



International Choral Bulletin

Deutsche Texte

President's Column (s. 5)

Liebe Freunde,

Als Mitglieder eines dienstleistungsorientierten Verbandes streben die Organisatoren der IFCM kontinuierlich die Entwicklung sinnvoller Verfahren an, um die verbandlichen Satzungsaufgaben zu erfüllen. Weil diese das Fördern kulturellen Austauschs mittels Chormusik einschließen, sollte die IFCM folglich all JENE Projekte unterstützen, durch welche, global betrachtet, Chormusik in die entsprechende Richtung geleitet wird. Zu diesem Zweck hat der Exekutivausschuss des IFCM-Präsidiums (*ExCom* – Executive Committee) übersichtlich gehaltene Schriftstücke erarbeitet, die **uns helfen, Ihnen zu helfen**.

Beim ersten handelt es sich um die an Satzung und Geschäftsordnung orientierte *Ethikcharta der IFCM*, die als Hilfsmittel zum Erhalt der Integrität des internationalen Chormusikwesens dient, beim zweiten um die *Projekt-Förderrichtlinien der IFCM* auf Grundlage des neuen Rahmenplanes, der im August 2014 von der Hauptversammlung in Seoul, Südkorea, verabschiedet wurde. Die Veränderungen dienen dem Zweck, der IFCM nachhaltig die Zukunft zu sichern.

Diese beiden Papiere ermöglichen es, Förderung durch die IFCM zu beantragen; zudem wird in ihnen beschrieben, wie ein Vorhaben (Festival, Meisterkurs, Wettbewerb, Organisation usw.) durch die IFCM unterstützt und wie im Gegenzug an die IFCM und an die internationale Chorlandschaft etwas zurückgegeben werden kann. Die Änderungen in den Formulierungen lassen jene unberücksichtigt, die sich der IFCM nur zum eigenen Vorteil bedienen.

Die angebotene Unterstützung seitens der IFCM ist wie folgt in vier Stufen gegliedert:

- **Eintragung:** Eine kostenlose Eintragung im *International Choral Bulletin (ICB)* sowie in den *eNEWS* für den jeweiligen Monat eines Festivals, Wettbewerbs usw.; für diese Stufe braucht kein Antrag gestellt zu werden, sondern es reicht aus, die Daten an *IFCM Office Manager* Nadine Robin zu senden (nrobin@ifcm.net).
- **Unterstützung:** Es ist eine schriftliche Anfrage an den Exekutivausschuss der IFCM (*ExCom*) zu richten, welcher dann, nach Beratung, die Bewerbung annehmen oder ablehnen wird. Im Falle der Zustimmung können ein Hinweis im Programm des Projektes (im Sinne von „*Dieses Projekt wird durch die Internationale Föderation für Chormusik unterstützt.*“) sowie die zeitweise Verwendung des IFCM-Logos in Betracht kommen.
- **Förderung:** Der IFCM-Förderantrag ist an den Exekutivausschuss (*ExCom*) zu senden, welcher dem Antrag zustimmt oder ihn ablehnt. Im Falle der Zustimmung können ein Grußwort des IFCM-Präsidenten im Programmheft und möglicherweise eine finanzielle Förderung seitens der IFCM in Betracht kommen. Der Antragsteller hat in alle Projektpublikationen das IFCM-Logo sowie folgenden Hinweis einzubinden: „*Dieses Projekt wird von der Internationalen Föderation für Chormusik gefördert.*“
- **Vertrag:** Der Antrag auf eine IFCM-Projekt-Partnerschaft ist an den Exekutivausschuss (*ExCom*) zu senden, welcher ihm zustimmt oder ihn ablehnt. Im Falle der Zustimmung wird vom Rechtsanwalt der IFCM ein Vertrag aufgesetzt, der die Beziehungen zwischen der IFCM und der Veranstaltung definiert, wobei die Gestaltung der Leitung, die künstlerische Beratung, Finanzierungsvorgaben, die Gewinn- und Verlustzuweisung sowie Dokumentationsauflagen enthalten sind und noch weiteres berücksichtigt werden kann.

Vieles weiteres über diese Neuordnung erfahren Sie in den kommenden Ausgaben des *International Choral Bulletin* und der *eNews* sowie auf der Internet-Seite der IFCM. Unser Anliegen ist es, alle besonderen internationalen Chorveranstaltungen hervorzuheben und hierbei zugleich ein höchstes Maß an Integrität zu gewährleisten, so dass alle, die sich zur Beteiligung entschließen, darauf vertrauen dürfen, eine Veranstaltung zu erleben, die den weltweit höchsten Chormusik-Standards genügt.

Mit herzlichen Grüßen

Michael J. Anderson, Präsident

Übersetzt aus dem Englischen von Andreas Mattersteig, Deutschland ●

Dossier: Kulturmanagement: Traumjob oder Albtraum?

Was Chormanager heute alles leisten muss

Erstveröffentlichung in Chorzeit Das Vokalmagazin, N° 14, März 2015.
Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Herausgebers Daniel Schalz

Alleskönner gesucht (s. 7)

Je größer der musikalische Anspruch eines Chores, desto höher der organisatorische Aufwand. Aber was genau macht eigentlich ein Chormanager? Kann man das lernen? Und wenn ja - wo?

Wäre es nicht traumhaft, wenn man sich als Chorleiterin oder Chorleiter ganz und gar auf die musikalische Arbeit konzentrieren könnte? Die Realität sieht anders aus: "Konzertprogramme müssen geplant, Noten bestellt, Räume gemietet und eingerichtet werden, Gelder beschafft, Plakate gedruckt, Tickets verkauft werden, und auch die Sänger selbst bringen einen gewissen Verwaltungsaufwand mit sich", heißt es in der "Schott Master Class Chorleitung – vom Konzept zum Konzert" (Schott 2011). Und der Autor konstatiert: "Auch ich verbringe die Hälfte meiner Zeit mit Organisation und Planung, viele Stunden jeden Tag (...)."¹

Wohl gemerkt ist der Verfasser des Buches nicht der Chorleiter eines Laienensembles, sondern Simon Halsey, Chefdirigent des Rundfunkchores Berlin – eines professionellen Spitzenensembles. Selbst für diesen gehören organisatorische Aufgaben selbstverständlich dazu, auch wenn er Fachkräfte für Tourneep lanung, Öffentlichkeitsarbeit oder Veranstaltungsorganisation an seiner Seite hat.

Je ambitionierter ein Ensemble ist, desto umfangreicher sind die organisatorischen Aufgaben, weshalb als ChormanagerIn offenbar die viel zitierte eierlegende Wollmilchsau gefragt ist. Diesen Eindruck unterstreicht etwa Cornelia Bend, Chormanagerin des SWR Vokalensembles, wenn sie nur einige ihrer wichtigsten Aufgaben auflistet: "Personal-, Etat- und Programmverantwortung, Vergabe von Kompositionsaufträgen, Akquise, Veranstalterkontakte, Vertragsgestaltung, Marketing, Öffentlichkeitsarbeit, Koordination von Hörfunk-, CD- und Fernsehproduktionen, Stärkung des Stellenwertes der Vokalmusik durch Vernetzung mit Verbänden, Patenchorprojekte, Musikvermittlung für alle Altersgruppen ...". Eine solches Pensum lässt sich nicht ohne Abstriche bewältigen: "Man muss damit umgehen lernen, die eigenen Ziele nie ganz zu erreichen", sagt Bend, "und die Wünsche des Ensembles nie ganz erfüllen zu können."

DIE PROFIS HABEN SICH DAS MEISTE IN DER PRAXIS ANGEEIGNET

Dies gilt erst recht für Laienensembles, ruht bei diesen doch die gesamte organisatorische Last in der Regel auf wenigen Schultern – im Extremfall auf denen des Chorleiters. Doch der ist häufig mit seiner schier endlosen To-do-Liste überfordert – zeitlich sowieso, aber auch fachlich, fehlen doch gerade im Laienbereich entsprechende Fortbildungsmöglichkeiten (siehe das Interview mit Alexandra Jachim „Vielen fehlt das Handwerkszeug“).

Auch an der Spitze sieht es in puncto Ausbildung nicht besser aus: Zwar gibt es mittlerweile eine ganze Reihe grundständiger Studiengänge "Kulturmanagement". Nur in seltensten Fällen allerdings spielt dabei das Thema Chor eine Rolle. Das liegt zum einen daran, dass es in Deutschland nur rund zwei Dutzend Chöre und Vokalensembles gibt, die ihr Management mit festen Mitarbeitern besetzen können, und auch diese haben oft keine Vollzeit-Stellen. Es gäbe also kaum Jobs für Absolventen.

Zudem ist jede Chormanagerin und jeder Chormanager – egal ob Profi oder engagierter Laie – zunächst einmal Kulturmanager im viel weiteren Sinn. "Chormanager ist lediglich eine kleine Facette eines Berufsbildes, das viel komplexer ist", sagt Bernhard Heß, Chormanager des RIAS Kammerchores in Berlin. "Es ist eigentlich unerheblich, ob man ein Orchester, einen Chor oder eine Volkstanzgruppe betreut, da die Anforderungen die gleichen sind: Marketing, PR, Fundraising und so weiter." Er selbst sehe sich nicht als Chormanager, sagt Heß, sondern als Kulturmanager, der mit einem gewissen Expertenwissen, reichlich Berufserfahrung und einem guten Netzwerk momentan eben für einen Chor arbeite.

Ähnlich erfolgreich habe er aber auch schon eine Stiftung, ein Festival, einen internationalen Wettbewerb und ein Barockorchester geleitet. "Und es spricht ja auch überhaupt nichts gegen Quereinsteiger", so Heß, "wenn sich durch ihre Arbeit Erfolg einstellt".

Tatsächlich haben sich viele der professionell (und erfolgreich) arbeitenden Chormanagerinnen und Chormanager in Deutschland ihre Kenntnisse weniger im Studium als vielmehr in der Praxis erarbeitet. So hat Oliver Geisler, Manager des Dresdner Kreuzchores, einen Dokortitel in Literatur,

¹ Simon Halsey, Schott Master Class Chorleitung – vom Konzept zum Konzert; Praxisbuch + 2 DVD (4 hours of music), Schott 2011 (Anmerkung der Redaktion)

Daniel Schalz
Editor of Chorzeit,
das Vokalmagazin

Susanne Eckel vom Deutschen Jugendkammerchor hat Schulmusik studiert. Christof Hartmann von den Regensburger Domschatzen ist Wirtschaftswissenschaftler – hat aber bereits während des Studiums eine Konzertagentur aufgebaut und zusammen mit seinem Bruder Ludwig Hartmann und Stephan Schmid in Regensburg die "Tage Alter Musik" gegründet. Nach seinem Examen zum Diplom-Kaufmann arbeitete er zunächst als Geschäftsführer an der Fachakademie (heute Hochschule) für katholische Kirchenmusik und Musikerziehung Regensburg, bevor er 1998 Manager der Domschatzen wurde, bei denen er selbst als Kind gesungen hatte. "Sehr viele Impulse für meine Arbeit erhielt ich durch ‚Learning by Doing‘ seit meiner Schülerzeit", erzählt Hartmann. "Schon damals habe ich für Konzertdirektionen bei Veranstaltungen mitgeholfen – vom Kartenverkauf und dem Plakataushang über die Organisation der Garderobe bis zur Einlasskontrolle."

Viele der Chormanager haben zudem ein künstlerisches Studium hinter sich. Jürgen Wagner zum Beispiel, seit 2008 für die Betreuung des Chorwerk Ruhr verantwortlich, hat Gesang studiert. Cornelia Bend vom SWR Vokalensemble studierte Oboe, parallel dazu Musikwissenschaften, Geschichte und Philosophie. Schließlich belegte sie außerdem Kurse in Kulturmanagement an der PH Ludwigsburg. "Meiner Erfahrung nach ist aber ein Kulturmanagementstudium ohne weitere Vertiefungsfächer und eigene Ensembleerfahrung meist nicht umfangreich genug für die vielfältigen Managementaufgaben", sagt sie.

Ähnlich sieht es Hans-Hermann Rehberg, seit 1990 Direktor des Rundfunkchors Berlin: "Management kann man, glaube ich, nicht lernen." Nachdem er an der Hochschule für Musik in Leipzig Gesang studiert hatte, sang er dort fünf Jahre an der Musikalischen Komödie und dann neun Jahre im Rundfunkchor Berlin – und bildete sich im Managementbereich durch Hospitationen an den Musikhochschulen in Berlin und Hamburg weiter.

So wie Rehberg hat die überwiegende Zahl der Chormanagerinnen und Chormanager früher selbst gesungen oder tut dies aktuell noch. "Das ist eine geradezu notwendige Voraussetzung für den Job", sagt Buchautorin Alexandra Jachim ("Erfolgreiches Chormanagement"). "Man muss wissen, wie ein Chor tickt." Im semiprofessionellen und Laienbereich, und dieser macht ja annähernd 99 Prozent der Chorlandschaft aus, ergibt sich diese Grundvoraussetzung fast immer von selbst. Zum Beispiel beim Jazzchor Freiburg: Dort kümmert sich Altistin Nina Ruckhaber seit 2012 um alles Organisatorische. Auch sie singt nicht nur von Kindesbeinen an in Chören, sondern hat sich bereits früh für das Drumherum interessiert: "Schon im Schulchor habe ich die Anwesenheitsliste für die Proben geführt", erinnert sie sich. "In der Oberstufe war ich in die Konzertorganisation eingebunden. Und an der Uni war ich zwei Jahre als Assistentin des Universitätsmusikdirektors auch für den Unichor organisatorisch mit zuständig."

FÜR DEN LAIENBEREICH GIBT ES NUR WENIGE FORTBILDUNGSANGEBOTE

Weiteres Knowhow hat sich Ruckhaber, die Musikpädagogik in Koblenz studiert hat, unter anderem in einer Weiterbildung zur Chormanagerin bei der Konrad-Adenauer-Stiftung in Bonn erarbeitet und durch Kurse in Musikmanagement und Musikrecht an der Musikhochschule Freiburg sowie weiterführende Seminare bei diversen Musikverbänden. Damit hat sie allerdings schon einen großen Teil der Weiterbildungsmöglichkeiten ausgeschöpft, die überhaupt angeboten werden. Zwar gibt es einige wenige Seminare der größeren regionalen Chorverbände, die meist einen Schwerpunkt auf vereinsrechtliche Aspekte legen. So bietet zum Beispiel der Chorverband NRW in Zusammenarbeit mit der Konrad-Adenauer-Stiftung den sieben Module umfassenden Lehrgang "Vereinsmanagement in der Chorpraxis" an. Wer aber etwa bei der Bundesakademie für Kulturelle Bildung in Wolfenbüttel nach dem Thema fragt, wird auf allgemeine Kurse zum Kulturmanagement verwiesen – spezielle Angebote für Chormanagement gibt es nicht.

Ein paar Spitzenensembles ergreifen angesichts der spärlichen Angebote selbst die Initiative: So bietet etwa der WDR Rundfunkchor regelmäßige Praktika im eigenen Management an. Und im Internat des Windsbacher Knabenchores absolvieren bereits die Schüler der gymnasialen Oberstufe sogenannte "P-Seminare" im Chormanagement. Auch die Chorjugend im Deutschen Chorverband versucht seit vergangenerem Jahr, mit der Weiterbildung Chormanagement Abhilfe zu schaffen (siehe dazu den Artikel „Input und Inspiration“).

Den meisten Chor-OrganisatorInnen im Lande aber bleibt nichts anderes, als durch die und in der Praxis zu lernen – und etwaige Wissenslücken mit maximaler Leidenschaft auszugleichen. Denn schließlich kann die Arbeit auch sehr erfüllend sein, wenn sie Früchte trägt. "Mein ehrenamtlicher Einsatz für den SonntagsChor Rheinland-Pfalz macht viel Spaß", erzählt Werner Mattern, der als Ingenieur mehrere Jahrzehnte lang weltweit Chemieanlagen geplant hat. Jetzt organisiert er bis zu zwölf Konzerte des Chores im Jahr: "Dabei arbeite ich mit interessanten Partnern zusammen wie dem ZDF, dem SWR, Lotto oder den Chorverbänden – das macht mein Leben bunt!"

Der Preis dafür ist ein hoher persönlicher Aufwand an Energie und Zeit: "Beim Jazzchor Freiburg werde ich für eine halbe Stelle bezahlt", sagt Nina Ruckhaber, "aber in der Realität investiere ich zusätzlich viel ehrenamtliche Zeit." Das gilt genauso für die Profis: "Häufig hat meine Arbeitswoche 50 bis 60 Stunden", berichtet Cornelia Bend vom SWR Vokalensemble. "Ich kann nicht zählen, wie viele Stunden ich in der Woche arbeite", sagt auch Hans Rehberg vom Rundfunkchor Berlin – und schiebt im selben Atemzug seine persönliche Begründung hinterher:

"It's a way of life!" ●

Vielen fehlt das Handwerkszeug (s. 10)

Größere Wertschätzung, klare Aufgabenverteilung, mehr Fortbildungen: Alexandra Jachim, Autorin eines aktuellen Leitfadens zum Thema, über Grundlagen für erfolgreiches Chormanagement

Frau Jachim, was sind die wichtigsten Eigenschaften, die eine Chormanagerin beziehungsweise ein Chormanager mitbringen sollte?

Zunächst einmal sollte er oder sie selbst in einem Chor singen oder gesungen haben. Denn einerseits sollte man die besonderen gruppenspezifischen Prozesse kennen, die in einem Chor ablaufen. Vor allem aber muss man wissen, was es bedeutet, musikalisch zu arbeiten. Das gilt im Grunde für jede Art von Kulturmanagement: Grundsätzlich muss man kaufmännisch denken, aber auch großes Verständnis für die Besonderheiten künstlerischer Arbeit aufbringen – zumal diese beiden Seiten oft als Widerspruch empfunden werden. Um diese also erfolgsversprechend zusammenzubringen, muss man sehr einfühlsam mit den beteiligten Personen und Gruppen umgehen – vom Chorleiter über die einzelnen Stimmgruppen und Solisten oder weitere beteiligte Künstler bis zu Außenstehenden wie Sponsoren, Pressevertretern und so weiter.

Gerade der Chorleiter respektive die Chorleiterin ist dabei oft der härteste Verhandlungspartner, wenn es um Budgeteinsatz oder personelle Kapazitäten geht ...

Das stimmt. Deshalb ist es wichtig, dass der Chormanager oder die Chormanagerin nach Möglichkeit auf Augenhöhe mit der künstlerischen Leitung arbeitet. Leider sind viele – auch große und renommierte – Kulturbetriebe immer noch sehr hierarchisch strukturiert, und die künstlerische Leitung ist dabei in der Regel höher angesiedelt als der organisatorische und wirtschaftlich verantwortliche Managementbereich. Dabei sind beide Bereiche gleich wichtig – der eine kann ohne den anderen überhaupt nicht arbeiten! Was nützen die tollsten künstlerischen Ideen, wenn sich diese nicht umsetzen lassen, weil keine Sponsorengelder eingetrieben wurden oder weder Publikum noch Presse zum Konzert kommen, weil keine vernünftige Öffentlichkeitsarbeit gemacht worden ist?! Und umgekehrt braucht der Chormanager das Produkt, also die gute künstlerische Leistung, um seine Aufgaben umsetzen zu können.

Dennoch sollte bei der Chorarbeit aber doch die Musik im Mittelpunkt stehen.

Selbstverständlich. Ich würde drei Zieldimensionen definieren, von denen die Erfüllung des Kulturauftrages, also das Musizieren an sich, sicherlich die erste ist. Zwei weitere Aspekte aber sind für eine langfristig erfolgreiche Chorarbeit ebenso wichtig, und die werden vernachlässigt oder gänzlich außer Acht gelassen: Nämlich bestimmte Zielgruppen – vom Publikum über Chorsängernachwuchs bis zu öffentlichen und privaten Sponsoren – zu erreichen und außerdem den Bestand zu sichern – auch dies bezieht sich neben dem wirtschaftlichen Bestand wieder sowohl auf Sängerinnen und Sänger als auch das Publikum oder anderweitig am Chor interessierte Menschen oder Personengruppen.

Vielen Chören und gerade deren Chorleitern ist das allerdings viel zu wirtschaftlich gedacht – schließlich ist es in der Regel nicht ihre Motivation, Geld zu verdienen.

Diese skeptische Grundeinstellung gegenüber Begriffen wie "Zielgruppen" oder "Markt" beobachte ich auch, gerade in der Laienchorszene. Dabei ist die von mir genannte Herangehensweise nur auf den ersten Blick rein wirtschaftlich. In Wirklichkeit wirken nämlich auch die beiden nicht-künstlerischen Dimensionen der Chorarbeit viel tiefer: Schließlich funktioniert auch das gemeinsame Singen nur so lange, wie man genügend Sängerinnen und Sänger hat – man muss also aktiv um neue Chormitglieder werben. Und wer schon da ist, bleibt wiederum länger dabei, je wohler er sich fühlt. Wie gerne jemand im Chor singt, hängt eben nicht nur vom Chorleiter oder dem Repertoire ab, sondern maßgeblich auch von Faktoren wie Atmosphäre in der Gruppe, Konzerterfolge, öffentliche Wahrnehmung und so weiter. Verschiedene Umfragen und Studien der letzten Jahre haben gezeigt, dass das Wohlbefinden von Chormitgliedern sogar mehr von diesen Dingen als von der musikalischen Arbeit abhängt. Deshalb sollte man zum Beispiel auch die Bedeutung des einzelnen Chormitgliedes für die Gruppe nicht nur nach seinen sängerischen, sondern auch seinen sozialen Kompetenzen beurteilen. So sind Sängerinnen und Sänger, die sich aktiv um Neuzugänge kümmern, ihnen die "Spielregeln" erklären, sie in die Gruppe einführen, für die Stimmung im Chor unglaublich wichtig. Und wenn man sich wohl fühlt und glücklich ist, singt man auch motivierter – und besser! Um diese vermeintlichen Kleinigkeiten kann sich der Chorleiter jedoch meist nur unzureichend kümmern, weil er dazu keine Zeit hat – und das in der Regel in seiner Ausbildung auch nicht gelernt hat.

Womit Sie die Ausbildungs- beziehungsweise Fortbildungsmöglichkeiten für diesen Bereich ansprechen: Halten Sie das Angebot im deutschsprachigen Raum für ausreichend?

Hier gibt es sicherlich großen Nachholbedarf. Wie gesagt, kommen etwa organisatorische, wirtschaftliche Aspekte und Fragen der Führung in der Ausbildung von Chorleitern viel zu kurz. In der Praxis ist es dann so, dass sie – entgegen ihrer Erwartungshaltung – nach einigen Monaten in ihren ersten Jobs merken, dass sich drei Viertel ihrer Arbeit um die nicht-musikalischen Probleme drehen. Hier wäre es eine große Hilfe für sie, wenn diese Aufgaben andere Chormitglieder übernehmen würden, aber vielen Chören fehlt hierfür einfach das nötige Handwerkszeug. Denn gerade für den Laienbereich gibt es viel zu wenige Fortbildungsmöglichkeiten, bei denen sich motivierte Sängerinnen und Sänger entsprechend fit machen können.

Was ist Ihrer Ansicht nach der Grund, dass das Weiterbildungsangebot nicht größer ist?

Mir scheint, als hinken die Kultur und insbesondere die Chorszene da gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen hinterher. So hat sich in vielen gesellschaftlichen Bereichen längst das Bewusstsein durchgesetzt, dass Fragen über Führungsstruktur und -stil, Kommunikation nach innen und außen oder Entscheidungsprozesse eben keine sogenannten "soft skills" sind, sondern elementare Bedeutung für die Zusammenarbeit von Menschen haben. Sogar die extrem hierarchisch aufgebaute katholische Kirche etwa beschäftigt sich mittlerweile intensiv mit solchen Fragen. Nur in der Kultur wird oft immer noch von wenigen Menschen von oben bestimmt, wo es lang gehen soll. In den Chören ist das eben oft der Chorleiter, der fast sämtliche Entscheidungen alleine trifft. Dieses Modell wird auf Dauer scheitern. Natürlich wird auch in einem Chor der künstlerische Leiter bestimmte Dinge immer selbst und eigenmächtig entscheiden – es kann nicht über jede musikalische Frage demokratisch abgestimmt werden. Aber es geht um eine Grundhaltung: Bin ich bereit, gewisse Entscheidungskompetenzen an die Gruppe oder auch Einzelne abzugeben, weil diese dafür möglicherweise mehr Zeit haben oder auch einfach besser qualifiziert sind?

5

Stichwort Qualifikation: Gerade im Laienbereich übernehmen die organisatorischen Aufgaben in der Regel Ehrenamtliche, die keine entsprechende Ausbildung dafür haben.

Richtig, das ist definitiv die gängige Realität – wie in der überwiegenden Mehrheit von Non-Profit-Organisationen. Abgesehen vom mangelnden konkreten, also handwerklichen Wissen – zum Beispiel für die Öffentlichkeitsarbeit oder das Fundraising –, ist es vor allem schwierig, dass die Leute meist keine ausgebildeten Führungskräfte sind, die Aufgabe des Chormanagers aber eine Führungsaufgabe ist. Und sie ist multifunktional: Ein Chormanager ist Chorsprecher, Budgetverwalter und -gestalter, Vermittler, Konzertagent, Öffentlichkeitsarbeiter, Fundraiser und noch vieles mehr auf einmal.

Ganz schön viel Verantwortung für eine einzelne Person!

Genau, deshalb empfehle ich Chören zwei grundlegende erste Schritte, wenn sie diesen Bereich angehen wollen. Als allererstes sollte man ganz klar definieren, wofür man als Chor steht und welche Ziele man erreichen möchte: Welche Musik wollen wir singen? Wie wollen wir in der Öffentlichkeit auftreten? Was ist möglicherweise unser Alleinstellungsmerkmal gegenüber anderen Chören? Dafür muss man sich als Gruppe richtig Zeit nehmen, zum Beispiel in einer zweitägigen Klausur übers Wochenende. Im zweiten Schritt werden dann, abgeleitet aus den Zielen, ganz klare Aufgaben definiert, die wiederum an einzelne Chormitglieder aufgrund ihrer Kompetenzen verteilt werden. In vielen Chören fehlen gerade diese konkreten Aufgabenstellungen. So könnte man zum Beispiel jüngere Chormitglieder mit der Einrichtung einer Facebook-Seite betrauen. Sehrwichtig ist dabei aber, dass die Gruppe konkrete Erwartungen an die Verantwortlichen formuliert, damit diese für sich entscheiden können, ob sie das überhaupt leisten können.

„Es ist absolut notwendig, dass man auch im Ehrenamt Qualität bei der Arbeit verlangt.“

Gerade im ehrenamtlichen Bereich werden Menschen oft mit Aufgaben überfrachtet, die sie weder von ihrer Qualifikation her noch zeitlich schaffen können. Das führt zu Frust auf allen Seiten. Ein klassisches Beispiel sind Internetseiten von Chören: Oft werden mit der erstmaligen Einrichtung Leute beauftragt, weil sie vielleicht gut programmieren können. Danach haben sie aber keine Zeit, aktuelle Termine oder Konzertberichte einzupflegen, so dass die Seite mehr oder weniger brachliegt – weil vorher nicht klar darüber gesprochen wurde, wie das in Zukunft gemacht werden soll. Das gilt übrigens insbesondere für das Verhältnis von Chorleiter und zum Beispiel dem Chorvorstand – gerade die Schlüsselpositionen sollten klare Absprachen miteinander haben, welche Aufgaben von wem übernommen werden.

Allerdings ist der Chor ja oft froh darüber, dass sich überhaupt jemand meldet, der sich kümmert.

