

I C B International Choral Bulletin

Volume XI, Number 1 - October 1991

Dossier:

País Vasco

Repertoire

Prokofiev

*

Barbershop music

IFCM 10th anniversary in Namur (Belgium)
Registration form

FROM THE EDITORS

by Thomas Rabbow

Copyright (c) 1991 by the International Federation for Choral Music. The *International Choral Bulletin*, the official journal of the IFCM, is issued to members four times a year.

Editorial Team: Tom Cunningham, Thomas Rabbow, Jutta Tagger, Jean-Claude Wilkens, *International Center for Choral Music (CIMC)*, rue des Brasseurs 175, B-5000 Namur (Belgium).

Translators: Jutta Tagger, Tom Cunningham, Alaba Lucia Guzman, Angel Matute Martin, Caroline Laws, Geneviève Dubois, Patricia Abbott, Jean Even, Véronique d'Ursel, Jean-Claude Wilkens, Maria Guinand, Thomas Rabbow

Photographs: Jean-Claude Wilkens, Jutta Tagger, Ezgar, Beverly Gazarian, Patrick Moers

For advertising in Western Hemisphere, contact: John Hoffacker, Midwestern State University, 3400 Taft Boulevard, Wichita Falls, Texas 76308-2099.

For advertising in Europe, Middle East and Africa, contact: Thomas Rabbow, Burgstrasse 33, W-5300 Bonn 2 (Germany). (Please write for Advertising Rate Card).

Format for submitting documents: When submitting documents to be considered for publication, please send a copy on floppy disk in one of these formats: IBM Wordperfect, Word or ASCII. Also Word on Macintosh.

Layout: Jean-Claude Wilkens

Printer: Daxhelet, B-4280 Avin

IFCM Executive Committee: Royce Saltzman, President - Claude Tagger, Vice-President - Thomas Rabbow, Secretary-General - Michael Anderson, Deputy Secretary-General - Marcel Hubeaux, Treasurer.

International Center for Choral Music: Jean-Claude Wilkens, Executive Director - Véronique Bour, Secretary - Jean-Marie Marchal, Librarian.

The views expressed by the authors of articles are not necessarily those of the editors or of the IFCM.

This issue of the *International Choral Bulletin* is kind of a mirror of this summer's choral activities. The biggest international choral event in Europe was the festival EUROPA CANTAT in the Basque Country/Spain, consequently we offered the "wild card" to the Honorary President of the European Federation of Young Choirs - Europa Cantat, Francois Bourel, and give you some information about choral music in Spain, resp. the Basque Country. We regret that we cannot publish another article about the "Escolanía de Montserrat", because we were not able to finish the translations in time (which remains a problem, as we told you in the last issue!), but we will prepare it for the January Bulletin. Due to the same problem of translations you will read now an article which should have been in the last issue focussed on American choral music: "Barbershop Music" by John Grant.

Our efforts to get into closer contact with IFCM members and ICB readers produce first results. We are happy to receive more and more reports on choral life and major choral festivals from all over the world and we kindly

ask you not to be disappointed if you don't find your article right in the following issue of the ICB. We will try to publish them all, if they are of general interest, but - as you can imagine - we are limited to a certain number of pages per issue (maybe you noticed that we have already extended the volume to the double). Last but not least we report on various activities of the IFCM: This year's session of the World Youth Choir was another success; those who were able to accompany the WYC during its session or to listen to one of its concerts in Hungary, Czechoslovakia, Belgium or The Netherlands know that this is one of IFCM's most valuable projects. Numerous letters from WYC participants prove it. ICCM Executive Director Jean Claude Wilkens organized a very well attended workshop dedicated to the development of the "Musica" data bank of choral literature; read more about this very interesting and useful project under "ICCM News".

Finally - let me express on behalf of the editorial team our thanks for the many comments we received on the modified ICB. They give us the impression to be on the right way and encourage us to continue likewise.

CONTENTS

Carte Blanche	3
Dossier - Basque Country	4 and 10
IFCM News	11
Repertoire	12 and 14
Choral World News	47
Letter to the Editor	53
ICCM News	56
Record Reviews	58
Agenda	59

For membership in the Western Hemisphere or Asia, contact:

Michael J. Anderson, Deputy Secretary-General
University of Illinois at Chicago
Department of Music (M/C 255)
Chicago, Illinois 60607
U.S.A.

Rates: Individuals:	25 US\$
Family:	35 US\$
Choir:	60 US\$
Business:	125 US\$

Membership is payable in currency or by credit card.

For membership in Europe, Middle East and Africa, contact:

Thomas Rabbow, Secretary-General
Burgstrasse 33
W-5300 Bonn 2
Germany

Rates: Individuals:	50 DM
Family:	70 DM
Choir:	120 DM
Business:	250 DM

Membership is payable in currency or by bank transfer in DM.

par François Bourel, Président d'Honneur de la Fédération Européenne des Jeunes Chorales - Europa Cantat.

Les événements du monde qu'entourent les hommes de ce temps nous posent les problèmes graves de l'organisation de nos sociétés. Depuis l'origine les hommes ébauchent des modes d'organisation. Ils ont souvent cru les trouver dans les affrontements, dans les guerres. Aujourd'hui, malgré les conflits toujours présents, nous pouvons cependant constater une profonde aspiration à la fraternité et à la paix. Cette aspiration connaîtra certainement des échecs mais elle est bien présente sur tous les continents.

Il est pour moi évident que la pratique du chant choral s'accorde parfaitement avec cette aspiration. Nous en faisons l'expérience depuis que nous rassemblons des hommes et des femmes, des jeunes et des moins jeunes, pour leur proposer des réalisations polyphoniques.

Participer à un chœur, c'est mettre toutes ses capacités vocales pour parvenir à une exécution de la meilleure qualité possible. Chaque choriste avec sa personnalité, avec sa propre culture est indispensable, et doit donner le meilleur de lui-même. Mais chacun apprend à respecter l'apport vocal des autres membres du chœur. Chacun s'efface au bon moment pour permettre que l'on entende les autres.

Et tous ceux qui respectent cette unité du chœur qui exprime toutes les personnalités à la fois en ressentant une joie profonde, une paix intérieure. On sait bien qu'après avoir, dans un rassemblement international, travaillé six heures par jour une cantate de Bach, au milieu de choristes de nations différentes, on n'est plus tout à fait le même qu'auparavant.

Bien sûr, la vie politique est différente d'un exercice choral. Mais les vertus chorales sont des vertus d'écoute, de tolérance, de participation indispensables à la vie des hommes.

Et c'est bien l'objectif que nous recherchions en créant en 1960 la Fédération Européenne des Jeunes Chorales. Objectif jamais complètement atteint, mais objectif suffisamment noble pour mobiliser les choristes de nos différents pays.

Translation: 40
Übersetzung: 32
Traducción: 26

Compositores promotores del coralismo en el País Vasco.

Jose Luis Ansorena

Dtor. de Coros y del

Archivo de Música Vasca "ERESBIL" y "MUSIKASTE".

Nociones generales.

El nacimiento del coralismo en el País Vasco en el siglo XIX es similar al de las regiones españolas, que fueron pioneras en esta materia: Cataluña, cornisa cantábrica, Levante, etc.

Las características propias del País Vasco se relacionan con los lugares donde se promueve, las fechas, los objetivos y el peculiar problema de la aplicación del euskera a la polifonía profana, y a que su uso en la polifonía religiosa data del siglo XVIII.

El fenómeno ha sido estudiado por otros y en este momento mis intenciones se encaminan a resaltar la trayectoria de los compositores, que apoyaron con sus partituras el incipiente movimiento coral. Lógicamente la influencia fue mayor por parte de los compositores residentes en el mismo País Vasco, pero habrá que reconocer que algunos llegaron a prestar importantes servicios desde fuera, por ejemplo desde Madrid, en cuyo Real Conservatorio se habían concentrado destacadas figuras de la música vasca. También se podrá comprobar el recurso de nuestras agrupaciones corales a compositores ajenos al País Vasco, que gozaban de prestigio en el momento.

De entrada recordaremos que es más apropiado en sus orígenes hablar de "orfeonismo" que de "coralismo", puesto que los primeros conjuntos vocales se llamaban "orfeones" y estaban constituidos exclusivamente por hombres, para interpretar música escrita para voces solas. Bien es verdad que pronto adoptaron también el sobrenombre de "sociedad coral".

Su objetivo básico era propagar la música vocal "a capella" preferentemente profana y puede decirse que este ideal era una reacción contra la música barroca, que no concebía las voces, sin acompañamiento instrumental.

En el desarrollo de la música los conjuntos instrumentales habían alcanzado personalidad propia y disponían de abundante repertorio escrito. Otro tanto debía conseguirse con los conjuntos de voces solas. Pero arrancaban de la no existencia de repertorio. Los polifonistas anteriores a la época barroca habían dejado su obra escrita para coros de voces mixtas. Si

existían excepciones, eran desconocidas.

Entrados en el siglo XIX, compositores como Rossini escribieron frecuentemente para coro de voces graves, pero siempre con acompañamiento.

La imprenta musical

En los comienzos del siglo XIX se implanta en el País Vasco la imprenta musical. Gracias a ella la difusión de partituras es mucho más acelerada. Pero en toda la primera mitad de este siglo todavía predomina entre la música impresa el tema religioso. La Editorial de Bonifacio Eslava difundió desde Madrid gran número de partituras de compositores vascos, como las de su tío Hilarión Eslava (Burlada 1807-1878), Mariano García (Aoiz 1809-1869), Ciriaco Giménez Hugalde (Pamplona 1828-1893), Remigio Oscoz Calahorra (Villafranca 1833-1899), Ambrosio Arriola (Elorrio 1833-1866), Felipe Gorriti (Huarte Araquil 1839-1896), etc., obras todas ellas religiosas con acompañamiento de órgano, lo que estaba en contradicción con los objetivos del nuevo movimiento coral.

El más veterano de los compositores vascos nombrados, Hilarión Eslava, era la gran figura de la música española en el siglo XIX. Además de publicar sus obras en distintas editoriales, en 1860 lanzó su "Breve memoria histórica de la Música Religiosa en España", en la que establecía una clasificación de las formas de la música religiosa: "La primera forma y la más propia del templo, es la música a voces solas." Es extraño que después de 1860 siguiera componiendo Misas, Salves, Motetes, Letanías, etc. con acompañamiento de órgano u orquesta, contraviniendo a sus principios. Si se exceptúan sus tres óperas, puede decirse que el catálogo de sus obras está integrado por música religiosa. Sin embargo debemos hablar de una excepción importante. Se trata de "El amanecer, coro a voces solas, dedicado al Orfeón Leridano". Esta partitura es lo más antiguo del género, que puede atribuirse a un compositor vasco. En el encabezamiento

figura "Biblioteca popular de Orfeones y Sociedades corales de España" y fue editada por el Gran Almacén de Música y Fábrica de instrumentos de Andrés Vidal (Barcelona). Esta obra se cantó en Bilbao en la década de 1860, interpretada por el recién nacido Orfeón de Bilbao, bajo la dirección de Eduardo Atxutegui. El prestigio de que gozaba Hilarión Eslava, obligaba aún a los coros civiles a seguir interpretando otras obras suyas religiosas para voces solas, aunque las posibilidades de repertorio para voces graves eran muy limitadas.

Compositores en Vizcaya en el siglo XIX.

En el ambiente musical vizcaíno, especialmente en la capital Bilbao, era legendario el prestigio del compositor Nicolás



Jose Luis Ansorena

Ledesma (Grisel 1791-1883), autor de un gran número de partituras de música religiosa con acompañamiento. Por esta razón sus obras difícilmente encajaban en los planes de los orfeones. Con todo las tentativas de buscar soluciones intermedias, para dar a conocer al gran maestro fuera de Bilbao, eran constantes, puesto que todos los movimientos musicales habían recibido de Ledesma enseñanza, apoyo y asesoramiento importantes.

Avelino Aguirre (Bilbao 1838-1901) era otro compositor que se hallaba en el candelero en los medios bilbaínos, por sus estudios en Madrid y Milán. Su desplazamiento a Argentina desdibujó su popularidad, pero ya antes había dedicado al Orfeón de Bilbao "Canto a Teresa", que se interpretaba con frecuencia en la misma década de 1860.

Con la proliferación de orfeones en Vizcaya, quedó más patente la necesidad de promover el repertorio apropiado. Tras el Orfeón de Bilbao y el Orfeón Santa Cecilia, que sufrieron duras vicisitudes en su breve historial, hace su aparición en 1886 la Sociedad Coral de Bilbao, el orfeón que había de perdurar gloriosamente.

Los conjuntos anteriores habían sido dirigidos por músicos, sin la categoría de compositores. El nuevo orfeón bilbaíno, dirigido sucesivamente por Cleto Zabala (Bilbao 1847-1912) y Aureliano del Valle (Bilbao 1846-1918), encontró en ellos talentos preparados para nutrir de partituras propias el repertorio necesario.

Cleto Zabala compone sucesivamente "Euskaldun jaio giñan", "Zortziko bat Gernikari" y "La caza del corsario". Aureliano Valle compone otras partituras y se encamina por el dudoso sistema de adaptación coral de obras universales muy conocidas. Característico de cuanto decimos fue su adaptación para voces solas de la Obertura del "Don Giovanni" de Mozart con su conocida fuga, algo que, según las crónicas del tiempo, les dio muchos éxitos. Entre sus partituras originales figuran en el repertorio de la Sociedad Coral su "Zortziko" y su barcarola "En la playa".

Valentín Zubiaurre (Garay 1837-1914) era también un compositor de gran prestigio. Había sido discípulo predilecto de Hilarión Eslava y desde 1878 su sucesor en la Capilla Real, en cuyo archivo se encuentran gran número de sus manuscritos musicales. Sus visitas constantes a su tierra le mantuvieron en contacto con el movimiento orfeonístico vizcaíno. Fue miembro de jurado de diversos concursos. Las sociedades corales interpretaban sus motetes a voces solas y los coros de su ópera vasca "Ledía". En 1885 se estrenó en las Fiestas Euskarias de Durango su "Cantata a la memoria del ilustre bascofílo Don Pedro Pablo de Astarloa", para coros y orquesta.

Compositores en Gipuzkoa en el siglo XIX

Adentrados en el movimiento musical de la provincia de Gipuzkoa, desde el primer momento debemos destacar la figura de Jose Juan Santesteban, como el patriarca de la música, que desde San Sebastián irradió claridad de ideas y optimismo musical. Con todo derecho podemos denominarle como el padre del coralismo guipuzcoano.

Nacido en San Sebastián en 1809 de familia acomodada, que en el incendio y destrucción

de la ciudad por las tropas de Wellington en 1813, quedó arruinada. La población entera fue física y moralmente destrozada.

Con la reconstrucción de la ciudad en 1828 y el nombramiento de José Juan Santesteban, como maestro de capilla de la parroquia de Santa María en 1834, éste adquirió la conciencia de ser el salvador de la cultura musical de su pueblo y puso toda su inteligencia al servicio de la música religiosa, de la enseñanza musical y de la música popular. En 1854 estableció un Almacén de Música, primero de los de su clase en Gipuzkoa. Escribió zortzikos y canciones de todo género, pasacalles, himnos, piezas de baile, por encargo de agrupaciones donostiarra, a quienes nunca negaba nada. En 1839 fue nombrado director de la Sociedad Filarmónica, a la que dio un fuerte impulso. En 1845 fundó la Banda Municipal de Música. Como cada una de las sociedades populares tenían sus pequeños conjuntos instrumentales, llegó en ocasiones a reunir grupos mastodónticos de 300 músicos, incluidos los cantores.

En 1865 fundó el primer grupo coral estable, el Orfeón Easonense, del que nos habla Antonio Peña y Goñi, discípulo de Santesteban: "Su base fundamental, según el artículo primero del reglamento que al efecto se redactó, era la propagación de la música vocal. De esta primera Sociedad coral me cupo la honra de ser nombrado secretario. El Orfeón Easonense prestó inapreciables servicios y tuvo brillante carrera; fue la base de todas las sociedades corales que se fundaron más tarde e hicieron a San Sebastián una verdadera especialidad en el género, puesto que sus cultivadores fueron siempre personas acomodadas y distinguidas de la capital de Gipuzkoa."

Las sociedades de recreo imitaron la iniciativa de Santesteban y se fue prodigando la creación de pequeñas agrupaciones de número variable de hombres.

Mérito muy importante de José Juan Santesteban fue la incorporación del euskera a la polifonía profana. Su introducción en la música religiosa es anterior. Tampoco podemos olvidar los esfuerzos del Conde de Peñaflores en el siglo XVIII para acostumbrar a los melómanos a interesarse por este aspecto. A él se atribuye la "Canción del vino", que consta de tres números, dos con texto castellano y uno en euskera. Más clara es la paternidad de su ópera "El borracho burlado", cuyos textos hablados son castellanos y los cantados euskéricos. Sin embargo en el siglo XIX predomina la reticencia para el empleo del euskera en la música profana.

Cuando Santesteban compuso sus primeras obras orfeónicas en euskera, inmediatamente nacieron por fortuna los imitadores. Así fueron apareciendo progresivamente las actualmente clásicas partituras "Ume eder bat", "Charmangarria zera", "Intxaspeko alaba", "Goizeko izarra", "Ilunabarra", "Beti maite", "Boga, boga", etc. Ahora nos queda la confusión de la paternidad de dichas

concepciones, que ligeramente se atribuyen a compositores que no las escribieron. Estas partituras fueron interpretadas con gran emoción por todos los orfeones de la época y constituían una auténtica bandera de la reafirmación nacionalista vasca. Especial valor tenía en este sentido la interpretación del "Gernikako arbola", que conoció armonizaciones de diversos compositores.

José Juan Santesteban, que había entregado en vida la batuta del Orfeón Easonense a su hijo, José Antonio, falleció el 13 de enero de 1884, en medio del aprecio popular, que le llamaba "el maisuba".

José Antonio Santesteban había nacido también en San Sebastián el año 1835. Fiel a la herencia musical de su padre, amplió la categoría del Orfeón Easonense, que bajo su dirección llegó a tener un repertorio de más de 90 obras, en su mayor parte extranjeras, pero muchas traducidas al euskera. Dejó abundantes obras de música religiosa, entre ellas un "Miserere" para cuatro voces solas. Pero resulta difícil atribuirle obras profanas, que figuran solo con el apellido de Santesteban. Con todo hay constancia de que dejó obras corales, originales o adaptaciones, aplicando el euskera a partituras extranjeras, pongamos por caso "Goizeki izarra", adaptación de "Le départ" de F. Masini. José Antonio Santesteban falleció en San Sebastián en 1909.

Discípulo aventajado de José Juan Santesteban fue Raimundo Sarriegui, nacido en San Sebastián en 1838. Ha pasado a la posteridad gracias a su célebre "Carnaval de San Sebastián", en el que va incluida su inmortal "Marcha de San Sebastián". Además de dirigir grupos instrumentales, fundó y dirigió en la sociedad "La cítara" un orfeón de 25 hombres, para el que compuso el popular "Festara" y el "Beti maite". Falleció en 1913.

Otro compositor importante en el movimiento coral guipuzcoano del siglo XIX fue Felipe Gorriti (Huarte Araquil 1839-1896). Desde su presencia en Tolosa en 1867, como maestro de capilla de la parroquia, promovió la enseñanza musical y promovió el coro parroquial, rodeándose de un gran prestigio en un ámbito geográfico muy extenso. Participó como miembro de jurado en distintos concursos de orfeones. Ya en su famoso "Miserere", estrenado en 1892, incluyó el "Cor mundum" para voces solas. Pero antes había dedicado al Orfeón de Bilbao el "Zortziko" (Erri biotzeko) hacia 1862 y pocos años más tarde compuso "Ecos de Andía" sobre una poesía de Carmelo Echegaray, partitura impuesta en concursos de orfeones.

En 1886 se fundó la Sociedad Coral de San Sebastián con Angel Sainz como director. Esta fue la agrupación inmediata a la aparición del Orfeón Donostiarra, oficialmente nacido en 1897. Sus directores promovieron un repertorio propio importante. Pero esto pertenece al movimiento coral del siglo XX.

Compositores en Navarra en el siglo XIX

Leaves of Grass

A Choral Symphony
by Robert Strassburg

Dear Bob:

I have just had the pleasure of reading through your score of Walt Whitman's *Leaves of Grass*. Congratulations! You have captured the spirit of the text and have written inspiring music to it.

I feel strongly that this work should be performed as soon as possible and hope that I may be one of the lucky ones to conduct it.

I truly believe that this work deserves to be performed by the very best choral and orchestral forces. It has all the qualities of a truly great musical setting of the work of a great poet, namely Walt Whitman.

Warm regards,

ROGER WAGNER
Roger Wagner Chorale

Please call or write for perusal copies to

Walt Whitman Music Editions
Dr. Robert Strassburg
3394 B Punta Alta
Laguna Hills CA 92653 USA

Phone or fax (714) 770-1374



WALT WHITMAN
May 31, 1819 - March 26, 1892

Pamplona, capital de reino y sede catedralicia, había sido secularmente el centro musical más importante del País Vasco. Navarra había exportado maestros de capilla, organistas y cantores por toda la geografía española. En el siglo XIX hay una importante concentración de músicos navarros en la Corte: Hilarión Eslava, el gran maestro; su sobrino, Bonifacio San Martín Eslava (Burlada 1829-?); Emilio Arrieta (Puente la Reina 1821-1894); Joaquín Gaztambide (Tudela 1823-1870); Juan Ma Guelbenzu (Pamplona 1819-1886); José Sobejano (Cintruénigo 1791-1857); Apolinar Brull (San Martín de Unx 1845-1905). Junto a ellos los eternos viajeros por su profesión de intérpretes: el violinista Pablo Sarasate (Pamplona 1844-1908); el tenor Julián Gayarre (Roncal 1844-1890); los pianistas Dámaso Zabalza (Iruñeta 1835-1914) y Joaquín Larregla (Lumbier 1865-1945). Excepto Julián Gayarre, todos ellos dejaron una importante obra musical. Pero apenas conectaron con el nuevo movimiento coral de orfeones, que interpretaban música para voces solas. Rara excepción la partitura de Hilarión Eslava "El amanecer" para 4 voces solas, de la que ya hemos hablado. En la transición del siglo XIX al XX Apolinar Brull compuso la jota "Navarra" para voces solas, que alcanzó una gran difusión; pocos años más tarde, Joaquín Larregla compone la otra jota popularísima "Siempre pa adelante". También conviene señalar que frecuentemente los orfeones aprovechaban números corales de óperas y zarzuelas, género en el que tanto destacaron Arrieta, Gaztambide y Brull. Las primeras noticias de sociedades corales en Pamplona datan de 1865, año en que Conrado García funda el primer Orfeón, cuya dirección fue encomendada a Joaquín Maya (Pamplona 1842-1926), profesor en la Academia Municipal de música durante muchos años. Su producción musical es fundamentalmente religiosa, aunque dejó una colección de Estudiantinas para voz y acompañamiento. En una de ellas leemos:

*Ya la estudiantina
su manto alzó.
Corre ... canta ...
con alegre voz.
Ecos que a Pamplona
dió el Orfeón.
Vibren ... lleven
de la música el dulce son.*

Fue subdirector de este primer Orfeón Mariano García, maestro de capilla de la Catedral de Pamplona. Su producción musical es muy abundante, pero toda ella religiosa con acompañamiento, si exceptuamos un cuaderno de canciones infantiles para voz y acompañamiento.

En 1881, tras la desaparición del anterior Orfeón, nació la sociedad coral "Ateneo Orfeón Pamplonés", con muestras evidentes de congregar a lo más culto de la ciudad. Dejó de existir en 1887.

En 1890 volvió a surgir otro Orfeón, que tuvo una vida precaria.

En 1892 se fundó el definitivo Orfeón Pamplonés, que daría a la música muchos días de gloria. En todos estos orfeones sus directores en el siglo XIX no dejaron obra musical para voces solas, que hubiese sido interpretada por las sociedades corales.

Si fue compositor navarro de suma importancia Felipe Gorriti (Huarte Araquil 1839-1896). De él hemos hablado anteriormente, por haberse desarrollado su tarea fundamental en Tolosa.

Compositores alaveses en el siglo XIX.

Los datos del coralismo en el siglo XIX en Alava son escasos y arrancan de 1880, cuando se crea el Orfeón Vitoriano, que se disuelve en 1891. Su reorganización y la aparición del Orfeón Gasteiztarra y de la Coral Vitoriana pertenecen ya al siglo XX.

Tampoco sus directores han dejado obra musical de importancia, que haya sido programada por los diversos orfeones. Sin género de duda el compositor más popular de siglo XIX en Alava fue Sebastián Iradier (Lanciego 1809-1865). Pero toda su producción fue pianística y sobre todo canciones para voz y piano, entre las que se encuentran sus popularísimas habaneras "La paloma" y "El arreglito". Nunca cultivó el género coral. Otros compositores, como Emilio Serrano (Vitoria 1850-1939), Pedro Fernández de Retana (Vitoria 1850-1929), Francisco Pérez de Viñaspre (Laguardia 1854-1938), Vicente Goicoechea (Aramayona 1854-1916) vivieron su actividad musical a caballo de los siglos XIX y XX, siendo más importante su última etapa. Su relación con el orfeonismo es muy diversa. En general su producción es mayor en música religiosa. Vicente Goicoechea, que renunciaba a las obras de su primera época, fue considerado el adalid de la polifonía religiosa vasca y el precursor de la reforma que continuaría el P. Otaño.

Obras corales de compositores no vascos.

Para disponer de más amplio repertorio, se hicieron las gestiones necesarias para adquirir partituras de músicos universales. Así es como los nuevos orfeones se familiarizan con "Aria da Chiesa" de Stradella, "El regreso de los guerreros" de Gounod, "Bebamos" de Rossini, "Canto del ruiseñor" de Gluck, "Ocean" de Kücken, etc. Como muestra de avanzadilla musical, el nombre de Wagner circular por boca de todos.

Programar algún fragmento de sus obras daba un prestigio apetecible. Así se interpreta y se escucha con emoción contenida "Coro de peregrinos" y "La cena de los Apóstoles".

Estabilizada la vida de los orfeones, se inicia una etapa de concursos en distintas capitales y poblaciones del País Vasco y fuera de él. Para su organización se nombran jurados

integrados por músicos de prestigio reconocido, nacionales y extranjeros, muchos de ellos compositores de música coral. De esta forma se introduce en los repertorios de nuestros orfeones una amplia lista de sus partituras. Tomás Bretón, autor de "La verbena de la paloma" y de tantas otras zarzuelas, compuso y dedicó al País Vasco su "Vizcaya", que fue obra impuesta en concurso. Compañeros de jurado fueron sucesivamente otros compositores extranjeros, cuyas obras se programaban como obligadas o de libre elección: "Fe y esperanza" de Dard Janin; "Escenas escandinavas" de Max Bruch; "La noche de Oriente" de Teodoro Radoux; "Los hebreos cautivos" de Paillard. Entre los compositores extranjeros llegó a gozar de un prestigio excepcional François-Anatole Laurent de Rillé (Orléans 1828-1915). Su presencia era imprescindible en los concursos de orfeones. Siempre presidía él los jurados. Se le llegó a llamar "padre de los Orfeones" y éstos le consideraban su maestro genuino y su más autorizado consultor. Esto hizo que sus obras se interpretasen en concursos y fuera de ellos con más prodigalidad que obras interpretadas: "Te Deum", "Super flumina Babylonis", "La salida de los Apóstoles", "Los Tziganes", "Escenas tártaras", "Los fumadores de opio", "Las doce", "La retreta", etc;

La transición al siglo XX en todo el País Vasco

La consolidación del movimiento orfeonístico, a pesar de sus vaivenes, trajo consigo progresivamente unas consecuencias, que fueron caracterizando a los coros vascos: la fiebre de los concursos, la tendencia de los directores a prescindir de ellos y orientar a los coros hacia las grandes obras sinfónico-corales, la transformación de los orfeones en agrupaciones de voces mixtas con la incorporación de niños o señoritas, la exigencia de una mayor presencia de la música vasca en nuestros orfeones. Este último aspecto encontraba especial apoyo en la creciente conciencia de nacionalismo vasco, que estaba invadiendo todas las clases sociales de nuestro pueblo. Los Zabala, Zubiaurre,

Valle, Santesteban, Sarriegui, Zapirain, etc. habían llevado a cabo un gran servicio a la música vasca, pero la invasión de partituras de compositores extranjeros había contrarrestado su aprecio.

Los comienzos del siglo XX están marcados por la aparición de nuevas figuras de la música vasca.

Eduardo Mocoroa (Tolosa 1867-1959) ya había participado en el movimiento coral en el siglo XIX. Su obra "Brumas de Izaga" había sido impuesta como obligatoria en el Concurso Internacional de Orfeones de Pamplona en 1894. En 1899 fue galardonado en los Juegos Florales de Zumarraga por sus "Escenas Vascas" para Orfeón. En 1901 se pone al frente del Orfeón de Tolosa, al que da un importante impulso y nivel hasta su disolución en 1913. En este tiempo Mocoroa compone una serie de partituras, que llegan a popularizarse y le suponen nuevos encargos, totalizando una lista de más de 20 obras corales vascas.

Resurrección Ma de Azkue (Lekeitio 1864-1951) es un gran teorizante, que con sus conferencias sobre música popular vasca despierta muchas conciencias dormidas. También los coros interpretan obras suyas, como "Bozkario" o su Canción del pescador "Betorkigu kantatsu bat".

El jovencísimo José Ma Usandizaga (San Sebastián 1887-1915) sorprende por el atrevimiento y dominio de los nuevos estilos de armonía, expuestos en su "Fantasía vascongada", que contiene "Beñat Mardo", "Usariyo ederrak", "Chorichua nora ua" y "Ormachulo", seguida de la Rapsodia vasco-francesa "Uskal Erri maitiari", que contiene "Ene izar maitia", "Egunto batez", e "Iruten ari nuzu". Sigue prevaleciendo en estas obras la formación de voces graves. Tras el estreno de "Mendi-mendian" (1910) se aprovecha la partitura de su "Escena de romería", especialmente su "Ave Maria". El fallecimiento de Usandizaga a los 28 años frustró un cúmulo de esperanzas, que todos

habían depositado en él.

Jesús Guridi (Vitoria 1886-1961) era un gran amigo de Usandizaga. Juntos habían proyectado muchos planes musicales. La muerte del donostiarra dejó solo al vitoriano, que con el estreno de su "Mirentxu" había entrado de lleno en la conciencia de todos los músicos vascos. Desde 1912, año en que es nombrado director de la Sociedad Coral de Bilbao, su actividad de compositor se vuelca hacia el género de partituras corales sobre temas populares vascos. Guridi se desdobra en composiciones para voces mixtas y para voces graves. En total más de 40. Todas ellas llevan un sello personalísimo, que se constituye en modelo que imitar. La aceptación entre cantores y oyentes es unánime. Para los vascos Guridi es superior a los extranjeros, cuyas obras van desapareciendo de nuestros orfeones. Secundino Esnaola (Zumarraga 1878-1929), elegido director del Orfeón Donostiarra en 1902, con menos formación e inspiración que Usandizaga y Guridi, siente la necesidad de dotar a sus cantores de nuevas partituras vascas, que tienen fácil programación en sus intervenciones. Seis de ellas para voces graves serán editadas con el título de "Ramillete de Flores vascas". Más tarde verá la edición "13 Coros mixtos".


En los medios del Orfeón Donostiarra se mueven compositores diversos, que ofrecen sus partituras a Esnaola. Este durante su etapa de director del Orfeón, que dura hasta 1929, año de su fallecimiento, va dando entrada en su repertorio a una gran variedad de obras de compositores, como Norberto Almandoz (Astigarraga 1893-1970), Valentín Arin (Ordizia 1854-1912), Vicente Arregui (Madrid 1871-1925), Ignacio Busca de Sagastizabal (Zumarraga 1868-1950), Joaquín Iruretagoyena (Astigarraga 1898-1957), Nemesio Otaño (Azcoitia 1880-1956), Pedro Fernández de Retana (Vitoria 1850-1929), Juan Ma Ugarte (Regil 1878-1956), Ramo Usandizaga (San Sebastián 1889-1964), etc.

En el ambiente generalizado de música vasca nace una flor especial en el retiro de una comunidad franciscano-capuchina: el P. Donostia (San Sebastián 1886-1956). José Gonzalo Zulaica, al ingresar en el noviciado capuchino, cambió su nombre por el de fray José Antonio de San Sebastián. Pero, al adquirir un gran prestigio musical, el pueblo le denominó P. Donostia, denominación universalizada. El mismo se autoconfiesa converso de las teorías de Resurrección Ma de Azkue y se lanzó a predicar la responsabilidad de elevar la música vasca a la mayor altura de autenticidad y categoría artística. Sus numerosas obras corales, religiosas y profanas, más de 200 para voces mixtas e iguales, marcan la cota más alta de la música vasca.

En resumen, los nombres de José Ma Usandizaga, Jesús Guridi y P. Donostia quedan constituidos como una auténtica brújula, que debe orientar toda actividad de música coral vasca.

Specialists in Choral Music

MARK FOSTER MUSIC TOURS, Inc.
International Choir Tours
 Box 2760 Santa Clara CA 95055-2760
 Phone 800-869-1406,
 or FAX 408-247-5344



MUSIC COMPANY

MARK FOSTER MUSIC COMPANY
 Publisher of distinguished American Choral Composers,
 and a retailer for all U.S. choral publishers.

MARK FOSTER MUSIC is the U.S. Agent for CARUS VERLAG,
 Stuttgart, West Germany.

For details and ordering, please write, phone 800-359-1386, or FAX 217-398-2791
MARK FOSTER MUSIC COMPANY, Champaign, Illinois, 61824-4012

La nueva floración de compositores de música coral vasca

Sembrada la inquietud por el cultivo de la música orfeónica vasca, espléndido ha sido el panorama de la cosecha en diversas épocas. La más inmediata a los modelos propuestos produjo una pléyade de compositores de muy buena línea. A los ya señalados anteriormente debemos añadir: José Ma Beobide (Zumaya 1882-1967), Francisco Escudero (San Sebastián 1913-), Tomás Garbizu (Lezo 1901-1989), José Ma González Bastida (Bergara 1908-), Eduardo Gorosarri (Escoriaza 1889-1947), Bruno Imaz (Zaldibia 1897-1972), Luis Iruarizaga (Yurre 1891-1928), Francisco Madina (Oñate 1907-1972), José Olaizola (Hernani 1883-1969), José Domingo de Santa Teresa (Markina 1888-1980), Pablo Sorozabal (San Sebastián 1897-1988), Luis Urteaga (Ordizia 1882-1960), José Uruñuela (Vitoria 1891-1963), Víctor Zubizarreta (Bilbao 1899-1970), etc.

En la posguerra española una nueva generación de compositores ha conocido nuevas tendencias y estilos de la música coral y nuevos conceptos sobre el tratamiento del folklore o de la selección de textos euskéricos. Una larga lista de compositores se han debatido en la exposición de sus formas compositivas, pero siempre con una digna línea de musicalidad y concepto coral. Así Pedro

Aizpurua (Andoain 1924-), Pascual Aldabe (Lesaka 1924-), Tomás Aragüés (Albalate 1932-), Luis Aramburu (Vitoria 1905-), Javier Bello Portu (Tolosa 1920-), Luis Elizalde (Sangüesa 1940-), Pedro José Iguain (Alegia 1896-1979), Lorenzo Ondarra (Bacáicoa 1931-), Alexander Lesbordes (Baitgs de Béar 1912-1969), Fernando Remacha (Tudela 1898-1984), Sabin Salaberri (Aramayona 1934-), Juan Urteaga (Balmaseda 1914-1990), etc.

En nuestros días la estética coral vasca expresada en nuestros compositores ha ido aproximándose a las corrientes más actuales, con cierto comedimiento unos, como Gotzon Aulestia (Ondarroa 1940-), Javier Busto (Hondarribia 1949-), Rafael Castro (Villarcayo 1936-), Juan Cordero (Elgóibar 1927-), Joaquín Pildain (Tolosa 1927-), etc. Otros decididamente se han situado en línea de vanguardia, como Agustín González Acilu (Alsusua 1929-), cuyas teorías expuestas en sus obras "Cantata Semiofónica", "Arrano beltza", "Oi Lur, hain Hur" arrangen del principio de que la naturaleza de la música vasca tiene su origen en el valor semántico del texto. Otros compositores como Félix Ibarrondo (Oñate 1943-), Antón Larrauri (Bilbao 1932-), Luis de Pablo (Bilbao 1930-), Carmelo Bernaola (Ochandiano 1929-) han dejado páginas de música vocal frecuentemente policoral, encomendando cada cuerda a una sola voz.

Un fenómeno que ha influido decisivamente

en la ampliación del repertorio coral vasco ha sido la organización de concursos de composición. En ellos han alcanzado difusión especial las obras premiadas, pero al mismo tiempo otras muchas presentadas a concurso.

Desde los comienzos del orfeonismo se sucedieron en capitales y poblaciones importantes del País Vasco estos certámenes, que dejaron una gran producción coral.

En las últimas décadas han tenido mayor importancia los organizados en Bilbao por la Caja de Ahorros Vizcaína, en Zarauz por su Ayuntamiento y en Tolosa por el Centro de Iniciativas Turísticas con el patrocinio del Ayuntamiento. Este último concurso de composición ha sido el de mayor importancia por su regularidad, continuidad y número de participantes. Hasta el presente son XVIII ediciones con un buen número de partituras editadas. Además, al tener el concurso el carácter de internacional, ha provocado el acercamiento de compositores extranjeros a la música vasca. Tales como Emil Cossetto (Trieste 1918-), Joaquín Homs (Barcelona 1906-), Angle Barja (Santa Cruz de Terroso 1939-1987), Amando Blanquer (Alcoy 1935-), Angel Oliver (Moyuela 1937-), Miguel Angel Martí Llado, etc.

Traduction: 19
Übersetzung: 32
Translation: 43



Fashion That Performs

Inspire confidence in your performance with a selection of fashions from our catalog that offers the latest in styles, colors and fabrics - at prices that are sure to fit your budget. Fast delivery from our large in-stock inventory assures you of filling all your needs. Whether it's dresses and tuxes for a group of 100, or simply new belts and bows from our accessory selection to complement existing styles.

Call for your free catalog
1-800-821-8270
 In Alabama 1-800-239-6294

Southeastern
 SOUTHEASTERN APPAREL



May 31, 1819 - March 26, 1892

Born on Long Island, New York, the poet began his professional life as an innovative public school teacher, then turned to journalism.

In 1855 he published at his own expense a collection of earthy and mystical poems called LEAVES OF GRASS. It was hailed by Ralph Waldo Emerson as "the most extraordinary piece of wit and wisdom that America has yet contributed."

Leaves of Grass

A Choral Symphony by Robert Strassburg
For Narrator, Soprano, Tenor, Chorus, and Orchestra

- 1 ONE'S SELF I SING Chorus & orchestra
- 2 YOUTH, DAY, OLD AGE, AND NIGHT Tenor, chorus & orchestra
- 3 BEAUTIFUL WOMEN Soprano & orchestra
- 4 I AM HE THAT ACHES WITH LOVE Tenor, men's chorus & orchestra
- 5 MOTHER AND BABE Soprano, women's chorus & orchestra
- 6 COME, SAID MY SOUL Tenor & orchestra
- 7 O CAPTAIN! MY CAPTAIN! and THE SOBBING OF THE BELLS
Narrator, soprano, tenor, chorus & orchestra
- 8 TEARS Soprano, tenor & a capella chorus
- 9 INVOCATION AND SONG OF JOYS Orchestra
- 10 GLIDING O'ER ALL Soprano, tenor, chorus & orchestra

The powerful poetry of America's great humanist set to the richly melodic music of Robert Strassburg. Composed for college, high school, or community chorus and orchestra. Piano accompaniment can be used in lieu of orchestra, and each movement may be performed separately. Total duration 50 minutes. Piano-vocal score, 174 pages: \$14.95.

"Leaves of Grass is masterful ... It must be heard ... I believe in this piece!"
-- Lukas Foss

"That's Walt Whitman, all right!"
-- Norman Cousins

ROBERT STRASSBURG

Composer, conductor, and pianist, Dr. Strassburg is Professor Emeritus of Composition at the California State University, Los Angeles.

Please call or write for perusal copies to:

Walt Whitman Music Editions
Dr. Robert Strassburg
3394 B Punta Alta
Laguna Hills CA 92653 USA

(714) 770-1374

O CAPTAIN! MY CAPTAIN! Cantata for narrator, soprano, tenor, chorus, and piano	8 min.
EUROPE Cantata for tenor, baritone, chorus, and piano 4 hands	10 min.
RECONCILIATION Soprano, tenor, chorus, cello and piano	6 min.
ONE'S SELF I SING Chorus and piano	6 min.
THOU READER 2 sopranos, chorus, and piano	2 min.
YOUTH, DAY, OLD AGE AND NIGHT Tenor, chorus, and piano	6 min.
LOOK DOWN FAIR MOON A capella chorus	3 min.
THESE CAROLS A capella chorus	3 min.
TO OLD AGE Solo quartet and a capella chorus	3 min.
Three A Capella Motets for SSA or TTB Chorus	
TO YOU	2 min.
TO A CERTAIN CANTATRICE	3 min.
UNSEEN BUDS	5 min.

Tradición y cambio coral en el país vasco

por **Javi Busto**

Tradición coral en Euskal Herria :

Hablar del movimiento coral en E.H., supone relacionarlo con dos épocas bien distintas dentro de la vida religiosa : antes y después del Concilio Vaticano II.

Antes del concilio Vaticano II, la mayoría de coros que trabajaban con seriedad la música coral, se encontraban en el interior de los seminarios y de las iglesias. Para que esto se pudiera realizar se necesitaban directores de coro o "maestros de capilla", de los que, afortunadamente, nuestro país siempre ha estado bien nutrido. Si analizamos la gran cantidad de músicos y sacerdotes-músicos vascos, que han conseguido logros importantes en las diversas capillas de España, nos sorprenderíamos de la gran riqueza artística que el pueblo vasco ha aportado a la cultura en general y a la formación y divulgación coral, en las más importantes ciudades. Su aportación fundamental se tradujo en la creación de ESCOLANIAS que lograron niveles artísticos importantes, con una preparación vocal y una riqueza tímbrica, en muchos casos, envidiables. Es posible que nos falten los "Grandes Maestros", es decir eran buenos músicos, con una clara idea de expandir algo que esté dentro del "ser vasco" : EL CANTO ; pero, o un exceso de humildad o una carencia de recursos técnicos de dirección hicieron de casi todos ellos un grupo humano dispuesto a elevar el nivel cultural de nuestro pueblo, en perjuicio, quizás, de unas mayores cotas artísticas.

Si reflexionamos sobre el modo de vida en los últimos años del siglo XIX y los primeros cuarenta del s. XX, veremos que se dan aspectos sociales muy peculiares. Se mezcla una etapa fuertemente burguesa con otra de absoluta depresión social, sobre todo marcada por la guerra civil española (la cual llevó a una escritura musical de carácter melancólico, que marcó fuertemente todo el movimiento coral).

Los jóvenes que vivían en lugares cercanos a iglesias con tradición musical, al terminar su jornada escolar y comiendo lo que podían, se dirigían a las academias de música o a la parroquia para estudiar el solfeo y cantar, consiguiendo unos niveles sorprendentes a edades muy tempranas (8 a 12 años). Es cierto que en aquellos años las fórmulas para divertirse no eran excesivas y que esta situación ayudaba a que los niños y jóvenes se animaran por los estudios musicales. Por

cierto, no solamente se dedicaban a cantar, también "aprendían instrumento", para formar parte de la "Bandas de Música", (o "Fanfarrias" en Europa), de las que pudieron gozar los vascos tanto en cantidad como en calidad.

Es evidente que en nuestro pueblo, existía una sensibilización especial para todo lo relacionado con la música.

Continúo. Dejábamos la historia de nuestros coros en manos, sobre todo, de los sacerdotes-músicos, es decir en relación con el culto y la liturgia de la Iglesia.

La formación musical de algunos jóvenes llegó a tan altos niveles de perfección que se crearon grandes grupos vocales llamados ORFEONES, formados en origen por voces de hombres, contando en sus filas con un centenar de cantores, en muchos casos. Estos grupos se crearon en su mayor parte alrededor



Javi Busto

de personajes musicales importantes, centros de trabajo (industrias en Euskadi), sindicatos, grupos nacionalistas, etc ... Para dar una idea del nivel alcanzado, baste comentar los concursos, en los que, además de interpretar las obras del gran repertorio coral, realizaban pruebas de "lectura a primera vista", partituras que se entregaban a los cantores al inicio del concurso.

Posteriormente, y ante la necesidad de acometer el repertorio de los grandes músicos del XIX, escrito en gran medida para coros mixtos, las mujeres se incorporan a los orfeones, de los que en la actualidad destaca por ser centenario y mantener un gran prestigio en el mundo, el ORFEON DONOSTIARRA de San Sebastian, fundado en 1897.

Otra formación característica es el OCHOTE (constituido por 8 hombres, TTTT - BBBB). Estos grupos surgidos, en gran medida, de los orfeones, coros parroquiales y sociedades gastronómicas, son los encargados de divulgar y popularizar la música coral de forma definitiva. Debido al reducido número de cantores, sus posibilidades de desplazamiento y contratación para las fiestas patronales son enormes, lo que hace de ellos "viajeros corales", por toda nuestra geografía. También se llegaron a realizar importantes festivales y concursos para estos grupos.

Cambio coral en Euskal Herria.

Después del concilio Vaticano II, se produce la decadencia de las escolanías y coros parroquiales (algunos de ellos se mantienen hoy en día a duras penas), en "beneficio" de una música "populachera", de baja calidad y equivocadamente hecha para la participación de los feligreses. Se olvida todo lo realizado durante siglos y se cambia por música hecha de una forma precipitada y sin criterios litúrgicos claros. Naturalmente se producen excepciones, pero son las menos.

Los grandes coros parroquiales, al reducir su función litúrgica van perdiendo miembros y limitan sus actuaciones a festividades importantes. El pueblo debe participar en la liturgia, pero también debe tener la oportunidad de escuchar la gran música escrita para "mayor gloria de Dios". Caben dos posibilidades, 1- recuperar lo anterior, 2- crear nueva música de calidad.

Los orfeones se mantienen con dificultades enormes. Los desplazamientos para los conciertos son cada día más costosos. La falta de coros "cantara" hace que estos orfeones se nutran de cantores de lugares lejanos al punto de residencia habitual, lo que conlleva eñeña pérdida de identidad con el grupo.

Los ochotes inician su ocaso, llegando hasta nuestros días un número reducido de ellos y con actuaciones esporádicas. Como razón para comprender este declive, se me ocurre pensar, que al faltar los coros de los que se nutrían estos ochotes, se pierde el trabajo vocal y no surgen voces de calidad.

A partir de finales de los 50 y sobre todo a partir de los años 60, se inicia al Movimiento Coral que ha sido el origen de lo que hoy representamos los DOSCIENTOS COROS FEDERADOS, de los que OCHENTA Y SIETE son COROS INFANTILES.

Unos pocos coros "profanos", relacionados

de alguna forma con las iglesias, y dirigidos por músicos o sacerdotes-músicos, inician su caminar participando en conciertos de todo tipo (sacros, profanos) y en los primeros concursos para coros que se llevan a cabo en España, Italia, País de Gales, etc..., consiguiendo primeros premios.

En los años 80 se produce el despegue definitivo de la música coral en E.H. Los directores de coro y los cantores crean LA FEDERACION VASCA DE COROS - EUSKALHERRIKO ABESBATZEN ELKARTEA, con una premisa fundamental: FORMACION DE DIRECTORES, lo que nos lleva a una convivencia entre todos los coros insospechada hace unos pocos años. Los programas se modifican sustancialmente, se unifican criterios vocales y estéticos. La participación en concursos (Tolosa y Europa en general) nos abre las puertas de nuevas escuelas; nos formamos mejor y se nos conoce de forma importante en Europa.

La participación decidida del Gobierno Vasco y las Diputaciones en el movimiento coral, apoyándonos de manera total, nos anima a seguir trabajando con ilusión, esperando que el mundo pueda conocernos através de la difusión de una cultura que llevamos en nuestra sangre, de la que estamos enamorados y deseáramos fuera útil para el resto de ciudadanos del mundo.

Traduction: 21
Übersetzung: 35
Translation: 40

On the occasion of the Commemoration of the 500th Anniversary of the Encounter of Two Worlds, UNESCO, which is actively involved in this commemoration, would appreciate hearing from Latin American choirs that could offer a concert at UNESCO's headquarters in Paris while touring Europe in 1992.

The invitation is also made to other choirs that would provide programmes with an accent on music from Latin America and the Caribbean.

For information please contact:

Guy Huot
Secretary General
International Music Council
(IMC)
UNESCO
1, rue Miollis
F - 75732 Paris Cedex 15
FRANCE

Honorary President Eric Ericson retired from O. D.

Dear Eric,

I am writing on behalf of the International Federation for Choral Music to send warmest good wishes and congratulations on your retirement as conductor of Orphei Drängar.

As I reflect on your association with this superb ensemble of singers, I am reminded of the significant contribution you have made to choral music not only in Sweden but worldwide. Many conductors, singers, and music educators have been the benefactors of your artistic gifts. Through your classes, concerts, workshops, lectures, and more recently, your position as Honorary President of IFCM, you have consistently focused our attention on quality and high standards. In so doing you have been an articulate spokesperson for the choral art.

The International Federation for Choral Music with a membership comprised of conductors, choirs, and national organizations in more than 70 countries, is especially indebted to you for your leadership. Thank you for your service to the Federation and for your contribution to the vast global family engaged in choral music worldwide.

With affection and kindest regards,

H. Royce Saltzman,
President

New member in Poland

The Choir of the Catholic University of Lublin was founded in 1921. The Choir has taken part in many domestic festivals winning numerous prizes and distinctions, among other in: the Polish Choir Competition "Legnica Cantat" in Legnica, the International Festival of Choral Music in Miedzyzdroje, and the International Festival "Wratislavia Cantans" in Wroclaw. It also participated in many international competitions abroad, among other in: Arezzo - Italy, Llangollen, Middlesbrough - Great Britain, Cantonigros - Spain, Bayonne, Autun - France, Karditsa - Greece as well as in the BBC and EBU

competitions. The Choir has had numerous concert tours abroad; in Austria, Belgium, Czechoslovakia, East Germany, Finland, France, Great Britain, Greece, Hungary, Italy, the Soviet Union, Spain, Switzerland, Yugoslavia, West Germany, Canada and the US. The Choir has made many radio and TV recordings in Poland and abroad. Its performances have also been recorded on cassettes in Belgium, Italy and Poland. In the Choir's repertoire there are pieces of ancient and modern music for a mixed chorus a cappella as well as vocal-instrumental works by Polish and foreign composers. Since 1971, the Choir has been conducted by Kazimierz Gorski.

Traduction: 21
Übersetzung: 35
Traducción: 26

For all IFCM matters, please contact:
Thomas Rabbow, Secretary General, Burgstrasse 33, W-5300 Bonn 2 - Germany
Phone: (49)-228-8308155 - Fax (49)-228-352650

Barbershop Music

By John Grant

John Grant has been involved in the Barbershop Movement in England since 1975. He is a past Chairman of British Association of Barbershop Singers, a past Chairman of the British Barbershop Guild of Judges. He is renowned both in England and on the Continent as a vocal coach and a general educator in the Barbershop style. He has coached many choruses and quartets to be National Champions and is the Musical Director of the Sheffield based "Hallmark of Harmony" who are an 80 man Barbershop Choir and are current National Champions of B.A.B.S. They have also been finalists in the Sainsbury's 'Choir of the Year' Competition. John adjudicates in Barbershop and allied music throughout Europe.



Barbershop Harmony is a type of four part harmony that became popular in the United States in the late 19th and early 20th century.

Barbershops in both England and the USA had been popular places to socialize and to make music for some two hundred years but no-one knows for sure when the distinctive and unique vocal harmony style first came into being.

Songs of this era seemed to lend themselves to be harmonized intuitively and the absence of other forms of entertainment, such as radio or cinema, meant that people had to devise their own ways to make music and to enjoy themselves. Singing, therefore became very popular around this time and the upright piano could be found in many front parlours and family and group singing abounded.

Improvised harmony also became a feature of this age and "impromptu singing might break out wherever four men gathered". (1)

One man would sing a popular song of the day and before long a bass would add some depth to the sound singing mostly roots and fifths of

been know as Lampost or Curbstone Harmony. With the advent of radio and the demise of Vaudeville, the Barbershop style of singing went into the decline in the 1920's. The songs being written at that time had a 'modernistic' feel about them and made less use of the predictable and easily improvised circle of fifths to resolve the harmonies. "The nation moved towards musical spectatorship". (2) Crooning and jazz became in vogue and the Barbershop Quartet would have faded away completely had a Tax Lawyer from Tulsa, Oklahoma not staged a revival campaign in 1939. Owen C. Cash together with an investment broker friend, Rupert Hall, founded a Society wich they, tongue in cheek, called The Society for the Preservation and Encouragement of Barberschop Quartets Singing in America Inc. (or SPEBSqSA)

The movement gained considerable ground during and just after the war years. Chapters of Men wanting to sing in harmony sprang up all over the United States. This organisation still exists today and has some 38.000 members in 850 Chapters. It is the largest singing society for men in the world.

the chords and a tenor would sing a line consisting mainly of 3rds and 7ths above the melody line whilst a baritone would fill in the missing note of the chord either above or below the melody line. The result would be the unaccompanied harmony that became known as Barbershop Harmony in the 1900's and had previously

Perhaps the strangest thing about the evolution of Barbershop Harmony is that it was restricted to the United States. Musical styles, even in those days, would find themselves generally being tried and tested throughout the world. However, except for isolated and mostly undocumented cases Barbershop remained a totally US phenomenon until the mid 1960's. By this time the Chapters in the US not only sang in quartets but there was also some 'gang' singing going on. This obviously required music to be arranged rather than improvised and the Barbershop Choruses started to appear thus opening up the style to many people who may not have had the improvisatory skills. It was such a chorus that inspired Harry Danser, a businessman from Crawley, England to start up a similar group in that town. Barbershop Music had made the transition from the American continent to Europe (well almost). A further ten years passed before Harry discovered that other groups were singing in England, in Brighton, Reading and Newcastle. Contact was made between the groups and they decided they would benefit

DEFINITION OF BARBERSHOP HARMONY

Barbershop Harmony is a style of unaccompanied vocal music characterized by consonant four part chords for every melody note. Occasional brief passages may be sung by fewer than four voice parts.

The voice parts are called Tenor, Lead, Baritone and Bass. The melody is consistently sung by the Lead, with the Tenor harmonizing above the melody, the Bass singing the lowest harmonizing notes below the melody, and the Baritone completing the chord either above or

by regularly meeting together with a view to expand their knowledge of the style and to compete against each other. In 1974 the British Association of Barbershop Singers was founded.

The revival of choral singing in Sweden soon latched onto this unique style and the Scandinavian Quartets and Choruses started to appear - again the interest gained considerable momentum and in 1980, with 3 registered Choruses and eight Quartets, the Society of Nordic Barbershop Singers was born. The style has since spread from Sweden into Norway and Finland.

The usual Scandinavian search for excellence has meant that their progress in the artform has been rapid.

Barbershop Music started off a very much male orientated pastime. However, in every country where Barbershop singing has become popular with men, a ladies organisation has soon been formed singing principally the same harmonies raised in pitch about a 4th with some revoicing to "tighten" up the range of notes sung.

Indeed, to so high a degree of competence has Ladies Barbershop singing been raised that the first quartet outside of the North American continent to win an international competition were the Swedish Quartet 'Growing Girls'.

From Scandinavia to Holland, Belgium, the Republic of Ireland, Spain, Germany and even Russia Barbershop seems ready to "Harmonise the World" a slogan of one of the national organisations. Formal associations exist in Holland and Ireland with Germany well on the way to federate their many choruses and quartets.

So, does Barbershop Harmony on this side of the Atlantic vary from the style born in America? The answer very much has to be no! The one constitutional objective that most

below the melody. The melody may be sung occasionally by the Bass, but not by the Tenor except for an infrequent note or two to avoid awkward voice leading, and in introductions or tags (codas).

Barbershop music features major and minor chords and barbershop (dominant-type) seventh chords, resolving primarily on the circle of fifths, Sixth, ninth, and major seventh chords are avoided except where demanded by the melody, while chords, containing the minor second interval are not used. The basic harmonization may be embellished with additional chord progressions to provide harmonic interest and rhythmic momentum, to carry over between phrases, or to introduce or close the song effectively.

Barbershop interpretive style permits

societies and associations have is to 'preserve the style'. That means for the most part, songs are sung in the English Language. However, there are many songs that were written in Europe about the turn of the century that lend themselves to the style and can, therefore, be considered good Barbershop songs whatever language the original text was in.

Barbershop music is a style which does not have its roots in the classical halls of a Beethoven Symphony or a Verdi Opera but "a Barbershop arrangement, well written and artistically performed as a style of musical expression, is just as valid as the baroque style of a Bach Cantata, a Gesualdo Madrigal or Mozart Piano concerto." (3)

Any form of music that can stand the test of over one hundred years of existence, and has spread in the last thirty years from being localised in North America and Canada, to having groups located in all five continents, who have set up a World Harmony Council to co-ordinate those groups and gives more vocal tuition than any other amateur singing organisation must have something to offer our musical world.

(1) Burt Szabo "Heritage of Harmony" Songbook

SPEBSQSA 1989

(2) Martin Andersen "Barbershop Music" Chorale Magazine

Sept/Oct 1981

(3) Burt Szabo Quoted in "Barbershop arranging manual"

SPEBSQSA 1980.

Traduction: 21
Übersetzung: 35
Traducción: 26

relatively wide liberties in the treatment of note values - staying within proper musical form - and uses changes in tempo and volume to more effectively create a mood and tell a story artistically.

Relative to an established sense of tonality, the melody line and the harmony parts are enharmonically adjusted in pitch to produce an optimum consonant sound. The resulting pitch relationships are often considerably at variance with those defined by the equal temperament of fixed pitch instruments. Use of similar word sounds in good quality and optimum volume relationships by each of the voice parts further enhances the sensation of consonance by mutual reinforcement of the harmonics (overtones) to produce the unique full or "expanded" sound characteristic of barbershop harmony.

Translations: We need your help! Please join us!

Dear member of IFCM,

We would like to continue to provide the best service possible with our *International Choral Bulletin*, but to translate the whole contents of the revue is an incredibly hard job. In fact, it represents more than 50 pages (typeset) to translate in three different languages... and we have no budget to deal with a private translating company.

Some five volunteers are forming what should become a translation pool. The more people who join, the less work it will be for each of them.

If you have some spare time and if you are fluent in two of these four languages: English, French, Spanish and German, please join the translation pool by contacting the International Center for Choral Music (address below). We'll certainly contact you!

Thank you in advance.

Prokofiev's Choral Works

by William Braun

Braun is Associate Professor of Music at Arkansas College in Batesville, Arkansas.

The year 1991 marks the centennial birthday celebration of Sergei Prokofiev, who was born on April 23, 1891. Although Prokofiev is well-known for his ballets, concertos, film scores, operas, and orchestral and piano works, the same is not true for his choral works. Since relatively little is known or has been written about Prokofiev's choral music, this article will briefly examine his major choral works¹ in order to better acquaint American choral directors with the choral music of one of the most significant Russian composers living in the first half of the twentieth century².

Prokofiev's two Poems *The White Swan* and *Waves*, Op. 7, composed in 1911 while he was a student at the St. Petersburg Conservatory, was written for women's chorus and orchestra to texts written by the Russian Symbolist poet, Konstantin Balmont. This was Prokofiev's first excursion into the choral genre at a time when he was starting to be recognized as a composer of orchestra and piano pieces. He wrote these two pieces in the hope that they would be performed by the Conservatory Chorus which he was directing as part of his conducting lessons under Cherepnin. Prokofiev did conduct *The White Swan* but later recalled the experience with some consternation in his autobiography, remarking that the songs were "too difficult to sing" for the student choir. Israel Nestyev, the official Soviet biographer, dismissed these pieces as "too unusual;" however, Harlow Robinson, another more recent biographer of Prokofiev disagreed with both assessments:

The year 1991 marks the centennial birthday celebration of Sergei Prokofiev, who was born on April 23, 1891.

