

ICB



International Choral Bulletin

Deutsche Texte

President's Column (s. 5)

Fortsetzung der Mitteilung des Präsidenten vom Oktober 2015

Liebe Freunde,

Vorstand und Präsidium der IFCM sind im November 2015 in Macau, China, zusammengetreten. Hauptanliegen der Sitzungen war es, für eine positive finanzielle Lage der IFCM in der Zukunft zu sorgen, die es ermöglicht, den Mitgliedern gute Angebote zu möglichst geringen Kosten zu machen.

Dieser Prozess begann mit der Schaffung eines neuen Modus operandi (New Operations Model oder kurz NOM), basierend auf der Neufassung unserer Satzung und Geschäftsordnung, die auf der letztjährigen Generalversammlung in Seoul, Südkorea, angenommen wurden. Das NOM ermöglicht die Beibehaltung unseres soliden künstlerischen Modells unter folgenden Bedingungen:

Gänzliches Verzicht auf Regierungsmittel

Horizontal verteilte verwaltungstechnische Verantwortung (d.h. nicht auf einen Generalsekretär oder Exekutivdirektor konzentriert)

Eine neue Form der Einkommensbildung unter Einbezug von (A) Verwaltungs- und Beratungsgebühren als Teil aller Projektverträge, (B). verbesserte Kapazitäten der Mittelbeschaffung (Stiftungen, Firmen, Privatmittel), (C) fünf verschiedene Stufen der Förderung von Projekten und Aktivitäten der Mitglieder, und (D) erweiterte Möglichkeiten für Werbung

Die letzte Stufe dieser umfangreichen Neustrukturierung war der Abschluss eines Kooperationsabkommens mit jedem der Gründungsmitglieder der IFCM (kurz: FM). Das Abkommen sieht vor, dass jedes FM seinen eigenen Mitgliedern eine elektronische Fassung des vierteljährlich erscheinenden *International Choral Bulletin (ICB)*, die monatlichen *IFCM e-News* sowie periodisch veröffentlichtes Werbematerial für internationale Chorfeste zukommen lässt, die für ihre Mitglieder von Interesse sein könnten.

Im Gegenzug gewährt die IFCM den Mitgliedern der Gründungsmitglieder freie Mitgliedschaft. Außerdem erhält jedes FM gratis zwei volle Seiten für Werbung (oder eine vergleichbare Leistung) pro Jahr im *International Choral Bulletin*. Die IFCM wird die Aktivitäten/Projekte oder sonstige Veranstaltungen der FM in den monatlich erscheinenden *IFCM e-News* veröffentlichen und, wie schon gesagt, ihnen freie IFCM-Mitgliedschaft gewähren. Dies gilt ab Januar 2016.

Was bedeutet das für Sie? Es bedeutet, dass auch Sie eine kostenlose IFCM-Mitgliedschaft genießen, wenn Sie vollberechtigtes Mitglied eines der Gründungsmitglieder der IFCM sind. Sie erhalten das *International Choral Bulletin* und die *IFCM eNEWS*, die sie auf dem Gebiet des internationalen Chormusiklebens auf dem Laufenden halten, ohne dass Sie „noch einen weiteren Mitgliedsbeitrag zahlen müssen.“

Was bedeutet das für die IFCM? Es bedeutet, dass sie in der Lage ist, ihren Gründungsmitgliedern besser helfen zu helfen, indem sie diesen eine finanzielle Last abnimmt, so dass sie ihre Mittel lokal einsetzen können. Die IFCM wird so die wahre internationale Organisation, die sie von Beginn an sein wollte. Das bedeutet auch, dass die IFCM viel mehr Chormusiker in der Welt vertreten kann und es dadurch auch leichter wird, Geldmittel zu beschaffen durch Werbung, Stiftungen und Firmen und so unseren Gründungsmitgliedern und der Chorwelt ganz allgemein mehr zu bieten.

Die *IFCM eNEWS* sind von Anfang an elektronisch gewesen. Das *ICB* jedoch ist bis zum letzten Quartal 2015 in Druckform erschienen. Während die meisten IFCM-Mitglieder das *ICB* ab Januar 2016 in elektronischer Form erhalten werden, werden wir weiterhin eine kleine Anzahl Exemplare drucken für Bibliotheken und für Menschen ohne Internetanschluss. Bis es soweit ist, werden sie das *ICB* in Druckform erhalten. Gedruckte Exemplare können aber Alle für eine zusätzliche Gebühr erhalten.

Diese neue Vision musste natürlich mit den Organisationen beginnen, die die Idee der Gründung der IFCM als Erste hatten. Der nächste Schritt jedoch ist es, im großen Ganzen die gleichen Vorteile anderen regionalen, nationalen und lokalen Organisationen zu bieten, falls sie Interesse an einer Teilnahme haben. Bitte wenden Sie sich in diesem Fall an das IFCM Office (office@ifcm.net).

Noch etwas anderes: Ein ganz besonderes Anliegen ist es mir, an dieser Stelle Emily Kuo Vong, Angelina Vong, Stephen Leek, Jonathan Velasco, Susanna Shaw, Yoshihiro Egawa, Dennis Ding, ihren Mitarbeitern, Partnerorganisationen sowie den zahlreichen freiwilligen Helfern von ganzem Herzen zu danken, die für den Erfolg der ersten IFCM World Choral Expo (WCE) in Macau, China, gearbeitet haben. Es war eine riesige Herausforderung für sie, so ein Projekt in dieser Größe zum ersten Mal auf die Beine zu stellen. Es ist kein Zweifel, dass die WCE den Auftrag der IFCM erfüllt hat, und das dank der Entschlossenheit des Ausschusses, seiner Führungsqualitäten und der starken Unterstützung von Freunden und Kollegen. Chormusiker aus aller Welt haben von der Veranstaltung profitiert und sind nach Hause zurückgekehrt mit neuen Kenntnissen und dem beglückenden Erlebnis des Kontakts mit eindrucksvollen Kulturen und Freunden.

Ich wiederhole mich . . . Ich bin gespannt auf die Zukunft der IFCM. Ich sehe sie als Besinnung auf die Vergangenheit, aufbauend auf einer neuen Struktur, die uns in eine helle und nachhaltige Zukunft führt. Viele Menschen sind in diesem weltweiten Chornetz aktiv. Werden Sie einer von Ihnen . . . mischen Sie mit in dieser „Neuen IFCM!“

Dr. Michael J Anderson, Präsident

Übersetzt aus dem Englischen von Jutta Tagger, Frankreich ●

In der vokalen Musik und der Chormusik des zwanzigsten Jahrhunderts haben Komponisten neue Kompositionsideen ausgelotet. Ein ausgewähltes Werk von George Crumb, wie *Apparition*, ruft ein Gefühl der Natur hervor. Crumb verwendet vokale Techniken, die Klänge der Natur imitieren, statt die Stimme nur für konventionelles Singen einzusetzen. Andere Komponisten wie Schönberg verwendeten die zeitgenössische Vokalmethode der Sprechstimme.

Zu den Komponisten, die zeitgenössische Ideen in ihren Chor- oder Vokalwerken verwenden, gehören Arvo Pärt und Krzysztof Penderecki. Pärt schafft seinen eigenen Kompositionsstil mit einfachen, homophonen Texturen und Dreiklangsverwandtschaften und, wenn überhaupt, nur wenig harmonischer Richtung. Penderecki erkennt man an seinen Vorreiterideen mit Tonclustern, Viertelönen, Dreiviertelönen und verschiedenen Streicherklangtechniken. Penderecki setzte seine Ideen in Instrumentalwerken ein und übertrug sie auf seine Chorwerke.

Wenn man den Hintergrund und die Beschreibung der Stile dieser beiden Komponisten liest, könnte man meinen, dass ihre Werke nicht zu vergleichen sind. Wenn man jedoch beider Komponisten Bearbeitungen des *Magnificat* und andere Quellen für die Einflüsse auf ihre Stile heranzieht, so kann man Vergleiche ziehen die zeigen, dass diese beiden Komponisten mit ihren Konzeptionen und Ideen nicht allzu weit auseinander liegen.

Doch ehe die Art des Komponierens von Pärt und Penderecki verglichen wird, muss ein Grund gelegt werden. Im Folgenden gibt es Abschnitte mit Informationen: eine kurze Hintergrundbeschreibung ihrer Lebensläufe, eine Beschreibung ihrer Kompositionsmethoden und Darlegungen über die Behandlung des *Magnificat* mit ihren Methoden.

Arvo Pärt

Hintergrund

Pärt wurde am 11. September 1935 in Paide, Estland, geboren. Er wuchs in Tallinn auf. Von 1958 bis 1967 arbeitete er als Aufnahmeleiter und komponierte Film- und Fernsehmusik für eine Abteilung des estnischen Rundfunks. Während dieser Zeit studierte er am Konservatorium in Tallinn Komposition bei Heino Eller. Seine ersten Werke, noch als Student, zeigen den Einfluss russischer Komponisten, Schostakowitsch und Prokofiev. Später verleugnete er diese frühen Werke.

Pärt ist vielen anderen Komponisten, einschließlich Penderecki, deren Karrieren bis heute in drei Perioden unterteilt werden können, nicht unähnlich. Pärts erste Periode, die um 1960 begann, war experimenteller Art. In dieser Periode war Pärt der erste Este, der Schönbergs Zwölftonmethode verwendete. In einem Interview mit J. McCarthy (1989) sagte er über seine Musik der frühen 1960er:

Ja, sie war von solchen Dingen wie Zwölfton, seriellen und aleatorischen Klängen beeinflusst; das alles kam aus dem Westen zu uns. Vielleicht hat das auch jemand in Russland gemacht, aber davon haben wir nichts gewusst. Aber man muss nicht viel wissen – wenn jemand sagt, dass es ein Land gibt, in dem die Leute auf einem Bein tanzen und man hat das nie gesehen, dann kann man es für sich ausprobieren, wenn man das will: man macht es vielleicht besser als die, die es als erste taten! (S. 130)

Nach Pinkerton (1996) war Pärts Orchesterwerk *Necrolog*, neben anderen Werken aus den frühen und mittleren 1960ern ein „nichterfüllendes Experiment“ mit aleatorischen Techniken und Serialismus. Jedoch gewann er mit zweien von ihnen 1962 in Moskau den ersten Preis beim gesamtsojetischen Wettbewerb für junge Komponisten. Diese Werke waren die Kantate *Meie aed* (Unser Garten) für dreistimmigen Kinderchor und Orchester und das Oratorium *Maailma samm* (Schritt der Welt).

Entsprechend ging die erste Periode des zwölftonigen Experimentierens in seine zweite oder mittlere Periode über, die die Zeit von 1968 bis 1976 umfasst. In dieser Periode experimentiert Pärt in den Bereichen Tonalität, Vieldeutigkeit, Pastiche, Kollage und Pointillismus. Seine Kollagetechnik bestand darin, ganze Abschnitte oder Werke auszuleihen, um sie in seine experimentelle oder zwölftonige Struktur hineinzusetzen. In der Konstruktion seines *Credos* von 1968 verwendet Pärt chorisches Flüstern, Noten ohne Häufe und Höhennotation (eine aleatorische Methode).

An dieser Stelle tritt Pärt zu Studienzwecken in ein kompositorisches Schweigen ein. Unter den Komponisten und Schulen, die Pärt studierte, waren die Notre Dame Schule und die franko-flämischen Komponisten Machaut, Obrecht, Ockeghem und Josquin. Um 1971 nahm Pärts Musik eine tonale Perspektive an, die sich an die mittelalterlichen und klassischen Epochen anlehnte. Da er sein Ziel eines neuen Stils noch nicht erreicht hatte, zog sich Pärt bis 1974 in ein weiteres kompositorisches Schweigen zurück. Seine neueste kompositorische Devise errichtete Pärt in den Jahren nach 1974.

Kompositionsmethoden

Der neue Stil, in dem Pärt nach seinem kompositorischen Schweigen der frühen 1970er arbeitete, bestand aus frei fließenden, tonal gegründeten Harmonien, die sich stark von seinen früheren Stilperioden unterschieden. In Hillier (1989) „bezieht sich Pärts neuer Stil mit Namen ‚Tintinnabuli‘ auf das Läuten von Glocken, Musik, in der das musikalische Material sich in ständigem Fluss befindet, obwohl der Gesamteindruck einer von Stillstand, von ständigem Wiedererkennen ist“ (S 134). In Schnebeck (1993) sagte Pärt über seinen Stil:

Ich habe entdeckt, dass es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser einzige Ton, oder ein stummer Schlag oder ein Augenblick der Stille trösten mich. Ich arbeite mit sehr wenigen Elementen, mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich arbeite mit dem primitivsten Material – mit dem Dreiklang, mit einer bestimmten Tonalität (S.23).

Hillier, ein Dirigent, der mit den Werken von Pärt vertraut ist, schrieb 1989 über Pärts Tintinnabulimethode:

In dieser Musik nimmt Pärt den Dreiklang als Naturphänomen. Er klingt beständig durch die Tintinnabulation und ist sowohl das Mittel, Klänge zu erzeugen, als auch das hörbare Ergebnis solcher Arbeit. Dieser Dreiklang hat wenig mit struktureller Tonalität zu tun; es gibt weder ein Gefühl der Modulation noch der Spannung und Entspannung, die sonst mit tonaler Harmonie verbunden werden. Es ist einfach das Herausläuten eines Tones auf der Basis eines Zentraltones. Die Musik entwickelt sich nicht (im üblichen Sinn des Wortes). Sie dehnt sich aus und zieht sich zusammen – kurz gesagt: sie atmet (S. 134).

Pärt nahm sich Zeit, um die Werke von Komponisten des Mittelalters und der Renaissance zu studieren. Einige der Ideen, die diese frühen Komponisten einsetzten, waren der Orgelpunkt, der Hiatus, Wortbetonung und rhythmische Schlichtheit. Alle diese Ideen, einschließlich der Religion, werden in Pärts Tintinnabuli-Stil eingeschlossen. „Die Religion beeinflusst alles. Nicht nur Musik, sondern alles“ sagt Pärt (McCarthy, 1989, S. 132). Deshalb ist es nicht unwahrscheinlich, dass die von Pärt studierten Komponisten auch starke Bindungen an die Religion und religiöse Musik haben.

