die Sprache das Ergebnis (Synthese) aus These und Antithese; sie verändert sich und entwickelt sich ständig aus der Vergangenheit weiter und „betrügt“ die Vergangenheit in gewisser Weise. Diese Idee, wie gesagt, stammt aus jüngerer Zeit. Natürlich haben Komponisten früherer Jahrhunderte auch ständig versucht, ihre Sprache dem zeitlichen Wandel anzupassen. Aber dies geschah mit sehr viel Respekt vor den vorangegangenen Modellen, die es nicht zu zerstören, sondern vielmehr als Grundlage für etwas Neues, Besseres zu nehmen galt. Unter den Komponisten des Barocks beispielsweise wurde es als notwendige Begabung angesehen, eine Motette im *stile antico* (im Stil der Renaissancemusik) komponieren zu können. Tatsächlich finden sich Spuren dieser Haltung auch heute noch. Ich erinnere mich, dass ich in meiner letzten Examensprüfung für Chormusik und Chorleitung eine Motette im Renaissancestil schreiben musste. Die Gegenwart schöpft aus der Vergangenheit. Das ist die (wahre) Idee der „Kreativität“, nicht im Sinne einer andauernden Revolution musikalischer Sprache, sondern eines punktuell geschaffenen Dialogs mit der Vergangenheit, selbst wenn viele der herausstechendsten Charakteristika dieser musikalischen Vergangenheit nicht respektiert werden. Das spiegelt das Konzept einer guten Komposition (von Lateinisch „componere“ – Dinge zusammenfügen) wider. Für manche Menschen bedeutet es jedoch, dass das Konzept nur in eine Richtung weiterentwickelt werden sollte, obwohl es aber doch traditionellerweise eine klare Verbindung mit der Sprache der Vergangenheit gibt.

Ich halte es auch nicht für angebracht, ein Stück rein theoretisch zu beurteilen. Vieles in der Chormusik ist zu religiösen Zwecken komponiert worden und unterliegt speziellen Auflagen und Verpflichtungen. Aber das bedeutet nicht automatisch, dass diese Art von Musik „nicht modern“ sein kann; selbst ein Militärmarsch, der in heutiger Zeit komponiert wird, unterliegt Auflagen und Merkmalen aus vergangener Zeit, damit er als Marsch identifizierbar wird. Musik wird selbstverständlich auch für funktionale Zwecke komponiert, nicht nur für theoretische oder abstrakte. Sehen wir uns die Definition von Kunst nach George Dickie an: „*Ein Werk der Kunst ist eine spezielle Art von Artefakt, das für eine kunstfreundige Öffentlichkeit bestimmt ist*“ (Dickie 1984, S.80). Kunst, wie auch Musik, sind in gewisser Weise institutionell und können nicht als reines Abstraktum betrachtet werden. Über die Beziehung zwischen dem *verschlossenen Charakter* und der *Offenheit* eines Kunstwerks lässt sich viel streiten (Erler, 2006), aber ersterer ist eine Dimension, die man nicht unterschätzen sollte. Außerdem bringt die institutionelle Beschaffenheit von Musik (oder zumindest viele Aspekte davon) auch Einschränkungen hinsichtlich der Sprache mit sich, die bei einer rein abstrakten Beurteilung nicht berücksichtigt werden. Manche Menschen lassen in ihre Stellungnahme zu einem Stück aus der Chormusik nur die musikalische Sprache an und für sich einfließen. Inwiefern die Charakteristika, die wir weiter oben besprochen haben, zutreffen. Es gibt beispielsweise manche Komponisten, die Texte aus der christlichen Tradition verwenden wie „Pange Lingua“. Der Text wird hauptsächlich aus Gründen der rhythmischen und melodischen Akrobatik eingesetzt, und diese Komponisten ernten dafür großen Beifall als Pioniere der „Modernität“. Ich jedoch betrachte diese Vorgehensweise als Involution der musikalischen Sprache, weil hierbei die Bedeutung der jahrhundertealten Worte per se nicht berücksichtigt wird. Oliver Messiaen hat eine Komposition mit dem Text „O Sacrum Convivium“ unterlegt.

Er verwendet ein sehr modernes, harmonisches Verfahren, zeigt aber auch ein tiefes Verständnis für die Bedeutung des Textes. Der Unterschied zwischen ihm und anderen wird klar. Antoine Compagnon hat uns mit einem seiner Bücher bereits geholfen, zwischen Avantgarde und Modernität zu unterscheiden (Compagnon, 1994). Avantgarde versucht, sich von der Vergangenheit abzuheben. Viele der von oben beschriebenen Menschen angeführten Behauptungen finden sich in den Ideen der sogenannten „Ritter der Modernität“ wieder. Außerdem gibt es noch eine weitere Beobachtung, diesmal auf geografischer Ebene. Manche musikalischen Charakteristika sind bestimmten Nationen oder geografischen Regionen eigen und sollten auch in diesem Kontext betrachtet werden. Dieser Gedanke lässt sich noch lange weiterspinnen, weshalb ich es dabei bewenden lasse.

Für mich ist also wichtig, zwischen der Idee und der Sprache zu unterscheiden. Sprache drückt die Idee aus, ohne dabei selbst die Idee zu sein. Ich weiß, dass „das Mittel die Botschaft ist“, aber ich weiß auch, dass McLuhan seine Arbeit mit „Das Mittel ist der Stimulus“ betiteln wollte. Ich halte diese letzte Version relevanter für uns: Das Mittel, also die Sprache der Musik, kann uns beruhigen wie eine Massage, aber lässt uns vielleicht vergessen, was noch wichtiger ist als Sprache: die Idee. Ich denke wirklich, dass die Idee modern sein muss, nicht so sehr die Mittel. Das Mittel, sprich die Sprache, ist ein Werkzeug, und wenn die Idee neu ist, kann das Werkzeug zu etwas Neuem beitragen. Es stimmt, dass es viele Stücke in der Chormusik gibt, bei denen eine stark im Einklang stehende Sprache den Eindruck von etwas Altem vermittelt. Aber das Problem ist nicht die Sprache, sondern die Idee. Vielleicht ist sie nicht ausgereift oder existiert noch gar nicht. Wenn einem Stück aufrichtige und frische Emotionen zugrunde liegen, kann jede Sprache die Tiefe dieser Gefühle vermitteln. Schaut man sich die modernen, wirklich erfolgreichen Chorkomponisten an, stellt man fest, dass keiner von ihnen ein Avantgarde-Komponist ist. Alle verwenden unterschiedliche Sprachen, manchmal auch recht konsonantenreiche, aber immer mit dem gleichen Ziel: ihre Ideen dem Publikum zu kommunizieren. Was heutzutage, nach Jahrzehnten der musikalischen Avantgarde, als Bruch mit der Tradition und Vergangenheit angesehen werden kann, ist ein C-Dur-Akkord. Das beweist, dass die Behauptungen zur Modernität mit all den Konditionen, die wir zuvor gesehen haben, eigentlich gar nicht aufgestellt werden sollten. Kreativität ist eine „magische Kraft“, die alle Materialien ungeachtet ihre Herkunft vereint. Wir sollten uns auch an die Worte von Antimo Liberati (Rambotti, 2008), Sänger im Chor der Sixtinischen Kapelle zu Barockzeiten, erinnern, die er in einem Brief an Ovidio Persapegi schrieb: „[...] *la musica è una mera opinione e di questa non si può dar certezza veruna*“ (Musik ist reine Ansichtssache, und deswegen lässt sich nichts mit Sicherheit sagen). Das ist eine sehr relativistische Aussage und bedeutet, dass alles möglich ist. Ich denke, jegliche Beurteilungen sind mit Vorsicht zu genießen, denn diejenigen, die sich für Ritter der Modernität halten, sind vielleicht sogar schon in der Vergangenheit festgehalten.