The melody line is clear and unchromatic, while the accompaniment proceeds in gentle arpeggios (the tempo marking is *andante molto*). The vocal style is melodic unlike the declamatory idiom of *The Ugly Duckling* and *The Gambler*. Romantic, dreamy, even sentimental, the songs are very different from the insistent and aggressive piano pieces composed during the same period, and

demonstrate another side of Prokofiev's musical personality³.

Prokofiev did not return to the choral genre until 1917 when he composed *Seven, They Are Seven*, Op. 30 (a setting of Balmont's poem of the same name based on an ancient Chaldean invocation) in response to the Revolution, WWI, and the chaos surrounding these events. "The text of the ancient inscription ... gave Balmont the basis for his portrayal of seven terrible giants who ruled the world".

*In the deep abyss
Their number is seven;
In the azure sky,
Seven, they are Seven!
When they arise in the west,
They are seven.
When they loom in the east
They are seven!
Sitting enthroned, in the deep shadow,
'Tis their voice that rises, mutters, and roars
And 'tis their shape that fills immensity
from heaven to earth!
Seven, they are Seven! Seven, they are Seven!
Seven, they are Seven!*

Prokofiev added a quatrain of his own which contained a veiled allusion to contemporary events:

*They cause heaven and earth to shrink.
They confine, as behind doors, whole countries.
They grind nations as nations grind corn.
Seven, they are Seven! Seven, they are Seven!
Seven, they are Seven!*

"Thus the terrible Chaldean giants apparently

symbolized for Prokofiev the dread force that had plunged mankind into the abyss of war and devastation ... This sinister force rules the world, and it is opposed by nothing more than the savage pagan incantation ... 'Oh, thou Heavenly Spirit! Curse Them! Curse Them! Curse Them!'"⁴

These texts were set in the "primitive" or "barbaric" fashion of Stravinsky's *Rite of Spring* which Prokofiev himself had used in his own *Scythian Suite*. This expressionistic work was written for a dramatic tenor soloist (*Tenore drammatico*), a mixed chorus which divides into as many as eight different parts, and a large orchestra with amplified brass and percussion sections (four trumpets, eight horns, three tenor trombones, one bass trombone, tuba, contratuba, two timpani, two bass drums, cymbals, tambourine, snare drum, tam-tam, chimes, xylophone, celesta, and two harps).

Prokofiev emphasized the incantatory quality of the text dividing this single movement work of approximately seven and a half minutes into eight contrasting sections with no repetitions or recapitulations. Melodic and rhythmic ostinatos (Example 1) play an important role in the overall structure of the piece. The harmony is extremely dense in the tutti sections where Prokofiev used his technique of contrapuntally layering various descriptive effects. Some of the unusual effects used in the score include: 1) the whispering of the chorus, 2) the *col legno* tapping of the entire string section, 3) the rising glissando of the full chorus, and 4) the barbaric episode for percussion alone. The coloristic and descriptive effects predominate over melodic expressiveness which is more declamatory and limited to

Example 1

The musical score for Example 1 consists of three staves. The top staff is for the vocal part, labeled 'coro basso', with a forte dynamic 'f' and lyrics 'Cem me ppo ax'. The middle staff is for the piano accompaniment, marked 'divi. a 3 pizz.' and 'mf'. The bottom staff shows a bass line with a '8va' marking and a dashed line below it. The music is in 4/4 time and features a clear melodic line in the voice and arpeggiated accompaniment in the piano.

brief phrases or ostinato figures.⁵

Because *Seven, They Are Seven* required performing forces that were unavailable in Russia in 1917-18, it was not performed until 1924 in Paris under Koussevitsky's direction. It was well received even though the dramatic effect was nearly lost by Koussevitsky's playing of the "incantation" twice in the same evening. Olin Downes described this concert in unusual detail (*The New York Times*):

Seven, They Are Seven would have sent an audience accustomed to New York orchestral programs scurrying for the doors. For this Prokofiev is a bold and bad young man. How his music will sound ten years hence is an open question. How it would have sounded under a conductor less sympathetic to its nature than Koussevitsky it is hard to say. But on the evening in question and under the circumstances the work make a powerful impression. It is huge and rather horrible and primitive and the most effective composition by Prokofiev that we have heard. At its end, there was enormous applause.⁶

Prokofiev would not return to be vocal-symphonic medium (which is the medium he used for nearly all his choral works) for nearly 20 years. These years saw many changes in both Prokofiev, the world's state of affairs, and his native Russia in 1918 and spent the next two decades concertizing all over Europe and America, residing primarily in France. He had gained an international reputation both as a composer and performer, but finally decided in 1939 to return to Russia and become a Soviet citizen despite the dark omens that were evidence of things to come.

Quite simply, he wanted to go home. Throughout his stay in the West he had never ceased to be, above all, a Russian. He had made many close acquaintances, but his real friends were Russians, and most of them, ... were in Russia. He missed the support and confidence of these people; most of all he missed the vital stimulus of being in the company of Russians in Russia.⁷

This decision was to profoundly affect his life and music.

The first rumblings of a new order had appeared in 1929 with the pronouncement of "The Ideological Platform of the Russian Association of Proletarian Musicians." A period of artistic isolation from the music of Western Europe followed in 1932 and the establishment of the Union of Soviet Composers brought with it guidelines for the composer, who was advised to address his music to the people and, in fashioning music with a general appeal, to rediscover

the traditions of Russia's past and particularly its native folk materials.⁸

The Cantata for the Twentieth Anniversary of the October Revolution, Op. 74, was an attempt to compose music in the state's new style patriotic and accessible to the common people. The cantata was conceived on a grand scale for no less than 500 people: a narrator, two choruses (one professional and one amateur), four orchestras (symphonic, brass, percussion, and bayan), as well as realistic sound effects such as gun shots, machinegun fire, and sirens. The texts for the Cantata were direct quotes from the heroes of Soviet Communist ideology Marx and Engels, Lenin and Stalin. Prokofiev stated, "Lenin wrote in such graphic and convincing language that I did not want to resort to any versified exposition of his ideas, I wanted to go right to the source and use the actual words of the leader."⁹ The texts are arranged in chronological order and make up the 10 different parts of the cantata.

Part One: Orchestra Introduction (Epigraph is the phrase from the *Communist Manifesto*: "A specter is haunting Europe the specter of Communism.")

Part Two: Philosophers (Chorus to the text taken from Marx's theses on Ludwig Feuerbach: "Feuerbach: 'The philosophers have interpreted the world in various ways; the point, however, is to change it.'")

Part Three: Orchestral Interlude.

Part Four: "We are marching in a compact group along a precipitous and difficult path."

(Chorus to Lenin's words from *What is to be Done?*)

Part Five: Orchestral Interlude

Part Six: Revolution (Chorus to texts from articles and speeches by Lenin, October 1917)

Part Seven: Victory (Orchestra and chorus, to texts from Lenin)

Part Eight: Stalin's Pledge (Chorus to a text taken from Stalin's speech at the bier of Lenin)

Part Nine: Symphony (for symphony orchestra and accordion orchestra; theme: Socialist construction)

Part Ten: The Stalin Constitution (Chorus to a text taken from Stalin's speech at the Eighth Extraordinary Congress of Soviets: "From each according to his ability, to each according to his needs.")

In "Revolution," the longest and most important of the sections, Prokofiev paints a picture of combat which gradually increases in intensity as more forces join in, growing in volume and excitement that is reminiscent of *Seven, They Are Seven*. The vocal style of the cantata mixes the incantation style of even, *They Are Seven* and "a more lyrical, epic line (particularly for the female voices) that found fuller expression in Alexander Nevsky and

War and Peace."¹⁰

Prokofiev's friends and colleagues were confused by the work, and the bureaucracy objected to the insufficiently heroic setting of the words of the "brilliant and graphic leaders of the Revolution." These reactions left the work unperformed in 1937. The cantata was not in fact premiered until 1966" ... which proved it an immensely gripping and dramatic score, comparable with the composer's best music of the 1930s."¹¹

In 1948 the government decided to correct what it considered the lax state of music. In an official party decree, the works of Prokofiev and most other prominent composers were denounced as "marked with formalist perversions ... alien to the Soviet people".

In 1938 Prokofiev again attempted to compose in the governmental authorities' simple patriotic style with the choral suite *Song of Our Days*. This suite, scored for orchestra, mixed chorus, and soloists, employs folk and nationalistic texts presenting various aspects of Soviet life by the popular Soviet poets Marshak, Lebedev-Krumach, and Prishchepkin. It consists of an Orchestral Introduction (a march) and a cycle of eight songs: "Over the Bridge," "Be Well," "Golden Ukraine," "Brother for Brother" (one of the more dramatic and successful ballades), "Girls," "The Twenty-Year-Old," "Lullaby," and "From End to End".

This second attempt at "new simplicity" was performed in 1938 by the chorus and orchestra of the All-Union Radio committee but failed to be a critical or popular success. The effort, however, was not in vain as Nestyev wrote:

Despite their general lack of success, these songs provided the composer with valuable training in the vocal idiom. In former years he had limited himself exclusively to the declamatory style, and nowhere, in his operas nor in his songs, had he employed true melody. In writing these songs, he finally attempted to master this very difficult sphere of musical composition. Without the mass songs of 1938-37 (Op. 66 and Op. 76), Prokofiev could hardly have achieved that classic purity of melodic line which was to prove so captivating in the Russian choral melodies of *Zdravitsa (Hail to Stalin)* and *Alexander Nevsky*.¹²

Despite the poor reception given to *The Cantata for the Twentieth Anniversary* and *Songs of Our Days*, Prokofiev produced one

of his greatest works for the film *Alexander Nevsky*. The famous movie director Eisenstein had asked Prokofiev to collaborate with him in the production of this film, and promised that the music was not to be simply an accompaniment to the action photographs but an integral part of the film. Eisenstein and Prokofiev worked well together and the film was completed in 1938. It was premiered in Moscow in December of that year and "hailed as a masterpiece a judgment echoed by every country as it travelled the world."¹³

Shortly after the film's success Prokofiev started working on the task of turning the film music into the cantata *Alexander Nevsky* (Op. 78). Composing the music for the cantata required Prokofiev to select and discard music from the film, reorchestrate it for the concert hall, and weave it all into a wellbalanced and selfintegrated form. The cantata¹⁴, scored for mezzosoprano soloist, mixed chorus, and orchestra, lasts approximately 40 minutes. The seven sections of the cantata correspond to the outline of the film's narrative:

I. "Russia Under the Mongolian Yoke"

In somber music the composer evokes the feeling of desolation that seizes Russia following the Tartar invasion in the middle of the thirteenth century.

II. "A Song About Alexander Nevsky"

With ringing, soaring lines of music the chorus raises its voice in praise of the hero, Nevsky, who has helped bring about the defeat of the Swedes on the Neva River.

III. "The Crusaders in Pskov"

The Teutonic Knights, masquerading as religious crusaders, are depicted in music that pointedly combines Gregorian cadences (an ecclesiastical Latin text is set for chorus) with brutal, modern harmonies and sonorities.

IV. "Arise, Ye Russian People"

The people of Russia are urged to rise against the invaders, the music now reflecting the intensity of this sentiment.

V. "The Battle on the Ice"

A gruesome, realistic picture is drawn of the savage battle on Lake Chud.

VI. "On the Field of the Dead"

Grief for the dead, expressed in a song by a Russian girl, mingles with the exaltation of patriotism.

VII "Alexander's Entry in Pskov"

A grandiose hymn of triumph is sounded by chorus and orchestra to celebrate the victory of Nevsky as he enters with glory into the city of Pskov.¹⁵

This cantata, a unique example of a large-

scale composition based entirely on a film score, was to become one of Prokofiev's greatest works. The overall structure is related to sonata form.

Movements one through four represent the introduction and exposition; movement five, in which contrasting themes are contraposed and combined contrapuntally, represents the development; the sixth movement (which makes use of the soloist) provides a dramatic pause, and the final movement where the themes of movements two and four are restated, serves as a recapitulation.¹⁶

This cantata gives us a clear example of how Prokofiev used folk and liturgical material as a model, by:

..."re-composing" the original themes rhythmically and harmonically, and using the instrumental possibilities of a twentieth-century orchestra. This was, in fact, his guiding principle in using folk music or other "alien" musical material in all of his composition. One of the best examples from *Nevsky* is the liturgical chanting, in Latin ("Peregrinus expectavi/Pedes meos in cymbalis"), of the Catholic Teutonic Knights. It remains obviously "Catholic" in its intervals, monotony and rhythm, but these features are grotesquely

by Stokowski. The first concert performance was in 1945 with Ormandy conducting the Philadelphia Orchestra. After the performance Olin Downes wrote :

The music is built on grand lines with great mass effects ... The work has a master's simplicity, orchestra music of extraordinary power, and in the choral writing the racial accents of the people and of the composer who is here a true descendant of Mussorgsky ... The orchestral coloring is very remarkable and so is the superb writing for the voices.¹⁸

This cantata is truly one of the greatest of Prokofiev's choral works and one which deserves to be performed especially during this centennial year of his birth. This is the only complete large-scale work of Prokofiev in print in English. The piano-choral score can be obtained from kalmus Music : K 06380. A recording of this cantata (along with *Seven, They Are Seven and Zdravitsa*) performed by the Choeur et Orchestre Symphonique de la Radio de l'U.R.S.S. can be found on the CD 278389 produced by SDRM.

In 1939 Prokofiev was commissioned by the All-Union Radio committee to write a piece for chorus and orchestra entitled *Zdravitsa* (A Congratulatory Toast), Op. 85. Since the cantata was intended as a 60th birthday tribute to Stalin, the English subtitle "Hail to Stalin"

Example 2



exaggerated to make a dramatic point and to convey a negative image of the invaders.

In the same way, the songs sung by the Novgorodians - "Arise, Ye Russian People", "Song About Alexander Nevsky", and "On the Field of the Dead" - used phasing and rhythms familiar in Russian folk-song, but, as in *Songs of Our Days*, these are refracted through Prokofiev's own "modern" style. Great emphasis is placed on a flowing, epically *legato* line in music associated with Nevsky and the Russians, which lends their characterization an air of serene nobility and lyrical power.¹⁷

The American premier of *Alexander Nevsky* was in 1943 on a radio broadcast conducted

has sometimes been added. The seven folk songs found in this folk cantata were chosen by Prokofiev from the various national groups within the U.S.S.R., but each folk song was stamped with Prokofiev's own unique style. Although *Zdravitsa* was scored for a large orchestra, Prokofiev tried to embody the elements of Russian choral singing in this choral song cycle of nearly 14 minutes. His choral writing skill is displayed in the variety of choral colors and the alternating of various sections and timbres of the medium. The rondo form of the cycle is unified by its principal theme (Example 2) which acts as a refrain throughout the piece. It is a lyrical, Russian-like melody with Prokofiev's usual sudden modulations to unexpected keys. Although this theme is in no way a folk theme, it shows how skillful Prokofiev was at interweaving the various different folk songs into a seamless whole with his principal theme providing the unifying glue. The orchestral

introduction is built on this theme which reappears two more times in the middle of the piece and is used in an expanded form for the conclusion. "Zdravitsa was one of Prokofiev's most officially successful attempts in the genre of political cantata".¹⁹

Prokofiev's next choral project was conceived in 1942 while he was an evacuee in Tbilisi. *Ballad of an Unknown Boy*, Op. 93, scored for soprano and tenor soloist, chorus, and orchestra, is a patriotic cantata set to the anti-Nazi text of the popular Soviet poet Antokolsky. In his program notes Prokofiev wrote:

The basis of the cantata is the fate of the boy whose mother and sister were killed by the Fascists, who had robbed him of his happy childhood. The shaken soul of the boy reaches manhood, and he is ready for a feat of arms. During the retreat by the Germans from his home town, the boy blows up the car of a Fascist commander with a grenade. The name of and fate of the boy are not known, but the glory and valor of this action spreads throughout the unit at the front and in the rear, spurring them on to fight the enemy. I have endeavored to make the cantata a swift-moving, dramatic composition.

Despite his efforts, the cantata was not well received and was performed only once in Moscow in 1944. Even Shostakovich gave it a critical evaluation: "In the *Ballad* the music is deprived of a solid, constructive base. I sense it as a series of separate, unconnected musical cadres. To me it seems impossible to create a work of the largest dimensions by a method of this sort."²⁰ Prokofiev used the technique of employing two contrasting styles of music to portray the conflicting and dramatic elements of the story as he had done in *Alexander Nevsky*, but fell into the same difficulty that he had with *The Cantata for the Twentieth Anniversary*. The prosaic text required a large amount of declamatory phrases which left little lyric melody for the chorus, and the leading musical role in a piece lasting over twenty minutes was given over to the orchestra.

Flourish, O Mighty Land - A Cantata for the Thirtieth Anniversary of October Revolution was another "Soviet" cantata written in 1947 for mixed chorus and orchestra, to a text by the poet Dolmatovsky, a former war correspondent who had written many popular song lyrics. The work is a one-movement cantata that is festive in spirit with lyric themes based on nationalistic Russian tunes. This piece received a cool reception from the government's official quarters, but in 1954 in an article commemorating Prokofiev, Shostakovich praised the cantata as "... a distinguished masterpiece dedicated to the great days of our time, a work of fervent patriotism."

Although Prokofiev had obviously tried since his return to Russia to comply with some of

the dictates of the state with regard to a "new simplicity in his music (especially his choral works), he continued to come under attack (as did many other musicians inside Russia) from the government. In 1948 the government decided to correct what it considered the lax state of music. In a official party decree, the works of Prokofiev and most other prominent composers were denounced as "marked with formalist perversions ... alien to the Soviet people." The "formalist perversions" they objected to meant generally "modernism of any kind, including "angular, unsingable melodies, primitivist rhythms, Futurist noises, and especially dodecaphony". In poor health and fearing for his wife's safety, Prokofiev wrote a letter to the General Assembly of Soviet Composers and admitted to "formalism and advocated a return to a memorable melody, a turning away from atonality toward a simple harmonic language, and a reinstatement of polyphony capable of incorporating Russian folk melodies."²¹

Even though Prokofiev's health continued to deteriorate (he suffered a stroke that left him an invalid for a time), he continued to compose, and in 1949 accepted another commission from the All-Union Radio for his next choral work: *Winter Bonfire*, Op. 122. This choral suite, written for a narrator, boys choir, and orchestra, is set to the text of Marshak, a gifted Soviet writer for children, and tells the story of a day's outing by city boys in the country. There are eight movements of the suite (with a text recited before seven of them): I Departure, II Snowfall, III Waltzing on Ice, IV Young Pioneers' Rally, V Bonfire, VI Winter Night, VII On the March, VIII. The Return. Only the fifth movement used the boys chorus.²²

Both Prokofiev's choral and instrumental music encompass a wide array of means and styles, ranging from the primitive *Seven, They are Seven* and *Scythian Suite* Through the neo-Classism of *Alexander Nevsky* and the Classical *Symphony to the simple folk-like appeal of *Song of Our Days* and *Peter and the Wolf*.*

Prokofiev, exhausted from the effort required to write *Winter Bonfire* to the timetable of the commission, started what was to be his last completed choral-orchestral composition: an oratorio *Stand Up for Peace*, Op. 124. Prokofiev must have sensed that his time was short, and even though his doctors ordered him to dramatically curtail his work, he continued to produce a large quantity of music. During the summer of 1950, while working on the oratorio *Stand Up for Peace*, Prokofiev also composed *Soldier's Marching Song* (Op.



THE TALE OF THE RINGS OF POWER

Text by J. R. R. Tolkien Music by Thomas Peterson

Thomas Peterson's 80 minute musical saga based on Tolkien's *Lord of the Rings* and *The Silmarillion*. For narrator, boy sopranos, soloists, chorus and orchestra.

Info., scores, and rentals:

Cynthian Publications 

1301 No. 4th St.
 Fargo, ND 58102
 (701) 280-2009

121) in the style of the military choruses of his opera *War and Peace*.

The oratorio *Stand Up for Peace*, scored for narrator, contralto, boy alto, chorus of boys, mixed chorus of adults, and full orchestra with large percussion section, uses texts written by Marshak dealing with war and the need for future peace. It is made up of 10 movements lasting a total of 40 minutes, and is grouped into three different parts which Prokofiev wanted performed without interruption.

Part I tells of the ravages of the last war. Movement I. "Scarcely Had the Earth Recovered from War's Thunder". This dramatic introduction used the narrator, chorus, and orchestra's expressive phrases to recall the events of the past.

Movement II. "To Those Who Are Ten Years Old" The children's choir is used in a poignant dialogue with the alto soloist.

Movement III and IV. "Stalingrad, City of Glory" and "May the Indestructible Peace Be the Heroes' Reward". Both movements open with an orchestral introduction based on the leitmotif of peace which is followed by a declamatory choral part depicting a succession of scenes.

Part II describes the peaceful life of Soviet children. Movement V. "We Do Not Want War"

The engaging march with sharp accents and a simple harmony tells of schoolboys writing those words.

Movement VI. "Dove of Peace"

In this scherzo with dance-like accompaniment the children's chorus sings a song about the dove of peace.

Movement VII. "Lullaby"

This lyrical section utilizes the serene joy of motherhood and the hope for peace for all mothers.

Part III celebrated the movement of fighters for peace.

Movement VIII. "Festive March"

A march of all the fighters for peace of the different nationalities. In the final measures the chorus sings the "peace themes" from the third movement.

Movement IX. "A Talk on the Air"

The narrator recites the text without music.

Movement X. "The Whole World is Poised to Wage War on War"

Here three themes appear in alternation: the principal "theme of peace", the "theme of joy", and the theme of a happy childhood" from Movement VI.²³

Stand Up for Peace (along with *Winter Bonfire*) was performed in Moscow in December, 1950 in the prestigious Moscow Hall of Columns. This was the first concert that featured Prokofiev's music since the government's attacks on him in 1948. The oratorio was well received by the Soviet authorities and was later awarded the Stalin Prize.

Stand Up for Peace is not, as its title might suggest, a bombastic work stressing the might of Soviet Russia and warming the rest of the world to keep its distance. That was the line taken by Stalin; Prokofiev had his own views and expressed them here from his heart—the heart not only of a great Russian but of a great human

being, a patriot who hated petty nationalism, a fighter who hated war.²⁴

Prokofiev, concerned that his audience would not understand what he wanted to communicate with this piece, wrote: "In this oratorio I have tried to express my feelings about war and peace and my firm belief that there will be no more wars, that all the nations of the world will safeguard the peace, save civilization, our children and our future". Within his lifetime Prokofiev composed the following few additional choral works, although they are not large scale works, nor are they as significant as the ones discussed above. For the most part they are unpublished sketches of patriotic folksongs.²⁵

Two Choruses, Op. 66a, 1935: Partizan Aheleznyak, Anyutka

Four Songs, Op. 66b, 1935: The fatherland Awakens, Through Snow and Fog, Beyond the Hill, Song of Voroshilov.

Seven Songs and a March in A, Op. 89, 1941: Song, Song of the Brave, The Tankman's Vow, Son of Kabarada, The Soldier's Sweetheart, Fritz, Love of War.

National Anthem and All Union Hymn, Op. 98, 1943 and 1946: Texts by Mikhailov and Shchianchev respectively.

Prokofiev was finally honored as a true Russian composer by the Soviet authorities during the last two years of his life, and died on March 5, 1953 (the same day that Joseph Stalin died) of a cerebral hemorrhage.

Choral Music In Print lists three octavo arrangements of melodies written by Prokofiev that are available in English. *The Bells of Christmas* is an arrangement of a melody from the orchestral suite *Lt. Kihé*. It is arranged by Robert Allen for SSATTBB choir and is published by Galleon Press. *Midnight Sleigh Bells* is an arrangement for SATB choir and piano by Robert Hebbe of the same melody and is published by Shawnee Press. *Campfire Chorus* is an arrangement by Ian Bartlett for

two-part choir and piano and is published by Robertson Publications. While these arrangements are not actually choral music written by Prokofiev, they give the flavor of Prokofiev's melodies and harmonies and would be good arrangements to use in presenting some of his music to our choral audiences.

Both Prokofiev's choral and instrumental music encompass a wide array of means and styles, ranging from the primitive *Seven, They Are Seven* and *Scythian Suite* through the neo-Classicism of *Alexander Nevsky* and the *Classical Symphony* to the simple folk-like appeal of *Song of Our Days* and *Peter and the Wolf*. Although Prokofiev was subjected to his government's ideology within the practice of his art, he rose above these petty dictates to give us works of quality, integrity, and vision.

Yet, as with Shostakovich, the capacity to maintain his integrity in the separate production of an impressive corpus of "unofficial" works proved to be a mark of the true artist, and not all of his work that openly utilized Russian themes was propaganda in the narrowest sense (unless a work like Copland's *Lincoln Portrait* can be considered propaganda).²⁶

Pieces such as *Alexander Nevsky* and *Stand Up for Peace* are indeed masterpieces which help to establish Prokofiev's importance as a major composer in our present era. It is therefore fitting that during 1991 we pay tribute to him by making known to ourselves and our audiences the music created by his genius.

Traduction: 22
Übersetzung: 36
Traducción: 27

Notes

¹ This article covers most of the choral works which Prokofiev wrote with the exception of the vocal ensembles written as part of an opera.

² K. Marie Stolba, *The Development of Western Music* (Dubuque, IA: Wm. C. Brown Publishers, 1990) p. 815.

³ Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev* (New York: Viking Press, 1987) p. 73.

⁴ Israel V. Nestyev, *Prokofiev* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1960) p. 150.

⁵ Nestyev, 1960 pp. 152-153.

⁶ Robinson, p. 183.

⁷ Glenn Watkins, *Soundings, Music in the Twentieth Century* (New York: Schirmer Books, 1988) p. 413.

⁸ Stanley Sadie, gen.ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed., 20 vols., (New York: St.

Martin's Press, 1980), vol. 12: "Sergei Prokofiev" by Rita McAllister, p. 295.

⁹ Israel V. Nestyev, *Sergei Prokofiev* (New York: Alfred A. Knopf, 1946) p. 132.

¹⁰ Robinson, p. 339.

¹¹ McAllister, p. 296.

¹² Nestyev, 1960, p. 292.

¹³ Lawrence and Elisabeth Hanson, *Prokofiev, A Biography in Three Movements* (New York: Random House, 1964) p. 270.

¹⁴ An interesting and rather lengthy analysis of this cantata is provided in Nestyev's 1960 biography of Prokofiev. See pp. 298-309.

¹⁵ David Ewen, *The World of Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1968) p. 594.

¹⁶ Nestyev, 1960 pp. 298-299.

¹⁷ Robinson, p. 352.

¹⁸ Ewen, p. 594.

¹⁹ Robinson, p. 370.

²⁰ Nestyev, 1946, p. 168.

²¹ Watkins, p. 414.

²² Vladimir Blok, ed., *Sergei Prokofiev* (Progress Publishers, Printed in the Soviet Union, 1978) p. 149-152.

²³ Nestyev, 1960, pp. 423-424.

²⁴ Hanson, p. 330.

²⁵ McAllister, p. 296.

²⁶ Watkins, p. 415.

Compositeurs promoteurs du mouvement choral au Pays Basque.
par Jose Luis Ansorena
(page 4)

Généralités.

La naissance du mouvement choral au Pays Basque au XIXe siècle est similaire à celle des régions espagnoles qui furent les pionnières en ce domaine: la Catalogne, la Cantabrique, la région du Levant, etc.

Les caractéristiques propres au Pays Basque sont liées au lieu où l'on encourage le mouvement, aux dates, aux objectifs et au problème particulier qui résultent de l'application du basque à la polyphonie profane puisque en fait, cette langue était déjà utilisée au 18e dans la polyphonie religieuse.

Ce phénomène a déjà été étudié et, en ce moment, j'ai l'intention de mettre en évidence le parcours des compositeurs qui, par le biais de leurs partitions, ont soutenu le mouvement choral débutant. L'influence des compositeurs résidant au Pays Basque même, c'est logique, était plus grande, mais il nous faut bien admettre que certains rendirent d'importants services depuis l'extérieur, comme par exemple depuis Madrid, où le Conservatoire Royal abritait certains personnages connus de la musique basque. On peut aussi noter le recours de nos chorales auprès des compositeurs étrangers au Pays Basque qui jouissaient de prestige à l'époque.

Rappels d'emblée qu'il est plus approprié, pour ce qui concerne les origines, de parler d'orphéonisme plutôt que de mouvement choral, étant donné que les premiers ensembles vocaux s'appelaient "orphéons" et qu'ils étaient uniquement composés d'hommes qui interprétaient de la musique destinée à des voix seules. Il est vrai qu'ils adoptèrent vite le nom de "société chorale".

Leur objectif premier était de propager la musique vocale "a capella" préférentiellement profane, et l'on peut dire que cet idéal était en fait une réaction contre la musique basque qui ne concevait pas les voix sans accompagnement instrumental.

Au cours du développement de la musique, les ensembles instrumentaux avaient atteint une personnalité propre et disposaient d'un abondant répertoire écrit. Ces ensembles vocaux devaient également y parvenir. Les polyphonistes antérieurs à l'époque baroque avaient abandonné leur oeuvre écrite pour passer aux choeurs de voix mixtes. On ne connaît pas d'exception à l'heure actuelle.

Dès le 19e siècle, des compositeurs tels que Rossini écrivirent fréquemment pour des choeurs de voix graves, mais toujours avec accompagnement.

L'imprimerie musicale.

Elle s'implante au Pays Basque au début du 19e siècle. Grâce à elle, la diffusion des partitions est beaucoup plus rapide. Cependant, durant toute la première moitié de ce siècle, c'est le thème religieux qui continue à prédominer en musique imprimée. La maison d'édition de Bonifacio Eslava diffusa depuis Madrid un grand nombre de partitions de compositeurs basques, telles que celles de son oncle Hilarión Eslava (*Burlada* 1807-1878), Mariano García (Aoiiz 1809-1869), Ciriacó Giménez Hugalde (Pamplona 1828-1893), Remigio Oscoz Calahorra (Villafranca 1833-1899), Ambrosio Arriola (Elorrio 1833-1866), Felipe Gorriti (Huarte Araquil 1839-1896), etc., toutes sont des oeuvres religieuses avec accompagnement à l'orgue, ce qui s'inscrivait en contradiction avec les objectifs du nouveau mouvement choral. Le

plus âgé des compositeurs basques ici nommés, Hilarión Eslava, était le grand personnage de la musique espagnole du 19e siècle. Il a non seulement publié ses oeuvres chez divers éditeurs, mais encore écrit en 1860 son "Breve memoria histórica de la Música Religiosa en España", oeuvre dans laquelle il établissait une classification des différentes formes de musique religieuse.

"La première forme, la plus caractéristique au temple, est la musique avec des voix uniquement." Il est étrange de voir qu'après 1860 il continua à composer des messes, des Slaves, des motets, des litanies, etc avec accompagnement d'orgue ou d'orchestre, contrevenant ainsi à ses principes. Si on excepte ses trois opéras, on peut dire que le catalogue de ses oeuvres ne contient que de la musique religieuse. Cependant, soulignons cette exception importante. Il s'agit de "El amanecer, coro a voces solas, dedicado al Orfeón Leridano". Cette partition est la plus ancienne du genre qui puisse être attribuée à un compositeur basque. L'entête indique: "Biblioteca popular de Orfeones y Sociedades corales de España". Elle fut éditée par le grand magasin de musique et fabrique d'instruments d'Andrés Vidal (Barcelona). Cette oeuvre a été chantée à Bilbao dans les années 1860, interprétée par le tout jeune Orphéon de Bilbao, sous la direction d'Eduardo Atxutegui. Le prestige dont jouissait Hilarión Eslava obligeait même les choeurs civils à interpréter d'autres de ses oeuvres religieuses pour voix seules même si le répertoire n'était pas très étoffé pour les voix graves.

Compositeurs en Biscaye au 19e siècle.

Dans le "domaine musical" de la Biscaye, et plus particulièrement dans la ville de Bilbao, le prestige du Compositeur Nicolás Ledesma (Grisel 1791-1883), auteur d'un grand nombre de partitions de musique religieuse avec accompagnement, était légendaire. Ses oeuvres convenaient difficilement aux Orphéons. Malgré tout, les tentatives visant à trouver des solutions intermédiaires pour faire connaître le grand maître hors de Bilbao étaient permanentes étant donné que tous les mouvements musicaux avaient reçu, enseignement, soutien et conseils importants de Ledesma.

Avelino Aguirre (Bilbao 1838-1901) était un autre compositeur qui était connu à Bilbao de par ses études à Madrid et à Milan. Son départ pour l'Argentine nuisit à sa popularité, mais avant cela, il avait déjà écrit pour l'Orphéon de Bilbao "Canto à Teresa" que l'on interprétait fréquemment dans les années 1860.

La prolifération d'orphéons en Biscaye rendit plus que nécessaire la création d'un répertoire approprié. Après l'orphéon de Bilbao et de Santa Cecilia, qui connurent bien des changements au cours de leur brève histoire, apparaît en 1886 la "Sociedad Coral de Bilbao", l'orphéon qui allait perdurer glorieusement.

Les ensembles précédents avaient été dirigés par des musiciens non compositeurs. Le nouvel orphéon de Bilbao, dirigé successivement par Cleto Zabala (Bilbao 1847-1912) et Aureliano del Valle (Bilbao 1846-1918), a trouvé en eux des talents préparés pour approvisionner le répertoire nécessaire en partitions personnelles.

Cleto Zabala compose successivement "Euskaldun jaio giñan", "Zortziko bat Gernikari" et "La caza del corsario". Aureliano Valle compose d'autres partitions et entreprenant peu à peu l'adaptation au chant choral d'oeuvres universelles très connues. Un exemple caractéristique en

fut son adaptation pour voix seules de l'ouverture du "Don Giovanni" de Mozart avec sa fugue célèbre, ce qui, selon les chroniques de l'époque, leurs valurent beaucoup de succès. Parmi ses partitions originales figurent dans le répertoire de la Sociedad Coral su "Zortziko" et sa barcarola "En la playa".

Valentin Zubiaurre (Garay 1837-1914) était également un compositeur de grand prestige. Il avait été un disciple privilégié de Hilarión Eslava et dès 1878, son successeur à la Chapelle Royale, dans les archives de laquelle on trouve un grand nombre de manuscrits musicaux. Ses visites permanentes dans sa région natale lui permirent de garder le contact avec le mouvement orphéoniste de Biscaye. Il fut membre du jury de divers concours. Les sociétés chorales interprétaient ses motets pour voix seules et les choeurs de son opéra basque "Ledia". 1885 a vu la première, lors des Fêtes Basques de Durango de sa "Cantata a la memoria del ilustre bascofilo Don Pedro Pablo de Astarloa", pour choeur et orchestre.

Compositeurs de Gipuzkoa au 19e siècle.

Il convient de mettre José Juan Santesteban en évidence, en tant que patriarche de la musique qui, depuis San Sebastián, a émit la clarté des idées et de l'optimisme musical. De plein droit, nous pouvons le nommer "père du mouvement choral de Guipuzcoa".

Né à Santander en 1809 de famille aisée qui fut ruinée en 1813 lors de l'incendie et la destruction de la ville par les troupes de Wellington.

La reconstruction de la ville en 1828 et la nomination de José J. Santesteban en tant que maître de chapelle de la paroisse de Santa Maria en 1834, lui permirent d'être conscient de son rôle de sauveur de la culture musicale de son peuple et il mit alors toute son intelligence au service de la musique religieuse, de l'enseignement de la musique et de la musique populaire. En 1854, il créa un magasin de musique, premier du genre à Gipuzkoa. Il écrivit des Zortzikos et des chansons de tout genre, des passacailles, des hymnes, des oeuvres pour la danse, à la demande de groupes de Saint-Sébastien auxquels il ne refusait jamais rien. En 1839, il fut nommé directeur de la Sociedad Filarmónica à laquelle il donna une forte impulsion. En 1845, il fonda l'orchestre municipal. Etant donné que toutes les sociétés populaires avaient leurs petits ensembles instrumentaux, il parvint à certaines occasions à réunir des groupes gigantesques de 300 musiciens, chanteurs y compris.

En 1865, il fonda le premier groupe choral stable, l'orphéon de Saint-Sébastien dont nous parle Antonio Peña y Goñi, disciple de Santesteban: "Sa base fondamentale, selon l'article premier du règlement rédigé à cet effet, était de propager la musique vocale. J'eus l'honneur d'être nommé secrétaire de cette première société chorale. L'orphéon de Saint-Sébastien rendit des services inestimables et connu une brillante carrière, il fut le point de départ de toutes les sociétés chorales qui naquirent plus tard et qui firent de Saint-Sébastien une ville où cet art était une spécialité, étant donné que ses promoteurs furent toujours des personnes aisées et distinguées de la ville de Gipuzkoa".

Les sociétés de divertissement imitèrent l'initiative de Santesteban et l'on encouragea la création de petits groupes au nombre variable de participants. Un des mérites très importants de Santesteban fut l'incorporation du basque à la polyphonie profane.

Son introduction dans la musique religieuse est antérieure. Nous ne pouvons oublier les efforts du Conte de Peñaflores au 18e siècle pour amener les mélomanes à s'intéresser à cet aspect. On lui attribue la "Canción del vino", qui compte trois numéros, deux en castillan et un en basque. La paternité de son opéra "El borracho burlado", est plus claire, les textes parlés y sont écrits en castillan et les textes chantés en basque. Cependant, au 19e siècle, c'est la réticence envers l'utilisation du basque dans la musique profane qui prédomine.

Quand Santesteban composa ses premières oeuvres pour orphéon au Pays Basque, les imitateurs apparurent immédiatement, heureusement. C'est ainsi qu'apparurent peu à peu les partitions considérées comme classiques de nos jours; "Usede eder bat", "Charmangarria zera", "Intxuspeko alaba", "Goizeko izarra", "Illunabarra", "Beti maite", "Boga, boga", etc. A présent, il nous reste la question de la paternité de ces chansons, que l'on attribue un peu vite à des compositeurs qui ne les ont pas écrites. Ces partitions furent interprétées avec beaucoup d'émotion par les orphéons de l'époque et constituaient un authentique symbole de la réaffirmation nationaliste basque. A ce propos, l'interprétation de "Gernikako arbola", oeuvre qui connu des adaptations de divers compositeurs, revêt une valeur particulière.

José Antonio Santesteban naquit en 1835 à Saint-Sébastien également. Fidèle à l'héritage musical de son père, il a étoffé le répertoire de l'orphéon de Saint-Sébastien qui compta ainsi jusqu'à plus de 90 oeuvres sous sa direction, étrangères pour la plupart, mais traduites en basque. Il laissa de nombreuses oeuvres de musique religieuse, dont un "miserere" pour 4 voix sans accompagnement instrumental. Mais il est difficile de lui attribuer des oeuvres profanes qui ne comportent que le nom de Santesteban. Malgré tout, il est certain qu'il laissa des oeuvres pour chorales, des originaux ou des adaptations, adaptant des partitions étrangères au basque, comme par exemple "Goizeko izarra", adaptation du "Départ" de F. Masini. José Antonio Santesteban mourut à Saint-Sébastien en 1909.

Raimundo Sarriegui, né à Saint-Sébastien en 1838, fut un disciple privilégié de José J. Santesteban. Il est passé à la postérité grâce à son célèbre "Carnaval de San Sebastián" dans lequel on retrouve l'immortelle "Marcha de San Sebastián". Il dirigea non seulement des groupes instrumentaux, mais il fonda et dirigea également la société "La Cítara" un orphéon de 25 hommes, pour lequel il composa le populaire "Festara" et le "Beti maite". Il mourut en 1913.

Un autre compositeur important du mouvement choral de Guipuzcoa au 19e siècle fut Felipe Gorriti (Huarte Araquil 1839-1896). Dès son arrivée à Tolosa en 1867, en tant que maître de chapelle de la paroisse, il promut l'enseignement musical et le choeur paroissial acquérant beaucoup de prestige sur une région très étendue. Il participa à différents concours d'orphéon en tant que membre du jury. Déjà, dans son célèbre "Miserere", présenté pour la première fois en 1892, il inclut le "Cor mundum" pour voix seules. Mais auparavant, vers 1862, il avait dédié à l'orphéon de Bilbao le "Zortziko" (Erri biotzeko). Plus tard, il composa "Ecos de Andía", d'après une poésie de Carmelo Echegaray, partition imposée dans certains concours pour orphéons.

En 1886, on fonda la Sociedad Coral de San Sebastián avec Angel Sainz comme directeur. Il s'adjoignit immédiatement à l'orphéon de Saint-Sébastien, né

officiellement en 1897. Les directeurs procurent un répertoire personnel très important. Mais ceci concerne le mouvement choral du 20^e siècle.

Compositeurs en Navarre au 19^e siècle.

Pampelune, capitale du royaume et siège de la cathédrale, avait été des siècles durant le centre musical le plus important du Pays Basque. La Navarre avait exporté des maîtres de chapelle, des organistes et des chanteurs dans toute l'Espagne. Au 19^e siècle, on constate une forte concentration de musiciens de Navarre à la cour: Hilarión Eslava, (Burlada 1829- ?); Emilio Arrieta (Pente la Reina 1821-1894); Joaquín Gaztambide (Tudela 1823-1870); Juan Ma Guelbenzu (Pamplona 1819-1886); José Sobejano (Cintruénigo 1791-1857); Apolinar Brull (San Martín de Unx 1845-1905). Il y eut également les éternels voyageurs par profession, les interprètes: le violoniste Pablo Sarasate (Pamplona 1844-1908); le ténor Julián Gayarre, (Roncal 1844-1890); les pianistes Dámaso Zabalza (Iruiria 1835-1914) et Joaquín Larregla (Lumbier 1865-1945). Excepté Julián Gayarre, ils laissèrent tous une oeuvre musicale importante. A peine avaient-ils prit contact avec le nouveau mouvement choral d'Orphéon qu'ils interprétaient de la musique pour voix seules. Une des rares exceptions était la partition de Hilarión Eslava "El amanecer" pour 4 voix seules, dont nous avons déjà parlé. Durant la période de transition du 19^e au 20^e siècle, Apolinar Brull composa la jota "Navarra" pour voix seules, qui fut diffusée à grande échelle; quelques années plus tard, Joaquín Larregla compose l'autre jota très populaire "Siempre pa alante". Il convient également de signaler que les orphéons, profitaient fréquemment de morceaux de chant choral tirés d'opéras ou de zarzuelas, genre dans lequel Arrieta, Gaztambide et Brull firent bonne figure.

Les premières chorales à Pampelune datent de 1865, année où Conrado García fonde le premier orphéon dont la direction fut octroyée à Joaquín Maya (Pampelune 1842-1926), professeur à l'Académie Municipale de musique pendant de nombreuses années. Sa production musicale est fondamentalement religieuse même s'il laissa une collection de chansons estudiantines pour voix et accompagnement. L'une d'elles :

*Yo la estudiantina
su manteo alzó.
Corre ... canta ...
con alegre voz.
Ecos que a Pamplona
dióle el Orfeón.
Vibren ... lleven
de la música el dulce son.*

Il fut sous-directeur du premier Orphéon Mariano García, maître de chapelle de la cathédrale de Pampelune. Sa production musicale est très abondante, mais totalement religieuse et avec accompagnement, à l'exception d'un cahier de chansons enfantines pour voix et accompagnement.

En 1881, après la disparition de l'orphéon précédent, naquit la chorale "Ateneo Orfeón Pamplonés", qui montrait clairement son but de mettre en commun tous les aspects les plus cultivés de la ville. Elle disparut en 1887.

En 1890 apparut un autre orphéon qui connut une vie précaire. En 1890, on créa l'Orphéon Pamplonés définitif, qui allait donner à la musique beaucoup de jours de gloire. Aucun directeur de ces orphéons ne laissa au 19^e siècle, d'oeuvres musicales pour voix seules qui eussent été interprétées

par les chorales.

Felipe Gorriti (Huarte Araquil 1839-1896) fut un compositeur de Navarre très important.

Compositeurs d'Alava au 19^e siècle.

Les données concernant le mouvement choral du 19^e siècle à Alava sont rares et partent de 1880, à la création de l'Orfeón Vitoriano, dissout en 1891. Sa réorganisation et l'apparition de l'Orfeón Gasteiztarra et de la Coral Vitoriana appartiennent déjà au 20^e. Ses directeurs n'ont pas laissé d'oeuvres musicales importantes programmées par les différents orphéons.

Sebastián Iradier (Lanciego 1809-1865) est sans aucun doute le compositeur le plus populaire d'Alava au 19^e siècle. Toutefois, toute sa production était pour piano et surtout des chansons pour voix et piano, parmi lesquelles on trouve ses habaneras très populaires "Lapaloma" et "El arleño". Il n'a jamais cultivé le genre choral. D'autres compositeurs, comme Emilio Serrano (Victoria 1850-1939), Pedro Fernández de Retana (Vitoria 1850-1929), Francisco Pérez de Viñaspre (Laguardia 1854-1938), Vicente Goicoechea (Aramayona 1854-1916) vécurent leur activité musicale à cheval sur les 19^e et 20^e siècles, et c'est leur dernière étape qui fut la plus importante. Leur relation avec l'orphéonisme est très diverse. En général, ils ont composé plus d'oeuvres religieuses. Vicente Goicoechea, qui renonçait aux oeuvres de sa première époque, fut considéré comme le champion de la polyphonie religieuse basque et comme précurseur de la réforme qu'allait poursuivre le Prof. Otaño.

Oeuvres chorales de compositeurs non basques.

Pour disposer d'un répertoire plus large, l'on entreprit les démarches nécessaires à l'acquisition de partitions de musiciens universels. C'est ainsi que les nouveaux orphéons se familiarisèrent avec "Aria de Chiesa" de Stradella, "Le retour du guerrier" de Gounod, "Bebamos" de Rossini, "Canto del ruisseau" de Gluck, "Ocean" de Kücken, etc. Le nom de Wagner était dans toutes les bouches, le fait de le était prestigieux. Ainsi, on interprétait avec émotion contenue le "Choeur des voyageurs" et "La Cène des Apôtres".

Une fois la vie des orphéons stabilisée, démarre une étape de concours dans différentes villes et villages du Pays Basque et en dehors. Pour son organisation sont nommés toute une série de jurys comptant des musiciens au prestige reconnu, étrangers ou indigènes, dont beaucoup de compositeurs de musique chorale. C'est ainsi qu'une longue liste de leurs compositions s'inscrit dans les répertoires des orphéons; Tomás Bretón, auteur de "La verbena de la palma" et de tant d'autres zarzuelas composa et dédia au Pays Basque son "Vizcaya", qui devint oeuvre imposée dans les concours. D'autres compositeurs étrangers furent successivement compagnons de jury; leurs oeuvres étaient programmées comme oeuvres imposées ou libres: "Foi et espoir" de Dard Janin; "Scène scandinave" de Max Bruch, "La nuit d'Orient" de Théodore Radoux; "Les hébreux captifs" de Paillard. Parmi les compositeurs français, François-Anatole Laurent de Rillé (Orléans 1828-1915) acquit un prestige exceptionnel. Sa présence était indispensable dans les concours d'orphéons. C'était toujours lui qui présidait les jurys. On en vint à l'appeler "père des Orphéons" et ceux-ci le considéraient comme leur maître et leur consultant le plus autorisé. Ses oeuvres étaient alors interprétées lors de concours et en

dehors avec plus de prodigalité que celles de tout autre compositeur, y compris les Basques. Voici quelques unes de ses oeuvres interprétées: "Te Deum", "Super flumina Babylonis", "La salida de los Apóstoles", "Los Tziganes", "Escenas tártaras", "Los fumadores de opio", "Las doce", "La retirada", etc.

Le passage au 20^e siècle dans tout le Pays Basque.

La consolidation du mouvement orphéonistique, malgré ses instabilités, entraîna progressivement des conséquences qui caractérisèrent peu à peu les choeurs basques, la fièvre des concours, la tendance des directeurs à se passer d'eux et à orienter les choeurs vers les grande oeuvres symphonico-chorales, la transformation des orphéons en groupes de voix mixtes avec l'incorporation d'enfants, ou de demoiselles, l'exigence d'une plus grande présence de la musique basque dans nos orphéons. Ce dernier aspect rencontrait un soutien particulier dans le cadre de la conscience grandissante du nationalisme basque, qui envahissait toutes les classes sociales de notre peuple. Los Zabala, Zubiaurre, Valle, Santesteban, Sarriegui, Zapirain, etc. avaient rendu un grand service à la musique basque, mais l'invocation de partitions de compositeurs étrangers était allée à l'encontre de leur importance. Le début du 20^e siècle est marqué par l'apparition de nouvelles figures de la musique basque.

Eduardo Mocoeroa (Tolosa 1867-1959) avait déjà participé au mouvement choral au 19^e siècle. Son oeuvre "Brumas de Izaga" avait été imposée dans le Concours International d'Orphéons de Pampelune en 1894. En 1899, il fut récompensé lors des Jeux Floraux de Zumarraga pour ses "Escenas Vasca" pour Orphéon. En 1901 il prend la direction de l'Orphéon de Tolosa, auquel il donne une impulsion importante, jusqu'à sa dissolution en 1913. A cette époque, Mocoeroa composa une série de morceaux qui deviennent populaires et lui valent de nouvelles demandes. Il composa ainsi plus de 20 oeuvres chorales basques.

Resurrección María de Azkue (Lekeitio 1864-1951) est un grand théoricien qui, par ses conférences sur la musique populaire basque, réveille beaucoup de consciences endormies. Les choeurs interprètent également ses oeuvres, comme "Bozkario" ou encore sa chanson du pêcheur "Betorkigu kantatsu bat".

Le très jeune José María Usandizaga (San Sebastián 1887-1915) surprend parce qu'il domine les nouveaux styles d'harmonie exposés dans sa "Fantasia vascongada", qui contient "Beñat Mardo", "Usariyo ederak", "Chorichua nora ua" et "Ormachulo", suivie de la rapsodie franco-basque "Uskal Erri maitiari", qui contient "Eneizar maitia", "Egunto batez" et "Iruiten ari nuzu". Dans ses oeuvres, c'est la formation de voix graves qui continue à prévaloir. Après la première de "Mendimendian" (1910), on exécuta régulièrement son "Escena de romería", et tout particulièrement son "Ave María". Sa mort prématurée à 28 ans, représenta une grande perte pour l'avenir musical du pays.

Jesús Guridi (Vitoria 1886-1961) était un grand ami de Usandizaga. Ensemble, ils avaient fait beaucoup de projets musicaux. La mort de celui-ci laissa l'autre seul; la première de son "Mirentxu" lui avait permis d'entrer d'un seul coup dans la conscience de tous les musiciens basques. Dès 1912, année où il est nommé directeur de la Sociedad Coral de Bilbao, son activité de compositeur fait volte-face et se tourne vers le genre de partitions chorales sur des thèmes populaires basques. Guridi devient

à la fois compositeur pour voix mixtes et pour voix graves. Au total, plus de 40. Elles sont toutes marquées d'un sceau très personnel qui constitue un modèle à imiter. La satisfaction est unanime. Pour les Basques, Guridi est supérieur aux étrangers, dont les oeuvres disparaissent peu à peu des orphéons.

Secundino Esnaola (Zumarraga 1878-1929), élu directeur de l'orphéon de Saint-Sébastien en 1902, qui dispose de moins de formation et d'inspiration que Usandizaga et Guridi, sent le besoin de donner à ses chanteurs des nouvelles partitions basques faciles à programmer lors des apparitions de l'orphéon. Six d'entre elles, pour voix graves, seront éditées sous le titre de "Ramillete de Flores vasca". Plus tard seront édités "13 Coros mixtos".

Dans les milieux de l'Orphéon de Saint-Sébastien, on retrouve divers compositeurs qui offrent leurs partitions à Esnaola. Alors qu'il dirige cet Orphéon, jusqu'en 1929, date de sa mort, il ajoute à son répertoire une grande variété d'oeuvres de compositeurs comme Norberto Almandoz (Astigarraga 1893-1970), Valentín Arin (Ordizia 1854-1912), Vicente Arregui (Madrid 1871-1925), Ignacio Busca de Sagastizabal (Zumarraga 1868-1950), Joaquín Iruetagoiena (Astigarraga 1898-1957), Nemesio Otaño (Azcoitia 1880-1956), Pedro Fernández de Retana (Vitoria 1850-1929), Juan Ma Ugarte (Regil 1878-1956), Ramón Usandizaga (San Sebastián 1889-1964), etc.

Dans l'ambiance généralisée de musique basque naît une fleur spéciale lors de la retraite d'une communauté franciscano-capucine: le prof. Donostia (Saint-Sébastien 1886-1956). José Gonzalo Zulaica, lors de son entrée dans les ordres, changea de nom et devint le frère José Antonio de Saint-Sébastien. Toutefois, acquérant un grand prestige musical, le peuple l'appela P. Donostia, dénomination universalisée. Il se déclare converti aux théories de Resurrección María de Azkue et il se mit à prendre sur lui la responsabilité d'élever la musique basque au plus haut de l'authenticité et de la catégorie artistique. Ses nombreuses oeuvres chorales, profanes et religieuses, plus de 200 pour voix mixtes et égales, représentent le sommet de la musique basque.

En résumé, les noms de José María Usandizaga, Jesús Guridi et P. Donostia restent constitués comme une véritable boussole qui doit orienter toute activité de musique chorale basque.

L'apparition de nouveaux compositeurs de musique chorale basque.

Cultiver la musique orphéonique basque, provoqua quelques récoltes splendides: José Ma Beobide (Zumaya 1882-1967), Francisco Escudero (San Sebastián 1913-), Tomás Garbizu (Lezo 1901-1989), José Ma González Bastida (Bergara 1908-), Eduardo Gorosari (Escoriaza 1889-1947), Bruno Imaz (Zaldibia 1897-1972), Luis Iruarizaga (Yurre 1891-1928), Francisco Medina (Oñate 1907-1972), José Olaizola (Hernani 1883-1969), José Domingo de Santa Teresa (Markina 1888-1980), Pablo Sorozabal (San Sebastián 1897-1988), Luis Urteaga (Ordizia 1882-1960), José Uruñuela (Vitoria 1891-1963), Victor Zubizarreta (Bilbao 1899-1970), etc.

Lors de l'après-guerre d'Espagne, une nouvelle génération de compositeurs connaissait de nouvelles tendances et styles de musique chorale ainsi que des nouveaux concepts sur le traitement du folklore ou de la sélection de textes basques. Une longue liste de compositeurs se sont défendus lors

de l'exposé de leurs formes de compositions, mais ce fut toujours sur une ligne digne de musicalité et de conception chorale. C'est le cas de :

Pedro Aizpuru (Andoain 1924-), Pascual Aldabe (Lesaka 1924-), Tomás Aragüés (Albalate 1932-), Luis Aramburu (Vitoria 1905-), Javier Bello Portu (Tolosa 1920-), Luis Elizalde (Sangüesa 1940-), Pedro José Iguain (Alegia 1896-1979), Lorenzo Ondarra (Bacaiçoa 1931-), Alexander Lesbordes (Baitgs de Béar 1912-1969), Fernando Remacha (Tudela 1898-1984), Sabin Salaberri (Aramayona 1934-), Juan Urteaga (Balmaseda 1914-1990), etc.

De nos jours, l'esthétique chorale basque exprimée par nos compositeurs s'est peu à peu rapprochée des courants actuels, avec certaine mesure pour certains, tel Gotzon Aulestia (Ondarroa 1940-), Javier Busto (Hondarribia 1949-), Rafael Castro (Villarcayo 1936-), Juan Cordero (Elgóibar 1927-), Joaquín Pildain (Tolosa 1927-), etc.

D'autres se sont maintenus à l'avant-garde, comme Agustín González Acilu (Alsasua 1929-), dont les théories exposées dans ses oeuvres, "Cantata Semiofónica", "Arrano beltza", "Oi Lur, hun Aur" démontrent dès le début que la nature de la musique basque trouve son origine dans la valeur sémantique du texte. D'autres compositeurs comme Félix Ibarrodo (Oñate 1943-), Antón Larrauri (Bilbao 1932-), Luis de Pablo (Bilbao 1930-), Carmelo Bernaola (Ochandiano 1929-) ont laissé des pages de musique vocale souvent polychorale.

Un phénomène qui a eu une influence décisive sur l'agrandissement du répertoire chorale basque fut l'organisation de concours de compositions. Les oeuvres primées ainsi que de nombreuses autres oeuvres présentées lors de ces concours ont connu une diffusion particulière.

Lors des dernières décennies, ce sont les concours organisés à Bilbao par la Caja de Ahorros Vizcaína, à Zarautz par la mairie et à Tolosa par le Centro de Iniciativas Turísticas et parrainés par la mairie qui ont eu le plus d'importance. Ce dernier a été le plus important sur le plan de sa régularité, sa continuité et le nombre de participants. Jusqu'à présent, il y a eu 18 éditions, et un bon nombre de partitions éditées. En outre, le concours étant international, il a donné lieu au rapprochement de certains compositeurs étrangers à la musique basque. C'est le cas pour Emil Cossetto (Trieste 1918-), Joaquín Homs (Barcelone 1906-), Angel Barja (Santa Cruz de Terroso 1939-1987), Amando Blanquer (Alcoy 1935-), Angel Oliver (Moyuela 1937-), Miguel Angel Martín Llado, etc.



Tradition chorale en Euskal Herria.
par Javier Busto (page 10)

Parler du mouvement chorale en Euskal Herria, suppose de mettre en rapport deux époques bien distinctes de la religion:

Avant et après le Concile Vatican II.

Avant le Concile Vatican II, la plupart des chœurs qui travaillaient sérieusement la musique chorale, se trouvaient à l'intérieur des séminaires et des églises. On avait besoin de directeurs de chœurs ou de "maîtres de chapelle", et, heureusement, notre pays a toujours été bien fourni. Si nous analysons la grande quantité de mu-

siciens et de prêtres-musiciens basques qui sont parvenus à des réalisations importantes dans diverses chapelles d'Espagne, nous sommes surpris par la grande richesse artistique que le peuple basque a apporté à la culture en général et à la formation et au développement choral dans les villes les plus importantes. Son apport fondamental s'est traduit dans la création d'Escolanias (1) qui atteignent des niveaux artistiques importants, avec, dans beaucoup de cas, une préparation vocale et une richesse de timbre enviables. Il est possible qu'il ait manqué les "grands maîtres": nos bons musiciens avaient une idée claire de propager ce qui se trouve dans "être basque": le chant; mais, par un excès d'humilité ou par un manque de moyens techniques de direction, ils ont tous cherché à élever le niveau culturel de notre peuple, au détriment, peut-être, de plus grandes ambitions artistiques.

Si nous réfléchissons sur le mode de vie des dernières années du XIXe siècle et les quarantes premières du XXe, nous constatons des aspects sociaux très particuliers. Une étape fortement bourgeoise se mélange avec une autre d'absolue dépression sociale, marquée surtout par la guerre civile espagnole (laquelle a conduit à une écriture musicale à caractère mélancolique, marquant profondément tout le mouvement choral).

Les jeunes gens qui habitaient près des églises à tradition musicale se dirigeaient à la fin de leurs journées d'école vers les académies de musique ou à la paroisse pour étudier le solfège et chanter: ils ont ainsi atteint des niveaux surprenants à des âges très bas (8 à 12 ans). Il est certain qu'à cette époque, les divertissements étaient rares et que cette situation favorisait l'orientation des enfants et des jeunes vers les études musicales. Non seulement ils se consacraient à chanter, mais aussi ils apprenaient un instrument, pour faire partie des "Bandes de Musique" (ou "Fanfares" en Europe), de qui les basques ont profité aussi bien en quantité qu'en qualité.

Il est évident que notre peuple avait une sensibilisation spéciale pour tout ce qui était en rapport avec la musique.

L'histoire de nos chœurs se trouve alors dans les mains, de l'église, c.à.d. en relation avec le culte et la liturgie de l'église.