Behandlung des Magnificat

Pärts Bearbeitung des *Magnificat* ist für SSATB Chor a cappella mit einem Solosopran. In dem *Magnificat* (1989) ist am auffälligsten, welche Betonung Pärt auf Zeit legt. Es gibt keine Tempoangabe, und das Werk ist in bestimmte Phrasenblöcke aufgeteilt, die durch die Verwendung doppelter Taktstriche den Textphrasen entsprechen. Gepunktete Taktstriche *überspannen die Seiten, die jedes Wort sorgfältig für die Betonung trennen. Darüber hinaus ist jene Note, die zwischen den gepunkteten Taktstrichen die längste ist, auch die betonte Silbe des Wortes. Eine Ausnahme wird gemacht für die Worte, die auf das Ende der Doppeltaktstrichabschnitte fallen. Die Endsilbe jeder Phrase bekommt mehr Länge um sie zu beenden. In der gesamten Rhythmusbehandlung von Pärts *Magnificat* ist der Gedanke der Textbetonung offensichtlich. Auf diese Weise stellt Pärt einen Gedanken wieder her, der in den Werken der frühen Komponisten, die er während seines kompositorischen Schweigens studierte, zu finden ist.*

Ein anderer Gedanke in Bezug auf Zeit, den man in Pärts Werk findet, ist, wie er Zeitlosigkeit simuliert. Die betonten Silben jedes Wortes werden agogisch betont; außerdem haben die Worte des Textes ungleichmäßige Betonung. Daher wird kein erkennbares metrisches Muster erreicht. *Pärt verstärkt diese Unregelmäßigkeit, indem er den betonten und den unbetonten Textsilben unterschiedliche aufeinander folgende Notenwerte zuordnet. Zum Beispiel wird die betonte Silbe in einem Wort wie anima eine längere oder kürzere Notenlänge haben als das folgende Wort mea, womit eine weitere metrische Vieldeutigkeit entsteht.*

Pärt hat eine faszinierende Art, in seiner Musik mit dem Orgelpunkt umzugehen. Der Orgelpunkt kam in der Musik bis dahin nur in den Bassstimmen vor. Pärt kehrt dies um und setzt den Orgelpunkt in bestimmten Abschnitten des *Magnificats* in die oberen Stimmen. Während dieser Orgelpunkt in den oberen Stimmen sitzt, können sich die mittleren Stimmen und der Bass frei bewegen. Pärts Basslinie widersetzt sich der üblichen Praxis der harmonischen Funktion. Die Bewegung des Basses ist nicht zielgerichtet. Vielmehr hält der Bass die Vieldeutigkeit des metrischen Musters aufrecht und hält die Harmonien statisch.

Pärt scheint keine große motivische Entwicklung in sein Werk zu setzen. Das einzige sich wiederholende Motiv im *Magnificat* ist nicht Melodie, sondern Spannung. Die Bewegung von einer kompakten Einstimmigkeit zu einer kleinen Sekunde schafft diese sich wiederholende Spannung. Die einzige erwartbare Lösung ist die Rückkehr zur vorhergehenden kompakten Einstimmigkeit. Die Spannung wird am häufigsten zu Beginn einer Phrase oder eines

1st position, superior
2nd position, superior
1st position, inferior
2nd position, inferior

Tintinnabuli bedeutet „eine kleine Glocke“ und ist eine relativ einfache Technik, die aus der Paarung zweier Stimmen besteht, einer melodischen Stimme (M-Stimme, scalar) und einer Tintinnabulistimme (T-Stimme, arpeggiert). Die M-Stimme in dem Beispiel ist mit schwarzen Notenköpfen dargestellt, in der Regel stufenweise und in einer Art Muster, die T-Stimme ist in dem Beispiel mit weißen Notenköpfen dargestellt.

betonten Textes eingesetzt. In Pärt's Technik ist die Entwicklung der Tintinnabulation aus einer Einstimmigkeit heraus wichtig, vor allem am Anfang eines Stückes. In anderen Worten: Pärt beginnt von einer Stimmlage in wenigen Stimmen und breitet [den Klang] von dort aus.

Eine letzte im *Magnificat* aus dem Studium der frühen Komponisten entnommene Idee ist die des Hiatus. Diese Definition des Hiatus zur Zeit der Schule von Notre Dame steht in Grout (1989, S.132.) „der Fluss der Melodie wird unterbrochen durch die Einfügung von Pausen, generell ... fehlende Töne werden von anderen Stimmen geliefert ...“. Pärt nutzt diese Idee nur teilweise. Die obere Vokallinie kann durch Pausen unterbrochen sein, aber die andere Stimme, die eingesetzt wird, um der pausierenden Stimme zu kontern, setzt die gleiche Linie ohne Unterbrechung fort. Das sorgt für einigen rhythmischen Reiz, abgesehen von der homophonen Blockbewegung von Text und Melodie.

Nach der Besprechung vom Pärt's Hintergrund, seiner Kompositionsmethode und seiner Behandlung des *Magnificats* ist es nun an der Zeit, sich Penderecki's Hintergrund, seinem Kompositionsstil und seiner Behandlung des *Magnificats* zuzuwenden.

Krzysztof Penderecki

Hintergrund¹

Penderecki wurde am 23. November 1933 in der polnischen Stadt Debica geboren. Als er aufwuchs, eroberten die Deutschen Polen. „Die Ungeheuerlichkeiten von Auschwitz fanden in seinem eigenen Hinterhof statt“ (Robinson, 1983, S.1). Diese Zeiten von Aufruhr und Streit mussten Penderecki's Kompositionsstil beeinflussen.

Penderecki wurde als frommer römischer Katholik erzogen. Er stellte fest, dass er in jungen Jahren vielleicht allzu fromm gewesen war. Der Einfluss der Religion auf Penderecki's Bearbeitungen religiöser Texte entwickelt sich von seiner Jugend an.

Die Künste hatten in Penderecki's Familie hohes Ansehen. Sein Vater und seine Onkel musizierten oft bei ihm zu Hause. Penderecki lernte Klavier spielen, aber für das gründliche Studium wählte er die Geige.

Penderecki trat 1951 in das Krakauer Konservatorium ein, um Geige zu studieren und mit der Kunst des Komponierens zu experimentieren. 1953 schrieb sich Penderecki am Konservatorium für das Studium der Komposition bei Franciszek Skolyszewski ein. Skolyszewski hatte großen Einfluss auf den beeindruckbaren Penderecki. Skolyszewski's Unterstützung und Glaube an Penderecki's Talent ermöglichten ihm 1954 das Studium an der Staatlichen Musikakademie in Krakau.

1958, nach dem Ende seiner sehr erfolgreichen Karriere als Student der Akademie, wurde Penderecki eine Stelle an der Akademie als Lehrer für Kontrapunkt und Komposition angeboten. Wegen seiner Vertrautheit mit religiösen Studien lehrte er auch am Krakauer Theologischen Seminar. Außerdem schrieb er für eine Zeitschrift als Berichtersteller für musikalische Veranstaltungen. Während dieser Zeit machte Penderecki sich einen internationalen Namen als Komponist von *Strophen* (1959), *Emanationen* (1958), *Die Psalmen Davids* (1958) und *Threnos, Den Opfern von Hiroshima* (1959-1961).

Penderecki unterscheidet sich in der Tatsache, dass beider Karriere sich in drei stilistische Perioden teilen lassen, nicht von Pärt. Penderecki's erste Periode (1956 – 1962) ist ähnlich wie die von Pärt eine des Experimentierens und der Erforschung. Die Isolierung Polens nach dem Zweiten Weltkrieg schuf eine Art kompositorischer Freiheit für die Komponisten jener Tage. Ein Komponist konnte einen persönlichen Stil entwickeln, der frei war von vielen der Einflüsse, die die Werke von Komponisten im restlichen Europa dieser Zeit durchzogen. Als er Polen besuchte, gab der Komponist Luigi Nono Penderecki einige Partituren von Schönberg, Webern, Krenek und Boulez zum Studieren. Penderecki's Stücke dieser Zeit waren vom Studium dieser Partituren ein wenig beeinflusst. Während dieser Zeit führte die unverwechselbare Sprache der *Farbmusik* zu neuen Musikstilen. Zu den Charakteristika dieser Sprache gehörten freie Serialität, eine Tempographik auf drei Linien, Zeit-Raum-Notation, halbtönige Cluster für Klangdichte und neue Klangfarben von Streichinstrumenten.

Penderecki's zweiter Stil hat größere persönliche Stabilität. In dieser Zeit (1962 – 1974) verschmolz Penderecki die vorantreibenden Ideen der Farbmusik-Ära mit einer Verehrung der Vergangenheit. Wie Pärt, blickte auch Penderecki auf die frühen Komponisten und den Gregorianischen Choral als Orte, von denen neues Material entwickelt werden konnte. Als man melodischen Inhalt und die Verwendung modalen, diatonischen und vierteltonischen Materials annahm, wurde das Serielle verlassen. Während dieser Periode wurden Penderecki's früheren Ideen zur Erforschung neuer Streicherklänge auf seine Vokalmusik übertragen. Diese Techniken wurden im *Magnificat* (1974) wie in anderen wichtigen Chorwerken dieser Periode eingesetzt (*Lukaspassion, Stabat Mater, Dies Irae, Utrenja und Kosmogonie*).

Penderecki's dritte Periode ab 1974 ist eine des Ausdrucks. Die experimentelle Phase seiner ersten und zweiten Periode wird verlassen zugunsten eines dramatischeren, lyrischeren Stils mit einer post-Wagnerianischen Chromatik. Sein *Violinkonzert* (1976) wurzelt in Brahms und Sibelius. Wolfram Schwingner (1989) schreibt, dass die „neue Musik viel stärker von dem Quell starker melodischer Inspiration gewonnen wird“ (S. 84).

Kompositionsmethoden

Die Kompositionsmethode von Penderecki ändert sich am stärksten zwischen der zweiten und dritten Periode seiner Karriere. Dieser Abschnitt wird sich beschäftigen mit Penderecki's Kompositionsmethoden um die Zeit, in

¹ Die Hintergrundinformation über Penderecki stammt bis auf das abschließende direkte Zitat aus Robinson.R. (1983) *Krzysztof Penderecki: A guide to his Works*. Princeton, New Jersey: Prestige Publications (S. 1-7)

er das *Magnificat* komponierte, besonders in den 1960ern und 1970ern. In der Online-Quelle von Arnold wird Penderecki über seine Kompositionsmethode in den 1960ern zitiert:

Ich musste in Kurzschrift schreiben – etwas, das ich mir merken wollte, denn mein Kompositionsstil dieser Zeit bestand darin, ein Stück einfach erst zu zeichnen und dann nach der Tonlage zu suchen Ich wollte einfach Musik schreiben, die ergreift, Dichte, kraftvollen Ausdruck, einen anderen Ausdruck hatte ... Ich glaube, dass diese Notation für mich im Anfang wie Kurzschrift war, wirklich, sich aus der Zeichnung des Stückes entwickelnd. Ich sah das ganze Stück vor mir – Thredony ist sehr einfach zu zeichnen. Erst ist da nur der hohe Ton, dann dieser sich wiederholende Abschnitt, dann dieser kommende und gehende Cluster – unterschiedliche Formen. Dann kommt der lautere Abschnitt, dann ein weiterer Abschnitt, dann ein Abschnitt, der in strenger Zwölftontechnik geschrieben ist. Dann geht es wieder zurück zu derselben Clustertechnik, und das Ende des Stückes ist ein großer Cluster, den man wie ein Quadrat zeichnet und dahinter fortissimo schreibt Ich wollte keine Taktstriche einfügen, denn diese Musik funktioniert nicht, wenn man sie in Takte zwingt (S.1)²

Wie man sieht, beschäftigte sich Penderecki in den 1960ern nicht damit, die Ideen von diatonischer Melodie und konventionellen Harmonietechniken zu fördern. Penderecki suchte nach einer Stimme in der Kraft von Klangmassen. Wenn man diese Klangmassenstrukturen in einer Partitur Pendereckis wie dem *Magnificat* (1974) sieht, erscheinen sie als schwarze Blöcke über einer Auswahl von Tonlagen, die der Komponist bestimmt. Die Blocks oder Cluster von Tonlagen können crescendieren, glissandieren, decrescendieren, sich ausdehnen oder zusammenziehen. Pendereckis Verwendung von Klangmassen-Strukturen entwickelte sich nach Arnold aus dem Einfluss von Xenakis [Online].

Penderecki war ein Pionier der nicht-traditionellen Spielweise von Instrumenten, vor allem von Streichinstrumenten. Neue Klangfarben wurden kreiert und mit den verschiedensten Techniken erforscht. Es folgt eine Liste dieser neuen Streicherklangfarben: die Verwendung von ‚gepackten‘ Gruppen von Viertel- und Dreivierteltönen, die gegen sich bewegende Streicherglissandi gesetzt werden; Klänge, die nahe an, auf und hinter dem Steg entstehen; Spiel unterhalb der Saiten und Spiel auf dem Holz des Instrumentes. Im Laufe der Zeit wurden die gleichen Klänge, die er durch nicht-traditionelles Spiel auf Streichinstrumenten erzielte, so übertragen, dass die Stimme diese Technik nachahmte.

Für die radikal neuen Techniken, die durch diese Methode des Klangclusters und des nicht-traditionellen Instrumentalspiels entstanden, musste ein ganzes Notationssystem entwickelt werden. Penderecki war ein Pionier in der Entwicklung des Notationssystems dieser Zeit. Sein Notationssystem aus den 1960ern wird heute weltweit von Komponisten anerkannt (Robinson, 1983).

Ein anderer Einfluss auf Pendereckis Werk ist die Bedeutung der Religion, insbesondere der liturgischen Texte der römisch-katholischen Kirche. Penderecki hat auf viele dieser Texte komponiert. Seine politische und moralische Haltung überrascht nicht, wenn man den Einfluss der entsetzlichen Verhältnisse des Holocaust während seiner Jugend und seine religiösen Erfahrungen sowohl als junger Mensch wie auch als Dozent bedenkt. In der Online-Quelle, die die Verleihung der Grawemeyer Musikauszeichnung für Komposition bekanntgibt (1992) wird Penderecki beschrieben als „ein Komponist, bekannt dafür, durch seine Musik moralische und politische Botschaften auszusenden“ (S.1).

Ein letzter Einfluss, der in seinen Kompositionen der frühen 1970er aufzutreten scheint ist die Anerkennung früherer Musikstile. In Arnold [Online] wird Penderecki zitiert:

Wir Komponisten mussten in den letzten dreißig Jahren jegliche Akkorde, die angenehm klingen, und jegliche Melodien vermeiden, weil wir sonst als Verräter bezeichnet wurden. Ich fühle mich frei; wenn ich etwas tun muss, das die Menschen oder die Kritiker von mir erwarten, dann fühle ich mich nicht frei. Manchmal muss die Musik anhalten und sich ein wenig entspannen, um andere Quellen zu finden, (mit denen) man fortfahren kann. Manchmal ist es gut zurück zu blicken und von der Vergangenheit zu lernen (S.1).