BIBLIOGRAFIE

- Compagnon, Antoine (1994). *The Five Paradoxes of Modernity*. New York (NY), USA: Columbia University Press
- Dickie, George (1984). *The Art Circle. A Theory of Art*. New York (NY), USA: Haven Publications
- Erler, Alexandre (2006). Dickie's Institutional Theory and the "Openness" of the Concept of Art. *Postgraduate Journal of Aesthetics*. Band 3. Ausgabe 3. Seiten 110-117
- Rambotti, Fiorella (2008). „La Musica è una Mera Opinione e di questa non si può dar certezza veruna“. Antimo Liberati e il

seu Diario Sistino con una riproduzione della Lettera a Ovidio Persapegi. Perugia (Italien): Morlacchi Editore

Aurelio Porfiri ist sowohl Chorleiter als auch Komponist an der Santa Rosa de Lima Schule (Macao, China), Musikdirektor an der Our Lady of Fatima Mädchenschule (Macao, China), Gastdirigent in der Abteilung Musikerziehung am Konservatorium in Shanghai (China) sowie Künstlerischer Leiter des Verlags Porfiri & Horvath (Deutschland). Seine Kompositionen werden in Italien, Deutschland und den USA veröffentlicht. Er hat mit mehr als 200 Artikel erheblich zu zahlreichen Veröffentlichungen auf dem Themengebiet der Chor- und Kirchenmusik beigetragen. Außerdem ist er Autor von 5 Büchern. E-Mail: aurelioporfiri@hotmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Magdalena Lohmeier, England •

Composers' Corner

Interview mit Javier Busto (p 69)

María Zugazabeitia, Asturias (Spanien)

Der Komponist Javier Busto, der gesteht, sich als Chorleiter wohler zu fühlen als als Komponist, war so freundlich, eine Reihe von Fragen zu beantworten, die wir ihm zugeschickt hatten. Das Interview ist eher formlos und verfolgt zwei Ziele: zum einen will es dem Leser den Menschen Busto näherbringen – die privaten Seiten eines Musikers, der hauptberuflich Arzt ist. Zum anderen hoffen wir, ein wenig von der Sicht des Künstlers auf sein Werk mitzubekommen. Sie werden etwas über Musik erfahren, über die Sinne, Berufung, Inspiration und Emotionen – viel Spaß bei der Lektüre!

María Zugazabeitia: Ich denke, alle fragen Sie dasselbe, aber ich frage Sie trotzdem: wie sind Sie zur Musik gekommen?

Javier Busto: Auf ganz natürliche Weise: meine Familie ist voller Musiker. Als Kind sang ich im Pfarrchor von Hondarribia, und ich war auch im *Escolanía de Lekarotz*, einem von Kapuzinermönchen geleiteten Chor. Als ich Jugendlicher war, traten auch die Beatles in Erscheinung. Was die Chormusik betrifft, so entdeckte ich mein kompositorisches Talent, als ich im Universitätschor war, auch durch das Glück, den baskischen Studentenchor *Coro Ederki* in Valladolid leiten zu dürfen. Das wiederum führte zu meiner Begegnung mit Erwin List, dem renommierten französischen Chorleiter, der mir die entscheidenden Impulse gab.

MZ Sie sind gleichzeitig Arzt und Komponist, zwei Tätigkeiten, die auf den ersten Blick sehr gegensätzlich erscheinen. Glauben Sie, dass diese beiden Disziplinen (Musik und Medizin) etwas gemeinsam haben?

JB Auf jeden Fall: beide haben etwas mit Therapie zu tun, sowohl für den Geist als auch für den Körper, weil man seine Sinne schärft. Die Medizin ist individueller, während das Schreiben von Chormusik, was ich ja mache, allgemeiner und gruppenorientierter ist, aber auch exzellente Therapie darstellt.

MZ Fällt es Ihnen in Bezug auf Ihre Arbeit leicht, ein solches „Doppelleben“ zu führen?

JB Es ist sehr schön, bis zum 13. August – ich nenne dieses Datum, weil ich mich dann als Arzt zur Ruhe setzen werde, was mir die Möglichkeit gibt, mich wieder mehr der Musik zu widmen.

MZ Bleiben wir für einen Moment beim Thema der beruflichen Zerteilung. Ich denke, dass sowohl in der Medizin als auch bei der Musik die Berufung eine entscheidende Rolle spielt. Tun Sie beides mit der gleichen Hingabe, oder sehen Sie die Medizin eher als Arbeit und die Musik mehr als Vergnügen an?

JB Anfangs war Medizin für mich keine Berufung – ich wollte ja Apotheker werden. Aber in Santiago de Compostela habe ich mit der Pharmazie keine guten Erfahrungen gemacht. Durch meine Tätigkeit und berufliche Praxis wurde ich allmählich Arzt mit Leib und Seele. In den letzten Jahren ist die Musik sogar ein wenig in den Hintergrund getreten. Ab dem 13. August, so hoffe ich, nimmt die Musik wieder den Platz ein, den sie in meinem Leben haben sollte.

MZ Reden wir ein wenig über Ihr Werk. Wie würden Sie rückblickend Ihren Kompositionsstil beschreiben?