La formation musicale de quelques jeunes est parvenue à des niveaux si élevés de perfection qu'on assiste à la création de grands groupes vocaux appelés Orphéons (orfeones) composés à l'origine de voix masculines et qui, dans beaucoup de cas, rassemblaient centaine de chanteurs. Dans la plupart des cas, ces groupes se sont constitués autour de personnages musicaux importants, de centres de travail (les industries en Euskadi), de syndicats, de groupes nationalistes, etc. Pour avoir une idée du niveau atteint, il suffit de parler des concours, dans lesquels, outre oeuvres du grand répertoire chorale, les chanteurs s'adonnaient à l'interprétation d'oeuvres de "lecture à vue", des partitions qu'ils recevaient au commencement du concours.

Plus tard, face au besoin d'approcher le répertoire des grands musiciens du XIXe siècle, écrit en grande partie pour des chœurs mixtes, les femmes ont été incorporées aux orphéons, parmi lesquels on peut remarquer l'orphéon Donostiarra, de Saint-Sébastien, fondé en 1897 et de toujours mondialement connu actuellement.

Une autre formation caractéristique est l'Ochote (groupe intégré par huit voix masculines: ténor 1, ténor 2, basse 1 et basse 2). Ces groupes proviennent en grande partie des orphéons, des chœurs paroissiaux

et des sociétés gastronomiques, et se sont chargés de diffuser et de populariser la musique chorale d'une façon définitive. Le nombre très réduit de chanteurs a permis les déplacements et les participations à des fêtes patronales. Ceci a fait de ces groupes, des "voyageurs coloniaux" dans le monde entier. D'importants festivals et concours ont été réalisés pour ces groupes.

Changement choral en Euskal Herria:

Le déclin des Escolanias et des chœurs paroissiaux se produit après le Concile Vatican II, au "profit" d'une musique "populaire", de basse qualité et trompeusement faite pour la participation des paroissiens. Tout ce qui avait été réalisé pendant des siècles est oublié et remplacé par une musique d'une forme précipitée et sans critère liturgique clair. Evidemment il y a des exceptions, mais elles sont peu nombreuses.

Les grands chœurs paroissiaux limitent leurs prestations à des grandes festivités importantes et le nombre de membre diminue considérablement. Le peuple doit participer à la liturgie, mais il doit aussi avoir la possibilité d'entendre de la grande musique écrite pour "la plus grande gloire de Dieu". Il y a deux moyens: 1. récupérer ce qui a été fait antérieurement 2. Créer de la nouvelle musique de qualité.

Les orphéons survivent avec des énormes difficultés. Les déplacements pour les concerts sont chaque jour plus coûteux. Le manque de choristes de "chantier" fait que ces orphéons se constituent de chanteurs venus d'endroits éloignés de leurs résidences habituelles ce qui produit une certaine perte d'identité avec le groupe.

Les Ochotes diminuent aussi. De nos jours on compte un nombre réduit avec des prestations sporadiques. Je pense qu'une raison pour comprendre ce déclin se trouve dans le manque de chœurs, source de ces groupes et en conséquence le travail vocal se perd et on constate le manque de voix de qualité.

A partir des années 50 et surtout à partir des années 60 il y a une renaissance du Mouvement Choral qui a donné origine à ce qui représente aujourd'hui les Deux Cents Chœurs Fédérés, desquels Quatre-vingt-sept sont des Chœurs d'Enfants.

Quelques chœurs "profanes", mais en rapport avec les églises d'une façon ou d'une autre et dirigés par des musiciens ou des prêtres-musiciens, ont commencé leurs démarches en participant à des concerts de tout genre (.. sacrés ou profanes) et aux premiers concours qui ont lieu en Espagne, Italie, Pays de Galles, etc., comportant des premiers prix.

L'élan définitif de la musique chorale en E.H. se produit dans les années 80. Les directeurs de chœurs et les chanteurs créent la Federación Vasca de Coros - Euskalherriko Abesbatzen Elkarte avec une prémisses fondamentale: La Formation de Directeurs, ce qui nous mène à une coexistence entre tous les chœurs ce qui n'était pas imaginable il y a quelques années à peine. Les programmes se sont modifiés substantiellement et les critères vocaux et esthétiques sont unifiés. La participation à des concours (Tolosa et l'Europe en général) nous ouvre les portes de nouvelles écoles. Nous nous formons mieux et nous nous faisons connaître d'une façon plus importante en Europe.

La participation décidée du gouvernement Basque et des Députations dans le mouvement choral, avec leur total soutien, nous encourage à continuer le travail avec enthousiasme, en attendant que le monde

puisse nous connaître grâce à la diffusion d'une culture que nous portons dans notre coeur.



Nouveau membre en Pologne
(page 11)

Le Choeur de L'Université Catholique de Lublin a été fondé en 1921. Lors de fréquentes participations à des Festivals Nationaux, il a remporté de nombreux prix et distinctions; à plusieurs reprises, pendant le Concours de Choeurs Polonais "Legnica Cantat" à Legnica, au Festival International de Chant Choral à Miedzyzdroje, ainsi qu'au Festival International Oratorio Cantat "Wratislavia Cantans" à Wrocław et autres. Le Choeur a souvent présenté des concerts dans de nombreux pays européens et d'outre-mer, en Allemagne Fédérale, Autriche, Belgique, Espagne, Finlande, France, Grande-bretagne, Grèce, Hongrie, Italie, République Démocratique Allemande, Suisse, Tchécoslovaquie, Union Soviétique, ainsi qu'aux Etats-Unis et au Canada. Il a participé à des concours et festivals à l'étranger, entre autres: à Arezzo - Italie, Llangollen, Middlesbrough - Grande Bretagne, au Concours de L'union Européenne de la Radio, à Cantonigros - Espagne, Bayonne, Autun - France, Karditsa - Grèce. Le Choeur a réalisé des concerts diffusés par la Radio et Télévision en Pologne et à l'étranger. Il a enregistré des cassettes en Belgique, en Italie et en Pologne. Le répertoire de l'Ensemble comprend des oeuvres anciennes et modernes de compositeurs polonais et étrangers, pour le chœur a cappella, de même que pour le chœur avec accompagnement instrumental. Depuis 1971 le Choeur est dirigé par Kazimierz Gorski.



L'HARMONIE "BARBERSHOP"
par John Grant (page 12)

Définition officielle par la SPEBSQSA.

L'harmonie barbershop est un style de musique vocale non accompagnée qui se caractérise par des accords consonants à 4 voix pour chaque note de la mélodie. De brefs passages peuvent occasionnellement se chanter par moins de 4 voix.

Les voix s'appellent: ténor, "lead" (voix principale), baritone, et basse. La mélodie est toujours chantée par le "lead", le ténor harmonise au-dessus de la mélodie, la basse chante les notes harmonisantes les plus basses, et le baritone complète les accords au-dessus ou en-dessous de la mélodie. La basse peut occasionnellement chanter la mélodie, mais jamais le ténor, sauf de temps en temps 2 ou 3 notes de celle-ci, afin d'éviter une conduite inconfortable de la voix, ou bien quand il s'agit d'introductions ou d'additions (codas).

La musique barbershop contient des accords majeurs ou mineurs et des accords de septième de dominantes avec résolution par le cycle des quintes. Les sixtes, les neuvièmes et les accords de septièmes majeures sont évités, sauf si la mélodie les exige, tandis que les accords contenant un intervalle de seconde mineure ne sont jamais utilisés. L'harmonisation de base peut être embellie par des progressions d'accords supplémentaires, pour susciter un intérêt harmonique ou pour créer un élan rythmique.

pour passer d'une phrase à la suivante, ou pour commencer ou pour terminer une chanson d'une manière frappante.

Le style d'interprétation barbershop permet des libertés relativement grandes dans le traitement des valeurs des notes - tant qu'on reste dans la forme musicale propre au style - il utilise des changements de temps et de volumes pour créer une atmosphère pertinente et pour raconter une histoire de manière artistique.

Parallèlement au sens de la tonalité établi, la ligne mélodique et les voix d'harmonie sont ajustées dans le ton de façon enharmonique afin de produire un son consonnant optimal. Les relations des hauteurs des sons qui en résultent sont souvent très différentes de celles définies pour les instruments monodiques à tempérament égal. L'utilisation des mêmes mots de bonne qualité et de la bonne hauteur par chacune des 4 voix augmente encore la consonance en renforçant les harmoniques. Cela, produit ainsi la sonorité caractéristique de l'harmonie barbershop.

L'harmonie barbershop est un genre d'harmonie à 4 voix devenu populaire aux Etats-Unis à la fin du 19e et le début du 20e siècles.

Depuis plus de 200 ans, les "barbershops" (salons de barbier, ou de coiffure pour hommes) avaient été des endroits très populaires aux Etats-Unis et en Angleterre où on se rencontrait et où on faisait de la musique, mais personne ne sait exactement quand ce style d'harmonie particulier et unique est né.

Les chansons de l'époque semblaient particulièrement aptes à être harmonisées de manière intuitive, et l'absence d'autres formes de distractions, comme la radio ou le cinéma, signifiait que les gens devaient trouver leurs propres moyens pour faire de la musique ou pour s'amuser. C'est pourquoi le chant était devenu très répandu à cette époque, et un piano droit se trouvait dans beaucoup de salons autour duquel on se réunissait en petit groupe ou en famille pour chanter.

L'harmonie improvisée était également devenue une spécialité de cette époque et "il était possible qu'on chante ensemble de façon impromptue dès que 4 hommes se trouvaient ensemble quelque part" (1).

Par exemple, un homme commençait à chanter une mélodie populaire du jour, et très vite une basse ajoutait de la profondeur à ce son en chantant le plus souvent les sons fondamentaux et les quintes des accords; un ténor chantait alors une ligne consistant essentiellement en tierces et septièmes au-dessus de la partie mélodique, tandis qu'un baritone ajoutait la note manquante de l'accord au-dessus ou en-dessous de la partie mélodique. Le résultat était une harmonie non-accompagnée qu'on appela "barbershop harmony" à partir de 1900, et harmonie de "lamppost" (réverbère) ou "curbstone" (bord de trottoir) auparavant.

Avec l'arrivée de la radio et le déclin du vaudeville dans les années 20, le chant barbershop commençait également à péricliter. Les chansons écrites à cette époque avaient quelque chose de "moderniste" autour d'elles et faisaient moins usage du cercle des quintes pour résoudre les harmonies, prévisible et facile à improviser. "La nation évoluait vers un état de spectateurs musicalement" (2). Le "crooning" et le jazz devenaient à la mode, et le quatuor barbershop aurait tout simplement disparu si un avocat fiscal de Tulsa, Oklahoma, au

nom de Owen C. Cash, n'avait pas entrepris une campagne de renaissance en 1939. Avec son ami, le courtier Rupert Hall, il créa une association appelée avec un brin d'ironie "Society for the Preservation and the Encouragement of Barbershop Quartett Singing in America, Inc." ou, abrégé, SPEBSQSA (Société pour la préservation et l'encouragement du chant en quatuor barbershop en Amérique, Inc.)

Le mouvement se développa considérablement pendant et après la guerre. Des groupes d'hommes (chapitres) désiraient chanter en harmonie se constituaient un peu partout aux Etats-Unis. L'organisation existe toujours; elle a environ 38 000 membres réunis dans 850 chapitres. C'est la plus grande organisation d'hommes qui chantent au monde.

Peut-être la chose la plus étrange est le fait que ce mouvement resta confiné aux Etats-Unis. Car même à cette époque les styles de musique furent essayés et testés dans le monde entier. Cependant, à l'exception de quelques cas isolés et non documentés, le barbershop resta un phénomène purement américain jusqu'au milieu des années 60. A cette époque, on ne chantait pas seulement en quatuor aux Etats-Unis, mais également en formations plus grandes ("gangs"). Pour cela il était évidemment nécessaire d'arranger la musique plutôt que de l'improviser, et les chorales barbershop qui commençaient à se former permirent ainsi à bon nombre de gens qui ne savaient pas vraiment improviser, de chanter dans ce style. Une chorale de ce genre inspira Harry Danser, un homme d'affaires de Crawley en Angleterre, de constituer un groupe similaire chez lui. Ainsi la musique barbershop traversa l'océan entre l'Amérique et l'Europe (ou presque). Dix ans plus tard seulement, Harry découvrit que d'autres groupes existaient en Angleterre, à Brighton, Reading et Newcastle. Il entra en rapport avec ces groupes, qui voyaient très vite l'utilité de se rencontrer régulièrement pour élargir leurs connaissances du style et pour organiser des concours entre eux. En 1974, la British Association of Barbershop Singers fut créée.

Le chant choral renaissant en Suède s'intéressa bientôt à ce style unique, et des quatuors et des choeurs scandinaves se constituèrent; le mouvement se développa rapidement, et en 1980 la Society of Nordic Barbershop Singers fut fondée avec 3 chorales et 8 quatuors comme membres. Depuis, le style s'est étendu de la Suède à la Norvège et la Finlande. La recherche habituelle des Scandinaves pour l'excellence eut pour conséquence un progrès rapide dans cet art.

La musique barbershop avait commencé comme activité purement masculine. Mais très vite des organisations féminines ont vu le jour dans tous les pays où la chant barbershop a pris racine. Ces groupes de femmes chantent essentiellement les mêmes harmonies, mais une quarte plus haut, et en "retrécissant" quelques accords pour diminuer l'étendue des notes chantées.

En effet, la compétence du chant barbershop féminin a atteint un tel niveau que le premier quatuor non américain à gagner un concours international fut le quatuor suédois "Growing Girls".

De la Scandinavie, en passant par la Hollande, la Belgique, l'Irlande, l'Espagne, l'Allemagne et même la Russie, le barbershop semble prêt à "harmoniser le monde", comme le dit la devise d'une organisation nationale. Des associations formelles existent en Hollande en Irlande, et l'Allemagne est en train de fédérer ses nombreux quatuors et chorales.

Alors, est-ce que l'harmonie barbershop de ce côté de l'Atlantique est différente du style né aux Etats-Unis? La réponse est un non clair et net! L'objectif unique que pratiquement toutes les organisations ont inscrit dans leur constitution est de "préserver le style". Cela signifie que les chansons sont presque toujours chantées en anglais. Cependant, il y a beaucoup de chansons écrites en Europe autour de 1900 qui se prêtent à ce style de chant, et peuvent, de ce fait, être considérées comme de bonnes chansons barbershop, indépendamment de leur langue d'origine.

Certes, la musique barbershop est un style qui n'a pas ses racines dans les salles classiques d'une symphonie de Beethoven ou d'un opéra de Verdi; mais "un arrangement barbershop bien écrit et présenté artistiquement en tant qu'expression musicale est aussi valable que le style baroque d'une cantate de Bach, un madrigal de Gesualdo ou un concerto pour piano de Mozart" (3).

Une forme de musique qui a survécu pendant plus de 100 ans, et qui dans les 30 dernières années s'est étendue des Etats-Unis et du Canada aux cinq continents, qui a institué un Conseil international d'harmonie pour coordonner ces groupes, qui dispense plus de formation vocale que toute autre organisation de chant amateur, doit avoir quelque chose à offrir au monde musical.

Les notes ne sont pas traduites, se référer à l'article original



LES OEUVRES CHORALES DE PROKOFIEV
par William Brown, Associate Professor of Music at Arkansas College in Batesville, Arkansas (page 14)

L'année 1991 est celle du 100e anniversaire de Serge Prokofiev, né le 23 avril 1911. Auteur bien connu de ballets, concerts, musiques de film, opéras et oeuvres pour orchestre et piano, il l'est beaucoup moins pour ses oeuvres chorales. Peu a été écrit sur ces dernières, c'est pourquoi cet article examinera brièvement les plus importantes d'entre elles (1) afin de renseigner les chefs de choeur américains sur la musique chorale d'un des plus importants compositeurs russes de la première moitié du XXe siècle. (2)

Les "Deux Mélodies" ("Le Cygne Blanc" et "Vagues", op. 7) composées en 1911, quand il était étudiant au Conservatoire de St. Petersburg, est écrit pour choeur de femmes et orchestre sur des paroles du poète symboliste russe Konstantin Balmont. Ce fut le premier essai de Prokofiev en matière chorale, à une époque où il commençait à être connu comme compositeur pour orchestre et piano. Il écrivit ces deux morceaux dans l'espoir qu'ils seraient exécutés par les choeurs du Conservatoire qu'il dirigeait dans le cadre de ses cours de direction avec Tchérépine. Prokofiev dirigea effectivement le "Cygne Blanc", mais il se rappela de cette expérience plus tard dans son autobiographie avec une certaine consternation, disant que les chants étaient "trop difficiles à chanter" pour la chorale des étudiants. Israël Nestiev, le biographe officiel soviétique, rejeta ces chants comme "trop inhabituels". Mais Harlow Robinson, dans une biographie plus récente, se trouve en désaccord avec les deux opinions:

"La ligne mélodique est claire et achromatique, tandis que l'accompagnement se fait en arpeggios doux (le tempo indiqué est andante molto), le style vocal est mélodique, différent du langage déclamatoire du "Vilain Petit Canard" et du "Joueur". Les chants sont romantiques, rêveurs, même sentimentaux, et se distinguent nettement des morceaux pour piano insistants et agressifs composés à la même époque. Ils révèlent une autre face de la personnalité musicale de Prokofiev." (3)

Prokofiev ne reprit pas le genre vocal avant 1917, avec la composition de "Sept, ils sont Sept", op.30 (un arrangement d'un poème de Balmont, "Les Appels de l'Antiquité", basé sur une ancienne prière chaldéenne). Ce fut une réponse à la Guerre Mondiale, la Révolution et le chaos entourant les deux événements. "Le texte de cette ancienne inscription...fournit à Balmont la base de son portrait des sept géants terribles qui dominaient le monde".

*"Dans l'abîme profond
Ils sont Sept
Dans le ciel azur
Sept, ils sont Sept
Quand il se lèvent à l'Ouest
Ils sont Sept
Quand ils menacent à l'Est
Ils sont Sept
Assis sur la throne dans l'ombre profond
Leurs voix s'élèvent, murmurent et hurlent
Leurs silhouettes remplissent l'espace
énorme entre ciel et terre
Ils sont Sept, Ils sont Sept, Ils sont Sept!"*

Prokofiev ajouta un quatrain de sa propre main, faisant allusion de façon voilée aux événements contemporains:

*"Ils font s'amenuiser le ciel et la terre
Ils enferment des pays entiers
Comme derrière des portes
Ils broient les nations comme les nations
broient le blé
Sept, ils sont Sept! Sept ils sont Sept!
Sept, ils sont Sept!"*

"Ainsi les terribles géantes chaldéennes semblent symboliser pour Prokofiev les forces redoutables qui ont plongé l'humanité dans l'abîme de la guerre et la destruction... Cette force sinistre domine le monde et rien ne s'y oppose sauf cette prière païenne sauvage. ... O Esprit Céleste! Maudissez-les!" (4)

Ces textes ont été mis en musique à la manière "primitive" ou "barbare" du "Sacre du Printemps" de Stravinsky, que Prokofiev avait déjà utilisé pour sa "Suite Scythe". Cette oeuvre expressionniste avait été écrite pour ténor dramatique, choeur mixte, qui se divise parfois en 8 voix différentes, et grand orchestre contenant des sections augmentées de cuivres et de percussions (4 trompettes, 8 cors, 3 trombones ténor, 1 trombone basse, 1 tuba, 1 contrebasse, 2 timbales, 2 grosses caisses, des cymbales, tambourin, caisse claire, tam-tam, carillon, xylophone, célesta, 2 harpes).

Prokofiev mit l'accent sur la qualité incantatoire du texte en divisant cette oeuvre composée d'un seul mouvement d'environ 7 minutes et demie, en 8 sections contrastantes sans répétitions ni recapitulations. Les ostinatos mélodiques et rythmiques (ex. 1 dans la version anglaise) jouent un rôle important dans la structure générale du morceau. L'harmonie est extrêmement dense dans les sections tutti où Prokofiev utilise sa technique de superposition contrapuntique d'effets descriptifs. Quelquesuns de ces effets inhabituels dans la partition sont: 1. le chuchotement du choeur; 2. le col legno de toutes les cordes;

Parce que "Sept, ils sont Sept" exigeait un nombre d'exécutants non disponible dans la Russie de 1917/18, l'œuvre ne fut donc donnée qu'en 1924 à Paris sous la direction de Koussevitzky. Elle fut bien accueillie, malgré le fait que l'effet dramatique fut presque perdu, car Koussevitzky joua "Tincantation" deux fois dans la même soirée. Olin Downes décrit ce concert avec un détail inhabituel dans le *New York Times*:

"Sept, ils sont Sept" aurait chassé une audience habituée aux programmes d'orchestre new yorkais de la salle. Car ce Prokofiev est un mauvais garçon audacieux. On verra comment sa musique sera appréciée dans dix ans. Il est toutefois difficile à dire comment elle aurait sonné sous la direction d'un chef moins compatissant que Koussevitzky. Mais dans la soirée en question et dans les conditions données l'œuvre fit une impression puissante. Elle est immense et plutôt horrible et primitive, mais c'est la composition la plus frappante de Prokofiev que nous ayons entendue. A la fin, il y eut d'énormes applaudissements". (6)

Prokofiev ne se servit plus du genre vocal-symphonique (celui de presque toutes ses œuvres chorales) pendant près de 20 ans. Au cours de ces années, il y eut de nombreux bouleversements dans la vie de Prokofiev, dans l'état du monde et sa Russie natale. Prokofiev avait quitté cette dernière en 1918 en passant les deux décennies suivantes en tournées de concerts dans toute l'Europe et l'Amérique, avec la France comme point d'attache. Il avait gagné une renommée internationale comme compositeur et pianiste, mais en 1936, il décida de retourner en Russie et de devenir citoyen soviétique, malgré des présages annonçant un avenir sombre.

"Tout simplement, il avait envie de rentrer au pays. Pendant tout son séjour à l'Ouest il n'avait jamais cessé d'être Russe avant tout. Il avait beaucoup d'amis, mais ses vrais amis étaient russes, et la plupart d'entre eux vivaient en Russie. Leur soutien et leur confiance lui manquaient, et ce qui lui manquait le plus, c'était le stimulant d'être parmi des Russes en Russie". (7)

Cette décision affecta profondément sa vie et sa musique. "Les premiers signes avant-coureurs d'un nouvel ordre étaient apparus en 1929 avec la déclaration du Programme idéologique de l'Association Russe des Musiciens Proletaires. Une période d'isolement artistique par rapport à la musique occidentale s'ensuivit à partir de 1932, et la création de l'Union des Compositeurs Soviétiques entraîna des directives pour les compositeurs à qui on conseilla de destiner leur musique au peuple, d'écrire de la musique attractive pour le public en général, de redécouvrir les traditions du passé russe, et en particulier, ses folklores populaires". (8)

"La Cantate pour le XXe Anniversaire de la Révolution d'Octobre" op. 74, fut un essai de composition dans le nouveau style ordonné par l'Etat: patriotique et accessible aux communs des mortels. La cantate était conçue à grande échelle, c'est-à-dire, pour environ 500 exécutants: 1 récitant, 2 chœurs (dont un professionnel, et l'autre amateur), 4 orchestres (orchestre symphonique, orchestre militaire, orchestre d'accordéon et orchestre de percussions) et des effets de son réalistes comme des coups de fusil, des tirs de mitrailleuse et des sirènes. Les textes

de la cantate sont des citations directes de l'idéologie soviétique communiste, de Marx et Engels, Lénine et Staline. Prokofiev déclara: "Lénine a écrit dans un langage si clair et convaincant que j'ai voulu aller directement à la source et utiliser les paroles du grand guide sans mettre ses idées en vers". (9). Les textes se suivent en ordre chronologique et forment les dix parties de la cantate.

- I. Introduction orchestrale (l'épigraphie est une phrase du Manifeste Communiste: "Un esprit hante l'Europe - il s'appelle communisme".
- II. Les philosophes (choeur sur un texte pris dans les thèses de Marx sur Feuerbach: "Les philosophes ont interprété le monde de différentes manières; mais il importe de le transformer".
- III. Interlude orchestral
- IV. "Nous marchons en groupes serrés le long d'un sentier étroit et difficile" (choeur sur des paroles de Lénine tirés de "Que faut-il faire?")
- V. Interlude orchestral
- VI. Révolution (choeur sur des textes tirés d'articles et de discours de Lénine en octobre 1917)
- VII. Victoire (orchestre et chœur, sur des textes de Lénine)
- VIII. La promesse de Staline (choeur sur un extrait du discours de Staline prononcé sur le tombeau de Lénine)
- IX. Symphonie (pour orchestre symphonique et orchestre d'accordéon), sujet: La construction du socialisme
- X. La constitution de Staline (choeur sur un texte de Staline tiré d'un discours devant le 8e Congrès Extraordinaire des Soviètes: "De chacun selon ses capacités, à chacun selon ses besoins".

Dans "Révolution", la partie la plus longue et la plus importante, Prokofiev peint un tableau de combat qui s'intensifie progressivement avec un nombre croissant de chanteurs dont le volume et la violence rappellent "Sept, ils sont Sept!". Le style vocal de la cantate mélange le style incantatoire de "Sept, ils sont Sept!" avec "une ligne plus lyrique et épique (en particulier, en ce qui concerne les voix féminines) qui trouvera plus tard une expression plus accentuée dans Alexandre Nevski et Guerre et Paix." (10)

Les amis et collègues de Prokofiev restèrent confus face à cette œuvre, et la bureaucratie la désapprouva en déclarant que la mise en musique des paroles des "grands et brillants guides de la Révolution" n'était pas suffisamment héroïque. A cause de ces réactions, l'œuvre ne fut pas chantée en 1937, mais seulement en 1966. "...quand elle se révéla comme composition immensément poignante et dramatique, comparable à la meilleure musique du compositeur des années 30." (11)

En 1938 Prokofiev essaya de nouveau de composer dans le style officiel simple et patriotique, en écrivant la suite chorale "Chants d'Aujourd'hui". Cette suite pour orchestre, chœur mixte, et solistes, emploie des textes populaires et nationalistes décrivant différents aspects de la vie soviétique par les poètes Marchak, Lebedev-Krumach et Prichelets. Elle est composée d'une introduction orchestrale (une marche) et un cycle de huit chansons: "En passant sur le pont"; "Salut"; "L'Ukraine dorée"; "Frère pour frère" (une des ballades les plus dramatiques et les plus réussies); "Jeunes filles"; "L'adolescent de vingt ans"; "Berceuse"; "De pays en pays". Ce deuxième essai en "nouvelle simplicité" fut donné en 1938 par le chœur et l'orchestre de la Radio Soviétique, mais ne remporta pas de succès, ni aux yeux des critiques ni de l'audience. Mais l'effort ne fut pas vain, comme écrit Nestiev: "Malgré l'absence

générale de succès ces chants ont fourni au compositeur l'occasion de s'entraîner dans l'idiome vocal. Auparavant, il s'était limité exclusivement au style déclamatoire, et nulle part, ni dans ses opéras ni dans ses chants n'avait-il employé une vraie mélodie. En écrivant ces chants, il a enfin essayé de maîtriser ce domaine très difficile de la composition musicale. Sans le chant de masse de 1935-37 (op. 66 et 76) Prokofiev n'aurait guère réussi à atteindre cette pureté classique de la ligne mélodique qui s'est révélée si captivante dans les mélodies chorales de Zdravitsa ("Chant de Joie") et Alexandre Nevski". (12)

Malgré le mauvais accueil donné à la "Cantate pour le XXe Anniversaire" et aux "Chants d'aujourd'hui", Prokofiev se mit à écrire une de ses plus grandes œuvres pour le film "Alexandre Nevski". Le réalisateur de films très connu Eisenstein avait demandé à Prokofiev de travailler avec lui pour la réalisation du film et avait promis que la musique ne serait pas seulement un accompagnement des images de l'action mais ferait partie intégrante du film. La collaboration entre Eisenstein et Prokofiev fut fructueuse et en 1938 le film fut terminé. Il eut sa première en décembre de la même année et fut "salué comme chef d'œuvre - un jugement réitéré dans chaque pays, dans lequel le film fut montré". (13)

Peu après ce succès, Prokofiev commença la tâche de transformer la musique du film en cantate "Alexandre Nevski", op. 78. La composition de cette cantate exigeait de Prokofiev de choisir des parties de la musique du film et d'en rejeter d'autres, de la réorchestrer pour salle de concert et d'en faire un morceau bien équilibré formant un ensemble homogène. La cantate (14) pour mezzo-soprano, chœur mixte et orchestre dure environ 40 minutes. Ses sept parties correspondent aux grandes lignes de l'histoire racontée par le film:

- I. La Russie sous le joug mongol. Par une musique sombre le compositeur évoque le sentiment de désolation prédominant en Russie après l'invasion tartare au milieu du XIIIe siècle.
- II. Chant sur Alexandre Nevski. Avec des lignes musicales vibrantes et élancées le chœur élève sa voix en louange du héros Nevski qui a contribué à la défaite des Suédois au bord de la Neva.
- III. Les croisés dans Pskov. Les chevaliers Teutoniques, déguisés en croisés, sont dépeints dans une musique alliant de façon frappante des cadences Grégoriennes (un texte ecclésiastique en latin, arrangé pour chœur) à des harmonies et sonorités brutales modernes.
- IV. Aux armes, peuples russe. Le peuple russe est appelé à s'insurger contre les envahisseurs, et la musique reflète l'intensité de cet appel.
- V. La bataille sur la glace. Un tableau horriblement réaliste de la bataille sauvage sur le lac Tchouts.
- VI. Le champ des morts. Le chagrin exprimé dans une chanson d'une jeune fille russe se mélange avec l'exaltation du patriotisme.
- VII. L'entrée d'Alexandre Nevski dans Pskov. Un hymne de triomphe grandiose est entonné par le chœur et l'orchestre pour célébrer la victoire de Nevski à son entrée glorieuse dans la ville de Pskov. (15)

Cette cantate, exemple unique d'une vaste composition basée entièrement sur une musique de film, devait devenir une des plus grandes œuvres de Prokofiev. Sa forme générale s'apparente à celle d'une sonate. Les quatre premiers mouvements représentent l'introduction et l'exposition; le cinquième mouvement, dans lequel des thèmes contrastants s'opposent et sont liés contrapuntivement, représente le développement; le sixième (qui fait usage du soliste) fournit une pause dramatique, et le dernier,

qui reprend les thèmes du deuxième et du quatrième mouvement, sert de synthèse. (16) Cette cantate nous donne un exemple clair de la manière dans laquelle Prokofiev emploie la musique populaire et liturgique comme modèle en "...recomposant" rythmiquement et harmonieusement les thèmes originaux en utilisant les possibilités instrumentales du XXe siècle. C'était, en effet, son principe directeur dans l'utilisation de la musique folklorique et d'autres ressources musicales "étrangères" pour toutes ses compositions. Un des meilleurs exemples dans Nevski est le chant liturgique en latin (*peregrinus expectavi / pedes meos in cymbalis*) des chevaliers Teutoniques catholiques. Ce chant reste clairement catholique dans ses intervalles, sa monotonie et son rythme, mais ces traits sont exagérés de façon grotesque afin de marquer une situation dramatique et de peindre une image négative des envahisseurs.

De même, les chants des habitants de Novgorod (Aux armes, peuple russe, et Le champ des morts) emploie des phrases et des rythmes usuels dans la musique populaire russe, mais, comme dans Chants d'Aujourd'hui, ceux-ci sont réfractés à travers le style moderne propre à Prokofiev. Une ligne fluide et épiquement legato dans la musique relative à Nevski et les Russes est d'une grande importance, ce qui confère un air de noblesse sereine et de puissance lyrique à leur caractérisation". (17)

La première américaine radiophonique d'Alexandre Nevski fut dirigée par Stokowski en 1943, et la première représentation en concert eut lieu en 1945 avec l'orchestre de Philadelphie sous la direction d'Ormandy. Après le concert, Olin Downes écrivit:

"La musique est construite sur des grandes lignes avec des effets de masse magnifiques ... L'œuvre possède une simplicité magistrale, la musique orchestrale est d'une puissance extraordinaire, et l'écriture chorale porte les accents de la race du peuple russe et du compositeur qui se révèle ici comme véritable descendant de Moussorgski ... La coloration orchestrale est très remarquable, de même l'écriture superbe pour les voix". (18)

Cette cantate est effectivement une des plus grandes œuvres chorales de Prokofiev, et elle mérite d'être chantée, particulièrement pour le centenaire de sa naissance. Il s'agit de la seule grande œuvre chorale de Prokofiev imprimée en anglais dans sa totalité. La réduction pour piano est disponible chez Kalmus Music (K 06380). Un enregistrement sur disque compact (contenant également Sept, ils sont Sept! et Zdravitsa) existe avec le chœur et l'orchestre symphonique de la Radio de l'URSS (SDRM 278389).

En 1939 Prokofiev reçut de la Radio Soviétique la commande d'écrire une pièce pour chœur et orchestre avec le titre "Zdravitsa" (Chant de Joie), op. 85. Etant donné que la cantate était destinée à être chantée pour le 60e anniversaire de Staline, le titre anglais "Hail to Stalin" (Vive Staline) y a parfois été ajouté. Les sept chansons populaires de cette cantate furent choisies par Prokofiev parmi les différents groupes nationaux à l'intérieur de l'URSS, mais chaque chanson est empreinte du style unique propre à Prokofiev. Bien que Zdravitsa fut écrit pour grand orchestre, Prokofiev s'efforça d'intégrer les éléments du chant choral russe dans ce cycle choral qui dure près de 14 minutes. Son art d'écriture chorale se révèle dans la variété des couleurs chorales et l'alternance de différentes sections et timbres du médium. La forme rondo du cycle est caractérisée

par le thème principal (exemple 2 dans le texte anglais) qui sert de refrain d'un bout à l'autre. C'est une mélodie à la russe, lyrique, contenant des modulations subtiles vers des tonalités inattendues, si typiques pour Prokofiev. Bien que ce thème ne soit pas un thème populaire, il dénote l'art de Prokofiev de combiner les différentes chansons populaires dans un ensemble sans faille, ce thème principal servant de lien unifiant. L'introduction orchestrale est construite sur ce thème, qui apparaît encore deux fois au milieu de la pièce et qui est utilisée sous une forme plus élargie comme conclusion. "Zdravitsa fut un des essais le plus réussi officiellement dans le genre de la cantate politique". (19)

Prokofiev conçut son projet choral suivant en 1942, quand il était évacué à Tbilissi. La "Ballade de l'Enfant Inconnu", op. 93 pour soprano, ténor, chœur et orchestre est une cantate patriotique sur un texte anti-nazi du poète soviétique populaire Antolokovsky. Dans les notes du programme, Prokofiev écrit: "L'histoire que raconte la cantate est le destin d'un garçon dont les nazis ont tué la mère et la soeur et détruit le bonheur de son enfance. L'âme du garçon est secouée, mais il devient homme et est prêt pour un fait d'armes. Pendant la retraite des Allemands de sa ville natale, il fait exploser la voiture d'un commandant fasciste avec une grenade. Nom et destin du garçon sont inconnus, mais la bravoure de son acte retentit à travers les troupes au front et en arrière et leur redonne courage pour continuer à combattre l'ennemi. Je me suis efforcé à faire de cette cantate une composition aux mouvements rapides et dramatiques."

Malgré ses efforts, la cantate ne fut pas bien accueillie, et fut exécutée une seule fois à Moscou en 1944. Même Chostakovitch la jugea sévèrement. "Dans cette ballade, la musique est privée d'une base solide et constructive. Je la sens comme une série de cadres musicaux séparés, sans lien entre eux. Pour moi, il me semble impossible de créer une oeuvre de dimension aussi grande avec une telle méthode." (20) Prokofiev y avait employé la technique de mettre en contraste deux styles de musique pour représenter les éléments conflictuels et dramatiques de l'histoire, comme il l'avait fait pour Alexandre Nevski, mais tomba dans la même difficulté qu'avec la Cantate pour le XXe Anniversaire. Le texte prosaïque exigeait de nombreuses phrases déclamatoires, laissant peu de mélodies lyriques pour le chœur, et le rôle musical principal dans cette pièce de plus de 20 minutes revenait à l'orchestre.

"Fleuris, pays tout-puissant, cantate pour le XXXe anniversaire de la Révolution d'Octobre" fut une autre cantate "soviétique" écrite en 1947 pour chœur mixte et orchestre sur des paroles du poète Dolmatovski, ancien correspondant de guerre qui avait écrit les paroles de nombreuses chansons populaires. La cantate a un seul mouvement, elle reflète un esprit de fête avec des thèmes lyriques basés sur des mélodies nationalistes russes. Elle fut accueillie fraîchement par les autorités, mais en 1954 Chostakovitch loua cette cantate dans un article commémoratif comme "...chef d'oeuvre remarquable, dédié aux grands jours de notre époque, une oeuvre d'un patriotisme fervent."

Malgré le fait que depuis son retour en Russie Prokofiev avait vraiment essayé de se plier à quelques un des dictats de l'Etat en ce qui concerne la "nouvelle simplicité" dans ses oeuvres (en particulier dans ses oeuvres chorales), il continua d'être attaqué par les autorités, tout comme beaucoup d'autres musiciens en Russie. En 1948 le gouvernement décida de corriger ce qu'il considérait comme laxisme dans la musi-

que. Par un décret officiel du parti les oeuvres de Prokofiev et de la plupart des autres compositeurs connus furent dénoncées comme étant "... marquées par des perversion formalistes ... étrangères au peuple soviétique". Les "perversions formalistes" dénoncées étaient les "modernismes" de tout genre, y compris "des mélodies angulaires, inchantables, des rythmes primitifs, des bruits futuristes, et en particulier, la dodécaphonie". Prokofiev était en mauvaise santé et avait peur pour la sécurité de sa femme, c'est pourquoi il écrivit une lettre à l'Assemblée Générale des Compositeurs Soviétiques en s'accusant de "formalisme" et en se prononçant pour un retour vers une mélodie mémorable, pour un refus de l'atonalité, pour un langage harmonique simple et pour la réhabilitation de la polyphonie capable d'incorporer les mélodies populaires russes" (21)

Malgré une santé de plus en plus précaire (après une attaque cérébrale qui le laissa impotent pendant un certain temps), Prokofiev continua à composer, et en 1949 il accepta une autre commande de la Radio Soviétique pour une oeuvre chorale "Le Bûcher d'Hiver", op. 122. Cette suite chorale pour récitant, chœur de garçons et orchestre, sur des paroles de Marchak, écrivain soviétique talentueux pour enfants, raconte l'histoire d'une sortie de garçons de la ville à la campagne. Il y a huit mouvements (dont sept précédés d'un récit): I. Départ; II. Chute de Neige; III. La Valse sur la Glace; IV. Appel des Jeunes Pionniers; V. Le Bûcher; VI. La Nuit d'Hiver; VII. La Marche; VIII. Le Retour. La chorale de garçons ne chante que dans le cinquième mouvement. (22)

Prokofiev, épuisé par l'effort nécessaire pour compléter Le Bûcher d'Hiver dans le temps imparti, commença ce qui devait être sa dernière composition pour chœur et orchestre achevée: l'oratorio "La Garde de la Paix", op. 124. Prokofiev a dû sentir qu'il ne lui restait plus beaucoup de temps à vivre, et malgré l'interdiction par ses médecins de faire de grands efforts, il continuait à composer une grande quantité de musique. Au cours de l'été 1950, tout en travaillant sur "La Garde de la Paix", il composa "Le Chant de Soldat pour La Marche", op. 121, dans le style des chœurs militaires de son opéra "Guerre et Paix".

L'oratorio "La Garde de la Paix" pour récitant, contralto, alto de garçon, chœur de garçons, chœur mixte d'adultes et grand orchestre utilise des textes de Marchak sur la guerre et la nécessité d'une paix future. Il consiste en dix mouvements et dure 40 minutes; il y a trois parties qui selon Prokofiev doivent se suivre sans interruption.

La première partie décrit les ravages de la dernière guerre.

I. "A peine la terre s'était-elle remise du tonnerre de la guerre". Cette introduction dramatique fait appel au récitant, au chœur et à des phrases expressives de l'orchestre pour rappeler les événements passés.

II. "A ceux qui ont dix ans". Le chœur d'enfants chante dans un dialogue poignant avec le soliste alto.

III et IV. "Stalingrad, Cité de Gloire" et "Que la Paix indestructible soit la Récompense des Héros". Ces deux mouvements commencent par une introduction orchestrale basée sur le leitmotiv de la paix, suivi par une partie chorale déclamatoire décrivant une succession de scènes. La deuxième partie dépeint la vie paisible des enfants soviétiques.

V. "Nous ne voulons pas de guerre". Cette marche entraînant, comportant des accents aigus et une harmonie simple, décrit les enfants à l'école qui écrivent ces mots.

VI. "Pour la paix". Dans ce scherzo en

forme de danse, le chœur d'enfants chante une chanson sur la paix.

VII. "Berceuse". Ce mouvement lyrique décrit la joie maternelle sereine et l'espoir de toutes les mères pour la paix.

La troisième partie célèbre le mouvement des combattants pour la paix.

VIII. "Marche Festive". Une marche de tous les combattants des différentes nationalités pour la paix. Dans les deux dernières mesures le chœur chante le thème de la paix du deuxième mouvement.

IX. "Une allocution à la Radio". Le récitant récite le texte sans musique.

X. "Le Monde entier est prêt à faire la guerre à la guerre". Ici trois thèmes apparaissent successivement, le thème principal de la paix, celui de la joie, et enfin, celui d'une enfance heureuse du sixième mouvement (23).

La Garde de la Paix (avec Le Bûcher d'Hiver) fut donnée à Moscou en décembre 1950 dans la prestigieuse Salle des Colonnades. Ce fut le premier concert avec de la musique de Prokofiev depuis les attaques gouvernementales de 1948. L'oratorio fut bien accueilli par les autorités soviétiques et plus tard, reçut le prix Staline.

"La Garde de la Paix n'est pas comme son titre pourrait laisser croire, une oeuvre pompeuse à la gloire de la puissance soviétique, avertissant le reste du monde de se tenir à l'écart. Cela était la politique de Staline, mais Prokofiev avait ses propres idées qu'il exprima de tout son coeur - le coeur non seulement d'un grand Russe, mais d'un grand être humain, d'un patriote qui détestait le nationalisme étriqué, d'un combattant qui détestait la guerre." (24)

Prokofiev, inquiet que son audience ne comprenne pas ce qu'il voulait dire avec sa pièce, écrivit: "Dans cette oeuvre j'ai voulu exprimer mes pensées et mes idées sur la guerre et la paix, et la certitude qu'il n'y aura plus de guerre, que tous les peuples fraterniseront et sauveront la civilisation, les enfants, notre avenir."

Au cours de sa vie Prokofiev composa également les oeuvres chorales suivantes; il ne s'agit pas d'oeuvres majeures ni aussi importantes que celles citées plus haut. Pour la plupart, ce sont des esquisses de chants populaires patriotiques non publiés (25):

- Deux Chœurs, op. 66a, 1935: Le partisan Gélézniak, et Aniotuka
- Quatre Chants, op. 66b, 1935: La Patrie se lève; A travers les Neiges et les Brouillards; Derrière la Montagne; Chant sur Vorochilov
- Sept Chansons et une Marche en la, op. 89, 1941: La saleté de l'Amirauté; La Chanson des Braves; Le Serment du Conducteur de Tank; Le fils Kabardi; La Campagne du Guerrier; Fritz; Amour et Guerre
- Hymne National et Hymne de l'Union, op. 98, 1943 et 1946, textes de Michalkov et Tchichianchev.

Prokofiev fut enfin honoré comme véritable compositeur russe par les autorités soviétiques dans les deux dernières années de sa vie; il mourut le 5 mars 1953, le même jour que Staline, d'une hémorragie cérébrale.

"Choral Music in Print" énumère trois arrangements octavo par Prokofiev disponible en anglais. "The Bells of Christmas" (Les cloches de Noël) est un arrangement d'une mélodie de la suite orchestrale "Lieutenant Kijé". Cet arrangement pour chœur SSATTBB de Robert Allen est publié par Galleon Press. "Midnight Sleigh" (Les cloches du traîneau à minuit) utilise la même mélodie; elle est arrangée pour SATB et piano par Robert Hebble et publiée par

Shawnee Press. "Campfire Chorus" (Chœur du feu de camp) est un arrangement de Ian Bartlett pour chœur à deux voix et piano et est publié par Robertson Publications. Bien qu'il ne s'agisse pas de musique chorale écrite par Prokofiev lui-même, ces pièces rendent bien le caractère des mélodies et des harmonies de ce compositeur et pourraient de ce fait bien servir pour faire connaître sa musique à notre public choral.

La musique chorale et instrumentale de Prokofiev comprend une grande variété de moyens et de styles, du primitif "Sept, ils sont Sept!" et la "Suite Sythe", en passant par le néo-classicisme d'Alexandre Nevski et de la Symphonie Classique, jusqu'au style quasi-populaire des Chants d'Aujourd'hui et de Pierre et le Loup. Bien que Prokofiev fût soumis à l'idéologie de son régime en ce qui concerne le mode d'expression de son art, il était au-dessus de ces dictats étriqués pour nous donner des oeuvres de qualité, d'intégrité et de vision.

"Mais comme ce fut le cas avec Chostakovitch, la capacité de maintenir son intégrité par la composition à part d'oeuvres 'non officielles' est la marque d'un vrai artiste, et toutes les oeuvres faisant ouvertement appel à des motifs russes ne sont pas de la propagande dans le sens étroit du terme (sauf si on considère Le Portrait de Lincoln par Copland comme propagande)." (26)

Des oeuvres comme Alexandre Nevski et La Garde de la Paix sont en effet des chefs d'oeuvres qui contribuent à établir l'importance de Prokofiev comme compositeur unique de notre époque. C'est pourquoi il est opportun pour nous de l'honorer en 1991 en se familiarisant nous-même et notre public avec la musique créée par ce génie.

Notes: voir texte anglais -



OUVERTURE VERS L'EST ET VERS L'AVANT-GARDE

Le Festival Choral Europa Cantat 11 au Pays Basque Espagnol par Klaus E. R. Lindemann (article paru dans le Frankfurter Allgemeine Zeitung du 29 août 1991)

(page 48)

Vitoria, fin août.

C'est avec un "Dona nobis pacem" émouvant de Christóbal Halffter que s'est clôturé le grand festival choral international Europa Cantat 11 à Vitoria-Gasteiz, la capitale du Pays Basque espagnol. Plus de 3000 choristes d'une quarantaine de pays y ont participé. L'oeuvre du compositeur espagnol contemporain sonnait comme un cri tumultueux et dramatique pour la paix, qui compte tenu des événements sanglants en Yougoslavie est devenue d'une actualité angossante.

Cette composition était comme un symbole pour Europa Cantat, non seulement thématiquement, mais également musicalement, car jamais auparavant n'y eut-il autant de musique contemporaine. La Fédération Européenne de Jeunes Chorales (FEJC) qui organise le festival Europa Cantat tous les trois ans depuis 1961, chaque fois dans un autre pays européen, a voulu marquer le coup à Vitoria en s'orientant résolument vers le moderne. Cette intention se manifesta dans tous les domaines du festival: concerts individuels, workshops, ateliers et chant commun.

Dans les 20 grands ateliers ou workshops, de grandes oeuvres chorales et orchestrales furent travaillées sous la direction de chefs réputés, et représentées ensuite en concert dans l'immense palais des sports, "Pabellón Alava". Nouveau pour Europa Cantat était la commande de composition par la Fédération Européenne de Jeunes Chorales. Les oeuvres devaient être résolument moderne, d'un haut niveau, mais il fallait également que des chorales non-professionnelles puissent les chanter.

Seules trois oeuvres purent être représentées.

Le "Stabat mater dolorosa" du Norvégien Trond Kverno (né en 1945) est une oeuvre claire et fraîche d'une sonorité intéressante, qui ne nie pas son origine scandinave. Par contre, les contemplations "De tempore" du Tchèque Petr Eben (né en 1929) sont autrement plus complexes, mais d'une beauté éclatante, se terminant par une fugue surprenante et sensible basée sur le "in paradisi" grégorien. L'oeuvre du compositeur estonien Veljo Tormis (né en 1930) était la plus accessible. Son "Morsja Huvastijätt" (Adieu à la fiancée) est construite de façon transparente, comporte des parties très rythmiques et exige des voix individuelles marquantes.

Au Chant Commun réunissant tous les participants d'Europa Cantat chaque jour dans l'immense arène "Plaza de Toros", le moderne figurait également prioritairement au programme, à côté des chants traditionnels européens de presque tous les pays.

Sous la direction du professeur de musique suédois Robert Sund on entendait parfois des sons tous à fait inhabituels genre jazz ou pop dans cette arène détournée de sa fonction intrinsèque.

Les "Rondes" du Suédois Folke Rabe (né en 1935) en fournissent un exemple frappant: après beaucoup de murmures, trottinements, caquètements et aboiements, très originaux et même drôles, le morceau se termine par l'énumération chuchotée de numéros de téléphone.

Avec un certain scepticisme on avait incliné au programme d'Europa Cantat un atelier de chant harmonique (overtone singing), dirigé par l'Allemand Christian Bollmann (né en 1949). Cependant, cet atelier était plus que rempli avec 70 inscriptions, tandis que plusieurs ateliers comportant des oeuvres "anciennes" n'ont pu avoir lieu faute d'inscriptions suffisantes. En dehors du concert final, il y avait parmi les concerts des ateliers la représentation du "Psaume XLVII" du Français Florent Schmitt, rarement chanté, le Requiem d'Alfred Schnittke, la Messe pour Double Choeur de Frank Martin, "Blue be it - Regina Coeli" de Vic Nees, et "Four Hymns for Rig Veda" de Gustav Holst, tous ces concerts furent des sommets du festival légitimant ainsi pleinement sa prétention d'"Europe (de l'Est et de l'Ouest) Chantante".

D'ailleurs, cette évolution est en grande partie due à l'ancien Secrétaire Général et Vice-Président actuel de la FEJC, Paul Wehrle, qui avec Zoltan Kodaly, et bien avant la fin du communisme en Europe, avait promu l'intégration musicale de l'Europe entière avec un fanatisme quasiment missionnaire. Ainsi n'était-il pas surprenant de voir des chorales participantes de tous les pays est-européens. De l'Union Soviétique seule il y en avait sept. De loin la meilleure: la chorale de chambre de Tallinn.

Mais malgré le fait que ces trois mille jeunes choristes de toute l'Europe aient fait de la si belle musique, leur harmonie polyphonique n'a pu dissiper le malaise

profond résultant de la mauvaise organisation de ce festival Europa Cantat. Le Président français de la FEJC, Marcel Corneloup, et sa petite équipe expérimentée ont fait ce qu'il ont pu pour limiter les dégâts, mais les fiers Espagnols, complètement débordés par les exigences d'un tel festival, ne se sont pas laissés enlever l'initiative de "leur" Europa Cantat. La conséquence en fut une panne après l'autre. Les horaires ne pouvaient être tenus, les salles de répétition étaient trop petites, il y avait de gros problèmes de logement et des réclamations permanentes, des queues sans fin aux repas des trois mille participants. Et pendant les concerts les microphones bruisaient, les lumières s'éteignaient, les techniciens entraient en grève. Communication et informations en plusieurs langues étaient des notions inconnues. Heureusement, il y avait la musique pour se comprendre. Mais pour comble de tout, il s'y ajoutait une intoxication alimentaire très désagréable, éclaircissant les rangs des participants en état de chanter. Environ 700 personnes durent être soignées à l'hôpital. Evidemment, les média régionaux se sont intéressés plutôt à cet aspect des choses qu'à la cantate symphonique bien chantée "Lobgesang" (Cantique) de Felix Mendelssohn-Bartholdy.



ORIORI MARTORELL
par Jutta Tagger (page 51)

Qui ne le connaît pas en Europe, ce "Don Quijote" de Barcelone qui, certes, ne lutte pas contre des moulins à vent, mais qui, avec sa chorale "Sant Jordi", a représenté en chantant la Catalogne, sa patrie, tant dans son pays qu'à l'étranger avec autant d'idéalisme et de persévérance depuis 44 ans. Né en 1927, il est devenu titulaire de la chaire d'histoire de la musique après des études d'histoire, de pédagogie et de musique pour ensuite devenir directeur du département d'histoire de l'art à l'université de Barcelone, membre d'innombrables sociétés, associations, jurys et fondations, titulaires de nombreux prix, mais sa chorale a toujours été au centre de sa vie.

Marcel Corneloup dit de lui: "Il est des êtres qui portent l'Europe: leur destin, à partir des racines profondes de leur pays, est de construire ces communautés de peuples auxquelles nous aspirons. L'Europe chorale connaît quelques visages: Oriol Martorell est parmi eux, avec César Geoffray (France) et Gottfried Wolters (Allemagne)."

Dans plus de 1350 concerts en Espagne et dans d'autres pays, dans de nombreux stades de direction chorale, des conférences, séminaires, écrits, etc., il a vécu cette philosophie. Avec la Federació Catalana d'Entitats Corals et en collaboration avec les organisations chorales d'enfants et de jeunes il a créé un outil moderne et efficace pour tenir les chorales de sa région au courant du développement et des tendances de la musique en Europe et pour faire vivre la musique catalane à un haut niveau. Il n'a pas toujours été facile de lutter contre l'immobilisme et l'incompréhension, mais Oriol Martorell a réussi à affirmer la conscience et les valeurs catalanes dans la rencontre avec l'Europe musicale, dans leurs langues et expressions respectives.

Dès le premier Festival Europa Cantat en 1961, Oriol Martorell était présent avec sa chorale, et il est resté fidèle au mouvement depuis; avec la chorale "Sant Jordi", comme chef d'atelier et en dirigeant le chant commun, il a su communiquer sa joie de chanter, son amitié, tout en exigeant un haut niveau musical. Il a également participé à

la vie de la Fédération Internationale pour la Musique Chorale depuis la création de celle-ci.

Au cours des longues années de sa carrière, il a régulièrement dirigé les grands concerts de Noël au Palais de la Musique de Barcelone. Il y a aussi, le jour de la Sant Jordi, (Saint Georges, Patron de la Catalogne), donné un concert avec sa chorale. Ces événements annuels ont ponctué son engagement catalan, et lors du retour, en 1977, du Président Catalan en exil, c'est lui qui dirigea le chant d'accueil entonné par cent mille voix.

Il a fructueusement collaboré avec P. Casals (depuis 1956), S. Celibidache, M. Corboz, Duke Ellington (au Festival d'Orange en 1970), H. Scherchen, Spivakov et de nombreux autres musiciens de renom international. Il a fait de la musique de film ainsi que des émissions régulières pour la radio et la télévision et beaucoup d'autres choses. La musique était et est pour lui vocation et obligation.

Après 44 années, il abandonne maintenant la direction de la chorale "Sant Jordi" pour laisser cette tâche à plus jeune que lui. Pour le remercier, sa chorale lui a consacré un livre: "L'Oriol Martorell i la Coral Sant Jordi" (Barcelone, 1991), qui donne sur environ 180 pages un aperçu des événements les plus marquants de sa vie. Le livre contient des félicitations, des interviews, des souvenirs et des témoignages concernant sa vie et son oeuvre, des listes des concerts, enregistrements, publications, etc., ainsi que de nombreuses photos et reproductions.

Nous souhaitons à Oriol Martorell et à son épouse Montserrat encore de nombreuses années de musique, d'amour et d'amitié.



CELEBRATION DU SEPTIEME CENTENAIRE DE LA CONFEDERATION HELVETIQUE
par Willi Gohl (page 52)

Des centaines de manifestations ayant trait à l'histoire, au présent et à l'avenir de la Suisse ont lieu cette année de jubilé. On parle, on chante, on joue, on danse sur les scènes pour représenter, parfois de façon critique, "l'unité dans la diversité" de notre pays quadrilingue, et pour en discuter les différents aspects.

Après une ouverture solennelle au Tessin, dans le Sud de la Suisse, riche en musique folklorique, la "Fête des Quatre Cultures" s'est déroulée en Suisse Romande, avec de la musique chorale en création mondiale et un spectacle conjoint du Ballet Maurice Béjart de Lausanne et du Corps de Ballet de Bâle. Le véritable anniversaire, autour du premier août, a été célébré en Suisse Centrale. Plus de 2000 enfants de toutes les communes de la Suisse ont chanté ensemble, et des groupes folkloriques en costume traditionnel avec des instruments anciens, chantant des "ranz de vache" et des chansons ouvrières, ont formé un immense cortège: une fête musicale, du cor des Alpes au synthétiseur. La "Fête de la Solidarité" aura lieu dans les Alpes du Canton des Grisons au début de l'automne. Un opéra et deux comédies musicales en création mondiale, des pièces de théâtre et des films mettent en évidence les problèmes de l'étranger, de l'intégration, de l'enracinement dans différentes cultures. De nombreux choeurs, groupes de musiciens et de dan-

seurs de tous les continents enrichissent, avec de nombreuses associations et chorales scolaires suisses, la palette colorée des différents groupes ethniques.

"Rencontre" est le mot d'ordre! Des manifestations culturelles à l'étranger aussi bien que les spectacles des associations d'étrangers et des groupes de réfugiés à l'intérieur du pays témoignent des liens avec la Suisse et de l'esprit d'ouverture grandissant par-delà des frontières.

L'Etat, les cantons et les communes ont aussi prévu dans leurs budgets d'investir de grosses sommes dans des commandes d'oeuvres musicales. A côté de compositeurs connus comme Rolf Liebermann, Pierre Mariétan et Roland Moser, de jeunes chefs de choeur et d'orchestre ont composé des pièces vocales brillantes, avant-gardistes d'une part, des oeuvres de circonstance plutôt médiocres, d'autre part.

Il y a un an, de nombreux artistes avaient manifesté leur opposition face au danger d'un nombrilisme idiot et d'une "fête de la bière et de la saucisse" par une menace de boycott. Après six mois de festivités, je peux certifier que tous les événements ont bénéficié d'un large rayonnement, parce que des hommes d'origine différente ont travaillé ensemble à la réalisation d'un concept de programmation.

Les rassemblements choraux, avec des ateliers de travail intensifs, les fêtes des orchestres de jeunes, avec des oeuvres contemporaines travaillées ensemble, la collaboration d'écoliers et de jeunes, d'associations chorales et de gymnastes, d'acteurs amateurs et de chanteurs, de professionnels et d'amateurs, de jeunes et de moins jeunes, ont témoigné de la vivacité des forces d'innovation et de création. Grâce à une bonne collaboration entre eux, des équipes chevronnées ont offert, surtout dans les petites fêtes de dimension humaine, de véritables sommets de bonheur.

Ces efforts communs, en particulier dans notre pays où la richesse et la capacité de consommation sont élevées, ne doivent pas être sous-estimés.

La Radio Suisse a publié sa contribution culturelle à l'anniversaire, sous la forme d'un livret de chant et d'arrangements pour choeur dans les quatre langues nationales, avec une partie "Europe" et une partie "Vocal Jazz". Il a été distribué gratuitement par milliers et sert de base à cinq Chants Communs, qui ont lieu à différents moments et à différents endroits. Le public et les auditeurs de la radio peuvent ainsi chanter ensemble, car les soirées chantantes sont retransmises en direct dans chaque région.



Stage Musica
Juillet 91 à Namur (Belgique)
par James Feizly (page 56)

Question: Que peuvent bien avoir cinq chefs de choeur belges, deux allemands, cinq américains, deux tchèques, une slovène et un philippin en commun?

Réponse: Le désir de découvrir de nouvelles littératures et d'aider au développement d'une méthode de classement et de recherche du répertoire, travail qui aidera tous les musiciens intéressés par la musique chorale.

Le 5 juillet, le groupe mentionné plus haut se recontra à Namur, Belgique pour apprendre à manipuler la banque MUSICA et

a passé cinq journées à encoder de nouveaux titres tout en adaptant la manipulation de la banque à un usage plus international.

Organisé par la FIMC, et dirigé par son directeur exécutif Jean-Claude Wilkens et Jean Sturm (concepteur du logiciel qui contrôle MUSICA mais aussi chef de chœur), cette session rassemblait des chefs de chœur, musicologues, bibliothécaires et étudiants pour partager leurs connaissances.