Penderecki scheint auf den Trend in seinem zweiten Stil anzuspüren, in dem er Ideen des Gregorianischen Gesanges verwendet und sich auf frühere religiöse Werke und ihre Komponisten wie J.S.Bach bezieht.

Behandlung des *Magnificats*³

Das folgende Zitat aus Arnold [Online] wurde geschrieben, nachdem Penderecki auf seine zweite Stilperiode zurückgeblieben hatte:

In diesem Stück [Magnificat] kam ich an eine Stelle, an der ich wegen der Musiksprache wirklich nicht weitergehen konnte: diese ganze komplexe Polyphonie wurde so kompliziert. Nach der Tripelfuge im Magnificat meinte ich, die gleichen Dinge nicht wiederholen und kompliziertere Musik schreiben zu können: ich hatte daran kein Interesse. Ich denke, das ist Schreiben von Musik, die nur Technik ist, und Musik, an der so viel Technik beteiligt ist, interessiert mich nicht. Meine Musik ist immer sehr persönlich gewesen, also muss ich aufhören, wenn sie zu technisch wird (S.1).

Pendereckis Bearbeitung des *Magnificat* (1974) teilt den Text auf in verschiedene Sätze. Das gesamte Werk dauert etwa 45 Minuten. Es benötigt zwei Chöre, einen Knabenchor und sieben Männersolisten, um nur die Stimmen zu besetzen. Penderecki fügt ein volles Orchester hinzu und eine kleine Perkussionsgruppe mit Harfe, Celesta,

² Die Hintergrundinformation über Penderecki stammt bis auf das abschließende direkte Zitat aus Robinson.R. (1983) Krzysztof Penderecki: A guide to his Works. Princeton, New Jersey: Prestige Publications (S. 1-7)

³ (sic) In der Quelle befanden sich grammatistische Fehler.

Harmonium, Klavier und Glockenspiel.

Wie oft in der Musik Penderecki beginnt es mit einem Ton und fächert dann aus vom Hauptintervall der kleinen Terz, d – f. Penderecki spielt bei der Konstruktion seines *Magnificats* an auf einen früheren Komponisten liturgischer Texte. Beim ersten Satz handelt es sich um Bach. Bachs *Magnificat* ist in D-Dur. Penderecki trübt diese Terz in Bachs *Magnificat* mit den zusätzlichen Tönen Es, F und As. Dieser Akkord erscheint während des ganzen Stückes und wird manchmal transponiert.

Der zweite Satz ist die Tripelfuge. In ihr gibt es 55 echte kontrapunktische Stimmen. Penderecki kontrapunktiert sie mit Elementen vokaler Glissandi, Viertelton- und Dreiviertelton-Verwandtschaften und rhythmischer Vergrößerung der Viertelton-Verwandtschaften. Der Prozess der Tripelfuge kann so zusammengefasst werden: das dritte Thema wird als Kanon behandelt, das erste in doppelter und dreifacher Vergrößerung, die *stretta* hat Viertelöne und die Coda verblasst mit Teilen des ersten und zweiten Themas.

Der dritte Satz beginnt mit einem terrasierten Tremolo der Streicher, das verblasst und den Beginn einer Bratschenmelodie ermöglicht. Die Männerstimmen breiten sich in zehn Stimmen aus, die sich schrittweise bewegen. Der dritte Satz mündet direkt in den vierten, nachdem der Chor *Misericordia* gerufen hat. Der vierte Satz wird von einem Solo-Bass gesungen, der mit einem Rezitativ beginnt, das Material des ersten Satzes verwendet; das Material des Basses bereitet auch den fünften Satz vor. Am Ende des Rezitativs geht das Bass Solo über in eine fließende melodische Linie.

Der fünfte Satz ist die Passacaglia. Ihr Thema besteht aus einem Basston, der 13 Mal wiederholt wird. In gewisser Weise dient das Thema selbst auch als Orgelpunkt, der das die anderen ungleichen Elemente dieses Satzes integrierende tonale Zentrum verstärkt. Im fünften Satz schreibt Penderecki einen *cantus firmus* für den Knabenchor auf den Text *Magnificat*, erst in F-Oktaven, dann auf As. Nach einem kurzen orchestralen Zwischenspiel kehrt der Chor mit einem C-Dur-Akkord zurück zum Ensemble; das Orchester jedoch zerstört die Klarheit, indem es zu dem Akkord jeden zusätzlichen benachbarten Ton spielt. Im Verlauf des Satzes verwendet Penderecki die Kompositionstechniken des Fauchens und Flüsterns im Chor.

Der kurze sechste Satz ist a cappella und wahrscheinlich dem Stil Pärt am nächsten. Penderecki präsentiert den Satz in einer langsam sich bewegenden Zeitlosigkeit, die um As im Wechsel mit G gebaut ist. Dieser Satz steht auch Pendereckis *Stabat Mater* aus der Passion am nächsten, einem anderen Werk für unbegleiteten Chor.

Der abschließende Satz ist das Gloria. Er eröffnet den Satz langsam mit Silben des Wortes *Gloria*, die isoliert gesprochen werden, als wenn das Wort aus der Ferne gehört würde. Der Knabenchor reflektiert diese Idee in einem vielschichtigen und rhythmisch variierten Abschnitt. Das zweite wichtige Thema des Schlusssatzes ist der Choral für Blechinstrumente. Der folgende Lento-Abschnitt nimmt das Choralthema des Blechs auf und fügt zwei hohe Trompeten in D dazu, zusätzlich zur bisherigen Besetzung. Der Höhepunkt des Satzes wird auf einem reinen Es-Dur-Akkord erreicht, einen Halbton höher als in Bachs D-Dur Fassung. Vor dem Ende der Coda bringt Penderecki jedoch das Element des Clusters zurück mit einem Zwölftonakkord im Chor, ehe er das Stück mit einem unisono C auf dem Wort *Amen* beendet.

Vergleich

Nachdem die Facetten von beider Komponisten Leben, beginnend mit ihrem Hintergrund bis zu ihrer Behandlung des Magnificat aufgezeigt wurden, können einige Elemente ihrer Einflüsse und Kompositionsstile verglichen werden. Das Folgende ist nur ein begrenzter Vergleich zwischen zwei anscheinend ungleichen Komponisten; jedoch könnten einige Aspekte des Vergleichs Licht werfen auf Trends, die auf natürliche Weise im musikalischen Kontext des zwanzigsten Jahrhunderts folgten.

Einer der wichtigsten Einflüsse sowohl auf Pärt als auch auf Penderecki war die Religion. Pärt ist frommer Russischer Orthodoxer und Penderecki ist frommer Römischer Katholik. Obwohl sich ihre Religionen in der Praxis unterscheiden, treten die gleichen fundamentalen Gedanken in den liturgischen Texten beider Konfessionen auf. Bearbeitungen religiöser und liturgischer Texte machen einen wesentlichen Teil des kompositorischen Schaffens beider Männer aus. Betrachtet man den Einfluss der Religion auf Pärts und Pendereckis Arbeiten, so erkennt man einen zur Religion gehörenden gemeinsamen Einfluss: Elemente des Gregorianischen Chorals. Penderecki verwendet das Gregorianik-Element des Orgelpunktes im fünften Satz des Magnificat. Pärt verwendet den Orgelpunkt auf ähnliche Weise, als etwas, auf dem die Melodie fließen kann. Pendereckis Einsatz des Orgelpunktes ist jedoch konventioneller, da er in die Basslinie des Stückes gestellt wird. Pärt setzt den Orgelpunkt in die höchste Stimme, damit die tonale Vieldeutigkeit verstärkt wird.

Ein letzter gemeinsamer Einfluss bei den beiden Komponisten ist ihr Experimentieren bei nur begrenztem Wissen über einen Sachverhalt. Serialismus, zum Beispiel, war eine Technik, über die in Polen und Estland nicht diskutiert wurde zu der Zeit, als Pärt und Penderecki damit experimentierten. Beide studierten Musik in einer höchst geschützten und isolierten Umgebung. Viele westliche Länder jedoch folgten dem seriellen Modell beim Komponieren. In McCarthy (1989) sagte Pärt, dass er nur wenige Quellen für das Studium hatte „abgesehen von einigen zufälligen Beispielen oder illegalen Kassetten“ (S.130). Mit anderen Worten: Kassetten von Werken, die nicht studiert wurden, galten für die Mächte, die Estland isoliert hielten, als illegal. Robinson (1983) hält fest, dass Penderecki bis 1957 nie ein Werk von Stravinsky gehört hatte. Es ist nicht schwierig zu verstehen, dass vielversprechende Komponisten unter diesen Bedingungen daran arbeiten, einen neuen und unabhängigen Stil zu entwickeln.

Pärt und Penderecki haben unterschiedliche Klänge, die von ihren Kompositionen ausgehen. Die Klänge zeigen jedoch unterschiedliche Konzepte ähnlicher Gedanken. Eine der ersten Gemeinsamkeiten der beiden Männer sind ihre Stilperioden. Jeder Komponist hat drei Stilperioden, in deren erster und dritter sie übereinstimmende Ideen in ihren Kompositionsstilen entwickeln. Ihre ersten Perioden betreffen beide das Experimentieren wegen des fehlenden Zugangs zu aktuellen Kompositionsmodellen. Diese Koinzidenz erklärt sich aus der politischen Isolation beider Länder während ihrer ersten Kompositionsschritte. Was jedoch gibt diesen beiden Künstlern, nachdem ihre Werke bekannter wurden und sie größere Freiheit zum Kennenlernen neuer Ideen bekamen, den Impetus, zu einer diatonischeren Art des Komponierens zurückzukehren? Die Antwort liegt in ihrer Verehrung der Vergangenheit. Beide Männer studierten den Gregorianischen Choral, um neue Einsichten in die scheinbar verlorengegangene Kunst der Tonalität zu gewinnen. Für beide Männer hatten die Elemente des Gregorianischen Gesanges tiefere Bedeutung als bloß als Ausdruck von Text durch Musik.

In Pärts und Pendereckis Kompositionsstilen betrifft eines der Elemente die Notation von Zeitlosigkeit in der Musik. Beide Komponisten vermitteln ein Gefühl von Zeitlosigkeit in ihren Partituren, indem sie keine Taktstriche setzen und durch agogische Betonung metrische Vieldeutigkeit schaffen. Beide haben Achtung vor der Bedeutung der Stille. Jede Fassung des *Magnificat* erwächst aus der Stille und zieht sich wieder zurück, um in der Stille zu enden. Die Stille ist eine starke Komponente in den Werken der beiden Komponisten. Während der Stille kann der Hörer dem nachgehen, was in der Musik gesagt oder nicht gesagt wurde.

Jeder Komponist hat seine eigenen Gedanken, wie man ein Gefühl des tonalen Wiedererkennens durch das Konzept des Stillstandes aufrechterhalten kann. Penderecki findet die Lösung in der Verwendung von Klangclustern, mit denen er eine tonale Ebene schafft. Der Hörer mag nicht vertraut sein mit der Tonalität des Stückes, jedoch bildet die Wiederholung von Clustertönen, die eine völlige Sättigung des Klanges bilden, ein bindendes Element, das während des Werkes Ruhepunkte schafft. Für Pärt sorgen einfach die Verwendung von Dreiklängen in der Tintannabulation und die Vermeidung harmonischer Bewegung für ein unverwechselbares Wiedererkennen tonaler Elemente. Der Mangel an durch einen Dreiklang geschaffene Richtung schafft ein Gefühl der Ruhe innerhalb des Werkes.

Ein letztes Paar von Vergleichen betrifft die Bedeutung des Textes und die Notationsarten eines jeden Komponisten. In ihren Bearbeitungen des *Magnificats* betonen beide Komponisten den Text. Für Pärt hängt die Textbetonung offensichtlich mit seiner Notationsmethode zusammen. Ein Ausführender kann nicht darüber hinwegsehen, dass jedes Wort durch gepunktete Taktstriche abgetrennt ist, die überhaupt nicht zu einem metrischen Muster gehören; außerdem ist jede Phrase durch einen Doppeltaktstrich abgetrennt. Auf diese Weise informiert Pärt den Ausführenden, dass der Text in dem Stück die höchste Bedeutung hat. In Pendereckis Bearbeitung ist der Text in kontrastierende Sätze gesetzt, die die Emotion hinter jedem Textabschnitt betonen. Seine graphische Notation mit Clustern und Glissandi betont den tieferen Sinn jedes Textabschnittes. Penderecki verwendet jedoch die Dissonanz als Teil seines allgemeinen Stils, im Gegensatz zu Pärts Art, Bedeutung durch Betonung zu akzentuieren.

Zusammenfassend: Komponisten mit vergleichbaren Ideen sind oft von verwandten Quellen beeinflusst. In den Kompositionsmethoden von Pärt und Penderecki tragen Einflüsse von Religion, vergangenen Komponisten und politische Isolation zu ihren Ähnlichkeiten bei. Die Akzeptanz, die sie als herausgehobene Künstler des Komponierens erfuhren, erklärt ihre Bereitschaft, später in ihren Karrieren andere Wege zu gehen. Pärt erklärt den besten Grund, warum zwei so offensichtlich unterschiedliche Techniken vergleichbar sind: „Alles in der Welt ist miteinander verbunden, wenn man eine Sache sieht, dann kann man viele andere verstehen“ (McCarthy, 1989, S.130).

Quellen:

- Arnold, B. Krzysztof Penderecki (b. 1933). [Online]. einzusehen unter: <http://www.emory.edu/MUSIC/ARNOLD/PENDERECKI.html> [1997, May 12].
- Grawemeyer. (1992). Announcing the 1992 winner of the Grawemeyer Award for Music Composition. [Online]. Grawemeyer. einzusehen unter: <http://www.louisville.edu/groups/npio-www/grawemeyer/muswin92.html> [1997, May 12]
- Grout, D. & C. Palisca. (1988). *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Co.
- Hillier, P. (1989). Arvo Pärt - Magister Ludi. *Musical Times*, 80, 134 - 137.
- McCarthy, J. (1989). A interview with Arvo Pärt. *Musical Times*, 80, 130 - 133.
- Pärt, A. (1989). *Magnificat*. Wien, Österreich: Universal Edition A. G.
- Penderecki, K. (1974). *Magnificat*. New York: Schott Music Corp.
- Pinkerton II, D. (1996). *Minimalism, the gothic style, and tintinnabulation in selected works of Arvo Pärt*. Unveröffentlichte Masterarbeit, Duquesne University, Pittsburgh.
- Robinson, R. (1983). *Krzysztof Penderecki: A guide to his works*. Princeton, New Jersey: Prestige Publications.
- Schenbeck, L. (1993). Discovering the choral music of Estonian composer Arvo Pärt. *Choral Journal*, 34, 23 - 30.
- Schwinger, W. (1989). *Krzysztof Penderecki: his life and his work*. (W. Mann, Trans.). London: Schott & Co. Ltd. (Original veröffentlicht 1979).