Und genau das ist das Problem! Es ist eine Milchmädchenrechnung, sich einfach damit zu begnügen, dass es zum Glück irgendjemand macht. Es ist nicht nur zulässig, sondern geradezu notwendig, dass man auch im Ehrenamt Qualität bei der Arbeit verlangt. Langfristig zahlt es sich für alle Beteiligten aus, wenn bei der Suche nach den geeigneten Leuten für bestimmte Jobs etwas mehr Zeit und Sorgfalt investiert wird. Man unterschätzt nämlich leicht, wie viel durch falsche Besetzungen im organisatorischen Bereich kaputt gemacht werden kann: Wenn an der Abendkasse jemand sitzt, der mit Stress nicht umgehen kann, und dann etwa

unfreundlich zu Besuchern ist, deren reservierte Karten nicht bereitliegen, wird sich das direkt auf die Stimmung im Saal auswirken: Und der Chor fragt sich dann, warum das Publikum so schlecht drauf ist, obwohl er doch ganz toll singt. Generell vergessen Chöre oft, wie wichtig der Rahmen eines Konzertes ist, damit sich das Publikum wohlfühlt: Wie sieht der Raum aus? Unterstützt ein Lichtkonzept die inhaltliche Umsetzung? Welche Unterstützung erhält das Publikum, um einen leichteren Zugang zu den aufgeführten Werken zu finden? Wird das Konzert moderiert? Kann man die übliche Bühnensituation aufbrechen, etwa indem sich die Sängerinnen und Sänger im Raum verteilen? Wie wird die Konzertpause gestaltet? Die meisten Menschen gehen nicht mehr nur wegen der Musik ins Konzert, sondern weil sie sich ein emotionales Gesamterlebnis erhoffen. Die Qualität des Produkts Konzert muss stimmen – aber die Servicequalität rundherum auch! Das sollte ein Chor bedenken. Der Chorleiter kann sich um diese ganzen Dinge unmöglich kümmern – aber der oder mehrere Chormanager. ●

Mag.^a **Alexandra Jachim**, MAS, geb. 1969 in Wien, studierte Betriebswirtschaft und Kulturmanagement. Seit 25 Jahren Chorsängerin, Mitarbeit in Leitungsgremien von Chören. Langjährige Auseinandersetzung mit dem Thema Chormangement in Theorie und Praxis. Seit 20 Jahren in Kulturbetrieben tätig, unter anderem als Chormanagerin in Wien. Derzeit Verwaltungsleiterin bei WERK X, Wien. Autorin von "Erfolgreiches Chormangement. Ein Leitfaden" (facultas.wuv 2013). Vorträge und Workshops zu Chormangement.



Input und Inspiration (s. 14)

Von praxiserfahrenen Profis lernen die TeilnehmerInnen der Weiterbildung Chormangement der Deutschen Chorjugend

Begeisterte Konzerte, spannende Workshops, anregende Diskussionen – eigentlich war Mitte Februar bei der fünften Auflage des Vokalfestes Chor@Berlin des Deutschen Chorverbandes (DCV) alles wie immer. Fast alles. Denn nicht zu übersehen war, dass das Organisationsteam des Festivals nicht nur stark angewachsen, sondern auch deutlich verjüngt war: Ergänzend zu den bewährten Stammkräften vom DCV und dem Radialsystem waren 15 junge ChorsängerInnen und ChorleiterInnen im Einsatz, die sich vier Tage lang an allen Fronten ins Zeug legten – ob beim Bühnenaufbau, bei der Künstlerbetreuung oder dem Einlass, als Fotografinnen für den Blog und natürlich als "Mädchen" respektive "Junge für alles".

Die ebenso anstrengenden wie aufregenden vier Tage in der Hauptstadt waren für dieses außergewöhnliche Orga-Team der Abschluss der einjährigen "Weiterbildung Chormangement" der Deutschen Chorjugend. An vier intensiven Wochenenden hatten die TeilnehmerInnen mit erfahrenen DozentInnen aus der Praxis über Themen wie Marketing, Öffentlichkeitsarbeit, Fundraising und die Inszenierung von Konzerten diskutiert und dabei jede Menge Input für die eigene Arbeit bekommen. Drei der Module fanden außerdem parallel zu wichtigen Chorveranstaltungen statt: So erlebten die TeilnehmerInnen zum Beispiel nicht nur den 9. Deutschen Chorwettbewerb 2014 in Weimar hautnah mit, sondern schnupperten im vergangenen September auch in die vom DCV organisierte Konzertreihe "Schlussakkord Romantik" im Rhein-Main-Gebiet hinein – und durften bei Chor@Berlin dann selbst aktiv werden.

Viele Anregungen setzten die Teilnehmer direkt in die Praxis um

Begonnen hatte der Kurs mit dem Seminar "Wir sind ganz Chor! Kulturmarke, Sozialgemeinschaft, Wirtschaftsfaktor", in dessen Rahmen die TeilnehmerInnen zunächst mit der Hilfe von Moritz Puschke, Geschäftsführer des Deutschen Chorverbandes, und Unternehmensberater Christian Langer ein Profil ihres eigenen Ensembles erstellen mussten. Ein Prozess, der für einige TeilnehmerInnen vollkommen neu war: "Wie entscheidend es ist, eine Chormarke zu entwickeln und zu etablieren, war für mich eine total wichtige und grundlegende Erkenntnis", sagt etwa die 25-jährige Kathrin Henschen, die an der Humboldt Universität zu Berlin Musikwissenschaften studiert und unter anderem im Sekretariat der Berliner Sing-Akademie arbeitet. "Mit einer klaren Idee von der Identität des Chores steht und fällt alles."

Viele der TeilnehmerInnen übertrugen das am ersten Wochenende Gelernte direkt in die Praxis: "Nachdem ich erfahren habe, wie wichtig es ist, sich von anderen Ensembles abzugrenzen und seine eigene Marke zu schaffen, bin ich damit bei meinem eigenen Chor direkt an die Arbeit gegangen", erzählt Mirijam Oster, die nach einem Kulturwissenschaftsstudium jetzt Gesang studiert, zwei Chöre leitet und das Chorleiterseminar beim Saarländischen Chorverband organisiert. "Gemeinsam entwickeln wir gerade in meinem Ensemble Querbeat ein neues Chorkonzept, bei dem Kreativität und der Spaß an der Sache im Vordergrund stehen sollen – und nicht alleine das sängerische Niveau."

Und auch Maria Lehmann, die Musikwissenschaft und -management in Berlin und Paris studiert hat und mittlerweile im Projektbüro des Deutschen Chorverbandes arbeitet, sagt, dass sie die intensive Arbeit am Profil des eigenen Chores extrem weitergebracht habe: "Die Konzentration, die dafür nötig war, hat in der kurzen Zeit zu erstaunlichen Resultaten geführt", sagt die 26-Jährige. "Außerdem wurden in Zusammenarbeit mit den anderen Teilnehmern und den erfahrenen Dozenten konkrete Lösungsvorschläge für lang angestaute Probleme gefunden."

Nach dem anstrengenden, für einige der TeilnehmerInnen teilweise auch schmerzhaften Erkenntnisprozess dieses ersten Wochenendes war das zweite Modul ganz der Dramaturgie und Inszenierung von Konzerten gewidmet. Kulturmanager Folkert Uhde, der sich selbst als "Konzertdesigner" bezeichnet, ging bei seinem einführenden Vortrag weit in die Musikgeschichte zurück, um eindrucksvoll zu zeigen, dass klassische Musik keineswegs schon immer so präsentiert wurde, wie wir es heute gewohnt sind: Die Musiker auf der Bühne, das Publikum auf Stuhlreihen davor. Er regte dazu an, neue Aufführungsformate auszuprobieren und das Konzerterlebnis ganzheitlicher zu denken: Warum nicht mal die Sängerinnen und Sänger im Raum verteilen? Welche Effekte lassen sich durch die Einbeziehung von Architektur und Beleuchtung erzielen? Und wer sagt eigentlich, dass während der Konzerte nicht gegessen und getrunken werden darf?

Wiederum bekamen die TeilnehmerInnen hier konkrete Tipps, die sie zuhause direkt mit ihren eigenen Chören umsetzen konnten: "Auf Basis dessen, was wir dort über Konzertdramaturgie erfahren haben, habe ich viele meiner Konzerte vollkommen umgestaltet", erzählt die 27-jährige Hannah Ewald, die in Hamburg einen Kinderchor, einen gemischten Chor sowie einen Seniorenchor leitet. "Vor allem habe ich den Programmen einen dramaturgischen Bogen gegeben – räumlich, formal und musikalisch."

Die allgemeinen Fragen zur Konzertdramaturgie wurden in dieser Einheit des Kurses ergänzt durch den speziellen Blick auf die Besonderheiten im Pop-Jazz-Bereich: Nina Ruckhaber, Chormanagerin des Jazzchor Freiburg, brachte anschauliche Beispiele für ungewöhnliche Konzertperformances, ließ sich im Anschluss gerne von den TeilnehmerInnen mit Fragen zu ihrem Job löchern und tauschte mit diesen Kontaktdaten aus. "Der besondere Gewinn der Weiterbildung ist", findet Hannah Ewald, "dass man dabei ein Netzwerk aufbaut, das für mich schon jetzt von unschätzbarem Wert ist." Ähnlich formuliert es die Saarländerin Mirijam Oster: "Diese Fortbildung erweitert den eigenen Horizont und zeigt einem, was es außerhalb des eigenen Blickfeldes sonst noch alles gibt. Und natürlich ist es immer inspirierend, interessante Menschen und deren Ideen kennenzulernen."

Tipps von den Rundfunkchor-Profis

Noch am selben Wochenende ging es dann mit dem Thema Öffentlichkeitsarbeit weiter: Der Autor dieses Artikels teilte dabei seine Erfahrungen als Journalist und Öffentlichkeitsarbeiter, wobei er einen Schwerpunkt auf Presstexte und Fotos legte, denn diese sind die Basis von erfolgreicher Öffentlichkeitsarbeit. Auch hier wurde sehr praxisorientiert gearbeitet, was die TeilnehmerInnen begrüßten: "Besonders zum Thema Pressearbeit, zum Beispiel in Bezug auf Chorfotos, konnte ich viele praktische, schnell anwendbare und gut im eigenen Chor kommunizierbare Ideen mitnehmen", sagt Maria Lehmann, die selbst in verschiedenen Ensembles singt.

Beim darauffolgenden Modul des Lehrgangs wurde das Thema Öffentlichkeitsarbeit dann um den Bereich Marketing erweitert. Als Dozentinnen waren hierfür zunächst Sabine Germann und Rachel-Sophia Dries aus der Presse- bzw. Marketingabteilung des Rundfunkchores Berlin eingeladen, die spannende Einblicke in die Arbeitsweisen eines professionellen Spitzenensembles geben konnten. Wertvolle Tipps für die Akquise von Sponsorengeldern gab es außerdem von Bettina Charlotte Hoffmann von der Diakonie Katastrophenhilfe, die unter anderem für das Fundraising und die Spenderkommunikation von "Brot für die Welt" zuständig ist.

Und so stürzten sich die 15 jungen Chormanagerinnen und -manager nach drei intensiven Wochenenden bei Chor@Berlin mit großer Freude in die Festivalorganisation. Unterdessen steht der nächste Jahrgang für die Weiterbildung Chormanagement schon in den Startlöchern. "Gerade um sich deutschlandweit zu vernetzen, kann ich das Programm wärmstens weiterempfehlen", sagt Maria Lehmann. "Hier sammelt man jede Menge neuer Ideen und Inspiration für den eigenen Chor und wird angeregt, die eigene musikalische Arbeit weiterzuentwickeln."

Mehr info: www.deutsche-chorjugend.de/weiterbildung_chormanagement

Die Infos für den nächsten Kurs wurden weggelassen, da dieser inzwischen stattgefunden hat ●

IFCM Welt - Chorfestival - EXPO, Macau SAR

12. – 15. November 2015 (S. 17)

Die asiatisch - pazifische Region ist einzigartig im Vergleich zu anderen Weltregionen. Viele Länder dieser Region haben weder eine gemeinsame Umgangs- und Schriftsprache, Kultur oder Brauchtumstradition noch eine gemeinsame Grenze. Diese Unterschiede zeigen sich zum Beispiel auf einer Reise von Beijing, China, nach Melbourne, Australien, welche nur 12 Stunden dauert, obwohl beide Länder in derselben Weltgegend liegen. Die Sprache wechselt von Mandarin-Chinesisch zu Englisch; die Hauptnahrungsmittel sind Nudeln hier und Brot dort; Sommer wechselt zu Winter. Die Unterschiede sind endlos, aber trotzdem gibt es eine feine Linie zwischen den Unterschieden und Gemeinsamkeiten. Beiden gemeinsam ist die Liebe zur Chormusik.

Viele Länder dieser Region entwickeln sich wirtschaftlich mit einer phänomenalen Geschwindigkeit, und ebenso schnell entwickelt sich die Chormusik. Im Durchschnitt findet in dieser Region jede Woche mindestens ein Chorfestival, -wettbewerb oder eine chorische Veranstaltung statt. Diese Region erstreckt sich über ein weites Gebiet, und ebenso weitgefächert sind die Fähigkeiten und Erfahrungen der Chorsänger, Dirigenten und Komponisten. In dieser Region gibt es hervorragende Chöre und Chorleiter und sehr viele mehr, denen Kontakte und Erfahrung fehlen, um ein höheres künstlerisches Niveau des Chorgesangs zu erreichen.

Die IFCM Welt-Chor-Expo

Die bevorstehende IFCM Welt-Chor-Expo ist eine seltene, günstige Gelegenheit, in unserer Region mit einigen zeitgenössischen großen Chormusikern unserer Gegend und von außerhalb zu arbeiten. Der Schwerpunkt der EXPO liegt auf Workshops und Aufführungen, um die vorhandenen Fähigkeiten der Chorleiter, Sänger und Komponisten zu entwickeln. Dafür meldet sich jeder Teilnehmer für eine bestimmte Klasse an. In diesen spezialisierten Gruppen wird drei Tage lang unter der Anleitung eines Mentors gearbeitet. Die Gruppeneinteilung erfolgt nach Komponisten, jungen Komponisten, Sängern und Chorleitern, je nach unterschiedlicher Erfahrung und Spezialisierung.

Die Organisation dieser IFCM Welt-Chor-EXPO ermöglicht jedem Teilnehmer, ein Höchstmaß an Wissen in kürzester Zeit zu erwerben: Beginnen Sie den Tag im gemeinschaftlichen Singen unter der Leitung eines weltbekannten Dirigenten. Verbringen Sie den Vormittag mit Maria Guinand (Venezuela) als Sängerin, Brady Allred (USA), einem erfahrenen Chorleiter, Andre van der Merve (Südafrika) als Dirigent und langjährigem Sänger im Universitätschor und mit Dan Walker (Australien), einem jungen Komponisten am Anfang seiner Tätigkeit als Chorkomponist.

Besuchen Sie am Nachmittag verschiedene Vorführungen, Workshops, Konzerte oder Vorträge. Zudem gibt es jeden Tag die Möglichkeit, auf einer Ausstellung verschiedene Verlage, Chöre, Chorvereinigungen und vieles mehr kennen zu lernen...

Mehr als 16 hochkarätige lokale und internationale Gastchöre werden in Mittags- und Abendkonzerten auf dem EXPO-Gelände und in Macau auftreten: u.a. die weltbekannte finnische A-cappella-Gruppe Rajaton und die vielversprechende niederländische Gruppe The Junction, der bunte Manado State University Choir aus Indonesien, der lebendige Nelson Mandela University Choir aus Südafrika und die zur Weltklasse zählenden Salt Lake City Choral Artists aus den USA und viele mehr... Als Sonderangebot (zu einem geringen Aufpreis) gibt es für die teilnehmenden Chöre oder Einzelpersonen Beratungsstunden bei ausgezeichneten Moderatoren. Gleichzeitig mit all diesen Veranstaltungen findet ein zweiteiliger Grand Prix Chor-Wettbewerb statt:

- Wettbewerb Teil A mit festgelegtem Repertoire, 13.-15. November 2015
- Wettbewerb Teil B ohne vorgeschriebenes Repertoire, 10.-12. November 2015.

Zur Jury gehören: Jonathan Velasco (Philippinen), Hak -Won Yoon (Südkorea), Michael J Anderson (USA), Brady Allred (USA), Saeko Hasegawa (Japan), Meng Da Peng (China), Tommy Kandisaputra (Indonesien), Wu Lin Feng (China), Debra Shearer (Australien)

Wird Ihr Chor eine Grand -Prix Trophäe nach Hause bringen?

Spezialgruppen für alle

- **Sängerguppe – für Sänger aller Alters- und Erfahrungsstufen Leitung:** Maria Guinand, Dirigentin, Venezuela
Begleitung: Sally Whitwell, Pianistin, Komponistin, Chorleiterin, Australien
Unter der Leitung der führenden internationalen Chorleiterin aus Venezuela, Maria Guinand, und der anerkannten Pianistin, Komponistin und Dirigentin Sally Whitwell lädt diese Gruppe Sänger

jeden Alters ein, bessere Techniken des Chorsingens auszuprobieren, ein breites Spektrum an Chormusik zu verstehen und neue Freundschaften zu schließen.

- **Gruppe für A-cappella-Sänger – für Sänger aller Alters- und Erfahrungsstufen**

Leitung: The Junction, Niederlande

Erforschen Sie den Klang der zeitgenössischen Vokalmusik und die Techniken des Ensemble-Gesangs in freundlicher, entspannter Atmosphäre. The Junction – die super A-cappella-Gruppe der Niederlande, wird Sie in inspirierender Gruppenarbeit bekannt machen mit Techniken der Stimmbeherrschung, des Mikrofon-Gebrauchs, des Komponierens und Improvisierens und mit populärem Chorgesang.

- **Gruppe für Chorleiter – für Chorleiter aller Alters- und Erfahrungsstufen**

Melden Sie sich an für fünf intensive Mentorenstunden mit einigen der weltbesten Chorleiter.

Dieses Programm ist konzipiert für Chorleiter, die ihre Fähigkeiten im Bereich der Chorleitung, der Stimmbildung, des Musizierens in Zusammenarbeit mit den Mentoren in allen Gruppenstunden weiterentwickeln wollen. Teilnehmer müssen in allen fünf Sitzungen mit demselben Mentor anwesend sein.

Extragruppen werden angeboten für Leiter von Erwachsenen -, Kinder-, Jugend- und Frauenchören und eine Sondergruppe für junge Chorleiter, wirkliche Anfänger. Leitung: Dr. Brady Allred – USA, Xiao Bai – China, Susanna Saw – Malaysia, Andre van der Merwe – Südafrika, Maria Guinand – Venezuela, Theodora Pavlovitch – Bulgarien, Yang Hong Lian – China, Stephen Leek - Australien, Thierry Thiébaud - Frankreich u.a.

- **Gruppe für Komponisten – für Komponisten aller Alters- und Erfahrungsstufen**

Leitung: Gan Lin, Komponist, China

Komponisten aller Alters- und Ausbildungsstufen sind eingeladen zu einer Reihe von Workshops mit analytischer Arbeitsweise unter der Leitung eines der führenden chinesischen Chormusik-Komponisten. Dieses Seminar soll langjährige Komponisten erneut fordern und weniger erfahrene dazu inspirieren, sich der Kunst der Chormusik-Komposition zu widmen. Bringen Sie Ihre eigenen Kompositionen mit und lassen Sie sich inspirieren und motivieren.

- **Workshop für junge Komponisten – für Anfänger**

Leitung: Dan Walker, Komponist, Australien

Dieses innovative Seminar ist ein spannendes Angebot für junge Komponisten oder junge Leute zwischen 18 und 25, die sich für Komposition interessieren. Es ermöglicht ihnen die Teilnahme an einer Reihe von Workshop-Übungsstunden über Chormusik-Komposition unter der Leitung des führenden jungen Komponisten Dan Walker aus Australien.

Erforschen Sie zusammen mit anderen jungen Komponisten in vergnügter, anregender Atmosphäre die Welt der Chormusik-Komposition. Sie benötigen grundlegende gesangliche und musikalische Fähigkeiten, Forschergeist und Leistungsbereitschaft.

Wir freuen uns auf Sie in Macau (SAR)

Da es in dieser Region so viele einzigartige Länder und Städte gibt, kann man sich fragen, warum findet diese Veranstaltung in Macau statt? Oder - wo liegt Macau?

Macau ist ein einzigartiges Ziel für alle Menschen, da es die Verschmelzung von westlicher und östlicher Kultur verkörpert. Im 17. Jh. kolonisierten, später verwalteten die Portugiesen Macau, bis es schließlich 1999 an China zurückgegeben wurde; der politische Status entspricht dem Prinzip ‚zwei Systeme, eine Partei‘ – wie in Hongkong. In Macau, einer Sonderverwaltungszone, ist die Einwanderungs- und Verwaltungspolitik anders als in China. Das bedeutet, dass die meisten Nationalitäten ohne Visa-Beschränkungen nach Macau kommen können.

Macau hat einen eigenen internationalen Flughafen, der es mit den meisten Ländern der Region verbindet. Der internationale Flughafen von Hong-Kong ist auch ein Zugang und verbindet Teilnehmer durch eine kurze Fahrt mit der Fähre nach Macau

Partnerschaft mit der Universität von Macau

Wir alle wissen, dass die Umgebung unseres Arbeitsplatzes unseren Lernprozess beeinflusst. Das Hauptgelände der EXPO liegt auf dem neuen Campus der Universität von Macau. Ausgestattet mit den modernsten Einrichtungen für die Teilnehmer der EXPO erstreckt sich der Campus über einen Quadratkilometer in einer entspannenden Parklandschaft mit College-Atmosphäre. In „Downtown“ Macau - nur 10 km entfernt - gibt es viele Übernachtungsmöglichkeiten.

Weitere Informationen unter www.umac.mo.

Aufruf an Aussteller

Die IFCM Welt-Chor-EXPO rechnet mit über 15.000 Teilnehmern: Sängern, Chorleitern und Komponisten. So bietet sich in dieser Region die einmalige Gelegenheit des unmittelbaren Kontakts zwischen den Anbietern und ihren Zielmärkten. Professionelle Aussteller haben die Chance, ihre Produkte und Dienstleistungen auf einer zentralen, direkt auf den asiatisch-pazifischen Chor-Markt ausgerichteten Veranstaltung wirkungsvoll zur Schau zu stellen.

Das IFCM Welt-Chor-EXPO- Komitee nimmt noch Bewerbungen von interessierten Ausstellern an. Verkäufer von didaktischen chor-technischen Hilfsmitteln, Noten, Kompositionen und anderen für die Chor- und Musikaarbeit hilfreichen Materialien und Dienstleistungen können sich gerne noch bis Montag, den 15. September 2015 bewerben.

Die IFCM Welt-Chor-EXPO im Internet

Mehr Informationen finden Sie auf der völlig neu gestalteten Website unter www.worldchoralexpo.com. Um zusätzliche Informationen zu erhalten, schreiben Sie ohne Zögern an info@worldchoralexpo.com oder worldchoralexpo@gmail.com.

Machen Sie mit!

Wir brauchen ständige Weiterbildung und Verbesserung der Chorleiter, Lehrer, Komponisten und begeisterten Musikgemeinde. In der asiatisch-pazifischen Region bietet sich selten eine Gelegenheit, mit solch erfahrenen, renommierten Experten der Chormusik zu arbeiten, sich mit gleichgesinnten Chormusikern aus aller Welt zu treffen und Chormusik von weltweit seltener Qualität und Schönheit mitzugestalten oder zu hören.

Dies ist ein Ereignis, das Chormusiker aus der asiatisch-pazifischen Region nicht verpassen sollten und das internationale Teilnehmer faszinieren und inspirieren wird.

Tschüss - wir sehen uns!

Übersetzt aus dem Englischen von Christa Sondermann, Deutschland ●

Choral World News

Die II. Kinder- und Jugendchor-Weltmeisterschaft St. Petersburg im Februar 2015 (s. 23)

Chorwettbewerbe und Festivals finden jedes Jahr, oft sogar monatlich, überall auf der Welt statt. Deshalb ist es für manche Chöre und ihre Chefs schwer, zu entscheiden, an welchen Wettbewerben sie teilnehmen möchten. Einige Chöre entscheiden sich für den sogenannten Kulturtourismus und fahren an Orte, wo sie noch nicht waren, andere suchen den Vergleich mit hoch qualifizierten Chören wegen der härteren Konkurrenz, wieder andere bevorzugen besonders einfache Wettbewerbsbedingungen in Bezug auf Musikauswahl, Anforderungen und Zulassungsbedingungen. Um die Qualität des Wettbewerbs und eine hohe Beteiligung zu gewährleisten, müssen die Organisatoren oft nach neuen Formen und Inhalten suchen, damit ihr Wettbewerb etwas ganz Besonderes bietet.

Die "Kinder- und Jugendchor-Weltmeisterschaft", die von der St. Petersburger Kulturagentur *Inter Aspekt* in Zusammenarbeit mit der staatlichen russischen Pädagogischen Universität *Herzen* veranstaltet wird, ist das Ergebnis einer Suche nach neuen Wegen. Der Wettbewerb richtet sich per Definition an eine bestimmte Kategorie von Chören, wobei ein Alterslimit die Zusammensetzung der Beteiligten und die Wettbewerbsregeln bestimmt. Auch das Wettbewerbsmodell selbst ist interessant: Ähnlich wie bei Sportveranstaltungen treten die Chöre in Achtelfinalen, Viertelfinalen und Halbfinalen gegen einander an, und nur die allerbesten dürfen an den Finalen teilnehmen. Dies erzeugt sicherlich Intrigen, aber auch wahren Wettbewerbsgeist. Ähnlich wie bei den von *Interkultur* organisierten „Welt - Chorspielen“ ist der Kampf um den Meistertitel sehr leidenschaftlich, da durch dieses Sieb nur die leistungsfähigsten, in technischer und musikalischer Hinsicht stärksten Chöre das Finale erreichen.

In diesem Jahr fand die II. Kinder- und Jugendchor-Weltmeisterschaft in St. Petersburg vom 15. bis zum 22. Februar statt und wurde von 30 Chören besucht, meist aus Russland und Osteuropa. Das ist verständlich, denn die augenblickliche geopolitische Situation ist für die Organisation groß angelegter, internationaler Kunst- und Kulturfestivals in der Region nicht sehr günstig. Ich möchte nichtsdestotrotz den Organisatoren, besonders Elena Brizina und Igor Matjukov, meine Anerkennung

Romans Vanags

außerordentlicher

Professor an der Lettischen

J.Vitols Musikakademie,

Künstlerischer Direktor für

Interkultur

für ihre extrem professionelle und gleichzeitig aufrichtige Haltung aussprechen. Jede Wettbewerbsrunde wurde sehr präzise geplant, und die Aufführungen erfreuten sich eines großen öffentlichen Interesses. Ebenso waren Qualität und Objektivität durch die internationale Jury unter der Leitung von Sergei Jekimov, Komponist, Dirigent und Professor am St. Petersburger N. Rimsky-Korsakov Konservatorium gewährleistet. Ich selbst hatte das Vergnügen, mit meinen Kollegen Andrea Angelini (Italien), Milan Kolena (Slowakei), Vytautas Miskinis (Litauen) und Valeri Uspenski (Russland) zusammenzuarbeiten. Jeder dieser Experten ist von Chormitgliedern und

Dirigenten der ganzen Welt anerkannt. Ich hoffe, dass sowohl die Expertenurteile als auch die Diskussionen nach dem Wettbewerb für die Chöre und ihre Dirigenten aussagekräftig waren. Jeder Wettstreit hat seine eigenen Anführer, aber auch Chöre, deren Vorstellung eine erfreuliche Überraschung ist. Der Anführer dieser Meisterschaft war von Anfang an der N. Rimsky-Korsakov Studentenchor des St. Petersburger Konservatoriums unter der Leitung von Anton Maksimov. Besonders lebendig war die Aufführung des Chors in der letzten Finalrunde. Die stimmlichen und technischen Fähigkeiten und das professionelle Training der Sänger bestimmten das Ergebnis und bestätigten eindrucksvoll den hohen Standard des Konservatoriums. Nach dem Wettbewerb dachte die Jury allerdings darüber nach, ob derartige Schul- und Universitätschöre nicht eine eigene Kategorie bekommen sollten, da bei einem Wettkampf in der gleichen Gruppe mit Chören ohne vergleichbare musikalische Erfahrung die Gewinnchancen für letztere sehr begrenzt sind. Ähnliche künstlerische Qualitäten im Wettbewerb zeigten der Daugavpils Stanislav Brok Musik Schulchor aus Lettland (unter der Leitung von Yevgeny Ustinskiy) und der Simferopol Kindermusik Schulchor (unter der Leitung von Viktor Zaslavskiy). Der Kinderchor 'Aurora' aus Moskau unter der Leitung von Anastasia Belajeva begeisterte durch sein klares Klangbild, und der St. Petersburger Chor 'Petersburg Stars' unter der Leitung von Svetlana Galimova erreichte beim Publikum eine ganz besondere Resonanz. Diesem Chor, in dem Kinder mit Sehbehinderungen singen, gelang eine erstaunlich charmante und harmonische Aufführung!