JB Meine ersten Kompositionen waren für eine Folkgruppe, für Gesang mit Gitarrenbegleitung. In meiner nächsten Phase, ab 1976, fing ich an, Chormusik zu schreiben – ich war Autodidakt, schrieb intuitiv, ohne allzu genaue Vorstellungen. Danach studierte ich viele Chorpartituren der verschiedensten Stilrichtungen. Dadurch bekam ich eine Vorstellung von dem, woraufhin ich arbeiten sollte, und allmählich gelang es mir, meinen Kompositionen mehr Richtung zu geben. Das war meine zweite Phase, die ich als „tonal mit gewissen Kriterien“ bezeichnen möchte (zum Beispiel *Ave Maria* für SATB). Danach begann meine dritte Phase, als ich nämlich anfang, meine Werke „bewusster“ zu gestalten, indem ich die Musik, die ich schrieb, „fragmentierte“, so dass Anfang und Ende eines Stückes sich weniger ähnlich waren (bei *Gloria de la Missa Brevis pro Pace* zum Beispiel). Und jetzt bin ich in einer vierten Phase, in der ich beginne, die beiden vorhergehenden zusammenzuführen, indem ich allem, was ich komponiere, mehr Eigencharakter verleihe und eine „ausgewogenere“ Musik schreibe. Das ist mein – sicherlich subjektives – Kriterium. Zusammenfassend könnte ich sagen, dass ich mit der Absicht komponiere, beim Chorleiter, den Sängern und den Zuhörern – in dieser Reihenfolge – etwas auszulösen.

MZ Man sagt, dass alles in Phasen geschieht. Welche Eigenschaft würden Sie auf Dauer beibehalten wollen: die unbekümmerte Herangehensweise eines jungen Komponisten, der sich an alles heranwagt, oder die Reife eines Könners, der genau weiß, was er tut?

JB Ich würde beides behalten wollen. Bevor ich Wettbewerbe gewann, war die Musik, die ich schrieb, ziemlich „unstrukturiert“, ohne „sichtliche Kriterien“ (*Kondairaren Ihauterian* oder *Missa Brevis pro Pace* usw.). Aber ich wusste genau, dass ich Wettbewerbe gewinnen würde, wenn ich meinen Kompositionsstil in einem rein ästhetischen Sinne ändern würde, und so kam es auch. Danach habe ich versucht, mehr mit dem Herzen zu schreiben, obwohl ich mich immer danach sehne, die 1980er oder 90er Jahre wieder aufzugreifen, um alles zu verbinden, was ich im Lauf der Jahre gelernt habe.

MZ Ich hatte das große Vergnügen, verschiedene Ihrer Werke zu singen, und war immer beeindruckt von Ihrer Fähigkeit, einerseits so virtuose und komplexe Stücke wie *Missa Brevis pro Pace* zu komponieren, deren Klangeffekte den Hörer so beeindrucken, und andererseits sehr viel melodischere Stücke wie *A Tu Lado*, wo die Gefühle in den Vordergrund treten. Was bringt einen Komponisten dazu, so ganz verschiedene Stücke zu schreiben?

JB Erfahrung und ein Gefühl für das, worum man gebeten wird. *A Tu Lado* ist hier ein gutes Beispiel, eine Habanera,

die ich für den Torrevieja-Wettbewerb anlässlich seines 50. Geburtstags schrieb. Ich wählte dazu einen Text von Matías Antón Mena, ganz ungewöhnlich für eine Habanera, bei der die Liebe über „volkstümliche Exaltationen“ dominierte, wie bei diesem Musikstil üblich. Bei der *Misa* habe ich versucht, das Engelsgleiche (Frauen) dem Irdischen (Männer) gegenüberzustellen, wodurch der Stil - obgleich weiterhin empfindungsreich - weniger kohärent ist: ich habe sie nämlich zu einer Zeit komponiert, als der Terrorismus verheerende Auswirkungen auf unser Land hatte.

MZ Was Kreation betrifft: viele Künstler geben immer wieder zu, dass sie eine Muse haben. Wodurch werden Sie inspiriert?

JB Meine entschiedene Antwort lautet: durch ARBEIT. Mir kommen die Einfälle, während ich an meinen Stücken arbeite, denn während des Schaffensprozesses entstehen Ideen, die nützlich sein können für das, was gerade vorliegt, oder für spätere Stücke. Die Texte sind eine wichtige Inspirationsquelle, da sie die Gedanken ordnen, die mir im Kopf herumschwirren.

MZ Manchmal will sich die Inspiration nicht recht einstellen. Welchen Rat können Sie einem Komponisten geben, der frustriert oder blockiert ist, weil sein Schaffensprozess stagniert?

JB Ich traue mich nicht, Ratschläge zu erteilen, da ich keine akademische Ausbildung habe, ich bin ja Autodidakt. Ich kann nur sagen, wie es bei mir ist, und betone: meine Inspirationsquellen sind Ausdauer und ein Kopf, der voller „nützlicher“ Texte ist.

MZ Identifizieren Sie sich mit einem bestimmten Komponisten oder Musiker?

JB Mit einer Reihe zeitgenössischer: Xabier Sarasola, Josu Elberdin, Eva Ugalde, Junkal Guerrero. In Bezug auf „historische“ mit Claude Debussy, Igor Stravinsky, Hugo Distler, Aita Donostia, Tomás Garbizu, Javier Bello Portu und Tomás Aragüés Bernard.

MZ Welche Persönlichkeiten aus der Welt (und der Geschichte) der Musik) haben Ihre Karriere am meisten beeinflusst?

JB Claude Debussy, Igor Stravinsky, Hugo Distler bei den ausländischen. In Bezug auf baskische Musiker würde ich sagen Aita Donostia, Tomás Garbizu, Javier Bello Portu und Tomás Aragüés Bernard. Und natürlich John Lennon und die Beatles.

MZ Sie haben nicht nur Chorwerke geschrieben, sondern während Ihrer ganzen Karriere auch verschiedene Chöre geleitet. Was bedeutet Ihnen aus persönlicher und beruflicher Sicht die Arbeit als Chorleiter?

JB Persönlich habe ich mich immer mehr als Chorleiter denn als Komponist gefühlt, da meine größte Liebe der Leitung von Chören galt. Die Gefühle, die sich beim Chorleiten einstellen, sind wunderbar, denn die Einheit der Gruppe, die in der Lage ist, „als Chor“ zu singen und Gefühle zu vermitteln, die unmittelbar aus der Seele kommen, verbindet sich mit der Tatsache, dass all dies auf mündlicher Kommunikation beruht, konkret auf dem Gesang.

MZ Glauben Sie, dass - ähnlich einem Handwerker, der seine Werkstoffe kennt und pflegt und das Beste aus ihnen herausholt, - Ihnen Ihre Tätigkeit als Chorleiter geholfen hat, Ihr Instrument besser kennenzulernen und dadurch Werke von höchster Qualität zu schreiben?