Chorgesang in Katalonien (s.15)

Chorgesang gab es in Katalonien bereits seit Jahrhunderten. Im 12. Jahrhundert finden sich in ganz Katalonien Zeugnisse von kirchlichen Chorschulen. Eine dieser Schulen hat bis heute Bestand: die 'Escolania de Montserrat', ein Knabenkirchenchor, der als eine der ältesten Musikschulen in Europa gilt. Ihre außerordentliche Bedeutung hat uns wichtige Musik, Komponisten und Werke beschert, aus denen man das "Libre Vermell de Montserrat" aus dem 14. Jahrhundert hervorheben muss.

Es dauerte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, dass der Chorgesang – wie im Rest Europas auch – nicht mehr nur in den Kirchen stattfand. Seit 1845 gründete Josep Anselm Clavé Chorgemeinschaften und Arbeitermännerchöre, die einen wichtigen humanistischen Ansatz in der revolutionären Umgebung dieser Ära vertraten. Josep Anselm Clavé selbst komponierte ein breites Repertoire für diese Chöre.

Die Weltausstellung 1888 in Barcelona verursachte einen kulturellen "Umbruch", bei dem es möglich wurde, Chöre anderer Länder zu hören, die eine komplett andere Weise des gemeinsamen Singens zeigten, als sie in Katalonien bislang bekannt war: die Feinabstimmung, der natürliche, klare Klang, die Balance und Verschmelzung der Stimmen..., dies alles zeigte eine Diskrepanz zwischen dem katalanischen Chorwesen und dem, was künstlerisch in anderen Ländern entwickelt worden war. In einigen Katalanen entstand der Wunsch, etwas Ähnliches aufzubauen.

1891 gründeten Lluís Millet und Amadeu Vives den 'Orfeó Català' um ihren gemeinsamen Traum zu verwirklichen, die katalanische Musik durch einen Modellchor zu erheben, der Clavés Stücke in einer neuen Weise sang, die die wahre Schönheit dieser Musik aufdeckte. Einen Chor, der unsere traditionellen Lieder durch die überschäumenden Wege der kultivierten Kunst veredelte und als gemischter Chor in der Lage war, große Chormusik der genialen Komponisten der Zeit aufzuführen.

Der Weg des 'Orfeó Català', in musikalischer Hinsicht und als Gemeinschaft, wurde durch Auftritte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in anderen Ländern berühmt. 1908 eröffnete die Heimat des Orfeó Català: der "Palau de la Música Catalana", ein Gebäude, das aus Spenden der Bevölkerung erbaut wurde. Weniger bekannt ist die Dynamik, die Millets Energie entsprang und die das schnelle Wachstum und die Verbreitung der Chorbewegung über ganz Katalonien verursachte: 88 ähnliche Chorgemeinschaften wurden zwischen 1891 und 1917 gegründet, mit einer bemerkenswerten geographischen Streuung.

Der 'Orfeó Català' feierte seinen 25. Geburtstag 1916, und aus diesem Grund zollten die anderen Chorgemeinschaften ihnen im folgenden Jahr ihren Tribut: 1917 feierten in Barcelona über 5000 Sänger aus 52 Gruppen aus ganz Katalonien ein "Katalanisches Chorfestival" mit verschiedenen Veranstaltungen und Konzerten. Der Tag endete mit einem Konzert des 'Orfeó Català' und einer Versammlung. Dieses Event war ein erster Kontakt für die damals existierenden Chorgemeinschaften und zeigte den Bedarf nach einer Gründung eines Verbandes, um gemeinsam am Chorgesang in Katalonien zu arbeiten. Der 'Germanor d'Orfeons de Catalunya' war geboren, der Vorgänger der 'Catalan Federation for Choral Entities' (FCEC). 1918 fand die Gründungs-Versammlung statt, in der man sich mit 52 Mitgliedschören eine Struktur gab. Bei der zweiten Sitzung 1920 wurden die Statuten verabschiedet, und nach der Lücke, die durch die Diktatur von Primo di Rivera gerissen wurde, wurde die dritte Versammlung – unglücklicherweise während des Spanischen Bürgerkriegs – im Oktober 1931 abgehalten. Bei diesen Versammlungen gaben uns bekannte Musiker und Dirigenten der einzelnen Chorgemeinschaften die Kraft, die in einigen Aspekten auch heute noch zu spüren ist.

Die Struktur dieser Bewegung führte zur Entstehung von 57 neuen Chorvereinigungen zwischen 1918 und 1934, was es zum ersten Mal möglich machte, die gemeinsamen Probleme zu erkennen und die Art, auf musikalischem Niveau zu arbeiten, das aufgeführte Repertoire, die finanzielle Situation, die professionelle Realität der Dirigenten zu vergleichen. Zwischen den Versammlungen arbeitete der Verband mit einem ständigen Komitee, er wurde durch Mitgliedsbeiträge, durch öffentliche Gelder und durch die Erträge verschiedener Festivals finanziert. Bei den organisierten Events können wir die Veranstaltungen hervorheben, bei denen das 'Offene Singen' begann, bei denen wir daran arbeiteten, unser Repertoire umfassend zu erneuern, Neues zu kreieren, zu verbessern und zu lehren: wir setzten traditionelles Liedgut, Originalrepertoire und große symphonische Werke in Harmonien. Darüber hinaus wurden große Veranstaltungen organisiert: beispielsweise die 100-Jahr-Feier für Clavé (1924) und das Chorverbands-Festival im Montjuic Stadion (1930) mit 51 Chorvereinigungen und mehr als 6000 Sängern.

Ab 1939 hatten die Chorvereinigungen eine schwere Zeit, weil die Repression durch die Siegerseite des Bürgerkrieges sich still formierte und die Beschränkungen durch verschiedene Dinge sichtbar wurden: Verbote, Embargos und die Pflicht, an gleichgeschalteten Veranstaltungen teilzunehmen.

Zusammengestellt
von der Federació
Catalana d'Entitats
Corals (FCEC)

Jedoch brachte dies auch neue Impulse und startete eine Modernisierung des Chorgesanges durch die jungen Chorleiter, die weitere Vereinigungen gründeten.

Enric Ribó gründete die 'Capella Clàssica Polifònica' (1940), Antoni Pérez Moya die 'Schola Cantorum Universitària' (1941), Àngel Colomer das 'Orfeó Laudate' (1942), und über allem stand 1947 die Gründung des 'Coral Sant Jordi' durch Oriol Martorell.

Es war ihnen auch möglich, einige gemeinsame Chorveranstaltungen abzuhalten, obwohl diese gegen die Verbote der Regierung stattfanden.

In dieser Zeit startete ein Fachbüro der Katalanischen Chöre mit Personen mit Verbindungen zum Katalanischen Chorverband, dessen Aufgabe es war, Informationen zu bestehenden Chören, Komponisten und Kompositionen zu beschaffen, Noten zur Verfügung zu stellen und einen Kopierservice für Notenmaterial zu bieten.

Nach und nach waren die Chöre in der Lage, öffentliche Aufführungen großer symphonischer Chorwerke und Gemeinschaftskonzerte zu organisieren. Die Aktivitäten vieler Chöre waren ein Zeichen des Widerstands und der stillen Arbeit an ziviler und kultureller Gesundheit. Glücklicherweise war eine neue Ära auf stilistischem und ästhetischem Niveau auf dem Weg.

Fèlix Millet i Maristany aus dem Präsidium des 'Orfeó Català', erweckte den Geist der alten 'Germanor d'Orfeons' wieder. Nach einer Veranstaltung 1956 im Kloster von Montserrat (mit 45 Chören) und Dank der Intervention des illustren Abtes Vater Aureli M. Escarré führte der Prozess schließlich zur Gründung des Sekretariates Katalanischer Orfeons (SOC) im Jahre 1960.

In den ersten Jahren integrierte er mehrheitlich Vereinigungen in das Komitee, die vor dem Krieg gegründet worden waren, doch nach und nach spielten die jüngeren Vertreter der neueren Vereinigungen eine wachsende Rolle. Am Ende der Siebziger Jahre bildeten bereits 126 Chöre das SOC und arbeiteten in vielen Feldern, wie Gemeinschaftsevents, Training, die Verbreitung neuen Repertoires, die Einführung eines jährlichen gemeinsamen Repertoires und vor allem das internationale Bekanntmachen des katalanischen Chorgesangs. Der Kontakt zu und die Teilnahme an den „A Coeur Joie“ Aktivitäten gaben dem Katalanischen Chorgesang neue Impulse.

Das Bewusstsein, an der Qualität zu arbeiten, politische Veränderungen Ende der 70er, ein anderer Blick auf die Kultur, die Unterstützung durch die neuen demokratischen Institutionen und die Geburt neuer Vereinigungen verursachten, dass das SOC eine Transformation zuließ und sich 1982 mit 150 Gründungsmitgliedern zur 'Federació Catalana d'Entitats Corals' (FCEC) zusammenschloss.

Von Anbeginn der Gründung von 'Europa Cantat' war die Föderation dort präsent und mit Oriol Martorell als Leiter sahen viele Chöre der katalanischen Föderation die Notwendigkeit, die Grenzen unseres Landes zu überwinden, an europäischen Events teilzunehmen und 'Europa Cantat'-Mitglieder zu werden. Darüber hinaus war die Katalanische Föderation von Anfang an Mitglied der 'International Federation for Choral Music'. Seit Anbeginn war die Präsenz katalanischer Chöre bei internationalen Aktivitäten in ganz Europa konstant hoch und hat die Bekanntheit unserer Kultur weltweit befördert. Es kamen viele Chöre in unser Land, um hier aufzutreten. Barcelona beherbergt mittlerweile zahlreiche Chorevents anderer Organisationen.

Die FCEC arbeitete hauptsächlich am Training und an der Veröffentlichung von Noten, an der Verbreitung des Chorgesanges und an Gemeinschaftsaktivitäten; alles, um Chöre, Sänger und Dirigenten zu unterstützen. Unter den Großveranstaltungen möchten wir hervorheben:

„Catalonia Sings“ im Jahr 1992, mit der Teilnahme von über 7000 Sängern, und die jährliche Organisation des Internationalen Festivals, das dieses Jahr seinen 50. Geburtstag feierte. Im Moment sind mehr als 520 Chöre mit 30.000 Sängern in ganz Katalonien Mitglied. Die Herkunft und der Hintergrund der Chöre sind sehr unterschiedlich. Die Mehrzahl sind Laienchöre, aber es gibt auch diejenigen, die als professionelle Projekte entstanden.

1967 wurde die Jugendföderation, das 'Secretariat de Corals Infants de Catalunya' (SCIC) gegründet, und es entwickelte die wichtige Aufgabe, Gemeinschaftsevents zu organisieren und neues Repertoire in Auftrag zu geben. Heute bestehen neben der SCIC drei andere Jugendorganisationen: 'Corals Joves de Catalunya' (für die Jugendchöre), 'Pueri Cantores Federation', 'Federació de Cors de Clavé' und die 'Confederation – Moviment Coral Català' (MCC), die diese vier Föderationen zusammenfasst. Es gibt jedoch auch viele Chöre, die keiner dieser Föderationen angehören.

Darüber hinaus entwickelte sich der Chorgesang im 20. Jahrhundert weiter, war immer eine wichtige Säule und spielte eine wichtige Rolle in der katalanischen Kultur und Musik. Heutzutage ist Chorgesang in Katalonien die kulturelle Aktivität mit den meisten Mitgliedern.

Bibliographie:

- ARTÍS, Pere. *El Cant Coral a Catalunya (1891-1979)*. Editorial Barcino. Barcelona, 1980
- MILLET, Lluís. *Pel Nostre Ideal*. J. Horta. Barcelona, 1917
- *Primera Assemblea de la Germanor d'Orfeons de Catalunya*. Tipografia Masó. Girona, 1918
- *Segona Assemblea de la Germanor d'Orfeons de Catalunya*. Tallers d'Arts Gràfiques Henrich i Cia. Barcelona, 1921
- *Tercera Assemblea de la Germanor d'Orfeons de Catalunya*. Arts Gràfiques S.A. Barcelona, 1932
- Archives Secretariat d'Orfeons de Catalunya (SOC)
- Archives Federació Catalana d'Entitats Corals (FCEC)

Übersetzt aus dem Englischen von Brigitte Riskowski, Deutschland ●

Sonja Greiner
 Generalsekretariat
 der European Choral
 Association
 Europa Cantat

Die European Choral Association - Europa Cantat wählt ein neues Präsidium mit Präsidenten und blickt voraus auf die zukünftigen Entwicklungen im Chorleben in Europa (S. 20)

Die European Choral Association - Europa Cantat teilt mit, dass Gábor Móczár aus Ungarn am 14. November 2015 als Präsident des Verbandes wieder-gewählt wurde.

Die Mitgliederversammlung wählte ein Präsidium mit 13 Mitgliedern aus 12 europäischen Ländern, die wiederum aus ihren Reihen ein neues Exekutiv-Präsidium wählten.

Präsident: Gábor Móczár (Ungarn), 1. Vizepräsident: Carlo Pavese (Italien), 2. Vizepräsident und Vorsitzender der Musikkommission: Jan Schumacher (Deutschland), 3. Vizepräsidentin: Daphne Wassink (Niederlande), Schatzmeister: Koenraad De Meulder (Belgien). Weitere Präsidiums-Mitglieder sind: Burak Onur Erdem (Türkei), Marti Ferrer (Spanien), Reijo Kekkonen (Finnland), Victoria Liedbergius (Norwegen), Loti Piris Niño (Belgien), Patrick Secchiari (Schweiz), Kaie Tanner (Estland), Jean-Claude Wilkens (Frankreich).

Vor der Generalversammlung fand ein Tag für Mitglieder statt, an dem diese ihre Visionen und Vorstellungen für die Zukunft des Verbandes diskutierten und Vorschläge für die weitere Entwicklung machten, insbesondere im Bereich Aktivitäten, Fundraising und Kommunikation.