Das Modell dieser Meisterschaft verlangte von den Dirigenten, ihr Programm taktisch so zu planen, dass ihre Aufführungen in jeder Runde technisch und künstlerisch besser wurden. Chören, die ein geeignetes Programm gewählt hatten, gelang es, das Interesse des Publikums und der Jury bis zum Finale des Wettbewerbs zu erhalten. Es ist den Organisatoren hoch anzurechnen, dass sie den Chören die Gelegenheit gaben, ihre Programme in den berühmten und akustisch ausgezeichneten Konzerthallen von St. Petersburg aufzuführen - nämlich in der großen Halle des St. Petersburger N. Rimsky-Korsakov Konservatoriums sowie in der staatlichen akademischen M. Glinka Kapelle. Diese Konzerthallen, in denen schon die besten Künstler der Welt aufgetreten sind, werden den Sängern und Dirigenten sicherlich in Erinnerung bleiben. Jeder Chor hatte überdies die Möglichkeit, während des Festivals unabhängige Konzerte zu geben. Außerdem konnten die Teilnehmer auch ein Konzert in einer der berühmtesten Kirchen Russlands - der *Spaß na Krovyy (Auferstehungs- oder Bluterlöserkirche)* besuchen.

Die Organisatoren hatten alles sehr sorgfältig geplant, so dass jeder Chor mit angemessenen Gedenkpreisen und Diplomen ausgezeichnet wurde. Ich habe bisher noch nie so viele Unterstützer gesehen, die ihre jeweiligen Favoriten mit speziellen Sympathiepreisen auszeichnen wollten. Bei der Abschlussfeier fühlte sich jeder Chor als Gewinner, die Augen der Kinder strahlten und ihre Herzen waren mit Freude erfüllt.

Abschließend sei gesagt, dass solche Chorwettstreite viel zur Entwicklung eines jeden Chors beitragen und das Selbstbewusstsein der jungen Sänger stärken. Ich würde mich freuen, wenn die St. Petersburger Organisatoren nicht stehen blieben und weiter neue, kreative Ideen entwickelten. Für die nahe Zukunft des Wettbewerbs wäre es wichtig, Chöre aus fernen Regionen anzuziehen, um das echte Gefühl einer Weltmeisterschaft zu erzeugen. Ich hoffe, dass in der Welt Friede wird und dass dieses Musikfestival, bei dem Kinder- und Jugendchöre zusammen musizieren, zu diesem Frieden beiträgt.

Romans Vanags hat einen Abschluss vom *Emils Darzins* Musikcollege sowie von der Abteilung „Chor- und Orchester Leitung“ des staatlichen Lettischen *Jāzeps Vitols* Konservatoriums in Riga (das inzwischen *Lettische Jāzeps Vitols Musikakademie* heißt). Er hat Diplome sowohl in Chorleitung als auch in Musikpädagogik. Außerdem ist er ausgebildeter Symphonieorchesterdirigent. 2003 erlangte er seinen Master in Musikwissenschaft. *Romans Vanags* arbeitete bisher v. a. als Dirigent und Lehrer. Mehrere Jahre (von 1984 bis 2004) war er Chefdirigent des Lehrerchors *Vanema*, und seit 1990 leitet er den Frauenchor *Minjona* der Lettischen Universität. Seit 1987 ist er Chefdirigent und künstlerischer Direktor des Knabenchors der *Jāzeps Medins* Musikschule. Von 1990 bis 1993 arbeitete er mit dem Symphonieorchester des *Jāzeps Medins* College. Seit 1987 ist *Romans Vanags* bei der Lettischen Musikakademie in Riga als Professor für Chorleitung angestellt. E-Mail: romans@latnet.lv



5. Winter-Chorfestival - Hongkong, 2014 (s. 25)

Das 5. Winter-Chorfestival fand statt vom 1.- 5. Dezember 2014 in Hongkong, der Perle des Orients. An der Südküste Chinas gelegen, ist die Stadt ein Mysterium moderner Wolkenkratzer und alter Traditionen und Heimat einiger der besten Jugendchöre Asiens. Das Winter-Chorfestival hat seit seiner Premiere 2010 bereits mehr als 2.500 Sängerinnen und Sänger aus 60 Chören gesehen, die China, Hongkong, Indonesien, die Philippinen, Malaysia und Singapur repräsentierten. Der Organisator des Festivals, Sourcewerkz Pte Ltd, ist eine Singapurere Choreventagentur, die von Festivaldirektorin Lim Ai Hooi mit dem Ziel geleitet wird, zu lehren, zu berühren und zu verändern. Das Festival ist mitveranstaltet von der Rave Group und wird vom Weltverband Chinesischer Jugendchöre unterstützt.

Das Winter-Chorfestival ist eine Plattform für Sängerinnen und Sänger und ihre Dirigenten, die ihre Musikalität, ihre Stimmen und Performance durch Wettbewerbe, Meisterkurse und Workshops verbessern wollen. Die Chöre haben zunächst Gelegenheit, im Hongkong Disneyland im Rahmen des Disney-Programms der darstellenden Künste vor internationalem Publikum aufzutreten. Das Festival begann mit dem Wettbewerb im Tsuen Wan Rathaus mit einer hervorragend besetzten Jury, bestehend aus dem künstlerischen Leiter Dr. Brady Allred (USA), sowie als weiteren Juroren Professorin Theodora Pavlovitch (Bulgarien) und Johnny Ku (Taiwan). Die fesselndsten Aufführungen des Wettbewerbes waren die der Folklore-Kategorie, in der Chöre aus Indonesien, von den Philippinen und aus Singapur in traditionellen Gewändern Volksmusik ihrer Regionen sangen und tanzten.

Nach dem intensiven Wettbewerb des ersten Abends freuten sich die Teilnehmerchöre auf das Highlight des Festivals; die Meisterkurse und Workshops der Juroren. Der Morgen-Meisterkurs, geleitet von Dr. Brady Allred, arbeitete mit dem Karangturi Chor aus Indonesien und gab Einblicke in die Interpretation der geistlichen Werke, die der Chor im Wettbewerb aufgeführt hatte. Professorin Theodora Pavlovitch brachte dem Chor der Dunman High School aus Singapur bulgarische A-cappella Chormusik nahe, während Johnny Ku mit dem Our Lady of Fatima Universitätschor von den Philippinen an Probentechniken arbeitete. Die Chöre genossen die 90minütigen Einheiten mit den Juroren und gewannen durch sie neue musikalische Einsichten. Abends trafen sich alle Festivalteilnehmer im Y Theatre auf dem Jugendplatz für die mit Spannung erwarteten Massenworkshops der Juroren und die Bekanntgabe der Ergebnisse. Johnny Ku begann mit den zahlreichen Aboriginal-Stämmen in Taiwan und zeigte eine geografische Karte über deren Verbreitung und ihre einzigartigen Kostüme, bevor er den Sängern das Freundschaftslied A-Li-An des Paiwan Stammes beibrachte. Dieser ist im südlichen Taiwan beheimatet und dieses Lied wird normalerweise von spielenden Kindern gesungen. Nach dem Lernen des Liedes brachte Ku den Teilnehmern den dazugehörigen Aboriginaltanz bei.

Die Juroren kamen auf die Bühne und gaben sich die Hände, um den Tanz unter der Leitung von Jonny Ku vorzuführen, bevor das gesamte Publikum einstimmte und mittanzte. Den Teilnehmern gefiel diese Sing- und Tanzstunde, und sie gewannen viele neue Freunde mit diesem Freundschaftslied aus Taiwan.

Als nächstes gab Professorin Theodora Pavlovitch eine kurze Einführung über ihr Heimatland Bulgarien und stellte ein zeitgenössisches geistliches Werk des slowenischen Komponisten Ambrož Čopi vor. Die Teilnehmer genossen es, das rhythmische Gloria vom Blatt zu singen und waren am Ende der Session in der Lage, es unter der aufmerksamen Leitung von Professorin Pavlovitch aufzuführen. Das Publikum dankte ihr, indem es das neu gelernte Stück sehr geschmackvoll und mit großem Enthusiasmus sang.

Der künstlerische Leiter Dr. Brady Allred hielt als nächstes einen kurzen Vortrag über die Nuancen des Singens von Renaissance-Chormusik, indem er die Teilnehmer die Anfangstakte von Palestrinas Sicut Cervus singen ließ. Die Teilnehmer sangen und tanzten dann noch ein weiteres Stück, dieses Mal ein israelisches Volkslied, das von den Teilnehmern schnell gelernt wurde. Zum Schluss des Massenworkshops sang und tanzte das gesamte Theater.

Häufig haben Chöre, die an einem Wettbewerb teilnehmen, nicht die Gelegenheit, einander zu hören. Die Komponente Freundschaftskonzert des Festivals gibt den Chören die Chance, kulturellen Austausch und Freundschaftsbildung zu betreiben, indem sie füreinander singen. Jeder Teilnehmerchor sang in diesem Konzert zwei Stücke, und die Sängerinnen und Sänger liebten es sehr, einander in diesem Programmteil zuzuhören.

Die Ergebnisbekanntgabe kam als nächstes, und das Publikum erwartete sie mit großer Spannung. Nach einer kurzen Zusammenfassung des Wettbewerbs durch Dr. Allred wurden die Ergebnisse verkündet. Die folgenden Chöre traten als Sieger ihrer jeweiligen Kategorie hervor:

- Ying Wa Collegechor aus Hongkong geleitet von Boron Li (Gleiche Stimmen - 16 Jahre und jünger)
- Gemischter Chor des True Light Mädchenkollegs und Ying Wa Kollegs aus Hongkong Dirigentin: Phoebe Yu (Gemischte Stimmen - 16 Jahre und jünger)

- Dunman High School Chor aus Singapur geleitet von Jennifer Tham (Gemischte Stimmen – Offene Kategorie)
 - Karangturi Chor aus Indonesien, unter der Leitung von Petrus Wahyu Eramoko (Folklorekategorie)
- Nach der Ergebnisbekanntgabe zeigte sich ein großer Kameradschaftsgeist, als die Teilnehmer umhergingen, um einander zu gratulieren und dies in vielen Fotos und Selfies zu dokumentieren. Auch die Juroren tauchten in den Spaß dieser karnevalsähnlichen Atmosphäre ein.
- Die nächste Ausgabe des Festivals wird vom 29. November bis zum 3. Dezember 2015 stattfinden. Mehr Details zum Festival unter <http://www.ravegroup.sg/winterchoralfest>

Als Musikdirektor des Nanyang Technological Universitätschores in Singapur ist **Yong Chee Foon** auch der derzeitige Vizepräsident des Chorleiterverbandes (Singapur) und Dirigent zahlreicher Preisträger-Jugendchöre. Seine Chöre haben bei diversen internationalen Wettbewerben in Europe und Asien gewonnen. Er ist der künstlerische Leiter der Sourcewerkz Pte Ltd, einer Singapur-Chorevent-Agentur, die Chorfestivals weltweit veranstaltet. Sein Engagement für gute musikalische Ausbildung der jüngeren Generation ließ ihn im letzten Jahrzehnt mehr als 2.000 Jugendliche dirigieren. E-Mail: cheefoon@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Brigitte Riskowski, Deutschland ●

Der Staatschor von St. Petersburg (s. 28)

Der Staatschor von St. Petersburg ist ein herrliches Zeugnis der russischen Kultur, nicht nur ein Museum, in dem die Zeit stillsteht, sondern eine durststillende Quelle, voll des wunderbaren Klangs der unsterblichen Schöpfungen des menschlichen Geistes.

Im November 2014 veranstaltete der Staatschor von St. Petersburg ein Konzert, das dem 40. Jubiläum der kreativen Tätigkeit seines künstlerischen Leiters und Chefdirigenten Wladislaw Tschernuschenko gewidmet war.

Jeder Jahrestag ist wichtig, aber für Tschernuschenko stellt der Herbst des Jahres 2014 wirklich einen wesentlichen Meilenstein dar. Es ist siebzig Jahre her, dass er zum ersten Mal über die Schwelle des Staatschors schritt, als er nach der Evakuierung nach Leningrad zurückkehrte. Die Institution versuchte, die Folgen der Naziblockade der Stadt zu überwinden. Während all der Jahre, die er dem Staatschor diente, wurden Tschernuschenkos Leistungen vom großen Georg Swiridow im Auge behalten und bewundert: "Wir müssen Tschernuschenko dankbar sein, dass er den Staatschor von St. Petersburg zu seinem alten Glanz zurückgebracht hat, als wäre er eine alte Ikone. Diese Bemühungen machen ihn zu einer der wichtigsten Gestalten der russischen Musik".

Wladislaw Tschernuschenko ist einer der großen modernen russischen Musiker. Sein Dirigiertalent ist vielseitig und beweist sich in lebensvollen Aufführungen von Opern, sinfonischen Stücken und Chormusik. Unter seiner Leitung hat er den weltweiten Ruhm des russischen Chores wieder zum Leben erweckt.

Wladislaw Tschernuschenko war die treibende Kraft hinter der Aufhebung des Verbots, russische Chormusik im Konzertsaal aufzuführen, und einer der ersten, die ihre Rückkehr dorthin wieder in die Praxis umsetzte. Im Jahre 1981 organisierte er ein traditionell ausgerichtetes Festival "Treffen der Chöre im Raum der Nawa", das eine Reihe historischer Konzerte und eine musikwissenschaftliche Konferenz zum Thema "Fünf Jahrhunderte der russischen Chormusik" mit einbegriff. Und 1982, nach einer Abwesenheit von 54 Jahren, erklangen die Nachtwachen von Sergei Rachmaninow zum ersten Mal wieder im Konzertsaal des Staatschors. Unter der Leitung von Wladislaw Tschernuschenko gewinnt das Repertoire des Chors nach und nach seinen traditionellen Reichtum und seine Vielseitigkeit zurück. Dazu gehören die Werke der vorherrschenden vokalen und instrumentalen Formen - Oratorien, Kantaten, Messen, Konzertaufführungen von Opern, a cappella Werke von Komponisten des Westens wie auch aus Russland, und aus verschiedenen Zeitaltern - wofür die höchsten nationalen und internationalen Auszeichnungen und Ehrungen verliehen worden sind: Wladislaw Tschernuschenko ist zweifellos einer der Führer des modernen Musiklebens in Russland.

Heute gehören zum Bereich des Staatschors nicht nur ein sehr schöner Konzertsaal, ein Chor und ein Sinfonieorchester, sondern auch eine großartige Orgel, zu deren Restaurierung der Präsident von Russland den Gegenwert von €1.000.000 bereitstellte. Der Bereich des Staatschors ist jetzt ein multikultureller Komplex, der auch einen virtuellen Konzertsaal enthält.

Irina Roganowa
Dirigentin und
Lehrerin

(aus einem Interview mit Wladislaw Tschernuschenko)

Aber viele Jahre lang verschwendete niemand auch nur einen Gedanken an den vergessenen Staatschor von St. Petersburg ...

Der Staatschor wurde am 12. August 1479 gegründet: an diesem Tag setzte die Kathedrale der Erleuchtung der Himmelfahrt im Gelände des Kremls (sie war die erste aus Stein errichtete Kirche in Moskau) einen Chor von staatlichen Chorsängern ein. Dies sollte der persönliche Chor des Großfürsten Iwan Wassiljewitsch sein und war also der erste Berufschor in Russland. Die Geschichtsbücher berichten, dass Iwan der Schreckliche oft seine eigenen Lobgesänge komponierte und auch Solisten dirigierte. Wir führen häufig eines seiner Kirchenlieder auf, das am Tag der Seligsprechung von Peter, dem Metropoliten von Moskau, komponiert wurde. Nach über zwei Jahrhunderten zog dieser aus staatlich angestellten Sängern bestehende Chor nach St. Petersburg am Ufer der Newa um. In diese Zeit, die Zeit von Peter dem Großen, fällt die allererste Chorfahrt: der Kaiser reiste mit seinen Chorsängern nach Westeuropa. Ich war verblüfft, als man mir in Paris erzählte, dass der junge Kaiser den Spitznamen Peter der Bass bekam, und dass es in Frankreich eine bekannte Tatsache war, dass er gern in Gottesdiensten dirigierte und die Gebete sang. Im achtzehnten Jahrhundert bekam der Chor ein neues Gesicht: im Jahr 1738, zur Regierungszeit der Kaiserin Anna Johanna, wurde in der ukrainischen Stadt Glukow die erste Akademie für Berufsmusiker eingerichtet, wo sie zwanzig Knaben ausbildete, die dann im Hofchor singen sollten. Bald danach wurde der Hof auch dazu verpflichtet, die jungen Sänger im Spiel von Orchesterinstrumenten zu unterweisen. Mehrere Jahrzehnte lang waren die Gesangslehrer und Vorstände des Chors bekannte italienische Komponisten: Galuppi, Traetta, Paisiello, Sarti und Cimarosa. Später zog der Chor einheimische Komponisten an, die der russischen Musik zu Ruhm verhalfen, mit Schülern wie Maxim Beresowski und Dmitro Bortnianski.

Die Institution unterstützte nicht nur die hervorragenden Leistungen ihrer Musiker, sondern sie förderte alle Aspekte der Schule, einschließlich ihrer Instrumentalisten, Komponisten und Dirigenten.

Glinkas "Iwan Susanin" wurde für den Staatschor geschrieben, und diesem ist auch für die Gründung der "Großen Fünf" zu danken, ansonsten bekannt als Balakirew und sein Assistent Rimski-Korsakoff, Mussorgski, Cui, Borodin und Tschaiowski,.

Die Ansichten von sowohl russischen als auch anderen Musikern in Bezug auf die Entwicklung der "dithyrambischen Ruhe" gehen auseinander. Robert Schumann schrieb in sein Tagebuch: "Der Staatschor ist der schönst klingende, den wir je gehört haben, der Bass erinnert gelegentlich an den Klang der Orgel, und der Sopran klingt fast verzaubert ...".

Wie halten Sie den Ruhm des Staatschors aufrecht? Die Chormusik ist schließlich nicht gerade die beliebteste Musikform.

Beliebtheit ist nicht beständig. Im Gegenteil - in vielen Ländern ist man heutzutage fast vom Chorsingen besessen. In den Vereinigten Staaten hat fast jede Universität ein so aktives Chorleben, dass es den Neid der Berufsmusiker in der ganzen Welt erweckt. Wir sind inzwischen auch Gastgeber für ein Barbershop Festival, und bei uns trifft sich alles von Männerquartetten bis zu großen Chören.

Aber ist es denkbar, dass die Chormusik veraltet ist? Wenn wir an die großen Werke von Lassus, Monteverdi, Bach, Händel, Bortnianski, Haydn, Mozart, Glinka, Mussorgski, Brahms, Verdi, Tschaiowski, Rachmaninoff, Britten, Strawinsky und Schostakowitsch denken? ... Ist es wirklich möglich, dass die Menschheit so etwas nicht mehr braucht?

Wir hoffen, dass die Geschichte des Staatschors auf den Thron der russischen Kunst der Musik erhoben und dort viele Jahre lang unangefochten regieren wird, und dabei von Generation zu Generation der russischen Chormusik zu noch mehr Ruhm verhilft. Aber wir dürfen diese Kontinuität nicht für selbstverständlich halten: jede Generation muss ihren eigenen Ruhm erwerben und, ganz gleich wie bemerkenswert die Vergangenheit ist, das ist oft eine schwere Last auf den Schultern der Gegenwart, was neue Formen der Zusammenarbeit nötig macht.

Jetzt wollen wir einmal überlegen: worauf basiert die Kultur? Und die Antwort: auf denen, die die Traditionen des Volkes fortführen.

Um das in Kürze zusammenzufassen - unser Erbe sieht etwa so aus:

- hohes Aufführungsniveau
- hervorragende Gesangkunst aller Chormitglieder und des Ensembles im Ganzen
- breitetes Repertoire, das alle Zeitabschnitte und Stile der westeuropäischen und russischen Musik umfasst

- unerschütterliche Grundlagen im Bereich von Kantate und Oratorium, dem Brennpunkt unserer kreativen Bemühungen
 - ein waches Auge auf die Aufführung von zeitgenössischer Musik, in erster Linie russischer Musik, als Schlüssel unserer kreativen Bemühungen
 - enge Zusammenarbeit mit Komponisten
 - regelmäßiger Kontakt mit dem Publikum
 - Betrachten des Chors als wirksames Werkzeug in Bezug auf Bildung und Erziehung der Menschen
- Wir sind uns sicher einig, dass dies keine leichte Aufgabe ist. Andere müssen darüber urteilen, ob wir ihr gerecht werden.

Auf der anderen Seite spricht man nur selten über die Chorsänger. In der Regel ergehen wir uns in Einzelheiten über den Dirigenten und erwähnen den Chor nur nebenbei. Diese Künstler sind dem allgemeinen Publikum nicht bekannt, sie existieren auf der Bühne und auf den Plakaten unter dem Sammelbegriff "Chor", und ihr Schicksal erfüllt sich in dem besonderen Augenblick auf der Bühne, wenn sie sich in das größere Ensemble einordnen. Viele von ihnen sind außerordentlich begabt, aber wenn der Chor schlecht klingt, wird ihnen das niemand auch nur merken. Sie können hochgradig inkompetent oder sagenhaft begabt sein. Wenn sie versagen, ist das immer eine persönliche Angelegenheit, während der Erfolg immer geteilt werden muss. Das Singen in einem Chor erfordert selbstlose Liebe und Hingabe. Dieser atemberaubende kreative Altruismus wohnt vielen Musikgruppen inne und sollte wirklich anerkannt werden.

Wir sprechen die Namen der Dirigenten mit Ehrfurcht aus, die, deren Talent und selbstloser Dienst an ihrer geliebten Kunst das Schicksal des Chors in den schwierigen ersten Jahren der Sowjetunion bestimmte, in den Zeiten des Umbruchs und der Verfolgungen des großen patriotischen Kriegs, in den Tagen des triumphierenden Sieges und denen des Wiederaufbaus nach dem Krieg: das sind Michael Klimow, Palladium Bogdanow, Georg Dmitrewski und Elisabeth Kudriawtsewa.

Wladislaw Alexandrowitsch, Sie hatten Gelegenheit, mit großen russischen Komponisten zusammenzuarbeiten - Georg Swiridow und Valeri Gawrilin. Woran erinnern Sie sich?

Swiridow und Gawrilin folgen der allgemeinen Linie der russischen Musik, wie sie von Glinka und Dargomischski bis Borodin, Balakirev, Rimski-Korsakoff, Mussorgski und dann Tschaikowski, Rachmaninoff, Tanajew, Glasunow bis Stravinsky, Prokofjew, Schostakowitsch und ihre modernen Erben zu uns gelangt ist.

Musikalisch wird Gawrilin immer Russland selbst ähneln: die Jahrhunderte der Schmerzen, all die Freuden und Tränen, Umstürze und großen Leistungen zusammen mit der Entweihung der heiligen Stätten, Verrat, Ruin und Wiederauferstehung aus den Ruinen, vergleichbar der Wiederauferstehung Christi, und dabei durchdrungen von der Liebe und einem heilenden Glauben; mit einem manchmal leichtsinnigen Vertrauen in die Zukunft, etwas, das in schweren Zeiten unverständlich aber unentwegt im Vordergrund des Volksbewusstseins steht. Genau genommen ist Swiridow nicht sehr anders. Es ist kein Zufall, dass diese beiden Namen oft Seite an Seite zu finden sind.

Mit Georg Wassiljewitsch Swiridow haben wir seit mehr als drei Jahrzehnten direkten Kontakt. Während gemeinsamer Proben und Konzerte haben wir vieles besprochen, vor allem die Probleme im Erziehungswesen und in der Kultur.

Sie sind zur Zeit auf Konzertreise in Europa. Wie sehen Sie das - wer hat nun den größeren Einfluss (in den Künsten) - Europa auf Russland oder umgekehrt?

In Europa genau wie in der ganzen Welt ist die russische Kunst in ihren zahllosen Spielarten so begehrt wie eh und je: russisches Theater, russisches Ballett und Oper, Sinfonieorchester, Chöre und die schönen Künste. Sie dürfen es mir nicht übelnehmen, aber ich finde, dass das Fernsehen aus den Nähten platzt vor Pop-Kultur, was die Intelligenz und das ethische Bewusstsein der Menschen verdirbt. Sie bekommen dies im Überfluss. Aber gleichzeitig kümmert man sich in vielen Ländern um die Erhaltung der nationalen Kultur, Sprache und Sitten im Angesicht des Drucks der Globalisierung und der Angst, inmitten der gesichtslosen Massen "anders" zu sein.

Wie erhalten Sie das russische Lied, die Tradition der Chormusik am Leben in unserer verstädterten Gesellschaft, die vom Verbrauch angetrieben wird, wo die Menschen nicht mehr singen und auch keinen Drang danach verspüren? Was ist die Lösung?

Russland hat immer gesungen, das Land ist voll des Klangs der menschlichen Stimme. Diese tief verwurzelte Kultur ist der Ursprung aller russischen Musik in all ihrem Reichtum und ihrer Originalität. Durch die dankbare Annahme der europäischen Wissenschaften bewies Russland, dass es nicht nur über dieselben Stärken und Talente wie die großen Söhne von Westeuropa verfügte, sondern trug in Wellen des Fortschritts zur Entwicklung der Musik der Welt bei: Bortnianski, Glinka, Mussorgski, Rimski-Korsakoff, Tschaikowski, Rachmaninoff, Strawinsky, Prokofjew, Schostakowitsch.

Unser Staatschor ist nach Jahren großer Prüfungen wieder zum Teil des weltweiten Ruhms der russischen Gesangskunst auferstanden. Der Staatschor, der heute vor uns steht, beruht auf ererbtem Ruhm - dem Band der Zeit und der Kontinuität der Traditionen, und es ist unsere Pflicht und unser Leben, diesen Ruhm weiter zu verbreiten.