JB Zweifellos. Ich komponiere mehr aufgrund meiner Erfahrungen als mittels Planung. Das jahrelange Studieren und Hören hunderter verschiedener Partituren hat meine Klangvorstellung geformt und dabei geholfen, den Chören, die ich leite, einen bestimmten Charakter zu verleihen. Was das Schreiben von Werken höchster Qualität betrifft, überlasse ich das Urteil Ihnen, aber vielen Dank für das Kompliment.

MZ Wenn ich noch einmal auf das Thema Inspiration

zurückkommen darf, so liegt in vielen Ihrer Werke etwas Baskisches. Inwieweit und in welcher Weise haben Ihre Wurzeln Ihre Karriere beeinflusst?

JB Baskische Melodien und Rhythmen tauchen in vielen meiner Werke auf, egal, ob es sich um religiöse oder weltliche Stücke handelt. Sie stellen die Grundlage meiner Ideen dar, und machen in gewisser Hinsicht den UNTERSCHIED zu anderen Kulturen aus. Außerdem freue ich mich am Wiederhall baskisch-*euskaldun*'scher Gefühle in meiner Musik.

MZ Waren Gefühle von Dankbarkeit gegenüber Ihrer Heimat der Grund, Hommagen wie *Bidasoa* zu schreiben? Oder stellen ländliche Sitten, Folklore und Lebensart des Baskenlands einen integralen Bestandteil Ihrer Persönlichkeit und somit auch Ihres musikalischen Schaffens dar?

JB Bidasoa ist der Fluss, dessen Mündung ich gerade jetzt, während ich Ihre Fragen beantworte, vom Fenster meines Hauses aus sehe. Eine wundervolles Bild, das sich von Minute zu Minute ändert: das Licht, das Geräusch des Wassers, die Schiffe und so weiter, bieten mir Tag für Tag neue Eindrücke. Auch Hondarribia, meine Heimatstadt, ist von großer Schönheit: die Altstadt, wo ich geboren bin, der Jachthafen und der „Berg“. Und wenn Sie hinzunehmen, dass das Baskenland voller Kontraste ist, ist alles gesagt: Ich lebe so nah wie irgend möglich am Paradies.

Javier Busto wurde am 13.11.1949 in Hondarribia (Gipuzkoa) geboren. Er war von klein auf Chorsänger und als jugendlicher Mitglied verschiedener Rock- und Folkmusik-Gruppen. Sein Examen in Allgemeinmedizin und Chirurgie legte er an der Universität von Valladolid ab. Über nationale Zulassungsprüfungen wurde er als Hausarzt beim *Servicio Vasco de Salud-Osakidetza* zugelassen. Zurzeit übt er seinen Beruf in Lezo (Gipuzkoa) aus. Als Musiker ist er Autodidakt. Den Zugang zur Chormusik fand er durch die Unterstützung des Chorleiters Erwin List. Während seiner Zeit an der Universität von Valladolid wurde er Leiter des Ederki Chores (1971-6) und gewann in dieser Position den dritten Preis bei einem Wettbewerb in Tolosa. Während dieser Zeit schrieb er seine ersten Chorstücke. Als Gründer und Leiter des *Eskifaia* Chors in Hondarribia gewann er erste Preise in Ejea de los Caballeros, Tolosa, Avilés, Tours (Frankreich), Görz (Italien), Spittal/Drau (Österreich), Mainhausen und Marktoberdorf (Deutschland). In Gipuzkoa gründete und leitete er den Chor *Kanta Cantemus Korea* (1995-2007), einen Frauenchor, mit dem er erste Preise in Tours (Frankreich) (1997, 2007) und in Tolosa (1999) gewann. Er gewann Preise für Komposition in Bilbao, Tolosa, Igualada und Madrid. Seine Werke wurden verlegt in Deutschland (*Carus Verlag* und *Ferrimontana*); Frankreich (*Editions à Coeur Joie*); im Baskenland (*Bustovega* und *CM Ediciones Musicales*); in England (*Oxford University Press*); Schweden (*Gehrmans Musikförlag*) und den USA (*Walton, Alliance Music Publishers* und *Santa Bárbara*). Er führt Kurse und Workshops in Chorleitung durch und ist Jurymitglied bei Chorkompositions- und Aufführungswettbewerben in Deutschland, Argentinien, Australien, Belgien, Kanada, Kroatien, Spanien, den USA, Frankreich, den Niederlanden, Ungarn, Italien, Japan, Schweden, Taiwan und Venezuela. Er ist Mitglied des technischen Komitees beim *Certamen de Masas Corales* in Tolosa.



Lettische Chormusik: Pēteris Vasks, Uģis Prauliņš und Ēriks Ešenvalds (p 77)

Philip L. Copeland, Dirigent und Hochschullehrer

Unbestritten ist der Reichtum in der lettischen Chormusik. Ein geheimnisvolles Gefühl durchzieht die vertikalen Harmonien und die lyrischen Melodien. Zuhörer fühlen sich hineingezogen in die Klänge und Stimmungen der Komponisten, die aus diesem Teil der Welt hervortreten.

In vielen Ländern wird beim Musikunterricht versäumt, die reichen Musiktraditionen Lettlands und der anderen baltischen Staaten zu erwähnen, geschweige denn sie zu studieren. Nur wenige der heute wichtigen Dirigenten haben in ihren Entwicklungsjahren etwas über lettische Chormusik gehört. All das änderte sich in den frühen 1990er Jahren, als sich 1991 das beginnende Informationszeitalter und die Unabhängigkeit Lettlands annäherten. Die einzigartige lettische Kultur fing an, sich mit dem weltweiten Musikbewusstsein zu vereinigen.

Die lettischen Musiker haben erfolgreich ihre Ressourcen gebündelt und sie dem Rest der Welt zugänglich gemacht. Der Verlag Musica Baltica bemüht sich mit Erfolg, Partituren und Tonaufnahmen herauszubringen. Ein anderes erfolgreiches Unternehmen entstand, als sich die bisherige Editionsline mit dem professionellen lettischen Chor Ave Sol zusammenfand, um die ausgezeichnete *Anthologie lettischer Chormusik* zu edieren, eine Reihe, die auf das Bücherregal jedes Dirigenten gehört. Lettische Berufsschöre singen vieles dieser einzigartigen Musik, die ebenso in hervorragenden Interpretationen auf Tonträgern erschienen ist.