Das Wochenend-Programm wurde durch eine Konferenz unter dem Titel "Sharing the Benefits of Singing" (die Vorteile des Singens verbreiten) ergänzt, mit Präsentationen von wissenschaftlichen Studien, Beispielen inklusiver Chorprojekte und Debatten zu Fragen, wie man Chorveranstaltungen inklusiver gestalten kann, wie man gemeinsames Singen als Mittel zur interkulturellen Inklusion verwenden kann und wie man Aktionen und Strategien entwickeln kann, um mehr Menschen auf die Vorteile des Singens aufmerksam zu machen.

Die Generalversammlung wurde vom finnischen Chorverband Sulasol in Zusammenarbeit mit der European Choral Association – Europa Cantat organisiert. Im Rahmen der Veranstaltung traten das Vokalensemble Lumen Valo und eine Auswahl von Sänger/innen des Chores Grex Musicus auf.

Die nächste Generalversammlung (10 – 13/11/2015) wird auf Einladung von ZIMIHC, einem neuen Mitglied der European Choral Association – Europa Cantat, in Utrecht stattfinden, wo 2009 auch das EUROPA CANTAT organisiert wurde.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie das Generalsekretariat der European Choral Association – Europa Cantat, Haus der Kultur, Weberstr. 59a, 53113 Bonn, Germany, Tel: +49 228 9125663, Fax: +49 228 9125658, info@eca-ec.org, www.eca-ec.org ●

IFCM World Choral EXPO

Die Chormusik der Asien-Pazifik-Region in der Welt verbreiten (10. bis 15. November 2015) (s. 22)

Macau ist für viele kleine Dinge bekannt: Portugiesische Eiertörtchen, die Küche, erstklassige Kulissen für James-Bond-Filme, Neonlichter im Nachthimmel, und als Asiens Unterhaltungshauptstadt. Im November haben gleich drei Ereignisse die Diversität der Stadt zum Ausdruck gebracht. Während sich die Stadt für den jährlich stattfindenden Grand-Prix langsam in eine Rennstrecke verwandelt, sammeln sich im Rahmen des einmal im Jahr veranstalteten Food-Festivals auch Feinschmecker vor dem Macau Tower. Zwischen Rennen und Essen strömen unterdessen auch Chor-Liebhaber aus der ganzen Welt zur erstmalig stattfindenden IFCM World Choral EXPO.

Über sechs Tage hinweg thematisierte die IFCM World Choral EXPO die Geschichte der künstlerischen Entwicklung der Chormusik in der Asien-Pazifik-Region. Dieses Ereignis brachte alle Facetten der Chormusik zusammen und förderte mit Workshops, Präsentationen, Meisterklassen, Konzerten, Wettbewerben, Ausstellungen und vielen anderen Aktivitäten den Austausch. Eingeladene Chöre, Präsentatoren und Juroren aus über 40 Ländern teilten dieses bedeutsame Ereignis. Chormusik ertönte in Kirchen, Schulen, Theatern, Restaurants, auf Plätzen und sogar auf den Straßen Macaus. Die Vielfältigkeit der Chormusik mit ihren verschiedenen Kostümen, Choreographien, Instrumenten, Chören und Genres beeindruckte die Zuschauer Macaus. So konnte das Interesse für Chormusik erweitert werden und die Aufmerksamkeit von technischen Spielereien auf menschliche Interaktion in „Echtzeit“ gelenkt werden.

22 Tage, 16 Städte... Unterrichten der Menschen in Chormusik

Von April bis Juli sind die sieben weltbekanntesten Chorleiter Michael J. Anderson (USA), Andrea Angelini (Italien), André de Quadros (USA), Stephen Leek (Australien), Meng Da Peng (China),

Emily Kuo Vong,
 Vorsitzende des
 Komitees der IFCM
 World Choral Expo,
 IFCM-Vizepräsidentin,
 Vorstandsmitglied
 der Macau Choral Art
 Association

Tim Sharp (USA) und Jan Wilke (Deutschland) mit allen möglichen Transportmitteln durch China getourt und gaben Wohltätigkeits-Meisterkurse für über 48 Chöre. Auf ihrer Reise besuchten sie Macau, Zhongshan, Guangzhou, Changsha, Guilin, Guiyang, Chongqing, Xi'an, Taiyuan, Shenyang, Dongguan, Shenzhen, Wuhan, Zhengzhou und Shanghai. Neben der Vermittlung der Geschichte sowie der Vision der IFCM eine führende Rolle im Bereich des Chorunterrichts einzunehmen, wurden auf der Tour auch die Aktivitäten der IFCM World Choral EXPO näher gebracht. Wir danken der Chinese and American Inter-Culture Exchange Foundation vielmals für ihre Unterstützung und Trägerschaft, wodurch die Tour erst ermöglicht wurde.

Gipfeltreffen der Asien-Pazifik-Chöre

Vor der Eröffnungsfeier trafen sich der Asien-Pazifik-Chorrat und die Delegierten, um über die Situation ihrer Chöre zu berichten, Veranstaltungsinformationen mitzuteilen, Programme zu planen und bestehende Projekte voranzutreiben. Mit diesen Gipfeltreffen, welche im Zweijahresrhythmus stattfinden, werden die Kommunikation und Beziehungen zwischen den Ländern der Asien-Pazifik-Region gestärkt.

Lieder von Freundschaft und Frieden

Der Beginn der IFCM World Choral EXPO wurde an einem windigen Donnerstagnachmittag in Macau zünftig zelebriert: Löwentänzer hießen das Publikum im Foyer des Macau-Forums mit ihrer atemberaubenden Vorstellung willkommen. Die von Trommeln und Becken begleiteten Tänzer fesselten mit ihrer Vorstellung das Publikum und animierten die guten Geister dazu, auf der Ausstellung in den nächsten Tagen präsent zu sein. Der Asian Pacific Youth Choir fungierte als Botschafter der Ausstellung und verdeutlichte die Diversität der Asien-Pazifik-Region mit traditionellen Kostümen und Bräuchen aus über zehn Ländern. Die Vorstellungen des Chors fanden zu Beginn und Ende der Eröffnungszeremonie wie auch als Schlussveranstaltung statt. Das Publikum betrat das Stadion, ohne zu wissen, was es erwarten würde, und ging mit einer neu entdeckten Leidenschaft für Chormusik. Sprache, Kultur und andere Barrieren gerieten mit Voranschreiten des Abends in Vergessenheit. Chöre aus der ganzen Welt teilten ihre Begeisterung, indem sie chinesische Popsongs und Folklorelieder in ihr Repertoire aufnahmen. All das verstärkte die Anziehungskraft der Chormusik auf das Publikum und stellte den Beginn der Veranstaltung dar.

Den Tag mit einem Lied beginnen

Wie möchten Sie Ihren Tag am liebsten beginnen? Während der EXPO waren die Morgen mit Liedern erfüllt. Inspiriert vom World Symposium on Choral Music (WSCM), übernahm Maria Guinand (Venezuela) die erste Gesangssession am Morgen und präsentierte ein volles Programm mit energiegeladener und leidenschaftlicher lateinamerikanischer Musik. Bei der zweiten Session nahmen Brady Allred und die Salt Lake Vocal Artists (USA) die Teilnehmer auf eine Reise des Insichgehens und durch ländliche Provinzen Amerikas. André van der Mewre (Südafrika) lud das Publikum auf eine farbenfrohe Reise ins Herz und zu den Ursprüngen Südafrikas ein und beendete so die letzte Session auf eine beeindruckende Weise. Alle Morgensessions wurden von Sally Whitwell (USA) begleitet.

Lieder, Präsentationen und Workshops

Nach jeder Gesangssession am Morgen begann für die Delegierten die Track-Session, bei der 16 Tracks von den folgenden Präsentatoren parallel geführt wurden: Elise Bradley (Kanada), Yang Hong Nian (China), Maria Guinand (Venezuela), Sally Whitwell (Australien), Gan Lin (China), Theodora Pavlovich (Bulgarien), Brady Allred (USA), André de Quadros (USA), The Junction (Niederlande), Dan Walker (Australien), André van der Merwe (Südafrika), Susanna Saw (Malaysia), Thierry Tiebaut (Frankreich), Xiao Bai (China) und Tim Sharp (USA). Die Track-Kurse reichten von Besonderheiten für das Dirigieren von Kinderchören für fortgeschrittene Anfänger über Fortgeschrittenenkurse für professionelle Dirigenten oder Komponisten bis hin zu neuzeitlichen A-cappella-Techniken.

Die Nachmittage waren für Präsentationen und Chor-Workshops vorgesehen. Die Themen der Präsentationen reichten dabei von der Bedeutung des Aufwärmens über die Interpretation von Kompositionen bis hin zur Zusammenstellung und Zusammenarbeit mit Seniorenchören. Die Chorworkshops variierten leicht und ermöglichten es den Delegierten, mit den eingeladenen Chören zu arbeiten und diese zu verstehen. Diese Workshops ermöglichten es den Chören, ihre Kultur, Choreographie, Probetechniken sowie ihre Erfolgsmethoden zu teilen.

Im malerischen und ruhigen Campus der Universität Macau nahmen über 1.000 Besucher an den Gesangssessions am Morgen, Tracks, Präsentationen und Workshops teil, und ihre Wahrnehmung und Auffassung von Chormusik wurde schließlich vollständig verändert.

Bemerkenswerte Konzerte

Über 30 Konzerte fanden während der sechstägigen Veranstaltung statt – eine unvorstellbar große Leistung für die meisten Ereignisse in dieser Region. 16 eingeladene Chöre sangen für ein enorm großes Publikum an malerischen Standorten in Macau wie der Kirche St. Dominic, dem Colégio de Santa Rosa de Lima English Secondary, dem Colégio Diocesano de São José, der Our Lady of Fátima Church, dem Macau-Forum, der Universität Macau – University Hall and Student Activity Center Theatre, dem Broadway Theatre, dem Dom Pedro V Theatre und dem Igreja E Seminario de São José.

Zusätzlich zur Schaustellung der Instrumente und Kostüme der jeweiligen Länder stellte jeder Chor in seinen Auftritten stolz seine künstlerischen Fähigkeiten unter Beweis. Aleron, der einzige reine Männerchor, repräsentierte mit seinen Kleidern und Liedern stolz die Philippinen. Der Asia Pacific Youth Choir sang Lieder aus jedem vertretenen Land, von Folk bis moderner und Kirchenmusik. China Broadcasting Children's Choir, Peiyang Choir, Shenzhen High School Lily Girl's Choir und Tiankong Choir verdeutlichten von Kinderchören bis hin zu Universitätschören die chinesische Chormusik. Der Indonesian Children & Youth Choir – Cordana und der Manado State University Choir begeisterten das Publikum mit Präzision und emotionalen Vorstellungen, welche indonesische Volkstänze und Traditionen zeigten und mit farbenfrohen Kostümen und interessanten Choreographien gekonnt in Szene gesetzt wurden. Rajaton (Finnland) und The Junction (Niederlande) brachten Konzertbesucher mit ihren kleineren Jazz-Gesang-Ensembles ein neues Verständnis für die Vielfalt der Chormusik näher. Die Nelson Mandela Metropolitan University (Südafrika) repräsentierte stolz die Diversität und Farben der Regenbogennation. The Little Singers of Tokyo (Japan) beeindruckten ganz im Sinne ihres Gründergeistes mit einem großen Repertoire von Gregorianischem Gesang bis hin zu zeitgenössischen Liedern und präsentierten dabei stolz ihre Kimonos. Die Salt Lake Vocal Artists (USA) unterhielten das Publikum mit Vielfältigkeit, Leidenschaft, Kunstfertigkeit und besonderen Klängen. Der Youth Choir BALSIS teilte Lettlands Liebe zur Chormusik sowie seine außerordentliche Chorkultur und -geschichte mit den Teilnehmern. Die Formosa Singers und der Hong Kong Children's Choir zeigten ebenfalls ihre Diversität und chormusikalische Finesse.

Diesen Chören gelang es, das Thema Chormusik in den Köpfen der Teilnehmer zu revolutionieren, indem sie in ihnen ein neues Bewusstsein für die Wahrnehmung von Chormusik und die Vielseitigkeit von Chören schufen. All diejenigen, die diesen Chören ihre Aufmerksamkeit schenken und zuhörten, führten noch lange nach dem Ende der IFCM World Choral EXPO ihren Lobgesang weiter.

Wettkampf und Auftritte

Mehr als 83 Chöre nahmen am Chorwettkampf und Auftritten der IFCM World Choral EXPO teil. Viele der Chöre stammten aus China, Macau, Hong Kong, Indonesien, Malaysia und Singapur. Die Wettkampfkategorien reichten von Kinderchören über Seniorenchöre bis hin zu Ensembles und Folk. Ziel des Wettkampfes war nicht der Wettkampf selbst, sondern eine Steigerung des Potenzials jedes einzelnen Chores. Jedem Chor wurde vor dem Wettkampf unentgeltlich eine Chorsprechstunde angeboten, welche den Chören vor dem Bühnenauftritt Mut machte und Beratung zur Verfügung stellte. Zu den Preisrichtern gehörten Michael J. Anderson (USA), Gan Lin (China), Saeko Hasegawa (Japan), Tommyanto Kandisaputra (Indien), Meng Da Peng (China), Debra Shearer Dirie (Australien), André van der Merwe (Südafrika), Jonathan Velasco (Philippinen), Sally Whitwell (Australien) und Hakwon Yoon (Korea).

Performance-Chöre aus Singapur und China hatten Gelegenheit, ihre Kunstfertigkeit ohne den Wettkampfdruck vorzustellen. Auch sie konnten vor dem Auftritt an den Chorsprechstunden teilnehmen. Alle Chorsprechstunden wurden von Andrea Angelini (Italien), André de Quadros (USA), Saeko Hasegawa (Japan), Johnny Ku (Taiwan), Susanna Saw (Malaysia), Wu Lin Fen (China), Jonathan Velasco (Philippinen), Xiao Bai (China) und Yang Hong Nian (China) geführt.

Chor- und Kulturausstellung

Die Organisatoren danken allen Ausstellern, die die Reise nach Macau angetreten haben. Verleger wie Edition Peters (UK) brachten ein großes Angebot an Partituren mit, von denen die Delegierten auswählen konnten, und waren äußerst willkommen, da Originalpartituren in dieser Region schwer erhältlich sind. CDs von eingeladenen Chören stießen auf großes Interesse. Außerdem wurde über künftige Chorveranstaltungen wie das WSCM11 in Barcelona informiert. Die Chorkultur in dieser Region entwickelt sich stetig weiter. Daher ist es wichtig, Informationen über Partituren, CDs und Veranstaltungen zu vermitteln, die Verwendung von Originalpartituren zu fördern und von internationalen Ereignissen zu lernen.