Irina Roganowa (St. Petersburg), geehrte Kulturarbeiterin der russischen Föderation, Leiterin des Jugend- und Kinderchors "Harmonie", Präsidentin des Verbandes der Dirigenten von Jugend- und Kinderchören in Nordwest-Russland, Organisatorin der Chorwettbewerbe "Regenbogen" und eines Komponistenwettbewerbes "Chorlabor im 21. Jahrhundert", Autorin von methodologischen Artikeln, Repertoire-Anthologien; Mitglied des Präsidiums des WMO. E-Mail: choirharmony@gmail.com



Übersetzt aus dem Russischen ins Englische von James Johnston, UK

Redigiert von Irene Auerbach, UK

Übersetzt aus dem Englischen von Irene Auerbach, UK ●

Conducting Hope: der einzige Chor einer Männer-Haftanstalt in den USA, der außerhalb von Gefängnismauern auftritt (s. 32)

In einem unauffälligen Raum in Lansing, Kansas, der als Hauskapelle dient, sitzt eine Handvoll Männer in alten Kirchenbänken. Sie halten ein Notenblatt in der Hand. Vor ihnen steht ein Mann mittleren Alters mit Spitzbart und signalisiert dem Begleiter am Keyboard, den Ton zum Einsingen anzuschlagen. Die Chorprobe beginnt. Wenngleich überall in der Welt viele Chorproben in gleicher Weise beginnen, zeichnet sich diese doch durch eine Besonderheit aus. Bei der Einrichtung handelt es sich nämlich um die Justizvollzugsanstalt „Lansing Correctional Facility“, und die Sänger sind allesamt Insassen dieser Anstalt.

So beginnt der Dokumentarfilm *Conducting Hope*, der die Geschichte der East Hills Singers chronologisch nacherzählt. Des Chores, der 1995 von Elvera Voth ins Leben gerufen wurde, einer Chorleiterin, die ihre Heimat Alaska verließ, um sich in Kansas zur Ruhe zu setzen. Voth war auch Mitbegründerin der in Kansas City ansässigen gemeinnützigen Organisation „Arts in Prison“, die es sich zum Ziel gesetzt hat, „Zuständigkeitsbewusstsein, Verantwortungsbewusstsein und Führungsqualitäten“ zu fördern. Die East Hill Singers werden mittlerweile von Kirk Carson geleitet, einem ehemaligen Opernsänger, der auch als IT-Zulieferer der Rüstungsindustrie tätig ist. Carson leitet den Chor nun seit über vier Jahren, und die Erfahrungen mit den East Hills Singers haben in ihm eine grundlegende Veränderung bewirkt. „Ich übernahm diese Aufgabe mit dem Gedanken, dass ich etwas zurückgeben sollte“, erklärt er. „Innerhalb weniger Wochen wurde mir bewusst, wie dumm dieser Gedanke war, denn dass, was ich zurückbekomme, übersteigt das, was ich jemals schenken kann, um ein Vielfaches.“

Die Autorin Leslie Cockburn stellt fest, dass die größte Schwierigkeit bei der Erstellung eines Dokumentarfilms darin liegt, einen komplexen Sachverhalt einfach darzustellen. In *Conducting Hope* liegt die Kompliziertheit in der Bildung eines geschlossenen Ensembles. Die Häftlinge werden nicht zum Vorsingen gebeten, und der Teilnehmerkreis verändert sich laufend. Der Großteil der rund fünfzig Sänger hat nie zuvor in einem Ensemble gesungen, und während der Konzerte treten sie zusammen mit einem separaten Männerchor aus einer Gemeinde auf, mit dem sie zuvor noch nie gemeinsam gesungen haben. Sie sind der einzige Chor einer Männer-Haftanstalt in den USA, der außerhalb der Gefängnismauern auftritt.

Auch die Lebensgeschichten der Häftlinge sind sehr vielschichtig und komplex. Die Liste der Straftaten, derentwegen die Sänger verurteilt wurden, reicht von Drogenmissbrauch und Drogenherstellung über Raub bis hin zu versuchtem Mord und Sexualstraftaten. Viele Inhaftierte stammen aus schwierigen Lebensverhältnissen und können mit Kritik nicht umgehen. Für manche ist dies die erste Erfahrung von gemeinschaftlicher Aktivität. Auch wenn sich die Sänger in Alter und persönlichen Hintergründen sehr unterscheiden, so ist ihnen allen eines gemein: ihre Rückkehr in die Gesellschaft ist vorgesehen. Genau die Fähigkeiten, die sie hier lernen, sollen ihnen zu einem besseren

Tobin Sparfeld
Chorleiter und
Pädagoge

Leben verhelfen und dazu beitragen, dass ihnen diese Rückkehr nach der Entlassung gelingt.

In *Conducting Hope* geht es um Erlösung. Während des Films werden Männer in verschiedenen Phasen dieser Geschichte gezeigt. Wir lernen den Rapper Essex Sims kennen, einen Insassen, der wegen einer lebenslänglichen Freiheitsstrafe nicht im Chor mitwirken darf, der gleichwohl ein Lied komponiert hat, in dem er seine Rap-Texte mit gregorianischem Gesang kombiniert. Da ist Kurt Irish, der wegen Alkohol- und Drogensucht einsitzt und voller erwartungsvoller Spannung seinem letzten Konzert vor seiner Freilassung entgegensteht. Und dann gibt es natürlich auch diejenigen, die die Geschichte von der Erlösung bereits durchlebt haben. So wie David Jones. Er, der einst als Häftling im Chor mitsang und nun seit seiner Entlassung (oder „mit dem Abschluss in der Tasche“, wie es die East Hill Singers bezeichnen) als Gemeindegänger weiterhin singt, betreibt ein eigenes Bauunternehmen.

Wir begegnen auch Familienmitgliedern und anderen Angehörigen der Häftlinge, die alle stark unter den Auswirkungen leiden, die eine Freiheitsstrafe hat. Einige Angehörige sind nicht in der Lage oder bereit, die Sänger im Gefängnis zu besuchen, und so bieten die vier Konzerte im Jahr den Häftlingen die Gelegenheit, und sei es nur für einen kurzen Moment, mit der Familie zusammenzutreffen und sich in einem positiven Licht zu präsentieren.

Am bemerkenswertesten an den East Hill Singers ist die Mittelmäßigkeit in allem. Die Gefangenen bilden keinen sehr starken Chor. Intonation ist ein Thema, manche Stimmen stechen stark heraus, das musikalische Können, ähnlich wie die Konzentration, geht während der Proben auf praktisch Null zurück. Der Gemeindechor, der für sich probt, klingt etwas besser, aber nicht sehr viel. Das anspruchsvollste Werk, das sich das Ensemble ausgewählt hatte, ist der erste Satz aus Randall Thompsons *Testament of Freedom*. Carson stellt fest, dass „das Niveau manchmal nicht meinen Vorstellungen und Wünschen entspricht, doch ich muss mir immer vor Augen führen, dass das Aufführungsniveau nicht der eigentliche Grund ist, warum ich hier bin.“ Mit seiner Dirigierweise, die zwar klar, aber schwerfällig, wohlwogen ist, mit seinen über der Brust schwebenden Armen und dem auf die Partitur gehefteten Blick ist Carson selbst durchschnittlich.

Was *Conducting Hope* den Zuschauern jedoch anschaulich aufzeigt, ist die transformierende Kraft der Musik, und dies selbst in mittelmäßigen Chören. Da die ersten Filmszenen innerhalb der Gefängnismauern spielen, wird dem Betrachter recht schnell die Erfahrung zuteil, das Leben außerhalb der Einrichtung durch die Augen der Insassen selbst zu sehen. Sie finden immense Freude an den einfachsten Aktivitäten wie z.B. der Fahrt im Kleinbus zu der Kirche, in der sie ihren Konzertauftritt haben werden. Ihre Augen leuchten auf, während sie ein normales Gericht in der Kirche verzehren, „echtes Essen“ schmecken. Und ihre Reaktionen nach den Konzerten verdeutlichen, wie sehr sie die Normalität dieser Momente wertschätzen.

Dirigenten verstehen die Herausforderungen, denen sich Carson gegenüber sieht. Mit manchmal um die fünfzig Sängern, Amateure und Anfänger, kommen uns seine Tipps und Ratschläge sehr bekannt vor. „Auf die Artikulation achten! Deutlich, deutlich, deutlich!“ „Notenmappe in die rechte Hand - wo ist rechts?!“ Die Szene, in der nochmals wiederholt wird, wann sich der Chor setzt und wieder erhebt, und in der andere logistische Fragen kurz vor Konzertbeginn geklärt werden, ist uns sehr vertraut. Doch sein weltlicher, pragmatischer Ansatz trägt dazu bei, dass sich im Leben seiner Sänger ein Wandel vollziehen kann. In seinen Konzerten lässt er zahlreiche Solisten auftreten, die durch diese Erfahrung Selbstvertrauen gewinnen. Die Programme sind so gestaltet, dass jedem Werk eine längere Werkeinführung vorangestellt ist, die jeweils von einem anderen Häftling vorgetragen wird. Es mag banal erscheinen, doch Carson verwendet sehr viel Zeit darauf, mit den Häftlingen die Texte zu erarbeiten, die sie vor Publikum zu sprechen haben. „Ich weiß, wenn sie vor 200 Menschen hinstehen und einen zweiminütigen Vortrag halten können, dann werden sie nach ihrer Entlassung auch zu einem Bewerbungsgespräch gehen können. Das ist dann ein Kinderspiel.“

Dieser Dokumentarfilm mit Margje Friedman als Produzentin und Regisseurin ist ein unterhaltsamer Film für die allgemeine Öffentlichkeit, für Chorleiter indes ist er in zweifacher Hinsicht ein sehr wertvoller Film. Wir wissen, dass selbst gewöhnliche, banale musikalische Erfahrungen heilende Wirkung auf Menschen entfalten können. In diesem Film jedoch sehen wir vor dem Hintergrund von Lebensläufen, die durch schreckliche Taten durchkreuzt wurden, dass eine Veränderung eingesetzt hat und Wirkung zeigt: Sänger lernen Neues über Führungsverhalten, Teamarbeit und persönliche Verantwortung. Sie teilen offen ihren Schmerz, ihre Hoffnungen und Werte. Sie erfahren den Wert später Dankbarkeit, lernen etwas über „Entschlossenheit“, lernen etwas über kritisches Denken und den Umgang mit Kritik zur Verbesserung der eigenen Fähigkeiten. Die Konzerte sind hierfür das beste Übungsfeld für die Sänger. Da viele Gefangene immer und immer wieder von ihren zahlreichen Fehlern und Versagen erzählt bekommen, erkennen viele die Mitwirkung im Chor als eine Chance, etwas zu tun, worin sie noch nicht gescheitert sind. Und solange sie kämpfen, werden sie nicht scheitern. Die Reaktion des Publikums auf die Konzerte ist meist ein großes Erstaunen darüber, dass „die Sänger überhaupt nicht wie Gefangene aussehen“. Und für einige Stunden sind sie es auch nicht. Wie sagte die Mutter eines Häftlings treffend: „Wenn ich den Chor betrachte, dann sehe ich nicht nur meinen Sohn, sondern, offen gesagt, die Söhne vieler Mütter. Und weil vielleicht die ein oder andere

Mutter der übrigen Jungs nicht anwesend ist, gibt es mir ein wirklich gutes Gefühl, dabei zu sein.

Als engagierte Musiker wollen wir wissen, wie Musik noch mehr Menschen berühren und ansprechen und unsere Gemeinschaften bereichern kann. Die East Hill Singers sind eine Erfolgsgeschichte. Die Rückfallrate in amerikanischen Gefängnissen liegt bei 50 %. Unter den Mitgliedern des East Hill Choir beträgt sie 18 %. Auch wenn nicht immer alles mit einem Happy End abschließt, ist Conducting Hope ein lebendiges Zeugnis für die Macht der Musik. Es zeigt den Chorleitern, dass wir aufregende Chormusik-Projekte entwickeln und ausbauen können, um noch mehr Menschen zu erreichen und unsere Zwecke zu fördern.

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



Übersetzt aus dem Englischen von Petra Baum, Deutschland ●

Drittes internationales Chorfestival "Eurasia Cantat" vom 27. bis 30. April 2015 in Jekaterinburg

Entdecken Sie Russland, ein gastfreundliches und kultiviertes Land (s. 36)

Vom 27. bis 30. April fand in Jekaterinburg in großem Rahmen ein Treffen von Chorensembles anlässlich des 3. Internationalen Chorfestivals "Eurasia Cantat" statt. Über 70 Chorgruppen begegneten sich während des Wettbewerbes, um ihr Können, ihr Talent und die Schönheit des Chorgesanges zu beweisen. Vielen Ausführenden gilt die Einladung zum Festival nach Jekaterinburg als ein herausragendes und bedeutungsvolles Ereignis in der kreativen Karriere ihres Ensembles. Die Konzerthallen mit der besten Akustik in Russland, das fantastisch hohe professionelle Niveau der international besetzten Jury, das Interesse und die Aufmerksamkeit der städtischen Leiter, die komfortable Unterbringung – all das hat dazu beigetragen, dass die weite Ausstrahlung des Wettbewerbes und die Anzahl der sich um Teilnahme bewerbenden Gruppen größer geworden ist.

Gastlichkeit und Freundschaft: Dies sind die Prinzipien, von denen sich die Organisatoren des großen Festivals in Jekaterinburg leiten lassen. Die Organisatoren werden die besten Hotels für Sie buchen, sicherstellen, dass Ihre Gruppe gut versorgt ist, sich um den Transport, um Ausflüge und Museumsbesuche kümmern und Besichtigungen von Sehenswürdigkeiten, Theater- und Parkbesuche organisieren.

Unsere Stadt ist einzigartig. Jekaterinburg liegt im zentralen Teil der eurasischen Landmasse, an der Grenze zwischen Europa und Asien, und hat 1,6 Mio. Einwohner. Jekaterinburg ist ein administratives, ökonomisches, wissenschaftliches und kulturelles Zentrum, und viele Länder haben hier Konsulate und Visabüros. 2002 wurde Jekaterinburg von der UNESCO zu einer von 12 idealen Weltstädten ernannt.

- Jekaterinburg ist, nach Moskau und St. Petersburg, der drittgrößte Verkehrsknotenpunkt Russlands. Hier kreuzen sich sechs Bundesautobahnen, sieben Hauptbahnlinien, und es gibt den großen internationalen Flughafen Koltsovo.
- Jekaterinburg ist auch eine von Russlands wissenschaftlichen Hochburgen. Es verfügt über sage und schreibe 20 staatliche Institutionen der höheren Ausbildung mit über 200.000 Studenten.
- Jekaterinburg gehört zu den Städten, in denen Spiele der Fußballweltmeisterschaft 2018 ausgetragen werden.
- Jekaterinburg gehört zu den wichtigsten kulturellen Zentren Russlands. Im Stadtbild finden sich viele Gebäude aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, welche die Blicke sowohl der Einheimischen als auch der Touristen auf sich ziehen, und seine Handelshäuser gehören zum

Jelena Bartnovskaja

Chorleiter und
Lehrerin

bedeutenden kulturellen Erbe der Stadt. Die Händler des 18. Jahrhunderts besaßen Industrierwerke und Goldminen. Der Goldrausch, der den Ural am Ende des 18. Jahrhunderts traf, erlaubte es den reichsten Familien, den Zotovs, Rastorguevs und Kharitonovs, herrliche Gebäudekomplexe zu erbauen, die bis auf den heutigen Tag erhalten sind. Seite an Seite mit diesen stehen moderne, aufgrund ihrer Größe und Schönheit beachtenswerte Gebäude. Im Stadtzentrum steht das höchste Gebäude des Urals, Sibiriens und Zentralasiens, das Vysotskii Geschäftszentrum; 198 Meter hoch, mit einer Aussichtsplattform in 186 Meter Höhe und einem Hubschrauberlandeplatz auf dem Dach. Bürger und Gäste der Metropole am Ural können nun die wunderschöne Stadt aus der Vogelperspektive bewundern.

Jekaterinburg ist eines der großen Theaterzentren Russlands. Es gibt 24 Theater in der Stadt, von denen die meisten nicht nur in Russland, sondern auch im Ausland bekannt sind. Die vielen Preise, die unsere Theater beim Festival "Goldene Maske", Russlands wichtigstem Theaterfestival, gewonnen haben, zeugen von der Originalität ihrer Vorstellungen. Das städtische Puppentheater in Jekaterinburg ist der Veranstaltungsort für den "Großen Petruschka", das berühmteste Festival für Puppentheater weltweit. Auch das internationale Clown-Festival hat mehrere Jahre in Jekaterinburg stattgefunden und ist einzigartig in der weltweiten Zirkus-Geschichte.

In Hinblick auf Kirchen und religiöse Stätten wecken die "Kathedrale auf dem Blut (Храм на Крови)" und der Patriarchenhof den Stolz und die Freude unserer Bürger. Die Kathedrale ist eine der größten, nicht nur in Jekaterinburg, sondern in ganz Russland. Die Heilige-Dreifaltigkeits-Kirche und die Kirche von Alexander Nevsky, welche auf dem Gelände des Novo-Tikhvin-Nonnenklosters liegt, beeindruckten ebenfalls die Besucher durch ihre Größe und Schönheit. Der von Touristen meist besuchte Ort in Jekaterinburg ist das Kloster der Heiligen Zarenmartyrerin in Ganina Jama (Ганни́на Яма), welches außerhalb Russlands zu makabrem Ruhm gelangte als der Ort, an dem die Überreste des letzten russischen Zaren und seiner Familie 1918 ihrer letzte Ruhe fanden.

Die Stadt pflegt sorgfältig ihre mehr als 50 Museen. Die wundervoll reichhaltigen Sammlungen des Kraevedcheskii-Museums führen Sie in die Geheimnisse der Geschichte des Urals und des Uralgebirges ein. Im Museum zur Geschichte der Stadt Jekaterinburg haben die Besucher Gelegenheit, individuell und ohne Hast die Geschichte der Stadt zu entdecken.

Es gibt somit mindestens drei Gründe, Jekaterinburg zu besuchen und an dem 4. Internationalen Chorfestival "Eurasia Cantat" 2017 teilzunehmen:

- Zuerst: Nur hier genügt ein einziger Schritt, um aus Asien heraus und nach Europa hinein zu kommen.
- Zweitens: Diese gastfreundliche Megapolis entwickelt sich rasch und ist in der Lage, ihren Besuchern Service auf international exzellentem Niveau anzubieten. Wir haben heute ansehnliche Erfahrung auf diesem Gebiet. Wenn Sie kein Russisch sprechen, werden Sie keine Verständigungsprobleme haben, da die Stadt über eine Anzahl von Übersetzern verfügt, die perfekt Englisch, Französisch oder Deutsch sprechen. Jekaterinburg steht seinen Besuchern aufgeschlossen und fürsorglich gegenüber, und besonders am Herzen liegen der Stadt die kreativen Gruppen, die an großen kulturellen Projekten teilnehmen.
- Drittens schließlich: Die Organisatoren des Wettbewerbs ermöglichen es den Vertretern der europäischen und asiatischen Kulturen, sich auf einer Bühne zu begegnen, was ohne Zweifel das professionelle Niveau der Musiker, Dirigenten und Sänger verbessert und sicherlich zur Entfaltung der Freundschaft und des gegenseitigen Verständnisses zwischen den Völkern dieser Welt beiträgt. Während des Internationalen Chorfestivals in Jekaterinburg wird die ganze Stadt zu einer großen Festivalbühne, mit Konzerten, kreativen Treffen, Meisterklassen und Wettbewerbsrunden, die in den besten Konzerthallen stattfinden.

Im Jahr 2015 nahmen 1800 Sänger aus 16 russischen Städten an dem Wettbewerb teil. Den Höhepunkt des Festivals bildete das Konzert am letzten Abend, als der Wettstreit um den Grand Prix stattfand. Das Publikum war hingerissen von den Vorführungen der sechs Chorensembles, den Siegern in den verschiedenen Kategorien. Jedermann hielt den Atem an in Erwartung der Entscheidung der Jury. Milan Kolena (Slowakei), der Leiter und künstlerische Manager des Apollo-Chors, Direktor der Schule für Gregorianischen Gesang und künstlerischer Leiter verschiedener internationaler Chorwettbewerbe, war der Vorsitzende der Jury. Er wurde unterstützt von Andrea Angelini (Italien), dem Leiter des Carla-Amori-Chores und künstlerischen Direktor des Festivals "Voci nei Chiostrì" und Präsidenten der AERCO (Associazione dei Cori dell'Emilia Romagna), weiterhin von Nina Groshikova (Russland), Professorin und "Distinguished Worker of the Arts in the Russian Federation", und von Vladimir Zavadskii (Russland), Professor und "Distinguished Artist of Russia". Gemeinsam verkündeten sie ihre Entscheidung: Den Grand Prix gewann der Frauenchor aus Krasnojarsk (Russland)! Dieser einzigartige Preis, eine von einem Künstler aus dem Ural gestaltete Vase, dazu ein Geldpreis über 1000 Euro, gelangten nach Krasnojarsk. Der Konzertchor "Aurora" aus Jekaterinburg, der Studentenchor von Novosibirsk, die Chöre "Vivat" aus der Stadt Nižnij Tagil und "Rainbow" aus Jekaterinburg wurden auch mit besonderen Preisen bedacht.

Alle notwendigen Informationen können Sie auf der offiziellen Festival-Homepage www.eurasia-cantat.ru (russisch) oder www.eurasia-cantat.ru/en/ (englisch) finden, oder Sie können für weiterführende Auskünfte unsere Betreuerin Anna Tikhonova unter der Adresse info@eurasia-cantat.ru erreichen.

Übersetzt aus dem Englischen von Manuela Meyer, Deutschland ●

Das neue Reykjaviker Friedenschor-Festival (s. 40)

Die Idee ist wirklich sehr einfach: Chöre aus der ganzen Welt singen jedes Jahr für den Weltfrieden den gleichen Song zur gleichen Zeit am jeweils dritten Sonntag im Februar. Oder, mit den Worten des isländischen Unternehmers Ýmir Björgvin Arthússon, dem Initiator des Reykjaviker Friedensfestivals:

“Wir laden Chöre ein, das schöne Arrangement des Songs LOVE, bearbeitet vom legendären englischen Dirigenten und Chorleiter Ben Parry, gebührenfrei zu bekommen. Chöre werden dadurch FRIEDENSBRINGER, indem sie die Aufgabe übernehmen, Ben Parrys Chorarrangement von John Lennons Song LOVE zu lernen und diesen Song zur gleichen Zeit wie andere Chöre auf der ganzen Welt zu singen. Wir bitten all unsere FRIEDENSBRINGER, sich auf unserer Webseite (www.reykjavikpeacefestival.com) zu registrieren und den Gesang von LOVE aufzunehmen und mit uns auf unserem YouTube-Kanal zu teilen, um die Welt damit zu erfreuen. Für die Chöre, die sich dafür interessieren, sich uns in Island anzuschließen, haben wir einen vier Tage dauernden Reiseplan mit dem Schwerpunkt darauf, eine friedliche Erinnerung eines beeindruckenden gemeinsamen Singens in der zauberhaften Natur Islands zu bekommen.“

Im Februar 2015 sangen tausende Sänger/-innen aus der ganzen Welt und wurden so FRIEDENSBRINGER in diesem ersten Jahr des Reykjaviker Friedensfestivals. Der Augenblick in der Harpa Music Hall am 22. Februar 2015, als über 600 isländische Chorsänger/-innen gemeinsam den Song LOVE für den Weltfrieden sangen und so FRIEDENSBRINGER wurden, war für die Sänger/-innen und die Zuhörer/-innen gleichermaßen unvergesslich.

Aber wie ist die Idee des Friedensfestivals entstanden?

Ýmir berichtet, dass er und seine Frau Hrefna, die über viele Jahre Besucher durch Island geführt haben, 2012 Besuch von einem norwegischen Chor bekamen:

“Nachdem wir fünf Tage in Islands unberührter Natur mit den fröhlichen und schönen Stimmen des Chors aus der kleinen norwegischen Stadt Lofoten verbrachten, geschah etwas Magisches. Wir spürten das Glücksgefühl, das einem ein Chor geben kann und verspürten den wahrhaftigen Wunsch nach mehr Gesang und Glück! Den Gesang mit dem Frieden zu verbinden, war ein offensichtlicher Schritt, da Island bekannt ist als eine der friedlichsten Nationen der Erde, ohne Militär, mit sehr geringer Kriminalität und dem Glauben, dass die Welt in Frieden zusammenleben kann. Bald wuchs die Idee zum Wunsch heran, die Welt wirklich zu einem besseren Ort zu machen und ALLE Chöre der ganzen Welt gemeinsam zur gleichen Zeit für den Weltfrieden singen zu lassen.“

Yoko Ono

Yoko Ono ist Ehrenbürgerin von Reykjavik. Der Imagine-Friedensturm, zur Erinnerung an John Lennon errichtet, ist zu einem Symbol der Stadt geworden. Das Denkmal besteht aus einer hohen Lichtsäule, die von einem weißen Felssockel projiziert wird und in 24 Sprachen die Worte „Imagine Peace“ eingraviert hat. Die Lichtsäule erscheint im Himmel an ausgewählten Wintertagen. Augenzeuge zu werden vom tanzenden Polarlicht, zusammen mit dem Friedensturm, ist wirklich etwas von jenseits dieser Welt.

Als Yoko Ono gebeten wurde, Teil des Reykjaviker Friedensfestivals zu werden, gefiel ihr die Idee und sie bat darum, den Song LOVE als offiziellen Song des Festivals auszuwählen. LOVE ist einer von John Lennons Songs, die er persönlich für Yoko Ono komponierte. Wie Yoko Ono selbst schrieb:

„Das Reykjaviker Friedensfestival ist ein schönes Projekt, das das Potenzial hat, die Welt zu einem besseren Ort zu machen. Chöre und Friedensfreunde werden John Lennons Song LOVE auf der ganzen Welt zur gleichen Zeit singen für den Weltfrieden. Ich wünsche mir von ganzem Herzen, dass wir Menschen und Länder, die im Konflikt zueinander stehen, wenigstens für fünf Minuten jedes Jahr in diesem friedlichen Augenblick zusammenbringen“. Ben Parry - eine lebende Legende in der Welt der Chormusik

Als Ýmir Björgvin anfang, nach einem künstlerischen Leiter für das Festival zu suchen, stieß er rasch auf den Namen Ben Parry. Es stellte sich heraus, dass Parry fasziniert war von der Idee und erklärte, dass er bereit sei, diese Aufgabe zu übernehmen.

“Das Arrangement für Amateur- als auch für professionelle Chöre durch Ben Parry ist beachtlich“, sagt Ýmir. “Es ist ein Geschenk für Chöre in der ganzen Welt mit der Hoffnung, dass die Welt unsere Stimmen, die für den Frieden singen, hören wird. Ben Parry wird auch Workshops leiten sowie das Singen in der Musikhalle Harpa am 21. Februar 2016 dirigieren (<http://harpa.is>).

Neben der Tatsache, dass er einer von Großbritanniens bekanntesten Orchesterdirigenten ist, hat Parry mit Sir Paul McCartney zusammengearbeitet sowie viele große Filmsoundtracks dirigiert, wie die von *Harry Potter* und *The Hunger Games*. Erst vor kurzem wurde Ben Parry zum neuen Dirigenten der nationalen Jugendchöre Großbritanniens ernannt.

Ymir Björgvin ist mehr als glücklich darüber, dass Parry bereit war, als künstlerischer Leiter des Festivals aufzutreten: „Einen so großen ‘Maestro’ wie Ben Parry zu haben, der die Idee des Reykjaviker Friedensfestivals formt und lebt, ist mehr wert als Wörter beschreiben können“.

Vier Tage Abenteuer in Island 2016

Chöre registrieren sich bereits dafür, nach Island im Februar 2016 (18.-22. Februar) zu kommen und sich dem Programm des Friedens, des Spaßes, der Leute, Natur und des Gesangs anzuschließen. Ymir meint, dass das Team der Organisatoren sich wirklich darauf freut, die Natur, die Stadt, Kultur und die Leute mit den singenden Gästen aus verschiedenen Teilen der Welt zu teilen.

Das Reykjaviker Friedensfestival ist jetzt offiziell Teil des Winterkalenders der Stadt Reykjavik, indem man dem großen Erfolg im ersten Jahr des Festivals im Februar 2015 folgt. Daher wird die dritte Februarwoche von nun an zur Reykjaviker Friedensfestival-Woche, und die Einheimischen freuen sich auf den Gesang der Chöre an verschiedenen Lokalitäten, ganz zu schweigen vom finalen Augenblick des gemeinsamen Singens in der Harpa Music Hall.