Das Lettische Gesangs- und Tanzfestival ist eins der herausragenden kulturellen Ereignisse in Lettland. 40.000 Sänger nehmen an diesem berühmten Treffen teil und singen Volkslieder und klassische Kompositionen. Alle fünf Jahre findet dieses große Treffen in der Hauptstadt Riga statt, der Stadt, die 2014 zur Kulturhauptstadt Europas werden und auch die Chor-Olympiade (8. World Choir Games) beherbergen wird.

Dieser Artikel ist ein Vorbote auf das im Jahr 2014 erwartete internationale Interesse an Lettland. In ihm werden drei herausragende Komponisten vorgestellt: Pēteris Vasks, Uģis Prauliņš und Ēriks Ešenvalds. Jeder dieser Komponisten kann mit einem vollen Fächer von Chormusik unterschiedlicher Schwierigkeit dienen. Dieser Artikel legt das Schwergewicht auf einige ihrer am leichtesten zugänglichen a-cappella-Kompositionen.

Pēteris Vasks (* 16. April 1946)

Die meisten Leute besitzen heutzutage keine Überzeugung, Liebe oder Ideale mehr. Die geistige Dimension ging verloren. Mein Bestreben ist es, Nahrung für die Seele zu bieten, und davon predige ich in meinen Werken.

Pēteris Vasks

Pēteris Vasks, Sohn eines Baptistenpfarrers, ist einer der wichtigsten lebenden lettischen Komponisten; sein anhaltender Werdegang hatte einen großen Einfluss auf andere baltische Komponisten. Sein Werk umfasst fast jedes Genre: Orchester-, Klavier- und Kammermusik. Seine Musik wird weltweit sehr häufig in Auftritten von Spitzenchören gesungen, auch werden seine Werke regelmäßig wissenschaftlichen Analysen unterzogen.

Māte Saule (Mutter Sonne, 1975) war ein frühes Werk von Vasks und ist eins, das der Komponist als „seinem Herzen nahe“

beschreibt. In ihm sind einige seiner sehr frühen Musikstrategien enthalten, die er während seiner Komponistenkarriere entwickelt.

In Māte Saule erscheinen vier musikalische Ideen, die man als ein überzeugendes Beispiel vorzeigen kann:

1. Der Gebrauch von wogenden aleatorischen Motiven als Begleitung und Steigerung/Zerstreuung der dramatischen Spannung.
2. Wiederholung kleiner Motive zur Steigerung der Intensität.
3. Hervorrufen des lettischen Borduns mithilfe eines durchlaufenden Tons.
4. Hymnenartige Haltung, um ein Werk zu beschließen.

Māte Saule ist die Vertonung eines Texts von Jānis Peters (*1939), der Gedanken an das Mysterium des Morgens und die Pracht des Sonnenaufgangs hervorruft. Als *misteriosamente* bezeichnet, beginnt die Komposition mit einer Zweittonfigur, die in aleatorischer Art aufgeführt wird. Der von mehreren Sängern produzierte Klang hat eine geheimnisvolle Aura. Er ist voller überbordender Kraft.

In Bsp. 1 erzeugt das plätschernde Motiv ein Gefühl von Unruhe und bereitet den ersten Textesatz vor.

Misteriosamente ♩ = 72

Sopran

Alt

U. u.

Rūgt rits kā mik - la mai - zes ab - rā.

5

S

A

T

Rūgt rits kā mik - la mai - zes ab - rā.

Bsp. 1 Vasks, Māte Saule, T. 1-7

Vasks' wogende Motive erscheinen das ganze Stück hindurch. Manchmal dient das Motiv als Begleitung für andere musikalische Ideen, wie in den Einleitungstakten. Ein andermal werden die aleatorischen Elemente mit präzisen rhythmischen Einsätzen gepaart, eine Technik, die den Kompositionen von Vasks eine besondere Tönung verleiht. Die Motive wirken manchmal wie ein Punkt dramatischer Bestimmung, s. Bsp. 2.

27

mf

mf

crescendo poco a poco

uz li - mu - tē, uz li - zes krās - nij mu - tē, uz li - zes krās - nij mu - tē

mf

mf

crescendo poco a poco

uz - zes mu - tē, uz li - zes krās - nij mu - tē, uz li - zes

mf

mf

crescendo poco a poco

krās - nij mu - tē, uz li - zes krās - nij mu - tē, uz li - zes krās - nij

mf

mf

crescendo poco a poco

krās - mu - tē, uz li - zes krās - nij mu - tē, uz

32

brauc, brauc,

krās - nij mu - tē brauc, brauc,

mu - tē brauc, brauc,

li - zes krās - nij mu - tē brauc, brauc,

Bsp. 2 Vasks, Māte Saule, T. 27-33

Diese beiden Musikbeispiele (Bsp. 1 und 2) zeigen auch den Gebrauch motivischer Wiederholung durch Vasks, ein Mittel,

um dem Werk Zusammenhalt zu geben und der Musik Interesse zu verleihen. Das Übereinanderstapeln musikalischer Motive in *stretto*-Art ist eine verbreitete Kompositionstechnik – diesen Motiven wie bei Vasks ein aleatorisches Ziel zu geben dagegen ungewöhnlich. Das Ergebnis ist ein bemerkenswerter klanglicher Höhepunkt für das Stück, der im Takt 36 in einen Pedalbordun mündet (Bsp. 3).

Der lettische Bordun ist ein wichtiger und kennzeichnender Bestandteil der lettischen Chormusik. Vasks verwendet ihn immer im dramatischen Sinn. In dieser Komposition folgt er auf einen Augenblick des vokalen Chaos, danach beginnt ein ätherisches Duett und ein wirkungsvoller Gegensatz zum Eröffnungsteil. (Bsp. 3)

36 *Dolce, sognando* $\text{♩} = 52$

Soprano: Vel jē - ri gul ar zvaigz - nēm a - cis,
Piano: Vel jē - ri gul ar zvaigz - nēm a - cis,

Bsp. 3 Vasks, *Māte Saule*, T. 36-40

Das Werk fängt dann an, mit einigen wenigen Takten homophoner, choralartiger, unaufgelöster Dissonanzen und einzigartig ausdrucksvoll in den Stimmen zu Ende zu kommen. (Bsp. 4) Am Ende des Werks malt Vasks ein prachsvolles Bild eines musikalischen Sonnenaufgangs in fünfzehn aufeinanderfolgenden Tönen, der im lautesten möglichen Klang endet (*fff*).

85 *Lucido, festosamente* $\text{♩} = 60$

Soprano: Kad mo - da - mies, jau sau - le gā - ja, kad
Piano: Kad mo - da - mies, jau sau - le gā - ja, kad

Bsp. 4 Vasks, *Māte Saule*, T. 83-88

Auch in anderen Werken von Pēteris Vasks kann man gleiche musikalische Techniken entdecken, so in seinem Madrigal auf ein Gedicht von Claude de Pontoux (1976), *Zemgale* (1989) und *Three Poems* von Dżesław Miłosz (1995).