Die Welt durch Chormusik bewegen

Ein Abschlusskonzert im Broadway Theatre stellte das Ende der IFCM World Choral EXPO dar. Alle Teilnehmer und Chöre versammelten sich, um das Ende dieser erfolgreichen Woche zu feiern. Die eingeladenen Chöre und der Gewinner des Grand-Prix-Wettbewerbes begaben sich ein letztes Mal auf die Bühne. Der zweifelsfrei bewegendste Moment war die Vergabe der ersten Auszeichnung für das Lebenswerk für Chormusik an Personen der Chorgemeinschaft, welche ihr Leben der

Chormusik gewidmet haben. Empfänger dieser Auszeichnung waren Alberto Grau (Venezuela), Ma Ge Sun (China), Royce Saltzman (USA), Jutta Tagger (Frankreich) und Yan Liang Kun (China). Die Abschlusszeremonie ließ die Ereignisse der Woche Revue passieren, und Vertreter und Publikum hatten Gelegenheit, alte und neue Freunde zu verabschieden.

Unverkennbar war die glückliche und doch melancholische Stimmung, als Publikum, Teilnehmer und Chöre langsam das Theater verließen und das Foyer mit Musik erfüllt war. Menschen, die sich noch vor sechs Tagen fremd waren, sind durch ihre gemeinsame Leidenschaft zu Freunden geworden, die sich umarmen und Kontaktinformationen austauschen. Einmal mehr wurde deutlich, dass Chormusik eines der effektivsten und erfolgreichsten Medien ist, um Barrieren zu überwinden, Verständnis zu zeigen und sich trotz großer Unterschiede Wertschätzung entgegen zu bringen und das Zusammengehörigkeitsgefühl zu stärken – genau das stellt den Grundpfeiler für Weltfrieden dar. Das Ereignis war zum einen Plattform der Asien-Pazifik-Region für ihr eigenes Chorereignis, welches weltbekannte Chöre und Chorausbilder anzog, und stellte zum anderen ein Sprungbrett für die Welt dar, um die Asien-Pazifik-Region besser zu verstehen.

Danksagung

Das Team der IFCM World Choral EXPO dankt der Universität Macau, der China Culture Friendship Association, dem Liaison Office of the Central People's Government in the Macao Special Administrative Region Ministry of Culture and Education, dem Cultural Institute der Regierung der SVZ Macao, dem Macau Government Tourist Office, dem Civic and Municipal Affairs Bureau of Macau, der Macao Foundation, der Chinese and American Inter-Culture Exchange Foundation, der Galaxy Entertainment Group Ltd., der Macau University of Science and Technology, der Asia-Pacific Choral Culture Development Foundation, der C&T Technology Co., Ltd. sowie der Fujiasia Piano City Co., Ltd. für ihre Unterstützung und Großzügigkeit bei dieser erstmalig veranstalteten IFCM World Choral EXPO.

Darüber hinaus möchte das Team der IFCM World Choral EXPO sich bei allen bedanken, die an diesem Ereignis teilgenommen haben, sei es als Gast oder Teilnehmer. Ohne Sie wäre diese Veranstaltung nicht möglich gewesen.

Terminankündigung – August 2017

Die Planung für die zweite IFCM World Choral EXPO hat bereits begonnen. Halten Sie sich den Termin für eine weitere Runde der unvergesslichen IFCM World Choral EXPO in der SVZ Macau frei!

Emily Kuo Vong ist derzeit Vizepräsidentin der International Federation for Choral Music. Bevor sie in dieser Funktion tätig war, hat Emily zur Chorgesellschaft eine Vielzahl großzügiger Beiträge geleistet. Dazu zählt auch die Gründung der Chinese and American Inter-Cultural Exchange Foundation im Jahr 2007, welche Mittel für die Ausrichtung von Chorveranstaltungen in der ganzen Welt sammelt. Emily ist außerdem Vorstandsmitglied der Macau Choral Art Association, welche sich zum Ziel gesetzt hat, internationale Chornachrichten und Ereignisse nach Macau zu holen. E-Mail: emily.kuo.lm@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Mandy Borchardt, Deutschland ●

Bericht über das Festival Intercommunautaire des Choeurs d'Hommes (FICH – das für alle Gemeinschaften offene Festival der Männerchöre) (s.29)

Bewegung des Chorsingens in der Demokratische Republik Kongo (RDC) – kleiner Überblick und kurze Zustandsbeschreibung

Es gibt kein Volk ohne Gesang. Unsere gesamte Erde ist ein singender Planet. Zur Natur des Menschen gehört der Wunsch zu singen, und viel mehr noch der Wunsch, im Chor zu singen. Der Chorgesang hat seine Universalität dadurch bewiesen, dass nahezu alle Kulturen sich ihn angeeignet haben, ohne dass dabei eine dieser Kulturen die Urheberschaft für sich beansprucht.

In der RCD, wie in den meisten anderen afrikanischen Ländern, hat der Chorgesang mit der Ankunft der Missionare Gestalt angenommen, und hat somit seinen Ehrenplatz in der Mitte der Missionskirchen einnehmen können, wo er nun fest verwurzelt ist.

Der Reichtum der Chorbewegung liegt in ihrer immensen Vielfalt. Sie hat religiösen, sozialen, erzieherischen, wissenschaftlichen und kulturellen Charakter. Sie überschreitet die Grenzen des Alters, des Geschlechtes, der sozialen Klassen, des intellektuellen Niveaus, der Ethnie und der Kultur. Chöre sind und bleiben der Typ von musikalischen Gruppen, die sich spontan, überall und jederzeit bilden können.

Außer den bestehenden Chorstrukturen mit Bezug auf das Alter der Mitglieder, wie den Kinderchören, Jugendchören, jungen und erwachsenen Chören, denjenigen mit Bezug auf das Geschlecht, den gemischten, den Männer- und den Frauenchören, haben sich noch andere Chorstrukturen herausgebildet und entwickeln sich weiter. Es handelt sich um Chöre, die sich außerhalb oder zwischen mehreren Pfarreien oder ohne Bezug auf die Liturgie organisieren, um Schulchöre, Chöre einzelner oder mehrerer Ortsgemeinden, um konfessionelle oder überkonfessionelle Chöre und sogar Chöre auf föderaler Ebene.

Alle sind Teilhaber eines wertvollen, immateriellen und unerschöpflichen Gutes: der unzähligen von kongolesischen Komponisten geschriebenen Lieder sowie der importierten Lieder.

Das Chorrepertoire gehört zu dem größten Schatz sowohl der Chorbewegung als auch der Menschheit insgesamt. Jeder kann darüber jederzeit verfügen, es wird bis heute ohne übertriebenen Egoismus und ohne Zwang geteilt. Sorgfältig umgeschrieben, editiert, veröffentlicht, überschreitet und durchschreitet das Repertoire Raum und Zeit. Eine große Anzahl der Lieder, die sich auch in den offiziellen Sammlungen der Kirchen des Kongo befinden und übersetzt sind in unsere afrikanischen Sprachen, stammen aus vergangenen Jahrhunderten.

Man kann sich eigentlich nicht genug wundern, dass in Gesellschaften wie der unseren keine Maßnahmen ergriffen werden, um diese wertvollen Schätze zu schützen, dieses wahrhaftige geistige Erbe der Menschheit, diesen ungeheueren Reichtum sowohl der Kirche als der Gesellschaft.

Georges Landu Mwan'Anlongo, Robert Zulu Mpinda Makiadi, Prof. Noé Diawaku dia Nseyila, Emile Disengomoka, Ngonde Nsayila, Maitre Looli, Ekofo, Joseph Kiwele, Prof. Meno Makilutila, Jean-Pierre Tadi Tambwe, Luzeyidio Sisi, um nur diese aufzuführen, sind herausragende kongolesische Komponisten, die bekannt sind für ihre Bescheidenheit und Diskretion, sie haben unseren Planeten Erde durchwandert, ohne dass dieser sie wirklich bemerkt hätte; sie wurden nämlich übersehen und zum Schweigen verbannt mangels effektiver Strukturen und mangels eines Entwicklungsprogrammes zu ihren Lebzeiten.

Und was soll man über diejenigen sagen, die noch leben, wie *Dolumingu Lutunu, Justin Ntumba, Nzeyi Van Mubuma, Ntoya Kapela, Jacques Nkalambote, Ignace Mayemba, Makiese Kiavila, Maurice Mondengo, Joseph Nsilulu, Zena Malengo, Matondo ma Mbalu, Freddy Phaku Duma, Mayindu Solo, Daniel Makasi* und noch *Ambroise Kua Nzambi Tokos*? Sollen sie sich auch darauf gefasst machen, dasselbe Schicksal zu erleiden? Das Festival Intercommunautaire des Choeurs d'Hommes sollte auch als eine Gelegenheit genutzt werden, sich über diese Themen von größter Bedeutung, von universellen, planetaren Ausmaß auszutauschen, was auch ein wirkliches Bedürfnis der Chorbewegung und des Chorministeriums ist.

Chorformen und Akteure benötigen unbedingt viele verschiedene positive Erfahrungen, die eine wirkliche und bemerkenswerte Entwicklung der Bewegung und ebenso des Ministeriums sichern können.

Es handelt sich um vielfältige positive Erfahrungen, die abhängig sind von:

- einer angemessenen, angepassten, dauerhaften und strukturierten Ausbildung
- Qualifizierung und Professionalisierung der Akteure
- Rationalisierung der Kunst und ihrer Praxis
- Bereicherung des Chorrepertoires, sowohl des lokalen als auch des importierten

- finanzieller Ausstattung und Ausstrahlung des Ministeriums für Gesang und Musik
- Schöpfung und Erneuerung
- Schutz und Erhalt des Erreichten
- Organisation von Ereignissen nationalen und internationalen Maßstabes
- Wertschätzung und Entwicklung größerer Projekte von allgemeinem Interesse und mit reeller und positiver Wirkung
- Errichtung und Wiederbelebung musikalischer Strukturen auf allen Niveaus
- Normalisierung des Funktionierens dieser Strukturen
- Wachstum, Einheit und Zeugnis der Kirche

Eine starke, fruchtbare, schöpferische, erneuernde, willensstarke, zukunftsorientierte Führung ist nötig, und eine wirklich allgemeine Bewusstmachung ist unabdingbar.

Das Festival Intercommunautaire des Choeurs d'Hommes – FICH 2015

Diese Veranstaltung wurde vom *Choeur d'Hommes du Centenaire* (Männerchor der Jahrhundertfeier) initiiert, der sich inspiriert hat an der *Semaine Annuelle* (jährliche Woche – die zweite Woche jedes Jahres im November). Diese Woche ist gewidmet der *Commission des Papas de la Cathédrale du Centenaire Protestant* (Berufung der Papas [=Weise, Alte, kultische Leiter] der Kathedrale-der-Protestantischen-Jahrhundertfeier), um am zweiten Sonntag im November durch eine spezielle kulturelle Veranstaltung die männlichen Laien mehr in den Vordergrund treten zu lassen.

Diese speziellen Gottesdienste, die in der *Paroisse Internationale Protestante de Kinshasa – Cathédrale du Centenaire Protestant* (PIPKIN-CCN), einer überkonfessionellen Pfarrgemeinde, zelebriert werden, sind einem weiten Publikum zugänglich. Die Möglichkeit schien offensichtlich günstig, zu einem Zeitpunkt, an dem sich Menschen mobilisieren lassen, ein Ereignis von der Größe eines heiligen Festivals zu organisieren, das noch mehr Männer sowie Männerchöre problemlos versammeln kann.

Das FICH sieht sich berufen, die ganze Mannigfaltigkeit der Männerchöre herauszustellen: Chöre einzelner oder mehrerer Pfarreien, pfarreunabhängige Chöre, liturgische und außerliturgische Chöre, gemeinschaftsinterne und gemeinschaftsübergreifende Chöre, welche sich einzig und allein zusammensetzen aus Sängern, die sich inmitten von Männerchören mit Tenor- und Bass-Stimmen und anderen Typen von Musikgruppen weiterentwickeln.

Im zweijährigen Rhythmus alterniert eine nationale mit einer internationalen Ausgabe, bei der ausländische Chöre die Gelegenheit haben, aktiv am Festival teilzunehmen.

Dieses große und einzigartige Festival wird veranstaltet an dem schönen und wunderbaren Ort, der die *Grande Université Protestante du Congo* (UPC) und die *Cathédrale du Centenaire Protestant* vereint. Er liegt im Herzen der Stadt Kinshasa (Hauptstadt des Kongo), in einem der touristischen Zentren der Stadt, beliebt wegen seiner Nähe zum Palast des Volkes (Sitz des kongolesischen Parlamentes), dem Stadion der Märtyrer, welches das zweitgrößte Stadion Afrikas ist, nahe den großen Boulevards, dem Nationalmuseum, dem *Hôpital du Cinquantenaire* (Krankenhaus-der-50-Jahr-Feier - eines der größten und modernsten Afrikas) und in der Nähe von noch vielem mehr.

Der Choeur d'Hommes du Centenaire als Wegbereiter des Projekts

Der *Choeur d'Hommes du Centenaire* wurde in Kinshasa für die *Paroisse Internationale Protestante de Kinshasa – Cathédrale du Centenaire Protestant*, einer der größten Pfarrgemeinden der *Eglise du Christ au Congo* (ECC - Kirche Christi im Kongo), gegründet.

Diese ausschließlich aus Männern bestehende musikalische Formation hat sich, gefördert durch die Schirmherrschaft des Collegiums der Pastoren, schnell organisiert und strukturiert, so dass der Chor am 9. November 2014 offiziell durch *Monseigneur Pierre MARINI BODHO*, nationaler Präsident des ECC, während des Gottesdienstes zum jährlichen Feiertag der Papas geweiht wurde.

Dieser *Choeur d'Hommes du Centenaire* setzt sich selbst das edle Ziel, eine Referenzmarke der Exzellenz zu werden und vor allem den Männerchören der Stadt Kinshasa und des Landes, sowie den Chören jenseits unserer nationalen Grenzen ein Podium zu bieten.

Unsere Vorgehensweise ist darauf ausgerichtet, ein positives Bild von Männerchören zu erzeugen, indem wir Projekte großen Maßstabes auf den Weg bringen, die durchdrungen sind von religiösen Fragestellungen, und die die afrikanische Kunstfertigkeit im Umgang mit Chormusik zur Geltung bringen.