Die Liedauswahl, die die Chöre gemeinsam in Island singen werden, wird 2016 dieselbe sein wie 2015, wegen der allgemeinen bescheidenen Fröhlichkeit und der andauernden Gänsehaut für über 30 Minuten sowohl auf den Körpern der Sänger/-innen wie auch denen der Zuhörer. Die Chöre, die in der Harpa Music Hall singen, werden wie aus einer Kehle folgende Lieder singen:

- *To Be Grateful*, einer der lokalen Hits der Hippiezeit: <http://www.visir.is/section/MEDIA99&fileid=CLP33904>
- *Heyr Himnasmiður*, ohne Zweifel die Nummer eins der von Chören in Island gesungenen Songs in Island: <https://www.youtube.com/watch?v=e4dT8FJ2GEO>
- *LOVE*, John Lennons schöner Song: <https://www.youtube.com/watch?v=HybcK892uBY>

Programmdetails für Besucherchöre kann man auf der Webseite des Reykjaviker Friedensfestivals finden (www.reykjavikpeacefestival.com). Ymir möchte auch erwähnen, dass das Festivalteam wirklich dankbar ist für die wertvolle Hilfe der Stadt Reykjavik (<http://www.visitreykjavik.is>) und der nationalen Airline Icelandair (www.icelandair.com) sowie einer Anzahl einiger Legenden in der Welt der Musik und Kultur.

“Sie waren alle eine treibende Kraft, diesen wundervollen Traum wahr werden zu lassen.”

Übersetzt aus dem Englischen von Albrecht Barth, Deutschland ●

Arthur Björgvin Bollason ist ein isländischer Autor und Journalist. Er hat mehrere Bücher über die Kultur seiner Heimat geschrieben, auf Isländisch und auf Deutsch. In Island war er mehrere Jahre Gastgeber eines eigenen Fernsehprogramms. Von 1999 bis 2003 war er Direktor des isländischen „Saga Center“. Seit 2004 hat Bollason in Deutschland gelebt, wo er hauptsächlich als PR-Repräsentant der isländischen Nationalfluglinie Icelandair in Zentraleuropa arbeitete. E-Mail: arthur@icelandair.is



Gregorianischer Choral: Fremd im eigenen Haus (s. 45)

Der von mir gewählte Titel für diesen Artikel ist die bittere Synthese post-konziliarer Überlegungen – es wäre vielleicht korrekter zu sagen „fehlender Überlegungen“ – in Bezug auf den Gregorianischen Choral. Viele Male habe ich gedacht, dass es einfacher wäre, über den Gregorianischen Choral zu sprechen, wenn das *Sacrosanctum Concilium*, der berühmte Artikel 116, so formuliert worden wäre: „Während die Kirche die künstlerischen und ausdrucksstarken Eigenschaften des Gregorianischen Chorals immer gewürdigt hat, erkennt sie ihn nicht als die richtige Musik für die römische Liturgie an: daher hält er nicht die wichtigste Stellung, obwohl er nicht von der Liturgie ausgeschlossen wird.“ Jeder andere hätte sich gedrängt, dem Gregorianischen Choral in Anerkennung seines Wertes als Grundlage der westlichen Musik eine Goldmedaille zu verleihen; bis heute wären sich fast alle einig, dass er als wichtiger kultureller Faktor der Vergangenheit und als herausragendes Zeugnis der Kirchenliturgie anzuerkennen ist, aber er wird hoffnungslos überlagert von neuen liturgischen Ansprüchen, auf die er vielleicht nicht in der passenden Form reagieren kann. Indem sie ihm die Ehre zugesteht, den er durch jahrhundertlangen Dienst erworben hat, sollte es die Kirche selbst sein, die ihm einen neuen, angemessenen – wenn auch nicht mehr den wichtigsten – Platz in ihrer Liturgie gewährt. Das wäre vernünftiger, einfacher und ganz gewiss viel bequemer.

Die post-konziliare Praxis hat, wie wir wissen, in Wirklichkeit die traurige Fantasie dieses ausgedachten Artikels 116, den ich mir die Freiheit zu erfinden nahm, bei weitem übertroffen. Die schreckliche Trockenheit liturgischer Musik ist in Anbetracht der zuvor erwähnten hypothetischen post-konziliaren Feststellung überraschend. Dennoch bekommt all dies eine skandalöse Nebenbedeutung – skandalös im etymologischen Sinn – im Licht des wahren konziliaren Artikels: „Die Kirche erkennt den Gregorianischen Choral als die wahre Musik der römischen Liturgie an: daher, da alles innerhalb der Liturgie gleichwertig ist, hält er die wichtigste Position.“

In der Weisheit ihrer Tradition hat die Kirche nie irgendwelche Zweifel in Bezug auf den Gregorianischen Choral gehabt: das *Sacrosanctum Concilium* besiegelt nur einen unbestreitbaren Zustand mit einem entschiedenen Gebot und so mit einer Verpflichtung zu einem erneuerten Verständnis, das nie versagen kann. Ein erneuertes Verständnis, das es sich nicht leisten kann die falschen Fragen zu stellen, genau weil es auf einem unveränderlichen Gebot gegründet ist. Die Frage „Gregorianischer Choral, ja oder nein?“ ist falsch gestellt und verdient keine Antwort, da die Kirche bereits eine unmissverständliche gegeben hat. In dem konziliaren Artikel, den ich zitiert habe, bestätigt die Kirche das Offensichtliche: es ist wichtig zu vermerken, dass die Betonung auf der Tatsache liegt, dass der Gregorianische Choral zur Liturgie der Kirche *gehört*, daher wird er auf einer Ebene wertgeschätzt, die rein künstlerische Überlegungen übersteigt. Die Kirche wird niemals definiert durch ein Kunstwerk, einen Architekturstil oder ein musikalisches Repertoire. Der Gregorianische Choral ist keine Ausnahme (auch wenn es so scheinen mag), wenn man davon ausgeht, dass er nie von künstlerischer Warte beurteilt wird, sondern eng verbunden ist mit *seinem* wahren Schatz: Gottes Wort. Dieses allein *gehört* zu ihm, da die Interpretation des Wortes zur Kirche gehört. Wenn wir also über den Gregorianische Choral sprechen, geht es nicht um die Musik, sondern um ein grundlegendes kirchliches Element: das Verhältnis zwischen der Kirche und dem Wort. Von diesem Konzept, unverzichtbar für das Verständnis des komplexen Phänomens mit Namen *Gregorianischer Choral*, werden wir bei unseren Überlegungen ausgehen.

Aus dem Konzilsdokument ergibt sich die Einladung, liturgische Musik und vor allem den Gregorianischen Choral nicht abzuschreiben, sondern *neu zu denken*. Letztlich bedeutet das, neue kirchliche Überlegungen zu fördern, die nicht nur auf einer in der Tradition gesicherten Quelle beruhen, sondern auf immer neuen Entdeckungen aus vielerlei Studien- und Forschungsgebieten (Gregorianische Paläographie und Semiologie, Modalität und sogar Patrologie, Liturgie, Theologie, Kunstgeschichte ...), die auf eine ernsthafte und nicht-ideologische Weise beispiellose Beiträge zum Körper und zur Substanz des lebensnotwendigen Prinzips von *nova et vetera*, dem Lebensatem der Tradition der Kirche leisten. *Kontinuität und Abtrennung* sollte sich nicht auf ein Objekt beziehen (in diesem Fall auf den Gregorianischen Choral), sondern auf ein erneuertes Verständnis, Ergebnis neuer Methoden des Nebeneinanderstellens, die vor allem während des vergangenen Jahrhunderts reiften. Im Licht des letzten Konzils wurde es erforderlich, den Gregorianischen Choral – und damit die ganze liturgische Musik – im Zusammenhang eines sich ergänzenden und nicht gegensätzlichen Verhältnisses zwischen Kontinuität und Abtrennung neu zu überdenken, wobei das eine (Kontinuität) die Gültigkeit und das zugrundeliegende Prinzip des anderen (Abtrennung) garantiert.

Fulvio Rampi
Chorleiter und
Lehrer

Da der Gregorianische Choral für alle Zeit die wahre Musik der Liturgie ist, benötigt wahre Kontinuität Abtrennung, ein Wegreißen vormals verfestigter, überholter Praktiken, die über die Jahre zum Verschleiern und Verdunkeln der wahren Natur und der Ausdruckskraft der Musik geführt haben. Falls man unter Kontinuität die bloße Wiederherstellung einer post-konziliaren Praxis versteht oder die Verteidigung eines verkrusteten und für jede „Provokation“ unzugänglichen, aus den vielen Feldern akademischer Musikforschung herrührenden Verständnisses oder Konzeptes, dann würde die Abtrennung der gleichen Logik folgen, da sie beschränkt ist auf eine gleiche und opponierende Kraft, deren Ziel es ist, Überdenken mit Beseitigung gleichzusetzen. In Wirklichkeit wird die post-konziliare Diskussion beträchtlich unterdrückt und erschöpft durch das Nebeneinander – entlang fatal ideologischer Linien – eines Gregorianischen Chorals, der in jedem Fall unstrittig ist und eines Gregorianischen Chorals, der gänzlich eliminiert werden muss.

Diese törichte Frage hat das Tor geöffnet für zahlreiche Katastrophen und andere ebenso falsche und nicht weniger vernichtende Fragen, die hochtrabende und sakrosankte Prinzipien betreffen, wie zum Beispiel *participatio actuosa*, elendig auf einen bitteren Witz reduziert. Sie hat allmählich eine paradoxe Situation geschaffen und verfestigt, in der sogar die normale Ausführung einer normalen Gregorianischen Antiphon, die immer wünschenswert und lobenswert war, plötzlich zu einer Gefahr für die Liturgie wird. Anstatt eine objektive Tatsache *richtiger* (das bedeutet: offizieller) Musik zu sein, wird die Gegenwart des Gregorianischen Chorals in der Liturgie durch die willkürlichste Subjektivität oder besser vom Wohlwollen (oder der Abneigung) des präsidierenden Zelebranten, des Liturgen, des Priesters oder des Bischofs reguliert. Mich überrascht die Leichtigkeit, kirchlich gesprochen, mit der solch ernste Missverständnisse akzeptiert werden. Mir scheint, dass das Anliegen im Namen des sogenannten „Geistes des Rates“ einfach ignoriert wurde. Das alles, weil die falsche Frage gestellt wurde. Um zum Gregorianischen Choral und darüber hinaus zur liturgischen Musik als Ganzes mit allen ihren neuen Perspektiven die richtigen Fragen zu stellen – und man könnte sagen, die notwendigen -, muss man erst einmal einen Schritt zurück gehen, zuerst und vor allem das bestätigen, was in Wirklichkeit immer als selbstverständlich betrachtet wurde. In der gegenwärtigen Situation würde es eine große Neuheit bedeuten, das Selbstverständliche zu bestätigen. Aber es ist der erste wirkliche Schritt – selbst, wenn er besorgniserregend und beschämend ist – um viel verlorenen Boden zurück zu gewinnen.

Nun denn, wir müssen uns fragen, was dieser verlorene Boden sein mag; wo ist das Motiv, das aus dem Gregorianische Choral eine wahre „kostbare Perle“ macht? Lassen Sie uns jenseits von peinlichen Vereinfachungen und verschiedenen vorgefassten Meinungen zurückkehren zu den Ursprüngen und uns die einfachste und herausforderndste Frage stellen: was ist Gregorianischer Choral? Es gibt unterschiedliche Schritte, um diese Frage zu beantworten, jeder von ihnen definiert allmählich den Pfad zum Verständnis seiner wahren Identität.

1. Die einfachste Antwort liegt in dem, was wir bisher gesagt haben: der Gregorianische Choral ist die *wahre Musik der Liturgie der römisch-katholischen Kirche*. Wir sollten uns daran zu allen Zeiten erinnern: das vorrangige Charakteristikum des Gregorianischen Gesangs ist von Natur aus kirchlich, und dadurch steht dieses Repertoire (lassen Sie es uns so nennen) in einer Beurteilungsklasse, die über die rein künstlerische Dimension hinausgeht und direkt auf das besondere und *enge Verhältnis* zwischen der Kirche und dem Wort Gottes hinweist. Die Kirche hat ein einzigartiges Verhältnis zwischen dem Gregorianischen Choral und dem Wort aufgebaut, bis zu dem Punkt, an dem man, in diesem Verhältnis, in der Lage ist, die eigenen Gedanken der Kirche über das Wort, seine Widerspiegelungen, seine Interpretationen, seine Auslegung zu definieren. In anderen Worten: die Kirche erzählt uns, dass wir genau die Gedanken der Kirche über den Text ausdrücken, wenn wir Gregorianische Choräle singen. Sie erzählt uns vor allem dieses. Nicht *einfach* dieses, aber dieses *vor allem*. Da gibt es natürlich noch viel mehr, aber für jetzt sind wir gewiss, dass wir die Interpretation der Schrift durch die Kirche „leben und atmen“ und vor ihr geleitet sind. Das müsste genügen, um den Gregorianischen Choral als wahres Symbol der römisch-katholischen Kirche zu definieren.
2. Eine zweite Antwortebene ist diese: der Gregorianische Choral ist – und hier erweitern wir das, was vorher gesagt wurde – die *hörbare Version der Interpretation des Wortes*. Die Interpretation des Wortes macht Geräusche, sie nimmt die Form eines musikalischen Ereignisses an, sie gibt *dem Wort Klang*. Wir wissen wohl, welche große Verantwortung dem Klang nun anvertraut wird, im Prinzip gedacht als Medium der Sinne. Und nun der nächste Schritt: die Interpretation des Wortes wird Klang, daher akzeptiert die Kirche den Klang, „weihet“ ihn als wesentlichen Teil des liturgischen Geschehens und verwandelt ihn in ein „Medium der Sinne“ oder vielmehr in etwas, das viel mehr ist als einfach die „Ausschmückung“ eines Textes. Dies ist ein wesentlicher Schritt. Der *gesungene* Text muss übereinstimmen mit dem Text, der *erklärt* wird; die Erklärung des Textes liegt in der genauen Komposition des Klanges. Dadurch wird der Gregorianische Choral zur Erklärung des Textes nach den Wünschen der Kirche, ausgedrückt durch Klang.
3. Eine noch umfassendere Antwort auf unsere Eingangsfrage wäre Folgendes: der Gregorianische Gesang ist die *liturgische Zusammenfassung der hörbaren Interpretation des Wortes*. Das bedeutet, dass das Wort nicht nur interpretiert und gesungen, sondern darüber hinaus zusammengefasst wird; das Wort wird so zum *liturgischen Ereignis*, indem es sich in das Herz der kirchlichen Erfahrung stellt. Beachten Sie: das Wort wird nicht lediglich in die Liturgie gestellt, *es selbst wird zur Liturgie*. Das „Lied der Liturgie“ ist in der Tat „die Liturgie selbst in Gesang“.

Lassen Sie uns einen Moment innehalten, um den Weg zu betrachten, dem wir kurz gefolgt sind. Wir gingen vom Wort aus, oder besser von einer Anweisung, die die Kirche erteilt hat; ein Geschenk oder, wenn Sie möchten, ein Talent, ein Talent, das nicht vergraben werden darf, sondern genutzt werden muss, um Frucht zu tragen, um sich zu entwickeln und schließlich um zurückgegeben zu werden. Diese Rückgabe ist ein hörbares Ereignis, das mit den Sinnen kommuniziert und in die Höhen aufsteigt, um Liturgie zu werden. Der Klang selbst, die künstlerische Komponente, ist funktional; er stimmt mit diesem exegetischen Entwurf überein. Mit anderen Worten: der Gregorianische Choral übermittelt die Gedanken der Kirche über den Text und demonstriert nicht nur, wie dieser Text zu verstehen ist, sondern auch, wie er gefeiert werden sollte. Das ernste Sprechen des abschließenden *amen* erkennt die Wahrheit an.

4. An dieser Stelle wäre es am besten, auf unserem Weg zum Verständnis und als Antwort auf unsere Eingangsfrage eine andere Beobachtung anzufügen: das liturgische Wesen des Gregorianischen Chorals liegt in seiner Fähigkeit zur Strukturierung *in einer präzisen Form und einem präzisen Stil*. Es gibt keine Liturgie ohne Form; Liturgie ist das genaue Gegenteil der Improvisation. Die Form ist nicht reiner Schein, im Gegenteil, die Form enthüllt die Substanz, deren Zeichen, Beweis und Garantie sie ist. Wir können sogar so weit gehen zu behaupten, dass es in Wahrheit keine Gregorianischen Gesänge gibt, sondern vielmehr *Gregorianische Formen*, die zu jedem individuellen Gesang gehören. Jede Form enthüllt, selbst inmitten der Vielfalt melodischer und rhythmischer Bewegungen, ein genau strukturiertes Wesen: sogar die Form selbst – ein anderer wichtiger Schritt auf unserem Weg – ist eng verbunden mit der *Bedeutung der Liturgie*. Zum Beispiel: wenn ich Bezug nehme auf einen Introitus (den Einzugshymnus), definiere ich automatisch den Zeitpunkt, die Form und den Stil dieser Passage. In diesem Fall würde ich nicht nur die *Musik* definieren, die die Feier der Eucharistie eröffnet, ich würde auch implizieren, dass sie einen antiphonalen, rezitierenden Ton (Form) in einem *semiornato* Stil (Kompositionsstil) erfordert. Genau so ist ein Introitus, er ist als solcher geboren, er hat diese Form, diesen Stil, diese Form: er kann nicht anders sein, sonst ist er kein Introitus. Wenn ich auf Graduale, Offertorium, Responsorium oder irgendeine andere gregorianische Form verweise, zeige ich immer auf genaue Strukturen, nicht auf gregorianische Kompositionen oder Gesänge. Gestatten Sie mir bitte eine kleine persönliche Abschweifung über die aktuelle Situation. Ich frage mich, ob es legitim ist und welchen Sinn es haben könnte, diese Voraussetzung, die uns von der uralten Monodie der liturgischen Tradition gegeben wurde, und die jahrhundertlang die Beziehung zwischen der musikalischen Form und der liturgischen Bedeutung geregelt hat, systematisch zu missachten. Ich denke zum Beispiel an die Gesänge der *Ordinarium Missae*, an die Ordnung der Messe und insbesondere an das *Gloria* und das *Credo*, die, dank der weitverbreiteten und erbarmungslosen Begeisterung seitens der Gemeinde etwas völlig anderes geworden sind, nämlich responsorische Formen. Um die Gemeinde zum Singen zu ermuntern und mit der Illusion und dem gravierenden Missverständnis, dass dadurch aktive Teilnahme gefördert wird, werden einfache (und oft banale) Refrains kritiklos durch alle Teile der Feier gestreut; das traurige Ergebnis dieser Gewohnheit ist die Schaffung zweifelhafter responsorischer Formen, die dem Wesen der Musik in der Liturgie völlig fremd sind und die sich die Kirche immer anders vorgestellt hat. Um zu unseren Überlegungen zurückzukommen: bis jetzt konnten wir beobachten, wie der Text feste Elemente in einer vorgeschriebenen Ordnung enthalten muss. Dies ist die Wurzel liturgischer Musik. Beim Gregorianischen Choral meißelt die Kirche diese Bedingung für alle Zeit in Stein, dennoch müssen wir uns klar darüber sein, dass die Kirche selbst nicht vorschreibt, dass *nur* der Gregorianische Choral gesungen werden darf, aber dass der Gregorianische Choral uns einen *verpflichtenden Weg* zeigt, *dem wir* für alle Zeit *folgen sollen*. Wir müssen uns klar darüber sein, dass das Ignorieren oder Geringschätzen eines zugrunde liegenden Prinzips *de facto* bedeutet, der kirchlichen Lehre über die liturgische Musik zu widersprechen.
5. Als wäre das noch nicht genug, müssen wir an diesem Punkt – sozusagen – unsere Trumpfkarte spielen. Denn ich bin davon überzeugt, dass das allerwichtigste Argument noch aussteht. Die wahre Kraft des Gregorianischen Chorals ist in Wirklichkeit anderswo zu finden, im *weiteren Blick*, wie das auch auf die Heilige Schrift zutrifft. Auch wenn eine gregorianische Passage alle Merkmale des Stils und der Form besitzt, die wir bisher erwähnt haben, auch wenn sie die komplexe „Überarbeitung“ durchgemacht hat, von der ich gesprochen habe, wird sie wenig bedeuten, wenn sie nicht auch Teil eines größeren, viel größeren Projektes ist, eines Projektes, das das ganze liturgische Jahr umfasst und von Beziehungen, Andeutungen und Querverbindungen lebt: in einem Wort, von *Formeln*. Ich kann den Gregorianischen Choral nicht singen, ohne mir bewusst zu sein und zu berücksichtigen, dass jedes Stück ein lebendiger Teil des gesamten Repertoires ist. Ohne die Beziehung, die zwischen dem Teil und dem Ganzen besteht, würde die innewohnende Bedeutung des Stückes selbst stark vermindert. Nur in diesem Spiel der Beziehungen, Querverbindungen und Andeutungen, manche undurchsichtiger als andere, kann ich wie im großen Kodex der Schrift oder in den uralten liturgisch-musikalischen Traditionen

das Gefühl einer Episode, einer Bestätigung, eines musikalischen Fragments erfassen, sei es enger oder weiter. Der Gregorianische Choral lebt von diesen Beziehungen: seine kulturellen Wurzeln, die ihn in die mündliche Tradition stellen, werden durch den Einsatz einer außerordentlichen Mnemotechnik enthüllt. Der Gregorianische Choral ist tatsächlich der *Gesang des Gedächtnisses*. Hier also haben wir eine weitere Antwort auf unsere ursprüngliche Frage. Das gesamte Repertoire, das ganze riesige Projekt, so sorgfältig durchdacht und konstruiert, ruht auf dem Gedächtnis. Dies ist nicht der Ort für eine Analyse der historischen Entwicklung des Gregorianischen Chorals, aber es ist hilfreich sich zu erinnern, dass die ältesten schriftlichen Zeugnisse – die auf das zehnte und elfte Jahrhundert zurückgehen – auf ein grenzenloses Repertoire hinweisen, in dem das Gedächtnis die Beziehungen bestimmt. Jede gregorianische Passage ist ein Fragment des Ganzen, und dieses Fragment bekommt seine Funktion im Licht eines übergreifenden exegetischen Projektes. Mir scheint, dass der Gregorianische Choral verstanden werden kann im Sinne des wohlbekannten paulinischen Bildes des Körpers, in dem keines der Elemente für sich alleine lebt, aber alle Elemente zusammen ein lebendiges Ganzes schaffen.

Wir sind ein wenig vorausgeeilt und haben ein Blick erhascht auf die schwindelerregenden Höhen der Formulierung eines heiligen Textes. Wir haben aus der Höhe herabgeblickt und wir haben gesehen, was ich gerne mit einer großen Kathedrale vergleiche. Was können wir über eine Kathedrale sagen, wenn wir vor ihr stehen? Natürlich muss man zunächst das Material verstehen, aus dem sie gebaut ist, und die Technik, die bei der Konstruktion eingesetzt wurde, genau so, wie es unerlässlich ist, die Charakteristika des Textes eines Gregorianischen Chorals zu verstehen, von seinen Ursprüngen über seine phonetischen Eigenschaften bis hin zur Aussprache auf der Grundlage des syllabischen Wertes, und so weiter. Was wäre eine Kathedrale eigentlich, wenn sie ihrer überwölbenden Mission, ihres symbolischen und anspielungsreichen Wertes beraubt wäre? Das Material, zunächst rau, dann verfeinert, entwickelt sich schließlich angemessen einer Form, die selbst aus perfekten Proportionen geschaffen und vom Konzept der *Ordnung* gestützt ist, die eine ebenso unentbehrliche Voraussetzung für den Gregorianischen Choral darstellt. Es ist diese Ordnung, die die Form schafft und den Schlüssel zum Lesen eines Werkes liefert. Und ganz tief gedacht, warum sollten wir nicht an die Schöpfung selbst denken, die uns, wie in der Genesis beschrieben, als das Ergebnis einer unendlich weisen Schöpfung von Ordnung erscheint?

Wie ich schon sagte, steht der Gregorianische Choral vor uns in Form einer großen Kathedrale in der Mitte der Stadt: das ist die liturgische Musik. So ist es, so ist es *objektiv*. Die Schwierigkeit und Komplexität einer neuen Initiative in der liturgischen Musik kann nicht flüchtige Urteile und solch voreilige wie mittelmäßige Projekte rechtfertigen, die schon an ihrer Wurzel der Geschichte der kirchlichen Kultur widersprechen, einer Kultur, die immer von den besten Ergebnissen menschlichen Denkens genährt wurde. Der Gregorianische Choral wurde noch nicht genügend in seiner hervorstechenden Rolle als „die Stimme der Kirche“ studiert. Indem die Kirche selbst den Gregorianischen Choral als den ihren beansprucht, versichert sie uns, dass noch nicht alle seine Möglichkeiten ausgeschöpft sind, und dass wir aufgerufen sind, aus diesem Schatz, den wir als das Echo von Gottes Wort bezeichnen, „Dinge sowohl alt als neu“ zu entnehmen. Wenn wir geduldig sind und uns aufrichtig mit dem Gregorianischen Choral befassen und ihn verstehen wollen, wird er uns die Höhen lehren, die die *Lectio Divina* mit dem Wort erreichen kann. Denn der Gregorianische Choral ist die *musikalische Form der Lectio Divina der Kirche*. Wie sonst, in der Tat, könnten wir das „Arbeiten“ des heiligen Textes definieren, wie wir ihn bisher beschrieben haben, wenn nicht durch das Vergleichen seiner Phasen mit den verschiedenen Ebenen der *Lectio Divina*, beginnend mit dem *ruminatio* und endend auf solch berausenden Gedankenhöhen? Ich frage mich, wie anders unsere alltäglichen Überlegungen zur liturgischen Musik wären, wenn sie bei einem freien und ernsthaften Vergleich mit dem Gregorianischen Choral begännen. Nur ein Anfänger könnte denken, dass geistliche Musik *ausschließlich* Gregorianischer Choral wäre. Aber dies nicht zu erkennen oder den Gregorianischen Choral ganz aus der Betrachtung auszuschließen, vergleicht sich mit der Beseitigung einer Kathedrale aus ihrer Stadt oder ihrer Diözese. Und, weit mehr, vergleicht es sich mit dem Verzicht auf irgendwelche fruchtbaren Überlegungen zu Initiativen in der liturgischen Musik. Das ist so, weil uns die Kirche mit dem Gregorianischen Choral ein und für alle Mal gesagt hat, dass das vertraute Wesen der geistlichen Musik darin liegt, Gottes Wort in ein liturgisches Ereignis zu transformieren. Jede andere Perspektive, wie legitim auch immer, ist zweitrangig. Es ist ein mit dem Gregorianischen Choral erreichtes Ziel, und vor uns steht ein Bekenntnis. Der Gregorianische Choral ist all dieses, und es ist ihm sogar gelungen, Formen populärer Musik zu beeinflussen. Das immense Kapital des sogenannten populären Gregorianischen Chorals ist die reife Frucht einer langen, weltlichen Reise, die ihre Wurzeln in dem vertrauten kirchlichen Wesen uralter liturgischer Monodie hat. Im Laufe der Jahrhunderte ist es möglich, den Gregorianischen Choral zu ersetzen, aber man kann niemals die ihm zugrunde liegenden Gedanken ersetzen. Der Gregorianische Choral ist gewisslich der künstlerische Ausdruck seiner Zeit und kann daher verdrängt werden, aber das bedeutet nicht, das ewige Siegel der Kirche auszulöschen. Wie Augustinus sagen würde: wenn es um Gottes Plan geht, „ändere das Muster, aber nicht das Projekt“ Kirchliche Überlegungen zur liturgischen Musik, die es versäumen, sich der Frage des Gregorianischen Chorals ernsthaft zu widmen, wären wie das Kaufen gefälschter Ware mit gefälschtem Geld.