Cinq journées fascinantes! Les participants, regroupés dans une grande salle, travaillaient sur 17 ordinateurs et rampaient dans des montages de partitions. Bercés par des langages variés, des mélodies parfois familières, parfois étranges pouvaient être entendues au gré de l'encodage. Lorsqu'une question musicologique se posait: elle était proposée à la discussion et résolue, parfois à la fin d'un débat intense! Les experts furent vite identifiés. Comment orthographier le nom d'un éditeur allemand? Il suffit de demander à Manfred Bender de Selters qui, outre ses activités de chef de chœur, dirige une bibliothèque chorale de plus de 120.000 titres. Vous avez un problème de computer? Demandez à Henry Gibbons qui, outre ses activités de professeur à l'Université du Nord Texas, a écrit son propre logiciel. Des questions historiques ou musicologiques? Jean-Marie, le bibliothécaire du CIMC mais aussi musicologue est toujours prêt pour répondre.

Que faire de mieux que de passer des heures devant l'écran d'un ordinateur, passant en revue le répertoire choral? Et bien, faire la même chose sans ordinateur, assis devant une bière trappiste (incroyable), ou devant une crème glacée nappée de délicieux chocolat belge. Et lorsque les sujets musicaux viennent à manquer, les différences et similitudes entre nos cultures nous emmènent à parler de la crise du Golfe, de la réunification allemande et des troubles nationalistes yougoslaves. Et après quelques temps, la conversation glisse à nouveau sur la musique, le répertoire, la voix, nous enrichissant mutuellement.

MUSICA est un projet créé par Jean Sturm au sein de l'AREFAC à Strasbourg en France. De nouveaux partenaires se sont rassemblés autour du projet à l'initiative du Centre International de Musique Chorale. De par ses origines, MUSICA est particulièrement orienté sur la musique française et les partenaires ont pour tâche de combler rapidement les lacunes existant dans le répertoire anglo-saxon.

Mais que peut faire MUSICA? Chaque titre possède 5 champs de description, incluant une représentation graphique des premières mesures de la pièce, et la possibilité de les entendre. Les recherches peuvent se faire sur chaque champ ou sur toute combinaison de champs. Il est possible de chercher sur la langue, les périodes historiques, le titre, la mélodie, le genre et la forme, la répartition des voix, les solos, les instrumentations, le sujet abordé par le texte, etc... Les utilisateurs peuvent communiquer avec le logiciel en anglais, français et allemand et il répond dans le même langage. En d'autres mots, si l'information est encodée par un utilisateur anglais, le module thésauros la traduira en allemand pour répondre à une question d'un utilisateur allemand.

Le Centre International de Musique Chorale tente activement de trouver la meilleure façon de développer MUSICA aux États-Unis. Les utilisateurs européens ont plusieurs moyens d'accès. En France, le minitel distribue l'information à domicile.

MUSICA est dès à présent un merveilleux instrument de recherche et il devient de plus en plus représentatif du répertoire international et disponible pour tous les musiciens.



"Carte Blanche"
 por François Bourel, Presidente Honorario de la Federación Europea de Corales Juveniles Europa Cantat. (page 3)

Los acontecimientos mundiales que rodean a los hombres de nuestro tiempo producen graves problemas en la organización de nuestras sociedades. Desde tiempos remotos los hombres han ensayado diversos modos de organizarse. Muchas veces han creído encontrarlos en los enfrentamientos, en las guerras. Hoy en día, a pesar de los conflictos que están siempre presentes, podemos constatar una profunda aspiración a la fraternidad y a la paz.

Esta aspiración tendrá sin duda sus tropiezos, pero ella está presente en todos los continentes. Para mí es evidente que la práctica del canto coral va acorde con esta aspiración. Esta experiencia la hemos vivido desde que reunimos hombres, mujeres, jóvenes y no tan jóvenes para proponerles el canto polifónico.

Participar de un coro es poner en práctica todas las capacidades vocales para alcanzar una ejecución de la mejor calidad posible. Cada coralista, con su personalidad y su cultura propia, es indispensable, y debe aportar lo mejor de sí mismo. Pero cada uno aprende a respetar el aporte vocal de los demás. Cada uno permite que los demás también se escuchen.

Y todos aquellos que respetan esta unidad coral a través de la cual se expresan tantas personalidades, sienten una alegría profunda y una paz interior. Todos sabemos que después de un evento internacional donde se haya trabajado durante seis horas diarias una cantata de Bach, en medio de coristas de naciones diferentes, es imposible ser el mismo que antes.

Por supuesto, la vida política es diferente de un ejercicio coral, pero las virtudes corales son escuchar, tolerar, participar, todas ellas indispensables en la vida de los hombres. Y este es el objetivo que nosotros perseguimos al crear en 1960 la Federación Europea de Coros Juveniles. Este objetivo nunca lo hemos logrado totalmente, pero sí lo suficiente como para movilizar los coralistas de nuestros diferentes países.



Nuevos miembros en Polska
 (page 11)

El Coro de la Universidad Católica de Lublin fue creado el año 1921. Participó en repetidas ocasiones en festivales nacionales adjudicándose premios y distinciones: en el Concurso para Coros "Legnica Cantat" en Legnica, en el Festival Internacional de la Canción Coral en Miedzydroje, en el Festival Internacional de Oratorio y Cantata "Wratlavia Cantans" en Wroclaw y otros. Dió conciertos en varios países de Europa: Austria, Bélgica, Checoslovaquia, España,

Finlandia, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Hungría, Italia, República Democrática y República Federal de Alemania, Suiza, Unión Soviética y Yugoslavia y también en los Estados Unidos y Canadá. Tomó parte en concursos y festivales realizados fuera del país, entre otros, en Arezzo - Italia, Llangollen, Middlesbrough - Gran Bretaña, concurso de grabaciones de la Radio BBC y de la Unión Europea de Radios, Cantonigrós - España, Bayonne, Autun - Francia, Karditsa - Grecia. Efectuó grabaciones para la radio y televisión del país y el exterior. En Bélgica, Italia y Polonia grabó cassettes con sus interpretaciones. El repertorio del coro incluye obras antiguas y contemporáneas a cappella y vocal e instrumental de compositores polacos y extranjeros. Desde 1971 hasta el presente, Kazimierz Gorski cumple la función de director del Coro.



La armonía "Barbershop"
 Definición oficial de la armonía "Barbershop".
 por John Grant (page 12)

La armonía "Barbershop" es un estilo de música vocal sin acompañamiento caracterizado por acordes consonantes a cuatro partes para cada nota de la melodía. Ocasionalmente se pueden cantar breves pasajes con menos voces.

Las partes vocales se denominan tenor, lead (principal), barítono y bajo. El lead canta la melodía, siendo armonizada por el tenor por encima de ella, por el bajo con las notas más graves y completado el acorde por el barítono bien por encima, bien por debajo. En ciertas ocasiones la melodía puede ser cantada por el bajo, aunque no por el tenor excepto por una o dos notas destinadas a evitar problemas en la conducción de la línea melódica o para introducir codas.

La característica principal de la música "Barbershop" son los acordes perfectos mayores y menores y los acordes de 7a de "Barbershop" (del tipo de dominante), siendo resueltos principalmente en el círculo de quintas. Sextas, novenas y acordes de séptima mayor son evitados, excepto en el caso en que lo exija la melodía, mientras que no se usa ningún acorde que contenga una 2a menor. Esta armonización básica puede ser embellecida con progresiones armónicas adicionales que hagan más interesantes ciertos giros armónicos y con algunos énfasis rítmicos para conectar frases o para introducir o finalizar una canción.

El estilo interpretativo de "Barbershop" permite una amplia pero relativa libertad en el tratamiento de los valores de las notas, aunque permaneciendo dentro de la forma, y utiliza cambios de tiempo y de volumen para crear con mayor efectividad un estado de ánimo acorde con la canción y posibilitar una narración artística de la historia.

La línea melódica y el acompañamiento se ajustan en la serie de armónicos naturales para producir un sonido consonante óptimo, de acuerdo con la tonalidad de la canción. Las relaciones entre sonidos resultante están a menudo en desacuerdo con las definidas por la escala temperada. El uso por cada una de las partes de similar y adecuado timbre para el texto y unas buenas relaciones volumétricas realzan además la sensación de consonancia por el mutuo refuerzo de los armónicos que produce el sonido amplio característico de la armonía de

"Barbershop".

La armonía "Barbershop" se popularizó en los Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX.

Tanto en EEUU como en Inglaterra las barberías fueron durante unos 200 años el lugar donde relacionarse con los amigos y donde hacer música, pero nadie sabe con certeza cuando vio la luz este estilo peculiar de música.

Da la impresión de que las canciones de esa época eran armonizadas intuitivamente. La ausencia de diversiones como radio o cine, obligó a la gente a buscar sus propias formas de entretenimiento y parece que hacer música era una de ellas. De esta forma, el canto se hizo muy popular y pronto pudieron verse pianos verticales en numerosos hogares y comenzaron a abundar grupos y familias que cantaban.

El acompañamiento improvisado se convirtió en una característica de esta época y "podía esperarse el comienzo de una improvisación musical sobre una canción en cualquier lugar en que cuatro hombres se encontrasen reunidos".(1)

Un hombre cantaría una canción popular de la época mientras el bajo añadiría profundidad al sonido cantando sobre todo la fundamental y la quinta del acorde, el tenor cantaría una línea consistente sobre todo en 3as y 7as sobre la línea melódica y el barítono completaría la nota que falta en el acorde ya sea por encima como por debajo de la melodía. El resultado sería la armonía a cappella que se conocerá hacia 1900 como armonía "Barbershop" y que previamente fue conocida como armonía "Lampost" o "Curbstone". Con el advenimiento de la radio y la muerte del vodevil, la forma de cantar "Barbershop" comenzó un declive en los años 1920. Las canciones compuestas en aquella época tenían un gusto modernista y hacían menos uso de la resolución de las armonías en el predecible y fácil para improvisar círculo de quintas. "El país se mueve hacia los gustos musicales del público".(2) El estilo vocalista y el jazz se convirtieron en moda y el cuarteto "Barbershop" se habría desvanecido completamente si un abogado fiscal de Tulsa, Oklahoma, no hubiera iniciado una campaña de recuperación en 1939. Owen C. Cash, junto con un agente de inversiones amigo suyo, Rupert Hall, fundaron una sociedad que irónicamente bautizaron como "Sociedad para la preservación y para el estímulo de los cuartetos "Barbershop" que cantan por América, Inc." (o SPEBSQSA).

El movimiento tuvo un auge considerable durante y después de la 2a Guerra Mundial. Agrupaciones de hombres (denominadas chapters: capítulos) deseosas de cantar surgieron a lo largo de los EEUU. Esta organización ha llegado hasta nuestros días con más de 38.000 hombres agrupados en 850 capítulos. Es la asociación de cantantes masculinos más grande del mundo.

Tal vez lo más extraño sobre la evolución de la armonía "Barbershop" es que quedó restringida a los EEUU. Los estilos musicales, incluso en aquellos tiempos, eran rápidamente probados e intentados en otros países. Sin embargo, excepto en casos aislados y no documentados, "Barbershop" permaneció como un fenómeno totalmente norteamericano hasta a mediados de los 60. En estos años, los capítulos en EEUU no sólo cantaban en cuartetos sino que habían comenzado a cantar en grupos más numerosos. Obviamente, esto requería una música previamente arreglada en lugar de

improvisada y los coros "Barbershop" comenzaron a conquistar para el estilo a mucha gente carente de las habilidades requeridas para la improvisación. Esta clase de coro es la que inspiró a Harry Danser, un hombre de negocios de Crawley, Inglaterra, a crear un grupo similar en su ciudad. De esta manera la música "Barbershop" se había transplantado del continente americano a Europa. Tuvieron que pasar 10 años hasta que Harry descubrió que otros grupos también cantaban el mismo estilo de música en Brighton, Reading y Newcastle. Se hicieron los contactos entre los grupos y decidieron que serían beneficiosos encuentros regulares con vistas a mejorar y aumentar sus conocimientos y a competir entre ellos. Así se fundó en 1974 la "British Association of Barbershop Singers".

El resurgimiento de la música coral en Suecia pronto prestó atención a este estilo único y los cuartetos y coros escandinavos comenzaron a aparecer. Al igual que en Inglaterra, se produjo un interés considerable y, en 1980, con 3 cuartetos y 8 coros registrados, nació la "Society of Nordic Barbershop Singers". Desde entonces, este estilo se ha extendido a Noruega y Finlandia. La concienzuda investigación característica de los escandinavos ha hecho que el progreso en esta forma artística haya sido muy rápido.

La música "Barbershop" se inició orientada por y para los hombres. Sin embargo, en todos los países en los que ésta se ha hecho popular, no han tardado en aparecer organizaciones femeninas cantando las mismas armonías elevadas una 4a y con algunos cambios en las voces para mejorar el registro.

Así, el grado de competencia es tan alto que el nivel de calidad se ha elevado y el primer cuarteto femenino que ganó una competición internacional fuera del continente norteamericano fue el cuarteto sueco "Growing Girls".

Desde Escandinavia a Holanda, Bélgica, Irlanda, España, Alemania e incluso Rusia las asociaciones "Barbershop" parecen preparadas para "armonizar el mundo", stogan de una de las organizaciones nacionales. Existen asociaciones en Holanda e Irlanda, mientras que en Alemania están en camino de federar sus coros y cuartetos.

La pregunta ahora sería si esta armonía "Barbershop" continental difiere de la del otro lado del atlántico. La respuesta es notadamente no. De hecho, uno de los objetivos estatutarios de la mayoría de las sociedades y asociaciones es preservar el estilo. Esto significa que la mayoría de las canciones se cantan en inglés. No obstante, existen numerosas canciones escritas en Europa a principios de siglo que son semejantes en estilo y por lo tanto pueden ser consideradas canciones "Barbershop" sin tener en cuenta su lenguaje original.

La música "Barbershop" es un estilo cuyas raíces no se encuentran en la música de Beethoven o Verdi sino en "los arreglos Barbershop, bien escritos y artísticamente ejecutados, como estilo de expresión musical tan válido como el estilo barroco de una cantata de Bach, un madrigal de Gesualdo o un concierto para piano de Mozart (3).

En cualquier caso, debemos considerar que cualquier forma de música que ha perdurado durante más de cien años y se ha propagado durante los últimos 30 años desde América a los cinco continentes creando el "World Harmony Council" para coordinar todos los grupos y dando más educación vocal que

cualquier otra organización de canto, tiene mucho que ofrecer a nuestro mundo musical.

John Grant ha estado involucrado en el "Barbershop Movement" de Inglaterra desde 1975. Es el vicepresidente de la "British Association of Barbershop Singers" y de la "British Barbershop Guild of Judges". Grant es muy conocido tanto en Inglaterra como en el resto del continente como profesor de técnica vocal y educador en general en el estilo "Barbershop". Ha preparado a numerosos coros y cuartetos para ser campeones nacionales y es el director musical del coro de Sheffield "Hallmark of Harmony", que es un coro de 80 miembros y son los campeones nacionales de B.A.B.S. También ha sido finalista en el concurso de Sainsbury "Choir of the Year". John Grant suele ser requerido como jurado en competiciones en toda Europa.



La Obra Coral de Prokofiev por William Braun.

(page 14)

En el año 1991 se celebra el centenario del nacimiento de Sergei Prokofiev, hecho acaecido el 23 de abril de 1891.

Aunque Prokofiev es famoso por sus ballets, conciertos, bandas sonoras de películas, óperas y obras para orquesta y piano, sin embargo sus obras corales son muy poco conocidas.

Debido a lo poco que se ha escrito o se sabe sobre la música coral de Prokofiev, vamos a examinar en este artículo sus trabajos corales más importantes (1), con el fin de familiarizar a los directores de coro y a los cantantes con las obras corales de uno de los más importantes compositores rusos de la primera mitad del siglo XX (2).

La obra "Dos Poemas" ("El Cisne blanco" y "Olas", op.7), fue compuesta en 1911, cuando era estudiante en el conservatorio de San Petersburgo, para coro femenino y orquesta, sobre textos del poeta simbolista ruso Konstantin Balmont. Esta fue la primera incursión de Prokofiev en el género de la música coral en un tiempo en el que empezaba a ser reconocido como compositor de obras para piano y orquesta. Prokofiev escribió estas dos piezas con la esperanza de que serían interpretadas por el coro del conservatorio, del cual él mismo era director como parte de sus clases de dirección con Chereprin. Prokofiev dirigió "El Cisne blanco", experiencia que más tarde recordaría con consternación en su autobiografía, resaltando que esas canciones eran demasiado difíciles para el coro de estudiantes. Israel Nestyev, su biógrafo soviético oficial, calificó esas piezas de "demasiado inusuales"; sin embargo, Harlow Robinson, otro biógrafo más reciente, disiente de ambas valoraciones:

"La línea melódica es clara y no cromática mientras que el acompañamiento se sucede con suaves arpeggios. El tiempo es andante molto. El estilo vocal es melódico, no como en "El patito feo" o en la ópera "El jugador" op.24, de estilo declamatorio de acuerdo con el idioma. Románticas, soñadoras, incluso sentimentales, estas canciones se diferencian bastante del estilo insistente y agresivo de las piezas compuestas durante el mismo período y nos muestran la otra cara de la personalidad musical de Prokofiev" (3)

Prokofiev no regresó al género coral hasta

1917 cuando compuso "Siete, son siete", op.30 (una versión del poema del mismo nombre de Balmont basado en una antigua invocación rusa, a la Guerra Mundial y a todo el caos que acompañó a dichos acontecimientos. "El texto de la antigua inscripción ... dio a Balmont las bases para su descripción de siete gigantes terribles que gobernaban el mundo".

"En la sima profunda su número es siete. En el cielo azul, ¡Siete, son siete! Cuando surjan al oeste, son siete. Cuando se asoman por el este, ¡Son siete! Sentados en su trono en la oscura sombra, son sus voces las que se elevan de murmullos a bramidos, y son sus cuerpos los que llenan la inmensidad del cielo a la tierra. ¡Siete, son siete! ¡Siete, son siete! ¡Siete, son siete!"

Prokofiev añadió una estrofa propia que contenía una velada alusión a los acontecimientos contemporáneos:

"Ellos merman el cielo y la tierra. Ellos confinan, detrás de puertas a países enteros. Ellos oprimen a las naciones y las naciones oprimen a los pueblos; ¡Siete, son siete! ¡Siete, son siete!"

"De este modo los terribles gigantes caldeos son para Prokofiev aparentemente el símbolo de la fuerza terrorífica que ha sumido a la humanidad en el abismo de la guerra y la devastación ... Esta fuerza siniestra rige el mundo y tan sólo se le opone el salvaje encantamiento pagano ... ¡Oh, Espíritu Celestial! ¡Maldícelos! ¡Maldícelos! ¡Maldícelos!" (4).

Estos textos fueron seleccionados de acuerdo con la moda primitivista o "bárbara" que impuso Stravinsky con "La Consagración de la Primavera" y que el mismo Prokofiev usó en su "Suite Escita", op.20. Este trabajo expresionista fue compuesto para tenor dramático solista, coro mixto dividido hasta en ocho partes y una gran orquesta sinfónica con la sección de metal y percusión ampliada (4 trompetas, 8 trompas, 3 trombones tenor, trombón bajo, tuba, contratuba, timbales, 2 bombos, platillos, pandereta, caja, tam-tam, chimes, xilófono, celesta y 2 arpas).

Prokofiev resaltó la encantadora calidad del texto que dividía esta obra de un solo movimiento de aproximadamente 7 minutos y medio, en 8 secciones contrastadas sin repeticiones ni recapitulaciones. Los ostinatos rítmicos y melódicos (ejemplo 1), juegan,

un papel importante en la estructura completa de la obra. La armonía es extremadamente densa en las secciones tutti, en las que Prokofiev usó de su técnica contrapuntísticamente junto con ciertos efectos descriptivos. Algunos de los efectos inusuales que se encuentran en la partitura son: 1) el cuchicheo del coro; 2) el uso del golpe "col legno" por parte de toda la cuerda; 3) la elevación en glissando de todo el coro; 4) el episodio bárbaro para percusión sólo. Los efectos coloristas y descriptivos predominan sobre la expresividad melódica que es más bien declamatoria y limitada a frases breves o figuras en ostinato (5).

Debido a que "Siete, son siete" requiere de un conjunto muy amplio para su ejecución, lo que no era disponible en Rusia en 1917/18, la obra no se estrenó hasta 1924 en París

bajo la dirección de Koussevitsky. La obra fue bien recibida aunque el efecto dramático del encantamiento casi se perdió al ser ejecutado dos veces durante la velada. Olin Downes describió este concierto bastante detalladamente en el New York Times:

"Siete, son siete, habría hecho correr hacia la calle a un público habituado a los programas orquestales de Nueva York. Por ello Prokofiev es un joven travieso y descarado. Cómo sonará su música dentro de diez años es otra cuestión. Cómo habría sonado bajo la batuta de otro director menos simpático que Koussevitsky es difícil de determinar. Pero aquella tarde y bajo estas circunstancias la música produjo una tremenda impresión. Es la composición de Prokofiev más descomunal, horrible y pesimista pero también la más efectiva que hemos escuchado hasta ahora. Al finalizar, el público estalló en una gran ovación"(6).

Prokofiev no retornará al mundo vocal-sinfónico (medio que usó para casi todos sus trabajos vocales) durante casi 20 años. Durante esos años numerosos cambios se produjeron tanto en Prokofiev como en la situación mundial y en su Rusia nativa. Prokofiev dejó Rusia en 1918 y se dedicó las dos décadas siguientes a dar conciertos por Europa y América mientras residía habitualmente en Francia. Se creó una reputación internacional tanto como concertista como compositor, pero finalmente decidiría su retorno a Rusia en 1936 y, a pesar de los oscuros presagios que evidenciaban lo que se avecinaba, se convirtió en ciudadano soviético.

"Simplemente, quería volver a casa. Durante su permanencia en occidente nunca dejó de ser, sobre todo, ruso. Había ampliado su círculo con muchos conocidos, pero sus verdaderos amigos eran rusos y, la mayoría de ellos, ... estaban en Rusia. Echaba en falta el apoyo y la confianza de estos amigos y, sobre todo, echaba en falta el estímulo de estar en compañía de rusos en Rusia.(7)

Esta decisión afectaría profundamente su vida y su música.

Los primeros indicios de un "nuevo orden" habían aparecido en 1929 con el pronunciamiento de la "Plataforma Ideológica de la Asociación Rusa Proletaria de Músicos". En 1932, siguió un período de aislamiento artístico con respecto a la música de Europa occidental y la Unión de Compositores Soviéticos marcó la línea a seguir por el compositor, quien fue aconsejado a orientar su música hacia el pueblo y a redescubrir las tradiciones del pasado de Rusia y particularmente sus materiales nativos folklóricos (8).

La "Cantata para el 20 Aniversario de la Revolución de Octubre" op.74, fue un intento de componer música en el nuevo estilo marcado por el estado, patriótico y accesible a todo el pueblo. La cantata fue concebida a gran escala para no menos de 500 personas: narrador, dos coros (uno profesional y otro amateur), cuatro orquestas (sinfónica, banda, percusión y bayán), así como efectos de sonido realistas como disparos de pistolas y de ametralladoras y sirenas. Los textos para la cantata fueron extraídos de citas de los héroes de la ideología comunista, Marx y Engels, Lenin y Stalin. Prokofiev declaró: "Lenin escribió en un lenguaje tan claro, gráfico y convincente, que no he querido recurrir a la versificación de ninguna de sus ideas; he querido acudir directamente a la fuente y usar las palabras actuales del líder" (9). Los textos están ordenados cronológicamente y constituyen las diez partes diferenciadas de la cantata.

Parte 1: Introducción orquestal (Epígrafe del Manifiesto comunista: "Un espectro acecha a Europa, el espectro del comunismo").

Parte 2: Filósofos (coro con texto tomado de la tesis de Marx sobre Ludwig Feuerbach: "Los filósofos han interpretado el mundo de modos diferentes; el objetivo es, sin embargo, cambiarlo").

Parte 3: Interludio orquestal.

Parte 4: "Marchamos en un grupo compacto al borde de un precipicio por una senda difícil". (Coro sobre el texto de Lenin ¿Qué debemos hacer?).

Parte 5: Interludio orquestal.

Parte 6: La Revolución (coro sobre textos extraídos de los artículos y discursos de Lenin en octubre de 1917).

Parte 7: La Victoria (Orquesta y coros, sobre textos de Lenin).

Parte 8: La promesa de Stalin (coro sobre texto tomado del discurso de Stalin ante el férretro de Lenin).

Parte 9: Sinfonía (para orquesta sinfónica y orquesta de acordeones con el tema "la construcción del socialismo").

Parte 10: "La Constitución de Stalin" (coro sobre texto extraído del discurso de Stalin ante el Congreso Extraordinario de los Soviets: "de cada uno, de acuerdo con sus posibilidades, a cada uno, de acuerdo con sus necesidades").

En "La Revolución", la sección más larga e importante, Prokofiev nos muestra un cuadro de combates que se ve incrementado gradualmente en intensidad a medida que se van añadiendo más fuerzas, creciendo en volumen y en excitación, lo que constituye una reminiscencia de "Siete, son siete". El estilo vocal de la cantata es mezcla del estilo mágico de "Siete, son siete" y "una línea más lírica y épica, particularmente para las voces femeninas, que encontrará su expresión más completa en "Alexander Nevsky" y en "Guerra y Paz" (10).

Los amigos y colegas de Prokofiev se sintieron confundidos con la obra, y la burocracia objetó la insuficiencia de textos heroicos de los "brillantes y preclaros líderes de la Revolución". Estas reacciones hicieron que la obra no se estrenara en 1937. De hecho, la cantata no fue estrenada hasta 1966 "... y demostró ser una partitura inmensamente emocionante y dramática, comparable con la mejor música del compositor de los años 30". (11)

De nuevo en 1938 Prokofiev intentó componer en el estilo simple y patriótico dictado por las autoridades, y así ve la luz la suite coral "Canciones de nuestros días", op.76. En esta suite, instrumentada para orquesta, coro mixto y solistas, Prokofiev empleó textos folklóricos y nacionalistas de los poetas soviéticos Marshak, Lebedev-Krumach y Prishchets en los que se presentan varios aspectos de la vida soviética. Esta obra consta de una Introducción orquestal (una marcha) y un ciclo de 8 canciones: Sobre el puente, Cuidate, Dorada Ucrania, Hermano por hermano (una de las baladas más dramáticas y célebres), Chicas, El de los 20 años, Canción de cuna, y Del fin al fin.

Este segundo intento de una música "de nueva simplicidad" fue estrenado en 1938 por el coro y orquesta del comité de la Radio Unión, pero no logró ningún éxito por parte de la crítica ni por parte del público. Sin embargo, y según escribió Nestyev, el esfuerzo no fue en vano:

"A pesar de la ausencia de éxito, estas canciones dotaron al compositor de una valiosa experiencia en el idioma vocal. Anteriormente se había limitado casi exclusivamente al estilo declamatorio y en ninguna obra, ni en sus óperas ni en sus

canciones, había usado una verdadera melodía. Componiendo estas canciones, pudo finalmente alcanzar esta difícil esfera de la composición. Sin la producción de estas canciones de 1935-37 (op.66 y op.76) Prokofiev difícilmente habría podido alcanzar la pureza clásica de la línea melódica que más tarde nos cautivarán en las melodías corales rusas de "Zdravitsa" (Saludo a Stalin, op.85) y "Alexander Nevsky", op.78" (12)

A pesar de la poca aceptación con que se recibió la "Cantata al 20 aniversario" y las "Canciones de nuestros días", Prokofiev compuso una de sus mejores obras para la película "Alexander Nevsky". El famoso director de cine Eisenstein propuso a Prokofiev colaborar con él en la producción de esta película y le prometió que la música no se limitaría a ser un mero acompañamiento de fondo a las imágenes, sino que sería una parte integral de la película. Eisenstein y Prokofiev trabajaron muy bien juntos y la película se terminó en 1938. Estrenada en Moscú en diciembre de aquel año, fue aclamada como obra maestra, juicio que se repetiría en todos los países alrededor del mundo donde era estrenada" (13).

Poco después del éxito de la película, Prokofiev trabajó en la transformación de la banda sonora en la cantata Alexander Nevsky, op.78. Esto obligó al compositor a seleccionar y descartar música de la película, reorganizar para sala de conciertos y enlazar todo el material en una forma compensada. La cantata (14), orquestada para mezzosoprano solista, coro mixto y orquesta, tiene una duración aproximada de 40 minutos. Las siete secciones de la cantata de corresponden con la línea general narrativa de la película:

I "Rusia bajo el yugo mongol" Mediante una música sombría, el autor evoca el sentimiento de desolación que se apoderó de Rusia tras la invasión tártara a mediados del siglo XIII.

II "Una canción de Alexander Nevsky". Con una música de líneas ascendentes, el coro eleva su voz en alabanza al héroe, Nevsky, quien ha ayudado al pueblo a provocar la derrota de las tropas suecas a orillas de río Neva.

III "Los cruzados en Pskov" Los caballeros teutones, disfrazados de cruzados, están representados por una música que intencionadamente combina cadencias gregorianas (el coro canta un texto eclesiástico en latín) con armonías y sonoridades modernas y brutales.

IV "Alzate, pueblo ruso" El pueblo ruso es animado a levantarse en contra de los invasores; la música refleja la intensidad de este sentimiento.

V "La batalla sobre el hielo" La batalla del lago Chud es pintada de una forma horripilante pero realista.

VI "En el campo de la muerte" La aflicción por la muerte, expresada en el canto de una muchacha rusa, se mezcla con una exaltación del patriotismo.

VII "La entrada de Alexander en Pskov" El coro y la orquesta se unen en un grandioso himno de triunfo para celebrar la victoria de Nevsky mientras entra glorioso en la ciudad de Pskov (15).

Esta cantata, ejemplo único de una composición a gran escala basada totalmente en la banda sonora de una película, se convirtió en uno de los mejores trabajos de Prokofiev. La estructura completa de la obra está relacionada con la forma sonata. Los movimientos I-IV

constituyen la introducción y la exposición; el movimiento V en el que temas diferenciados son contrapuestos y combinados contrapuntísticamente, representa el desarrollo; el movimiento VI (en el que aparece el solista) proporciona una pausa dramática; y, el movimiento final, en el que los temas del 2º y 4º movimientos son reafirmados, sirve de recapitulación (16).

Esta cantata nos muestra un claro ejemplo de cómo Prokofiev usaba el material folklórico y litúrgico como modelo mediante:

... la "recomposición armónica y rítmica de los temas originales y el uso de las posibilidades instrumentales del siglo XX. Esta fue, de hecho, la línea que siguió en el uso de material folklórico o "ajeno" en todas sus composiciones. Uno de los mejores ejemplos que encontramos en Nevsky es el canto litúrgico latino "Peregrinus expectavi/Pedes meus" de los caballeros teutones católicos. Por supuesto sigue siendo "católico" en sus intervalos, monotonía y ritmo, pero esas características están grotescamente exageradas para realizar un punto dramático y transmitir una imagen negativa de los invasores.

Del mismo modo, en las canciones entonadas por los novgorodianos, "Alzate pueblo ruso", "Canción de Alexander Nevsky" y "En el campo de la muerte", usó formas y ritmos familiares en el folklore ruso pero, como en "Canciones de nuestros días", están plasmadas en el estilo "moderno" propio de Prokofiev. El autor enfatiza una línea melódica ligera y épica en legato que, asociada con Nevsky y los rusos, imprime un carácter de serena nobleza y poder lírico (17).

El estreno americano de Nevsky se produjo en 1943, a través de una emisión radiofónica dirigida por Stekowski. La primera ejecución en concierto fue en 1945 con Ormandy al frente de la Orquesta de Filadelfia. Olin Downes escribió tras el concierto:

"La música está constuida sobre grandes líneas con unos efectos de masas magníficos ... La obra es de una simplicidad magistral, con música orquestal de un poder extraordinario y escritura coral con acentos del pueblo y del compositor, que se nos muestra aquí como verdadero descendiente de Mussorgsky ... Es destacable el colorido orquestal así como la maravillosa escritura de las voces (18)

Ciertamente, esta cantata es uno de los más grandes trabajos corales de Prokofiev y merece especialmente ser ejecutada durante este año, aniversario de su nacimiento. Esta es la única obra de grandes dimensiones que puede ser encontrada en inglés. La partitura reducción de piano se puede conseguir en la editorial Kalmus (K 06380). También se puede encontrar una grabación de la cantata (junto con "Siete, son siete", y "Zoravitsa") en el CD 278389 producido por SDRM y en versión de los Coros y Orquesta Sinfónica de la URSS.

En 1939, el Comité de la Radio Unión le encargó la composición de una obra para coro y orquesta titulada "Zdravitsa" (Brindis de felicitación) op.85. Debido a que la cantata debía ser un tributo en el 60 cumpleaños de Stalin, numerosas veces aparece con el subtítulo "Saludo a Stalin". Prokofiev eligió las siete canciones populares incluidas en esta cantata folklórica de entre las diversas nacionalidades de la URSS, pero sin embargo imprimió a cada una de ellas su estilo personal. A pesar de que "Zdravitsa" fue instrumentada para gran orquesta, el compositor intentó plasmar las características del canto coral ruso, en este

ciclo de canciones de casi 14 minutos de duración. Su habilidad en la composición coral se manifiesta en la variedad de colores y en la alternancia de secciones y timbres variados. La forma rondó del ciclo, es unificada por el tema principal (ejemplo 2) que actúa como estribillo a lo largo.

de toda la obra. Se trata de una melodía lírica de reminiscencias rusas que se ve afectada por repentinas modulaciones a tonalidades inesperadas. A pesar de que este tema no es de ningún modo música folklórica, nos muestra la gran habilidad de Prokofiev para conseguir entretener las diferentes canciones folklóricas en una unidad sin fisuras, con el tema principal que hace de aglutinador. La introducción orquestal se basa en este tema que reaparece dos veces más a al mitad de la pieza y de nuevo es usado de forma aumentada en la conclusión. "Zdravitsa" fue el intento de componer en el género oficial de cantata política que más éxito obtuvo (19).

La siguiente obra coral de Prokofiev fue concebida en 1942 mientras se hallaba evacuado en Tbilisi. "Cuento de un muchacho desconocido" op.93, para soprano y tenor solistas, coro y orquesta. Se trata de una cantata patriótica sobre un texto anti-nazi del famoso poeta soviético Antokolsky. Prokofiev escribió en su cuaderno de notas:

"La base de la cantata es el destino de un muchacho cuya madre y hermana fueron asesinadas por los fascistas, quienes así destruyeron su infancia feliz. El alma quebrada del niño se transforma hasta la hombra capacitándole para una hazaña de armas. Durante la retirada alemana de su ciudad, el muchacho vuela con una granada el coche de un comandante fascista. El nombre y la suerte del muchacho son desconocidos, pero el valor y la gloria de su acción se extiende desde el frente a la retaguardia, incitando al pueblo a la lucha contra el enemigo. Me he esforzado en componer una cantata de acción rápida y dramática.

A pesar de sus esfuerzos, la cantata no fue bien recibida y tan sólo fue interpretada una vez en Moscú en 1944. Incluso Shostakovich criticó negativamente la obra: "en Cuentos ... la música está desprovista de una base constructiva sólida. Me da la sensación de una serie de cuadros musicales inconexos. En mi opinión, parece imposible crear una obra de gran dimensión con un método semejante". (20) Prokofiev usó la técnica de emplear dos estilos musicales contrastados para expresar los elementos conflictivos y dramáticos de la historia, al igual que había hecho en "Alexander Nevsky", pero topó con la misma dificultad de la "Cantata para el 20 Aniversario...". La prosa del texto requirió de una gran cantidad de frases declamatorias, lo que dejó poco espacio para melodías líricas para el coro. El papel de líder musical en esta obra pasó así a manos de la orquesta.

"Prospera, Oh poderoso País-Cantata para el 30 Aniversario de la Revolución de Octubre" fue otra cantata "soviética" escrita en 1947 para coro mixto y orquesta sobre texto del poeta Dolmatovsky, un antiguo corresponsal de guerra que había escrito numerosas canciones populares. Estructurada en un solo movimiento, está dotada de "espíritu festivo con temas líricos basados en canciones nacionalistas rusas. Esta obra fue recibida friamente por las autoridades pero, sin embargo en 1954, en un artículo conmemorativo sobre Prokofiev, Shostakovich elogió la cantata como "una obra maestra dedicada a nuestros gloriosos tiempos, un trabajo de un patriotismo ferviente".

A pesar de que Prokofiev había intentado

obviamente acatar los dictados de las autoridades desde su regreso a Rusia, en lo que se refería a la "nueva simplicidad" de su música, especialmente la música coral, siguió viéndose atacado, como muchos de sus colegas, por las autoridades soviéticas. En 1948, el gobierno se decidió a corregir lo que consideraba estado de descuido de la música. En un decreto oficial del partido, las obras de Prokofiev y de la mayoría de los más importantes compositores rusos, fueron denunciadas por "ciertas desviaciones formalistas y tendencias antidemocráticas extrañas al pueblo soviético y a sus gustos artísticos". Las "desviaciones formalistas" se referían generalmente a cualquier clase de "modernismo", incluyendo "melodías angulosas incantables, ritmos primitivos, ruidos futuristas y especialmente dodecafonía". Delicado de salud y temiendo por la seguridad de su esposa, Prokofiev escribió una carta a la Asamblea General de Compositores Soviéticos, en la que aceptaba el "formalismo" y abogaba por el retorno a una "melodía memorable", el cambio de la atonalidad por un lenguaje armónico simple y la reinstauración de una polifonía capaz de incorporar melodías folklóricas rusas" (21).

A pesar de que su salud siguió deteriorándose (sufrió una apoplejía que lo dejó inválido por un tiempo) continuó componiendo y, en 1949, aceptó otro encargo de la Radio Unión que sería su próxima obra coral: "Fogata de Invierno", op.22. Esta suite coral, escrita para narrador, coro de niños y orquesta sobre textos de Marshak, escritor para niños de gran talento, narra la historia de un grupo de niños de ciudad que pasan un día en el campo. La suite consta de 8 movimientos a los que precede un texto recitado en siete de las partes: I Salida, II La nevada, III Vals sobre el hielo, IV La carrera de los jóvenes pioneros, V La fogata, VI Noche de invierno, VII En marcha, VIII El regreso. El coro de niños tan sólo aparece en el 5º movimiento (22).

Exhausto tras la composición de "Fogata de Invierno", Prokofiev inició la composición de la que sería su última obra completa para coro y orquesta, el oratorio "Levántate por la Paz", op.124. Prokofiev probablemente pensó que la quedaba poco tiempo de vida y, a pesar de que los médicos le ordenaron disminuir su trabajo, continuó trabajando en una gran cantidad de obras. Durante el verano de 1950, a la vez que trabajaba en el oratorio "Levántate ...", Prokofiev compuso la "Marcha del Soldado", op.121 en el estilo militar de su ópera "Guerra y Paz". El oratorio "Levántate por la paz" para narrador, contralto, niño contralto, coro de niños, coro mixto y orquesta completa con una nutrida sección de percusión, usa textos de Marshak sobre la guerra y la necesidad de una paz futura. Consta de 10 movimientos con una duración total de 40 minutos y está agrupado en 3 partes que, por expreso deseo de Prokofiev debían ser ejecutadas sin interrupción.

Parte I: habla de los estragos de la guerra. Movimiento 1: "Apenas se ha recuperado la tierra de los estruendos de la guerra". En esta dramática introducción se recuerdan los sucesos del pasado mediante narrador, coro y orquesta. Movimiento 2: "Para quienes tienen 10 años de edad". El coro de niños entabla un diálogo conmovido con el alto solista. Movimientos 3 y 4: "Stalingrado, ciudad de gloria" y "La Paz indestructible será la recompensa de los héroes". Ambos movimientos comienzan con una introducción orquestal basada en el leitmotiv de la paz al que sigue una parte

coral declamatoria representando una sucesión de escenas diversas.

Parte II: describe la pacífica vida de los niños soviéticos.

Movimiento V: "No queremos guerra". Una marcha para atraer la atención, con acentos inesperados y una armonía simple, nos representa a los niños de una escuela mientras escriben estas palabras.

Movimiento VI: "La Paloma de la paz". Se trata de un scherzo con un acompañamiento casi de danza en el que el coro de niños canta una canción sobre la Paloma de la Paz.

Movimiento VI: "Canción de cuna". Esta sección lírica expresa la serena alegría de la maternidad y la esperanza de paz de todas las madres.

Parte III: celebra el movimiento de luchadores por la paz.

Movimiento 8: "Marcha festiva". Los luchadores por la paz de todas las nacionalidades se unen en una marcha. En los últimos copases el coro entona el tema del movimiento 3º.

Movimiento 9: "Una charla en el aire". El narrador recita un texto sin música.

Movimiento 10: "Todo el mundo está preparado para librar la batalla contra la guerra". Aquí aparecen los tres temas alternados. El principal tema de la paz, el tema de la alegría y el tema de la infancia feliz del 6º movimiento (23).

"Levántate por la Paz" fue estrenada junto con "Fogata de Invierno" en el prestigioso Salón de las Columnas de Moscú en diciembre de 1950. Fue el primer concierto desde los ataques del gobierno en 1948 en el que se ofrecieron obras de Prokofiev. El oratorio fue bien recibido por las autoridades al que más tarde concederían el premio Stalin.

"Levántate por la Paz" no es, a pesar de su título, una obra jactanciosa del poderío de la Unión Soviética que avise al resto del mundo a mantener las distancias. Esa fue la línea seguida por Stalin; Prokofiev, sin embargo, tenía su propio punto de vista y lo expresó en esta obra extraída directamente de su corazón, no sólo el de un ruso, sino el de un gran ser humano, un patriota que odiaba el nacionalismo mezquino, un luchador que odiaba la guerra (24).

Prokofiev, sabiendo que su público no entendería lo que quería comunicar a través de esta obra, escribió: "en este oratorio he intentado expresar mis sentimientos sobre la guerra y la paz y mi fe en que o habrá más guerras, en que todas las naciones del mundo salvaguardarán la paz, la civilización, a nuestros niños, nuestro futuro".

Durante su vida, Prokofiev también compuso otros trabajos corales, aunque no se trata de obras a gran escala, ni tienen la misma importancia que las mencionadas anteriormente. La mayoría son fragmentos inéditos de canciones populares patrióticas (25).

Son los siguientes:
2 Coros, op.66a, 1935: "El partisano Aheleznyak" y "Anyutka".
4 Canciones, op.66b, 1935: "El despertar de la Patria", "A través de niebla y nieve", "Más allá de la montaña" y "Canción de Voroshilov".
7 Canciones y una marcha en La, op.89, 1941: "Canción", "Canción del valiente", "La promesa del conductor del tanque", "Hijo de Kabarada", "La novia del soldado", "Fritz" y "Amor de guerra".

Himno nacional e Himno de la Unión, op. 48, 1943 y 1946; texto de Mikhalkov y

Shekianchev respectivamente.

Finalmente, Prokofiev fue reconocido por las autoridades soviéticas como verdadero compositor ruso durante sus dos últimos años de vida. Murió el 5 de marzo de 1953, el mismo día de la muerte de Stalin, víctima de una hemorragia cerebral.

Existen tres arreglos en inglés de melodías escritas por Prokofiev en Choral Music In Print. "The Bells of Christmas" es el arreglo de una melodía de la suite orquestal "Teniente Kihé". Fue arreglada por Robert Allen para un coro SSATBB y publicada por Galleon Press. "Midnight Sleigh Bells" es un arreglo de la misma melodía para coro SATB y piano de Robert Hebble y está publicada por Shawnee Press. "Campfire Chorus", es un arreglo de Ian Barlett para coro en dos partes y piano, y está publicada por Robertson Publications. A pesar de que estos arreglos no son de hecho música coral escrita por Prokofiev, llevan impreso el sabor de su música y son unos buenos medios para presentar su música ante nuestros auditorios.

Tanto la música coral como la instrumental de Prokofiev abarca una amplia colección de estilos y significados, desde el primitivismo de "Siete, son siete" y la "Suite escita", pasando por el neoclasicismo de "Alexander Nevsky" y la "Sinfonía Clásica", hasta el folklorismo simple de "Canciones de nuestros días" y "Pedro y el lobo". A pesar de que Prokofiev estaba sujeto a los mezuquinos dictados de la ideología de su gobierno, supo estar por encima de ellos para ofrecer al mundo obras de calidad, integridad y visión.

De esta manera, como en el caso de Shostakovich, la capacidad de Prokofiev para mantener su integridad en la producción de un impresionante corpus alejado de la "oficialidad", se tradujo en el sello de calidad del verdadero artista, de ahí que no todas las obras que utilizan temas rusos pueden ser consideradas como propaganda del régimen (26).

Obras como "Alexander Nevsky" y "Levántate por la paz" son más bien obras maestras que nos ayudan a situar a Prokofiev como uno de los más grandes compositores de nuestro siglo. Es pues conveniente, justo y digno que durante 1991 le homenajeemos dándonos a conocer y dando a conocer al público la música producto de su genio creador.



Las "Choralies íntimas" por Patricia Abbott (page 47)

Las IX Choralies Íntimas A Coeur Joie (ACJ) Canadá tuvieron lugar en el histórico enclave de L'Île-des-Moulins, en el Vieux Terrabonne, al nordeste de Montréal, entre el 20 y el 28 de julio pasados.

Este acontecimiento, que se celebra cada tres años, atrajo en esta ocasión a una centena de coralistas participantes, sobre todo de la región de Quebec, aunque también acudieron cantantes de Ontario, Estados Unidos y Europa. A éstos se sumaron instrumentistas y miembros de diversos grupos invitados. Choralies íntimas, por lo tanto, pero calcurosas y acogedoras. Nicolás Ruffieux, presidente del movimiento ACJ Suiza y miembro del Consejo Internacional ACJ asumió la presidencia de honor de la concentración.

Los coralistas trabajaron bajo la dirección

de directores muy conocidos de los habitantes de Quebec y de miembros de ACJ. Chantal Masson-Bourque, de la Universidad Laval de Quebec, dirigió un seminario dedicado a las obras de Mozart, entre las que destacamos Misericordias Domini K222 y Regina Coeli. James Wild, presidente de Sing for Pleasure, el movimiento ACJ en Inglaterra, eligió para trabajar obras del repertorio sacro inglés de los siglos XIX y XX. Asimismo pudimos escuchar obras de Matthias, Gardner y Rutter.

El director de coro belga Ives Wuyts también trabajó con repertorio sagrado, pero en este caso eligió a los autores italianos del siglo XVII Frescobaldi, Monteverdi y Marcello. Finalmente, Jean-Pierre Gagnon, de Trois-Pistoles, Quebec, propuso un seminario que aunaba música folklórica con piezas de Leclerc, Vigneault, Ferland, Lapointe y Paré.

En canto común estuvo encomendado a los mismos directores quienes, en algunas ocasiones, cedieron el podium a André Beaumier y a Richard Ducas, de ACJ Canadá y a Nicolás Ruffieux.

Además de participar en los diversos seminarios y talleres, los coralistas pudieron escuchar a los coros de la región en el concierto inaugural. La obra principal del programa fue la Cantate pour une Joie, del compositor canadiense Pierre Mercure, sobre poemas de Gabriel Charpentier. El programa de actividades se completó con conciertos ofrecidos por coros invitados de Francia, Nouveau-Brunswick y Quebec, con veladas animadas por Les Sortilèges (conjunto de danzas nacionales folklóricas de Quebec) y por el grupo vocal La Bande Magnétique, y con una animada cena campestre.

Para finalizar, recordemos que las próximas Choralies internacionales tendrán lugar entre el 4 y el 12 de agosto de 1992 en Vaison-la-Romaine, Francia.



Joven Coro Mundial 1991. ¡El éxito está confirmado! (page 47)

En esta ocasión ha sido Hungría, en el incomparable marco de la ciudad de Kecskemét, cuna del insigne compositor Zoltán Kodály, la que ha sido sede del "Joven Coro Mundial 1991". En esta ciudad ha tenido lugar el campus de ensayos intensivos, y ello ha sido posible gracias a la estrecha colaboración del Instituto de Pedagogía Musical Kodály. Este campus coincidió en el tiempo, entre el 14 y el 28 de julio, con el renombrado Seminario Internacional Kodály que se celebra cada dos años. Punta de lanza en Hungría, la sección nacional de Juventudes Musicales, bajo la dirección de Béata Schanda, ha realizado un trabajo fantástico, permitiendo al coro trabajar en unas condiciones excelentes. Durante su estancia en Kecskemét, el coro se alojó en el Colegio Mayor de la Escuela de Enfermeras de la ciudad.

Se trabajaron dos programas diferentes: un programa a cappella con obras de Rautavaara, Ligeti, Eben, Brahms, Reger, Sandström, Pärt, Hahn y otros espirituales del mismo estilo, y por otra parte la Misa en Do menor de W.A. Mozart.

Fred Sjöberg, responsable del programa a cappella, hizo maravillas. Pedagogo sutil que hace uso de toda la sabiduría adquirida

en la escuela de Eric Ericson, Fred conquistó al coro tanto por su precisión y sus gustos musicales como por su amabilidad y paciencia. Se debe destacar que se trataba de un programa muy denso y de una dificultad diabólica. Es increíble la cantidad de trabajo realizado en apenas 10 días de ensayos. Con un ritmo de 6 horas diarias, a las que se debe añadir otra hora más de participación en las clases magistrales de dirección de coro del Seminario Kodály, los coralistas han hecho frente a más de 200 páginas de intensa música para alcanzar un resultado que la prensa ha saludado con comentarios elogiosos en todos los lugares donde el coro ha dado algún concierto. Los ocho conciertos ofrecidos en Hungría (de los cuales dos en Budapest), en Praga y en Bélgica, reunieron a más de 5000 entusiasmados espectadores.

Frieder Bernius era muy esperado por los coralistas reinvidados en esta ocasión (más o menos el 40 por ciento del coro). En 1990, había hechizado tanto al coro como a la audiencia por su "poder" y su "encarnación" de la música. Respondiendo a las expectativas, este año triunfó gracias a la magistral interpretación de esta misa de Mozart, calificada por el director del Concertgebouw de Amsterdam como "el mejor concierto de la sesión estival dentro de estos muros". A la cabeza de una orquesta constituida en Praga para la ocasión, y en la que se podía reconocer a numerosos miembros de la Orquesta Filarmonica Checa así como del Collegium Musicum Pragense, y con la convivencia de unos solistas impecables, de los cuales dos fueron elegidos de entre los miembros del coro, Frieder Bernius pudo mostrar la gran dimensión de su talento, seguido por un coro lleno de entusiasmo.

Esta es la tercera ocasión en que se reúne el Joven Coro Mundial (la segunda que se realizó bajo los auspicios de la Federación Internacional de Música Coral en compañía de la Federación Internacional de Juventudes Musicales). Este proyecto reúne anualmente a unos cien jóvenes de entre 17 y 24 años, que en esta ocasión provenían de 29 países de los cinco continentes. La gira de conciertos los llevó desde Hungría a Praga (cinco días memorables en los que se ofrecieron tres conciertos, de entre los cuales dos veces la misa de Mozart, gracias al eficaz trabajo de Jamila Hla Shwe, miembro del coro) y, finalmente, a Bélgica y a Amsterdam, por invitación del Centro Internacional de Música Coral y de su director Jean-Claude Wilkens.

En 1992, España será el anfitrión del Joven Coro Mundial y sus directores Tõnu Kaljuste (Estonia) y Eduardo Mata (México).

Si tienes entre 17 y 24 años, una sólida formación musical y vocal, y quieres ser candidato para participar en la próxima sesión del Joven Coro Mundial no olvides contactar con tu sección local de Juventudes Musicales o con la federación coral de la que seas miembro en tu país. Ellos tienen toda la información necesaria y podrán ampliar detalles sobre la forma y lugar de selección.



APERTURA HACIA EL ESTE Y LA VANGUARDIA.
Festival "Europa Canta 11" en el País Vasco.

(page 48)

Vitoria, finales de agosto. El festival internacional Europa Cantat 11 en que

participaron más de 3000 coristas provenientes de 40 países se acabó en la capital del País Vasco, Vitoria-Gasteiz, con una representación emocionante del "Dono nobis pacem" de Cristóbal Halffter. La obra del compositor español sonaba como un grito emocionante a la paz que, en vista de los acontecimientos sangrientos en Yugoslavia, reflejaba la actualidad.

Esta composición por Europa Cantat 11 desempeñó un papel piloto no sólo en el ámbito temático, sino también en el ámbito musical. Nunca había participado tanta gente en la parte "música contemporánea" durante un festival Europa Cantat. La Federación Europea de los Jóvenes Coros, que organiza cada tres años el festival Europa Cantat en países europeos cada vez diferentes, quería documentar en Vitoria su inclinación hacia música moderna sobre bases más amplias. Esta intención se encontraba en todas las ámbitos del festival, conciertos aislados, talleres de trabajo, conciertos-talleres, y canto.

En los 20 talleres se estudiaron bajo la dirección de directores famosos grandes obras para coros y orquestas que se representaron en el gigantesco palacio de los deportes "Pabellón Alava". Este año, la Federación Europea de Jóvenes Coros atribuyó a Europa Cantat la posibilidad de componer obras, lo que constituye una novedad. Las obras tenían que ser bastante modernas y de un nivel alto, pero también superables por coros de aficionados.

Sólo tres obras podían representarse por primera vez.

El "Stabat Mater dolorosa" del noruego Trond Kverno (1945) es una obra clara y fresca con tonalidad elegante que no quiere renegar de su contexto escandinavo. En cambio, las contemplaciones musicales "De Tempore" del checo Petr Eben (1929) son una obra particularmente difícil pero también animada con una fuga final impresionante como emocionante por el gregoriano "In Paradisium". El trabajo del estonio Veljo Tormis (1930) es el más comprensible. Su obra "Morsja Huvastijätt" (despedida de la novia) es claramente dividida, contiene partes muy rítmicas y necesita voces excelentes.

También durante el "Canto abierto" juntos, que juntaba los participantes en la gigantesca plaza de toros, lo moderno se encontraba arriba en el programa, al lado de las obras tradicionales de todos los países europeos.

Bajo la dirección del profesor de música sueco Robert Sund empezó la parte cambiada de destino primero sobre un compás que se emparenta bastante con el jazz y el pop.

De hecho, las "Rondes" del sueco Folke Rabe (1935) constituyen un buen ejemplo: después de muchos murmullos, raspaduras, cacareos y labridos originales y muy divertidos, la obra se acaba con la recitación en voz muy baja de números de teléfono.

Se propuso con cierto escepticismo en un taller canto armónico del alemán Christian Bollman (1949). Mientras algunos talleres (en los cuales "viejas" obras tenían que probarse) tuvieron que desaparecer, dado el número insuficiente de participantes, el taller de Bollman era totalmente lleno. En los conciertos talleres, la representación - además del final - de la obra muy pocas veces representada: "Psaume XLVII" del francés Florent Schmitt, el Requiem de Alfred Schnittke, la Misa de Frank Martin para doble coro, "Blue be it - Regina coeli" de Vic Nees y "Four Hymns for Rig Veda" de Gustav Holst (como punto culminante

del festival) tenían a respetar las pretensiones del festival: "Europa (= Este + Oeste) Cantat".

Además, el antiguo secretario general y hoy vice presidente de la Federación Europea de Jóvenes Coros, Paul Wehrle, es un gran parte responsable por esta evolución. Mucho antes de que se hablara de la desaparición del comunismo en Europa, había emprendido junto con Zoltan Kodály con éxito y afán casi misionario la integración musical de toda Europa. Es por lo que ya no extraña nada que participaron esta vez coros provenientes de todos los países del Este. Sólo siete venían de la URSS. Con excepción del mejor: el Chambre Choir de Tallin.

Aun si las 3000 coristas provenientes de toda Europa cantaron de manera muy impresionante en Vitoria, su polifonía armónica no pudo hacer olvidar que la organización de este festival Europa Cantat no se parecía en nada a una obra de arte. Por cierto, el presidente (francés) de la Federación Europea de Jóvenes Coros, Marcel Corneloup, procuró - con su pequeño equipo experimentado - afanadamente evitar los problemas, pero los españoles, seguros de sí mismos y que tenían demasiado que hacer, no querían que nadie les ayudara. Consecuencia: un apagón tras otro. Los horarios ya no servían para nada, las salas de ensayo eran demasiado pequeñas, faltaban sitios para hospedar a los participantes, lo que conllevaba reclamaciones, estaba difícil para obtener algo de comer. Durante los conciertos, los micrófonos hacían ruido, había cortes de luz, los técnicos hacían huelgas. No existía información ni comunicación en varias lenguas. Qué suerte, había la música para entenderse. Además, los participantes sufrieron una intoxicación alimentaria desagradable. Más o menos 700 tuvieron que pedir un tratamiento en los hospitales vascos. Es comprensible que la prensa regional habló con más detalles de este problema que de la cantata sinfónica "Lobgesang" de Felix Mendelssohn-Bartholdy.

APERTURA HACIA EL ESTE Y LA VANGUARDIA.

Festival "Europa Canta 11" en el País Vasco.

Vitoria, finales de agosto. El festival internacional Europa Cantat 11 en que participaron más de 3000 coristas provenientes de 40 países se acabó en la capital del País Vasco, Vitoria-Gasteiz, con una representación emocionante del "Dono nobis pacem" de Cristóbal Halffter. La obra del compositor español sonaba como un grito emocionante a la paz que, en vista de los acontecimientos sangrientos en Yugoslavia, reflejaba la actualidad.

Esta composición por Europa Cantat 11 desempeñó un papel piloto no sólo en el ámbito temático, sino también en el ámbito musical. Nunca había participado tanta gente en la parte "música contemporánea" durante un festival Europa Cantat. La Federación Europea de los Jóvenes Coros, que organiza cada tres años el festival Europa Cantat en países europeos cada vez diferentes, quería documentar en Vitoria su inclinación hacia música moderna sobre bases más amplias. Esta intención se encontraba en todas las ámbitos del festival, conciertos aislados, talleres de trabajo, conciertos-talleres, y canto.

En los 20 talleres se estudiaron bajo la dirección de directores famosos grandes obras para coros y orquestas que se representaron en el gigantesco palacio de los deportes "Pabellón Alava". Este año, la Federación Europea de Jóvenes Coros atribuyó a Europa Cantat la posibilidad de

componer obras, lo que constituye una novedad. Las obras tenían que ser bastante modernas y de un nivel alto, pero también superables por coros de aficionados.

Sólo tres obras podían representarse por primera vez.

El "Stabat Mater dolorosa" del noruego Trond Kverno (1945) es una obra clara y fresca con tonalidad elegante que no quiere renegar de su contexto escandinavo. En cambio, las contemplaciones musicales "De Tempore" del checo Petr Eben (1929) son una obra particularmente difícil pero también animada con una fuga final impresionante como emocionante por el gregoriano "In Paradisium". El trabajo del estonio Veljo Tormis (1930) es el más comprensible. Su obra "Morsja Huvastijätt" (despedida de la novia) es claramente dividida, contiene partes muy rítmicas y necesita voces excelentes.

También durante el "Canto abierto" juntos, que juntaba los participantes en la gigantesca plaza de toros, lo moderno se encontraba arriba en el programa, al lado de las obras tradicionales de todos los países europeos.

Bajo la dirección del profesor de música Robert Sund empezó la parte cambiada de destino primero sobre un compás que se emparenta bastante con el jazz y el pop.

De hecho, las "Rondes" del sueco Folke Rabe (1935) constituyen un buen ejemplo: después de muchos murmullos, raspaduras, cacareos y labridos originales y muy divertidos, la obra se acaba con la recitación en voz muy baja de números de tel&fono.

Se propuso con cierto escepticismo en un taller canto armónico del alemán Christian Bollman (1949). Mientras algunos talleres (en los cuales "viejas" obras tenían que probarse) tuvieron que desaparecer, dado el número insuficiente de participantes, el taller de Bollman era totalmente lleno. En los conciertos talleres, la representación - además del final - de la obra muy pocas veces representada: "Psaume XLVII" del francés Florent Schmitt, el Requiem de Alfred Schnittke, la Misa de Frank Martin para doble coro, "Blue be it - Regina coeli" de Vic Nees y "Four Hymns for Rig Veda" de Gustav Holst (como punto culminante del festival) tenían a respetar las pretensiones del festival: "Europa (= Este + Oeste) Cantat".