Der Chor wird von Ambroise Kua-Nzambi Toko und Lajoie Makiesse dirigiert.

Die Aktivitäten des Festivals

Die Organisation dieser großen, der Öffentlichkeit noch wenig bekannten Versammlung von Männern und Männerchören ist mit Gold nicht aufzuwiegen. Es ist eine große Premiere in der Geschichte der Kirche.

Initiiert von diesem neu gegründeten Chor und unter der Schirmherrschaft der *Commission des Papas de la PIPKIN/Cathédrale du Centenaire Protestant*, fand das Festival vom 1. bis zum 8. November 2015 statt, mit der Unterstützung des Senders DIREKT.TV, dem Nachrichtensender *Lingala Facile*, der *Académie Africaine de Musique Chorale* (Afrikanische Akademie für Chormusik), der Zeitung *La Référence Plus*, dem Radio-ECC und der *Commission Chorales et Musique de la PIPKIN/CCP*.

Mehrere Aktivitäten haben im Laufe des Festivals für Abwechslung gesorgt:

- Die Darbietungen von Chören, die in 20 Partnergemeinden sowie in der *Cathédrale du Centenaire Protestant* ausgewählt wurden.
- Die Begegnungen zum Austausch von Erfahrungen zwischen Männerchören.

- Das Ausbildungsseminar für Chorleiter und diejenigen, die Chorleiter werden wollen, mit abschließendem Zertifikat, durchgeführt von Ausbildern der *Académie Africaine de Musique Chorale* (Ambroise Kua-Nzambi Toko und Doluminga Lutunu).
- Die Zusammenstellung eines gemeinsamen Liedrepertoires.
- Die Ausstellung während des Festivals
- Die Sendungen und Übertragungen im Radio und im Fernsehen.

Die Feiernden - Teilnehmende Chöre

- The Centenary Men's Choir
- The Protestant Vocal Group - ECC
- The Pipkin/CPC Men
- The FCMC Men's Choir
- The CPCO CEC Ndjili Men's Choir
- CHOCHATAD
- CONGO GOSPEL Choir
- Central CDAC Ndjili Q.3 Choir
- Nouvelle Alliance Choir
- Chorevel Mere
- The Clan Chorevel
- Chorevel CBCO Masina II
- Chothech Mere
- Clan Chothech
- La Voix de Pentecôte – CADC Ngandu
- Baptist Choir of Congo-CHOBACO
- Evangelical CBCO Bumbu 1 Choir
- Les Vainqueurs – CBFC Choir
- Negro-Spiritual CPK-Matete Choir
- TSHIONDO CPK Lemba Choir
- La Charité CBCO Bandal 1 Choir
- Victoire CBCO Bandal 1 Choir
- CBFC Bandal Men's Choir
- CBFC Victoire Men's Choir
- Quatuor CPK Lokoro – Matete Choir
- CBFC Kumbi Men's Choir
- CEC Kingasani Mayangi Men's Choir
- Les Seraphins CBFC Lisala Choir
- Don Bosco Choir - Catholic ISTA
- Molende - Saint Ignace Choir
- Pueri Cantores - Saint Raphael Choir
- Ndungini-CBCO Selembao Mixed Choir
- Les Cherubins - Aum. Lufungula Men's Choir
- Aumonerie Lufungula Mixed Choir
- Grace de Kinshasa Choir
- Sarment - CBFC Bumbu Choir
- Les Anges Choir
- Elikya CBCO Bumbu 1 Choir
- Chojad Mère Masina – Fepaco
- La Gloire - CBCO Franc. Kintambo Choir
- VoceKing CEC Ngiri-Ngiri Choir
- La Voix du salut CADC SILE Bungu Choir
- CBU Mombele Union of Choirs
- Les Cherubins CBFC Mombele Choir
- Psalm 150 CBU Mombele Choir
- Gloria CBU Mombele Choir
- Chemin de la vie CBCO kalamu Choir
- Chœur Lumière CBCO Cite Pumbu
- CPC CBCO Mont-Ngafula Choir
- La Charité CBCO Kalamu Choir
- Vivacité Choir
- Voix musicale Men's Choir

Das Festival wurde triumphal und zur größten Zufriedenheit aller Teilnehmer am Sonntag, den 8. November 2015 in einer der größten Kathedralen der RDC und Afrikas beendet, unter Beteiligung von folgenden Chören einzelner oder mehrerer Pfarreien, gemeinschaftsinternen und gemeinschaftsübergreifenden Chören:

- Chœur d'Hommes du Centenaire – PIPKIN-CCP
- Chorale Nzil'Ampa
- Chœur d'Hommes CBFC Lukusa
- Nouvelle Alliance
- Chorale Don Bosco – Aumonerie Catholique ISTA
- Conservatoire PIPKIN
- Gelac
- Jeunes joyeux
- La fanfare de la PIPKIN
- Fraternité Internationale – CBFC Lukusa
- Clan Chorevel
- Clan Chothech
- Union des chorales de Ndjili-Kimbanseke
- Union des Chorales de la CEBU Mombele
- Union vocale de la CBCO
- Grand Chœur intercommunautaire d'Hommes, chœur officiel du Festival

Ambroise KUA-NZAMBI TOKO ist Präsident und musikalischer Direktor des Chœur d'Hommes du Centenaire, künstlerischer Leiter des Festival Intercommunautaire des Chœurs d'Hommes, Leiter des Chœur la Grace de Kinshasa (271 internationale Auftritte), Botschafter der Fédération Internationale pour la Musique Chorale mit dem Chœur Africain des Jeunes (2014-2015), Vize-Präsident der Fédération Congolaise de Musique Chorale, Erster Leiter des Chœur Africain des Jeunes (2013-2015), Direktor der Académie Africaine de Musique Chorale, Mitglied des Conseil International d'À Cœur Joie, Mitglied von World Choir Games Council, künstlerischer Leiter d'AFRICA CANTAT 2017. Email: kuanzambi@yahoo.fr



Die Chev sche Ziffernotation im Europa des 19. bis ins China des 21. Jahrhunderts (s. 34)

In China wäre das Notenblatt von "Jasmine Flower" für einen Amateur-Chorsänger sehr wahrscheinlich aussehen wie in Abbildung 1, und die vierstimmige SATB-Chorpartitur s e aus wie in Abbildung 2.

3 2 3 5 6 1 1 6 | 5 - - - | 1 2 3 2 1 6 1 | 5 - - - |

	0	0	0	0	5	6 1	6	-	6	5 3	1 2	5 3	2	-	-	-
	天 堂 上 对 对 排 成 行															
pp	3	1 6	5	-	5	0	0	0	3	3	6	1	2	-	-	-
	地 雁															
	0	0	0	0	5	6 1	6	-	6	5	4	5	6	1	7	6
	天 堂 上 对 对 排 成 排 成 行															
pp	3	1 6	5	-	5	0	0	0	1	1	2	3	4	6	5	4
	地 雁															

Während das auf der Welt am weitesten verbreitete System die Notation auf fünf Notenlinien ist, verwendet die Gemeinschaft chinesischer Amateurch re für ihre Noten noch immer ein Ziffernsystem, das Chev  genannt wird. Chev , ein Erziehungssystem, wurde zunächst in Frankreich entwickelt¹. Nach George W. Bullen wurde das System dazu entwickelt, dem Lernenden zu helfen, Musik „auf den ersten Blick zu vokalisieren ohne die Hilfe irgendeines Instruments“ (Bullen 1878). Anhand der Debatten in den Leserbriefen der *Musical Times* im Jahr 1882 kann man schließen, dass das Chev -System in einigen Londoner Grundschulen trotz vieler widersprüchlicher Meinungen eingeführt wurde. So kontrovers wie diese Methode auch war, nahmen einige chinesische Studenten sie im frühen 20. Jahrhundert doch mit nach China. Weil das System „den leichtesten, besten und natürlichsten Weg zum Notenlesen bietet“², wurde es während der Jahre des Chinesischen Bürgerkriegs recht bekannt, weil die Propaganda-Maschinerie schnell Antikriegs-Musik im Volk verteilen musste. Bullen erklärte in seinem Artikel: „Eine der Schwierigkeiten für Musikerzieher liegt in dem fehlenden gefestigten Grundwissen ihrer Schüler“ (Bullen 1878). So wie einer meiner Amateurs nger mir einmal sagte. „Ich weiß, dass die untere Notenzeile ein E im Violinschl ssel ist – aber was heißt das?“ Ellerton erklärt in ihrem Brief, dass die Ziffern, die in diesem System verwendet werden, „unmittelbar den Platz der Noten im diatonischen System beschreiben“ (Ellerton 1882); daher könne eine mit dem diatonischen System vertraute Person die Noten leicht in Klang umsetzen. Das folgende Beispiel (Bsp. 3) vergleicht die (europäische) Notation mit dem Chev -System. Die Musik steht in G-Dur, daher „1“, entsprechend dem veränderlichen „do“ beim Solfege, also „G“³. Das Chev -System war nicht das alleinige pädagogische Hilfsmittel, das die Tonleiter und Solfege zum Erlernen des Vom-Blatt-Singens benutzt; die Kodaly-Methode und die Tonic-Sol-Fa-Notation in England sind methodisch ähnlich.

Lei Ray Yu
Dirigentin und
Kirchenmusikerin

Ex. 3

4/4 1 = G

0 5 | 1. 1 5 6 7 | 1 1 0 3 1 2 3 | 5. 5 5 3. 3 1 3 | 5. 3 2 2 - |

¹ Bullen, George W. „The Galin-Paris-Chev  Method of Teaching Considered as a Basis of Musical Education.“ Proceedings of the Royal Musical Association, 4th Session (1877-1878), S. 68-93

² Ellerton, G.M.K. „Chev  Notation.“ The Musical Times and Singing Class Circular, Bd. 23, Nr. 474 (1. August 1882), S. 454-455

³ das „Do“ wird nur durch die Schlüsselung bestimmt. Wenn diese Musik in e-Moll steht, dann ist das tonale Zentrum nicht länger „Do“, sondern „La“, nämlich der 6. Schritt der diatonischen Skala

Diese Systeme waren erzieherische Methoden, alle nicht darauf angelegt, die Notation auf Notenlinien zu ersetzen, sondern allmählich darauf hinzuführen. In China errang Chev  dagegen aus komplizierten Gründen niemals seinen Zweck, Studenten dabei zu helfen, das Notenlesen zu erlernen.

Kürzlich verbrachte ich zwei Monate in China und hatte mit mindestens elf Chören in vier verschiedenen Städten Kontakt, die von Grundschülern bis zu Konservatoriums-Studenten reichten, ebenso mit Gemeinde- und Kirchenchören. Nur zwei von den elf Chören konnten einigermaßen gut mit der Notenschrift umgehen. Ein Chor bestand aus Mitgliedern, die sowohl die Notenschrift wie Chev -Notation verwendeten, was es dem Dirigenten bei der Probe schwer machte. Die restlichen Chöre sangen ausschließlich nach Chev -Notation. Sieben der Dirigenten beherrschten Notenschrift und Chev -Notation, und der Rest konnte nur Chev  lesen. Ich selbst pflegte seit der Grundschulzeit Chormusik aus der Notenschrift in Chev -Notation zu übertragen, was mir eine feste Basis für die harmonische Analyse verschaffte. Nachdem ich nun aber über zwanzig Jahre nicht mehr von Chev  umgeben war, empfand ich es als sehr schwer, *Messias*-Chöre aus der Chev -Notation einzuüben.

Wenn man über die Verwendung der Chev -Notation zum allgemeinen Gebrauch wie zum Beispiel das Verlegen von Standardrepertoire für Chöre im Gegensatz zur Notenschrift nachdenkt, kommen einem mehrere Unannehmlichkeiten in den Sinn: das würde erstens heißen, viel Zeit für die „Übersetzung“ aufzuwenden, zweitens wäre das Repertoire auf tonale Musik beschränkt, und drittens wäre die Verwirrung vorprogrammiert, zumal die eine von den beiden Notationen seit langem weltweit akzeptiert ist. Im Jahr 1931 „verbannte“ die Montrealer Bildungsbehörde „die Tonic Sol-fa-Notation⁴ von ihren Schulen“ und nannte drei vergleichbare Gründe (Coward and Whittaker 1931). Henry Coward plädierte für die Tonic-Sol-Fa-Notation zugunsten der Leute, die zuhause keine Instrumente lernen.

„Das Hauptziel beim Lehren des Vomblattsingens ist es, dem Schüler eine gedankliche Vorstellung jeder Note der Tonleiter zu verschaffen, ohne ihm den Verstand mit den vielen Schwierigkeiten der Notation auf fünf Notenlinien zu verwirren. Diese Schwierigkeiten sind schon verwirrend genug für diejenigen, die sie beherrschen, während sie sich die Technik z.B. des Klaviers oder der Violine usw. erwerben, für junge Leute aber sind sie irritierend und lenken den Geist vom gedanklichen Erfassen der Klänge ab. Im allgemeinen endet das mit der Annahme des Schülers, mit dem Erlernen der Notation erlerne er auch die Musik. Auf diese Weise erhalten wir eine Rasse angeblicher Musiker, die nicht einmal versuchen können, vom Blatt zu lesen ... die besten Leser der Notenschrift sind fast immer gute Sol-Faisten.“ (Coward and Whittaker 1931)

Ich glaube, dass das Transkribieren oder übersetzen von Chormusik aus der Notenschrift in die Chev -Notation tatsächlich eine gute theoretische Übung für jeden Musiker ist, weil es von ihm die Kenntnis des genauen Akkordes verlangt, auf den das tonale Zentrum zusteuert, so dass sie oder er die neue „1 = ____“ angeben kann. Ich verwendete diese Möglichkeit, um die Komposition, die ich dirigieren würde, zu analysieren und mir einzuprägen. Persönlich habe ich nicht mehr länger die Mu e, um mich hinzusetzen und *For Unto Us A Child Is Born* aus dem *Messias* zu übersetzen (was ich in der Hochschulzeit tat), bin aber sicher, dass manch engagierter Musiker genau dieser Tätigkeit eine Menge Zeit widmet; denn ich habe während meiner letzten Reise nach China den ganzen *Messias* in Chev  publiziert gesehen. Eine andere Beschränkung besteht darin, dass Chev  ein System „mit wechselndem Do“ ist, ein tonales Zentrum also immer vorhanden sein muss. Daher wäre es undenkbar, Kompositionen wie *Dove Descending* von Strawinsky zu singen. Wie einer meiner Kollegen allerdings andeutete, kann ein Chor, der sich die Technik atonalen Singens angeeignet hat, Chev  einfach auf „festes Do“ ndern, und alles ist wieder gut. Im Beispiel 2 kann man sehen, dass Chev  Vorzeichen wie die in der normalen Notenschrift verwendet, weshalb es ganz einfach wäre, 1 = C zu definieren und alle Noten in ihre klingende Tonhöhe zu transkribieren. Sehr wahrscheinlich wird ein Amateurchor keine atonale Musik singen; und ein gut trainierter Chor, der atonale Musik singen kann, würde ohnehin aus dem Notensatz singen. Allerdings fand ich es ziemlich verwirrend, große Werke wie *The Yellow River Cantata* oder den *Messias* einzustudieren, wenn der Chor aus Chev  sang und der Klavierspieler aus dem Notensatz spielte. Jede Art von Notation könnte mit einer Sprache verglichen werden – es ist graphische Verschlüsselung, in Klang verwandelt. Die Chev -Ziffernotation und das normale Notenbild nebeneinander zu lesen ist, als wenn man Chinesisch und Englisch nebeneinander liest. Chev  gibt die Schritte der diatonischen Tonleiter etwa so, wie chinesische Schriftzeichen oftmals die Wortbedeutung vermitteln, nicht aber die Aussprache; dagegen gibt die Notenschrift genau die Tonhöhe an, so wie englische Buchstaben die Aussprache des Wortes enthüllen [sic!]. Ich fand diese Turnübung für meinen Geist interessant, aber nicht notwendig, besonders wenn man die Zeitverschwendung betrachtet, wenn man einen entsprechenden Takt in beiden Partituren zu finden suchte, so dass der Chor und der Klavierspieler wortwörtlich auf derselben Notenseite waren.