Schlussfolgerung

Was aber kann realistisch getan werden? Was kann getan werden von einer Gemeinde, einer Kathedrale, einer kleinen Chorschola oder einem großen Chor? Was sind unsere Möglichkeiten, was sind unsere Mittel, was sind unsere Stärken? Wir werden alle in unsere Gemeinden zurückkehren, wo tausende wirklicher Probleme darauf warten, dass wir sie anpacken, und die allen Raum einnehmen werden, den wir vielleicht zur Verfügung gehabt hätten, um neue Überlegungen anzustellen. Und dann, selbst wenn wir diese Beobachtungen mit anderen teilen, wie können wir sie verwirklichen in einem kirchlichen Kontext der nicht, außer bei seltenen Gelegenheiten, dazu bereit ist, diese Art liturgisch-musikalischer Perspektiven zu bedenken? Man bekommt oft den Eindruck, dass, wo Ideologie nicht dominiert, Gleichgültigkeit regiert, was bis zu einem gewissen Grad noch schlimmer ist. Was sollten wir tun, wenn die Aussichten so trübe sind? Wo sollten wir anfangen? Welchen Ansatz sollten wir wählen?

Nun, es gibt einen Ansatz, von dem ich glaube, dass er in jedem Kontext stimmt, unabhängig von Möglichkeiten oder bestimmten Situationen, und der betrifft das Vertrauen haben im Umgang mit dem Gregorianischen Choral. Vertrauen in den Gregorianischen Choral zu haben bedeutet zunächst, der Tatsache zu vertrauen, dass die Kirche auf diese Sache geblickt und sie für gut befunden hat. Eine gute Sache, die als solche zu unserem Vorteil ist, zu unserem besten. Der erste Schritt besteht darin, den Willen aufzubringen, zuversichtlich durch eine Tür hindurch zu gehen, die objektiv sehr schmal gemacht worden ist. Ja, der Gregorianische Choral ist schwierig, und er vermittelt nicht leicht Emotionen; er verspricht keine sofortigen Ergebnisse zu sehr niedrigen Preisen. Er erschließt sich nicht sofort und wird sich nicht einfach jedem anvertrauen. Denen, die ihn gerne kennen lernen wollen, bietet er eine tiefe und bedeutsame Begegnung an: ein „komm und schau“, das wir mit „studiere und verstehe“ umschreiben könnten. Wir können ihn nicht außerhalb unserer gegenwärtigen Realität beurteilen: wir befinden uns selbst schon außerhalb des Denkens der Kirche. Aber lassen Sie uns es nicht für unerreichbar halten: für jene, die ihn kennen lernen wollen, sind die Mittel bereit, wir müssen nur nach ihnen suchen. Schritt für Schritt wird er sich enthüllen und Gefühle anstoßen, die nichts zu tun haben mit diesem vagen Gefühl von Spiritualität oder Mystik oder exklusivem Getue, das oft fälschlicherweise mit dem Gregorianischen Choral verbunden wird. Es braucht Zeit, und die Ergebnisse kommen langsam, da die Anstrengung in der heutigen Kultur des weitverbreiteten Argwohns doppelt erschwert wird. Nun, da es gesagt ist: warum nicht diese unmögliche Herausforderung in der Kirche annehmen? Vertrauen in den Gregorianischen Choral zu haben bedeutet, ihn an erster Stelle behalten zu wollen, sogar höher als in unserer Liturgie: in unseren Herzen. Es ist das Herz, das die Kirche als Geschenk anerkennen muss, als eine Gnade, als ihren Schatz und nicht als ein Hindernis. Es ist die Einstellung, die sich ändern muss, da von der Kirche viel mehr verlangt wird als von der kulturellen Welt. Ich kann persönlich bestätigen, dass der Gregorianische Choral in Konservatorien und Musikkreisen hoch geschätzt wird: er wird anerkannt als die musikalische Sprache, die der westlichen Musikkultur Aufschwung gab. Der Gregorianische Choral hatte keine Schwierigkeiten, sich in der Welt der Musik zu behaupten, ein Zeichen, dass selbst von diesem außerordentlichen künstlerischen Standpunkt aus – den wir in dieser Betrachtung nicht einmal berücksichtigt haben – echte Gesänge der römischen Liturgie nie Minderwertigkeitskomplexe hatten und instinktiv verstanden, sich Respekt zu verschaffen. Aber, ich wiederhole – und dies ist genau das Problem – von der Kirche wird heute viel mehr erwartet. Die Kirche kann den Gregorianischen Choral nicht verstecken, aber ebenso wenig kann sie den Gregorianischen Choral nur für das würdigen, was er in der Vergangenheit darstellte: sie wird aufgerufen, diese Form der Musik zu lieben. Ihn heute zu lieben bedeutet, seine wahren Motivationen wieder zu entdecken, um seinen Besitz zu bewahren. Es bedeutet zu staunen und freudig zu danken für solch authentische Schönheit, ihn erneut anzuerkennen als die ideale Form des Glaubens und ihn deshalb in das Zentrum der heiligen Liturgie zurück zu stellen, Gipfel und Quelle eines in Christus gelebten Lebens.

Ich begann diese Überlegungen mit dem Zitat eines Glaubensartikels, den es glücklicherweise nicht gibt. Ich möchte auf die gleiche Weise enden, aber mit einem wichtigen Unterschied. Nach einem erfundenen Dokument, von dem wir nie wünschen würden, dass es in Wirklichkeit existiert, das aber eine wahre Situation einfängt, möchte ich ein anderes vorschlagen, das im Gegenteil nicht die aktuelle Situation einfängt, aber jenes ist, das wir gerne lesen würden. Hier ist es: „Jede Kirche, Kathedrale, Basilika oder Grabkapelle ist verpflichtet, eine schola gregoriana aufzubauen, ob klein oder mit Männer- oder Frauenstimmen, die fähig ist, die verlangten Teile wenigstens der großen Feste und der Feiern des liturgischen Jahres aufzuführen. Die Leitung der schola gregoriana sollte nur einer Person anvertraut werden, die einen Abschluss auf dem Gebiet des Gregorianischen Chorals erworben hat, dessen originale Einheit und Reinheit die neuesten Forschungen wiederhergestellt haben.“

Dieser letzte Satz ist nicht von mir, sondern abgeschrieben vom motu proprio von Pius X. (1903). Mehr als ein Jahrhundert später können wir von einer neuen ablatio sprechen, die dem Gregorianischen Choral während des ganzen zwanzigsten Jahrhunderts kontinuierlich neue Einheit und Reinheit gab. Das Gute daran ist, dass die Kirche endlich verstand, was sie getan hatte. Mit dem motu proprio von Pius X. wurden ein neuer Weg und eine neue Zeit in Stein gemeißelt. Nun ist es Zeit zu handeln, für jene, die die höchsten Positionen der Kirche bekleiden, und auch für den Rest von uns.

Nach Abschluss seines Orgel- und Kompositionsstudiums bei Luigi Molino schloss Fulvio Rampi ein Master und ein Promotionsstudium in Gregorianischem Choral unter Luigi Agustoni am Pontificio Istituto di Musica Sacra in Mailand an. Er folgte Agustoni als Leiter der Abteilung Gregorianischer Choral an eben diesem Pontificio Istituto und veröffentlichte eine Reihe von Werken. 1985 gründete er die "Cantori Gregoriani" (Gregorianische Sänger), ein professionelles Männerensemble, dessen Leiter er noch immer ist. Mit dieser Gruppe hat er sehr viele Aufnahmen gemacht (eine Diskographie von mehr als 20 DCs), lehrte und konzertierte sowohl in Italien als auch im Ausland. Von 1998 bis 2010 war er Leiter der Cappella Musicale der Kathedrale von Cremona. 2010 gründete er den "Coro Sicardo di Cremona", ein Polyphonie-Ensemble, mit dem er regelmäßig liturgische Gottesdienste in der Kirche Sant'Abbondio in Cremona gestaltet, an der er auch als Organist angestellt ist. Augenblicklich ist er Leiter der Prä-Polyphonie am Giuseppe Verdi Musikkonservatorium in Turin. E-Mail: fulvio.rampi@fastwebnet.it



Übersetzt aus dem Italienischen ins Englische von Aaron Kircher, USA, und Karen Bradberry, Australien
Redigiert von Gillian Forlivesi Heywood, Italien/UK
Übersetzt aus dem Englischen von Lore Auerbach, Deutschland ●

Das Transkribieren alter mehrstimmiger Musik (s. 50)

Wir fragen uns seit über zwanzig Jahren warum unsere Chorpraxis, die doch wirklich voller Leben und Begeisterung steckt, es nicht fertig gebracht hat, die alte Polyphonie zu neuem Leben zu erwecken. Dahinter stecken natürlich eine ganze Reihe Gründe. In diesem Artikel werden wir uns auf die Untersuchung von nur einem Aspekt beschränken: wie weit sind die Ausgaben, die wir tagtäglich benutzen, daran schuld?

Warum transkribieren wir alte Musik überhaupt? Da hat eigentlich nur ein Grund Hand und Fuß: wir möchten die gesamte Komposition vor uns haben. Die Polyphonie der Renaissance wurde immer in Einzelstimmen geschrieben und aus Einzelstimmen aufgeführt, ganz gleich, ob es sich um gedruckte Quellen oder liturgische Manuskripte handelte. Dank Transkribierung kennen wir schon die Akkorde, die der Komponist benutzte, bevor wir die Arbeit an einem Stück überhaupt begonnen haben, wir wissen, wie die Stimmen angeordnet sind und wie die Imitations-Einsätze aufeinander folgen. Aber wir müssen bedenken: diese Notwendigkeiten betreffen das durchschnittliche Chormitglied nicht; sie sind nur für die Arbeit des Chorleiters von Bedeutung, oder vielleicht sogar nur für Musikwissenschaftler oder Kompositionsstudenten. All das, was wir einer Partitur entnehmen, mag von Interesse sein für die unter uns, die danach streben, die Schönheit dieser Musik aus einer weit entfernten Vergangenheit besser zu verstehen, aber für den einfachen Zweck, rhythmisch zusammen zu bleiben oder sogar gleichzeitig das Ende zu erreichen, ist es nicht ausschlaggebend.

Die Sänger brauchen die Partitur genau so wenig wie die Spieler in einem Instrumentalquartett, genau wie Orchestergeiger nicht die gesamte Sinfonie vor sich haben müssen. Mit ziemlicher Sicherheit haben viele von uns das Chorstück *I Lombardi alla Prima Crociata* oder *La Traviata* problemlos aus Einzelstimmen gesungen. Der einzige, der wirklich die Transkription haben muss, ist der Dirigent oder, um es wirklich genau auszudrücken, der Dirigent braucht sie, während er sich auf das Stück vorbereitet. Es gibt bekannter Weise eine ganze Reihe moderner Interpretations-Unsitten, besonders in Bezug auf Dynamik und Tempowechsel, deren direkte Ursache darauf zurückzuführen ist, dass die Dirigenten alle Stimmen vor sich haben. Es ist gut möglich, dass die in weiten Kreisen erhoffte Wiederbelebung der authentischen Musizierpraxis der Renaissance in der Tat die mutigen Bemühungen braucht, die nötig sind, um ein Madrigal oder eine Motette ausschließlich mit Hilfe von Einzelstimmen auf die Beine zu stellen.

Vor diesem ersten Beweggrund verlieren alle etwaigen anderen Gründe, eine Komposition der Renaissance zu transkribieren, einfach ihre Existenzberechtigung.

Man mag denken, dass die Transkription dafür nötig ist, dass man eine klare und wohlgeordnete graphische Darstellung des Stückes erhält; in mancher Hinsicht gibt diese Rechtfertigung Sinn, obwohl die Notenschrift des sechzehnten Jahrhunderts zu den genauesten und leserlichsten der vergangenen Jahrhunderte

Luigi Lera
Lehrer und
Dirigent

zählt. Früher wurde die Transkription zur Transposition eingesetzt, d. h., um den Stimmumfang in den Bereich der Frauenstimmen zu verlegen. Darüber wollen wir hier nicht urteilen, denn in Anbetracht der Chorpraxis unserer Tage ist das durchaus sinnvoll. Ein gesundes Bedürfnis regt sich jedoch unter Musikern, dass sie die Stücke in den originalen Kirchentönen vor sich haben möchten, so, wie sie von den Verfassern zusammengesetzt worden waren. Unser Wissen um die Kompositionstechniken und Akkordfortschreitung der Renaissance ist ohnehin schon jämmerlich genug, als dass wir es auch noch weiter durch anachronistische Transposition verwirren sollten. Moderne Musikherausgeber sehen keinen Grund mehr, eine Partitur nur zum Zweck der Verschiebung der Tonhöhen für eine Aufführung zu bearbeiten, genau wie es keinem Dirigenten einfallen würde, sie darum zu bitten.

Man sagt, dass die Transkription dem Zweck dient, das Problem der Notierung in alten Schlüsseln zu beseitigen, und das stimmt nur zu sehr. Auf der anderen Seite gibt es jedoch Verfechter der Ansicht, dass nur die Notierung in C-Schlüsseln es gestattet, die Polyphonie korrekt zu lesen. Beide Standpunkte haben etwas für sich, auch wenn es zur Zeit erscheint, als ob die Vertreter der kompromissloseren Richtung die größeren Konzessionen machen müssen. Was das Notenlesen angeht, so entsprechen die modernen G-Schlüssel und G nach unten oktaviert (für die Tenöre) den alten Schlüsseln für alle praktischen Bedürfnisse durchaus in angemessener Weise. Von diesem Gesichtspunkt aus war der C-Schlüssel selbst zu Palestrinas Zeiten nichts als eine unnötige Belastung. Es ist allerdings unbestreitbar, dass die alten Schlüssel unentbehrlich für andere Zwecke sind als das Verständnis eines Stückes: in erster und vordringlichster Linie für die Tonarten-Analyse nach der Methode von H. S. Powers, einer Technik, die Dirigenten und Musikwissenschaftler perfekt beherrschen sollten, und in zweiter Linie für alle, die die Noten nach den Regeln der mittelalterlichen Solmisation lesen möchten. Für den ersten dieser beiden Zwecke reicht der kurze Beispiel-Takt, der gewöhnlich dem Anfang einer Transkription vorangestellt wird, vollauf; für den anderen gibt es jedoch keine echten Alternativen. Aus einer ganzen Reihe Gründe lässt sich der komplizierte Mechanismus der *mutazione* der Renaissance nicht auf den modernen G-Schlüssel anwenden. Jeder, der das bestreitet, macht sich unnötig etwas vor: bestenfalls wird es ihm nicht einmal gelingen, die Vielschichtigkeit der Probleme zu erfassen, mit denen er konfrontiert wird. Meine persönliche Ansicht ist die, dass ich nicht glaube, dass das Lesen im Hexachord die wundersamen Eroberungen mit sich bringt, von denen man gelegentlich hört; aber ich bin davon überzeugt, dass es weitere, unter der Oberfläche verborgene Gründe gibt, die Ausübung dieser Praxis zu unterstützen. Spekulationen in Bezug auf die Zukunft sind immer riskant, aber es ist zu erhoffen, dass - wenn wir es auf anderen Wegen schaffen, die festen Kompositionsregeln der Renaissance zu ergründen - unsere Enkelkinder in der Lage sein werden, all die Vorteile wieder zu entdecken, die sich daraus ergeben, wenn wir die Zusammenhänge zwischen den Klängen in derselben Weise erleben, wie es die Komponisten der Polyphonie einst taten.

Wenn die Wahl der Schlüssel wirklich keinen Unterschied auf die Aufführung macht, so ist die Lage in Bezug auf viele andere graphischen Einzelheiten total und dramatisch anders. Über ein Jahrhundert, in dem die moderne Chorpraxis auf das polyphone Repertoire angewendet wurde, hat uns ohne Zweifel eine ganz wichtige Angelegenheit gelehrt: dass die zusätzlichen Zeichen, die von Herausgebern eingefügt worden sind - legato, staccato, Akzente, dynamische Anweisungen und Tempowechsel - ganz und gar nicht dazu beitragen, die Vorstellungen des Komponisten klarer zum Ausdruck zu bringen. Im Gegenteil: sie führen unweigerlich zur gegenteiligen Wirkung - denn sie zwingen der ursprünglichen Aufführungspraxis, wie eine Schicht durchsichtigen Lackes, eine ganze Galerie moderner Empfindungen auf, die in einen viel moderneren Zusammenhang gehören. Die Wirkung diese Zusätze besteht in einer ständig zunehmenden Entfernung der Aufführung des Stückes von der ursprünglichen Wirkung. Die Notation eines polyphonen Stückes darf nur enthalten, was vom ursprünglichen Verfasser geschrieben worden ist, oder hätte geschrieben werden können; die Tage der Schinelli-Ausgaben sind nun wirklich vorbei. Moderne Sänger sind berechtigt, vom Dirigenten oder sonstigen für die Aufführung Verantwortlichen zu verlangen, dass er sich die Mühe macht, das Stück direkt von den Quellen zu transkribieren, statt ihnen eine Partitur zuzumuten, die von Anfang an verdorben ist, beschädigt durch absichtliche, nicht ausradierbare pseudo-interpretierende Angaben.

Dennoch gehen die Vorbedingungen für eine gute Transkription weit hinaus über die schlichte Empfehlung, keine Zusätze zu machen. Was sollte also von denen erwartet werden, die polyphone Partituren herstellen? Vor allem, dass die Noten am richtigen Ort sind - aber die Erfüllung selbst dieser grundlegenden Vorbedingung ist nicht so einfach, wie es klingt. Die Schrift der Renaissance gewährt weite Ermessensentscheidungen, selbst wenn es nur um die Töne geht. Das fängt schon mit der Frage solcher Vorzeichen an, die zur Zeit der Komposition gar nicht ausgeschrieben werden mussten; in einer guten Neuausgabe sollten diese über die Note gesetzt werden; wir wissen, dass gewisse Situationen der polyphonen Technik, wenn der Tritonus mit ins Spiel kommt oder es um typische Kadenzen geht, bestimmte Vorzeichen für manche Töne verlangten, ohne dass es nötig gewesen wäre, sie ausdrücklich in den Stimmen einzuzichnen. Dies ist der Punkt, an dem der Herausgeber seinen Sachverstand einsetzen muss - eine gründliche Kenntnis all der harmonischen Konventionen, die zur Zeit des Komponisten galten - ganz abgesehen von der Tatsache, dass sich

die Quellen der Renaissance in dieser Hinsicht nicht vollkommen einig sind. Man kann sagen, dass es auf diesem Gebiet keine absoluten Gewissheiten gibt, besonders, wenn wir uns in Einzelheiten vertiefen; dennoch sollte die Glaubwürdigkeit der um 180 Grad entgegengesetzten Ansicht hervorgehoben werden: es gibt nicht nur allgemeine Richtlinien für den korrekten Ort für Vorzeichen, sondern sie gestatten erstaunlich wenig Spielraum für persönliche Auslegung. Die Zeiten, zu denen man dachte, dass man einem Stück den Charakter des Kirchentons verleihen kann, indem man schlicht den Leitton, der zum Vorhalt wurde, erniedrigt, sind ebenfalls vorbei. Die Regeln für den rechten Ort für im Original nicht vorhandene, aber notwendige Vorzeichen sind klar definiert und nicht einmal schwer verständlich - sie müssen nur korrekt gelehrt werden.

Ein weiterer Aspekt, mit dem der moderne Herausgeber sich befassen muss, wenn er Musik der Renaissance wirklich lesbar machen will, ist die Textunterlegung. Unsere heutigen Drucktechniken erlauben einen Grad der Präzision, der den Quellen aus dem sechzehnten Jahrhundert völlig abgeht, wo der Text einfach an den Anfang einer musikalischen Phrase gesetzt wurde, und ohne jede Trennung oder Verteilung; wir finden bei einem großen Teil der geistlichen Musik - sowohl in Handschriften als auch im Druck - sogar oft nur eine Überschrift, und gar nichts unter den Notensystemen. Chorsänger unserer Zeit möchten aber Silbe für Silbe durch die vertrackte Aufgabe geführt werden, die Noten mit dem Text zusammen zu bringen. Die Polyphonie des sechzehnten Jahrhunderts ist zu weit von unserer musikalischen Kultur entfernt, als dass wir uns - wie seinerzeit - auf eine Reihe unausgesprochener Konventionen, die unter Sängern als bekannt vorausgesetzt wurden, verlassen könnten. Wir sind noch sehr weit davon entfernt, einen ausgereiften Zugang zu diesem Problem zu haben; der Chorleiter hinterfragt sehr selten die Textunterlegung, wie sie in der Partitur vorgefunden wird, und es ist ebenso wahr, dass die Ausbildung für Chorleiter nur selten Zeit für spezifischen Unterricht in diesem Bereich findet.

Wenn wir ein bisschen in unserem Gedächtnis graben, erinnern wir uns alle an Stellen, die zeigen, welche ernsthaften Konsequenzen sich aus diesem Zustand ergeben. Wenn es beispielsweise wahr ist, dass *Kyrie eleison* von vier bis auf sieben Silben ausgedehnt werden kann, oder dass *in gloria Dei Patris* zwischen sechs und acht haben kann, dann lässt sich leicht vorstellen, wie oft das Melisma auf der vorletzten Silbe an der falschen Stelle gesungen worden ist, was unter Umständen die Klarheit und die Verständlichkeit eines ganzen Abschnitts verderben kann. Die Grundregel für die Textunterlegung in der Musik der Renaissance besteht darin, dass die Silbenaufteilung sich in natürlicher Weise der polyphonen Phrasierung anpasst: lange Silben auf lange Noten, kurze Silben auf kurze Noten, Melismen auf betonte Silben, richtige Aussprache von Doppelvokalen, und so weiter. Leider besteht heutzutage die einzige Garantie, dass man eine gute Partitur hat, immer noch in den persönlichen, oder besser gesagt: professionellen, Fähigkeiten des Transkribenten.

Keiner dieser ersten Gesichtspunkte wiegt aber, für sich genommen, schwer genug, als dass man ihn beschuldigen könnte, ganz für sich alleine die Wiederbelebung der polyphonen Tradition der Renaissance schon bei der Geburt abgewürgt zu haben. Partituren, Tonarten, Vorzeichen und Textunterlegung sind alle wichtige Faktoren, aber sie bedeuten doch nicht mehr als eine etwas langatmige Einleitung zu diesem Artikel. Im nächsten Abschnitt wollen wir uns mit wichtigen Themen wie Tempo, Pulsschlag und Tonlängen befassen - ich kann gar nicht genug betonen, wie ausschlaggebend diese Punkte sind. Eine Silbe am falschen Platz oder ein Kreuz oder ein b ohne guten Grund - nun ja, aber es ist etwas ganz anderes, wenn das Tempo oder die Lautstärke eines ganzen Stückes total missverstanden werden. Man sagt, dass die Transkribierung der Polyphonie notwendig ist, damit "man dem modernen Leser die Aspekte der Notation der Vergangenheit verständlich machen kann, die sich heutzutage als zu undurchschaubar herausstellen würden für die, die keine Sonderausbildung in der Palaeographie haben".

Wieviel Gewicht darf man dieser Denkweise zuordnen? Unsere Laienchorsänger trauen sich oft durchaus an Neumen aus St. Gallen oder an Gregorianik oder die Dickichte mancher Notation des zwanzigsten Jahrhunderts heran. Ist die Notation der Renaissance wirklich so verschieden von unserer, als dass die Transkribierung in ein anderes Schriftsystem gerechtfertigt wäre? Nein, oder zumindest nicht in Bezug auf die einfachsten Grundlagen; vermutlich sind mehr als neunzig Prozent der musikalischen Meisterwerke des sechzehnten Jahrhunderts voll zugänglich für die, die ein Stück in moderner Notation lesen können. Natürlich gibt es Unterschiede, aber die wichtigeren unter diesen sind keineswegs schwer verständlich, weil sie sich alle aus einer Hauptquelle ableiten. Betrachten wir uns also diese Quelle.

Die Geschichte der westlichen Musik gibt etwas zu den Akten, ohne Raum für Zweifel, das ausschließlich in der Notation stattfindet: ein nimmer-endendes Sich-Verschieben der Notenwerte. Man kann sagen, dass dies etwas ist, das eben passiert, und damit basta; dass es dafür keinen echten Grund gibt, obwohl es diverse verschiedene Argumente gibt, die versuchen, dies Sich-Verschieben in diversen historischen Zusammenhängen zu rechtfertigen. Dies ist eine grundlegende Frage, in solch einem Grade, dass eine jegliche Diskussion zum Thema Transkription von eben diesem Punkt ihren Anfang nehmen sollte.

Die Lage ist einfach diese: dass die Grundwerte, die in der Notation eingesetzt werden, sich allmählich verkleinern. Wenn das eine Jahrhundert in Longen und Breven denkt, so denkt das nächste in Breven und Ganzen; danach kommen Ganze und Halbe und noch später Halbe und Viertel. Aber aufpassen: alle diese Veränderungen beziehen sich nur darauf, wie die Musik niedergeschrieben wurde - auf das Tempo haben sie keinerlei Einfluss. Man könnte sagen, dass die jüngeren Musiker einer jeden Generation darauf erpicht sind, die Musik ihrer Vorfahren mit immer kleineren Werten vollzustopfen, indem sie wahre Notenkaskaden spielen; im Lauf der Jahrzehnte werden eben diese Komponisten aber auch älter, und ihre Denkweise wird

abgeklärter, und sie selbst verwandeln sich in die Verteidiger des Systems gegen die Auswüchse ihrer Enkelkinder. Das Ergebnis dieser zwei sich feindlich gegenüberstehenden Tendenzen und des resultierenden Konflikts ist eben genau das: ein langsamer Übergang zu kleineren Notenwerten.

Wir können das Phänomen dieser sich ändernden Notenwerte mit der verhältnismäßig gleichmäßigen Zunahme der Inflation vergleichen, eine ähnliche Entwicklung, wenn auch anders herum, der sich regelmäßig im Bereich der Volkswirtschaft abspielt: für einen Volkswirtschaftler würde es keinen Sinn geben, zu sagen, dass ein Fiat 500 in Italien zwei Millionen Lire kostet, ohne festzulegen, auf welches Jahr sich das bezieht; es hat Zeiten gegeben, wo jemand, der tausend Lire besaß, als wohlhabend galt. Im Fall der Musik sind die Zahlen, um die es geht, außerordentlich klein, denn kaum ein Komponist wird normalerweise mehr als vier oder fünf Notenwerte im selben Stück benutzen: wenn sie wissen, dass Machaut Breve in derselben Weise einsetzte wie Palestrina Ganze benutzte, wie Cavalli die Halbe und Schumann das Viertel, sollten die jeweiligen Herausgeber eigentlich keine Schwierigkeiten beim Entziffern von deren Partituren haben.