Vasks MATE SAULE
© 2006 Schott Music GmbH & Co. KG — All rights reserved
Used by permission of European American Music Distributors Company, sole
U.S. and Canadian agent for Universal Edition A.G., Wien

Uģis Prauliņš (* 17. Juni 1957)
Musik und Liebe erklären alles. Man muss sie suchen und jederzeit fleckenlos halten, denn keine Wahrheit besteht für und für. Alles ist erlaubt und nichts kann zum Absolutum gemacht werden – da nichts sicher ist außer der Liebe.. Das, was erregt, bleibt auch. Ich strebe unmittelbar nach dieser Art von Musik.

Uģis Prauliņš

Uģis Prauliņš trägt einen vielfältigen Hintergrund von Fertigkeiten und früheren Positionen zu seiner Eigenschaft als

Komponist bei. Seine Ausbildung enthält formale Studien an der Emīls Dārziņš Musikschule (Emīla Dārziņa mūzikas vidusskola) in Riga sowie Kompositionsstudien bei Jānis Ivanovs in den frühen 1980er Jahren, aber er bringt ebenso seine Fähigkeiten als professioneller Toningenieur beim Lettischen Rundfunk sowie als Berufsmusiker in den 1970er und 80er Jahren als Keyboard-Spieler bei progressiven Rock- und Folk-Bands ein.

Das Chormusikschaffen von Prauliņš machte großes Aufsehen in der Welt klassischer Musik, als „The Nightingale“ in der Ausführung durch Stephen Layton und das Danish National Vocal Ensemble für den Grammy Award 2013 als „Beste Choraufnahme“ nominiert wurde. Layton hatte schon früher mit Musik von Prauliņš in der Hyperion-CD *Missa Rigensis* gearbeitet, ein überzeugendes Werk, das ursprünglich für den Rigenenser Domknabenchor komponiert worden war. Dies war zu Ostern 2002 im mittelalterlichen Dom zu Riga uraufgeführt worden.

In der *Missa Rigensis* suchte Prauliņš ein Werk zu komponieren, das an Messen aus der Renaissance im Stil von Komponisten erinnerte, die ihn während seiner Schulzeit begleitet hatten wie Luca Marenzio, Michael Praetorius und Orlando di Lasso, um nur einige zu nennen. Die Komposition soll auch ein „rocky choral monument“ an seine Heimatstadt Riga sein.

Was bei Prauliņš zunächst nach einem traditionellen Beginn aussieht, mündet später in Innovation. Seine Verbindung von Alt und Neu macht die *Missa Rigensis* zu einem faszinierenden Werk, das die Hörer von der ersten Wendung an ergreift, siehe Bsp.

5. Zunächst mutet die Musik wie eine herkömmliche Kyrie-Vertonung an. Bei näherer Betrachtung entdeckt man interessante Aufführungsanweisungen (T. 3), unerwartete Dissonanzen (T. 4) und eine Phrase, die auf einer reinen Quarte endet (T. 60) und ein mystisches Gefühl erzeugt – gestaffelte Endungen der oberen und unteren Stimmen in den beiden letzten Takten helfen diesem Gefühl nach.

f Quasi rubato

Soprano: Ky - ri - e e - lei - son!
Piano: Ky - ri - e e - lei - son!

Bsp. 5, Prauliņš, "Kyrie" aus der *Missa Rigensis*, T. 1-6

Prauliņš ist in der Lage, den traditionellen Kyrie-Text mit dem Geist sehnsuchtsvollen Verlangens zu füllen, indem er moderne Harmonien und alte Auflösungen borgt. Das dritte Kyrie (siehe Bsp. 6) zeigt dies mit engen dissonanten Akkorden in jedem Takt, denen wieder die gestaffelten Endungen und die reine Quarte folgen.

13 *pp*

Soprano: Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e!
Piano: Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Bsp. 6, Prauliņš, Kyrie aus der *Missa Rigensis*, T. 13-18

The Use of the International Phonetic Alphabet in the Choral Rehearsal („Verwendung des Internationalen Phonetischen Alphabets im Rahmen von Chorproben“) von Duane Richard Karna (Hrsg.)

United Kingdom: Scarecrow Press, Inc., 2012 (p 83)

Rezensiert von Debra Shearer-Dirié

36

Wir dürfen uns heutzutage glücklich schätzen, die Möglichkeit zu besitzen, durch kommerzielle Einspielungen und Mitschnitte, das Internet und den Kontakt mit unter uns lebenden Menschen unterschiedlicher Kulturen Zugang zu Musik aus verschiedenen Regionen der Welt zu erlangen. Dank YouTube, Joost, Vevo, Jango u.a. können wir uns in eine wahrhaft große Bandbreite von Musik einklinken. Wir können uns sogar durch verlinkte Videos arbeiten, um das Singen und/oder Spielen unterschiedlicher Arten von Musik zu erlernen. Doch wohin wenden, wenn ein Musikstück in einer Sprache gesungen wird, die uns nicht vertraut ist? Zunächst würde man wahrscheinlich versuchen, einen entsprechenden Muttersprachler in der Gemeinde zu finden und diesen einladen, einer Probe beizuwohnen, um sich über die Sprache und die sprachlichen Feinheiten auszutauschen. Für die authentische Wiedergabe von Musik aus einer anderen Kultur ist es unerlässlich, dass die Sprache und der Dialekt der betreffenden Region in die Darbietung eingebettet sind. Findet sich kein Sprachkundiger in „Reichweite“, von dem man lernen könnte, gilt es, andere Quellen zu erschließen, um sich mit diesen Details vertraut machen zu können. Das Internationale Phonetische Alphabet (IPA) bietet sich als ein nützliches Hilfsmittel an, wenn eine lebendige Sprachquelle nicht verfügbar ist. Es ist sicherlich eine „Sprache“, von der alle Chorleiter(innen) und Sänger(innen) Kenntnis haben sollten.

Das IPA ermöglicht es Sänger(inne)n und Chorleiter(inne)n, ihre Ausdrucksweise in Sprachen, mit denen sie nicht vertraut sind, zu perfektionieren. Das IPA ist eine vor allem auf dem lateinischen Alphabet basierende, phonetische Notation, mit der sich die Laute gesprochener Sprache auf standardisierte Weise darstellen lassen. Eingebunden in das System sind nicht nur die Eigenschaften einer Sprache in Form von Phonemen, auch die Intonation lässt sich mit Hilfe des IPA wiedergeben, neben Wort- und Silbentrennung.