Además, el antiguo secretario general y hoy vice presidente de la Federación Europea de Jóvenes Coros, Paul Wehrle, es un gran parte responsable por esta evolución. Mucho antes de que se hablara de la desaparición del comunismo en Europa, había emprendido junto con Zoltan Kodály con éxito y afán casi misionario la integración musical de toda Europa. Es por lo que ya no extraña nada que participaron esta vez coros proveniente de todos los países del Este. Sólo siete venían de la URSS. Con excepción del mejor: el Chambre Choir de Tallin.

Aun si las 3000 coristas provenientes de toda Europa cantaron de manera muy impresionante en Vitoria, su polifonía armónica no pudo hacer olvidar que la organización de este festival Europa Cantat no se parecía en nada a una obra de arte. Por cierto, el presidente (francés) de la Federación Europea de Jóvenes Coros, Marcel Corneloup, procuró - con su pequeño equipo experimentado - afanadamente evitar los problemas, pero los españoles, seguros de sí mismos y que tenían demasiado que hacer, no querían que nadie les ayudara. Consecuencia: un apagón tras otro. Los horarios ya no servían para nada,

las salas de ensayo eran demasiado pequeñas, faltaban sitios para hospedar a los participantes, lo que conllevaba reclamaciones, había colas muy largas para obtener algo de comer. Durante los conciertos, los micrófonos hacían ruido, había cortes de luz, los técnicos hacían huelgas. No existía información ni comunicación en varias lenguas. Qué suerte, había la música para entenderse. Además, los participantes sufrieron una intoxicación alimentaria desagradable. Más o menos 700 tuvieron que pedir un tratamiento en los hospitales vascos. Es comprensible que la prensa regional habló con más detalles de este problema que de la cantata sinfónica "Lobgesang" de Felix Mendelssohn-Bartholdy.

**La FEJC realiza un cambio.
por Claude Tagger**

(page 50)

La Federación Europea de Jóvenes Corales ha celebrado sus treinta años con el Festival Europa Cantat 11 en Vitoria, modificando profundamente sus estatutos. Es una página importante de la vida musical coral europea que me ha parecido también relevante de comentar.

Tres hechos fundamentales marcaron la creación de la FEJC y sus treinta primeros años :

- la reconciliación Franco-Alemana permitió el reencuentro de los hombres que hicieron la Federación y la han guiado en la búsqueda de la comprensión europea a través del Canto Coral ;

- la herencia que los padres fundadores alemanes aportaban en sus equipajes.

La "Jugendbewegung" nacida a principios de siglo, dio a la Federación el calificativo de "Joven", el cual nos cuesta hacerlo entender a los no alemanes, ya que esto significa un estado de espíritu y no una edad cronológica.

- la existencia de un núcleo europeo de países, el mismo que en años paralelos creó la Comunidad Europea. Seis países para la creación de la Comunidad y ocho para la creación de la Federación.

Si la fuerte presencia Franco-Alemana y el calificativo de "Joven" son objeto ahora de reflexiones, nadie ha propuesto aún mejores soluciones y es bien difícil de predecir el futuro.

Por el contrario el núcleo europeo de los ocho ha sobrevivido y el paralelismo con el progreso de la idea Europea es sorprendente. Partiendo de ocho, las organizaciones miembros hoy en día son veintinueve, y cada año vemos este número en aumento. Pero desde su creación, los beneficios del canto coral, instrumento privilegiado en la afirmación de la existencia de una nación, ha llevado a la FEJC a admitir que una nación no es una sola entidad política. Fue primero Bélgica (Flandes y Wallonia), luego España (Cataluña y el País Vasco), luego Italia (Trentino y el Sul del Tyrol). Y después de tres años, el grupo de Repúblicas que componen la Unión Soviética.

Ciertamente la Europa Comunitaria ve también cómo se desarrolla este fenómeno regionalista. Pero la FEJC no fue creada para servir de tribuna reivindicativa a los pueblos europeos que necesitan ser les reconozca su existencia política.

La dificultad de reunir un Consejo compuesto por representantes de veintinueve naciones obligó a revisar los estatutos de la Federación. Un Comité de trece miembros hará funcionar la Asociación y un Consejo de las Organizaciones Corales reagrupará a todas las organizaciones miembros.

El futuro parece entonces asegurado. La Federación podrá funcionar con agilidad y las organizaciones miembros se comunicarán de manera eficaz.

Sin embargo no es todo tan sencillo. El Comité Ejecutivo de la FEJC tenía la enorme ventaja de permitir a los representantes de las veintinueve naciones miembros de reencontrarse al menos dos veces por año y poder así profundizar las relaciones entre sus organizaciones y corales miembros. La FEJC será ahora capaz de hacer del Consejo de las Organizaciones algo más que un hecho teórico ? Podríamos soñar por ejemplo en una convención que reúna a las organizaciones y a las orales miembros, basándose en el modelo de lo que organiza la ACDA en los Estados Unidos.

La próxima Asamblea General que se reunirá a fines de Noviembre en Verona, marcará entonces el comienzo de una nueva era de la construcción coral europea. Los acontecimientos europeos y los del mundo coral, nos muestran lo que podemos hacer de nuestra Federación. Sólo nos queda confiar en que los hombres elegidos en Verona harán todo lo posible por cuidar los logros de la primera.

**Oriol Martorell.
por Jutta Tagger**

(page 51)

Quien no conoce en Europa a este "Don Quijote" de Barcelona, que ciertamente no lucha contra molinos de viento, pero quien con su coral "Sant Jordi" ha representado cantando a Cataluña su patria, tanto en su país como en el extranjero con gran idealismo y entusiasmo durante 44 años. Martorell nació en 1927 y luego de haber realizado estudios de historia, de pedagogía y de música, es actualmente profesor titular de historia de la música y director del departamento de arte en la Universidad de Barcelona, es miembro de numerosas sociedades, asociaciones, jurados y fundaciones, ha recibido muchos premios, pero su coro fu siempre el centro de su vida.

Marcel Corneloup ha dicho de él : "El es de esos seres que han comprendido a Europa y su destino, partiendo de las raíces profundas de su país, construyendo esas comunidades de gente maravillosas a las cuales nosotros aspiramos. La Europa coral conoce unos cuantos de estos rostros. Oriol Martorell está entre ellos, junto con César Geoffroy (Francia) y Gottfried Wolters (Alemania)."

En más de 1350 conciertos en España y en otros países, en numerosos cursos de dirección coral, en conferencias, seminarios, escritos, etc., él ha vivido esta filosofía. Con la Federación Catalana de Coros y en colaboración con organizaciones corales de niños y de jóvenes, él ha creado un sistema moderno y eficiente para mantener los corales de su región al corriente de los desarrollos y tendencias de la música en Europa y para hacer vivir la música catalana a un alto nivel. No ha sido fácil luchar contra la inmovilidad y la

incomprensión, pero Oriol Martorell ha logrado con éxito reafirmar la conciencia y los valores catalanes en sus encuentros con la Europa musical, en sus lenguas y expresiones respectivas.

Desde el primer Festival Europa Cantat en 1961, Oriol Martorell estuvo presente con su coro, y él ha permanecido fiel al movimiento desde entonces ; con la coral "Sant Jordi", como director de talleres y de cantos comunes, él ha sabido comunicar su alegría de cantar, su amistad, siempre exigiendo un alto nivel musical. Igualmente él ha participado en la vida de la Federación Internacional para la Música Coral desde su creación.

A lo largo de su extensa carrera, él ha dirigido regularmente grandes conciertos de Navidad en el Palau de la Música de Barcelona. También el día de Sant Jordi (San Jorge, Patrón de Cataluña), siempre ofrecía un concierto con su coro. Estos eventos anuales han marcado su compromiso como catalán, y en 1977, fu él quien dirigió el canto de bienvenida al Presidente Catalán en el exilio.

Colaboró fructíferamente con P. Casals (desde 1956), S. Celibidache, M. Corboz, Duke Ellington (en el Festival de Orange en 1970), H. Scherchen, Spivakov y con muchos otros músicos de renombre internacional. Ha hecho música para cine así como emisiones regulares de programas de radio y de televisión, y muchas cosas más. La música ha sido para él una vocación y una obligación.

Después de 44 años, Oriol se retira de la dirección de la Coral "Sant Jordi", para dejar esta tarea a alguien más joven que él. Para agradecerle, su coral le ha dedicado un libro "Oriol Martorell y la Coral "Sant Jordi" (Barcelona, 1991) que señala en aproximadamente 180 páginas los eventos más importantes de su vida. El libro contiene las felicitaciones, las entrevistas, los recuerdos y testimonios relacionados con su vida y con su obra, listas de conciertos, de grabaciones, publicaciones, etc, así como numerosas fotografías y reproducciones.

Les deseamos a Oriol Martorell y a su esposa Montserrat muchos años aún de música, amor y amistad.

**CELEBRACION DEL SEPTIMO
CENTENARIO DE LA
CONFEDERACION HELVETICA
por Willi Gohl.**

(page 52)

Centenares de manifestaciones relacionadas con la historia, el presente y el futuro de Suiza están sucediendo en este año jubilar. Se habla, se canta, se actúa o se baila en los escenarios para representar, a veces de manera crítica, la unidad dentro de la diversidad de nuestro país cuadrilátrico y para discutir los diferentes aspectos que de este hecho se derivan.

Luego de una apertura solemne en el Ticino, en el Sur de Suiza, rica en música folklórica, la "Fiesta de las Cuatro Culturas" continuó en la Suiza francesa, con estrenos mundiales de música coral y un espectáculo conjunto del Ballet de Maurice Béjart de Lausanne y del Cuerpo de Baile de Bâle. El verdadero aniversario, alrededor del primero de Agosto, se celebró en la Suiza Central. Más de 2000 niños de todas las comunas Suizas cantaron juntos, y grupos folklóricos con trajes tradicionales e instrumentos antiguos, cantando canciones de ordeño y de trabajo, formaron un inmenso cortejo ; una fiesta

musical desde el corazón de los Alpes hasta el sintetizador. La "Fiesta de la Solidaridd" tendrá lugar en los Alpes des Cantón de los Grisons al comienzo del otoño. Los estrenos mundiales de una ópera y dos comedias musicales, así como piezas de teatro y diversas películas ponen en evidencia los problemas del extranjero, de la integración y de enraizarse en culturas diferentes. Numerosos coros, grupos de músicos y de bailarines de todos los continentes enriquecen conjuntamente con numerosas asociaciones y corales Suizas, la paleta de colores de los diferentes grupos étnicos.

"Reencuentro" es la palabra clave. Muchas manifestaciones culturales en el extranjero así como espectáculos de asociaciones de extranjeros y de grupos de refugiados en el interior del país son testigos de los lazos de unión con Suiza y del espíritu de apertura que va más allá de sus fronteras.

El Estado, los cantones y las comunas han también previsto en sus presupuestos la inversión de importantes sumas de dinero para comisionar obras musicales. Al lado de los compositores conocidos como Rolf Liebermann, Pierre Meriétan y Roland Moser, los jóvenes directores de coros y de orquestas han compuesto piezas vocales brillantes, algunas de vanguardia y otras circunstancias y más bien.

Hace un año numerosos artistas habían manifestado su oposición en relación al peligro de una celebración hueca y de una "Fiesta de la cerveza y de la salchicha" y hasta amenazaron con boicotarla. Después de seis meses de festividades, puedo asegurar que todos los eventos han sido de gran alcance, porque hombres de orígenes diferentes han trabajado conjuntamente en la realización conceptual de la programación.

Los encuentros corales, con talleres de trabajo intensivos, las fiestas de las orquestas de jóvenes, con obras contemporáneas trabajadas conjuntamente, la colaboración de los escolares y jóvenes, de asociaciones de corales y de gimnastas, de actores aficionados y de cantantes, de profesionales y de aficionados, de jóvenes y de menos jóvenes han testimoniado la vitalidad de las fuerzas de la innovación y de la creación. Gracias a una buena colaboración entre ellos los equipos líderes han ofrecido, sobretodo en las pequeñas fiestas de dimension humana, verdaderos momentos de felicidad.

Estos esfuerzos comunes, particularmente en nuestro país donde la riqueza y el consumismo son elevados, no deben ser subestimados.

La Radio Suiza realizó su contribución cultural al aniversario, con la publicación de un libro de cantos y arreglos corales en las cuatro lenguas nacionales, con una parte "Europea" y la otra de "Jazz vocal". Millares de ejemplares han sido distribuidos gratuitamente y sirven de base a Cinco Cantos Comunes que tienen lugar en diferentes momentos y lugares. El público y la audiencia de la radio pueden también cantar juntos, puesto que las veladas de canto son retransmitidas en directo en cada región.

**Tallere Musica en Namur (Bélgica)
por James Feizlsly**

(page 56)

Si comenzamos este artículo preguntándonos qué tienen en común 5 músicos corales belgas, 2 franceses, 5

norteamericanos, 2 alemanes, 2 checos, un esloveno y un filipino, la respuesta será su deseo de descubrir la nueva literatura coral y fomentar el desarrollo de un método de búsqueda y archivo de música coral que pueda beneficiar a todos los músicos del mundo del coro. El día 5 de julio, el mencionado grupo se reunió en la ciudad belga de Namur, para aprender el manejo del banco de datos computerizado denominado MUSICA y emplear los 5 días siguientes dirigiendo su uso hacia la comunidad coral internacional añadiendo a su colección más de 20.000 títulos.

Patrocinado por la Federación Internacional de Música Coral, FIMC y dirigido por EL director ejecutivo del CIMC Jean-Claude Wilkens y por Jean Sturm (farmacéutico y químico y director de coro, es el autor del software que controla MUSICA) este programa de computador aúna a directores de coro, musicólogos, bibliotecarios, cantantes, estudiantes de música y programadores de computadoras en el compañerismo de compartir entre ellos conocimientos musicales.

Fueron 5 días fascinantes y obtuvieron su recompensa. Los participantes compartieron una gran habitación con 17 computadoras y una montaña de partituras. Con las distintas lenguas rebotando en la habitación, melodías tanto familiares como desconocidas pudieron ser escuchadas a medida que eran introducidas en el banco de datos. Cuestiones sobre ciertos aspectos de la música eran lanzadas al "ruedo" desde los diferentes ángulos de la habitación para generar cierta discusión y eran respondidas de la misma forma, conduciendo a veces a un intenso debate cuando alguien no estaba de acuerdo pero, eso sí, con la cabeza siempre en el ordenador. Rápidamente se pudo comprobar quienes eran los expertos en las diferentes áreas. ¿Cómo deletrear correctamente el nombre de determinado editor alemán? Preguntó a Manfred Bender, de Selters, Alemania, quien, además de dirigir 8 coros diferentes, dirige una tienda de música coral y posee más de 120.000 partituras diferentes. ¿Tienes algún problema con el ordenador o no entiendes algo del sistema operativo? Dirígete a Henry Gibbons de Denton, Texas, quien, además de ser el director del Coro de la North Texas State University, ha diseñado su propio software. ¿Preguntas históricas o musicológicas? Jean Marie, musicólogo, se encontraba siempre allí con la respuesta a punto.

¿Existe otra manera mejor para pasar el tiempo descubriendo y discutiendo sobre música coral de toda la tradición occidental? Bueno, qué os parece haciéndolo sin computadoras, sentados en la terraza de un café en Namur, en una soleada tarde, con una refrescante cerveza belga Trappist, o con un delicioso helado cubierto del afamado chocolate belga. Pero no siempre se hablaba de música. Otros temas de actualidad se hallaban sobre el tapete, desde las consecuencias de la reciente guerra en el Golfo Pérsico, los problemas de los nacionalismos yugoslavos o la reunificación alemana, hasta las diferencias y similitudes entre nuestras respectivas culturas. Pero, de alguna manera, la conversación entre este grupo de músicos corales siempre retornaba a coros, directores y literatura coral, enriqueciéndonos a cada uno de nosotros con un mejor conocimiento de nuestro arte.

MUSICA es un proyecto que fue desarrollado en primer lugar por Jean Sturm en el Centre d'Art Polyphonique d'Alsace en Estrasburgo, Francia. Desde entonces, a este centro se sumó la IFCM y otras organizaciones corales interesadas, como socios en el uso y desarrollo del banco de

datos. Debido a sus orígenes, MUSICA tiene un extenso repertorio de música coral francesa, los socios están intentando internacionalizar los contenidos, especialmente con la música de los editores de Estados Unidos, Canadá y Gran Bretaña.

Entonces, ¿cómo funciona MUSICA? Contiene 75 campos de descripción para cada pieza musical contenida en el banco de datos. Uno de estos parámetros se trata de una representación gráfica de la/s línea/s melódica/s más importantes con la posibilidad de ser usado por cualquier ordenador personal o terminal de ordenador. Las consultas pueden ser realizadas en cualquier combinación dentro de los distintos campos descriptivos. Es posible consultar idiomas, períodos históricos, títulos, compositores, melodías, géneros, detalles de las composiciones como solos, tipos de textura, temas de los textos, fuentes de los textos, fuentes musicológicas... y la lista continúa.

Los usuarios pueden comunicar con el programa en francés, alemán o inglés y la respuesta se producirá en dicho idioma. Un programa interno controla la traducción automática entre dichos idiomas. En otras palabras, si un usuario inglés introduce información en el banco de datos, ésta será traducida al alemán cuando sea consultada por un usuario germano.

La IFCM trabaja intensamente ahora en el desarrollo de un método con el que la utilización de MUSICA será posible en el continente americano. Los potenciales usuarios europeos de este sistema tienen diversas posibilidades de acceso al mismo. En Francia, el acceso es posible a través de Minitel, el servicio nacional de ordenadores. Obviamente, MUSICA se ha convertido en una maravillosa herramienta de trabajo en la investigación sobre música coral. Cuando se convierta en un banco de datos más representativo del repertorio internacional y su acceso sea posible para todos los músicos, se convertirá en el mayor medio de investigación para todos los músicos corales que estén interesados en conocer una gran variedad de música.



Discografía (page 58)

Jan Dismas Zelenka
Lamentationes Jeremiae Prophetae
René Jacobs, alto; Guy de Mey, tenor,
Kurt Widmer, bajo.
Schola Cantorum Basiliensis
Dir: René Jacobs
(1982 ADD 69'19")
Deutsche Harmonia Mundi
"Edito Classica" GD 77112

No se cuentan más los compositores que escribieron las "Lamentationes de Jeremías" entre los siglos XVII y XVIII. Jan Dismas Zelenka también se sacrificó al género pero de una forma original, tratando por cada día dos o tres Lamentaciones. La obra se presenta como una sucesión de cantatas para solistas en la cual la austeridad natural se ve todavía más consolidada por una instrumentalización que privilegia largamente el registro grave. Sólo las secciones finales, más adornadas, escapan a este sombrío clima general. Kurt Widmer, Guy de Mey y sobre todo, René Jacobs, entonces en las cumbres de sus medios, abordan estas dolorosas páginas con tanto fervor como de rigor.

Codex Engelberg 314
Dominique Veillard, Emmanuel
Bonnardot, Gerd Türk
Schola Cantorum Basiliensis
(1986 DDD 59'54")
Deutsche Harmonia Mundi RD 77185

El monasterio benedictino de Engelberg, situado en un aislado valle de Suiza, posee como mucho de sus homólogos, manuscritos que atestaban una actividad musical mas o menos importante y permanente desde la Edad Media. La antología de cantos y poemas conservada hoy en el manuscrito 314 de la biblioteca del monasterio ofrece un bello panorama de la música practicada en esta región hacia el año de 1400. Se encuentran, en efecto, piezas en latín y en alemán de factura un poco rudimentario si se comparan al "ars subtilior" francés, pero magníficamente representativas de lo que fue el alba de la proliferación. El equipo de la Schola Cantorum, del cual la competencia está demostrada, nos hace gustar de ésta música tan particular, con toda la sensibilidad esperada.

Frank Martin
In terra Pax Et la Vie l'Emporta
B. Balley et C. Perret, sop: N. Okada,
alto; R. Macias, tenor; P.
Huttenlocher, baryton; M. Brodard,
bajo
Coro y orquesta Gulbenkian
Ensemble vocal y instrumental de
Lausanne
Dir: Michel Corboz
(1975 et 1990, ADD et DDD 70'55")
Cascavelle Vel 1014

He aquí sin ninguna duda una grabación susceptible al fin de hacer salir de la sombra la obra de uno de los músicos poetas más interesantes de nuestro siglo. Los ojos abiertos sobre su época, pero ageno a todo dogmatismo, Frank Martin supo, en efecto, encontrar en lo más profundo de sus convicciones filosóficas la simiente de un arte lleno de fervor y de profunda honestidad. El oratorio "In Terra Pax" y el último "Et la Vie l'Emporta" (y la Vida Triumfa) son magníficas ilustraciones. Estas obras no podían encontrar mejor intérprete que Michel Corboz. El director suizo, interiorizado con el compositor, está visiblemente habitado por esta música, encontrando siempre el tono justo. Un disco luminoso al final del recorrido.



"CARTE BLANCHE"
von François Bourel,
Ehrenpräsident der Europäischen
Föderation Junger Chöre - EUROPA
CANTAT (page 3)

Die Ereignisse in unserer heutigen Welt stellen die Menschen vor die Frage der Organisation unserer Gesellschaften. Schon immer haben die Menschen danach gestrebt, eine ideale Gesellschaftsform zu finden. Häufig haben sie geglaubt, diesem Ziel durch Auseinandersetzungen und Kriege näherzukommen. In der heutigen Welt gibt es zwar immer noch Konflikte, überall wächst jedoch der Wunsch nach Verständigung und Frieden. Dieses Verlangen wird sich zwar sicher noch lange nicht völlig durchsetzen können, es besteht jedoch auf allen Kontinenten.

Für mich ist ganz eindeutig, daß der Chorgesang mit diesem Verlangen vollkommener Harmonisierung. Diese Erfahrung machen wir jedes Mal, wenn wir Männer und Frauen verschiedener Altersgruppen versammeln, um Werke der Polyphonie zu erarbeiten.

In einem Chor mitsingen bedeutet, alle stimmlichen Fähigkeiten einzusetzen, um zu einer qualitativ bestmöglichen Aufführung zu gelangen. Jedes einzelne Chormitglied hat seine eigene Persönlichkeit und seine eigene Kultur. Jeder einzelne ist unersetzlich und muß sein Bestes hergeben. Aber jeder muß auch die stimmlichen Qualitäten der übrigen Chormitglieder achten. Jeder muß sich im rechten Augenblick zurückhalten, um den anderen zur Geltung kommen zu lassen.

Und alle, die diese Einheit im Chor respektieren, in der die Persönlichkeiten aller gleichzeitig zum Ausdruck kommen, fühlen eine tiefe Freude und einen inneren Frieden. Es ist bekannt, daß man nach sechs Stunden Proben einer Bach-Kantate in einem internationalen Chor nicht mehr die gleiche Person ist wie vorher.

Natürlich ist es in der Politik anders als in den Chorproben. Aber die chorischen Tugenden sind die Tugenden des Zuhörens, der Toleranz und der Teilnahme, und diese sind für das Zusammenleben der Menschen unerlässlich.

Und das entspricht genau dem Ziel, das wir uns gesetzt haben, als wir 1960 die Europäische Föderation Junger Chöre gegründet haben. Dieses Ziel ist natürlich nie völlig erreicht worden, es ist aber ein Ziel, das geeignet ist, die Chorsänger der verschiedenen Länder zu motivieren.



KOMPOSITEN ALS FÖRDERER
DER CHORMUSIK IM
BASKENLAND
von José Luis Ansorena (page 4)

Allgemeines

Die Entwicklung des Chorgesangs im Baskenland im 19. Jh. ist ähnlich verlaufen wie überall in Spanien, wo auf diesem Gebiet Pionierarbeit geleistet worden ist, wie z.B. in Katalonien, dem Küstenstrich an der Biskaya, der Levante (Gegend um Alicante) usw.

Die typischen Eigenschaften des Baskenlands müssen in Verbindung mit den Orten, Daten, Zielen und dem besonderen Problem der Verwendung der baskischen Sprache bei der weltlichen Polyphonie gesehen werden, obwohl diese bereits im 18. Jh. in der geistlichen Polyphonie benutzt wurde.

Das Phänomen ist bereits von anderen untersucht worden; meine Absicht hier beschränkt sich darauf, den Weg der Komponisten nachzuzeichnen, die mit ihren Werken die entstehende Chorbewegung unterstützt haben. Logischerweise war der Einfluß der Komponisten, die selber im Baskenland lebten, größer, jedoch muß gesagt werden, daß eine Reihe von baskischen Komponisten auch von außerhalb beträchtlichen Einfluß hatten, zum Beispiel von Madrid aus, wo eine Reihe von bedeutenden Musikern am Königlichen Konservatorium tätig war. Unsere Gesangsvereine haben auch auf nicht-baskische, damals anerkannte

Komponisten zurückgegriffen.

Es muß vermerkt werden, daß es zutreffender ist, zunächst eher von "orfeonismo" (vielleicht mit Liedertafel- oder Männergesangsvereinswesen wiederzugeben) als von einer Chorbewegung zu sprechen, da sich die ersten Gesangsvereine "orfeones" nannten und nur aus Männern bestanden, die ohne Begleitung sangen. Erst später legten sie sich den Namen "Sociedad Coral" zu.

Ihr Hauptziel war es, die vokale - vorzugsweise weltliche - a-cappella-Musik bekannt zu machen; man kann sagen, daß dieses Ideal eine Reaktion gegen die Barockmusik bedeutete, für die Vokalmusik ohne Instrumentalbegleitung undenkbar war.

Die Entwicklung der Instrumentalmusik hatte eine eigene Dynamik entwickelt, und es gab ein umfangreiches schriftliches Repertoire. Das gleiche war für die a-cappella-Vokalensembles erforderlich, aber diese mußten erst einmal ohne schriftliches Repertoire auskommen. Die Polyphoniker der Vorbarockzeit hatten nur Werke für gemischten Chor geschrieben. Eventuelle Ausnahmen waren unbekannt.

Zu Beginn des 19. Jh. schrieben Komponisten wie Rossini häufig für Männerchöre, jedoch immer mit Begleitung.

Gedruckte Musik.

Zu Beginn des 19. Jh. begann man im Baskenland Musik zu drucken. Dadurch kamen die Stücke sehr viel schneller zur Verbreitung. Jedoch war in der gesamten ersten Hälfte des Jahrhunderts die gedruckte geistliche Musik vorherrschend. Der Verlag von Bonifacio Eslava veröffentlichte von Madrid aus eine große Anzahl von Partituren baskischer Komponisten, wie die seines Onkels Hilarión Eslava (*), Mariano García, Ciriaco Giménez Hugalde, Remigio Oscoz Calahorra, Ambrosio Arriola, Felipe Gorriti, usw. In allen Fällen handelte es sich um geistliche Werke mit Orgelbegleitung, was im Widerspruch zu den Zielen der neuen Chorbewegung stand.

Der früheste der oben genannten baskischen Komponisten, Hilarión Eslava, war die große Figur der spanischen Musik des 19. Jh.. Zusätzlich zu den Veröffentlichungen seiner Werke in seriösen Verlagshäusern schrieb er 1866 seinen "Kurzen historischen Abriss der geistlichen Musik in Spanien", welcher eine Klassifizierung der Formen der geistlichen Musik enthielt. "Die wichtigste und für die Kirche geeignetste Form ist die a-cappella-Vokalmusik," schrieb er darin. Merkwürdigerweise schrieb er nach 1860 nur Messen, Salves, Motetten, Litanien usw. mit Orgel- oder Orchesterbegleitung und handelte damit seinen eigenen Grundsätzen zuwider. Abgesehen von drei Opern kann gesagt werden, daß der Katalog seiner Werke ausschließlich geistliche Werke enthält. Eine wichtige Ausnahme muß jedoch erwähnt werden: "El amanecer" (Die Morgendämmerung) für a-cappella-Chor, dem Orfeón von Lerida gewidmet. Es handelt sich um das älteste Werk dieser Art von einem baskischen Komponisten. Es wurde in der Reihe "Biblioteca popular de Orfeones y Sociedades corales de España" von dem großen Musikmäzen und Instrumentenmacher Andrés Vidal (Barcelona) herausgegeben. Das Werk wurde in den Jahren nach 1860 gedruckt, und zwar von dem gerade gegründeten Orfeón de Bilbao unter der Leitung von Eduardo Atxutegui. Das Prestige, das von Hilarión Eslava ausging, bewegte die weltlichen Chöre, auch einige seiner

geistlichen a-cappella-Werke aufzuführen, da das weltliche Repertoire für Männerstimmen eng begrenzt war.

Komponisten des 19. Jahrhunderts in der Provinz Biskaya. In musikalischen Kreisen in der Provinz Biskaya, besonders aber in der Hauptstadt Bilbao, genoß der Komponist Nicolás Ledesma einen legendären Ruf; er war Autor einer großen Anzahl von geistlichen Werken mit Begleitung. Aus diesem Grund waren seine Werke mit den Zielen der Gesangsvereine nur schwer vereinbar. Ständig gab es Versuche, um dieses Problem irgendwie zu umgehen, damit der große Meister auch außerhalb von Bilbao bekannt würde; alle musikalischen Bewegungen erhielten von Ledesma Unterricht, bedeutende Hilfe und Ratschläge.

Ein weiterer Komponist im Mittelpunkt des Musiklebens von Bilbao war Avelino Aguirre, der in Madrid und Mailand studiert hatte. Nach seinem Weggang nach Argentinien verblieb sein Ruhm etwas, aber zuvor hatte er dem Orfeón von Bilbao den "Canto a Teresa" gewidmet, ein nach 1860 häufig gesungenes Lied.

Mit der rasch wachsenden Anzahl von Gesangsvereinen in der Biskaya wurde der Bedarf an geeignetem Repertoire immer dringlicher. Nach dem Orfeón de Bilbao und dem Orfeón Santa Cecilia, die während ihrer Existenz schwer zu leiden hatten, entstand 1866 die Sociedad Coral de Bilbao, die es immer noch gibt.

Die zuvor bestehenden Ensembles waren zwar von Musikern geleitet worden, aber nicht von Komponisten. Der neue Gesangsverein wurde zunächst von Cleto Zabala und dann von Aureliano del Valle geleitet, die das notwendige Talent besaßen, um mit eigenen Kompositionen das notwendige Repertoire zu schaffen.

Cleto Zabala komponierte hintereinander "Euskaldun jaió giñan", "Zotziko bat Gernikari" und "La caza del corsario". Aureliano del Valle komponierte ebenfalls eine Reihe von Werken und verlegte sich dann auf das etwas dubiose Arrangieren von Chorsätzen auf der Basis allgemein bekannter Werke. Typisch dafür ist seine a-cappella-Chorbearbeitung der Ouvertüre von Mozarts "Don Giovanni" mit der berühmten Fuge, die jedoch den zeitgenössischen Berichten zufolge großen Erfolg hatte. Unter den ersten Partituren des Gesangsvereins befinden sich sein "Zortziko" (baskischer Tanz), und seine Bacarole "En la Playa".

Valentin Zubiaurra gehörte ebenfalls zu den bekannten Komponisten. Er war der Lieblingsschüler von Hilarión Eslava und ab 1878 dessen Nachfolger an der Königlichen Kapelle, in deren Archiven sich eine große Anzahl seiner Musikhandschriften befinden. Er kehrte regelmäßig in seine Heimat zurück und blieb so mit dem Chorwesen in der Biskaya in Kontakt. Er war Jurymitglied bei einer Reihe von Wettbewerben. Die Gesangsvereine interpretierten seine a-cappella-Motetten und die Chöre aus seiner baskischen Oper "Ledia". Auf dem Baskenfest von Durango hatte seine "Cantata a la memoria del ilustre bascofilo Don Pedro Pablo de Astarloa" für Chor und Orchester Premiere.

Komponisten des 19. Jahrhundert in der Provinz Gipuzkoa.

Unter den Musikern dieser Provinz stach von Anfang an die Figur des José Juan Santesteban als Patriarch der Musik hervor; von San Sebastian aus verbreitete er klare Ideen und musikalischen Optimismus. Er

gilt berechtigtermaßen als Vater des Chorwesens in Gipuzkoa.

Er wurde 1809 in eine wohlhabende Familie hineingeboren, die 1813 durch die Brandschatzung und Zerstörung San Sebastians durch Wellington ruiniert wurde. Die gesamte Bevölkerung lag physisch und moralisch am Boden. Mit dem Wiederaufbau der Stadt 1828 und seiner Ernennung zum Kapellmeister von Santa María 1934 gewann José Juan Santesteban die Überzeugung, er müsse als Retter der musikalischen Kultur seines Volkes auftreten, und er setzte seine gesamte Energie zum Wohle der geistlichen Musik, des Musikunterrichts und der Volksmusik ein. 1854 gründete er ein Musikgeschäft, das erste seiner Art in Gipuzkoa. Er schrieb Zortzikos und Lieder aller Art, Passacaglien, Hymnen, Tänze, Auftragswerke von Gruppen aus San Sebastian (Donosti auf baskisch), denen er nichts abschlug. 1839 wurde er zum Direktor der Philharmonischen Gesellschaft ernannt, die sich unter seiner Leitung stark entwickelte. 1845 gründete er die Stadtkapelle. Da alle Folkloregruppen kleine Instrumentalensembles unterhielten, organisierte er gelegentlich große Treffen mit 300 Musikern, darunter auch die Sänger.

1865 gründete er seinen ersten ständigen Chor, den "Orfeón Easonense", über den Antonio Peña y Goñi, ein Schüler von ihm, schrieb: "Nach Artikel 1 der Satzung war das Hauptziel dieses Chors die Verbreitung von Vokalmusik. Ich hatte die Ehre, Sekretär dieses ersten Gesangsvereins zu sein. Der Orfeón Easonense war von unschätzbarem Wert und hatte eine glänzende Karriere; er war die Basis aller später gegründeten Gesangsvereine, die in San Sebastian eine wahre Besonderheit in ihrer Art waren, da ihre Mitglieder immer bemittelte und distinguierte Persönlichkeiten der Hauptstadt von Gipuzkoa waren.

"Die Freizeitvereine ahmten das Beispiel von Santesteban nach, und es entstanden kleine Gruppen mit einer unterschiedlichen Anzahl von Männern.

Das größte Verdienst von José Juan Santesteban bestand jedoch in der Einbeziehung des Baskischen in die weltliche Polyphonie. Die Einführung des Baskischen in die geistliche Polyphonie liegt weiter zurück. Die Bemühungen des Grafen von Peñaflorida im 18. Jh., um das Interesse der Musikliebhaber in dieser Richtung zu erwecken, dürfen jedoch auch nicht vergessen werden. Ihm wird das Lied "Canción del Vino" zugeschrieben, das aus drei Teilen besteht, davon sind zwei auf spanisch und einer auf baskisch geschrieben. Eindeutiger ist seine Autorenschaft der Oper "El borracho burlado", deren gesprochene Texte kastilianisch und die gesungenen Lieder baskisch sind. Nichtsdestoweniger zögerte man noch im 19. Jh., das Baskische für die weltliche Musik zu verwenden.

Als Santesteban seine ersten Chorwerke auf baskische Texte komponierte, fand er glücklicherweise sofort Nachahmer. So entstanden nach und nach die inzwischen klassischen Werke "Ume eder bat", "Charmangarriazera", "Intxauspeko alaba", "Goizeko izarra", "Illunabarra", "Beti maite", "Boga, boga" usw. Es ist nicht klar, wer diese Lieder geschrieben hat, leichtsinnigerweise werden sie den falschen Autoren zugeschrieben. Sie wurden jedoch von allen Gesangsvereinen mit Leidenschaft gesungen und bildeten so ein wichtiges Element für die Wiederentstehung des baskischen Selbstwertgefühls. Einen besonderen Wert hatte dabei das Lied "Gernikako arbola", das von einer Reihe

von Komponisten harmonisiert worden ist.

José Juan Santesteban, der die Leitung des Orfeón Easonense inzwischen seinem Sohn José Antonio übergeben hatte, starb am 13. Januar 1884, vom Volk verehrt, das ihn "el maisuba" nannte.

José Antonio Santesteban wurde 1835 ebenfalls in San Sebastian geboren. Getreu dem musikalischen Erbe seines Vaters erweiterte er den Rahmen des Orfeón Easonense, dessen Repertoire er auf über 90 Werke vergrößerte, wovon die meisten ausländischer Herkunft, aber ins Baskische übersetzt, waren. Er hinterließ zahlreiche geistliche Stücke, darunter ein "Miserere" für vier Solostimmen. Es ist jedoch schwierig festzustellen, welche weltlichen Werke er geschrieben hat, da diese nur mit Santesteban gezeichnet sind. Zu seinen Chorwerken -

Originalstücken oder ins Baskische übersetzte Bearbeitungen - gehört jedoch mit einiger Sicherheit "Giozoko izarra", eine Bearbeitung von "Le Départ" von F. Masini.

José Antonio Santesteban starb 1909 in San Sebastian. Sein Lieblingsschüler war der 1838 in San Sebastian geborene Raimundo Sarregui, der Nachwelt durch seinen berühmten "Carnaval de San Sebastián" mit dem unsterblichen "Marcha de San Sebastián" bekannt. Er dirigierte eine Reihe von Instrumentalgruppen und gründete und leitete außerdem "La Citara", einen 25-köpfigen Männerchor, für den er das populäre "Festara" und "Beti maite" komponierte. Er starb 1913.

Ein weiterer für das Chorwesen in Gipuzkoa wichtiger Komponist im 19. Jh. war Felipe Gorriti. Als Kirchenkapellmeister in Tolosa ab 1867 förderte er den Musikunterricht und den Gemeindechor, womit er hohes Prestige und einen beträchtlichen Bekanntheitsgrad in der weiteren Umgebung erwarb. Als Jurymitglied nahm er an vielen bedeutenden Chorwettbewerben teil. Schon sein berühmtes "Miserere", dessen Premiere 1892 stattfand, enthielt den a-cappella "Cor Mundum". Aber schon 1862 hatte er dem Orfeón de Bilbao den "Zortziko" (Erri Biotzko) gewidmet und einige Jahre später "Ecos de Andía" auf ein Gedicht von Carmelo Etchegaray, das zum Pflichtstück für Chorwettbewerbe wurde.

1886 wurde die Sociedad Coral de San Sebastián mit Angel Sainz als Chorleiter gegründet. Dieser Gesangsverein war der unmittelbare Vorgänger des Orfeón Donostiarr, der offiziell 1897 entstand. Seine Chorleiter entwickelten ein umfangreiches eigenes Repertoire, was aber bereits der Chorbewegung des 20. Jh. zuzurechnen ist.

Komponisten des 19. Jh. in der Provinz Navarra.

Pamplona als Hauptstadt eines Königreichs und Bischofssitz ist jahrhundertlang Mittelpunkt des musikalischen Lebens im Baskenland gewesen. Navarra hat Kapellmeister ins gesamte spanische Gebiet geliefert. Im 19. Jh. gab es sehr viele Musiker aus Navarra am königlichen Hof: der große Meister Hilarión Eslava, sein Neffe Bonifacio San Martín Eslava, Emilio Arrieta, Joaquín Gaztambide, Juan María Guelbenzu, José Sobejano, Apolinar Brull. Zu ihnen gehörten auch die wegen ihres Berufes ewig Reisenden, nämlich die Solisten: der Violonist Pablo Sarasate, der Tenor Julián Gayarre, die Pianisten Dámaso Zabalza und Joaquín Larregla. Außer Julián Gayarre haben alle ein umfangreiches musikalisches Werk hinterlassen. Aber sobald sie mit der neuen Chorbewegung in

Kontakt gekommen waren, interpretierten sie a-cappella-Musik. Rar sind Kompositionen wie das bereits erwähnte "El amener" für vier Solostimmen von Hilarion Esclava. Um die Jahrhundertwende komponierte Apollinar Brull die a-cappella-Jota "Navarra" (ein Tanz), die sofort allgemeinen Anklang fand. Wenig später schrieb Joaquín Larregla eine weitere äußerst populäre Jota, "Siempre pa alante". Erwähnenswert ist auch, daß die Gesangsvereine häufig Chormummern aus Opern und Zarzuelas verwendeten, in diesem Genre zeichneten sich Arrieta, Gatzambide und Brull aus.

Die ersten Aufzeichnungen von Gesangsvereinen in Pamplona stammen aus dem Jahr 1865, wo Conrado García den ersten "Orfeón" gründete, dessen Leitung Joaquín Maya, einem langjährigen Musikprofessor der städtischen Akademie anvertraut wurde. Er komponierte hauptsächlich geistliche Musik, hinterließ aber ebenfalls eine Sammlung von Studentenliedern für Singstimme und Instrumentalbegleitung. In einem heißt es: "Ya la estudiante su manto alzó. Corre... canta... con alegre voz. Ecos que a Pamplona diole el Orfeón. Vibren...lleven dela música el dulce son."

Er war stellvertretender Leiter jenes ersten "Orfeón Mariano García" und Kapellmeister an der Kathedrale von Pamplona. Sein musikalisches Werk ist umfangreich, besteht jedoch aus geistlichen Stücken mit Begleitung, abgesehen von einem Heft mit Kinderliedern für Singstimme und Begleitung.

1881 entwickelte sich aus dem Orfeón der Gesangsverein "Ateneo Orfeón Pamplonés" mit dem offensichtlichen Ziel, die gebildetsten Männer der Stadt zu versammeln. Er bestand bis 1887.

1890 sah die Geburt eines neuen Gesangsvereins, der aber nur kurz bestand. 1892 wurde der endgültige "Orfeón Pamplonés" gegründet, der der Musik zu vielen ruhmreichen Tagen verhalf. Für all diese Gesangsvereine hinterließen die Chorleiter des 19. Jh. keine a-cappella-Werke, die von ihnen hätten gesungen werden können.

Wenn es einen Komponisten mit einer gewissen Bedeutung in Navarra gegeben hat, so war dies Felipe Gorriti, den wir bereits erwähnt haben, da er sein Talent in der Hauptsache in Tolosa zum Tragen gebracht hat.

Die Komponisten der Provinz Alava im 19. Jh.

Es gab nur ein spärliches Chorleben im Alava des 19. Jh. Dieses entwickelte sich erst nach 1880 mit der Gründung des "Orfeón Vitoriano", der bereits 1891 wieder aufgelöst wurde. Die Umorganisation und Neugründung des "Orfeón Gasteiztara" und des "Coral Vitoriano" gehören bereits ins 20. Jh. Die Leiter dieser Gesangsvereine haben jedoch Werke hinterlassen, die lange auf den Programmen standen. Der populärste Komponist in Alava war zweifelsohne Sebastián Iradier. Jedoch hat er nur Klaviermusik geschrieben, vor allem Lieder mit Klavierbegleitung, darunter die äußerst beliebten Habaneros "La Paloma" und "El Arreglito". Chormusik hat ihn überhaupt nicht interessiert. Die übrigen Komponisten dieser Zeit - Emilio Serrano, Pedro Fernández de Retana, Francisco Pérez de Viñaspre, Vicente Goicoechea - übten ihre musikalische Aktivität erst um - und vor allem nach - der Jahrhundertwende aus. Ihr Verhältnis zum Gesangsvereinswesen war sehr unterschiedlich. Hauptsächlich schrieben

sie geistliche Musik. Vicente Goicoechea, der seine frühen Werke widerrief, galt als wichtigster Vertreter der baskischen geistlichen Polyphonie und als Wegbereiter der von P. Otaño weitergeführten Reform.

Chorwerke von nicht-baskischen Komponisten.

Um über ein größeres Repertoire zu verfügen, wurden auch Chorwerke mit außerbaskischer Musik miteinbezogen. So lernten die neuen Gesangsvereine die "Aria da Chiesa" von Stradella kennen, "La Retraite des Guerriers" von Gounod, "Bebamos" von Rossini, "Das Lied von der Nachtigall" von Gluck, "Ozean" von Kücken usw. Als Zeichen des musikalischen Fortschritts war der Name Wagners in aller Munde. Etwas von ihm im Programm zu haben, verlieh ein nicht zu verachtendes Prestige. So wurden der "Pilgerchor" und "Das Heilige Abendmahl" mit Leidenschaft gesungen und angehört. Mit der stetigen Entwicklung der Gesangsvereine ging eine Epoche der Wettbewerbe in den verschiedenen Haupt- und Provinzstädten innerhalb und außerhalb des Baskenlandes einher. In den von anerkannten Musikern aus dem In- und Ausland zusammengestellten Jurys befanden sich auch Komponisten von Chormusik. Durch sie erweiterte sich das Repertoire der baskischen Gesangsvereine stark. Tomás Bretón, Autor von "La Verbena de la paloma" und vieler anderer Zarzuelas widmete dem Baskenland sein "Viskaya, das zu einem Pflichtwerk in Wettbewerben wurde. In die Jurys traten hintereinander weitere Ausländer ein, deren Werke als Pflicht- oder Wahlstücke gesungen wurden: "Glaube und Hoffnung von Dard Janin, "Skandinavische Szenen" von Max Bruch, "Orientalische Nacht" von Teodoro Radoux. "Les Hébreux Captifs" von Paillard. Unter den ausländischen Komponisten genoß François Anatole Laurent de Rillé besonderes Ansehen, und seine Anwesenheit in den Jurys erregte immer Aufsehen. Immer trat er als Präsident der Jury auf. Zuweilen ließ er sich "Vater der Gesangsvereine" nennen, und er wurde tatsächlich als wahrer Meister und privilegierter Ratgeber angesehen. Seine Werke wurden häufiger als andere - selbst baskische - Werke auf den Wettbewerben gesungen. Zu seinen Werken gehören: "Te Deum", "Super flumina Babylonia", "Le Départ des Apôtres", "Les Tziganes", "Scènes Tartares", "Les Fumeurs d'Opium", "Les Douze", "La Retraite" usw.

Der Übergang zum 20. Jahrhundert im Baskenland.

Trotz aller Wechselfälle konsolidierte sich die Chorbewegung, was in der Folge eine Reihe von für die Baskischen Chöre typischen Konsequenzen nach sich zog: Das Wettbewerbsfieber, die Tendenz der Chorleiter, sich von diesen abzuwenden und die Chöre zu den großen chorsinfonischen Werken hinzuzuführen, die Umwandlung der Männerchöre in gemischte Chöre unter Einschluß von Frauen und Kindern, die Forderung nach einem größeren Anteil baskischer Musik seitens der Männerchöre. Letzterer Aspekt wurde besonders durch das erwachende baskische Nationalgefühl gefördert, das alle Bevölkerungsschichten erfaßte. Los Zabala, Zubiaurre, Valle, Santesteban, Sarriegui, Zapirain usw. hatten der baskischen Musik einen großen Dienst erwiesen, das Vordringen der ausländischen Musik hatte jedoch dieser Entwicklung entgegengewirkt.

Mit Beginn des 20. Jh. treten jedoch neue Figuren in der baskischen Musik auf den Plan.

Eduardo Mocochoa hatte schon im 19. Jh. zur Chorbewegung beigetragen. Sein Werk "Brumas de Izaga" war 1894 Pflichtaufführung beim Internationalen Chorwettbewerb von Pamplona. 1899 wurde er für sein Werk "Escenas Vascas" für Männerchor auf den "Juegos Florales" von Zumarraga ausgezeichnet. 1901 steht er an der Spitze des Orfeón de Tolosa, dem er einen starken Aufschwung und ein hohes Niveau bis zu dessen Auflösung 1913 verleiht. In dieser Zeit komponiert Mocochoa eine Reihe von Werken, die sehr schnell populär werden und zu neuen Aufträgen für ihn führen. Insgesamt schreibt er über 20 baskische Chorwerke.

Resurrección María de Azkue ist mit seinen Vorträgen über die baskische Volksmusik ein großer Theoretiker und erweckt damit ein schlafendes Gewissen. Die Chöre singen ebenfalls seine Werke, z.B. "Bozkario" oder sein Fischerlied "Betorkigu kantatu bat".

Der sehr junge José María Usandizaga überrascht mit der Kühnheit, mit der er die neuen Stile beherrscht, wie z.B. in seiner "Fantasia vascongada" mit dem "Beñat Mardo", dem "Usariyo ederrak", dem "Chorrichua nora ua", und dem "Ormachulo", gefolgt von der baskisch-französischen Rhapsodie "Uskal Erri maitiari" mit dem "Ene izar maitia", dem "Egunto batez", und dem "Irruten ari nuzu". In all diesen Werken sind die Männerstimmen vorherrschend. Für die Premiere von "Mendi-mendian" (1910) verwendet er die Partitur seines "Escena de romero" und vor allem sein "Ave María". Mit seinem frühen Tod im Alter von 28 Jahren wurden die viele Hoffnungen zunichte, die mit seinem Namen verbunden waren.

Jesús Guridi war ein enger Freund von Usandizaga, und zusammen hatten sie viele Pläne geschmiedet. Der Tod des Mannes aus San Sebastian ließ den Musiker aus Vitoria allein, der mit der Premiere seines "Mirentxu" voll in das Bewußtsein aller baskischen Musiker trat. 1912 übernahm er die Leitung der "Sociedad Coral de Bilbao" und begann, Chorwerke auf der Basis baskischer Volkslieder zu schreiben. Er komponierte für gemischten Chor und für Männerchor insgesamt über 40 Stücke. Alle trugen seinen persönlichen Stempel, ein nachzuahmendes Beispiel. Sänger und Zuhörer akzeptierten seine Werke gleichermaßen. Für die Basken ist Guridi den ausländischen Komponisten, deren Werke nun langsam aus den Programmen verschwinden, weit überlegen.

Secundino Esnaola wurde 1902 Leiter des "Orfeón Donostiara". Er war zwar weniger gebildet und talentiert als Usandizaga oder Guridi, empfand jedoch ebenfalls die Notwendigkeit, seinen Sängern neue baskische Stücke zu bieten, die für deren Auftritte leicht zu programmieren waren. Sechs Stücke für Männerstimmen wurden unter dem Titel "Ramillete de Flores vascas" veröffentlicht. Später erfolgte die Herausgabe von "13 Coros Mixtos".

Im Dunstkreis des "Orfeón Donostiara" bewegten sich eine Reihe von Komponisten, die Esnaola ihre Werke anboten. Unter seiner Leitung, die er bis zu seinem Tod 1929 innehatte, bereicherte sich das Repertoire des Chors um eine große Anzahl Werke von Komponisten wie Norberto Almandoz, Valentín Arin, Vicente Arregui, Ignacio Busca de Sagastizabal, Joaquín Iruetagoiena, Nemesio Otaño, Pedro Fernández de Retana, Juan María Ugarte, Ramón Usandizaga, usw. usw.

Im Umfeld der baskischen Musik

entwickelte sich in der Zurückgezogenheit einer Gemeinde von Franziskanern und Kapuzinern eine besondere Gestalt: Pater Donostia. José Gonzalo Zulaica war sein Name vor dem Eintritt in den Kapuzinerorden, den er dann in Bruder José Antonio de San Sebastian änderte. Mit wachsendem musikalischen Ruhm nannte ihn das Volk jedoch Pater Donostia, und dieser Name hat sich eingebürgert. Er hatte sich von den Theorien von Azkue überzeugt und begann, für die moralische Verpflichtung einzutreten, die baskische Musik auf das höchste Niveau der Authentizität und der Kunst zu heben. Seine zahlreichen geistlichen und weltlichen Werke - es sind über 200 für gemischte und für gleiche Stimmen - bilden den Höhepunkt der baskischen Musik.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß José María Usandizaga, Jesús Guridi und Pater Donostia Maßstäbe gesetzt haben, die als Wegweiser für alle Aktivitäten der baskischen Chormusik zu gelten haben.

Neue Blütezeit für baskische Chorkomponisten. Obwohl die Entwicklung der baskischen Chormusik mit viel Hin und Her verbunden war, so war doch das Ergebnis insgesamt zu den verschiedenen Zeiten recht günstig. Der unmittelbare Erfolg der vorgeschlagenen Modelle war eine Fülle guter Komponisten. Zu den bereits erwähnten Namen müssen noch folgende hinzugefügt werden: José María Beobide, Francisco Escudero, Tomás Garbizu, José María Gonzalez Bastida, Eduardo Gorosarri, Bruno Imaz, Luis Iruarizaga, Francisco Madina, José Olaizola, José Domingo de Santa Teresa, Pablo Sorozabal, Luis Urteaga, José Uruñuela, Víctor Zubizarreta, usw.

In der Nachkriegszeit hat in Spanien eine neue Generation neue Tendenzen und Stile der Chormusik und neue Konzepte für die Behandlung der Folklore und die Auswahl baskischer Texte entwickelt. Zahlreiche Komponisten haben sich über die Auslegung ihrer Kompositionsformen gestritten, jedoch immer in angemessener Weise, was die Musikalität und das chorische Konzept angeht: Pedro Aizpurua, Pascual Aldabe, Tomás Aragüés, Luis Aramburu, Javier Bello Portu, Luis Elizalde, Pedro José Iguain, Lorenzo Ondarra, Alexander Lesbordes, Fernando Remacha, Sabine Salaberri, Juan Urteaga, usw.

In unseren Tagen hat sich die von unseren Komponisten zum Ausdruck gebrachte Chorästhetik aktuelleren Trends angepaßt, einige aber nur in bescheidenem Maße, wie Gotzon Aulestia, Javier Busto, Rafael Castro, Juan Cordero, Joaquín Pildain, usw. Andere haben entschieden auf die Avantgarde gesetzt wie z.B. Agustín González Acilu, dessen Theorien in seinen Werken "Cantata Semiofónica", "Arrano Beltza", "Oi Lur, hain Hur" zum Ausdruck kommen; sie gehen von dem Prinzip aus, daß das Natürliche in der baskischen Musik auf den semantischen Wert des Textes zurückzuführen ist. Andere Komponisten, wie Félix Ibarrodo, Antón Larrauri, Luis de Pablo und Carmelo Bernaola haben Vokalmusik für teilweise mehrere Chöre geschrieben, wobei jeder Chöreiner einzigen Stimme gewidmet ist.

Ein Phänomen, welches das baskische Chorreperoire entscheidend beeinflußt hat, war die Veranstaltung von Kompositionswettbewerben. Durch sie sind die preisgekrönten Werke weit verbreitet und die übrigen Stück gleichzeitig wenigstens auf den Wettbewerben vorgestellt worden.

Seit Beginn der Chorbewegung haben

solche Wettbewerbe in allen Provinzhauptstädten und größeren Orten des Baskenlandes stattgefunden und eine umfangreiche Produktion von Chormusik zur Folge gehabt.

In den letzten Jahrzehnten haben die in Bilbao von der Caja de Ahorros Vascaína, in Zarauz von der Stadt, und in Tolosa vom Fremdenverkehrsverein unter der Schirmherrschaft des Stadtrats veranstalteten Wettbewerbe große Bedeutung erlangt. Letzterer ist der wichtigste, weil er regelmäßig und mit vielen Teilnehmern stattfindet. Bisher ist er 18 Mal veranstaltet worden, und eine stattliche Reihe von Werken wurden veröffentlicht. Außerdem hat die Tatsache, daß er international ist, nicht-baskische Komponisten mit der baskischen Musik bekannt gemacht, wie z. B. Emil Cossetto, Joaquín Homs, Angel Barja, Amando Blanquer, Angel Oliver, Miguel Angel Martín Llado, usw.

* *Geburtsorte und Lebensdaten aller erwähnten Komponisten: siehe span. Originaltext.*

TRADITION UND WANDEL DER CHORMUSIK IM BASKENLAND von Javier Busto

(page 10)

TRADITION DER CHORMUSIK IM BASKENLAND

Wenn man von der Chorbewegung im Baskenlande spricht, muß man sie in Beziehung setzen zu zwei recht verschiedenen Epochen des religiösen Lebens: der Zeit vor und der Zeit nach dem II. Vatikanischen Konzil.

Vor dem II. Vatikanischen Konzil befanden sich die meisten ernst zu nehmenden Chöre innerhalb der Priesterseminare und Kirchen. Um ihre Arbeit verwirklichen zu können, brauchte man Chorleiter oder Kapellmeister, mit denen unser Land glücklicherweise immer gut gesegnet war. Wenn wir die große Zahl von baskischen Musikern und Priester-Musikern analysieren, die in den verschiedenen Kapellen Spaniens wichtige Erfolge erzielten, überrascht uns der große künstlerische Reichtum, den das baskische Volk in die Kultur der bedeutendsten Städte im allgemeinen und in die Gestaltung und Verbreitung der Chormusik im besonderen eingebracht hat. Sein grundlegender Beitrag liegt in der Schöpfung der ESCOLANIAS (Chorschulen), die mit ihrer stimmbildnerischen Vorbereitung und einem in vielen Fällen beneidenswerten klanglichen Reichtum ein bedeutendes künstlerisches Niveau erreichten. Wenn uns vielleicht auch die "großen Maestros" fehlten, so waren es doch gute Musiker mit einer klaren Vorstellung davon, etwas zu verbreiten, das tief in der baskischen Seele verankert ist: DER GESANG; aber entweder ihre übergroße Demut oder ihr Mangel an dirigieretechnischen Mitteln formten aus fast allen von ihnen eine Gruppe, die bereit war, das kulturelle Niveau unseres Volkes zu heben, vielleicht auf Kosten größerer künstlerischer Höhenflüge.

Wenn wir über die Lebensweise in den letzten Jahren des 19. und den ersten vierzig Jahren des 20. Jahrhunderts nachdenken, werden wir sehen, daß sich sehr eigentümliche soziale Aspekte auftraten. Eine stark bürgerlich geprägte Epoche mischt sich mit einer anderen absoluter sozialer

Depression, die vor allem durch den spanischen Bürgerkrieg gekennzeichnet wird, (der einen musikalischen Stil melancholischen Charakters hervorruft, von dem die gesamte Chorbewegung stark geprägt ist).

Nachdem sie ihren Schultag beendet und gegessen hatten, was es gab, versammelten sich die Kinder und Jugendlichen, die in der Nähe der Kirchen mit musikalischer Tradition lebten, in den Musikschulen oder in den Pfarreien, um Stimmübungen zu machen und singen zu lernen. Dabei erreichten sie schon sehr jung mit 8 bis 12 Jahren ein überraschend hohes Niveau. Es ist klar, daß in jenen Jahren die Möglichkeiten sich zu zerstreuen nicht eben übertrieben groß waren und diese Situation dazu beitrug, daß die Kinder und Jugendlichen sich zu den musikalischen Studien entschlossen. Sie widmeten sich nicht nur dem Gesang sondern erlernten auch Instrumente, um sich einem der Fanfarenzüge anzuschließen, deren sich die Basken sowohl in Quantität als in Qualität immer gern erfreuten.

Ganz offensichtlich gab es in unserem Volk eine besondere Sensibilisierung für alles, was in Beziehung zur Musik stand. Fahren wir fort in der Geschichte unserer Chöre: Wir überließen diese hauptsächlich der Obhut der Priester-Musiker, das heißt in einer direkten Beziehung zum Kult und zur Liturgie der Kirche.

Die musikalische Ausbildung etlicher Jugendlicher erreichte einen so hohen Grad an Perfektion, daß sich große Vokalgruppen, genannt ORFEONES formierten, die in der Originalform nur mit Männerstimmen besetzt waren und in vielen Fällen um die hundert Sänger zählten. Diese Gruppen gründeten sich in der Mehrzahl in der Umgebung von bedeutenden Musikerpersönlichkeiten, von Arbeiterzentren (Industriegebiete), von Gewerkschaften, von nationalistischen Gruppierungen usw.... Um eine Vorstellung von dem damaligen Niveau zu vermitteln, sei hingewiesen auf die Wettbewerbe, in denen über die Interpretation der großen Werke der Chorliteratur hinaus das Blattspielen verlangt wurde. Die Partituren wurden den Sängern erst zu Beginn des Wettbewerbs ausgehändigt.

Erst später, wegen der Notwendigkeit, sich mit dem meist für gemischte Chöre geschriebenen Repertoire der großen Komponisten des 19. Jahrhunderts zu beschäftigen, wurden Frauen in die ORFEONES integriert, von denen sich heute wegen seiner fast hundertjährigen Tradition und seines großen Ansehens in der Welt der ORFEON DONOSTIARRA von San Sebastian auszeichnet, der 1897 gegründet wurde.