Natürlich wusste das neunzehnte Jahrhundert nichts von diesem Phänomen: man kann den Lehrplänen nicht einmal einen Vorwurf machen, denn sie enthielten wenig mehr als eine Ahnung von jeglicher vorklassischen Musik. Das Schulsystem, das uns alle geprägt hat, beschränkt sich praktisch auf nur drei Notenwerte: Halbe, Viertel und Achtel. Das ist der Grund, dass unsere Gesangsübungen nichts als zwei Halbe, zwei Viertel und zwei Achtel enthalten, denn dies sind die einzigen durch zwei teilbaren Werte, denen ein Musiker des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts realistisch im klassischen und romantischen Repertoire zu begegnen erwarten konnte. Man würde denken, dass ein Musiker eigentlich nichts darüber hinaus brauchen würde und, wenn wirklich notwendig, könnte man es mühelos umschreiben. Diese naive und vereinfachende Lösung, die für mehr als ein Jahrhundert im Gebrauch war, hat unsere Generation dumm und faul gemacht, wenn der Einsatz eines Grundsystems, das von dem abwich, das sie in der Schule gelernt hatten, eigentlich keine Schwierigkeiten bieten sollte. Ob man drei Viertel oder drei Halbe oder drei Achtel in einem Takt vorfindet, sollte nicht anders sein als drei Longen, drei Breven oder drei Ganze. Ich kann diese These auf der Basis der Erfahrung von vielen Jahren aufstellen, aber jeder kann es nachvollziehen, wenn er eine jegliche Gesangsübung zurück transkribiert. Wenn ich Polyphonie in musikalische Partituren übertrage, ändere ich *nie* die Notenwerte, selbst wenn es sich um eine Motette des dreizehnten Jahrhunderts handelt. Ich bin der Ansicht, dass es keine wahre Wiedergeburt der Musik der Renaissance geben kann, wenn wir uns nicht eine Denkweise wie oben beschrieben aneignen. Wir müssen uns selbst davon überzeugen, dass die Veränderung der Notenwerte einer polyphonen Komposition uns die ursprüngliche Aufführung *ferner* rückt, in genau derselben Art und Weise wie das die zusätzlichen Anweisungen für Ausdruck, Dynamik und Agogik tun: es ist dies ein Vorgehen, das die Vorstellungen des Komponisten wie mit einer durchsichtigen Lackschicht bedeckt, eine unausweichlich andere rhythmische Konzeption.

Wenn das Tempo eines Stückes nun wirklich von den Notenwerten abhängt, die es benutzt, wie wir jetzt behaupten, dann ist es offensichtlicher denn je, dass die Veränderung der Notenwerte so wenig ausmacht wie die der Tonart.

Dieser Einwand besitzt einen Anschein von Sicherheit, aber eben doch nur einen Anschein: denn wer die musikalischen Figuren wirklich *liest*, und wir alle haben eine Stilperiode oder eine Musikart, in der wir uns besonders zu Hause fühlen, der sieht, dass jedes System ein sehr genaues Bezugssystem hat und ganz und die jeweilige Musik ganz und gar nicht wie vorher klingt, wenn sie in andere Notenwerte übertragen wird. Wir müssen die Tatsache anerkennen, dass die *Verkleinerung* der Werte nicht nur keine Lösung darstellt, sondern dass sie vor allem eine in ihren Grundlagen falsche Lösung ist. Wir verkleinern die Notenwerte, um die Musiker dazu zu veranlassen, schneller zu spielen: die Wahrheit ist, dass das Halbieren der Noten eine Lösung ist, deren Wirkung der Logik der Mensural-Notation um 180 Grad entgegengesetzt ist. Komponisten haben gewöhnlich die Wahl innerhalb dessen, was ihnen rhythmisch und ausdrucksmäßig möglich ist, unter verschiedenen Tempi, weil die Notenwerte sich eben nur langsam verändern. Für alle Musiker gibt es Tempi, die zum klassischen und traditionellen Bereich gehören, verbreitetere Tempi und Darstellungsmöglichkeiten, die der Fantasie freien Lauf gestatten. Die Geschichte lehrt uns, dass Komponisten, für eben und denselben Rhythmus, größere Notenwerte wählten, wenn sie die Spieler zum Schnellerspielen veranlassen wollten, und kleinere, wenn sie ein langsames Tempo wollten. In anderen Worten: sie verhielten sich in Eintracht mit einer Logik, die genau das Gegenteil von der ist, die zum *Halbieren* führt.

Die Lehrmethoden des neunzehnten Jahrhunderts verschlossen unsere Augen vor dieser grundlegenden Erkenntnis: *verringerte* Werte führen unausweichlich zur Todsünde: es wird ein Tempo gewählt, das weniger glatt läuft. Was würden Autofahrer sagen, wenn jemand ihnen riete, auf der Autobahn in einem niedrigeren Gang zu fahren, damit es schneller geht? Diese Denkweise läuft im Grunde darauf hinaus, dass der Motor im zweiten Gang dermaßen angestrengt ist, dass er sich wie ein Ferrari benimmt!

Warum sollte Beethoven das Scherzo der neunten Sinfonie im Dreivierteltakt schreiben, wenn es eigentlich 12/8 ist? Warum sollte Schumann im Finale seines Klavierkonzerts dieselbe Lösung benutzt haben - ein Stück, mit dem Dirigenten sich bis auf den heutigen Tag blamieren?

Warum besteht der Wiener Walzer darauf, im Dreivierteltakt, aber als ganze Takte geschlagen, zu stehen, statt im bequemeren 6/8? Schlicht deshalb, weil kleinere Werte, selbst wenn die Zahl der Taktstriche dadurch bedeutend reduziert worden wäre, die Spieler unweigerlich dazu verführten, zu langsam zu spielen. Die einzige Methode, sie dazu zu ermutigen, schneller zu spielen, war der Einsatz von größeren Notenwerten (siehe Beispiel 1).

Beispiel 1 – Beethoven in Schwierigkeiten, wenig orthodox, aber man versteht die Botschaft

Als ob die Praxis der verkleinerten Notenwerte noch nicht genug wäre, ist die Definition des Rhythmus eine zweite heikle Frage, was die Takteinteilung betrifft. Wir wiederholen noch einmal, dass jedes hinzugefügte Zeichen ein Musikstück von seiner ursprünglichen Ausführung entfernt: wie können wir es dann normal finden, die Beweglichkeit mehrstimmigen Phrasierens der Renaissance in einen wahren Käfig von Taktstrichen einzusperren? Der *Taktstrich* ist eine Erfindung, die in das 17. Jahrhundert zurückreicht. Er wurde während der Barockperiode notwendig und übermittelt Bedeutungen, die nur durch diesen Stil gerechtfertigt sind. Er ist nötig, um die Akzente zu *differenzieren*, die das Tempo artikulieren, sie in *starke* und *schwache* zu unterteilen und in Konsequenz die verschiedenen harmonischen Funktionen innerhalb der musikalischen Periode zu verteilen: nichts davon ist in Renaissancemusik praktikabel, in der der Grundschlag in vollständig undifferenziertem Metrum voranschreitet. In dieser Beziehung würden wir gern sagen können, dass diejenigen, die sich mit alter Musik beschäftigen, ein gewisses Bewusstsein dieses Sachverhalts haben. Dennoch ist der Weg, mit dem man beim Übertragen der Noten versucht, diesen Erfordernissen nachzukommen, noch immer vollständig unbefriedigend. In Partituren alter Mehrstimmigkeit findet man oft eine verborgene Prämisse, wo der Herausgeber sich von dem selbst verwendeten Metrum distanziert und versucht, die Verantwortung für jede ungenügende Ausführung den Sängern zu überlassen; das beweist, dass die Taktstriche nur hinzugefügt worden waren, um die Sänger zu unterstützen und dass sie den Rhythmus des Stücks *nicht* beeinflussen *dürfen*. Die Sänger zu unterstützen: könnte das eine gute Rechtfertigung zugunsten all dieser Übertragungen in Taktstriche sein? Ebenso wahr ist es, wenn wir zwischen den Zeilen lesen, dass

wir zu vielen anderen Kompromissen gezwungen wurden. Es lohnt sich deshalb, den Sachverhalt näher anzuschauen. Vielleicht hilft das Hinzufügen von Taktstrichen den Sängern zu sehr: normale Partituren mehrstimmiger Musik enthalten nie mehr als vier Notenwerte zwischen zwei Taktstrichen. Das ist ein sehr niedriger Mittelwert, verglichen mit jedem *lebenden* Musikrepertoire aus dem Barock, der Klassik oder der Romantik. Man hat gesagt, dass dies unausweichlich ist, weil, während ein Professioneller – jeder Student im dritten Jahr – die *Inventionen* von Bach mit zwölf Noten pro Takt lesen kann, ein Amateur-Chorsänger einige Schwierigkeiten mit so langen Takten haben würde. Aber ist es denn wirklich wahr, dass die Sänger unserer Amateurchöre ein so geringes Leistungsniveau haben? Ihr Repertoire kann leicht die Bachschen Messen, Vivaldis Gloria, Mozarts *Vesperae solennes* und eine Menge anderer Musik mit sehr komplexen Taktunterteilungen enthalten. Also: natürlich nicht. Nur bei alter Polyphonie – wie man meint *toter* Musik – werden Amateurchöre und ihre Dirigenten wortwörtlich beleidigt, indem nur vier Noten pro Takt vorkommen.

Die Wahl, einen Käfig um das mehrstimmige Repertoire mit zwei Einzelschlägen pro Takt zu errichten, ist eigentlich das Resultat eines viel tieferen Beweggrunds. So tief, dass der Philologe, wenn er sich dessen tatsächlich bewusst ist, ihn nicht wahrhaben will. Und es ist ein Grund, der niemals den Ausführenden angelastet werden kann, weil er per definitionem mit der Musik zu tun hat. Es ist so, dass der moderne Wissenschaftler beim Vorhandensein von zweischlägigen Takten glaubt, oder besser: *sich der Illusion hingibt*, dass er seine Übertragung in Übereinstimmung mit den Aussagen der Musik-Theoretiker des 16. Jahrhunderts vornimmt.

Die Frage ist nun sehr präzise, aber noch nicht genau genug, um die Tür vor den Augen derjenigen zu schließen, die nur ein Halbwissen über Musiktheorie besitzen. Noch einmal: alles muss von der üblichen Vorstellung ausgehen, dem Phänomen wechselnder Notenwerte. Den Theoretikern des 16. Jahrhunderts war das Vorhandensein dieses stetigen Wechsels niemals wirklich bewusst, am allerwenigsten dessen Bedeutung. Wie es oft denen geschieht, die sich zu sehr auf ausbildungswichtige Fragen konzentrieren, waren sie einfach ein paar Jahrzehnte zurück.

Das heißt, dass in der Zeit, in der Verdelot und Janequin ihre Musik in Semibreven (Ganzen Noten) schrieben, die Theoretiker noch von Breven redeten, und selbst zur Zeit, als Marenzio und de Wert Minimen (Halbe) benutzten, die Theoretiker noch über Semibreven handelten. Die Musiktheorie der Renaissance war, mit anderen Worten, niemals *zeitgleich* mit den Kompositionen, von denen sie handelte. An diesem entscheidenden Punkt muss der moderne Wissenschaftler unbedingt erfahren sein, um zu wissen, was er tut: nur seine Fähigkeit, das harmonische und kontrapunktische Gewebe zu entschlüsseln, kann ihm helfen, sich von den theoretischen Meinungen zu distanzieren. Wenn er dazu keinen Mut hat, wird er damit enden, der gesamten Übertragung die doppelten Werte der vom Komponisten verwendeten zu geben: wenn das Stück in Semibreven (Ganzen Noten) geschrieben ist, wird er nach jeder Brevis einen Taktstrich setzen. Steht das Stück in Minimen (Halben Noten), wird er nach jeder Semibrevis einen Taktstrich setzen. Im besten Fall wird das Layout den Ausführenden unweigerlich glauben lassen, dass es sich um eine Art von Zweierbewegung handelt, was keineswegs dem Stil der Epoche entspricht. Die Musik der Renaissance schreitet Note für Note voran, allenfalls hinnehmbar als eine Zweier-*Unterteilung*. Die fälschlich hinzugefügte Zweier-*Teilung* des oberen Werts kann die veränderliche Vitalität der Phrasierung nur grässlich einsperren bis dahin, dass sie gänzlich unkenntlich gemacht wird.

Unsere Diskussion landet nun bei der ganzen Menge geläufiger moderner Symbole, die sich als zutreffende und passende Rhythmus-Zeichen für polyphone Kompositionen ausgeben: punktierte Noten, Ritardandi, Kadenzbezeichnungen und so weiter. Wer denkt, dass dies noch kein schlagender Beweis ist, braucht nur die ebenso zahlreichen Fälle in den Werken der ersten dreißig Jahre des 16. Jahrhunderts aufzudecken, der Periode, in der die Theoretiker sich allgemein auf den durchstrichenen Halbkreis *alla breve* beziehen: innerhalb der *chanson* und der *frottole*, die dieses *Alla-breve*-Taktzeichen verwenden, ist es nicht selten, dass Abschnitte vorkommen mit einer unregelmäßigen Anzahl von Breven.

Man kann dies bestätigt finden, wenn man den letzten Takt der Transkriptionen anschaut, in denen die letzte Note gelegentlich auf den Schlag und ein andermal auf den schwachen Taktteil fällt. In dieser Musik, die moderne Herausgeber ständig in die *alla-breve*-Schublade stecken, kann jedoch nur die Semibrevis (Ganze Note) der einzige legitime Bezugspunkt sein. Und man beachte, dass der Herausgeber in vielen dieser Fälle die Wirklichkeit zu verschleiern sucht, indem er an einer gut versteckten Stelle einen Takt mit drei Semibreven unterbringt, damit am Kadenz-Ende alles im richtigen Takt ankommt.

Solo e pensoso

Musical score for 'Die Falle von Marenzio' featuring five vocal parts: Canto, Alto, Tenore, Quinto, and Basso. The lyrics are: So - lo e pen - so so l' più de - ser - ti.

Beispiel 3 Die Falle von Marenzio

Musical score for '22. La déploration de Johan. Okeghem' by Josquin des Prés. The score is for five voices: Superius, Contratenor, Quinta Pars, Tenor, and Bassus. The tempo is 'A cinq.' and the lyrics are: Nym- phes des bois, do - es - ses des fon - tai - nes, de - es - ses des fon -

Beispiel 4 Josquin mit einem Rekord: eine Note per Takt (transkr. Smijers)

Es gibt eine letzte Überlegung, die man meist übergeht, die ich aber für die Entstehung einer guten Transkription entscheidend finde, nämlich die grundsätzliche graphische und inhaltliche Anordnung der Ausgabe: wie viele Noten gehen in eine einzelne Notenzeile, wo platziert man das Da capo, wie organisiert man die Verteilung der Seiten. Ich habe zu viele Editionen gesehen, die interessante Lösungen erwarten ließen, aber nicht verwendet werden konnten wegen ihres unhandlichen Formats, der kilometerweiten Entfernung der Noten voneinander, oder wegen des unsymmetrischen Layouts bei parallelen Phrasen. Auch hier gibt es keine Garantien, und die Qualität einer Transkription hängt vollständig von der Intelligenz des Herausgebers ab; derjenige, der sich vornimmt, für die Ausbildung eines Dirigenten Sorge zu tragen, muss auch ein Minimum an Aufmerksamkeit für diese sensiblen Probleme vermitteln.

Oft hängt es an falschen Details wie diesen, ob eine Transkription Erfolg hat oder scheitert.

Jetzt wäre es endlich an der Zeit, Schlüsse zu ziehen, und doch haben wir noch nicht über positive Aspekte gesprochen. Bis hierher haben wir uns in unserem Beitrag sozusagen auf den *pars destruens* beschränkt, also auf die schlechten Beispiele der Vergangenheit. Unseren ganzen Platz haben wir verbraucht, um uns von fast allen vorgeschlagenen Lösungen der beiden Jahrhunderte zu distanzieren, in denen man – ohne jeden Erfolg – versucht hat, die Praxis der alten Mehrstimmigkeit wiederzubeleben. Wir haben noch nicht viel Zeit gehabt, darzustellen, dass in Wahrheit *Transkribieren schön* ist, vielleicht weil sogar heutzutage die Kunst der Transkription noch nicht begonnen hat, ihr erstaunliches Potenzial zu zeigen. Wir sollten uns daran gewöhnen, Spartieren als eine wunderbare Gelegenheit zu einer Schatzsuche zu betrachten: eine intelligent vorbereitete Ausgabe kann die formale Struktur eines ganzen Stückes beleuchten, kann neues Leben in die Phrasierung bringen oder ein besseres Verständnis für die verschiedenen kompositorischen Facetten erzeugen. Schließlich kann sie dem Ausführenden originelle und aufregende aufführungspraktische Hinweise vermitteln.

Die kommenden Jahrzehnte werden uns zweifellos die Gelegenheit bieten, sowohl Zeit für die Rückkehr zu diesen Diskussionen wie Material zur Diskussion zu finden. Für den Moment müssen wir unseren Teil tun, und der ist, dieses fundamentale Konzept zu verstehen: es ist sinnlos, nach einer Abkürzung zu suchen, wenn diese sich als viel schwieriger und unpassierbarer als die Hauptstrecke erweist. Sängern und Dirigenten die Bedeutung von Zeichen der Mensuralnotation in ihrem eigenen Kontext zu erklären ist ein auf die Dauer so viel einfacherer und einleuchtenderer Weg, als zu versuchen, eine Aufführungstheorie anhand unbrauchbarer graphischer Zeichen zu entwickeln. Und darüber hinaus ist das die einzige zulässige Vorgehensweise, mit der wir wertvolle und bleibende künstlerische Resultate erwarten können. Der gegenwärtige Zustand unserer Transkriptionen gebietet viel zu häufig Aufführungen mehrstimmiger Sätze, die düster und erstickt wirken; kein Wunder also, dass für die Sänger – und ihr Publikum – eine Villanelle von Banchieri oder ein Ballett von Gastoldi auch heute noch viel erfreulicher ist im Vergleich zu einem absoluten Meisterwerk wie einer Motette von Palestrina oder einem Madrigal von Cipriano de Rore. Wir müssen anfangen, von unseren Lehrern zu erwarten, dass sie uns beibringen, die Schriften vergangener Jahrhunderte zu lesen, und zwar nicht nur auf der Schulbank, sondern auch im Augenblick der konkreten Aufführung.

Man beachte, dass diese erweiterte Fragestellung nicht allein die alte Mehrstimmigkeit betrifft: die Notwendigkeit, den im Inneren der Notation verborgenen Sinn sehen zu können, gilt gleichermaßen für alle Perioden der Musikgeschichte.

Wenn Händel oder Corelli *Largo* oder *Grave* schreiben und dann die Notenwerte vergrößern, ist das nicht dasselbe, als wenn sie sie beibehalten oder verkleinern. Ja, indem wir dieses Problem so bezeichnet haben, weisen unsere Gedanken schon in die falsche Richtung: seit Musik zum ersten Mal aufgeschrieben wurde, sind die Noten das, was als erstes *sprechen* sollte. Die Tempoangaben können im besten Fall das präzisieren, was die Noten schon gesagt haben. Meine persönliche Galerie der diskographischen Irrtümer bezieht sich sicherlich nicht allein auf die Renaissance und enthält auch

hochgelobte Aufnahmen von Namen der internationalen Szene: sogar in den besten Familien mag man ein Leben lang Bogentechnik oder Fingersätze studieren, sie mit liebender Sorgfalt aus den alten Quellen herausklauben, und dann doch übel in dem Moment straucheln, wo es darum geht, ein *Andante* zu entziffern. Die Wiederauferstehung aller Musik aus der Vergangenheit wird ein für immer unerfüllbarer Traum sein, bis die hier besprochenen Fragen mit weit höherer Dringlichkeit als bis heute in die Studien künftiger Generationen von Ausführenden Eingang finden.

Luigi Lera hat einen akademischen Grad in Geisteswissenschaften sowie ein Diplom in Klavier und Chormusik. Er betreut den Lehrstuhl für Musikgeschichte am Musikkonservatorium in Udine. Luigi Lera publizierte Arbeiten über mittelalterliche Lehrmethoden, über Mehrstimmigkeit seit ihrem Anfang und über Kontrapunkttechnik. Er gab Musik von Jacques Arcadelt, Giovanni Maria Asola und Andrea Gabrieli heraus und ist der Autor eines Handbuchs zum Gregorianischen Gesang, eines Bandes über musikalische Akustik (in Zusammenarbeit mit dem Physiker Vincenzo Schettini) und eines Lehrbuchs über Harmonie und Kontrapunkt. Er nahm mittelalterliche liturgische Musik auf, italienische Mehrstimmigkeit des 14. Jahrhunderts sowie Madrigale der Renaissance. Seit 2012 diskutiert er auf der Website www.tmpol.it über das mehrstimmige Repertoire; hier kann man auch die Transkriptionen und Audioübertragungen von über zweihundert Kompositionen verschiedener Perioden und verschiedener Stile finden, die unter Verwendung spezifischer Kriterien gemäß den wechselnden Charakteristika der verschiedenen Musikperioden aufgenommen wurden. E-Mail: luigilera@libero.it



Übersetzt aus dem Italienischen ins Englische von:

Mirella Biagi, Italien/UK; Hayley Smith, Italien/UK; Anthony Litchfield, USA.

Redigiert von Mirella Biagi

Übersetzt aus dem Englischen von Irene Auerbach, UK und Klaus L. Neumann, Deutschland ●

Repertoire

Nach Eric: Junge amerikanische Komponisten nach 1980 (Teil 2) (s. 59)

Dies ist der zweite Artikel einer zweiteiligen Serie über amerikanische Komponisten, die nach 1980 geboren sind. Viele Jahre lang dominierte Eric Whitacre zusammen mit Morten Lauridsen die Landschaft von Chorkompositionen in den USA. Die letzten Jahre haben andere Komponisten hervorgebracht, deren Gedanken und Ideen Wurzeln fassen konnten. Diese Komponisten wurden im ersten Artikel vorgestellt: Ted Hearne (*1982), Jake Runestad (*1986) und Nico Muhly (*1981).

Für diesen Artikel befragte ich viele Chorleiter aus ChoralNet und Facebook sowie Verleger und andere Musikschaffende. Mein Ziel war es, herausragende junge Komponisten zu entdecken, was nicht einfach war. Manche Freunde nahmen Anstoß an meiner willkürlichen Wahl des Geburtsjahres 1980, andere daran, dass meine erste Auswahl keine weiblichen Komponisten vorgestellt hatte, wieder andere daran, dass sie keine Komponisten unterschiedlicher Ethnien präsentierte. Tatsächlich gab es viele Komponisten, die mein Kriterium „geboren 1980 oder später“ erfüllten, jedoch konnte ich nicht alle aufnehmen.

Schließlich entschied ich mich, vier Komponisten in diesem Artikel zur Diskussion zu stellen: Zachary Wadsworth (* 1983), Michael Gilbertson (* 1987), Dominick DiOrio (* 1984), Sydney Guillaume (* 1982). Sie werden ohne bestimmte Rangfolge hier vorgestellt.

Zachary Wadsworth (* 1983)

www.zacharywadsworth.com

Zachary Wadsworth ist ein innovativer Chor-Komponist und neues Fakultätsmitglied am Williams College, einem College für Freie Künste in Williamstown, Massachusetts.

Der Komponist James MacMillan in seiner Tätigkeit als „Oberster Preisrichter“ beim King James Bible Composition Award, der anlässlich des 400. Jubiläums der King James Bibel ausgerichtet wurde, gehörte zu den ersten, der die Aufmerksamkeit auf Wadsworths Chormusik richtete. Durch diese Anerkennung erfuhr Wadsworths Musik deutliche Beachtung, schließlich erwuchs daraus ein Auftragswerk des Magazins „Choir & Organ“ sowie eine fortgesetzte Zusammenarbeit mit Novello.

Wadsworths preisgekrönte Komposition „*Out of the south cometh the whirlwind*“ wurde als eine „äußerst einfallreiche und bezwingende Bereicherung des Repertoires für Chor und Orgel“ beschrieben, die als

Philip Copeland

Chorleiter und
Lehrer

„ungewöhnlich dramatisches und fesselndes Anthem für den Evensong“ geeignet ist.

Wadsworth benennt Arvo Pärt und Luciano Berio, die einen bedeutenden Einfluss auf seine Chormusik haben, ganz besonders hebt er jedoch seinen Lehrer Steven Stucky hervor. Er bewundert Stucky insbesondere für dessen Fähigkeit, die gleiche Eleganz und den gleichen technischen Zauber in die Chormusik einzubringen, wie er sie in seiner Kammermusik und Orchesterwerken aufweist.

Wadsworth ist davon überzeugt, dass „das beste Chorwerk sich anfühlt wie ein kleiner, aufgeräumter Kosmos, in dem Text und Musik eine zentrale, wiederhallende emotionale Botschaft unterstützen“. Um diese Klangwelten zu erzeugen, zieht er oft die kompositorischen Mittel und Formen früherer Jahrhunderte heran. Seine kompositorische Ausdrucksweise und harmonische Sprache sind jedoch durchwegs modern.

Zwei Werke zeigen das kompositorische Können von Wadsworth und das Verschmelzen von Neu und Alt: *Beati Quorum Remissae* (Alliance Music Publishing, AMP0729) und *Spring is Here* (erhältlich über die Website des Komponisten).

In der Motette „*Beati Quorum Remissae*“ benutzt Wadsworth sowohl Text als auch Musik, um die zentrale emotionale Botschaft von Buße und Vergebung zu unterstreichen. Wadsworth stellt dazu die Reihenfolge der Psalmverse von Psalm 32 um. Anstatt wie der Psalmist mit den Jubelversen zu beginnen, startet Wadsworth mit der Klage und schreitet fort zur Erlösung. Um diese Entwicklung zu unterstützen, setzt der Komponist einen kleinen zweiten Chor ein, der dem großen Chor, der Worte der Verzweiflung singt, Hoffnung und Zuversicht vermittelt.

Dieses doppelchörige Werk erinnert an Benjamin Britten's *Hymn to the Virgin* mit seinem zweiten Chor, der nur auf Lateinisch singt. Britten verwendete den zweiten Chor jedoch, um den englischen Text zu kommentieren, während Wadsworth durch den lateinischen Text des zweiten Chores die Aussage des ersten Chores beeinflusst; er wirkt als dramatische Unterstützung, Hoffnung zu erwecken. Wadsworth drückt die klagende Stimmung des Psalms durch reine Quarten mit gelegentlichen Dissonanzen aus. Beide Techniken sind wirkungsvoll, sowohl bezüglich des allgemeinen Ausdrucks wie auch in der Wortmalerei, dabei zeigen sie deutlich den Einfluss Arvo Pärts, siehe Takt 1-5 (Beispiel 1)

Beispiel 1, „*Beati Quorum Remissae*“, Takt. 1-5.

Example 1 shows the vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, along with a 'CHOIR I' part. The tempo is marked as $\text{♩} = \text{ca. } 96$. The Alto and Tenor parts have the lyrics: "While I held my tongue, my bones with-ered a-way,". The dynamics are marked *pp sotto voce*.

Der Komponist macht den Höhepunkt des Werkes wunderbar deutlich, indem er den ganzen Umfang an klanglichen Möglichkeiten des Chors nutzt, um die Worte „Rufe der Erlösung“ auszudrücken, wie hier in Beispiel 2 gezeigt wird

Beispiel 2, „*Beati Quorum Remissae*“, T. 47-49.

Example 2 shows the vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with a 'CHOIR I' part. The tempo is marked as *rit.* and *poco*. The lyrics are: "shouts of de-liv-er-ance... Cir-cum-dan-ti-bus". The dynamics are marked *mf* and *ff*.

Auch in seinem „Spring is Here.“ verschmilzt Wadsworth Alt und Neu. Er benutzt die Form des Renaissance-Madrigals, um einen Text von Duncan Campbell Scott (1864-1957) mit dem Titel „Madrigal“ zu vertonen. In diesem Werk greift der Komponist auf viele überlieferte Merkmale der Madrigalform in ihrer Reinkarnation des 21. Jahrhunderts zurück, einschließlich der Strophenform, der Wortmalerei, Nonsens-Silben, des unbeschwerten Textes, der syllabischen Textvertonung und der überwiegenden Dur-Tonalität. Mit Leichtigkeit transformiert der Komponist die kompositorische Form der Renaissance in das 21. Jahrhundert. Die ersten vier Takte zeigen die Vielfalt der kompositorischen Mittel, die er zur Vertonung der Lyrik von Scott einsetzt: Eine Melodie mit großen Sprüngen, asymmetrischem Rhythmus und eine Folge von wechselnden Taktarten. Auch wenn das Werk komplex ist, zeigt es eine sehr klare Faktur: die vertikalen Harmonien entwickeln sich logisch aus der springenden Melodie und der Text fällt natürlich mit dem unterlegten Rhythmus zusammen. (Beispiel 3)

Beispiel 3, „Spring is Here“, T. 1-4.