„The Use of the IPA in the Choral Rehearsal“ von Duane Karna ist ein wertvolles Nachschlagewerk für Sänger(innen) und Chorleiter(innen). Duane wurde unter der Mentorschaft von Thomas Goleekee, *Director of Voice and Opera* an der *University of Puget Sound's School of Music* in Tacoma, Washington, USA, an das IPA herangeführt. Die Autoren der Beiträge für diese Publikation scheinen weitestgehend in den Vereinigten Staaten zu leben, wobei jedoch die Autoren, die sich mit einigen weniger bekannten Sprachen der westlichen Welt befasst haben, aus den entsprechenden Ländern zu stammen scheinen. Dies dürfte zur Aussagekraft dieser Publikation beitragen.

Karna eröffnet die Sammlung von Abhandlungen mit dem Kapitel „The Use of the IPA in the Choral Rehearsal“ („Verwendung des IPA im Rahmen von Chorproben“), verfasst mit Co-Autorin Sue Goodenow. Goodenow und Karna tragen das Argument vor, warum Chorleiter(innen) und Sänger(innen) das IPA in ihre Vorbereitung auf eine Aufführung mit einbinden sollten. Karna schlägt im Hinblick auf Chöre vor, das IPA verstärkt in der Aufwärmphase einer Probe einzusetzen, um

den Chorsängerinnen und -sängern bekannte und unbekannte Symbole und Laute vorzustellen und nahezubringen. Dies bewirke nicht nur einen einheitlichen Klang und eine präzise Ausdrucksweise, sondern spare auch Probenzeit und führe letztlich zu einem tieferen Textverständnis, um mit dem Publikum in Kommunikation zu treten.

Autor des zweiten Kapitels, „Vowel and Consonant Modification for Choirs“ („Vokal- und Konsonantenmodifikation für Chöre“) ist John Nix. Dieses Kapitel liest sich wie eine typische Abhandlung in einem wissenschaftlichen Sammelwerk über Stimme und Gesang, indem es Vorschläge unterbreitet, wie sich Vokale modifizieren lassen, dies jedoch mit dem Blick auf einen Querschnitt von Choristen und nicht allein auf Solisten.

Das dritte Kapitel eröffnet den Reigen von 26 Kapiteln, die spezifische Informationen über ein breites Spektrum verschiedener Sprachen bereithalten. Die ersten Kapitel befassen sich mit der Aussprache des Englischen (Verfasser: Thomas Goleekee), des Kirchenlatein (Verfasser: Andrew Crow), des Italienischen (Verfasserin: Susan Bender), der deutschen Sprache (Verfasserin: Kathleen M. Maurer), der deutschen Aussprache des Lateinischen (Verfasser: Hank Dalhman) und der Aussprache des Französischen (Kathleen Maurer). Diese Beiträge bieten zwar ähnliche Hilfestellung wie „*Diction of Singers*“ („Ausspracheweise von Sängerinnen und Sängern“) von Wall, Caldwell, Gavilanes und Allen, oder Walls „*International Phonetic Alphabet for Singers*“ („IPA für Sängerinnen und Sänger“), doch verglichen mit diesen halten sie ein Mehr an Informationen bereit. Jedes Kapitel stellt eine IPA-Transkription des Textes eines Werks vor, das für die jeweils betrachtete Sprache typisch ist. So findet man beispielsweise IPA-Transkriptionen für „*The Coolin, Dolcissima mia vita*“ von Barber, „*O Süßer Mai*“ von Brahms, oder „*Carmina Burana*“ von Orff in der deutschen Aussprache des Lateinischen.

Ab Kapitel 9, „*Spanish Diction and the IPA*“, („Die Aussprache des Spanischen und das IPA“), verfasst von Joshua Habermann, treten einige weitere Besonderheiten zu Tage. Habermann führt uns in eine Diskussion über die Unterschiede in der Aussprache des europäischen und des lateinamerikanischen Spanisch. Er ist es auch, der in Abschnitt 18 die Aussprache des Hawaiischen vorstellt. Ethan Nash liefert in Kapitel 10 einen kurzen Überblick über die historische Entwicklung der hebräischen Sprache und hebt die Schwierigkeiten der Aussprache des Hebräischen hervor, und zwar allein schon wegen des Fehlens eines einheitlichen Transliterationssystems für die Umsetzung des Hebräischen in lateinische Schriftzeichen.

Die Kapitel 11 bis 14 vermitteln uns einen tieferen Einblick in die rumänische Sprache (Verfasser: Bogdan Minut), in die Ausdrucksweise des Japanischen (Beitrag von Minora Yamada), die Aussprache des Chinesischen (Beitrag von Mei Zhon) und die Ausdrucksweise des Koreanischen (Beitrag von Soojeong Lee).

Brasilianisches Portugiesisch ist in acht Staaten Amtssprache und belegt den fünften Platz in der Liste der am meisten gesprochenen Sprachen der Welt; es verdient daher, in diese Sammlung aufgenommen zu werden. Die Musik aus dieser Region der Welt gewinnt weltweit zunehmend Eingang in das Liedgut von Gesangsensembles. Martha Herr und Wladimir Mattos stellen uns die wesentlichen Unterschiede in der Aussprache des europäischen und des brasilianischen Portugiesisch vor. Zurückgehend auf das frühere klassische Spanisch, das Galizische („Gallego“), als gemeinsame Ursprungssprache, liegt einer der Hauptunterschiede, wie Herr und Mattos aufzeigen, darin, dass das brasilianische Portugiesisch eher vokal-orientiert und lieblicher im Klang ist als das eher konsonanten-orientierte europäische Portugiesisch. Die IPA-Transkription der Volkswiese „*Rosa Amarela*“, gefasst von Heitor Villa-Lobos, findet sich am

Ende dieses Kapitels.

In Kapitel 16, „*Swahili for Native English Language Choral Singers*“ („Swahili für Chorsänger(innen) mit Muttersprache Englisch“) führen uns Stephan und Kathleen Wilson auf den afrikanischen Kontinent. Swahili (*auch* „Suaheli“) geht zurück auf Begegnungen mit vielen ethnischen Gruppen und Völkern, die ihre Wurzeln in Afrika, dem Nahen Osten, Asien und Europa hatten, und zeigt, da es in einem ethnisch und sprachlich sehr uneinheitlichen Gebiet gesprochen wird, eine variantenreiche Aussprache. Das Kapitel beginnt mit drei kurzen Redewendungen aus dem Swahili, um die Zusammensetzung von Wörtern in dieser Sprache zu veranschaulichen. Die Autoren zeigen am Beispiel der Wendung „*Mtu utu kitu si kitu*“ auf, dass beinahe jeder zweite Buchstabe ein Vokal ist und die meisten Wörter mit einem Vokal enden. Eine Sprache, die so sehr auf Vokalen basiert, muss sich sehr zum Singen eignen.