Eine andere charakteristische Formation war der OCHOTE, zusammengesetzt aus acht Männerstimmen (je 2 T1, T2, B1, B2). Diese Gruppen bildeten sich zum größten Teil aus den ORFEONES, den Kirchenchören und den gastronomischen Herrenclubs des Baskenlandes und beschäftigten sich mit der Verbreitung und Popularisierung der Chormusik. Dank ihrer reduzierten Anzahl von Sängern sind ihre Möglichkeiten hinsichtlich ihrer Mobilität und der Auftritte bei Patronatsfesten außerordentlich gut, was sie landauf landab zu "Reisenden in Sachen Chormusik" macht. Darüber hinaus wurden bedeutende Festivals und Wettbewerbe für diese Gruppen ins Leben gerufen.

WANDEL DER CHORMUSIK IM BASKENLAND

Nach dem II. Vatikanischen Konzil

vollzieht sich der Verfall der klösterlichen Chorschulen und der Kirchenchöre (einige wenige können sich heute noch unter großen Mühen halten) zu Nutznießern einer pseudo-volkstümlichen Musik niederer Qualität, die fälschlicherweise praktiziert wird, um die Gemeindemitglieder in die Liturgie einzubeziehen. Diese Musik vergißt alles, was Jahrhunderte hindurch verwirklicht wurde und verändert sich zu einer Musik, die in einer überstürzten Weise ohne klare liturgische Kriterien geschaffen wird. Natürlich gibt es Ausnahmen, aber sie sind geringfügig und unbedeutend.

In dem Maße, wie die großen Kirchenchöre ihre liturgische Aufgabe reduzieren, verlieren sie ihre Mitglieder und beschränken ihre Auftritte auf einige wenige wichtige Festlichkeiten. Das Volk soll sicherlich an der Liturgie teilhaben können; ebenso soll es aber die Gelegenheit haben, gute Musik zu hören, die "zum höchsten Ruhme Gottes" komponiert wurde. Dazu bleiben zwei Möglichkeiten: nämlich entweder, das Vergangene wiederzubeleben oder neue und gute Musik zu schaffen.

Die ORFEONES kämpfen mit großen Schwierigkeiten. Die Reisen zu Konzerten werden jeden Tag kostspieliger. Der Mangel an Sängern bewirkt, daß die großen Chöre ihre Sänger weit vom eigentlichen Sitz des Chores her rekrutieren, was einen Verlust der Identifizierung mit der Gruppe nach sich zieht.

Gleichermaßen beginnt der Untergang der OCHOTES. Ihre Zahl ist bereits zurückgegangen und ihre Auftritte werden immer spärlicher. Der Grund für diesen Niedergang scheint mir darin zu liegen, daß durch den Mangel an Chören, aus denen sich die OCHOTES rekrutierten die Stimmführung verlorengeht und damit gute Nachwuchsstimmen fehlen.

Ende der Fünfziger und besonders Anfang der Sechziger Jahre beginnt dann eine Chorbewegung, die den Ursprung dessen bildet, was heute von zweihundert organisierten Chören repräsentiert wird, von denen siebenundachtzig Kinderchöre sind. Einige wenige weltliche Chöre, die auf irgendeine Weise auch mit den Kirchen verbunden sind und von Musikern oder Priester-Musikern geleitet werden, beginnen ihren Weg, indem sie in Konzerten jedweder Art (geistlich, weltlich) auftreten und an ersten Chorwettbewerben in Spanien, Italien, Wales und anderswo teilnehmen und erste Preise erringen.

In den Achtziger Jahren vollzieht sich endgültig der Aufstieg der Chormusik im Baskenland. Chorleiter und Chorsänger gründen die BASKISCHE CHORFÖDERATION. Eine grundlegende Prämisse ist die Ausbildung der Chorleiter, die uns seit einigen wenigen Jahren zu einer vertrauensvollen Zusammenarbeit aller Chöre hinführt. Die Programmgestaltung hat sich wesentlich geändert; stimmliche und ästhetische Kriterien fließen gemeinsam in sie ein. Die Teilnahme an Wettbewerben (in Tolosa und anderswo in Europa) öffnet uns die Türen zu neuen Schulen des Chormusizierens; wir stellen uns besser dar und werden in Europa besser anerkannt.

Die unterschiedene Anteilnahme der uns umfassend unterstützenden Baskischen Regierung und der Provinzabteilungen an der Baskischen Chorbewegung ermutigt uns, mit Freude und in der Hoffnung weiterzuarbeiten, daß die Welt uns kennenlernen möge durch die Verbreitung einer Kultur, die wir in unserem Herzen tragen, in die wir verliebt sind und von der wir wünschen, daß sie draußen für den

Rest der Menschen dieser Welt von Nutzen sein möge.

Neu glied in Polen

(page 11)

Der Chor der Katholischen Universität Lublin wurde 1921 gegründet. Er hat an vielen nationalen Festivals teilgenommen und zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten: Mehrmals anläßlich der Wettbewerbe Polnischer Chöre "Legnica Cantat" in Legnica, am Internationalen Festival für Chorgesang in Miedzyzdroje, am Internationalen Oratorien-Festival "Wratislavia Cantans" in Wroclaw und an vielen anderen. Der Chor gab zahlreiche Konzerte in vielen europäischen Ländern und in Übersee: Belgien, BRD, DDR, Finnland, Frankreich, Griechenland, Großbritannien, Italien, Jugoslawien, Österreich, Sowjetunion, Spanien, Schweiz, Ungarn, USA und Kanada. Er beteiligte sich bereits mehrmals an Chor-Wettbewerben und Festivals im Ausland, u.a. in Arezzo - Italien, Llangollen, Middlesbrough - Großbritannien, am Wettbewerb der Europäischen Radio-Union, in Cantonigros - Spanien, Bayonne, Autun - Frankreich, Karditsa - Griechenland. Es wurden Konzerte gesendet durch Radio und Fernsehen in Polen und im Ausland. Auch wurden Musikkassetten in Belgien, Italien und Polen aufgenommen. Das Repertoire umfaßt Werke alter und moderner, polnischer und ausländischer Komponisten, für Chor a-cappella, sowie für Chor mit Instrumentalbegleitung. Der Chor steht seit 1971 unter Leitung von Kazimierz Gorski.

BARBERSHOP-HARMONIE von John Grant

(page 12)

Offizielle Definition der SPEBSQSA:

Die Barbershop-Harmonie ist ein Vokalmusikstil ohne Begleitung, der sich durch konsonante vierstimmige Akkorde für jede Note der Melodie auszeichnet. Gelegentlich können kurze Passagen von weniger als vier Stimmen gesungen werden.

Die Stimmlagen heißen: Tenor, "Lead" (Hauptstimme), Bariton und Baß. Die Melodie wird immer vom "Lead" gesungen, wobei der Tenor über der Melodie harmonisiert, der Baß tief darunter, und der Bariton vervollständigt den Akkord je nachdem über oder unter der Melodie. Die Melodie kann gelegentlich vom Baß gesungen werden, aber nie vom Tenor, der höchstens einmal eine oder zwei Noten der Melodie singt, um eine schwierige Stimmführung zu vermeiden, und in Einleitungen oder Zusätzen (Cudas).

Die Barbershop-Musik hat Dur- und moll-Akkorde sowie Dominant-Septakkorde, die hauptsächlich auf dem Quintenzirkel aufgelöst werden. Sexten, Nonen und große Septakkorde werden vermieden, außer wenn die Melodie es verlangt, während Akkorde mit kleinen Sekunden nicht vorkommen. Die Grundharmonisierung kann mit zusätzlichen Akkordfolgen verschönt werden, um ein harmonisches Interesse und rhythmischen Schwung zu erreichen, um Phrasen miteinander zu verbinden, oder um ein Lied wirksam einzuleiten oder zu beschließen.

Der Barbershop-Stil der Interpretation erlaubt relativ große Freiheiten in der Behandlung der Notenwerte - solange man in der typischen musikalischen Form bleibt - und verwendet Tempo- und Dynamik, um eine bestimmte Stimmung zu erzeugen oder eine Geschichte auf wirksame Weise künstlerisch darzustellen.

Parallel zu einem bestehenden Tonartgefühl werden Melodielinie und Harmoniestimmen enharmonisch in der Tonhöhe angeglich, um einen bestmöglichen konsonanten Klang zu erreichen. Die sich ergebenden Tonbezüge unterscheiden sich häufig von solchen, wie sie für Eintöninstrumente mit gleichschwebender Stimmung definiert werden. Die Verwendung ähnlicher Wortklänge guter Qualität und optimaler Verwandtschaft in der Klangfülle durch jede einzelne Stimme erhöht das Gefühl der Konsonanz noch durch die gegenseitige Verstärkung der Obertöne, wodurch der einzigartige, volle oder "erweiterte" Klang entsteht, der für die Barbershop-Harmonie so typisch ist.

Die Barbershop-Harmonie ist eine Art vierstimmiger Harmonie, die um die Jahrhundertwende aufgefunden ist. In den Barbershops (Barbier- bzw. Herrenfriseurläden) in England und den USA war man schon seit mehr als 200 Jahren gerne zusammengesessen, um Gleichgesinnte zu treffen und um zu musizieren, aber niemand weiß genau, wann der typische und einzigartige Stil der Vokalharmonie zuerst entstanden ist. Die Lieder jener Zeit schienen sich für eine intuitive Harmonisierung zu eignen; das Fehlen anderweitiger Formen der Unterhaltung wie Radio oder Kino bedeutete, daß die Leute ihre Musik selber machen und für ihre Unterhaltung sorgen mußten. Deshalb wurde das Singen damals so populär. In vielen guten Stuben stand ein Klavier, und viele Familien und Gruppen sangen dazu.

Das improvisierte Harmonisieren wurde typisch für die damalige Zeit, und wo immer vier Männer zusammenkamen, "konnte es sein, daß sie anfangen, aus dem Stegreif zu singen". (1)

Ein Mann z.B. sang eine gerade populäre Melodie, und ein Baß stimmte kurz darauf mit seiner tiefen Stimme ein, um hauptsächlich die dazugehörigen Akkordgrundtöne und -quinten zu singen, und ein Tenor sang dann eine vor allem aus Terzen und Septimen bestehende Stimme über der Melodie, während ein Bariton die fehlenden Noten der Akkorde über oder unter der Melodiestimme hinzufügte. Das Ergebnis war dann die unbegleitete Harmonie, die um 1900 als Barbershop-Harmonie bekannt und zuvor mit Laternenpfahl- oder Randstein-Harmonie bezeichnet wurde. Mit der Erfindung des Radios und dem Niedergang des Vaudeville in den 20er Jahren ging auch das Barbershop-Singen zurück. Die zu jener Zeit geschriebenen Songs hatten etwas "Modernistisches" an sich, sie wendeten den voraussehbaren und leicht zu improvisierenden Quintenzirkel, um die Harmonien aufzulösen, sehr viel seltener an. "Das Land entwickelt sich musikalisch gesehen zu Zuhörern" (2). Schlagern und Jazz kamen in Mode, und das Barbershop-Quartett wäre gänzlich untergegangen, hätte ein Steueranwalt aus Tulsa, Oklahoma, namens Owen C. Cash 1939 nicht eine Wiederbelebungs-kampagne inszeniert. Zusammen mit seinem Freund Rupert Hall, einem Investmentbroker, gründete er eine Gesellschaft, die von ihnen ironisch "The

Society for the Preservation and Encouragement of Barbershop Quartet Singing in America Inc. - SPEBSQSA" (Gesellschaft zur Bewahrung und Förderung des Barbershopquartet-Singens in Amerika, Inc.) genannt wurde.

Die Bewegung gewann während und nach dem Krieg stark an Boden. Überall in den Vereinigten Staaten bildeten sich Gruppen von Männern, die in Harmonie singen wollten. Die Organisation besteht heute noch und hat etwa 38 000 Mitglieder in 850 Kapiteln. Es ist der größte Männergesangsverein der Welt.

Das merkwürdigste an der Entwicklung der Barbershop-Harmonie ist vielleicht, daß das Phänomen auf die USA beschränkt blieb. Selbst in jenen Tagen wurden musikalische Stile im allgemeinen in der ganzen Welt ausprobiert und getestet. Aber die Barbershop-Bewegung blieb bis Mitte der 60er Jahre eine rein amerikanische Angelegenheit. Zu der Zeit sang man in den USA nicht nur im Quartett, sondern auch in größeren Gruppen ("gangs"). Dazu mußte die Musik natürlich bearbeitet werden, sie konnte nicht länger nur improvisiert werden: mit den Barbershop-Chören war es nun auch für diejenigen, die mit der Kunst zu improvisieren nicht vertraut waren, möglich, in diesem Stil zu singen. Ein Chor dieser Art gab Harry Danser, einem Geschäftsmann aus Crawley in England, die Idee, in seiner Stadt eine ähnliche Gruppe zu gründen. So kam die Barbershop-Musik (fast bis) nach Europa. Es vergingen noch weitere zehn Jahre, bis Harry herausfand, daß es noch andere Gruppen in England (in Brighton, Reading und Newcastle) gab. Er nahm mit diesen Gruppen Kontakt auf, und regelmäßige Treffen wurden als nützlich erkannt, um die Kenntnisse über den Stil zu erweitern und miteinander in Wettstreit zu treten. 1974 wurde dann die British Association of Barbershop Singers gegründet.

Mit der Wiederbelebung des Chorgesangs in Schweden interessierte man sich dort bald für diesen einzigartigen Stil, und es bildeten sich skandinavische Quartette und Chöre, die sehr schnell populär wurden; 1980 wurde die Gesellschaft der Nordischen Barbershop Singers mit 3 Chören und 8 Quartetten gegründet. Seitdem hat sich der Stil von Schweden aus über Norwegen und Finnland verbreitet. Das in Skandinavien übliche Streben nach Qualität hat die Verbreitung dieser Kunstform stark gefördert.

Die Barbershop-Musik begann als rein männliche Beschäftigung. In allen Ländern, in denen das Barbershop-Singen populär wurde, entstanden jedoch bald auch Frauenorganisationen, die mehr oder weniger die gleichen Harmonien sangen, aber um eine Quarte höher und mit etwas anderen Intonierungen, um den Bereich der gesungenen Noten zu "verengen".

Die Qualität des Damen-Barbershop-Singens ist in der Tat so hoch, daß das erste Quartett außerhalb des nordamerikanischen Kontinents, das einen internationalen Wettbewerb gewonnen hat, das schwedische Quartett "Growing Girls" war.

Von Skandinavien über Holland, Belgien, Irland, Spanien, Deutschland und sogar Rußland scheint Barbershop bereit, "die Welt zu harmonisieren", wie das Motto einer der nationalen Organisationen heißt. Formale Organisationen bestehen in Holland und Irland, und Deutschland ist auf dem Wege, seine zahlreichen Chöre und Quartette in eine Föderation einzubringen.

Unterscheidet sich nun die Barbershop-

Harmonie diesseits des Atlantiks von dem in Amerika geborenen Stil? Die Antwort ist ganz eindeutig nein! Das eine Hauptziel, das fast alle Gesellschaften und Vereine in ihrer Satzung festgelegt haben, ist die "Bewahrung des Stils". Das heißt im allgemeinen, daß die Lieder auf englisch gesungen werden. Es gibt jedoch viele Lieder aus dem Europa der Jahrhundertwende, die sich für diesen Stil eignen und somit als gute Barbershop-Songs gelten können, in welcher Sprache auch immer sie geschrieben wurden.

Die Barbershop-Musik ist ein Stil, dessen Wurzeln nicht in den klassischen Konzertsälen einer Beethoven-Sinfonie oder einer Verdi-Oper zu finden sind, aber "ein gut geschriebenes und künstlerisch gut ausgeführtes Barbershop-Arrangement ist als musikalische Ausdrucksform genauso gültig wie der Barockstil einer Bach-Kantate, ein Madrigal von Gesualdo oder ein Klavierkonzert von Mozart" (3).

Eine Form der Musik, die sich über 100 Jahre lang behauptet hat und in den letzten 30 Jahren von den USA und Kanada aus über alle fünf Kontinente verbreiten konnte, die einen Weltharmonikerat gegründet hat, um diese Gruppen zu koordinieren, und die mehr Stimmbildung macht als jede andere Amateur-Sängerorganisation, muß der Welt der Musik etwas zu bieten haben.

Fußnoten, siehe engl. Text

John Grant beschäftigt sich mit der Barbershop-Bewegung in England seit 1975. Er war Präsident der British Association of Barbershop Singers und der British Barbershop Guild of Judges. Er ist in England und Europa als Stimmlehrer und Pädagoge für den Barbershop-Stil bekannt. Er hat zahlreiche Chöre und Quartette stimmlich betreut und ihnen zu nationalen Ehren verholfen. Er ist außerdem Musikdirektor des 80-köpfigen Hallmark of Harmony-Chors in Sheffield, des derzeitigen "National Champion" der B.A.B.S. Sein Chor kam ebenfalls ins Finale des von Sainsburys gestifteten Wettbewerbs "Chor des Jahres". John Grant ist Jurymitglied in Barbershop-Wettbewerben und ähnlicher Musik in ganz Europa.



DIE CHORWERKE Prokofieffs von William Braun, Associate Professor of Music at Arkansas College in Batesville, Arkansas, USA (page 14)

Am 23. April 1991 wäre Serge Prokofieff hundert Jahre alt geworden. Seine Ballette, Klavierkonzerte, Filmmusiken, Opern, Orchester- und Klavierstücke sind bekannt, weniger jedoch seine Chorwerke. Weil über letztere bisher wenig geschrieben wurde, sollen in diesem Artikel die größeren Chorwerke (1) eines der bedeutendsten russischen Komponisten des 20. Jahrhunderts den amerikanischen Chorleitern kurz vorgestellt werden (2).

Die beiden Gedichte Prokofieffs "Weißer Schwan" und "Die Woge" entstanden 1911 während seines Studiums am Konservatorium in St. Petersburg. Sie sind für Frauenchor und Orchester auf Worte des russischen symbolistischen Dichters Konstantin Balmont geschrieben. Es handelt sich dabei um Prokofieffs ersten Versuch, Chormusik zu schreiben, und zwar zu einer Zeit, als er sich bereits einen Namen als Komponist von Orchester- und Klavierstücken gemacht hatte. Er schrieb

die beiden Stücke in der Hoffnung, daß sie vom Chor des Konservatoriums aufgeführt würden, dener im Rahmen von Tscherepins Dirigentenkurs leitete. Prokofieff dirigierte zwar den "Weißen Schwan", er beschrieb dieses Erlebnis aber in seiner Autobiographie mit einer gewissen Bestürzung: die Lieder seien "zu schwierig" für den Studentenchor. Israel Nestyev, der offizielle sowjetische Biograph bezeichnete die Stücke als "zu ungewohnt". Harlow Robinson, der ebenfalls - etwas später - eine Biografie geschrieben hat, ist anderer Meinung:

"Die melodische Linienführung ist klar und achromatisch, die Begleitung besteht aus zarten Arpeggios (mit der Tempobezeichnung andante molto). Der Vokalstil ist melodisch und nicht mit der deklamatorischen Art des "Häßlichen Entleins" und des "Spielers" vergleichbar. Die Lieder sind romantisch, träumerisch, sogar sentimental und ganz anders als die zur gleichen Zeit entstandenen aufdringlichen und aggressiven Klavierstücke. Sie enthüllen eine andere Seite der musikalischen Persönlichkeit Prokofieffs (3).

Prokofieff wandte sich der Chormusik erst 1917 wieder zu, und zwar mit "Es sind ihrer Sieben", op. 30 (auf Balmonts Gedicht "Rufe aus ältesten Zeiten", das auf einer alten chaldäischen Beschwörungsformel beruht). Es ist eine Reaktion auf die Revolution und den Ersten Weltkrieg und das damit verbundene Chaos. "Der Text der alten Inschrift ... lieferte Balmont die Grundlage für sein Porträt von den sieben schrecklichen Riesen, die die Welt beherrschen":

Im tiefen Abgrund sind es sieben an der Zahl; Im azurernen Himmel sieben, es sind ihrer sieben! Wenn sie sich im Westen erheben, sind es ihrer sieben. Wenn sie im Osten lauern, sind es ihrer sieben! Auf Thronen sitzend im tiefen Schatten erhebt sich ihre Stimme, murmelt, brüllt, und ihre Form erfüllt die Unendlichkeit zwischen Himmel und Erde! Sieben, es sind ihrer sieben! (3 mal)

Prokofieff fügte einen eigenen Vierzeiler hinzu, eine verhüllte Anspielung auf damalige Ereignisse:

Sie bringen Himmel und Erde zum Schwindeln,
sie sperren ganze Länder hinter Schloß und Riegel.
Sie zermahlen Nationen, so wie Nationen ihr Korn zermahlen.
Es sind ihrer sieben! (3 mal)

"So schienen die schrecklichen chaldäischen Riesen für Prokofieff die fürchterliche Macht zu symbolisieren, die die Menschheit in einen Abgrund von Krieg und Verwüstung gestürzt hatte... Diese dunklen Mächte regieren die Welt und ihnen steht nur die wilde heidnische Beschwörung entgegen.... Oh, Du himmlischer Geist! Verfluche Sie!" (3 mal)(4).

Die Verse sind in der "primitiven" oder "barbarischen" Manier der "Frühlingsriten" von Stravinsky vertont, die Prokofieff bereits in seiner "Skytischen Suite" verwendet hatte. Dieses expressionistische Werk ist für dramatischen Tenor, gemischten Chor mit bis zu 8 Stimmen und großes Orchester mit erweiterter Blech- und Schlagzeugsektion geschrieben (4 Trompeten, 8 Hörner, 3 Tenorposaunen, Baßposaune, Tuba, Kontrabaß, 2 Pauen, 2 Baßtrommeln, Becken, Tamburin, kleine Trommel, Tam-Tam, Glockenspiel, Xylophon, Celesta sowie 2 Harfen).

Prokofieff unterstreicht den beschwörenden

Charakter des Textes durch die Aufteilung des einsätzigen, etwa 7 1/2 Minuten dauernden Stücks in 8 kontrastierende Abschnitte ohne Wiederholungen oder Reprises. Melodische und rhythmische Ostinatos (Beispiel I im englischen Originaltext) spielen eine wichtige Rolle in der Gesamtstruktur des Stücks. Die Harmonie ist äußerst dicht in den Tutti-Abschnitten, in denen Prokofieff seine Technik der verschiedenen kontrapunktisch überlagerten Effekte anwendet. Einige dieser ungewöhnlichen Effekte sind 1.) das Wispern des Chors, 2.) das *col legno* aller Streicher, 3.) das ansteigende Glissando des gesamten Chors und 4.) die barbarische Episode für Solo-Schlagzeug. Die farbigen und bildhaften Effekte überlagern die melodische Ausdrucksweise, die eher deklamatorisch ist und sich auf kurze Phrasen bzw. *ostinato*-Figuren beschränkt (5).

Ein so großes Ensemble (Chor und Orchester) wie für

"Es sind ihrer Sieben!" erforderlich gab es in Rußland von 1917/18 nicht. Deshalb gelangte das Werk erst 1924 unter der Leitung von Kousnetsky in Paris zur Aufführung, welche ein Erfolg war, obwohl die dramatische Wirkung fast verpuffte, weil Kousnetsky die "Beschwörung" am gleichen Abend zweimal gab. Olin Downes beschreibt das Konzert außerordentlich detailliert in der *New York Times*: "Es sind ihrer Sieben!" hätte ein an das Programm eines New Yorker Orchesters gewöhntes Publikum aus dem Konzertsaal vertrieben. Dieser Prokofieff ist ein kühner und schlimmer junger Mann. Wie sich seine Musik in 10 Jahren anhören wird, ist eine andere Frage. Wie sie unter der Leitung eines weniger verständnisvollen Dirigenten geklungen hätte, ist schwer zu sagen. Aber an diesem Abend hinterließ das Werk unter den gegebenen Umständen einen starken Eindruck. Es ist gewaltig und ziemlich schrecklich und primitiv, aber zugleich die eindrucksvollste Komposition, die wir bisher von Prokofieff gehört haben. Das Stück erntete großen Applaus" (6).

Prokofieff wandte sich erst 20 Jahre später wieder diesem vokalsinfonischen Stil zu; er verwendete ihn für fast alle seine Chorkompositionen. In diesen Jahren gab es viele Veränderungen im Leben Prokofieffs, was die internationale Lage und die Situation in seiner Heimat Rußland anbetraf. Prokofieff hatte Rußland 1918 verlassen und die nächsten beiden Jahrzehnte zumeist auf Konzertreisen in Europa und Amerika verbracht, wobei er in der Hauptsache in Paris residierte. Er hatte internationale Ansehen als Komponist und Klaviervirtuose errungen. 1936 beschloß er, nach Rußland zurückzukehren und die sowjetische Staatsbürgerschaft anzunehmen - trotz der auf eine düstere Zukunft weisenden Anzeichen.

"Er wollte ganz einfach wieder zurück in seine Heimat. Während seines Aufenthalts im Westen hatte er sein russisches Wesen nie aufgegeben. Er hatte viele enge Bekanntschaften geschlossen, aber seine wahren Freunde waren alles Russen, und die meisten ... lebten in Rußland. Ihm fehlte der Rückhalt und das Vertrauen dieser Menschen. Am meisten fehlte ihm der wesentliche Stimulus, ein Russe unter Russen zu sein" (7).

Der Beschluß sollte sein Leben und seine Musik grundlegend beeinflussen: "Erste Anzeichen einer neuen Ordnung erschienen 1929 mit der Verkündung der 'Ideologischen Erklärung des Russischen Vereins der Proletarischen Musiker'. Ab 1932 erfolgte eine Periode der künstlerischen Isolierung von der Musik

Westeuropas, und die Union der Sowjetischen Komponisten setzte Richtlinien auf, in denen den Komponisten geraten wurde, Musik fürs Volk zu schreiben und die Traditionen der russischen Vergangenheit vor allem in Bezug auf Heimat- und Volksmusik auf ansprechende Weise wiederzuentdecken" (8).

Die "Kantate zum XX. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution", op. 74, war ein Versuch, Musik im neuen Stil des sowjetischen Staates zu schreiben, d.h. patriotisch und dem einfachen Volk zugänglich. Die Kantate ist für 500 Ausführende angelegt: ein Sprecher, 2 Chöre (ein professioneller und ein Amateurchor), 4 Orchester (Sinfonieorchester, Blasorchester, Schlaginstrumente und Akkordeons), sie enthält ebenfalls realistische Klangeffekte wie Flinten- und Pistolenschüsse und Sirenen. Die Texte sind direkte Zitate der Helden der sowjetkommunistischen Ideologie (Marx und Engels, Lenin und Stalin). Prokofieff erklärt dazu: "Lenin hat eine so anschauliche und überzeugende Sprache, daß ich seine Ideen nicht in Versen ausdrücken möchte. Ich wollte direkt an die Quellen gehen und die Worte des Führers selbst verwenden" (9). Die Texte sind chronologisch angeordnet und bilden die 10 Teile der Kantate.

Teil I: Orchestereinführung (Thema ist der Satz aus dem "Kommunistischen Manifest": "Ein Gespenst geht um in Europa - das Gespenst des Kommunismus")

Teil II: Philosophen (Chor auf den Text von Marx' Thesen über Feuerbach: "Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt darauf an, sie zu verändern.")

Teil III: Orchesterzwischenpiel

Teil IV: "Wir marschieren geschlossen auf einem steilen und schwierigen Pfad (Chor auf Lenins Worte aus "Was ist zu tun?")

Teil V: Orchesterzwischenpiel

Teil VI: Revolution (Chor auf Texte aus Artikeln und Reden Lenins vom Oktober 1917)

Teil VII: Sieg (Orchester und Chor auf Texte von Lenin)

Teil VIII: Stalins Versprechen (Chor auf einen Text aus Stalins Rede an Lenins Grab)

Teil IX: Sinfonie (für Sinfonie- und Akkordeonorchester; Thema: der sozialistische Aufbau) Teil X: Die Stalinsche Verfassung (Chor auf einen Text aus Stalins Rede vor dem achten außerordentlichen Kongress der Sowjets: "Jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seinen Bedürfnissen")

In "Revolution" malt Prokofieff in den längsten und wichtigsten Abschnitten ein Schlachtenbild, das langsam an Intensität gewinnt, wobei sich immer mehr Kräfte anschließen und Tonstärke und Spannung an "Es sind ihrer Sieben!" erinnern. Der Vokalstil der Kantate vermengt den verschwörerischen Stil von "Es sind ihrer Sieben!" mit einer "eher lyrischen und epischen Linienführung (insbesondere bei den Frauenstimmen), die später bei "Alexander Nevski" und in "Krieg und Frieden" voll zum Fragen kommt (10).

Prokofieffs Freunde und Kollegen reagierten auf das Werk mit Verlegenheit, und die Bürokratie warf ihm vor, die Vertonung der Worte der "hervorragenden und überzeugenden Führer der Revolution" sei nicht heroisch genug. Deshalb wurde das Werk 1937 nicht aufgeführt. Die Premiere erfolgte erst 1966. "... wo sich das Werk als ungeheuer fesselnd und dramatisch erwies, vergleichbar mit der besten Musik der 30er Jahre" (11).

1938 versuchte Prokofieff sich erneut in dem von der Regierung verordneten patriotischen Stil, und zwar mit der Chorsuite "Lieder unserer Tage". Diese Suite für Orchester, gemischten Chor und Soli verwendet Volkslieder und nationalistische Texte, in denen verschiedene Aspekte des sowjetischen Lebens durch die populären sowjetischen Dichter Marschak, Lebedew-Krumach und Prischelz beschrieben werden. Die Suite besteht aus einer Orchestereinführung (einem Marsch) und einem Zyklus von 8 Liedern: "Über die kleine Brücke", "Lebet Wohl", "Goldene Ukraine", "Der Bruder für den Bruder" (einer der dramatischeren und erfolgreicher Balladen), "Mädchen", "Der Zwanzigste Jahrestag", "Wiegenlied" und "Von Land zu Land".

Dieser zweite Versuch der "neuen Einfachheit" wurde 1939 vom Chor und Orchester des Rundfunkausschusses der Union aufgeführt, schlug aber weder bei den Kritikern noch bei den Zuhörern ein. Es war aber keine vergebliche Liebesmüh' und Nestyev schrieb: "Obwohl diese Lieder im großen und ganzen kein Erfolg sind, geben sie dem Komponisten die Gelegenheit, sich in der schwierigen Kunst des vokalen Ausdrucks zu üben. In früheren Jahren hatte er sich ausschließlich auf den deklamatorischen Stil beschränkt und weder in seinen Opern noch in seinen Liedern eine echte Melodie verwendet. Bei den vorliegenden Liedern hat er endlich versucht, diese äußerst schwierige Sphäre der musikalischen Komposition zu meistern. Ohne die Massenlieder aus den Jahren 1935-37 (op. 66 und 76) hätte Prokofieff kaum jene klassische Reinheit der melodischen Linienführung zustande gebracht, wie sie ihm später in den russischen Chormelodien 'Zravitsa' (Trinkspruch) und 'Alexander Nevski' so hinreißend gelingt" (12).

Trotz der kühlen Aufnahme der "Kantate zum XX. Jahrestag der Oktoberrevolution" und der "Lieder unserer Tage" ging Prokofieff eines seiner größten Werke für den Film "Alexander Nevski" an. Der berühmte Filmregisseur Eisenstein hatte Prokofieff gebeten, bei der Herstellung dieses Films mitzuarbeiten und ihm versprochen, daß die Musik nicht nur Unterhaltung sondern voller Bestandteil der Filmhandlung sein würde. Die Zusammenarbeit mit Eisenstein war hervorragend, und der Film wurde 1938 fertig. Er wurde im Dezember des gleichen Jahres zum ersten Mal gezeigt und sofort "als Meisterwerk bejubelt - eine Beurteilung, die sich in allen Ländern bestätigte, in denen der Film gezeigt wurde" (13).

Kurz nach dem Erfolg dieses Films begann Prokofieff damit, die Filmmusik in eine Kantate umzuschreiben (op. 78). Dabei mußte er einige Teile weglassen, andere für den Konzertsaal umschreiben und alles zusammen in eine ausgeglichene und in sich geschlossene Form bringen. Die Kantate (14) ist für Mezzosopran, gemischten Chor und Orchester geschrieben und dauert etwa 40 Minuten. Die sieben Teile der Kantate entsprechen den Kapiteln in der Filmerzählung:

I. "Rußland unter dem Joch der Mongolen": der Komponist beschwört mit melancholischer Musik die Trostlosigkeit in Rußland nach der Invasion der Tartaren Mitte des 13. Jahrhunderts.

II. "Lied von Alexander Nevski": Mit einer brausenden und aufsteigenden Melodie erhebt der Chor seine Stimme zum Lob des Helden Nevski, der dazu beigetragen hat, die Schweden an der Neva zu schlagen.

III. "Die Kreuzritter in Pskov": Die Deutschritter, als Kreuzritter verkleidet, werden von einer Musik, die gregorianische Kadenzen (ein vom Chor gesungener kirchenlateinischer Text) mit brutalen modernen Harmonien und Klängen verbindet, dargestellt.

IV. "Erhebt Euch, Menschen Rußlands!": Das russische Volk wird aufgefordert, sich gegen die Angreifer zu erheben, die Musik spiegelt hier die Intensität dieser Stimmung wider.

V. "Die Schlacht auf dem Eis": Ein schauerliches und realistisches Bild der wilden Schlacht auf dem Tschudsee.

VI. "Das Totenfeld": Die Trauer über die Toten findet ihren Ausdruck im Lied eines russischen Mädchens und vermischt sich mit vaterländischer Extase.

VII. "Einzug Alexanders in Pskov": Ein grandioser Triumphhymnus von Chor und Orchester zum Sieg Nevskis, der ruhmbedeckt in die Stadt Pskov einzieht (15).

Die Kantate, ein einzigartiges Beispiel einer umfangreichen, gänzlich auf einer Filmmusik beruhenden Komposition, ist das bedeutendste Werk Prokofieffs. Die Gesamtstruktur lehnt sich an die Form einer Sonate an. Die Sätze 1-4 sind die Einführung und die Darlegung des Themas, der 5. Satz, in dem kontrastierende Themen einander gegenübergestellt und kontrapunktisch kombiniert werden, entspricht der Durchführung; der 6. Satz (in dem der Mezzosopran auftritt) verkörpert eine dramatische Pause, und der letzte Satz, in dem die Themen des 2. und 4. Satzes wieder aufgenommen werden, dient der Synthese (16).

Die Kantate ist ein klares Beispiel für die Art, wie Prokofieff Volksmusik und liturgisches Material als Modell verwendet, indem er "... die Originalthemen rhythmisch und harmonisch 'neu komponiert' und die instrumentalen Möglichkeiten eines Orchesters des XX. Jahrhunderts ausnutzt. Diese Art der Komposition, d.h. die Verbindung von Volksmusik mit anderem, 'fremden' musikalischen Material ist richtungweisend für seine gesamte musikalische Arbeit. Eines der besten Beispiele aus Nevski ist der liturgische Gesang der katholischen Deutschritter (Peregrinus expectavi / Pedes meos in cymbalis), der in seinen Intervallen, in der Monotonie und im Rhythmus deutlich "katholisch" bleibt; diese Eigenschaften werden jedoch um der dramatischen Wirkung willen und um von den Eindringlingen ein negatives Bild zu vermitteln, grotesk übertrieben.

In gleicher Art weisen die von den Bewohnern Novgorods gesungenen Lieder ("Erhebt Euch, Menschen Rußlands", "Lied von Alexander Nevski" und "Das Totenfeld") aus russischen Volksliedern entlehnte Phrasen und Rhythmen auf; sie sind jedoch wie in "Lieder unserer Tage" durch Prokofieffs eigenen "modernen" Stil refraktiert. Große Betonung liegt auf der fließenden, epischen Legato-Linienführung bei der Musik im Zusammenhang mit Nevski und den Russen, was ihnen einen Ausdruck von heiterem Adel und lyrischer Kraft verleiht" (17).

Die amerikanische Premiere von Alexander Nevski fand 1943 in einem Rundfunkkonzert unter der Leitung von Stokowski statt. Die erste konzertante Aufführung erfolgte 1945 mit dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Ormandy. Nach der Aufführung schrieb Olin Downes: "Die Musik ist auf klaren Linien und auf Masseneffekte aufgebaut ...

Das Werk ist von meisterhafter Simplizität, die Orchestermusik von außergewöhnlicher Kraft, und die Chorpartitur besitzt die für Volk und Komponist typisch russischen Akzente. Prokofieff erweist sich hier als würdiger Nachfolger von Mussorgski ... Die Orchesterpartitur wie auch die ausgezeichnete Komposition der Vokalpartien sind bemerkenswert farbig" (18).

Die Kantate ist tatsächlich eines der bedeutendsten Chorwerke Prokofieffs und verdient, gerade jetzt zu seinem 100. Geburtstag aufgeführt zu werden. Es ist außerdem die einzige komplette größere Partitur Prokofieffs, die es auf englisch gibt. Der Klavierauszug ist bei Kalmus Music erhältlich (K 06380). Es gibt auch eine Aufnahme der Kantate (zusammen mit "Es sind ihrer Sieben!") mit dem Rundfunkinfoniorchester der UdSSR (CD 278389 von SDRM).

1939 erhielt Prokofieff vom Allrussischen Rundfunkausschuß den Auftrag, ein Stück für Chor und Orchester mit dem Titel "Zdravitsa" (Trinkspruch, op. 85) zu schreiben. Da die Kantate für Stalins 60. Geburtstag gedacht war, wurde manchmal der englische Titel "Hail to Stalin" hinzugesetzt. Die sieben Volkslieder, die in der Kantate verarbeitet sind, wurden von Prokofieff aus verschiedenen nationalen Gruppen innerhalb der UdSSR ausgewählt, trotzdem ist jedes einzelne Lied von Prokofieffs persönlichem, einzigartigem Stil geprägt. Obwohl "Zdravitsa" für ein großes Orchester geschrieben ist, hat Prokofieff versucht, die Bestandteile des russischen Chorgesanges in den fast 14-minütigen Chorliedzyklus mit einzubeziehen. Seine Kunst der Chorkomposition zeigt sich in der Palette der Chorfarben und im Abwechseln verschiedener Abschnitte und Timbres. Die Rondoform des Zyklus wird vom Hauptthema (2. Beispiel im engl. Text) zusammengehalten, das immer wieder als Refrain auftaucht. Es ist eine lyrische, sehr russische Melodie mit Prokofieffs üblichen plötzlichen Modulationen in unerwartete Tonarten. Obwohl das Thema keineswegs aus einem Volkslied besteht, beweist es, wie geschickt Prokofieff bei der Verflechtung der verschiedenen Volkslieder in ein nahtloses Ganzes vorgegangen ist, wobei sein Hauptthema das Bindeglied darstellt. Die Orchestereinführung ist auf dieses Thema aufgebaut, das noch zweimal in der Mitte des Stücks auftritt und in erweiterter Form als Abschluß dient. "Zdravitsa war einer der offiziell erfolgreichsten Versuche im Genre der politischen Kantate" (19).

Prokofieffs nächstes Chorprojekt entstand 1942 während seiner Evakuierung in Tiflis. Die "Ballade vom unbekanntem Knaben", op.33 ist für Sopran, Tenor, Chor und Orchester komponiert. Es ist eine patriotische Kantate auf einen Antinazitext des populären sowjetischen Dichters Antokolski. In seinen Programmanmerkungen schreibt Prokofieff:

"Der Kantate liegt das Schicksal eines Knaben zugrunde, der Mütter und Schwester durch die Faschisten verloren hatte und so um eine glückliche Kindheit gebracht worden war. Der seelisch erschütterte Knabe wächst zum Mann heran und wird reif für eine Waffentat. Während des deutschen Rückzugs aus seiner Heimatstadt jagt er das Auto eines faschistischen Offiziers mit einer Granate in die Luft. Name und Schicksal des Jungen sind unbekannt, aber sein Ruhm und seine Tapferkeit dringen bis an die Front und geben Mut, den Feind weiter zu bekämpfen. Ich habe mich bemüht, eine zündende,

dramatische Kantate zu komponieren."

Trotz seiner Bemühungen fand die Kantate keinen Anklang. Sie wurde nur einmal in Moskau 1944 aufgeführt. Selbst Schostakowitsch beurteilt sie kritisch: "Die Musik hat in der Ballade keine konstruktive Basis. Ich empfinde sie als eine Aneinanderreihung von losen, zusammenhanglosen musikalischen Rahmen. Es scheint mir unmöglich, ein Werk von so großem Ausmaß mit einer derartigen Methode zu schaffen" (20). Prokofieff hatte die Technik der Anwendung von zwei musikalischen Stilen benutzt, um die sich gegenüberstehenden dramatischen Elemente der Geschichte zu porträtieren, so wie bei Alexander Nevski; er fand sich jedoch den gleichen Schwierigkeiten gegenüber wie bei der Kantate zum XX. Jahrestag: der Prosatext machte viele deklamatorische Phrasen erforderlich, was für den Chor wenig Raum für lyrische Melodien läßt, und die führende musikalische Rolle in dem über 20 Minuten dauernden Stück hat das Orchester inne.

"Blüh' auf, gewaltig' Land" - Kantate zum XXX. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution" ist eine weitere "sowjetische" Kantate, die 1947 für gemischten Chor und Orchester auf einen Text des Dichters Dolmatowski geschrieben wurde, einem früheren Kriegsberichterstatler und Autor zahlreicher populärer Liedertexte. Das Werk besteht aus einem Satz, es besitzt eine festliche Stimmung und lyrische Themen, die auf russischen nationalistischen Melodien beruhen. Es wurde von offizieller Seite nur kühl aufgenommen, aber Schostakowitsch lobte die Kantate 1954 in einem Gedenkartikel über Prokofieff: "... ein herausragendes Meisterwerk, den großen Ereignissen unserer Zeit gewidmet, ein Werk der glühenden Vaterlandsliebe."

Obwohl Prokofieff offensichtlich seit seiner Rückkehr nach Rußland versucht hatte, den von oben diktierten Befehlen im Hinblick auf die "neue Einfachheit" in seiner Musik (und vor allem in seiner Chormusik) in etwa nachzukommen, wurde er (genau wie alle anderen Komponisten in der UdSSR) weiterhin von der Regierung angegriffen. 1948 beschloß die Regierung, den von ihr als lax beurteilten Zustand der Musik zu ändern. In einem offiziellen Parteidekret wurden die Werke Prokofieffs und der meisten anderen prominenten Komponisten denunziert als "von formalistischen Perversionen gekennzeichnet ... die dem sowjetischen Volke fremd sind". Die angeprangerten "formalistischen Perversionen" waren im allgemeinen "Modernismen" jeglicher Art, einschließlich "eckiger, unsingbarer Melodien, primitivistischer Rhythmen, futuristischer Geräusche und insbesondere die Dodekaphonie". Prokofieff war damals in schlechter gesundheitlicher Verfassung und bangte um die Sicherheit seiner Frau; so schrieb er an die Generalversammlung der Sowjetischen Komponisten und bezichtigte sich des "Formalismus". Er befürwortete "die Rückkehr zur im Gedächtnis haftenden Melodie, die Abkehr von der Atonalität und die Hinwendung zu einer einfacheren harmonischen Sprache sowie die Wiedereinsetzung der Polyphonie, die in der Lage ist, die russischen Volksmelodien zu verkörpern" (21).

Obwohl Prokofieffs Gesundheit immer schlechter wurde, (er litt einen Hirnschlag, der ihn für einige Zeit außer Gefecht setzte), komponierte er weiter. 1949 akzeptierte er einen Auftrag vom Allrussischen Rundfunk für sein nächstes Chorwerk "Lagerfeuer im Winter", op. 122. Diese Chorsuite für

Sprecher, Knabenchor und Orchester ist die Vertonung eines Texts von Marschak, eines gebagten sowjetischen Kinderschriftstellers. Es ist die Geschichte eines Tagesausflugs von Stadtjungen aufs Land. Die Suite hat 8 Sätze; jeder Satz außer dem letzten beginnt mit einer Rezitation. I. Abmarsch. II. Schnee am Fenster. III. Walzer auf dem Eissee. IV. Pionierappell. V. Lagerfeuer. VI. Winterabend. VII. Geländemarsch. VIII. Rückkehr. Der Knabenchor singt nur im 5. Satz. (22) Erschöpft von der Anstrengung, das Werk in der vom Rundfunkausschuß gesetzten Frist fertigzustellen, begann Prokofieff das letzte Werk für Chor und Orchester, das zu vollenden ihm vergönnt war: das Oratorium "Auf Friedenswacht", op. 124. Prokofieff muß gespürt haben, daß seine Zeit abgelaufen war, denn trotz des Arbeitsverbots durch seine Ärzte komponierte er weiter eine große Menge Musik. Im Sommer 1950 schrieb er gleichzeitig mit "Auf Friedenswacht" den "Marschgesang des Soldaten", op. 121 im Stil der militärischen Chöre seiner Oper "Krieg und Frieden". Das Oratorium "Auf Friedenswacht" für Mezzosopran, Sprecher, Knaben-Alt, Knabenchor, gemischten Erwachsenenchor und vollem Orchester einschließlich großer Schlagzeugsektion, verwendet Texte von Marschak über den Krieg und die Notwendigkeit eines zukünftigen Friedens. Es besteht aus 10 Sätzen und dauert insgesamt 40 Minuten. Das Werk ist in drei Teile aufgeteilt, die nach dem Willen Prokofieffs ohne Pause in einem Stück aufzuführen sind. Teil I beschreibt die Wirren des letzten Kriegs.

Satz I: "Kaum hatte sich die Erde von des Krieges Donner erholt". Diese dramatische Einführung verwendet Sprecher, Chor und ausdrucksvolle Phrasen des Orchesters, um die vergangenen Ereignisse in Erinnerung zu rufen.

Satz II: "An jene, die zehn Jahre alt sind". Der Knabenchor tritt in einen prägnanten Dialog mit dem Alt-Solisten.

Satz III und IV: "Stalingrad, Stadt des Ruhms" und "Möge der unzerstörbare Frieden der Helden Lohn sein". Beide Sätze beginnen mit einer Orchestereinführung mit dem Leitmotiv Frieden, gefolgt von einem deklamatorischen Chorpärt mit Beschreibung einer Reihe von Szenen.

Teil II beschreibt das friedliche Leben der sowjetischen Kinder.

Satz V: "Wir wollen keinen Krieg". Der mitreißende Marsch mit den scharfen Akzenten und der einfachen Harmonie erzählt von den Schulkindern, die diese Worte schreiben.

Satz VI: "Friedenstaube": In diesem Scherzo mit tanzartiger Begleitung singt der Kinderchor das Lied über die Friedenstaube.

Satz VII: "Wiegenlied". Dieser lyrische Satz gibt die stille Freude einer Mutter und die Hoffnung aller Mütter auf Frieden wieder.

Teil III feiert die Kampfbewegung für den Frieden. Satz VIII: "Festlicher Marsch". Ein Marsch der für den Frieden Kämpfenden verschiedener Nationen. In den letzten Takten singt der Chor die "Friedensthemen" aus dem 3. Satz.

Satz IX: Eine "Rundfunkrede". Der Sprecher rezitiert einen Text ohne Musik. Satz X: "Die ganze Welt ist bereit, dem Krieg den Krieg zu erklären". Hier treten abwechselnd drei Themen auf: das Hauptthema des Friedens, das Thema der Freude und das Thema der glücklichen Kindheit aus Satz VI. (23)

"Auf Friedenswacht" wurde zusammen mit "Lagerfeuer im Winter" im Dezember 1950 im berühmten Moskauer Säulensaal aufgeführt. Es war das erste Konzert mit Prokofieffscher Musik seit den

Regierungsangriffen von 1948. Das Oratorium wurde von den sowjetischen Behörden gut aufgenommen und später mit dem Stalinpreis bedacht.

"Auf Friedenswacht" ist kein bombastisches Werk (wie der Titel vermuten lassen könnte), das die Macht Sowjetrußlands preist und den Rest der Welt ermahnt, Abstand zu halten. Das war zwar Stalins Ansicht, aber Prokofieff hatte seine eigenen Ideen, die ihm am Herzen lagen, dem Herzen eines großen Russen und eines großen Menschen, eines Patrioten, der den kleinkarierten Nationalismus haßte, eines Kämpfers, der den Krieg haßte. (24)

Prokofieff machte sich Sorgen, daß die Hörer seine Botschaft nicht verstehen könnten. Er gab daher folgende Erklärung ab: "In diesem Oratorium habe ich versucht, meine Gefühle über Krieg und Frieden auszudrücken, und meinen festen Glauben zu bezeugen, daß es keine Kriege mehr geben wird, daß alle Nationen dieser Erde den Frieden bewahren und die Zivilisation, unsere Kinder und unsere Zukunft retten werden".

Prokofieff hat außerdem einige kleinere und weniger bedeutende Chorwerke komponiert; zum großen Teil handelt es sich um unveröffentlichte Skizzen für vaterländische Volkslieder (25): - Zwei Massenlieder, op. 66 a, 1935 ("Partisan Shelesnyak" und "Anjutka").

- Vier Lieder, op.66 b, 1935 ("Es wächst das Land", "Durch Schnee und Nebel", "Hinter dem Berge", "Lied von Woroschilow")

- Sieben Lieder und ein Marsch in A-Dur, op. 89, 1941 ("Lied", "Lied des Tapferen", "Gelübde des Panzerfahrers", "Sohn von Kabarada", "Des Soldaten Liebste", "Fritz", "Liebe zum Krieg")

- Nationalhymne und Hymne der Union, op.98, 1943 und 1946, Texte von Michalkov bzw. Schtchiantchev.

Prokofieff erhielt schließlich in seinen letzten beiden Lebensjahren die Anerkennung von den Sowjetbehörden als wahrer russischer Komponist. Er starb am 5. März 1953 an einem Hirnschlag, am selben Tag wie Stalin.

In "Choral Music in Print" werden drei Oktav-Sätze von Melodien, die Prokofieff geschrieben hat, erwähnt, die es auf englisch gibt. "Bells of Christmas" ist ein Satz einer Melodie aus der Orchestersuite "Leutnant Kische", von Robert Allen für SSATTBB-Chor gesetzt und von Galleon Press veröffentlicht. "Midnight Snow Bells" für SATB-Chor und Klavier ist bei Shawnee Press erschienen. Und "Campfire Chorus" ist ein Satz von Ian Bartlett für zweistimmigen Chor und Klavier und bei Robertson Publications zu haben. Diese Sätze sind zwar nicht von Prokofieff selbst, sie geben aber die Stimmung von Prokofieffs Melodien und Harmonien wieder und können gut dazu verwendet werden, unser Chorphublikum mit der Musik Prokofieffs vertraut zu machen.

Prokofieffs Chor- und Instrumentalmusik umfaßt eine weite Palette von Mitteln und Stilen, vom primitiven "Es sind ihrer Sieben" und der "Skytischen Suite" über den Neoklassizismus des "Alexander Nevski" und der "Symphonie Classique" bis hin zu den volksliedhaften, ansprechenden "Liedern unserer Tage" und "Peter und der Wolf". Obwohl Prokofieff in der Ausübung seiner Kunst durch die offizielle Ideologie eingengt war, hat er doch über diesen kleinlichen Diktaten gestanden und uns Werke von hoher Qualität, Integrität und Vision vermacht.

Wie Schostakowitsch besaß er die

obengenannte Gruppe in Namur/Belgien, um Kenntnisse über die Computer Datenbank MUSICA" zu erhalten und die nächsten fünf Tage ihren Gebrauch zu verfeinern für die internationale Chorgemeinschaft und zu ihrer Kollektion über 20.000 Titel hinzuzufügen.

Gefördert durch die IFCM und geleitet vom Exekutivdirektor des ICCM Jean-Claude Wilkens und von Jean Sturm (Entwickler der Software-Programme, welche Musica kontrollieren, und Physio-Chemiker ebenso wie Chorleiter), brachte diese Computer-Arbeitsgemeinschaft Chorleiter, Musikologen, Buchhändler, Sänger, Musikstudenten und Programmierer zusammen, um Sachkenntnis und Kameradschaft miteinander zu teilen.

Welch bezaubernde fünf Tage. Die Teilnehmer verbrachten die Zeit in einem grossen Raum mit siebzehn Computern und Bergen von Musikpartituren. In verschiedenen Sprachen, die durch den Raum klangen, konnte man bekannte und unbekannte Melodien hören, wenn sie in die Datenbank eingetragen wurden. Fragen, einen Aspekt der Musik betrafen, wurden in die allgemeine Diskussion geworfen und wurden in verständliche Weise beantwortet-mehrmal entstanden heftige Debatten, wenn man sich nicht über die Antworten einig war. Experten auf verschiedenen Gebieten wurden schnell entdeckt. Welches ist die korrekte Schreibweise des Namens eines bestimmten deutschen Verlegers? Fragen sie Manfred Bender aus Selters in Deutschland welcher, neben seiner Arbeit als Chorleiter von acht verschiedenen Chorgruppen, auch einen Einzelhandel für Chormusik führt und über 120.000 Partituren besitzt. Haben Sie ein Computerproblem oder verstehen Sie die Handhabung nicht? Fragen Sie Henry Gibbons aus Denton/Texas, der Chorleiter der "North Texas State University" ist und ausserdem seine Software-Programme selber erstellt. Musikologische oder historische Fragen? Jean-Marie, der ortsansässige Musikologe, ist mit einer fertigen Antwort zur Hand.

Was könnte schöner sein, als vor einem Computer zu sitzen und damit beschäftigt zu sein, Chormusik der ganzen westlichen Chortradition zu entdecken und zu erörtern.?. Nun, wie wäre es, wenn man dasselbe ohne Computer machen würde, abends auf der Terrasse eines "Café" der Unterstadt von Namur, wo man die erstaunlichen belgischen Biere der Trappisten probiert oder sich an einem Eis ergötzt, das mit feiner belgischer Schokolade bedeckt ist? Es ist nicht so, daß sich das Thema immer um die Musik drehte. Die Themen reichten vom eben beendetenrezenten Golfkrieg mit seinen Folgen, dem Jugoslawischen Nationalistenproblem und der deutschen Wiedervereinigung bis zu den Unterschieden und Ähnlichkeiten unserer verschiedenen Kulturen. Aber irgendwie kam das Gespräch immer wieder, so wie es regelmäßig vorkommt in einer Gruppe von Chormusikern, auf die Chöre, die Chorleiter und die Chorliteratur zurück und bereicherte so jeden von uns durch eine bessere Kenntnis unseres Interessengebietes.

"Musica" ist ein Projekt, das zuerst entwickelt wurde mit Jean Sturm im "Elsässischen Kunstzentrum für Poliphonie" in Straßburg/Frankreich. Zu diesem Zentrum kamen seither IFCM und andere interessierte Chororganisationen als Partner hinzu, welche diese Datenbasis benutzen und vervollständigten. Durch seinen Ursprung hat Musica vor allem ein ausgesprochen französisches Repertoire und die Partner suchen es zu

internationalisieren, besonders mit der Chormusik der amerikanischen, kanadischen und britischen Verleger.

Was bezweckt nun die Datenbank "Musica"? Sie hat bis 75 Felder für die Beschreibung eines jeden Musikstückes, das in der Datenbank steht. Eingeschlossen in diese Informationen ist eine graphische Darstellung der Hauptmelodielinie mit der Möglichkeit, sie auf irgendeinem PC oder Zusatzgerät zu spielen. Nachforschungen über irgendein Musikstück können angestellt oder die vielen beschreibenden Felder miteinander kombiniert werden. Es ist möglich, nach Sprachen zu forschen, nach historischen Epochen, nach Titeln, nach Komponisten, nach Melodie, nach kompositorischen Merkmalen wie Solistenpartien, nach musikwissenschaftlichen Ursprüngen, nach Textworten, nach Textthemen, nach Textquellen ... die Liste geht weiter und weiter.

Benutzer haben schon die Möglichkeit Fragen auf französisch, deutsch oder englisch zu stellen und erhalten die Information in der gewünschten Sprache. Ein internationales Verzeichnis kontrolliert die Übersetzung von einer Sprache in eine andere. In anderen Worten: wenn ein englisch sprechender Benutzer Informationen in die Datenbanken hineingibt, so übersetzt der Verzeichnismechanismus die Eingabe auf deutsch, wenn die Frage auf deutsch gestellt wird.

Die IFCM ist damit beschäftigt, eine Methode zu entwickeln, mit der "Musica" auf dem amerikanischen Kontinent verfügbar sein wird. Für eventuelle europäische Benutzer gibt es eine Anzahl Methoden, die das Benutzen ermöglichen. In Frankreich können Sie sich über Minitel, dem nationalen Computerdienst, einschalten. Offensichtlich ist "Musica" schon ein wunderbares chormusikalisches Forschungsinstrument.

Da "Musica" mit ihrem Zunahmend internationale Repertoire immer repräsentativer wird für alle Musiker verfügbar ist könnte es die Haupt Fundgrube werden für Chormusiker, die daran interessiert sind, sich mit einer großen Vielfalt von Musik zu beschäftigen.



Plattenliste (page 58)

Jan Dismas Zelenka: Lamentationes Jeremiae Prophetae

Die Zahl derer, die zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert die "Klagelieder des Propheten Jeremia" geschrieben haben, ist unübersehbar. Auch Zelenka macht da keine Ausnahme: er tat dies aber auf originelle Weise: er vertonte nämlich nur zwei statt der drei üblichen Lamentationen für jeden Tag. Das Werk besteht aus einer Reihe von Solokantaten, deren natürliche Strenge durch die Instrumentierung in den tieferen Lagen noch verstärkt wird. Nur die Schlußteile sind etwas verziert und heben sich so von der allgemeinen düsteren Stimmung ab. Kurt Widmer, Guy de Mey und vor allem René Jacobs - auf der Höhe seines Schaffens - interpretieren diese Klagelieder mit Inbrunst und Strenge zugleich.

Codex Engelberg

Wie viele andere Klöster, so besitzt auch das Benediktinerkloster Engelberg, das in einem abgeschiedenen Tal der Schweiz liegt, Manuskripte, die von einer mehr oder weniger bedeutenden musikalischen Aktivität seit dem Mittelalter zeugen. Die Sammlung der Lieder und Gedichte des Codex 314 der Klosterbibliothek bietet einen Einblick in die Vielfalt und Eigenart der Musik der Region um 1400. Sie enthält Lieder auf deutsch und lateinisch, die eher streng wirken, wenn man sie mit der französischen "ars subtilior" vergleicht. Sie sind jedoch einzigartig in ihrer Repräsentativität für die beginnende Polyphonie. Die Schola Cantorum, deren Kompetenz nicht mehr bewiesen werden muß, läßt uns an dieser so besonderen Musik mit aller wünschenswerten Sensibilität teilhaben.

Frank Martin: In Terra Pax. Et la Vie L'Emporta

Endlich eine Aufnahme, die dem Werk eines der liebenswertesten Dichtermusiker gebührende Geltung verschafft. Frank Martin beobachtete seine Zeit mit offenen Augen und ohne dogmatische Scheuklappen und fand so im Rahmen seiner philosophischen und humanistischen Überzeugungen die Fermente für seine leidenschaftliche und unendlich aufrichtige Musik. Das Oratorium "In Terra Pax" und sein letztes Werk, "Et la Vie L'Emporta" sind großartige Beispiele dafür. Kein anderer kann diese Werke besser interpretieren als der Schweizer Michel Corboz, der den Komponisten gut gekannt hat. Er trägt eindeutig diese Musik in sich und findet immer den richtigen Ton.



"CARTE BLANCHE" by François Bourel, President of Honour of the European Federation of Young Choirs - EUROPA CANTAT (page 3)

The events around us nowadays confront us with the serious problem of the organization of human society. Since the beginning of time, men have been trying to discover different ways of organization. Often men thought to find a solution by opposing each other in wars. Today, in spite of lasting conflicts, we are, however, able to feel a deep aspiration towards fraternity and peace. This aspiration certainly will encounter setbacks, but it exists on all continents.

For me it is obvious that choral singing corresponds perfectly with this aspiration. We have been experiencing this since we started to convene men and women, the young and the less young in order to offer them polyphonic singing.