Brightly ♩ = ca. 100 / ♩ = ca. 66

SOPRANO
Snow-Drops now be - gin in snows, O

ALTO
O O Cro - cus - es to

TENOR
O O Cro - cus - es to

BASS
O O Cro - cus - es

Das in Ehren gehaltene Mittel der Textmalerei scheint in dieser Komposition häufig auf, besonders durch die Verwendung des portamento-Glissandos auf den Worten „drowsy town“, gefolgt von etwas, das der Schlag einer Uhr zu sein scheint. Siehe Beispiel 4:

Beispiel 4, „Spring is Here“, T. 38-40.

rall.

38

SOPRANO
Din, din, dine; [n]

ALTO
drow-sy town, Din, din, dine; [n]

TENOR
drow-sy town, [n]

BASS
Din, din, dine; [n]

rall.

Das Werk wird regelmäßig durch eine moderne Version von Nonsense-Silben unterbrochen, welche der Dichter anbietet. Diese wiederkehrende Technik verstärkt die Bindung zur Form des Renaissance-Madrigals ebenso wie sie der Einheit des Werkes dient. (Beispiel 5)

Beispiel 5, “Spring is Here”, T. 49-52.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) for the piece "Spring is Here" (measures 49-52). The lyrics are: "Ring, dil-ly dil-ly, Sing, dil-ly, dil-ly, Spring is here, And the". The score includes performance markings such as *mf gioioso* and *rubato*. The lyrics are repeated on each staff, with some variations in the final words.

Mit Hilfe der Nonsense-Silben entsteht ein überzeugender und erstaunlicher Höhepunkt im Madrigal, sichtbar in Beispiel 6:

Beispiel 6, “Spring is Here”, T. 99-101.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) for the piece "Spring is Here" (measures 99-101). The lyrics are: "Sing, dil-ly dil-ly, sing, dil-ly dil-ly, sing, dil-ly dil-ly, sing, dil-ly, O". The score includes performance markings such as *A tempo*, *ff*, and *p sub.*. The lyrics are repeated on each staff, with some variations in the final words.

Zachary Wadsworths Musik zeichnet sich aus durch ein hohes Maß an kompositorischem Können, und der wachsende Umfang seines Werks umfasst ein großes Spektrum an Gefühlswelten. Wie seine Musik ist auch Wadsworths Website professionell und einfach zu navigieren, vieles ist dort zu entdecken. Auf seiner Website ordnet er seine Chorkompositionen in Schwierigkeitsstufen ein und unterscheidet in geistliche und weltliche Werke.

Dirigenten leistungsfähiger Ensembles könnten zusätzlich zu den in diesem Artikel empfohlenen Werken „To the Roaring Wind“ in Erwägung ziehen, eine uneingeschränkt zeitgenössische Vertonung von Wallace Stevens gleichnamigem Gedicht. Kirchenmusiker sollten sich die Liedvertonung von “Immortal Love, forever full” auf die Weise Calgary ansehen.

© Zachary Wadsworth. All rights reserved.

Michael Gilbertson (* 1987)
www.michaelgilbertson.net

Noch keine 30 Jahre alt, ist Michael Gilbertson bereits ein bemerkenswert häufig aufgeführter und hoch geschätzter Komponist aus Dubuque, Iowa. Er arbeitet auf zahlreichen musikalischen Gebieten mit bedeutenden Werken für Ballett, Oper, Bläserensemble und Orchester. Gilbertson ist ein außerordentlich gut ausgebildeter Komponist mit einem beeindruckenden Stammbaum von Lehrmeistern. Er ist ein erstaunlicher Komponist; das Symphonieorchester seiner Heimatstadt führt seine Werke auf, seit er 15 ist.

Der bemerkenswert talentierte Komponist Gilbertson ist kein sehr produktiver Chorkomponist, doch er scheint vorzuhaben, diesen Bereich auszubauen. Er arbeitet häufig mit Kai Hoffman-Krull zusammen und hat zwei Chorwerke geschrieben, *Where the Words Go* und *Returning*. Gilbertson

setzt sich mit bereits existierenden Werken und Komponisten der Vergangenheit auseinander, wie in seiner Neuvertonung von Texten, die ursprünglich von John Dowland vertont wurden. Dieses Werk, genannt „Three Madrigals After Dowland“, vertont drei Texte: *Weep You No More; Burst Forth, My Tears*, und *Come, Heavy Sleep*.

Gilbertson scheint eine kahle Textdeklamation zu bevorzugen; viele seiner Chorwerke benutzen die leere Quinte zu Beginn (Beispiel 7 und 8)

Beispiel 7, “Come, Heavy Sleep”, T. 1-4.

Spacious, freely ♩ = 56

Soprano: Come, _____

Alto: Come, _____

Tenor: Come, _____

Bass: _____

Dynamic markings: *pp*, *p*

Beispiel 8, “Where the Words Go”, T. 1-5.

♩ = 60-63 ethereal, floating

Soprano: Where oh where do words go. af-ter they are spo-ken?_

Alto: Where oh where do words go. af-ter they are spo-ken?_

Tenor: _____

Bass: _____

Dynamic markings: *p*

Gilbertsons “Burst Forth, My Tears” ist ein rhythmischeres Werk als die beiden anderen Madrigale. In diesem Werk entwickelt er einen treibenden Rhythmus im Chor und verbindet ihn mit dem sich aufschwingenden Sopransolo. Er bringt eine herrliche Dissonanz zur Deklamation des Textes der Solistin, üblicherweise vorbereitet von einem konsonanten Intervall. (Beispiel 9 und 10)

Beispiel 9, “Burst Forth, My Tears”, T. 5-7.

5

Soprano: tears, burst forth, burst forth, my_

Alto: tears, burst forth, burst forth, my_

Tenor: tears, burst my_ burst my_

Bass: tears, burst my_ burst my_ tears,

Dynamic markings: *mf*, *p*

Beispiel 10, “Burst Forth, My Tears”, T. 8-10.

8 Solo I

Soprano: forth, tears, and

Solo II

Burst forth, my and

Dynamic markings: *p*

Kürzlich hat Gilbertson ein größeres Werk für Doppelchor fertig gestellt, das von Musica Sacra in der Cathedral of St. John the Divine in New York uraufgeführt wurde. Viele bezeichnen dieses Stück als sein „bestes Werk“, und es ist sein bislang wichtigstes Chorwerk. Dieses zwanzigminütige Werk auf Texte von Hoffman-Krull ist ein Erforschen von Liebe, Trauer und Erinnerung in einem Gespräch zwischen den biblischen Personen David und Jonathan.

Die Werke des Komponisten werden häufig von professionellen Kammerensembles gesungen, einschließlich Aufführungen durch The Crossing (Donald Nally) und The Esoterics (Eric Banks) im Laufe dieses Jahres.

© Michael Gilbertson. All rights reserved

Dominick DiOrio (geb. 1984)

www.dominickdiorio.com

Dominick DiOrio scheint dieser Tage für die Chormusik überall und alles zu sein. Sein Einfluss nimmt viele Formen an: Komponist, Fürsprecher, Chorleiter, Moderator. An erster Stelle ist er Komponist, und er wurde kürzlich - wegen „der Tiefe seiner Vision, wegen seiner meisterhaften Kompositionstechnik und seines einzigartigen Stils, der ihn in eine eigene Liga versetzt“ - zum Gewinner des *American Prize in Composition* des Jahres 2014 gekürt.

Der einzigartige Stil DiOrios beruht zum Teil auf seiner den Kompositionen zugrunde liegenden Virtuositätsphilosophie, ein Ansatz, den er auf verschiedene Weise umzusetzen weiß. Oft wird dies bei den Begleitinstrumenten deutlich, aber auch bei den Solostimmen, die den Chor begleiten, oder bei den eigentlichen Chorpässagen. Für DiOrio ist „das Virtuose grundlegend, da ich im Wesentlichen davon ausgehe, dass der Chor, mit dem ich arbeite, ein Ensemble ausgebildeter Sänger ist. Natürlich können auch Amateur-Ensembles diese Musik singen, was sie auch tun, aber das heißt, dass sie in Bezug auf Abzählen, Tonhöhe, Intonation, stimmliches Durchhaltevermögen und dynamische Reichweite an ihre Grenzen gehen müssen.“

DiOrio hat bereits viele Chorstücke geschrieben, darunter Werke für große Ensembles, Kammermusikensembles, unbegleiteten Chor und Chöre, die von einem Soloinstrument oder Solo-Keyboard begleitet werden. Zwei seiner Werke sollen hier besonders besprochen werden: das *O Virtus Sapientiae* (2013), a cappella mit drei Solosopranistinnen, und das *Alleluia* (2013) für Chor und Marimba.

DiOrio war ursprünglich zum Schlagzeuger ausgebildet, so dass es nicht überrascht, dass er sich für komplexe Rhythmen interessiert. Wie er selbst sagt, möchte er in vielen seiner Werke einen elastischen rhythmischen Eindruck erzeugen, wobei er - oft in einem Kontext von Beschleunigungen und Verzögerungen (2, 3, 4, 5) - alle Kombinationen der Schläge (Duolen, Triolen, Quartolen, Quintolen, Sextolen, Septolen) ausnutzt. Dieser Eindruck von Komplexität und sein Interesse am Komponieren für virtuos Schlagzeug und Chor ist in seinem *Alleluia* deutlich sichtbar.

Das Werk beginnt mit kühnen Fortissimo-Statements des gesamten Chores, worauf eine treibende Marimba-Begleitung mit schnellem Tempo folgt. (Beispiel 11)

Beispiel 11, „Alleluia“, T. 8-12.

The musical score for Example 11, "Alleluia", measures 8-12, is presented in a standard musical notation format. It consists of five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The vocal parts are marked with a fortissimo (ff) dynamic and sing the words "Al - le - lu - ia!". The piano accompaniment starts with a sforzando piano (sf p) dynamic and includes a piano (p) dynamic. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Abwandlungen seiner selbst begleitet wird. (Beispiel 14) Die drei Versionen sind ein ausgezeichnetes Beispiel für DiOrios Kreativität und Begeisterung für das Potential einer einzelnen Melodie. (Beispiel 14)

Beispiel 14, "O Virtus Sapientiae", T. 15-19.

15 *f* com-pre-hen-den-do om-ni-a
f com-pre-hen-den-do om-ni-a
f com-pre-hen-den-do om-ni-a *mp* in

42

Während der ganzen ersten Hälfte des Stücks reagiert der geteilte Chor auf jede Version des Gesangs mit einer homophonen, orgelähnlichen Begleitung auf der Grundlage der englischen Übersetzung des lateinischen Textes. (Beispiel 15)

Beispiel 15, "O Virtus Sapientiae", T. 21-25.

pp *mf* *ffpp*
in one life-giv-ing path,
pp *mf* *ffpp*
in one life-giv-ing path,
pp *mf* *ffpp*
in one life-giv-ing path,
pp *mf* *ffpp*
in one life-giv-ing path,

In der zweiten Hälfte des Stücks wechseln die Solistinnen und der Chor zwischen den Sprachen hin und her, und die drei Solistinnen werden in ihrer fast exakten Nachahmung immer virtuoser. DiOrio gelingt es, aus dieser Nachahmung verwickelte rhythmische Muster zu kreieren. (Beispiel 16)

Beispiel 16, "O Virtus Sapientiae", T. 45-46.

45 *f* one dis-tills its es
f one dis-tills its es
f one dis-tills its es

Auf dem Höhepunkt der Komposition übernehmen die tieferen Chorstimmen etwas von der Virtuosität der vorausgegangenen Teile der Solistinnen, während die Solistinnen sich mehr am Beat orientieren und homorhythmischer werden. (Beispiel 17)

Beispiel 17, "O Virtus Sapientiae", T. 63-64.

Der Komponist DiOrio ist vieles gleichzeitig, aber seine Haupttätigkeit ist die eines *Assistant Professor of Music* an der *Jacobs School of Music* an der *Indiana University*. Neben seiner Lehrtätigkeit für Komposition leitet er NOTUS, ein Ensemble, das sich der Musik lebender Komponisten verschrieben hat. Sie machen Erstaufführungen von Werken von Studenten, aufstrebenden Komponisten und anerkannten Meistern moderner Komposition. Zu den kürzlich aufgeführten Komponisten zählen Jocelyn Hagen, Michael Gilbertson, Texu Kim, Tawnee Olson, Zachary Wadsworth und Caroline Shaw. Kürzlich, bei der *National ACDA Conference* von 2014, wurde diese Gruppe als das *Ensemble in residence* für die Tonaufnahmen des Komponisten vorgestellt.

Es scheint, dass Dominick DiOrio durch seine Arbeit mit NOTUS immer mehr zu einer einflussreichen Figur für die jüngeren amerikanischen Komponisten wird. Bei der eben erwähnten *National ACDA Conference* von 2014 präsentierte er auch eine *interest session I* mit der Bezeichnung „Dreißig-etwas: Neue Chormusik von den interessantesten jungen Komponisten unserer Tage.“

Used with permission of the publisher
 Scott Foss (sfoss@halleonard.com) Editor, Classical and Concert Choral Music, Hal Leonard Publishing,
 769 Diana Dr Verona, WI 53593 (608-213-5577)

Sydney Guillaume (geb. 1982) www.sydneyguillaumemusic.com

Sydney Guillaume kommt ursprünglich aus Haiti und wanderte als Jugendlicher in die Vereinigten Staaten aus. Er studierte an der *University of Miami* und wohnt zurzeit in Los Angeles, Kalifornien. Sein Kompositionsstil trägt haitianische Züge, und er benutzt häufig Texte, die aus einem Gemisch von haitianischem Kreol und Französisch bestehen. Guillaume hat eine innige Beziehung zu den von ihm ausgesuchten Texten; die meisten von ihnen sind Bearbeitungen von Gedichten seines Vaters Gabriel T. Guillaume.

Als Komponist ist Guillaume in der Welt der amerikanischen Chormusik wohlbekannt. Seine Musik wurde bereits von Universitätschören aufgeführt, einschließlich des *University of Miami Frost Chorale* und des *Westminster Chorus*, aber auch von Profichören, einschließlich des *Seraphic Fire* und des *Nathaniel Dett Chorale*.

Der *Westminster Chorus* bot *Gagòt* unlängst bei der *ACDA Western Division Conference* Guillaumes dar. Für TTBB-Chor komponiert, inszeniert das Werk Gabriel Guillaumes Gedicht über chaotische Frustrationen, Verwicklungen und Erlösung. Es handelt sich um einen imposanten Text, der die Frustrationen des Alltags einfängt, bei denen „alles ineinander greift: Schmerz und Freude, Zweifel und Glaube, Ekel und Hoffnung, Gut und Böse.“

Der Komponist Guillaume stellt die im Text ausgedrückte bedrückende Frustration gekonnt dar, indem er das Stück mit D-Moll beginnt und ständig das Metrum ändert, bis es am Schluss in eine lange Serie von $\frac{3}{4}$ Takten mündet. Obwohl es sich um vertraute Tempi handelt, ist das rhythmische Muster Guillaume's absichtlich irritierend und dabei gänzlich neuartig. Die Verstörung wird durch die eingestreute Komplexität mit schnelleren rhythmischen Abfolgen und unerwarteten Harmonien noch verstärkt. Die zusätzlichen Komplikationen sind gut getimt, da sie immer dann eingebracht werden, wenn sich die Musik für kurze Zeit beruhigt hat. (Beispiel 18)

Beispiel 18, "Gagòt", T. 40-43.

40 *mp* *Everything is entangled.*
 Tout ba-gay, tout ba-gay yo me-le, me-le, me-le, tout ba-gay yo me-le...
 -gòt! Tout ba-gay yo me-le, me-le, me-le,
 — Tout ba-gay yo me-le wo-ou
 -gòt! Tout ba-gay yo me-le, me-le,

Etwa in der Mitte der Komposition *Gagòt* liefert Guillaume die Lösung für die Frustrationen des Lebens mit einem schönen Choral, der dem Sturm und Stress der ersten Takte tröstliche Weisheit hinzufügt.

„Das Leben vor dem Tod ist in jedem Augenblick ein Kampf, der nur Schritt für Schritt gewonnen werden kann. Auf die Nacht folgt der Tag. Nach Regen kommt Sonne. Nach Verwirrungen, nach Chaos...beruhigt sich das Herz. Das Durchhalten im Leid bringt die Erlösung.. Ach! So sei es.“

Guillaume's *Gagòt* ist eine gelungene Zusammenarbeit von Vater und Sohn sowie ein wunderbares Beispiel, wie man einen Text gekonnt in Chormusik umsetzen kann. Der Komponist behandelt einen ähnlichen Text in *Tap-Tap*, wobei dieses haitianische Kreol-Gedicht von Louis Marie Celestin stammt.

Guillaume's *Tap-Tap* ist ein wildes Gemisch überlagerter Synkopierung, das durch fallende chromatische Linien, wiederholte Sechzehntelnoten und gelegentliches entzücktes Wehklagen akzentuiert wird. Der ermutigende Text des Gedichts mahnt den Hörer, die Gelegenheit eilends zu nutzen, um etwas für das Land und die Gesellschaft zu tun. In seiner Musik liegt Dringlichkeit; sie ist zu Beginn einfach, nimmt aber recht schnell komplexere Züge an. Obwohl das Werk im Ganzen von treibenden Synkopen geprägt ist, gibt es immer wieder Augenblicke homophoner Deklamation. (Beispiel 19)

Beispiel 19, "Tap-Tap", T. 23-28.

23 *The best time is now, Don't say you didn't know, Those who are wise are those who lead.*
 Pa vin di ou p'at kon-nen, ou-wo...
 pi bo-nè se granm ma-tin, woy, moun ki sa-ve se yo k'ap men-nen.
 -tap, woy tap-tap, woy moun ki sa-ve se yo k'ap men-nen.
 -tap, woy tap-tap, woy moun ki sa-ve se yo k'ap men-nen.
 26 *Don't let time pass you by: it's time for you to get on board, The Tap-Tap is leaving now.*
 Pa ki-te tan pa-se, li lè pou an-ba-ke, lè a ri-ve pou'l de-ra-pe, li...
 Pa ki-te tan pa-se, li lè pou an-ba-ke, lè a ri-ve pou'l de-ra-pe, li...
 Pa ki-te tan pa-se, li lè pou an-ba-ke, lè a ri-ve pou'l de-ra-pe, li...
 Pa ki-te tan pa-se, li lè pou an-ba-ke, lè a ri-ve pou'l de-ra-pe, li...

Sydney Guillaumes Musik zeichnet sich durch einen hohen Grad an rhythmischem Interesse aus, und sein umfangreiches Werk ist in den USA wohlbekannt. Wer sich für das hier vorgestellte Werk interessiert, könnte auch Interesse daran haben, einen Blick auf *Kalinda* zu werfen, das bei *Walton Music* erschienen ist, sowie an *Dominus Vobiscum*, einer anderen Vater-Sohn-Kooperation, die von *Seraphic Fire* in Auftrag gegeben und ebenfalls von *Walton Music* ediert wurde. Sowohl *Gagòt* als auch *Tap-Tap* können direkt von der Webseite des Komponisten heruntergeladen werden.

© Sydney Guillaume. All Rights Reserved.

1 *Interest Sessions* sind eine Zeit während der Konferenz, in der ein bekannter Musikpädagoge oder Chorleiter eine Art Lehrstunde zu seinem Fachbereich gibt. Die Präsentationen entstammen im Allgemeinen persönlichen Erfahrungen oder persönlicher Forschung. Die ACDA bemüht sich, thematisch breitgefächerte *Interest Sessions* zu bieten, wozu Stimmbildung, Probenarbeit, Vom-Blatt-Singen, spezifisch altersabhängige Chorprobleme, Chorrepertoire, Chorleitung und der Geist chorischer Musikerziehung gehören. (Anm. d. Übers. partiell übersetzt aus <http://www.acdavoicesunited.org/participate/interest-sessions/> Zugang 13.6.2015)

Philip Copeland ist Leiter der chorischen Aktivitäten und *Associate Professor of Music* an der *Samford University* in Birmingham, Alabama. Seine Chöre sind häufige Teilnehmer und Preisträger bei internationalen Wettbewerben und Tagungen des Verbands amerikanischer Chorleiter wie auch der *National Collegiate Choral Organization*. An der Universität von *Samford* unterrichtet er Chorleitung, Sprecherziehung und Musikerziehung. Dr. Copeland hat Hochschulabschlüsse in Musikerziehung und Chorleitung der *University of Mississippi*, *Mississippi College* und des *Southern Seminary* in Louisville, KY. In Birmingham ist er musikalischer Leiter der *South Highland Presbyterian Church* und bereitet den *Alabama Symphony Chorus* für Auftritte mit dem *Alabama Symphony Orchestra* vor. Er ist Vater der neunjährigen Drillinge Catherine, Caroline und Claire. E-Mail: philip.copeland@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Stefan Schuck und Reinhard Kiffler, Deutschland ●

Book Review

Camerata – Ein Leitfaden für die Organisation und Leitung kleiner Chöre (s. 69)

Von Arthur Wenk

Rowman & Littlefield c 2014

Arthur Wenk führt uns durch die Seiten von seinem "Leitfaden für die Organisation und Leitung kleiner Chöre" mit einem hohen Anteil an selbst durchlebter Erfahrung im Gepäck. Wenk war Gründer und Direktor der Cambridge Singers in Boston (1973-1974), der Pittsburgh Camerata in Pennsylvania (1974 – 1981), des La Camerata Vocale in Québec City (1982 – 1986) und dreier Gesangsensembles in Toronto – The Toronto Camerata (1990 – 1999), St. Andrew's College Choir (1995 – 2000) und Quodlibet (2001 – 2007). Er hat insgesamt also sechs Ensembles aufgebaut und jedes Mal bei null angefangen.

Es sieht so aus, als sei Wenk durch seine akademischen Qualifikationen perfekt auf seinen Beruf, mit Musikern zu arbeiten (und noch viel mehr), vorbereitet worden. Mit einem Bachelor of Arts (Mathematik und Musik), drei Master-Abschlüssen – Master of Arts in Musiktheorie, Master of Science in Informationswissenschaft und Master of Arts in Psychologie und dazu noch einen Dokortitel in Philosophie / Musikwissenschaft scheint es, als sei die Basis komplett abgedeckt. Ich habe das Lesen des "Autobiografischer Sketch: Das Werden eines Chorleiters", das sich am Ende des Werks befindet, besonders genossen.

Nachdem er seinen ersten Abschluss in Amhurst gemacht hat und in der Zeit auch in Gemeinschaftsprojekten mit anderen Chorleitern zusammengearbeitet hat, war er motiviert und bereit, es bei seiner ersten Anstellung an einem kleinen College in San Bernadino, Kalifornien, mit der Chorwelt aufzunehmen. Unglücklicherweise passte sein enthusiastisches Programm mit deutschen Barockkantaten, französischen Liedern, lateinischen Motetten und Gregorianischen Gesängen nicht zu der Realität seiner Sänger. Wenk hat sicher die Höhen und Tiefen des Gründens und Leitens von Gesangsgruppen selbst erlebt und lässt den Leser an dem, was er gelernt hat, teilhaben.

Neben seiner Arbeit, Kammerchöre zu leiten, ermutigt Wenk all jene, die ihr eigenes Ensemble gründen wollen, zu erklären, warum sie das tun wollen. Was ist der Zweck des neuen Ensembles? Dann geleitet er

Debra Shearer-Dirié
Lehrer und Dirigent

den Leser durch die Herausforderungen eines Konzepts in diesem Anfangsstadium: eine Gruppe oder Organisation gründen – ein Ziel setzen, einen Namen aussuchen, Menschen treffen (mit erfolgreichen Menschen darüber reden, wie sie es gemacht haben), eine Arbeitsgruppe gründen, die den Chor managt, Werbung in Zeitungen und im Radio organisieren, einen Probenraum und Auftrittsmöglichkeiten finden, Sänger aussuchen und die Programme planen.

Das Buch ist sauber in Abschnitte aufgeteilt und behandelt folgende Themen: Ziele setzen, einen Prospekt für eine Organisation entwerfen, 21 Vorschläge für thematische Programme, die Gründungsdokumente (nicht ganz eine Verfassung, aber so in der Art), ein Beispiel eines Geschäftsberichts, eine Anleitung für Sänger, Richtlinien für einen Volksliederwettbewerb und ein Kapitel über einige von Wenks Arrangements. Ein weiteres Kapitel beschäftigt sich mit dem "besser werden", das einige nicht musikalische Elemente aufzeigt, die Sie anwenden können, um Ihre Organisation zu verbessern oder zu vergrößern.

Das Kapitel 4, "Programme", bietet 21 Listen an mit Musik für a cappella Chor, die um bestimmte Themen herum arrangiert sind. Einige Beispiele für die thematischen Programme sind – Absalom, And the Angel Said, A Song for Simeon, Spring returns und Cantate Domino: Six Centuries of Psalms. Für Chorleiter, die gerade die Arbeit mit einem a cappella Ensemble begonnen haben, liefert dieses Kapitel eine umfangreiche Liste an Werken, die man durchgehen kann und die zur Erarbeitung anderer thematischer Programme hinführen können. Eine zusätzliche Repertoireliste findet man in Kapitel 5. Wenk bietet außerdem mehr als 20 Original-Weihnachtslieder und eigene Weihnachtslied-Arrangements für die Aufführung mit kleinen Chören.

Dieses Buch ist eine wertvolle Quelle für jeden, der eine Gesangsgruppe egal welcher Größe gründen will, nicht nur für kleine Ensembles. Wenk bietet dem Leser praktischen Rat, den er durch eigene Erfahrung gewonnen hat. Das Buch enthält keine Anleitung zum Dirigieren, keine Vorbereitung auf Notenlesen oder zu viele Details zum Thema Chorprobe. Aber zu diesen Themen gibt es ohnehin schon viele Bücher.

Ich denke, die folgende Passage (ein Auszug aus der Einleitung) fasst die ganze Philosophie zusammen, wie Wenk seine Karriere begründet hat: "Einen erfolgreichen Chor aufzubauen verlangt Energie, Enthusiasmus und Vorstellungskraft. Wie Lyndon Johnson betont: wenn Du absolut alles tust, was du tun kannst, wirst du erfolgreich sein. In meinen dreißig Jahren als Dirigent von Chören, die von "pick-up Ensembles" über Kinderchöre, Universitätschöre, Gemeinde- und Kirchenchöre und semiprofessionelle Chöre reichten, habe ich viele Lektionen über das Organisieren und Leiten kleiner Chöre gelernt, zumeist durch Entdecken und Aufschreiben der Details von "absolut allem", was ich tun kann.

Debra Shearer-Dirié besitzt ein Diplom des Kodály-Instituts in Kecskemét, Ungarn, einen Master of Music Education und einen Doctor of Music in Chorleitung der Indiana University, USA. Zur Zeit in Brisbane, Australien lebend, hat sie Chorleitung und Gehörbildung an der Universität Queensland, der ACCET Summer School und an der New Zealand International Summer School of Choral Conducting unterrichtet. Dr. Shearer-Dirié arbeitet zur Zeit als Herausgeberin der Australian National Choral Association's Publication und vertritt diese Organisation im Nationalrat. Sie ist musikalische Direktorin des Brisbane Concert Choir, vom Vox Pacifica Chamber-Choir, von Fusion und von Vintage Voices. E-Mail: debrashearer@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Andrea Ublig, Deutschland ●