Die baskische Sprache ist die letzte präindoeuropäische Sprache Westeuropas, die bis heute überlebt hat, und wird von den Basken im Nordosten Spaniens und Südwesten Frankreichs gesprochen. Gotzon Ibarretxe und Kepa Larrea führen uns durch diese Sprache und ihre Ähnlichkeiten im Klang mit dem Spanischen.

Der letzte Teil dieser Veröffentlichung ist den Regionen Nord- und Osteuropas gewidmet und befasst sich in jeweils separaten Kapiteln mit der Sprechweise und Aussprache des Ungarischen (verfasst von Harald Jers und Ágnes Farkas), des Lettischen, Litauischen und Estländischen (verfasst von Heather MacLaughlin Garbes und Andrew Schmidt), des Niederländischen (verfasst von Petronella Palm), des Georgischen (verfasst von Clayton Parr), des Russischen (verfasst von David M. Thomas), des Schwedischen (verfasst von Christine Ericsson und Sten Ternström), des Finnischen (verfasst von Jaako Mäntyjärvi), des Griechischen (verfasst von Areti Topouzides), des Norwegischen (verfasst von Dan Dessen) und des Polnischen (verfasst von Anna Helwing).

Es gibt mehrere Publikationen, die als Leitfäden in klarer, anschaulicher Weise über Einsatz und Nutzen des Internationalen Phonetischen Alphabets für Sängerinnen und Sänger informieren, und es gibt mehrere Publikationen, die IPA-Anleitungen für Sprachen wie Englisch, Deutsch, Latein, Italienisch, Französisch und Spanisch bieten. Es gibt jedoch nur sehr wenige Veröffentlichungen, die so weit- und tiefreichende Informationen über Sprachen liefern, wie von Karna in diesem Buch zusammengestellt. Somit ist es eine wertvolle Handreichung für jeden, der mit Sängerinnen und Sängern arbeitet, sei es als Lehrkraft an einer weiterführenden Schule, als Dozent an einer Hochschule, vom Podium aus oder im privaten Studio.

Debra Shearer-Dirié hat ihr Diplom am Kodály- Institut in Cecskemét in Ungarn erworben und ihren Master in Musikerziehung sowie ein Doktorat in Chorleitung an der Universität von Indiana in den U.S.A. Zur Zeit lebt sie in Brisbane in Australien, wo sie Chorleitung und auditive Studien an der Universität von Queensland, der ACCET Summer School und an der Internationalen Sommerschule in Neuseeland unterrichtet. Dr. Shearer-Dirié betreut außerdem die Veröffentlichungen der Nationalen Chorvereinigung Australiens, die sie auch im Nationalen Rat vertritt. Sie ist musikalische Direktorin des Konzertchors Brisbane, des Vox Pacifica Kammerchors, von Fusion und von Vintage Voices. E-Mail: debrashearer@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Petra Baum, Deutschland ●

Wiegenlieder aus aller Welt

Carus-Verlag 2 405/00 (p 86)

Von Venanzio Valdinoci, Journalist und Sänger

Ziel dieses Buches ist es, die Kenntnis von Kinderliedern zu verbessern. Diese Sammlung enthält 51 Lieder aus 37 Ländern mit Noten und Originaltexten. Sie stammen zum größten Teil aus Europa, aber es gibt auch einige aus Nord- und Südamerika, Afrika, Asien und Australien. Die Sammlung zeigt den Reichtum des auf allen Kontinenten überlieferten Erbes. Gemeinsam ist den Liedern der *ritmo dolce* der, da sie Wiegenlieder sind, das Kind mit einem Gefühl des Friedens und der Sicherheit in den Schlaf wiegt. Die meisten der Wiegenlieder sind kurz, und sie werden in der Regel nicht von Musikinstrumenten begleitet, da sie Teil des abendlichen Rituals der Familie sind. Melodie, Rhythmus und Wiederholung werden eingesetzt, um eine Atmosphäre der Ruhe um das Kind zu schaffen und um ihm seine Sprache nahe zu bringen. Dem Buch ist eine CD beigelegt, die jedes Lied mit der korrekten Aussprache darstellt – es gibt Lieder in mehr als 40 Sprachen, darunter Romantsch, Jiddisch, Baskisch, Zulu, Suaheli, Sami und Maori. Die Bilder sind besonders wichtig, weil sie Eindrücke von Lebensumständen, Sitten, Erfindungen und Schlafstellen vermitteln. Aber am eindrucksvollsten an den Bildern ist der Ausdruck auf den Gesichtern der Neugeborenen, das Licht und die Farben.

Die Texte vieler Wiegenlieder erzählen von Träumen, der Natur, harter Arbeit, Befriedigungen, Opfern, der Zukunft ... von allem, was das Leben den Kindern in der Zukunft bieten kann.

Die CD wurde von drei Musikern in Berlin zusammengestellt (Jens Tröndle, Andreas Koslik und Ramesh Weeratunga), mit Beiträgen anderer Musiker aus vielen verschiedenen Ländern (Armenien, China, Griechenland, Italien, Korea, Neuseeland, Nordamerika, Russland und Südafrika). Sie nahmen 25 Wiegenlieder zusammen im Studio auf. Der authentische Klang entstand, indem traditionelle Instrumente wie Koto, Tabla, Bayan, Kantele, Ukulele, Congas, Kokle, Bendix, Zimbalom und Saz verwendet wurden.

Reijo Kekkonen, der Herausgeber dieses Werkes, schreibt:

„Singen ist ein kostbarer und intensiver Moment zwischen Eltern und Kind. Wenn Eltern, Großeltern oder andere bekannte Menschen abends für ein Kind singen, vermittelt das ein Gefühl der Sicherheit. Und wenn das Kind erwachsen wird, wir es wiederum dieses Ritual mit seinen Kindern üben. Singen ist immer Teil der menschlichen Kultur gewesen. Ein Lied kann eine Arbeit leichter machen und helfen, Gefühle auszudrücken; Melodien und Rhythmen helfen, Sprachen zu lernen und sich Dinge zu merken. Darüber hinaus hat das Singen einen sozialen Aspekt: Menschen, die miteinander singen, können ein Gefühl der Solidarität erleben.“

Übersetzt aus dem Englischen von Lore Auerbach, Deutschland ●