To participate in a choir means to invest all one's individual skills in order to succeed in the best performance possible. Each choral singer has his or her own personality and culture, is absolutely indispensable, and must give his or her best. But each choral singer also learns to respect the contributions of the other members of the choir. Everybody effaces himself at the right moment in order to allow the others to be heard.

And all those who respect this choral unity, which is the expression of all those personalities together at the same time, derive a deep joy from this, an internal

peace. Everybody feels that after having rehearsed a Bach cantata during six hours in an international festival, together with singers from different nations, he or she is not the same person as before.

Obviously, political life is different from choral practice. But choral virtues are listening virtues, virtues of tolerance, of participation, which are indispensable in human life.

And that is really the objective which we have tried to reach since we created the European Federation of Young Choirs in 1960. An objective never quite fulfilled, but a noble objective motivating choral singers from the various countries.



Choir tradition in Euskal Herria (the Basque Country) by Javier Busto (page 10)

It is impossible to talk about the choral movement in the Basque Country without linking it to two very distinctive periods in religious history.

The period before and after the Vatican II Council.

Before VII, most choirs which were seriously involved in choral music used to gather in seminaries or churches. This was made possible thanks to the choir masters who, fortunately, have always been numerous in our country.

Looking closely at the many Basque musicians (lay or clerical) who have achieved great success in various Spanish choirs, one is surprised at the artistic wealth the Basque people have brought to culture in general, and more specifically to the formation and further spreading of choirs throughout the major towns. Their main contribution was the creation of school of high artistic standard with an enviable quality of training and richness of sound. I have to admit that we were short of "Great Maestros". Indeed they were good musicians with a clear aim of developing the singer who lies within every Basque soul. However, either due to an excess of humility or a lack of technical direction, most of these groups concentrated on raising the cultural level of the people to the detriment of higher personal artistic achievements. Historically, the late 19th and early 20th century was marked by a particular social situation, where a strongly bourgeois way of life contrasted with a deep social depression highlighted by the Spanish Civil War (this led to a melancholy style of musical composition heavily influencing the choral movement).

Youngsters who lived close to a church with musical tradition would rush from school to the music academy or the parish hall to study musical theory and to sing, reaching surprisingly high levels at very early ages (8 to 10 years old). Of course, with the scarcity of recreational facilities at the time, young people were more easily attracted to musical studies. Not only did they sing but they also learned to play an instrument to take part in the bands appreciated by the Basque people as much for their quantity as for their quality. It is clear that our people have always had a special feeling for everything related to music.

So, essentially, the destiny of our choirs was left in the hands of the Church and thereby associated with the art of worship and the liturgy.

The musical training of some young people

attained such high degrees of perfection that large choirs groups called "Orpheones" were formed. These groups were originally composed of male chorists, often numbering around 100 singers. Most of these groups were created around important musical personalities, labour centers (industries in Euskadi), trade-union, nationalist group, etc...

To illustrate the standard they reached, we can cite the stringent competitions which were held. In these contests they not only had to interpret the most advanced choral repertoire but also to read at "first side" pieces that were only handed to the contestants at the beginning of the competition.

Later, with the need to attach the repertoire of the great 19th century musicians, written on a grand scale for mixed choirs, women were invited to join the "orpheones". Today the "Orpheon Donostiarra" of San Sebastian founded in 1897 still enjoys a worldwide prestige after almost a century.

Another typical formation is the "Ochote" (composed of eight men TTTTBBBB). These groups arose mainly from the "orpheones", parish choirs and gastronomic societies, and were given the mission of spreading and popularizing the choral music. Thanks to the smaller size of these choirs they were much easier to hire and more around. So they became "travelling choirs" which visited all corners of our country. Important festivals and competitions were also arranged for these groups.

Choir innovations in Euska Herria

After Vatican II Council, the choir schools and parish choirs (some still surviving with difficulty) lost ground to the new "popular" music mistakenly directed towards the parishioners participation.

The advances accumulated during the preceding centuries fill into oblivion and were replaced by a poor quality music hurriedly conceived and with no clear foundation in the church liturgy

While losing their religious role, the big parish choirs gradually diminished and their performances were limited to major festivities. The people had to participate to the liturgy but at the same time required the opportunity to listen to the great music composed for "God's glory" thus only two options are available: 1. to reinstate the previous style of music. 2. to create a new high quality music.

The "orpheones" survived with great difficulties. Travelling to concert venues became every day more expensive. Moreover they used to employ singers coming from distant places, entailing a certain fall in the group spirit and identity. The "ochote" followed them in their decline. Today a min handful survive, only performing sporadically. My explanation for this fall is that the scarcity of the "Orpheones" combined with the lack of vocal training made it quite difficult for the "ochotes" to find quality choristers.

A small number of secular choirs, somehow related to the Church have started gaining ground participating in all sorts of concerts (both religious and secular), even winning first prizes in the first international competitions organized for choirs in Spain, Italy and Wales.

During the 80', the choral music in Euskal Herria really took off with the foundation of both the "Federacion Vasca de Coros - Euskalherriko abesbatzen ezkartea" and the "Formacion de directores". The latter is of fundamental importance because it created an interaction between all choirs indecent of some years ago. The programme were substantially modified, combining both vocal and aesthetic aspects. Our participation to international contests has opened the doors of new schools providing us with

better training and spreading our fame on a worldwide scale.

The decisive support of the Basque Government and local authorities for the choral movement encourages us to keep working with high spirits. We hope that one day the world may come to know the culture which is so dear to our hearts.



The Canadian Choralies : Small But Beautiful
by patricia Abbott
(page 47)

The Canadian chapter of the largely French-speaking choral movement A Coeur Joie (ACJ) held its 9th edition of the choralies in the historic town of Terrebonne, north-east of Montreal, last July 20 to 28.

The triennial choral festival attracted over 100 participants this year. Although most choristers were from the province of Quebec, organizers were pleased to host singers from Ontario, the United States and Europe. In addition, the festival played host to several guest choirs and instrumentalists. Although ACJ Canada had hoped to attract a greater number of participants, the smallish number of registrations made for a reigning atmosphere that was warm and welcoming. ACJ Switzerland president Nicolas Ruffieux, who is also an international council member for the organization, served as honorary president of the event.

Choristers had the choice of four workshops led by conductors who have made their mark both in Quebec choral circles and in ACJ events. Chantal Masson-Bourque, of Quebec City's Laval University, conducted works by Mozart, including the *Misericordias Domini*, K.222 and a *Regina Caeli*. James Wild, president of ACJ's British chapter called *Sing for Pleasure*, chose works from the 20th century English sacred repertoire. On the program were works by Matthias, Gardner and Rutter.

Belgian conductor Yves Wuyts also chose sacred works for his workshop program, including works by the 17th-century Italian masters Frescobaldi, Monteverdi and Marcelllo. Canadian content was handled by Jean-Pierre Gagnon, from Trois-Pistoles, Quebec, who gave choristers a glimpse of the best Québécois singer-songwriters and arrangers of the past 50 years, including songs by Leclerc, Vigneault, Ferland, Lapointe and Paré.

All participants had a chance to sing with each of the conductors for several pieces performed by the massed choir. André Beauvier and Richard Ducas, of ACJ Canada, also conducted, as did Nicolas Ruffieux.

The opening-night concert gave visiting singers a chance to hear local choirs, as they performed *Cantate pour une joie* by Canadian composer Pierre Mercure, a work for choir and orchestra based on Gabriel Charpentier's poems. Guest choirs from France, Quebec and New Brunswick also performed throughout the week. Other activities included a picnic and performances by the internationally acclaimed Quebec folk-dance company, Les Sortilèges, and la Bande Magnétique, a vocal group which combines choral music and humour.

The next major ACJ event will be the Choralies in Vaison-la-Romaine, in the south of France, held every three years, the

event will next be held from August 4 to 12, 1992.



WORLD YOUTH CHOIR 91: ANOTHER SUCCESS
(page 47)

This year's session of the World Youth Choir took place at the prestigious site of Kecskemet, Hungary, birthplace of Zoltan Kodaly. Thanks to the close collaboration of the Kodaly Institute, which had organized its International Music Camp at the same time - from 14th to 28th July - it had been possible for the choir's workshop session to take place. The Hungarian section of Jeunesses Musicales, headed by Béata Schanda, was in charge and did a fantastic job, and the choir was able to work under excellent conditions; it was housed at the local nursing school.

The choir rehearsed two musical programmes: an a cappella programme including works by Rautavaara, Ligeti, Eben, Brahms, Reger, Sandström, Pärt, Hahn and some of the best negro-spirituals; and Mozart's C-minor Mass.

Fred Sjöberg whose responsibility was the a cappella programme, did a marvelous job. Fred is a wonderful pedagogue and he makes the best use possible of his art which he learnt with Eric Ericson; he conquered the choir's hearts with his precision, his musical choices and with his great kindness and patience. It must be said that the programme was extremely difficult. The quantity of work done in ten days was unbelievable. In the six daily hours of rehearsal, to which must be added another hour's participation in the conducting workshop of the Kodaly Seminar, the 86 singers learnt more than 200 pages of intensive music, thus obtaining a result which was acclaimed by the press with eulogious comments wherever the choir sang. The eight a cappella concerts in Hungary (two of them in Budapest), Prague and Belgium attracted more than 5000 enthusiastic listeners.

Frieder Bernius had been expected by the re-invited singers (abt. 40 % of the choir) with great impatience. In 1990 he had enthralled listeners and singers alike with his musical power and "incarnation". This year he triumphed with his interpretation of Mozart's C-minor Mass, which the director of the Concertgebouw Amsterdam praised as "the best concert of this Summer in his walls". Conducting an orchestra put together in Prague for the occasion, which included several members of the Czech Philharmonic Orchestra as well as the prestigious Collegium Musicum Pragense, in connivance with perfect soloists two of which had come from the choir, Frieder Bernius was able to give his very best, together with a choir overflowing with enthusiasm.

This was the third time that the World Youth Choir had come together (and the second time under the joint leadership of the International Federation for Choral Music and the International Federation of Jeunesses Musicales). The project brings together every year about 100 singers between 17 and 24 years of age; this time they came from 29 countries all over the world. The concert tour took them through Hungary to Prague (five memorable days and three concerts, two of which with the Mozart Mass, thanks to the efforts of Jamila Hla Shwe, a member of the choir) and

finally to Belgium and Amsterdam, at the invitation of the International Centre for Choral Music and its director, Jean-Claude Wilkens.

In 1992 the World Youth Choir will be hosted by Spain and the conductors will be Tonu Kaljuste from Estonia and Eduardo Matta from Mexico.

If you are between 17 and 24 years of age, with solid musical and vocal training, and if you wish to be a candidate for next year's session of the World Youth Choir, please contact your local section of Jeunesses Musicales or the choral federation of which you are a member in your country. They will give you the necessary information.



OPENING TOWARDS THE EAST AND TOWARDS AVANTGARDE
Choral Festival Europa Cantat 11 in the Basque Country
by Klaus E. R. Lindemann (article published in the Frankfurter Allgemeine Zeitung dated 29th August, 1991)
(page 48)

Vitoria, end of August, 1991

With a moving "Dona nobis Pacem" by Christobal Halffter the big international choral festival "Europa Cantat 11" closed in Vitoria-Gasteiz, capital of the Spanish Basque Country. More than 3000 singers from 40 countries participated. The piece written by the contemporary Spanish composer sounded like a rousing and dramatic outcry for peace which in the face of the bloody events in Yugoslavia was of a stifling topicality.

This composition was a landmark of Europa Cantat, not only thematically but also musically: Never before had the proportion of contemporary works been so high at a Europa Cantat Festival. The European Federation of Young Choirs (EFYC), organizer of this tri-annual festival since 1961 - each time in a different country - wanted to prove its resolute turn towards modern music in Vitoria. This intention was visible in all fields of the festival: individual concerts, workshops, atelier concerts and Open Singing.

In twenty ateliers or workshop the singers rehearsed large choral and orchestral works under the direction of well-known conductors which were then performed in the huge sports hall called "Pabellón Alava". New for Europa Cantat were the commissioning of works by the European Federation of Young Choirs. The pieces were to be thoroughly modern and of high quality but also singable by amateur choirs.

Only three works had their first performance.

The "Stabat mater dolorosa" by the Norwegian Trond Kverno (born in 1945) is a fresh and clear piece with an interesting sonority, which does not hide its Scandinavian origins. The musical contemplations "De tempore" by the Czech composer Petr Eben (born in 1929) however, are much more complex, but of a fascinating beauty; they end with a sensitive fugue on the Gregorian "in paradiso". Most accessible of all is the work by the Estonian Veljo Tormis (born in 1930). His piece "Morsja Huvastijätt" (Goodby to the bride) has a clear structure, strong rhythmic

parts and requires marked individual voices.

At the daily "Open Singing" where all Europa Cantat participants came together in the huge bull-fight ring "Plaza de Toros", contemporary music was at the top of the programme, in addition to traditional songs from practically all European countries.

Under the direction of the Swedish music professor Robert Sund a lot of jazzy and pop-like sounds were sometimes to be heard in the huge arena, alienated from its habitual uses.

A typical example for this were the "Rondes" by Swedish composer Folke Rabe (born in 1935): after a lot of original and sometimes even funny murmurs, clattering, cackling and barking the piece ends in a whispered enumeration of telephone numbers.

The atelier "overtone singing" with the German Christian Bollmann (born in 1949) had been included in the programme with a certain reserve. However, whereas some ateliers with "old" music had to be cancelled for lack of sufficient participants, Bollmann's workshop with its 70 members was practically overbooked. In addition to the closing concert, a number of atelier concerts provided a climax, e.g.: "Psaume XLVII" by the French composer Florent Schmitt (a work seldom performed), the Requiem by Alfred Schnittke, Frank Martin's Mass for Double Choir, "Blue be it - Regina Coeli" by Vic Nees, and "Four Hymns for Rig Veda" by Gustav Holst. "Europa (East and West) Cantat" lived up to its task.

Former Secretary General and present Vice-President Paul Wehrle had, by the way, been instrumental in this development, long before communism in Europe went out of fashion. Together with Zoltan Kodaly he had furthered the musical integration of the whole Europe with an almost missionary zeal. Therefore it was hardly surprising to see choirs from all East European countries as participants. From the Soviet Union alone there were seven choirs, the very best of all: the Tallinn Chamber Choir.

But whatever the impressiveness of the music-making of the three thousand singers who had come to Vitoria from all over Europe, their harmonic polyphony could not obscure the fact that this Europa Cantat festival was far from a master-piece as far as organization was concerned. The (French) President of the EFYC and his small, but experienced team tried very hard to limit the damage, but the proud Spaniards, who were completely unable to handle such a big festival, did not let anybody take over "their" Europa Cantat, which caused one failure after another: schedules were not observed; rehearsal rooms were too small; accommodation posed a lot of problems and there were constant complaints; queuing for getting the three thousand people fed was never ending. During the concerts microphones were hissing, lights went out, technicians went on strike. Information in several languages and communication were unknown notions. Luckily, the music was there to overcome communication problems in spite of everything. On top of all these mishaps food poisoning made inroads into the number of singers. About 700 participants had to be treated in hospital. Naturally, this aspect of the event was much more interesting to the regional media than the beautifully sung symphonic cantata "Lobgesang" by Felix Mendelssohn-Bartholdy. -

THE EFYC AT A TURNING POINT
by Claude Tagger (page 50)

The European Federation of Young Choirs turned 30 years during the Europa Cantat Festival in Vitoria, and on this occasion, changed a basic principle of its Articles of Association. A page has thus been turned in the life of European choral life, and it seemed important to me to offer some explanations.

There were three important factors influencing the creation of the EFYC and its first 30 years:

- The Franco-German reconciliation made it possible for those people who created the Federation to meet and to guide it in its search for mutual understanding within Europe through choral singing.

- The heritage from the German founding fathers: the "Jugendbewegung", born at the turn of the century, gave to the Federation the qualification of "Young" which is so difficult to explain to non-Germans, for its means a state of mind and not a physical age.

- The existence of a European core, the same which had been at the basis of the creation of the European Communities at about the same time. Six countries in the case of the EEC, eight in the case of the Federation.

The strong Franco-German presence and the qualification "young" continue to be the subject of many a discussion; however, nobody so far has come up with a better idea, and the future is difficult to predict.

The European core of eight, however, has lived. The parallel with the development of the European idea is astonishing. From eight at the beginning, organizational membership has grown to 29, and is getting more numerous every year. But since its beginnings, the EFYC has been forced to admit that a nation was not necessarily a political entity, and choral singing is a special way of expressing the existence of a nation. The first example was Belgium, with Flanders and Wallonia, then came Spain, with Catalonia and the Basque Country, and finally Italy, with the Trentino and Southern Tyrol. And in the last three years, the flood of the Republics which compose the USSR has been arriving. The European Community is witnessing an identical phenomenon, in a way that one comes to speak of the Europe of the hundred regions. But the EFYC had not been created with the aim of serving as a platform for the peoples of Europe to ask for recognition of their political existence.

The awkwardness of a board composed of representatives from 29 organizations led to the review of the Federation's Articles of Association. An Executive Committee composed of 13 Directors will from now on direct the Association. A Council of Choral Organizations will include all member organizations.

By doing so, the Federation's future seems guaranteed. The EFYC will be able to function, and the member organizations work together efficiently.

But things are not that simple. The EFYC Board had the enormous advantage of enabling the representatives of all 29 member nations to meet twice a year and to create a good relationship between each other and their member choirs. Will the EFYC be able to transform this theoretical creation into a well-functioning Council of Organizations? One might think, e.g., of a

meeting in the style of the ACDA Convention in the United States, where organizations and member choirs meet regularly.

The next General Assembly, due to meet in Verona at the end of November, will therefore mark the beginning of a new era in the construction of choral Europe. The rapid changes in Europe and in the choral world show us what this new era might look like. What remains to be done is to ensure that the people elected in Verona will do everything in order to conserve what has been reached so far.



ORIOLE MARTORELL
by Jutta Tagger (page 51)

Who in Europe does not know him, this "Don Quixote" from Barcelona who, of course, does not fight against windmills, but who, together with his "Coral Sant Jordi", has been representing Catalonia, his homeland, during the last 44 years in his country and abroad, with the same idealism and perseverance as Cervantes' hero. Born in 1927, he studied history, education and music, and is now professor of history of music and director of the Department of History of Art at the University of Barcelona; he is a member of countless societies and associations, juries and foundations, winner of numerous awards and prizes; but the centre of his life has always been his choir.

Marcel Corneloup wrote of him: "There are human beings who carry the idea of Europe: with their deep roots in their own country, it is their destiny to build those communities of people to which we all aspire. Choral Europe knows some of their faces: Oriol Martorell belongs to them, as did César Geoffroy (France) and Gottfried Wolters (Germany)."

He has lived this philosophy in more than 1350 concerts in Spain and abroad, in countless choral conducting courses, conferences, seminars, writings, etc. With the foundation of the Federació Catalana d'Entitats Corals and in cooperation with the choral children's and youth organizations he created a modern and efficient tool with which to keep the Catalonian choirs abreast of the development and trends of the music in Europe and to bring them to a high level of singing. It had not always been easy for him to fight against opposition to change and unwillingness to understand, but Oriol Martorell has succeeded in asserting Catalonian identity and values in the encounter with musical Europe, in their respective languages and ways of expression.

Oriol Martorell was present at the first Europa Cantat Festival in 1961, and with his choir "Sant Jordi", as a workshop conductor or conducting the open singing, he has always known how to communicate his joy of singing and his friendship, without yielding to lower quality music-making. He also has been taking part in the life of the International Federation for Choral Music since its beginnings.

During the long years of his musical career, he regularly conducted the big Christmas concerts at the Palau de la Musica de Barcelona, and, with his choir, he gave the annual Saint George concerts ("Sant Jordi", Patron Saint of Catalonia). These yearly events were marks of his Catalonian

commitment, and when in 1977 the President of Catalonia returned from exile, Oriol Martorell was the one who directed 100,000 voices in a welcome concert.

He has worked together with P. Casals (since 1956), S. Celibidache, M. Corboz, Duke Ellington (at the Festival d'Orange, in 1970), H. Scherchen, Spivakov and many other musicians of international renown. He has made music for films, and regular radio and television broadcasts and many other things. Music has always been - and still is - for him a vocation and, at the same time, an obligation.

After 44 years, he now is handing the direction of his "Coral Sant Jordi" over to younger hands. In order to thank him his choir presented him with a book "L'Oriol Martorell i la Coral Sant Jordi" (Barcelona, 1991), which contains on about 180 pages a survey of the most important events in his life. There are congratulatory addresses, interviews, recollections and accounts of his life and work, lists of concerts, recordings, publications, etc., as well many photographs and reproductions.

We wish Oriol Martorell and his wife Montserrat many happy years of music, love and friendship to come.



THE CELEBRATION OF SEVEN HUNDRED YEARS OF SWITZERLAND
by Willi Gohl (page 52)

Hundreds of events are taking place this year, celebrating the past, present and future of Switzerland. In speaking, singing and playing, even critical representations are taking place, in which the "Unity in Diversity" of our quadrilingual country is put up for discussion.

The festive opening in the Ticino, in southern Switzerland, with a lot of folklore, was followed by the "Festival of Four Cultures" in the French part of the country with newly created choral music and joint performances by the Maurice Béjart Ballet of Lausanne and the Bellet Troup of Basle. - The real birthday around the first of August was celebrated in Central Switzerland. More than 2000 children from every Swiss town and village sang together, and a huge parade showed folklore groups in costumes and ancient instruments, and cowherd and workers songs; it was a music festival comprising alp horns and synthesizers. The "Solidarity Festival" will take place in early autumn in the Grisons Alps. A newly composed opera and two musicals, theatre plays, and films will put up for discussion the problem of "being a foreigner", of integration and roots in different cultures. Numerous choral, dance and music groups from different continents will show together with many Swiss associations and school choirs, the existing ethnic variety of peoples. "Encounter" is the motto! Cultural events abroad and performances by associations of foreigners and refuge groups illustrate the ties with Switzerland and the growing openness towards the realities across the Swiss borders.

The Federation, the cantons and the municipalities have budgeted big amounts of money for commissioned musical works. In additions to well-known composers like Liebermann, Mariétan and Moser, young orchestral and choral conductors wrote some brilliant avant-garde vocal music,

whereas some others composed rather mediocre works for certain occasions.

One year ago many artists expressed their opposition to the possible danger of unreflected nominalism and of a mere "Oktoberfest"-like style of celebration in a boycott. After the first six months, however, I can testify that all events where people of different origins have worked together to find a solution with relevant programs, have had a great effect. The choral meetings with their intensive atelier work, the festive day of the youth orchestras filled with rehearsing new works, the cooperation between school children, young people, choral and sports associations, amateur actors and singers, professionals and amateurs, the young and the not so young, were a moving proof of the innovative and creative forces in our country. Successful teamwork, especially in the smaller events of a more human dimension, proved to be real highlights. These joint efforts are particularly appreciable in our rich country with its consumer society.

As a cultural contribution, the Swiss Radio published a choral booklet containing songs and choral arrangements in the four languages of Switzerland and a "European" part as well as vocal jazz. Thousands of copies are distributed free of charge and it is used for the five Open Singings which are taking place at different times and at different places all over Switzerland. Thus the public and the people listening to the radio are able to sing together with the choirs.

These Open Singings are broadcast live in all regions.-

Disc Review

(page 58)

Jan Dismas Zelenka: Lamentationes Jeremiae Prophetiae

Countless composers wrote Lamentationes of the Prophet Jeremiah between the XVIIth and the XVIIIth century. Jan Dismas Zelenka was no exception, but he wrote his in a rather original way: he only composed two lamentations instead of the three usual ones for each day. The work consists of a succession of solo cantatas, the natural austerity of which is reinforced by an instrumentation in the lower ranges. Only the concluding sections are more ornate and therefore escape the sombre general mood. Kurt Widmer, Guy de Mey and, above all, René Jacobs, at the height of his art, interpret these Lamentationes with great fervour and rigour.-

Codex Engelberg

Like many of its homologues the Benedictine Monastery of Engelberg, in an isolated Swiss valley, has in its possession manuscripts which are proof of a continued, more or less significant, musical activity since the middle ages. The collection of songs and poetry now preserved in Codex 314 of the Monastery's library offers a unique insight into the music written around 1400 in that area. It contains songs in Latin and German which at first sight appear somewhat conservative in comparison to the French "ars subtilior", but they are superbly representative of the dawn of polyphony. The singers of the Schola Cantorum whose competence is well

established give us a taste of this very particular music with the required delicate sensitivity.

Frank Martin: In Terra Pax - Et la Vie L'Emporta

This is no doubt a recording which will do justice to the work of one of the most attaching poetical musicians of our century. Observing his time with open eyes, free from any dogmatism, Frank Martin was able to find within his philosophical and humanist convictions the ferments of his fervent and deeply sincere music. The oratorio "In Terra Pax" and his last work "Et la Vie l'Emporta" are magnificent illustrations of that art. Both are perfectly well interpreted by Michel Corboz, who knew the composer personally. This Swiss conductor is clearly "inhabited" by this music, and he always finds the right tone.-



Influential composers of the choral movement in the basque country.

by Jose Luis Ansorena

(page 4)

General information

The birth of the choral movement in the basque country in the 19th century is similar to that which took place in the parts of Spain which were pioneers in this area: Cataluna, Cantabria and Levante.

The characteristics peculiar to the basque country are connected with the place in which the movement is encouraged with the dates, objectives and with the particular problem which resulted in basque being used in profane polyphony since this language was already employed in the 18th century in religious polyphony.

This phenomenon has already been the subject of study and, it is presently my intention to illustrate the course taken by composers who, through their scores, sustained the early choral movement. Clearly, the influence of resident composers of the basque country was greater but it must be acknowledged that many composers prayed an important role, from abroad, for example Madrid where the Royal Conservatory was the home of several prominent figures in basque music.

Let us remember straightaway that it is more appropriate, when talking of origins to talk of the art of band playing rather than the choral movement given that the first vocal groups were called "bands" and consisted solely of men who interpreted music designed for the solo voice.

Their main aim was to propagate vocal "a capella" music, preferably profane and it is possible to see this idea as a reaction against basque music which did not write for the voice without instrumental accompaniment.

Throughout the development of music, instrumental ensemble had taken on their own personality and had an extensive written repertoire at its disposal. These vocal ensemble had to also achieve this. Earlier polyphonists in the baroque period had abandoned their written work to concentrate on mixed voice choirs. There are no exceptions to the present date.

Since the beginning of the 19th century,

composers like Rossini frequently wrote for choirs with deep (low) voices but never with accompaniment.

Printed music.

This became established in the basque country at the beginning of the 19th century. Due to this, the diffusion of scores flowed much more quickly. However, during the whole first half of the century, it is the theme of religion which continues to dominate in printed music. The publishing house Bonifacio Eslava distributed, from Madrid, a large number of scores by basque composers such as those of its uncle Hilarion Eslava (Burlada 1828-1893), Mariano García (Aoiz 1809-1869), Ciriaco Giménez Hugalde (Pamplona 1828-1893), Remigio Oscoz Calahorra (Villafranca 1833-1899), Ambrosio Arriola (Elorrio 1833-1866), Felipe Gorriti (Huarte Araquil 1839-1896), etc., all are religious works with organ accompaniment which went against the aims of the new choral movement. The eldest of the basque composers mentioned here, Hilarion Eslava, was the main figure head of Spanish music of the 19th century. He not only had his works published by different editors but also wrote in 1860 his "Breve memoria histórica de la Música Religiosa en España", a work in which he established a way of classifying the different forms of religious music.

The first form, most characteristic of the temple, is solely vocal music. It is strange to see that after 1860 he continues composing masses, salve, motets, litanies etc. with organ or orchestral accompaniment, thus contradicting these principles. With the exception of his 3 operas, it can be said that a catalogue of his work contains nothing but religious music. Let us, however concentrate on this important exception. It concerns "El amanecer, coro a voces solas, dedicado al Orfeón Leridano". This score is the oldest of its kind which may be attributed to a basque composer. The title reads: "Biblioteca popular de Orfeones y Sociedades corales de España". This work was performed in Bilbao fanfare, under the direction of Eduardo Atxutegui. The prestige enjoyed by Hilarion Eslava meant that even civilian choirs interpreted other works of his for solo voice despite the repertoire not being very rich for deep voices.

Vizcayan composers in the 19th century.

In musical circles in Vizcaya, and more particularly in the town of Bilbao, the prestige of the composer Nicolas Ledesma (Grisel 1791-1883), author of many religious music scores with accompaniment, was legendary. His works were not suitable for bands. In spite of this, attempts aiming to find intermediary solutions in order to get the great master known outside Bilbao were consistent, given all the important musical teaching, encouragement and guidance.

Avelino Aguirre (Bilbao 1838-1901) was another composer who was known in Bilbao through his studies at Madrid and Milan. His departure for Argentina marred his popularity, but before that time he had already written for the Bilbao band "Canto à Teresa" which was frequently performed in the 1860s.

The proliferation of bands in Vizcaya meant that it was more than necessary to have a proper repertoire. After the band of Bilbao and Santa Cecilia which had seen plenty of changes during their brief existence, the "Sociedad Coral de Bilbao", appeared in 1886, the band which was going to perform gloriously.

Previous ensembles had been led by non-composing musicians. The new Bilbao band, successfully directed by Cleto Zabala (Bilbao 1847-1912) and Aureliano del Valle (Bilbao 1846-1918), found in them nurtured talent to supply the necessary repertoire of personal scores.

Cleto Zabala composed in succession "Euskaldun jaio giñan", "Zortziko bat Gemikari" and "La caza del corsario". Aureliano Valle composed other scores and gradually undertook the changeover to choral works universally well known. A characteristic example of this was his adaptation for solo voice of Don Giovanni by Mozart with his famous fugue which, according to the papers, was the reason for its success. Among his original scores figure in the repertoire of the Sociedad Coral his "Zortziko" and his barcarola "En la playa".

Valentin Zubiaurre (Garay 1837-1914) was equally a composer of great prestige. It has been a privileged pupil of Hilarion Eslava and from 1878 his successor at the Royal Chapel in the archives of which a great number of his musical manuscripts are to be found. His constant visits to his place of birth enabled him to maintain the contact with the band movement in Vizcaya. He was on the judgement panel of many different competitions. The choral societies performed his motets for solo voices and the choirs his basque opera "Ledia". In 1885, his "Cantata a la memoria del ilustre bascofilo Don Pedro Pablo de Astarloa", for choir and orchestra was the first performance at the basque festes of Durango.

Composers of Guipuzcoa in the 19th century

It is only right to pay tribute to Jose Juan Santesteban as patriarch of music who, from San Sebastián emanated a clarity of ideas and musical optimism. In all fairness, we can call him the father of the choral movement in Guipuzcoa.

Born in Santander in 1809 from a well-to-do family which was brought to ruin in 1813 by fire in the destruction of the town by Wellington's troops. The population was physically and morally crushed.

The reconstruction of the town in 1828 and the nomination of JJS as master of the chapel of the Santa Maria parish in 1834 enable him to be aware of his role as the saviour of the musical culture of his people and he devoted all his intelligence to the service of religious music, teaching music and popular music. In 1854, he opened a music shop, the first of its kind in Guipuzcoa. He was writing Zortzikos and all kinds of different songs, passacalles, hymns, dance works at the request of San Sebastian groups whom he refused nothing.

In 1839 he was named director of the city philharmonic to which he gave great energy. In 1845, he founded the municipal orchestra. Given that each of the popular societies had their own little instrumental groups, he managed on certain occasions to unify enormous groups of 300 musicians, singers included.

In 1865, he founded the first secure choral group, the San Sebastian band described here by Antonio Peña y Goñi, pupil of Santesteban" its fundamental base, according to the first article of the rules read in this regard, was to propagate vocal music. I had the privilege of being named secretary of this first choral society. The San Sebastian band rendered immeasurable services and served a brilliant career, it was the turning point for all choral societies which were later born and which made San Sebastian a

own where this art was a speciality, given that its instigators were always wealthy and distinguished people from Guip.

Entertainment societies imitated the initiative of Santesteban and this encouraged little groups with a varying number of members. One of San Sebastián very important qualities was the way he incorporated of basque into profane polyphone. This introduction into religious music came before. We cannot forget the efforts of Conte de Peñaflores in the 18th century for leading the music lover to be interested in this aspect. The "Canción del vino" attributed to him and is in 3 parts - 2 in castellias e one in basque. The father of his opera "El borracho burlado", is more clear - the spoken texts are written in castellias and those song, in basque. However, in the 19th century it was the hesitation towards the use of basque in profane music which predominates.

When Santesteban composed his first works for band in the basque country, his imitators appeared straightaway to be happy. It is thus that gradually "Ume eder bat", "Charmangarria zera", "Intxauspeko alaba", "Goizeko izarra", "Illunabarra", "Beti maite", "Boga, boga", etc. Now, the question remains as to the composer of these songs and it is too easy to attribute songs to composers who didn't actually write them. These scores were performed with much emotion by bands of the time and constituted as authentic symbol of the reaffirmation of basque nationalism. In this way, the interpretation of "Gernikako arbola", a work adapted by several different composers, takes a particular importance.

José Antonio Santesteban born in 1835 in Saint-Sébastien as well. Faithful to the musical heritage of his father, he enriched the repertoire of San Sebastián band who performed more than 90 works under his guidance foreigners for the most part, but translated into basque. He left many works of religious music such as "miserere" for 4 voices, without accompaniment. But it is difficult to attribute to him works with just the name Santesteban. Despite everything, it is certain that he was responsible for choral works, originals and adaptations, translative foreign scores to basque, like "Goizeko izarra", adaptation of "Départ" of F. Masini. José Antonio Santesteban died in San-Sebastián in 1909.

Raimundo Sarriegui, born in San-Sebastián in 1838, was a privileged pupil of José J. Santesteban. He passed from grace to posterity thank to his famous "Carnaval de San Sebastián" in which we find the immortal "Marcha de San Sebastián". He directed not only instrumental groups, but joined at the same time conducted the society "La Cítara" a band of 25 men for which he composed the popular "Festara" and "Beti maite". He died in 1913.

Another important composer of the choral movement in Guizpucoa in the 19th century was Felipe Gorriti (Huarte Araquil 1839-1896). As soon as he arrived in 1867 as master of the chapel of the parish, he promoted the teaching of music and the parish choir thus acquiring much prestige over a very wide region. He took part in different company for band as a member of the jury. Already in two well known "Miserere", performed for the first time in 1892, he included the "Cor mundum" for solo voices. But previously around 1862, he had dedicated to the Bilbao band the "Zortziko" (Erri biotzeko). Later he composed "Ecos de Andía", based on poem by Carmelo Echegaray, score entered in several competitors for band. In 1866 the Sociedad Coral de San Sebastián was founded with Angel Sainz as director.

It merged immediately with the Saint-Sébastien band, officially born in 1897. The directors promoted a very important personal repertoire. But this concerns the choral movement of the 20th century.

Composers in Navarra in 19th century.

Pamplona, capital of the kingdom and seat of the cathedral, had for centuries been the most important musical centre of the basque country. Navarra had sent out chapel masters, organists and singers all over Spain. In the 19th century there was a strong concentration of musicians in the court of Navarre: Hilarión Eslava, (Burlada 1829-?); Emilio Arrieta (Pente la Reina 1821-1894); Joaquín Gaztambide (Tudela 1823-1870); Juan Ma Guelbenzu (Pamplona 1819-1886); José Sobejano (Cintruénigo 1791-1857); Apolinar Brull (San Martín de Unx 1845-1905). In the same way, there were the eternal travellers, by profession, the performers: the violinist Pablo Sarasate (Pamplona 1844-1908); the tenor Julián Gayarre, (Roncal 1844-1890); the pianists Dámaso Zabalza (Iruñea 1835-1914) and Joaquín Larregla (Lumbier 1865-1945). Except for Julián Gayarre, they all left an important work behind them. Hardly had they taken with the new band choral movement, were they interpreting music for solo voices. On of the rare exceptions was he's score "El amanecer" for four voices which we've already talked about. During the transition period from the 19-20 century, Apolinar Brull composed the jota "Navarra" for voices which was distributed on a large scale. Several years later, Joaquín Larregla composed the other very popular jota "Siempre pa alante". It must also be pointed out that the bands, frequently took advantage of pieces of choral music taken from operas or "zarzuelas", of which kind Arrieta, Gaztambide and Brull were key figures.

The first choirs in Pamplona date from 1865, the year when Conrado García founded the first band of which the direction was granted to Joaquín Maya (Pamplona 1842-1926), professor at the Municipal Academy of Music for several years. His musical production is fundamentally religious ever though he left a collection of songs for students for accompanied voices. He was the assistant director of the first band Mariano García, chapel master at Pamplona Cathedral. His musical production is very abundant but wholly religious and with accompaniment, excepted some songs for children for accompanied voices.

In 1881, after the dying out of the former type of band, the "Ateneo Orfeón Pamplonés" choir was born, which clearly demonstrated its goal of assembling all the most cultivated aspects of the town. It disappeared in 1887.

In 1890, another band, which lived a precarious life, appeared. In 1890, the "Orfeón Pamplonés" was definitively created, and gave to music many glorious moments. Not one of these bands' conductors left in the 19th century musical works for voices alone which had been interpreted by choirs.

Composers from Alava in the 19th century. The data regarding the choral movement in the 19th century in Alava is sparse and dates from 1880 with the creation of the "Orfeón Vitoriano", dissolved in 1891. Its reorganization and the apparition of the "Orfeón Gasteizarra" and of the Vitorina Choir already belong to the 20th century. Its conductors have not left important musical works programmed by different bands.

Sebastián Iradier (Lanciego 1809-1865) is

beyond all doubt, the most popular composer of Alava in the 19th. However, all that he produced was for piano especially for voice and piano, among which can be found his very popular "habaneras": "La Paloma" and "El Arreglito". He never cultivated the choral side. Other composers like Emilio Serrano (Victoria 1850-1939), Pedro Fernández de Retana (Vitoria 1850-1929), Francisco Pérez de Viñaspre (Laguardía 1854-1938), Vicente Goicoechea (Aramayona 1854-1916) experienced their most rich musical activity in the 19/20th centuries, and it is their last phase which was the most important. Their relation with band playing is quite different. In general, they composed more religious works. Vicente Goicoechea, who let the work of his first period, has been considered as the champion of the religious basque polyphony and as a step made towards the reform which was to be continued by Prof. Otaño.

Choral works by non-basque conductors.

In order to have a larger repertoire at one's disposal, the necessary steps were taken to obtain scores for musicians all over the world. It is in such a way, that new bands became familiar with "Aria de Chiesa" of Stradella, "Le retour du guerrier" of Gounod, "Bebapos" of Rossini, "Canto del ruiseñor" of Gluck, "Ocean" of Kücken, etc. As proof of musical avant-garde ideas, the name of Wagner was on everyone's lips. The fact of programming any piece from his works gave an appetizing prestige. So was it that one performed and played with contained emotion the "Choeur des voyageurs" and the "Cène des Apôtres".

Once the life of the bands was stabilised, the stage of different competitions was underway in villages in the basque countries and outside. For its organisation, judges, among whom were musicians of recognized prestige, foreign or basque, were named and of whom many were choral composers. It is in this way that a long list of their compositions came to form the repertoire of the bands. Tomás Bretón, author of "La verbena de la paloma" and so many other zarzuelas, composed and dedicated to the Basque Country his "Vizcaya", which became a work compulsory in competitions. Other foreign composers were successively member of the jury; their works were programmed as set or free works: "Foi et Espoir" of Dard Janin, "Scène Scandinave" of Max Bruch, "Lanuit d'Orient" of Teodoro Radoux, "Les Hébreux captifs" of Paillard. Among the french composers, François-Anatole Laurent de Rillé (Orléans 1828-1915) gained exceptional prestige. His presence was indispensable in band competitions. It was always he who led the juries. He came to be called "father of the bands" and he was considered as the master and very knowledgeable as a consultant. His works were therefore performed after the competitions and not outside with more prodigality those of any other composers, including the Basques. Here are a few of his interpreted works: "Te Deum", "Super flumina Babylonis", "La salida de los Apóstoles", "Los Tziganes", "Escenas tástaras", "Los Fumadores de opio", "Las doce", "La retirada", etc.

The passage into the 20th century in the Basque country.

The consolidation of the band movement, despite its stabilities, progressively brought about consequences which gradually came to characterise the basque choirs: the tendency of conductors to do without them and orientate their choirs towards the major symphonic choral works, the transformation of bands in mixed voices groups using

children or young girls, the demanding of a more substantial presence of basque music in our bands. This last aspect met with particular support in the area of the growing consciousness of basque nationalism which was invading all the social classes of our people. The Zabala, Zubiaurre, Valle, Santesteban, Sarriegui, Zapirain, etc, had rendered basque music a great service, but the invocation of scores by foreign composers enhanced their importance. The beginning of the 20th century is marked by the appearance of new names in basque music.

Eduardo Mocoroa (Folosa 1867-1959) had already participated in the choral movement of the 19th century. His work "Brumas de Izaga" was entered in the international competition of bands of Pamplona in 1894. In 1901, he took over the direction of the Tolosa band to which he gave great force until its dissolution in 1913. At this time, Mocoroa composed a series of pieces which became popular earned him new requests: he composed therefore more than 20 basque choral works.

Resurrección María de Azkue (Lekaitio 1864-1951) is a great theorist who, through her conferences on popular basque music, woke up many sleeping consciences. Choirs equally performed her works like "Bozkario" or his songs of the fisherman "Betorkigu kantatsu bat".

The very young José María Usandizaga (San Sebastián 1887-1915) surprised everyone because he dominated the new styles of harmony shown in his "Fantasia vascongada" which contains "Beñat Mardo", "Usariyo ederrak", "Chorichua nora ua" and "Ormachulo", followed by the franco-basque rhapsody "Uskal Erri maitari", which contains "Eze icar maitia", "Egunto batez" and "Iruñea ari nuzu". In his works, it is the formation of the deep voices which continues to prevail. After the first of "Mendi-mendian" (1910), the score for his "Escena de romería" is used and most particularly his "Ave María". He died at 28 years old and this frustrated a mountain of hope.

Jesús Guridi (Vitoria 1886-1961) was a great friend of Usandizaga. Together they had worked on many musical projects. The death of the latter left the other lonely; the first of his "Mirentxu" enabled him to enter in one fell swoop the conscience of all basque musicians. From 1912, the year when he was named director of "la Sociedad Coral de Bilbao" his activity as composer changed and turned towards choral scores on popular basque themes. Guridi became at once a composer for mixed voices and for deep voices. In total, more than 40. They are all marked with a very personal stamp which constitutes a role model. The satisfaction is unanimous. For the Basques, Guridi is superior to foreigners whose works disappeared from their bands.

Secundino Etxeola (Zumárraga 1878-1929) nominated leader of the Saint-Sébastien in 1902, who used the training and inspiration gained from Usandizaga and Guridi, felt the need to supply his singers with new easy scores, written in Basque, to perform when the band played. Six of them, for low voices, will be edited under the title "Ramillete de Flores vascas" and later "13 Coros mixtos".

Within band friends of the "Orfeón de Saint-Sébastien", several composers offered their scores to Etxeola. He led this band until the year of his death (1929), and added to his repertoire a great variety of composers, such as Norberto Almandoz (Astigarraga 1893-1970), Valentín Arin (Ordizia 1854-1912), Vicente Arregui (Madrid 1871-1925), Ignacio Busca de Sagastizabal

(Zumarraga 1868-1950), Joaquín Iruretagoyena (Astigarraga 1898-1957), Nemesio Otaño (Azcoitia 1880-1956), Pedro Fernández de Retana (Vitoria 1850-1929), Juan Ma Ugarte (Regil 1878-1956), Ramón Usandizaga (San Sebastián 1889-1964), etc.

In a general music atmosphere in the Basque country, a star was born, at the time when franciscan-capuchin community was retreating. Prof. Donostia (Saint-Sébastien 1886-1956).

José Gonzalo Zulaica, when he was taking his holy orders, changed his name and became José Antonio of Saint-Sébastien. However, while building up great musical prestige, the people called him P. Donostia, his universal name. He declared to have been connected to the theories of the resurrection, and began to take upon himself the responsibility of lifting basque music to its most authentic and artistic highlights. His numerous choral works, profane and religious, more than 200, represents the height of basque music.

In summary, the names of José María Usandizaga, Jesús Guriñe and P. Donostia remain like a real compass which orientated all basque choral music activity.

The apparition of new choral basque composers.

Once the trouble had been taken to cultivate basque band music, the fruits were splendid in many different areas. The most immediate example to the proposed models produced a plethora of good composers. We must add to these previously indicated: José Ma Beobide (Zumaya 1882-1967), Francisco Escudero (San Sebastián 1913-), Tomás Garbizu (Lezo 1901-1989), José Ma González Bastida (Bergara 1908-), Eduardo Gorosarri (Escoriaza 1889-1947), Bruno Imaz (Zaldibia 1897-1972), Luis Iruarrizaga (Yurre 1891-1928), Francisco Madina (Oñate 1907-1972), José Olaizola (Hernani 1883-1969), José Domingo de Santa Teresa (Markina 1888-1980), Pablo Sorozabal (San Sebastián 1897-1988), Luis Urteaga (Ordizia 1882-1960), José Uruñuela (Vitoria 1891-1963), Victor Zubizarreta (Bilbao 1899-1970), etc.

In the after-war period in Spain, a new generation of composers were using new styles in choral music as well as new concepts in their attitude towards folklore or the selection of basque texts. A long list of composers have defended themselves after the forms of their compositions have been exposed but it was always on a musical line with a choral concept behind it. This is the case of Pedro Aizpurua (Andoain 1924-), Pascual Aldabe (Lesaka 1924-), Tomás Aragüés (Albalate 1932-), Luis Aramburu (Vitoria 1905-), Javier Bello Portu (Tolosa 1920-), Luis Elizalde (Şangüesa 1940-), Pedro José Iguain (Alegia 1896-1979), Lorenzo Ondarra (Bacalcoia 1931-), Alexander Lesbordes (Baitgs de Béar 1912-1969), Fernando Remacha (Tudela 1898-1984), Sabin Salaberri (Aramayona 1934-), Juan Urteaga (Balmaseda 1914-1990), etc.

These days, the basque choral esthetics expressed by our composers has aligned itself gradually with current trends, with assured means for certain, such as Gotzon Aulestia (Ondarroa 1940-), Javier Busto (Hondarribia 1949-), Rafaël Castro (Villarçayo 1936-), Juan Cordero (Elgóibar 1927-), Joaquín Pildain (Tolosa 1927-), etc.

Others have remained avant-garde like Agustín González Acilu (Alsua 1929-), whose theories exposed in his works, "Cantata Semiofónica", "Arrano beltza",

"Oï Lur, hun Aur" show from the beginning that the nature of basque music finds its origins in the semantic value of the text. Other composers such as Félix Ibarrondo (Oñate 1943-), Antón Larrauri (Bilbao 1932-), Luis de Pablo (Bilbao 1930-), Carmelo Bernaola (Ochandiano 1929-) often left vocal music polychoral, allocating each voice to a particular choir.

One phenomenon which had a decisive influence on the expansion of choral basque repertoire was the organisation of competitions of composition. Winning works, as well as other works performed during the competition, were widely distributed.

Over the last decades, it is the competitions organised in Bilbao by "la Caja de Ahorros Vizcaína" in Zarauz by the town council and in Tolosa by the "Centro de Iniciativas Turísticas" and backed by the town council which have been the most important. This last one was the most important from the point of view of regularity, its continuity and its participants. Uptil now, it is on its 18th century with a good number of published scores. In addition the competition, being international, has introduced many foreign composers to basque music. This is the case for Emil Cossetto (Trieste 1918-), Joaquín Homs (Barcelona 1906-), Angel Barja (Santa Cruz de Terroso 1939-1987), Amando Blanquer (Alcoy 1935-), Angel Oliver (Moyuela 1937-), Miguel Angel Martín Liado, etc.



Des Choralies intimes

C'est sur le site historique de l'Île-des-Moulins et dans le Vieux Terrebonne, au nord-est de Montréal, du 20 au 28 Juillet dernier qu'avaient lieu les IX^e Choralies Internationales A Coeur Joie (ACJ) Canada.

L'événement triennal a cette fois-ci attiré une centaine de choristes participants, surtout du Québec, mais aussi de l'Europe, de l'Ontario et des Etats-Unis. S'ajoutaient à ce nombre, des instrumentistes et les membres de divers ensembles invités. Des Choralies intimes donc, mais chaleureuses et accueillantes. Nicolas Ruffieux, président du Mouvement ACJ Suisse et membre du Conseil international ACJ, assumait la présidence du rassemblement.

Les Choralistes, comme on appelle les participants, ont travaillé sous la direction de chefs bien connus des québécois et des membres d'ACJ. Chantal Masson-Bourque, de l'Université Laval, à Québec, y dirigeait un atelier dédié aux oeuvres de Mozart, dont le *Misericordias Domini K.222* et un *Regina Caeli*. James Wild, président de Sing for Pleasure, le mouvement ACJ en Angleterre a choisi de faire travailler des pièces sacrées anglaises des XIX^e et XX^e siècle avec des oeuvres de Frescobaldi, Monteverdi et Marcello. Finalement, Jean-Pierre Gagnon, de Trois-Pistoles, au Québec, proposait 50 ans de chanson québécoise, un atelier comprenant des folklores et des pièces de Leclercq, Vigneault, Ferland, Lapointe et Paré.

Le chant commun était confié à ces mêmes chefs, qui ont tout de même cédé le podium à quelques reprises à André Beaumier et Richard Ducas, tous deux d'ACJ Canada, ainsi qu'à Nicolas Ruffieux.

En plus de participer aux ateliers, les choralistes ont pu apprécier les chœurs de la région au concert d'ouverture. L'oeuvre principale au programme était la *Cantate pour une joie* du compositeur canadien Pierre Mercure, sur des poèmes de Gabriel Charpentier. Des concerts donnés par des chorales invitées venant de la France, du Nouveau-Brunswick et du Québec, des soirées d'animation avec Les Sortilèges (l'ensemble national de danse folklorique du Québec) et l'ensemble vocal fantaisiste La Bande Magnétique, ainsi qu'un souper champêtre venaient compléter le programme d'activités.

Rappelons que les prochaines Choralies internationales auront lieu du 4 au 12 août 1991 à Vaison-la-Romaine, en France.

Patricia Abbott

World Youth Choir '91: succès confirmé !

C'est la Hongrie qui recevait cette année la session du World Youth Choir, dans le cadre prestigieux de la Ville de Kecskemet, berceau de Zoltan Kodaly. C'est d'ailleurs grâce à la collaboration étroite de l'Institut Kodaly que l'organisation du camp de répétitions a pu être mise en place. L'institut organisait dans le même temps, du 14 au 28 juillet, son camp musical international. Maître d'oeuvre en Hongrie, la section nationale des Jeunesses Musicales, sous la houlette de Béata Schanda, a réalisé un travail fantastique, permettant au chœur de travailler dans des conditions excellentes. Le chœur avait investi l'école d'infirmières de la Ville.

Deux programmes musicaux ont été travaillés: un programme a cappella, comportant des oeuvres de Rautavaara, Ligeti, Eben, Brahms, Reger, Sandström, Pärt, Hahn et quelques spirituals de la meilleure veine, ainsi que la grande messe solennelle en ut mineur de Mozart.

Fred Sjöberg, qui avait la responsabilité du programme a cappella, a fait merveille. Fin pédagogue faisant usage de toute la science apprise à l'école d'Eric Ericson, Fred a conquis le chœur tant par sa précision et ses choix musicaux que par sa gentillesse et sa patience. Il faut dire que le programme était très chargé et d'une difficulté diabolique. La quantité de travail réalisé en 10 jours de répétitions est à peine croyable. Au rythme de 6 heures quotidiennes, auxquelles il faut ajouter une heure de participation à l'atelier de direction du séminaire Kodaly, les 86 choristes ont façonné plus de 200 pages de musique intense pour aboutir à un résultat que la presse a salué par des commentaires élogieux partout où le chœur s'est produit. Huit concerts a cappella en Hongrie (dont deux à Budapest), à Prague et en Belgique ont réuni plus de 5000 spectateurs enthousiastes.

Frieder Bernius était très attendu par les choristes ré-invités (40 pourcents du chœur à peu près). En 1990, il avait subjugué tant l'auditoire que la chorale par sa puissance et son "incarnation" de la musique. Il devait cette année triompher grâce à l'interprétation de cette messe de Mozart, qualifiée par le directeur du Concertgebouw d'Amsterdam de "meilleur concert de l'été dans ses murs". A la tête d'un orchestre constitué à Prague pour l'occasion, et dans lequel on pouvait reconnaître plusieurs membres de la Philharmonie Tchèque ainsi que le prestigieux Collegium Musicum Pragense, jouissant de la connivence de solistes impeccables, dont deux étaient issus du chœur, Frieder

Bernius a pu donner la pleine mesure de son talent, suivi par une chorale survoltée d'enthousiasme.

C'est la troisième fois que le World Youth Choir se réunit (la deuxième fois sous la houlette internationale de la Fédération Internationale pour la Musique Chorale en compagnie de la Fédération Internationale des Jeunesses Musicales). Ce projet rassemble annuellement une centaine de jeunes chanteurs âgés de 17 à 24 ans qui cette fois provenaient de 29 pays des quatre coins du monde. La tournée de concerts les a emmenés au travers de la Hongrie, à Prague (cinq journées mémorables et trois concerts, dont deux fois la messe de Mozart, grâce au travail efficace de Jamila Hla Shwe, membre de la



chorale) et enfin en Belgique et à Amsterdam, à l'invitation du Centre International de Musique Chorale et de son directeur Jean-Claude Wilkens.

L'Espagne sera l'hôte du World Youth Choir en 1992 et les chefs seront Tonu Kaljuste (Estonie) et Eduardo Matta (Mexique).

Si vous avez entre 17 et 24 ans, une solide formation musicale et vocale, et que vous voulez être candidat pour la prochaine session du World Youth Choir ne manquez pas de contacter votre section locale des Jeunesses Musicales ou la fédération chorale dont vous êtes membre dans votre pays. Ils possèdent tout le matériel nécessaire et pourront vous en dire plus sur la procédure de recrutement.

Translation: 41
Übersetzung: 39
Traducción: 29

Translation: 41
Übersetzung: 39
Traducción: 29



Öffnung nach Osten und zur Avantgarde.

Klaus E.R. Lindemann.

Vitoria, Ende August.

Mit einer bewegenden Aufführung des "Dona nobis pacem" von Christóbal Halffter ging in der Hauptstadt des Baskenlandes, Vitoria-Gasteiz, das große internationale Chorfestival *Europa Cantat 11* zu Ende. Über dreitausend Choristen aus vierzig Ländern nahmen daran teil. Das Werk des zeitgenössischen spanischen Komponisten klang wie ein aufrüttelnder, dramaturgisierte Schrei nach Frieden, der angesichts der blutigen Ereignisse in Jugoslawien geradezu beklemmende Aktualität erhielt.

Nicht nur thematisch, sondern auch musikalisch war diese Komposition für *Europa Cantat* richtungweisend. Noch nie war der Anteil an zeitgenössischer Musik bei einem *Europa-Cantat-Festival* so hoch gewesen. Die *Europäische Föderation Junger Chöre* (EFJC), die seit 1961 alle drei Jahre das Festival *Europa Cantat* jeweils in einem anderen europäischen Land veranstaltet, wollte in Vitoria auf breiter Basis ihren Schwenk zur Moderne hin dokumentieren. Diese Intention erstreckte sich auf alle Bereiche des Festivals: Einzelkonzerte, Workshops, Atelierkonzerte und Offenes Singen.

In den zwanzig Ateliers oder Workshops wurden unter der Leitung namhafter Dirigenten große Chor- und Orchesterwerke einstudiert, die dann in der riesigen Sporthalle "Pabellón Alava" aufgeführt wurden. Ein Novum für *Europa Cantat* bedeutete die Vergabe von Kompositionsaufträgen durch die *Europäische Föderation Junger Chöre*. Die Arbeiten sollten auf einem hohen Niveau konsequent modern sein, aber auch von nichtprofessionellen Chören bewältigt werden können.

Nur drei Werke konnten uraufgeführt werden.

Das "Stabat mater dolorosa" des

Norwegers Trond Kverno (Jahrgang 1945) ist ein helles, frisches Werk von aparter Klanglichkeit, das seinen skandinavischen Hintergrund nicht verleugnen will. Die musikalischen Kontemplationen "De tempore" des Tschechen Petr Eben (Jahrgang 1929) sind dagegen ein wesentlich schwierigeres, aber hinreißend schönes Stück, mit einer ebenso frappierenden wie einfühlsamen Schlußfuge über das gregorianische "in paradisum". Am leichtesten zugänglich ist die Arbeit des Esten Veljo Tormis (Jahrgang 1930). Sein Stück "Morsja Huvastijätt" (Verabschiedung der Braut) ist klar gegliedert, hat starke rhythmische Partien und erfordert markante Einzelstimmen.

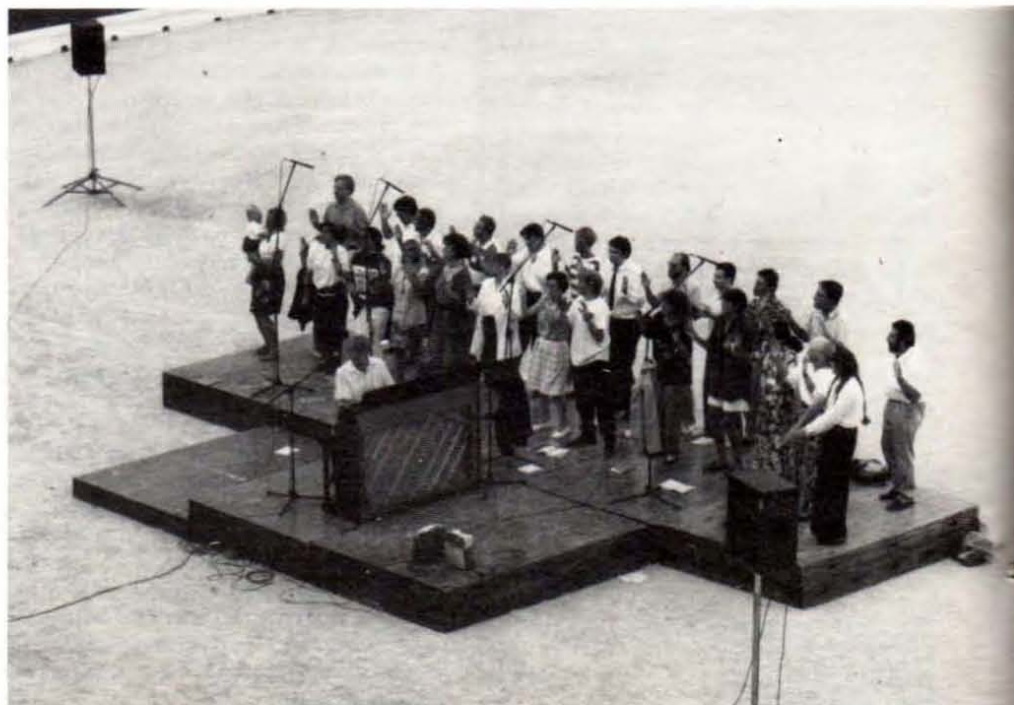
Auch beim gemeinsamen "Offenen Singen", zu dem sich jeden Tag die *Europa-Cantat-Teilnehmer* in der riesigen Stierkampfarena "Plaza de Toros" trafen, stand

neben dem traditionellen Liedgut nahezu aller europäischen Länder die Moderne ganz oben auf dem Programm.

Unter der Leitung des schwedischen Musikprofessors Robert Sund ging es in dem zweckentfremdeten Rund mitunter in ziemlich jazzig und popig zu.

Die "Rondes" des Schweden Folke Rabe (Jahrgang 1935) sind dafür ein in der Tat beredtes Beispiel: Nach viel originellem, geradezu witzigem Geraune, Getreppel, Gegacker und Gebell endet das Stück mit dem Aufzählen von Telefonnummern im Flüsterston.

Mit einiger Skepsis war in einem eigenen Atelier Obertonsingen des Deutschen Christian Bollmann (Jahrgang 1949) angeboten worden. Während einige Ateliers, in denen "alte" Werke geprobt werden sollten, wegen nicht genügender Teilnehmerzahl gestrichen werden mußten,



war Bollmanns Atelier mit siebzig Teilnehmern mehr als ausgebucht. Bei den Atelierkonzerten sorgten neben dem Finale die Aufführung des selten gespielten Werkes "Psaume XLVII" des Franzosen Florent Schmitt, das Requiem von Alfred Schnittke, Frank Martins Messe für Doppelchor, "Blue be it - Regina Coeli" von Vic Nees und "Four Hymns for Rig Veda" von Gustav Holst für die Höhepunkte des Festivals, das seinem Anspruch "Europa (= Ost + West) Cantat" voll gerecht wurde.

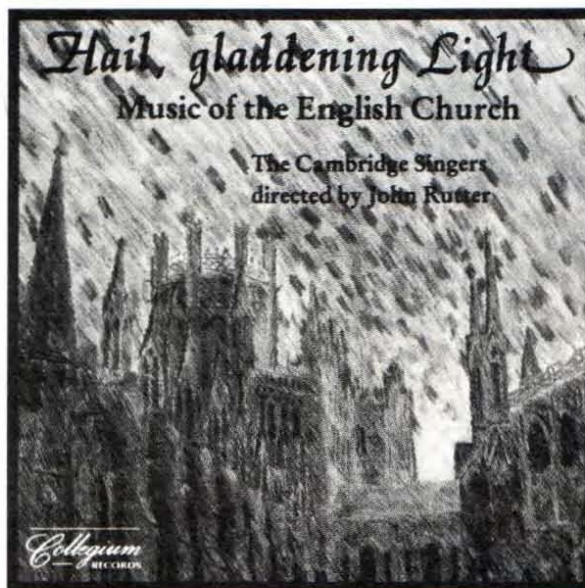
Großen Anteil an dieser Entwicklung hat übrigens der frühere Generalsekretär und heutige Vizepräsident der EFJC, Paul Wehrle. Bereits lange bevor der Kommunismus in Europa abgemeldet war, hatte er gemeinsam mit Zoltan Kodály die musikalische Integration Gesamt-Europas mit geradezu missionarischem Eifer erfolgreich betrieben. So konnte es kaum noch erstaunen, daß diesmal Chöre aus allen osteuropäischen Ländern teilnahmen. Allein sieben kamen aus der Sowjetunion. Mit Abstand der beste: der Chamber Choir aus Tallinn.

Doch so eindrucksvoll die dreitausend jungen Choristen aus ganz Europa in Vitoria auch musizierten, ihre harmonische Polyphonie konnte nicht darüber hinwegtrösten, daß dieses Europa-Cantat-Festival organisatorisch alles andere als ein Glanzstück war. Der (französische) EFJC-Präsident Marcel Corneloup bemühte sich mit seiner kleinen, erfahrenen Mannschaft zwar redlich um Schadensbegrenzung, aber die selbstbewußten Spanier, die völlig überfordert waren, ließen sich "ihr" Europa-Cantat-Heft nicht aus der Hand nehmen. Eine Panne nach der anderen war die Folge. Die Zeitpläne gerieten durcheinander, die Probensäle waren zu klein, bei der Unterbringung gab es erhebliche Engpässe und ständig Reklamationen, ewiglange Warteschlangen bei der Speisung der Dreitausend. Und während der Konzerte rauschten Mikrophone, fielen Lichter aus, streikten Techniker. Mehrsprachige Information und Kommunikation blieben Fremdwörter. Welch ein Glück, daß es die Musik gab, um sich trotzdem zu verstehen. Zu allem Übel wurden die Reihen auch noch durch eine unangenehme Lebensmittelvergiftung gelichtet. Rund siebenhundert Teilnehmer mußten sich in den Krankenhäusern des Baskenlandes behandeln lassen. Verständlich, daß die regionalen Medien darüber ausführlicher berichteten als über die schön dargebotene Sinfoniekantate "Lobgesang" von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Artikel erschienen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 29. August 1991

Translation: 49
Traduction: 24
Traducción: 30

JOHN RUTTER AND THE CAMBRIDGE SINGERS: "HAIL, GLADDENING LIGHT"



AN EXTRAORDINARY NEW COLLECTION OF A CAPPELLA MUSIC!

NBC called John Rutter, "the best living composer and conductor of choral music." Now, Rutter and The Cambridge Singers bring their acclaimed talent to "Hail, Gladdening Light," just released on Collegium.

Recorded in the soaring acoustics of the Lady Chapel of Ely Cathedral in England, and spanning four centuries of English church music, "Hail, Gladdening Light" features 23 songs including a new Rutter composition. To order, call toll-free.

**IN USA OR CANADA CALL TOLL-FREE:
1-800-367-9059.
OTHERS PLEASE CALL 402-734-0270.**

Collegium
RECORDS

Collegium Records, P.O. Box 31366, Omaha, NE 68131

La FEJC à un tournant

Comité Directeur de treize membres fera fonctionner l'association. Un Conseil des Organisations Chorales regroupera toutes les organisations membres.

L'avenir paraît donc assuré. La Fédération pourra fonctionner, et les organisations membres pourront se concerter de façon efficace.

Mais ce n'est pas si simple. Le Comité Exécutif de la FEJC avait l'énorme avantage de permettre aux représentants des vingt-neuf nations membres de se rencontrer au moins deux fois par an, et de pouvoir ainsi approfondir les relations entre leurs organisations et leurs chorales membres. La FEJC sera-t-elle capable de faire du Conseil des Organisations Chorales autre chose qu'une création théorique? On peut rêver, par exemple, d'une convention, réunissant les organisations et les chorales membres, sur le modèle de celle que l'ACDA organise aux Etats-Unis.

La prochaine Assemblée Générale, qui se réunira fin Novembre à Vérone, marquera donc le début d'une nouvelle ère de la construction chorale européenne. Les bouleversements européens, et ceux du monde choral, nous montrent ce qu'elle pourrait être. Il reste à assurer que les hommes élus à Vérone feront tout pour garder les acquis de la première.

Claude Tagger

Translation: 42
Übersetzung: 39
Traducción: 31

La Fédération Européenne des Jeunes Chorales a célébré ses trente ans, lors du Festival Europa Cantat 11 à Vitoria, en modifiant profondément ses statuts. C'est une page importante de la vie de la musique chorale européenne qui est ainsi tournée, et il me semble important de la commenter.

Trois facteurs importants ont fortement marqué la création de la FEJC, et ses trente premières années:

- La réconciliation franco-allemande a permis la rencontre des hommes qui ont fait la Fédération, et les a guidés dans la recherche de la compréhension européenne au travers du chant choral.

- L'héritage que les pères fondateurs allemands apportaient dans leurs bagages: la "Jugendbewegung", née au tournant du siècle, a donné à la Fédération le qualificatif de "Jeune" dont nous avons tant de mal à faire comprendre aux non-allemands qu'il désigne un état d'esprit et non un âge physique.

- L'existence d'un noyau européen, celui qui a à la même époque créé la Communauté Européenne. Six pays pour la création de la Communauté, huit pour celle de la Fédération.

Si la forte présence franco-allemande et le qualificatif de "Jeune" font l'objet de bien des réflexions, personne n'a encore proposé de meilleure solution, et il est bien difficile de prévoir l'avenir.

Par contre, le noyau européen à huit a vécu. Et le parallélisme avec la progression de l'idée européenne est étonnant. Parties à huit, les organisations membres sont maintenant vingt-neuf, et chaque année voit leur nombre continuer à augmenter. Mais, dès la création, la spécificité du chant choral, outil privilégié de l'affirmation de l'existence d'une nation, a conduit la FEJC à admettre qu'une nation n'était pas forcément une entité politique. Ce fut d'abord la Belgique (Flandre et Wallonie), puis l'Espagne (Catalogne et Pays Basque), puis l'Italie (Trentin et Sud-Tyrol). Et depuis trois ans, le flot des républiques qui composent l'URSS.

Certes, l'Europe Communautaire voit aussi se développer le phénomène au point que l'on parle de l'Europe des cent régions. Mais la FEJC n'était pas faite pour servir de tribune aux revendications des peuples européens à voir reconnaître leur existence politique.

La lourdeur d'un Conseil composé ainsi de représentants de vingt-neuf nations a donc obligé à revoir les statuts de la Fédération. Un

THE CHILDREN'S & YOUTH CHOIR SPECIALISTS

CHORISTERS GUILD

Your resource for every choral need

- Informative professional journal
- 30-40 complimentary NEW anthems
- Resource catalog of
 - Choral music (unison-SATB)
 - Handbell music
 - Hymnody postcards
 - Posters Awards Gifts
 - Children's musicals
 - Educational aids
 - Cassette tapes
- Seminar & workshop information

*\$40 a year brings all this and more.
Send a check, call, or write today:*

CHORISTERS GUILD

2834 West Kingsley Road
Garland TX 75041 USA

☎ (214) 271-1521

INTERNATIONALER
WETTBEWERB FÜR

VOKAL
ENSEMBLES
KORNTAL-MÜNCHINGEN

INTERNATIONAL COMPETITION FOR VOCAL ENSEMBLES 1992 4-8 June in Korntal-Münchingen near Stuttgart, Germany

For 3 to 16 singers, Monetary prizes

Patron: Erwin Teutel, Minister-Präsident of Baden Württemberg

Execution: Baden-Württemberg Council of Music

Chairman of the Jury: Marc Deller, London

Supported by Baden-Württemberg Ministry of Science and Arts

Opening concert with the Deller Consort, London

Prizewinner's Concert during the Ludwigsburger

Schlossfestspiele - International Festival Baden-Württemberg

1992

Information: Stadthalle Korntal, Martin Luther Strasse 32

W-7015 Korntal-Münchingen 1

Tel: (49)-711-888793

Fax: (49)-711-836628

advertisement

ORIOI MARTORELL



Wer kennt ihn nicht in Europa, den "Don Quijote" aus Barcelona, der zwar nicht gegen Windmühlen kämpft, aber mit dem gleichen Idealismus und der gleichen Hartnäckigkeit wie der Held von Cervantes 44 Jahre lang mit seinem Chor "Sant Jordi" seine Heimat - Katalonien - im In- und Ausland singend vertreten hat. Er wurde 1927 geboren, studierte Geschichte, Pädagogik und Musik und ist jetzt ordentlicher Professor für Musikgeschichte und Direktor der Abteilung für Kunstgeschichte an der Universität Barcelona. Er ist Mitglied unzähliger Gesellschaften, Vereine, Ausschüsse, Jurys und Stiftungen und ist mit vielen Preisen geehrt worden. Im Mittelpunkt seines Lebens hat aber immer sein Chor gestanden.

Marcel Corneloup schreibt über ihn: "Es gibt Menschen, die die Idee Europa in sich tragen. Verwurzt in der Kultur ihrer Heimat ist es ihr Schicksal, die menschlichen Gemeinschaften, nach denen wir streben, aufzubauen. Das singende Europa kennt einige solche Menschen. Oriol Martorell gehört zu ihnen, ebenso wie César Geoffray (Frankreich) und Gottfried Wolters (Deutschland)."

In über 1350 Konzerten im In- und Ausland, in zahllosen Chorleiterlehrgängen, Seminaren, Vorträgen, Schriften usw. hat er diese Philosophie gelebt. Mit der Federació Catalana d'Entitats Corals und in Zusammenarbeit mit den Kinder- und Jugendchororganisationen von Katalonien hat er ein modernes und wirkungsvolles Instrument geschaffen, um den Anschluß an die musikalische Entwicklung Europas zu finden und das Musikleben in Katalonien auf ein hohes Niveau zu heben und mit neuem Geist und Leben zu erfüllen. Es war nicht immer leicht, gegen erstarrenden Tradition und Engstirnigkeit anzukämpfen, aber Oriol Martorell ist es gelungen, das katalonische Selbstwertgefühl in der Begegnung mit Europa in der Musik und der jeweils eigenen Sprache und Ausdrucksform zu behaupten.

Schon beim ersten Europa-Cantat-Festival 1961 in Passau ist er mit seinem Chor dabei gewesen und seitdem der Bewegung treu geblieben. Mit seinem Chor "Sant Jordi", als Atelierleiter und im Offenen Singen ist es ihm immer gelungen, Freude am Singen, und

Freundschaft zu vermitteln, und das auf einem hohen Niveau. An der Internationalen Föderation für Chormusik ist er ebenfalls seit ihrer Gründung beteiligt.

In den langen Jahren seiner Laufbahn hat er regelmäßig die großen Weihnachtskonzerte und die St-Georgs-Konzerte (Sant Jordi: Schutzpatron von Katalonien) im Palast der Musik in Barcelona bestritten. Dank dieses katalonischen Engagements war er es, der für den 1977 aus dem Exil zurückkehrenden Präsidenten von Katalonien ein hunderttausendstimmiges Empfangskonzert dirigiert hat.

Er hat mit P. Casals (ab 1956), S. Celibidache, M. Corboz, Duke Ellington (auf dem Festival von Orange 1970), H. Scherchen, Spivakow und vielen anderen berühmten Musikern zusammengearbeitet. Er hat Filmmusik und regelmäßige Radio- und Fernsehaufnahmen gemacht und vieles andere mehr. Die Musik war und ist für ihn Aufgabe und Berufung.

Nach 44 Jahren gibt er nun die Leitung seines Chores "Sant Jordi" auf, um sie in jüngere Hände zu legen. Als Dank hat ihm sein Chor eine Festschrift gewidmet: "L'Oriol Martorell i la Coral Sant Jordi" (Barcelona, 1991), die auf etwa 180 Seiten die wichtigsten Ereignisse seines Lebens und Wirkens streiflichtartig festhält. Das Buch enthält Glückwunschartikeln, Interviews, Erinnerungen und Eindrücke über seine Musik und sein Leben, sowie Listen von Konzerten, Aufnahmen, Veröffentlichungen usw. und viele Fotos und Reproduktionen.

Mögen Oriol Martorell und seiner Frau Montserrat noch viele Jahre in Musik, Liebe und Freundschaft beschieden sein.

Jutta Tagger

Translation: 42
Traduction: 25
Traducción: 31

SINGERS OF DISTINCTION

SOPRANOS
Valerie Kinslow
Linda Perillo
Rachel Rosales
Henriette Schellenberg
Katherine van Kampen

MEZZO-SOPRANOS
Carol Ann Feldstein
Laura Pudwell

ALTOS
Allan Fast
Lisa Monheit

TENORS
Darryl Edwards
Mark Evans
James Fast
Scot Weir

BARITONE
Daniel Licht
Paul Rowe

CHOIR
Elora Festival Singers
PIANIST/COACH
Arlene Shrut



Colwell
ARTS

MANAGEMENT

R. R. 1, New Hamburg, Ontario, Canada N0B 2G0
Telephone (519) 662-3499 Fax (519) 662-2777

700- Jahrfeiern der Schweizerischen Eidgenossen- schaft

von Willi Gohl

Hunderte von Anlässen befassen sich in diesem Jubeljahr mit Geschichte, Gegenwart und Zukunft der Schweiz. Gesprochen, gesungen, gespielt und getanzt gehen auch kritische Darstellungen über die Bühnen, welche die "Einheit in der Vielfalt" unseres viersprachigen Landes zur Diskussion stellen.

Nach einer festlichen Ouverture im Tessin, der Südschweiz, mit viel folkloristischer Musik folgte das "Fest der vier Kulturen" im französischen Teil der Schweiz mit neugeschaffener Chormusik und gemeinsamen Aufführungen des Lausanner

Maurice Béjart-Ballets und der Basler Ballett-Truppe. - Der eigentliche Geburtstag rund um den 1. August wurde in der Innerschweiz gefeiert. Mehr als 2000 Kinder aus allen Schweizer Gemeinden sangen gemeinsam, und ein Riesen-Umzug zeigte Brauchtumsgruppen in Trachten mit alten Instrumenten, Kuhreihen und Werkliedern; ein Musikfest vom Alphornruf bis zum Synthesizer-Klang. Das "Fest der Solidarität" wird im Alpenraum des Bündnerlandes im Frühherbst stattfinden. Eine neugeschaffene Oper sowie zwei Spiele im Musical-Stil, Theater und Filmaufführungen werden sich mit dem Problem des "Fremd-Seins", der Integration und der Verwurzelung in verschiedenen Kulturen auseinandersetzen. Zahlreiche Chor-, Musik- und Tanzgruppen aus verschiedenen Kontinenten belegen die lebendige Buntheit der verschiedenen Völkergemeinschaften gemeinsam mit vielen Schweizer Vereinen und Schulchören.

"Begegnung" ist groß geschrieben! Kulturelle Anlässe im Ausland und die Darbietungen der Ausländervereine und verschiedener Asylantengruppen belegen die Verbundenheit mit der Schweiz und die wachsende Offenheit über die Grenzen hinaus.

In ihren Finanzbudgets haben der Bund, die Kantone und die Gemeinden große Beträge auch für musikalische Auftragswerke eingeplant. Neben bekannten Komponisten wie Liebermann, Mariétan und Moser schrieb auch junge unbekannte Orchester- und Chorleiter zum Teil brillante, avantgardistische Vokalstücke, zum Teil auch Gelegenheitswerke der Mittelmäßigkeit.

Vor einem Jahr opponierten viele Kulturschaffende mit einer Boykott-Drohung

gegen die Gefahr einer unreflektierten Nabelschau und der Problematik eines Bier-Wurst-Festbetriebes. Nach dem ersten festlichen Halbjahr darf ich all jenen Ereignissen eine starke Ausstrahlung attestieren, wo Menschen verschiedener Herkunft gemeinsam an einer Lösung einer aktuellen Programmidee arbeiteten. Die Chortreffen mit intensiver Atelier-Arbeit, die Festtage der Jugendorchester mit gemeinsam erarbeiteten neuen Werken, das Zusammenwirken von Schülern und Jugendlichen, von Chorvereinen und Turnern, von Laientheatern mit Sängern, von Profis mit Laien, Jungen und Alten brachten bewegende Zeugnisse innovativer und kreativer Kräfte. Bewährte Teamfähigkeit führte vor allem in den kleineren Festen mit überblickbaren Dimensionen zu wahren Sternstunden.

Diese gemeinsamen Anstrengungen sind besonders in unserem Wohlstandsland mit seinem überhohen Konsumangebot nicht zu unterschätzen.

Das Schweizer Radio hat als eigenen Kulturbeitrag zum Festjahr ein Chorbüchlein mit Liedern und Chorsätzen in allen vier Landessprachen und einem Teil "Europa" wie einem Teil "Vocal Jazz" veröffentlicht. Es wird zu Tausenden gratis abgegeben und dient bei fünf Offenen Singen, zeitlich und geografisch über das Land verteilt, dem Publikum wie den Radiohörern zum Mitsingen. Die Singabende werden aus allen Regionen live übertragen.

Translation: 42
Traduction: 25
Traducción: 31



C · P · R · I · M · E · R · A · CANTATA AMERICANA

AMERICA CANTAT 1

October 12-22, 1992

Mar del Plata - Argentina

America Cantat 1 is a choral meeting that will join together complete choirs, group or individual singers, conductors and students from all over America and the World wide with the aim of participating in Performing Workshops. There will be concerts, special sessions of interest and also different social activities for a better confraternity among all participants.

Participating choirs from other countries will have the opportunity of taking one of five concerts circuits throughout Argentina after the Cantat (October 23-29). Circuit nº 1 is entitled "To the Missions"; nº 2 "To the Incas"; nº 3 "To the Andes"; nº 4 "To the Lakes" and nº 5 "To the End of the World". All circuits will include a tour in Buenos Aires, "The Southernmost Capital in the World". During the tours, choirs will be welcomed by host local choirs, which will organize concerts and will accompany the guest choir during its stay, thus establishing bonds of friendship.

DEADLINES FOR REGISTRATION: May 31, 1992.

Official Carrier **AEROLINEAS ARGENTINAS**

Confort Turismo Official Travel Agency

Empresa de Viajes y Turismo
Calle 6 Nº 668
1900 La Plata - Argentina
Tel. (54 - 21)25-2041 / 3-7334 / 3-5140

For further information write to:

America Cantat 1 / General Secretariat
Calle 18 nº 381
1900 LA PLATA - Argentina

Fax: 54 21 25 21 71 Telex: 31120 AERLP AR

Organized by: Sociedad de los Encuentros Corales "Villa Gesell" in cooperation with the International Federation for Choral Music (IFCM).

Letters to the Editors Courrier des lecteurs Cartas a la Redaccion Leserbriefe

Dear Editors,

We in Britain are busy revitalising our 'Choral Tradition'. Several excellent organisations have been formed since the war (and, perhaps the major one, quite recently) to grab British choral music by the scruff of the neck and awaken it to choral styles and developments in the rest of the world - and to choir training in particular.

Thanks to these organisations we now have an increasing input from famous choir trainers around the world. The British love to be amateurs; but we are learning that in choral music we have to be more professional.

The Americans get their high standards from attention to detail; and there is no lack of expert American choir trainers, nor of the incredibly detailed handbooks that they write.

The Swedes have rediscovered the joys of choral singing, since the war; and have organised it, through education, into a major art form.

The East Europeans, on the other hand, together with the Baltic republics, have always

had a rich choral tradition, in which folk and programme music merge, as part of their culture. We have discovered how much they have to offer us.

Now that the world of choral music has become more international it is an exciting time for all of us. We can learn from each other. And in learning make friends.

But one thing bothers me. Now that communism and repression have ended in Eastern Europe and eventually capitalism will prevail, will their wonderful singing suffer?

It seems to me ironic that the same country that takes such pride in its own standards of choral singing (and studies the art in such detail) is the one that is the chief culprit in corrupting artistic civilisation with all-commercial, all-pervasive 'pop'. 'Pop' in itself is not, of itself, bad. Mozart wrote 'pop'; it is a perfectly valid musical form in its own right. What is wrong with it is the commercial interests that over-do the use of it, so that too much poor pop ('pap') is written; and too much 'pap' is heard. Powerful commercial interests create a fashion and a demand for it out of all proportion, and the cultural cookie begins to crumble. In other words a generation will grow up in Eastern Europe knowing more about 'pop' (or 'pap') - which is passive - than their traditional choral music, which is active. It is the equivalent of 'grabbing a hamburger' instead of cooking your own traditional food, or experimenting with the food of other countries.

Please tell me it won't happen.

Meanwhile, may I add a postscript? Spirituals - the traditional choral songs of black America

- have become international over the years. If any choir director reading this would like to broaden their repertoire, please write to me and I will provide free samples, in the hope that this will further the cause of internationalism in choral music.

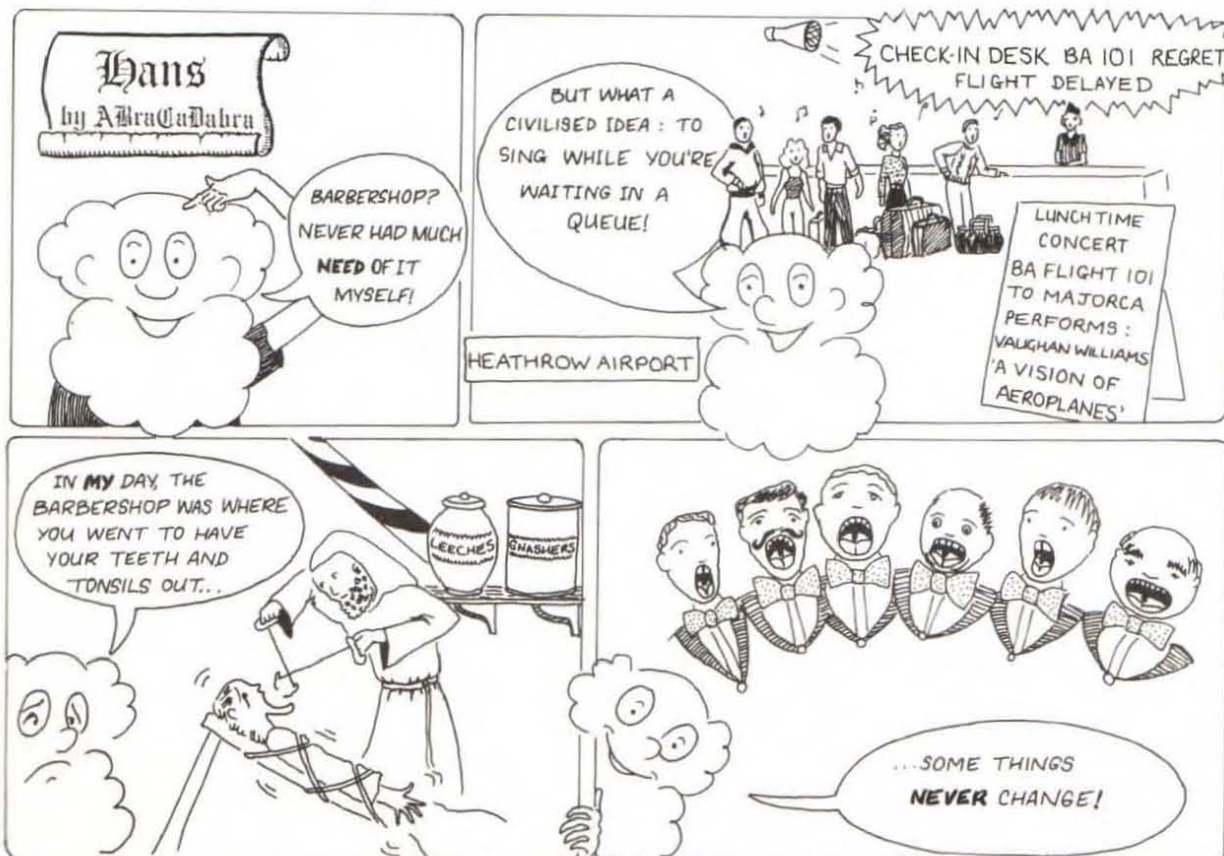
Yours sincerely,

Michael Paget,
 Editor: Paget Arts Publications,
 England

Dear Michael Paget, Dear Readers,

as a german who - after the reunification of his country - experiences at present the good or bad influences that can be taken on another (part of the) country just escaped from communism, I have the strong feeling that you put a problem on the table which is too important to be answered by a short letter from the editors. So I'd like to encourage our members and readers as well from the United States as from Eastern European countries to send us statements with their opinion, which we can publish in the next ICB issue to start the discussion. Thank you in advance for your reactions!

Thomas Rabbow



IFCM 10th Anniversary Festival

Namur, Belgium - July 13-18, 1992

General Information

Welcome to the Festival celebrating the 10th Anniversary of the International Federation for Choral Music (IFCM), organized by the International Center for Choral Music in Namur (Belgium).

Featured July 13-18, 1992, will be some of the finest choirs from throughout the world, conferences, panel discussions and reading sessions.

We urge you to attend !

Time and Place:

The festival will take place in Namur, Belgium, July 13-18, 1992.

Registration fee:

The fee for participation is BEF 3800 for IFCM direct members and BEF 4300 for non-IFCM members. The fee includes all seminars and conferences, festival material, a pass to all concerts and the reception on Tuesday 19th July at the inauguration of the

Registration form

to be returned to:
CIMC, 175 Rue des Brasseurs - 5000 Namur, Belgium
(please photocopy !)

<p>Family Name:</p> <p>First Name:</p> <p>Profession:</p> <p>Mailing address:</p> <p>.....</p> <p>Telephone:</p> <p>Office:</p> <p>Fax:</p>	<p>Festival registration</p> <p>IFCM member: BEF 3800 IFCM non-members: BEF 4300 Concert pass only for accompanying persons: BEF 800</p> <p>Meal reservation</p> <p>from the Monday July 13 - dinner to the Saturday July 18 - dinner BEF 4500 / person</p> <p>Please reserve meals for people.</p>
---	---

Payement	
Registration fee:	3800 x =
	4300 x =
	800 x =
Hotel deposit:	5000 x =
Meal reservation:	4500 x =
	GRAND TOTAL =
Payment by:

Hotel reservation		
Category	Price/single BEF	Price/double BEF
A	3000-4500	3200-5000
B	2000-3000	2200-3200
C	1500-2000	1800-2400
Student	800-1000	1400-1800
Please reserve		
..... single/double rooms, category		
Arrival date:		
Departure date:		

Technical datas, please don't write anything in these area			
Inscription reçue le:	Full:	Concert:	Chambre(s):
.....
Paiement reçu le:	Hotel:	Repas:
.....

headquarters.

Exchange rate: 1US\$ ≈ 34 BEF

Advance registration and payment:

The enclosed registration form should be used when registering for the festival and for making hotel reservations.

Payment should be made in advance by means of banker's draft forwarded together with your registration form and sent to Namur, made out to "CIMC - Namur".

Hotel reservation:

Hotel rooms of varying prices have been booked in Namur for the Festival. Hotel accommodation will be reserved if the registration form, together with a hotel deposit of BEF 5000 reaches CIMC before June 1, 1992. The deposit will be deducted from the hotel bill upon presentation of the participant hotel voucher, which will be payable upon registration in Namur.

Registrations in Namur:

Registration will begin on Monday, July 13 at 13:00 at the "Arsenal", Namur. It also will be possible to register after Tuesday, July 14, at 9:00.

Cancellation:

Notification of cancellation must be sent in writing to CIMC. Cancellations will be accepted until June 1, 1992 with a refund of all fees except for an administration fee of BEF 1500. No refunds can be made for cancellations received after June 1, 1992.

Languages:

The three main conferences will be simultaneously translated in English, French, German, and Spanish if the number of participants requires. Reading sessions will be offered in English.

Meals:

Meals are not included in the registration fee. An official self-service restaurant will be opened in the "Arsenal" of Namur. Meals will be reserved if requested on the registration form. All meals during the festival will cost a total of BEF 4500

Exhibit - Social hours:

There will be an exhibit of choral music and other items related to choir singing. You will have the opportunity to meet old and new friends in a special place reserved in the "Arsenal" for drinking a coffee or a Belgian beer!

Programme (Subject to change)

Monday, July 13

9:00 - 18:00 Registration

20:30 Opening concert

Haendel - Messiah
Choeur de Chambre de Namur
Musica Polyphonica
Pierre Cao, conductor

Tuesday, July 14

10:30 Inauguration of the new headquarters of the Center

ICCM reception

14:00 Opening conference

16:30 Reading session

Ave Sol - Riga, Latvia
Russian contemporary choral music

20:30 Concert

Collegium Vocale Limburg
Eberhard Metternich, conductor
Seoul Female Choir,
Hak Won Yoon, conductor

Wednesday, July 15

9:30 Conference and round table

IFCM and its role in cultural exchanges
East-West and North-South

14:30 Reading session

The University of the Philippines
Madrigal Singers
Philippines popular choral music

16:30 2. Reading session

Collegium Vocale Limburg
German contemporary music for male
choirs

20:30 Concert

Ave Sol - Riga
Imants Kokars, conductor

Thursday, July 16

9:30 Conference and round table

Musical education and Choral singing

14:00 Reading session

Ave Sol - Riga
Baltic republics contemporary choral

16:30 music

Reading session

African Choir

African choral music

20:30 Concert

The University of the Philippines
Madrigal Singers
Andrea O. Veneracion, conductor

Friday, July 17

9:30 Conference and round table

Orchestral music and Choral music,
Two different worlds ?

14:00 Reading session

The University of the Philippines
Madrigal Singers
Asian contemporary choral music

16:30 Reading session

Seoul Female Choir
Asian contemporary music for female
choir

20:30 Concert

African Choir
Cuban Choir

Saturday, July 18

Morning free

14:00 Reading session

Cuban Choir
Latin-american popular choral music

16:30 Closing ceremony

20:30 Closing Concert

Beethoven - Missa Solemnis
Choeur de Chambre de Namur
Seoul Female Choir
Collegium Vocale Limburg
Ave Sol, Riga
The University of the Philippines
Madrigal Singers
Philharmoniek Orkest van
Vlaanderen, Belgium
Wolfgang Schäfer, conductor

July '91: *Musica* workshop in Namur (Belgium)

by James Feizly

Question : What do five Belgian, two French, five U.S., two German, two Czech, a Slovenia Yugoslav, and a Filipino choral musicians have in common ? Answer : A desire to discover new choral literature and assist in the development of a method for filing and searching for choral music which will benefit all choral musicians. On the fifth day of July the above group met in Namur, Belgium to learn about the computer database MUSICA and to spend the next five days refining its usage for the international choral community and adding to its collection of over 20,000 titles.

Sponsored by the IFCM and led by its executive director Jean-Claude Wilkens and Jean Sturm (developer of the software which controls MUSICA and a physical chemist as well as a choral conductor), this computer workshop brought together choral directors, musicologists, librarians, singers, music students, and computer programmers to share expertise and fellowship with each other.

What a fascinating and rewarding five days! Participants spent the days in a large room with seventeen computers and mountains of musical scores. With various languages bouncing around the room, familiar and unfamiliar melodies could be heard as they were entered into the databank. Questions regarding an aspect of the music would be tossed out for general discussion and would be answered in like manner - sometimes leading to intense debate when answers did not agree! Experts in various areas were quickly identified. What is correct spelling of a particular German publisher ? Ask Manfred Bender from Selters, Germany, who (in addition to directing eight different choral groups) runs a choral music retail business and owns over 120,000 different scores. Have a computer problem or do not understand the workings of the operating system ? Ask Henry Gibbons from Denton, Texas who (in addition to being the choral director at North Texas State University) writes his own software. Musicological or historical questions ? Jean Marie, the resident musicologist was there with a ready answer.

What finer way to spend time than in front of a computer involved in discovering and discussing choral music from the entire Western choral tradition ? Well, how about doing the same without computers, seated in downtown Namur at an outdoor cafe in the evening sampling the incredible Trappist beers of Belgium, or indulging in some ice cream covered with fine Belgian chocolate. Not that the topic always revolved around music. Topics ranged from : the recent Gulf War and its aftermath, the Yugoslavian nationalism troubles, and Germany's reunification; to : the



differences and similarities between our respective cultures. But somehow the conversation always returned as it always does with a group of choral musicians to choirs, choir directors, and choral literature; enriching each of us with a better knowledge of our craft.

MUSICA is a project first developed with Jean Sturm at the Centre d'Art Polyphonique d'Alsace in Strasbourg, France. This center has since been joined by IFCM and other interested choral organizations as partners in using and adding to this database. Because of its origins, MUSICA has an extensive repertory of French music, and the partners are attempting to internationalize the holdings, especially in the choral music of U.S., Canadian, and British publishers.

So, what does MUSICA do? It has over seventy-five fields of description for each piece of music entered in the database. Included with this information is a graphic representation of the major melodic line or lines from the music with the ability to play it on any personal computer or terminal by a user. Searches may be made on anyone or combination of the many descriptive fields. It is possible to search for languages, historic periods, titles, composers, melodies, genres, compositional features such as solos, types of texture, text subjects, text sources, musicological sources...the list continues on and on. Users are already able to communicate with the software in French, German, or English and it will respond with the information in that language. An internal thesaurus controls the translation from language to language. In other words, if an English-user

inputs information into the database, the date is translated by the thesaurus module into German when accessed by a German-user.

IFCM is actively involved in developing a method whereby MUSICA will be available on the American continent. Potential

European users have a number of methods for access. In France, they may access through MINITEL, the national computer service. Obviously, MUSICA is already a wonderful choral music research tool. As it becomes more representative of international repertory and available for access by all musicians it may well become the major choral research tool for choral musicians who are interested in encompassing a wide variety of music.

Traduction: 25
Übersetzung: 39
Traducción: 31

For all ICCM matters, please contact:
Jean-Claude Wilkens, Executive Director, Rue des Brasseurs 175, B-5000 Namur (Belgium)
Phone: (32)-81-231301 - Fax: (32)-81-241164

Translations: We need your help! Please join us!

Dear member of IFCM,

We would like to continue to provide the best service possible with our *International Choral Bulletin*, but to translate the whole contents of the revue is an incredibly hard job. In fact, it represents more than 50 pages (typeset) to translate in three different languages... and we have no budget to deal with a private translating company.

Some five volunteers are forming what should become a translation pool. The more people who join, the less work it will be for each of them.

If you have some spare time and if you are fluent in two of these four languages: English, French, Spanish and German, please join the translation pool by contacting the International Center for Choral Music (address below). We'll certainly contact you!

Thank you in advance.

American Choral Directors Association Eastern Division Convention
Boston, Massachusetts February 13-15, 1992 Contact: Virginia Ann Moravek, President; 381 Alpine Street, Perth Amboy, NJ 08861 USA Telephone (201) 826-2419.

American Choral Directors Association Central Division Convention
Chicago, Illinois February 19-22, 1992 Contact: Mary Alice Stollak, President; 1019 Southlawn, East Lansing, MI 48823 USA Telephone (517) 351-4791.

American Choral Directors Association North Central Division Convention
Des Moines, Iowa March 4-7, 1992 Contact: Kay Hartzell, President; 2414 North 70th Street, Wauwatosa, WI 53213 USA Telephone: (414) 774-7582

American Choral Directors Association Southern Division Convention
Savannah, Georgia March 11-14, 1992 Contact: Mitzi Groom, President; 1214 Noel Drive, Cookeville, TN 38501 USA Telephone: (615) 528-8692.

American Choral Directors Association Western Division Convention
Honolulu, Hawaii March 11-14, 1992 Contact: Jo-Michael Scheibe, President; Northern Arizona University, School of performing Arts, Box 6040, Flagstaff, AZ 86011-6040 USA Telephone: (602) 523-2642.

American Choral Directors Association Southwestern Division Convention
Kansas City, Missouri March 18-21, 1992 Contact: Noel Fulkerson, President; 7224 Crisp, Raytown, MO 64133 USA Telephone: (816) 358-5143.

American Choral Directors Association Northwestern Division Convention
Eugene, Oregon March 25-28, 1992 Contact: Richard L. Dalzell, President; Columbian Christian College, 9101 E. Burnside, Portland, OR 97216-1515 USA Telephone: (503) 257-1267.

The  European key is given...

II. International Choir Competition
12 - 15 April 1992
Riva del Garda (Italy)



Robert Schumann

I. Robert Schumann Choir Competition
5 - 8 June 1992
Zwickau (Germany)

European Choir Festival Saarland
17 - 21 June 1992
Saarbrücken (Germany)



IV. International Choir Competition
3 - 7 April 1993
Budapest (Hungary)

**Praga Aurea Cantat Europae
International Choir Competition**
11 - 14 November 1993
Prague (Czechoslovakia)



by:  - Concert & Travel Agency

D-6301 Pohlheim, P.O.Box 1265, Germany, Tel: (49) 6403 - 6619 Fax: (49) 6403 - 68132

by Jean-Marie Marchal



Jan Dismas Zelenka
Lamentationes Jeremiae Prophetiae
René Jacobs, alto; Guy de Mey, ténor;
Kurt Widmer, basse;
Schola Cantorum Basiliensis
Dir.: René Jacobs
(1982 ADD 69'19")
Deutsche Harmonia Mundi
"Editio Classica" GD 77112



Codex Engelberg 314
Dominique Vellard, Emmanuel Bonnardot,
Gerd Türk
Schola Cantorum Basiliensis
(1986 DDD 59'54")
Deutsche Harmonia Mundi RD 77185



Frank Martin
In Terra Pax Et la Vie l'Emporta.
B. Balleys et C. Perret, sop.; N. Okada,
alto; R. Macias, ténor; P. Huttenlocher,
baryton; M. Brodard, basse;
Choeur et Orchestre Gulbenkian,
Ensemble Vocal et Instrumental de
Lausanne.
Dir.: Michel Corboz
(1975 et 1990, ADD et DDD 70'55")
Cascavelle Vel 1014

On ne compte plus les compositeurs qui ont écrit des "Lamentations de Jérémie" entre le XVIème et le XVIIIème siècle. Jan Dismas Zelenka a lui aussi sacrifié au genre, mais de façon assez originale, en ne traitant pour chaque jour que deux des trois lamentations. L'oeuvre se présente comme une succession de cantates pour solistes dont l'austérité naturelle se voit encore renforcée par une instrumentation qui privilégie largement le registre grave. Seules les sections finales, plus ornées, échappent à ce sombre climat général. Kurt Widmer, Guy de Mey et surtout René Jacobs, alors au sommet de ses moyens, abordent ces pages douloureuses avec autant de ferveur que de rigueur.

Le monastère bénédictin d'Engelberg, situé dans une vallée isolée de la Suisse, possède comme nombre de ses homologues, des manuscrits attestant d'une activité musicale plus au moins importante et permanente depuis le Moyen-Age. Le recueil de chants et de poèmes conservé aujourd'hui dans le manuscrit 314 de la bibliothèque du monastère offre un beau panorama de la musique pratiquée dans cette région vers l'an 1400. On y trouve en effet, des pièces en latin et en allemand de facture certes un peu frustrée si on la compare à l'"ars subtilior" français, mais superbement représentatives de ce que fut l'aube de la polyphonie. L'équipe de la Schola Cantorum, dont la compétence n'est plus à démontrer nous fait goûter à cette musique si particulière avec toute la sensibilité espérée.

Voilà sans nul doute un enregistrement susceptible d'enfin faire sortir de l'ombre l'oeuvre de l'un des musiciens poètes les plus attachants de notre siècle. Les yeux ouverts sur son époque, mais étranger à tout dogmatisme, Frank Martin a su en effet, trouver au sein de ses convictions philosophiques et humanistes les ferments d'un art plein de ferveur et de foncière honnêteté. L'oratorio "In Terra Pax" et l'ultime "Et la Vie l'Emporta" en sont de magnifiques illustrations. Ces oeuvres ne pouvaient trouver meilleur interprète que Michel Corboz. Le chef suisse, qui a côtoyé le compositeur, est visiblement habité par cette musique, trouvant partout le ton juste. Au bout du chemin, un disque lumineux.

Translation: 43
Übersetzung: 40
Traducción: 32



THE TEMPOWATCH™

- for precise timing of beats per minute. The **TEMPOWATCH** tells you what the tempo is — while you are conducting, teaching, listening or composing.
- May be used as a split second timer in recording or filmmaking.
- Fully guaranteed. Comes with protective carrying case.

\$108.00 includes postage in U.S.
Postage added for international shipping.

Music Print Company
PO Box 17608
Boulder, CO 80308
303-499-2552

Information concerning international choral festivals sponsored by IFCM members will be printed in brief form in the *Bulletin* if it is submitted early enough and if it includes all necessary facts. Notices should be received by the Editor, preferably in English, at least four months prior to the festival's deadline for applications, and they must include an address to which readers can write for further information.

23rd International Choral Contest in Tolosa. 31 October - 3 November 1991. This competition is open to all a cappella amateur choirs with singers older than 16 years. 3 groups: Basque song and folklore, polyphony, gregorian chant. For further information: Centro de iniciativas turísticas, Calle San Juan, s/n. - 20400 Tolosa - Spain.

International advent singing in Wien - Austria. End of November - end of December 1991. Concerts in municipal hall, in churches and in social premises. For further information, write: Music Contact International, Adenauerallee 104 - 5300 Bonn 1 - Germany.

VI Concurso Polifónico Internacional, Ibaguë, Colombia, 12 - 15 December, 1991. For further information, write: Conservatorio del Tolima, oficina de prensa, Calle 9a N° 1-18, Ibaguë, Colombia.

4th International Choral Festival, Manila, Philippines, January, 1992. Sponsored by the Cultural Center of the Philippines. For further information, write: Mrs. Della G. Besa, International Choral Festival, Cultural Center of the Philippines, Roxas Blvd., Manila, Philippines.

The Robert Shaw Choral Workshop, New York, Carnegie Hall (USA), 14-19 January 1992. Professional training workshop with Robert Shaw devoted to musicological study, score analysis and rehearsal techniques concentrating on Beethoven's *Missa Solemnis*. For further information, write: Carnegie Hall Corporation, Education dpt. 881 Seventh Avenue, Seventh floor, New York, NY 10019, USA. Tel. (1)212-903.96.70.

VI International choir days of Prag, 13 - 16 February 1992. Competition with 3 categories: male, female and mixed choirs. International participation from the European countries. For further information, write: Music Contact International - Adenauerallee 104 - 5300 Bonn 1, Germany.

Thirteenth Annual Coshocton Show Choir Invitational, Coshocton, Ohio, USA, March 7, 1992. Competition for high school jazz/swing/show choirs sponsored by Essence, The Coshocton High School Show Choir, and The Coshocton Music Boosters, Inc. 15 choirs will be selected to compete. For further information, write: Thomas E. Havelka, Contest Chairman; Coshocton High School; 1205 Cambridge road; Coshocton, Ohio 43812; USA. Deadline for entries: November 15, 1991.

Competition of composition for a Magnificat, April 1992. The french community of Pueri Cantores organizes this competition on the occasion of the four thousand Petits Chanteurs assembly in April 92 - Lourdes (France). This competition will award monetary prizes. Inscription before 15 June 91. For further information, write: Federation Française des Pueri Cantores - 65 avenue Michel Bizot - 75012 Paris - France. Phone: (33)143459576.

2nd International Madetoja Male Voice Choir Competition, Oulu, Finland, 3-4 April 1992. This choral competition is open to male voice

choirs and will award monetary prizes. Participating choir must have at least 20 members. Professionals are not eligible. For further information, please write: International Madetoja Competition, c/o Mieskuoroliitto ry, Fredrikinkatu 40 A 2, SF - 00100 HELSINKI. Tel. (358-0)6946746. Fax (358-0)6940232. Deadline for applications: 31 October 1991.

Concorso internazionale di composizione sacra - Loreto - Italy, 10 April 1992. Competition for a Mass in honour of Lady Loreto on the 7th Centenary of the Shring of the Holy House (1294-1994). Awards of 6,000,000 liras. For further information, write: Ente Rassegne Musicali "N5 di Loreto" Piazza della Madonna - 60025 Loreto - Italia. Phone: (39)71970648 - Fax: (39)71970648

II. International Choir Competition in Riva del Garda, Italy, 11-15 April, 1992. An event that is going to be organized at the side of the beautiful Garda Lake. The competition will be held at different levels of difficulty (with and without compulsory works) for Mixed, Female and Male Choirs, Youth, Chamber and Madrigal ensembles and Church Choruses. For further information, write: Interculture Foundation, Burgweg 6, 6301 Pohlheim - Germany. Tel. (49)640361482 - Fax: (49)640368132.

International Singing Week for Children's and Youth Choirs, Ulm (Germany), 14-20 April 1992. Workshops: J. Brahms - J.D. Zelenka - G. Gabrieli, Z. Lukás - F. Mendelssohn Bartholdy, J. Rheinberger. Las registration term 30.11.1991. For further information, write: Helmut Steger - Friedenstraße, 23 - D-7900 Ulm. Tel. (49)731-25550.

The International Vocal Music Festival, ACCO (Israël), 19-22 April 1992. Festival Celebrating the versatility and richness of the human voice, from the solo singer to the large-bodied choirs. For further information, write: The International Vocal Music Festival - 20 Am Zalig St, Tel Aviv 65148, Israël. Tel.: (972)3-510.09.94. Fax.: (972)3-66.30.83.

IV International choir days in Verona - Italy, 21 - 25 April 1992. Competition with 3 categories: male, female and mixed choirs. Registration are possible for: sacred music - world music and popular music - pop, jazz etc. For further information, write: Music Contact International - Adenauerallee 104 - 5300 Bonn 1, Germany.

XXXII International Choir Festival - Loreto - Italy, 22-26 April 1992. Competition which consists of the performance of sacred music. Open to choirs from 12 to 40 singers. Deadline for registrations: October 31, 1991. For further information, write: Ente Rassegne Musicali - Piazza della Madonna - 60025 Loreto - Italia. Phone (39)71970648 - Fax: (39)71970648

39th Cork International Choral Festival - 4th International Trophy Competition, Cork (Ireland), 30 April - 3 May 1992. Competition open to any choir of international standing, with a minimum of 20 voices, singing a cappella. Monetary prizes. Deadline for applications: 20 November 1991. For further information, write: Cork International Choir Festival, P.O. Box 68 - Cork, Ireland. Tel.: (353)21-312.296. Fax.: (353)21-962.457.

Association of Canadian Choral Conductors's Breunial Conference, Waterloo, Ontario, Canada, 13-16 May 1992. Podium and festival for choirs. For further information, write: ACCC Podium'92, Wilfrid Laurier University, Faculty of Music, 75 University Avenue West, Waterloo - Ontario - Canada N2L 3C5 - Fax: (1)514-8869351.

5e Festival Internazionale dei Cori, Clusone, Italy, 27-31 May 1992. Non-competition festival. Concerts and exchange with local choirs. For further information write: 5th International Choir Festival

- Via Ing. V. Balduzzi, 23 - 24023 Clusone (Bergamo) Italy. Tel. (39)346-21.015. Fax. (39)346-23.837.

16th St. Moritz Festival - Switzerland, 1-10 June, 1992. The 1992 St. Moritz Festival will take the same shape as in previous years, with a period of intensive rehearsals, workshop sessions and conducting master classes, followed by a tour with one of Europe's leading professional orchestras. For further information, write: ACFEA, 12 East 86th Street, Suite #200, New York, NY 10028, USA.

International Competition for Vocal Ensembles, Korntal-Münchingen, Germany, 4-8 June, 1992. Competition including two categories: 3-8 voices group, 8-16 voices group. Monetary prizes. For further information, write: Internationaler Wettbewerb für Vokalensembles 1992, Stadthalle Korntal, Martin Luther Strasse 32, D-7015 Korntal - Münchingen, Germany. Telephone: (49)711838793. Fax: (49)711836628. Deadline for application: 1st October 1991.

XXIe Florilège Vocal de Tours, Tours, France, 5-8 June 1992. Competition including 4 categories: mixed choirs, equal voices choirs, mixed vocal ensembles and free programme. Deadline for application: 10 December 91. For further information, write: Florilège Vocal de Tours, Hôtel de Ville BP 1452 - 37014 Tours Cedex - France. Tel (33)472.165.26. Fax: (33)472.169.36

1st International Choral Festival of Saarland, Saarbrücken, 14-21 June 1992. Festival includes new choral repertoire, concerts, and ends with the "European Day of Music". For further information, write: GEMO Concert and Travel Agency, Interkultur e.V., Burgweg 6, 6301 Pohlheim, Germany. Telephone: (49)6403 6619.

Solidarity through Music International Music Festival, Szczecin, Gdansk and Warsaw Poland, 15-22 June 1992. This festival for non-professional ensembles includes individual and shared performances as well as combined performances of masterworks with orchestras in major concert venues in each of the three cities. No competition. European and Asian ensemble. Registration deadline: 1 February 1992. AD International, 20 Nassau St., Suite 250 West, Princeton, NJ 08542 USA. Tel. (1)609-924.5889. Telefax: (1)609-924.5576.

New World International Festival of Music, Prague and Karlovy Vary Czechoslovakia, 23-28 June 1992. A festival for excellent non-professional ensembles with individual and shared performances in major concert venues. Also included are combined masterworks with orchestra at Smetana Hall in Prague and Hotel Pupp Ballroom in Karlovy Vary. No competition. Application deadline is 1 February 1992. AD International, 20 Nassau St., Suite 250 West, Princeton, NJ 08542 USA. Tel. (1)609-924.5889. Telefax: (1)604-924.5576.

Stord International Choir Festival - Stord, Norway - 25-28 June 1992. Festival open to 9 international choirs. Concerts in the area. Choir's forum. For further information, write: Stord Internasjonale Korfestival, Postbox 445, N-5401 Stord. Tel. (47)54.16.705. Fax. (47)54.13.215.

5th International Choral Kathaumixw - Powell River, British Columbia, Canada, June 30 - July 4, 1992. This Course is designed of conductors with intermediate/advanced conducting skills. Conductors may apply to be participant conductors or observers. The six participant conductors will conduct the Elmer Iseler Singers. Application deadline February 1st, 1992. For further information, write: Don James, Music Director - International Choral Kathaumixw - P.O. Box 334 - Powell River, British Columbia - Canada V8A 5C2. Tel. (1)6044833346.

International Federation for Choral Music

Michael J. Anderson, Deputy Secretary-General
University of Illinois at Chicago
Department of Music, P.O. Box 4348, M/C 255
Chicago, Illinois 60680
U.S.A.

Nonprofit Org.
U.S. Postage
PAID
Chicago, IL
Permit N^o. 4860

XXXI Concorso Internazionale di Canto Corale "C.A. Seghizzi", Gorizia, Italy - 1-4 July 1992. Competition for mixed choirs, female choirs and male choirs. A category is reserved to vocal ensemble. Monetary prizes. For further information, please write: Alla Corale Goriziana "C.A. Seghizzi" Piazza della Vittoria, 44 - 34170 Gorizia, Italia. Tel. (39)481-53.02.88. Fax: (39)481-53.67.39.

Mahler's "Symphony of a Thousand". 4 July, 1992. Symphony choruses are invited to audition for the 750 strong combined choir which will collaborate with two of Britain's most prestigious orchestras in Manchester, England to present Mahler's choral masterpiece with the massive forces required for authentic performance. For further information, write: ACFEA, 12 East 86th Street, Suite #200, New York, NY 10028, USA.

International Singing Week. St Andrews (Great Britain). 05-12 July 1992. Workshop: B. Britten. Last registration term 30.04.1992. For further information, write: British Federation of Young Choirs, Heathcoat Street, 2 - GB-Loughborough Leicestershire LE 11 3 BW. Tel. (44)509.211.664.

International Singing Week. Jaroslavl (Soviet Union). 05-13 July 1992. Workshops: S. Rachmaninov - A cappella music from the Soviet Union - Music of the 16th and 17th century from France, España, Great Britain, Italia, Deutschland. - W.A. Mozart - Z. Kodály. Last registration term 31.03.1992. For further information, write: Europa Canta - EDJC, Adersheimer Straße 60, D-3340 Wolfenbüttel. Tel. (49)5331-46566. Fax: (49)5331-43723.

Bartok Bela Nemzetközi Korusverseny Iradoja. Debrecen, Hungary. Competition in Hungary. 06-11 July 1992. For further information, write: Hunyadi U. 1-3, H - 4026 Debrecen. Tel.: (36)52-1.98.12.

International Musical Eisteddfod - Llangollen, England. 7-12 July 1992. Competition for choral music, song and dance. The festival attract more than 12.000 competitions! Deadline for registration: 1st November 1991. For further information, write: Llangollen International Music Eisteddfod, Llangollen, CLWYD, North Wales, LL20 8NG. Tel. (44)861-860.236 Fax. (44)978-861.300.

Central European Children's Choir Festival. Vienna, Budapest and Innsbruck, 13-23 July 1992. In this "Festival on the Move" participating choirs will have the opportunity to perform individual concerts in each city, to meet and sing with European children's choirs, including the Vienna Boy's Choir and the Wiltner Sängerknabe, and to take part in workshop sessions. Plans also include a combined chorus performance of a masterwork with orchestra. Details available from: ACFEA, 12 East 86th Street, Suite #200, New York, NY 10028, USA.

International Singing Week. Autun (France).

16-26 July 1992. Workshop: G. Verdi. For further information, write: A Coeur Joie - Les Passerelles - 24, avenue Joannès Masset - F-69337 Lyon Cedex 09. Tel. (33)78.83.19.61. Fax: (33)78.43.43.98.

Warwick International Choral Festival - 17-26 July, 1992 -featuring the John Rutter *Requiem* and the Bernstein *Chichester Psalms*. Conductors John Rutter and Simon Halsey and the world famous Kings Singers will be in attendance as well. For further information write: ACFEA, 12 East 86th Street, Suite #200, New York, NY 10028, USA.

International Singing Week. Veszprém (Hungary). 19-26 July 1992. Workshop: Women's Choir: L. Lajtha, B. Britten - Men's Choir: B. Martinu, F. Liszt - W.A. Mozart, G. Orbán - J. Brahms, F. Liszt. Last registration term 31.12.1991. For further information, write: Europa Cantat - EFJC - Adersheimer Straße 60 - D-3340 Wolfenbüttel. Tel: (49)5331-46566. Fax: (49)5331-43723.

International Festival of Church Choirs - Puerto Rico - 19-26 July 1992. Each choir must prepare a concert of sacred music including three pieces from their own country. Accommodations, meals and local transportation will be free provided. Ecumenical event. Deadline for applications: November 30, 1991. For further information, write: Rev. Luis A. Olivieri, Festival Internacional de Coros Eclesiales, Apartado 21663, San Juan, Puerto Rico 00931. Tel. (809)758-9014. Fax: (809)250-0782.

16th Zimriya, Jerusalem, Israel. 27 July - 6 August 1992. Choral festival with participating choirs from all over the world. For further information, write: Zimriya, 4 Aharonowitz Street, 63566 Tel Aviv, Israel. Fax: (972)3299524. Tel.: (972)35280233.

International Singing Week and Choir Conductors' Course, Perugia (Italy). 03-11 August 1992. Workshop: P. Da Palestina/L. Marenzio - G. Gabrieli, O. Benevoli, G.O. Pitoni - G. Carissimi, A. Scarlatti - Bucchi - C. Orff - Choir Director's Course: Prof. Francesco Luisi. Last registration term 15.01.92. For further information, write: Associazione Regionale Cori dell'Umbria - Settimana Cantate Internazionale 1992 - Casella Postale 848 - I-06100 Perugia A.P.

International Singing Week. Leipzig (Germany). 15-23 August 1992. Workshop: A. Schönberg - K. Penderecki, P. Da Palestrina, J. Desprez - Secular Choral Music from Schumann, Brahms, Mendelssohn, Pepping, Poos - Vocaljazz, Gospel, Spiritual - B. Lewkovitch, A. Bruckner - Special concert: Niederländischer Kammerchor. Last registration term 30.04.92. For further information, write: Arbeitskreis Musik in der Jugend - Adersheimer Straße 60 - D-3340 Wolfenbüttel. Tel. (49)5331-46016.

International Festival of Academic Choirs, Pardubice, Czechoslovakia, September 3-6 1992.

Festival reserved to the University choirs. Competition for 2 categories: mixed and female choirs. Seminars on interpretation. Participation could be followed by a concert tour. Application deadline: December 91. For further information, please write: OS.IFAS VSCHT - Nam Cs Legii 565 - 53210 Pardubice 6 Czechoslovakia.

Wartburgtreffen deutscher SängerInnen - Austria - October 1992. Open for all kinds of choir. For further information, write: Singen im Chor e.V., PF 1405, 0-7013 Leipzig or Thüringer Sängerbund, Hans-Peter Burkhardt, Otto-Grotewohl-Str. 2, 5900 Eisenach - Germany.

America Cantat I. Mar del Plata, Province of Buenos Aires, Argentina. October 12-22, 1992. Several large performing workshops will include all participants; concerts by registered choirs and by each performing workshop; social activities; and lectures of interest to conductors. Both choirs and individuals may register, but registration will be limited to a total of 2,400 participants. The official language of the Cantat will be Spanish. Participation choirs (only) from other countries will have the opportunity of taking one of five concert circuits throughout Argentina after the Cantat. Individuals and choirs interested in desiring additional information about the festival and tours, should write to AMERICA CANTAT I, General Secretariat, Calle 18 N^o. 381-1900 La Plata, Argentina. Telex 31 120-La Plata. Fax: (54)21252171. Registration for the circuit tours must be completed before August 1991. Registration for participation must be completed by May 1992.

24 International Choral Contest Tolosa. 28th October to 1st November, 1992. Competition is open to all amateur choirs and all singers older than 16 years. 3 groups: basque song and folklore - polyphony - gregorian chant. Closing date for inscription: the 15th of May, 1992. For further information, write: "Centro de Iniciativas Turísticas, Calle San Juan, s/n - 20400 Tolosa - Spain. Fax. (34)43654555.

4th International Choir Festival of Athens - Greece. 12-15 November, 1992. Choral Competition open to mixed, men's, women's Chamber Choirs and Children's Choirs. Prizes will be awarded. Deadline for applications: 31 December, 1991. For further information, write to the Organizer: Polifonia Athenaeum, Spetsion str. 13 - 15342 Agia Paraskevi Athens, Greece. Fax: (30)16473877, phone: (30)16380119.

International Festival for Children's Choirs. Manila, Philippines. Last week of November, 1992. For further information, write: Andrea Veneracion, University of Philippines - Music, Diliman, Quezon City, Philippines.