Ich lehrte viele Jahre lang Geh r bung für Musikstudenten und fand die von Coward und Bullen erwähnten Probleme bestätigt, dass also Pianisten, die komplizierte Stücke spielten, eine einfache Melodie nicht absingen konnten. Ich führe dieses Symptom darauf zurück, dass Klavierspieler mit dem Stimmen ihrer Instrumente nichts zu tun haben; daher sind sie nicht als aktive Hörer beteiligt. Außerdem fand ich

⁴ Die in Großbritannien verwendete Tonic-Sol-Fa-Notation ist im Prinzip identisch mit Chev , aber lediglich in der Notation verschieden. Ich erwähne diese Gründe, weil alle diese Einwände die Chev -Notation betreffen.

Sänger, die sehr gut nach dem Gehör singen und den richtigen Ton auf dem Klavier angeben konnten, beim Vom-Blatt-Singen aber versagten. Ich fand es viel einfacher, diesen jungen Erwachsenen, Pianisten und Sängern zu raten, alles zu singen, was sie spielten, und alles Gesungene zu spielen. Auf der anderen Seite fand ich Chev  hilfreich beim Unterrichten von Kindern, die noch keinen Instrumentalunterricht begonnen hatten. Ich benutzte die Chev -Notation, verbunden mit den Handzeichen nach John Curwen, dazu die Kodaly-Methode beim Unterricht von fünf- bis achtjährigen Kindern. Die Schüler wechselten sehr leicht nach zwei Unterrichtsjahren in die Notenschrift, außerdem haben sie eine genaue Vorstellung von Notenintervallen und das Grundwissen der tonalen Funktionen jeder Tonleiterstufe.

In Wirklichkeit kann ein Meister des Unterrichts viele verschiedene Erziehungsmethoden anwenden und Verbesserungen oder Improvisationen hinzufügen, um den Bedürfnissen der Schüler nachzukommen. Die Schwierigkeiten für die (europäische) Notenschrift, in China als allgemeine Methode für Chormusiker eingeführt zu werden, sind mindestens zweifach. Erstens verändern die Erziehungsbeh rden ihre Einstellung häufig: in den letzten zehn Jahren mussten alle Schulen die Chev -Methode für alle Musikf cher benutzen, obwohl es in den zehn Jahren davor die (europäische) Notenschrift war. Und der Wind könnte sich wieder drehen; es ist noch nicht gewiss, was die Kinder künftig lernen sollen. Zweitens ist der Prozentsatz der Musiklehrer ziemlich klein, die ihre Schüler von der Chev - in die (europäische) Notation überführen könnten. Zur Zeit kann man nicht leicht Musiklehrer finden, die ihren Schülern Vom-Blatt-Singen ohne Zuhilfenahme eines Instruments beibringen können; glücklicherweise lernen mehr und mehr Kinder Instrumente zu spielen. Vielleicht wird China in einem halben Jahrhundert mit neuer Bildungspolitik schließlich frei von Chev  sein.

Bibliographie

- Bullen, George W. "The Galin-Paris-Cheve Method of Teaching Considered as a Basis of Musical Education." *Proceedings of the Musical Association* (Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association), April 1878: 68-93.
- Coward, Henry, and W. G. Whittaker. "The Case for Tonic Sol-fa Notation in the Schools." *The Musical Times* (Musical Times Publications Ltd.) 72, no. 1058 (April 1931): 334-335.
- Ellerton, G. M. K. "Chev  Notation." *The Musical Times and Singing Class Circular* (Musical Times Publications Ltd.) 23, no. 474 (August 1882): 454-455.
- Stevens, Robin S. "Samuel McBurney: Australian Advocate of Tonic Sol-fa." *Journal of Research in Music Education* (Sage Publications Inc.) 34, no. 2 (1986): 77-87.
- Wareham, Fred. W. "Tonic Sol-fa and Staff Notation Systems." *The Musical Times and Singing Class Circular* (Musical Times Publications Ltd.) 23, no. 473 (July 1882): 400-401.
- Weidenaar, Gary. "Solmization and the Norwich and Tonic Sol-Fa Systems." *The Choral Journal* (American Choral Directors Association) 46, no. 9 (March 2006): 24-33.

Die gebürtige Chinesin **Lei Ray Yu** war Direktorin der geistlichen Musik an der Kathedrale von St. Paul in Worcester, MA wo sie ein lebendiges Musikleben entwickelte, das Sänger aller Altersgruppen einschloss. Als Kirchenmusiker diente sie in zahlreichen Gemeinden in Missouri, Colorado, und Massachusetts. Sie ist Mitglied des nationalen Komitees der National Pastoral Musicians' Association. Als Lehrerin unterrichtete sie Gehörbildung, Dirigieren, praktisches Klavierbegleiten, Liturgie, geistliche Musik und Weltmusik an Universitäten, Seminaren und Konservatorien in den USA und China. Neben ihrem Unterrichten, Dirigieren und Reisen ist Ray Mutter von vier wunderbaren Kindern und a ihrem Mann seit 15 Jahre eine liebevolle Ehefrau.



 bersetzt aus dem Englischen von Klaus L Neumann, Deutschland ●

Systemtheorie und Chormusik (s. 39)

In einer Welt, die so verbunden ist wie die unsere, ist es nicht schwierig, auf eine verbundene Weise zu denken statt in kleinen Wissenssegmenten. Wissen ist eines, wie der international anerkannte Gelehrte und Biologe Edward O. Wilson bestätigt: *„Ich hatte die Ionische Verzauberung erfahren. Ich leihe diesen kürzlich geprägten Ausdruck von dem Physiker und Historiker Gerald Holton. Er bedeutet einen Glauben an die Einheit der Wissenschaften – eine Überzeugung, viel tiefer als nur eine Arbeitshypothese, dass die Welt eine Ordnung hat und durch eine kleine Anzahl von Naturgesetzen erklärt werden kann“* (Wilson, 1998, S.4). Ich teile diesen Glauben mit dem großen Biologen, und ich bin immer der erste anzuerkennen, dass man, um ein guter Musiker oder ein guter Chorleiter zu sein, sein Wissen auf vielen anderen kulturellen Gebieten vertiefen muss. Dort kann man zwischen sich selbst und seinem Musizieren unerwartete Verbindungen finden. Nicht nur das, sondern ich denke, dass der Kunst und der Musik eine Wahrheit eigen ist, die viel höher ist als die Wahrheit anderer, selbst der wissenschaftlichen Disziplinen. Ich stimme Chesterton zu, wenn er über Dichtung sagt: *„Der große Irrtum besteht in der Annahme, dass die Dichtung eine unnatürliche Form der Sprache ist. Wir würden alle gerne Dichtung sprechen in Momenten, in denen wir wirklich leben, und wenn wir nicht sprechen, dann, weil wir eine Behinderung in unserer Sprache haben. Nicht das Lied ist die enge oder künstliche Sache, es ist das Gespräch, welches ein gebrochener und stammelnder Versuch ist zu singen“* (Chesterton, 1905, S.73). Als der Dirigent Stephen Layton gefragt wurde, welchen Rat er einem jungen Dirigierstudenten geben würde, stellte er fest: *„Er würde wahrscheinlich darin bestehen, moderne Sprachen zu studieren – studiere Musik nicht mit dem Ziel eines akademischen Grades. Sei ein Dirigent und sei ein Musiker, aber studiere Musik nicht als Fach. Mache das nicht zu deiner Hauptsache, mache etwas Anderes. Ich habe Musik studiert – was mir wirklich Freude gemacht hat – aber wenn jemand mich als Student dazu gebracht hätte, Deutsch oder Italienisch zu wählen und die fließend zu sprechen, wäre das fantastisch hilfreich als Musiker gewesen“* (Davis, 2015). Ich teile die Ansicht, dass es, um etwas zu verstehen, oft gut ist, nach anderen Dingen zu schauen; dies ist auch eine feste Überzeugung in der Tradition wissenschaftlicher Entdeckungen.

Nachdem ich dies festgestellt habe, glaube ich, dass die Verwendung einiger Elemente der Systemtheorie der vielversprechendste Weg ist, um die Chormusik zu betrachten. Die Systemtheorie ist ein sehr komplexes Konzept, aber es kann interessant und irgendwie auch enthüllend sein, einige der mir sehr wichtigen Charakteristika zum Verständnis der Dinge verwenden. Man nimmt an, dass der Biologe Ludwig von Bertalanffy (1901-1972) der Initiator der Systemtheorie ist: *„Die allgemeine Systemtheorie besteht aus einer Reihe von verwandten Definitionen, Annahmen und Behauptungen über alle Ebenen von Systemen, von Atomteilchen über Atome, Moleküle, Kristalle, Viren, Zellen, Organe, Individuen, kleine Gruppen, Gesellschaften, Planeten, Sonnensysteme bis hin zu Galaxien“* (Miller, 1956). Also ist ein System die Art und Weise, wie sich Dinge oder Menschen organisieren. Es ist die Betrachtung komplexer Phänomene als Ganzes. Ein Chor ist in der Tat eine komplexe Sache, bestehend aus Menschen, Interaktionen, Sprachen und noch vielem mehr. Sehr oft betrachten wir diese Elemente als Einzelteile, aber angesichts der Theorie, die wir anzuwenden versuchen, ist das wohl keine gute Idee: *„Systemtheorie ist anti-reduktionistisch: sie behauptet, dass kein System angemessen verstanden oder vollständig erklärt werden kann, nachdem es in seine Bestandteile zerlegt wurde“* (Zastrow, 2009, S.489). Um einige Phänomene wie die Chormusik zu verstehen, sollten wir also das größere Bild und nicht einfach nur dieses oder jenes Element betrachten. Man muss nicht hinzufügen, dass dieser Ansatz nicht nur auf Chöre und Orchester anwendbar ist, sondern auch, wenn man das größere Bild betrachtet, auf Organisationen, die Chöre vereinen oder Aktivitäten wie Wettbewerbe oder Ähnliches für Chöre organisieren. Insgesamt ist das eine neue und frische Art, etwas zu betrachten, das wir sehr gut kennen.

Ein Chor ist eine kleine Welt. Deshalb muss jeder Chor unter seinen eigenen Bedingungen betrachtet werden. *„In einem beträchtlichen Ausmaß verursacht das System sein eigenes Verhalten“* (Meadows, 2009, S.2). *Es gibt keinen Chor außerhalb seiner selbst. Was wir Tradition nennen, sind einfach neue Systemnetzwerke, die schließlich ein neues System schaffen. Eine Tradition ist auch ein System. Aber zunächst müssen wir jeden einzelnen Chor als eigenes System betrachten. „Wenn wir das Verhältnis zwischen Struktur und Verhalten erkennen, können wir anfangen zu verstehen, wie Systeme funktionieren, was zu schlechten Ergebnissen führt und wie man sie zu besseren Verhaltensmustern verschieben kann“* (Meadows, 2009, S.1). Da wir festgestellt haben, dass Systeme oft ihr eigenes Verhalten verursachen, müssen wir uns an den Schnittpunkt der verschiedenen Elemente stellen, die einen Chor formen. Ehe es um die Menschen, die Interaktionen, die Sprachen, die Gefühle, die Emotionen und die

psychologischen Blockaden und so weiter geht, müssen wir versuchen zu analysieren, warum unser System, der Chor, bestimmte Ergebnisse produziert, andere aber nicht. Zum Beispiel ist es reines Nützlichkeitsdenken zu glauben, dass Intonationsprobleme nur das Ergebnis bestimmter Fehler sind, die durch Einsatz bestimmter Übungen behoben werden können. Dieses Problem ist wie andere auch ein Zeichen für etwas, das auf der Systemebene angesprochen werden muss (wobei ich den Chor als System betrachte, wie ich immer wieder betone). Der angelsächsische pragmatische Weg könnte kurzfristig ein bestimmtes Problem lösen, nicht aber das allgemeine Problem. Es ist wie bei einer laufenden Nase, wenn man eine Medizin einnimmt, um das spezifische Symptom zu bekämpfen, ohne zu überlegen, ob es nicht ein Symptom für eine Grippe oder etwas Schlimmeres sein könnte. Also ist dies eine Lektion, die wir über die Systemtheorie gelernt haben: Probleme müssen auf einer ganzheitlichen Art angesprochen werden; wenn es erkannt wurde, muss das Segment, um das es geht (z.B. Intonation oder schwacher Ausdruck) wieder eingegliedert werden in die Gesamtheit des Systems: *„Man versteht das Verhalten eines Systems nicht, indem man nur die Elemente kennt, aus denen das System besteht“* (Meadows, 2009, S.8). Diese totale Verbundenheit ist charakteristisch für Systeme. *„Systeme passieren alle auf einmal. Sie sind nicht nur in eine Richtung verbunden, sondern gleichzeitig in viele Richtungen. Um das richtig zu erläutern, muss man eine Sprache verwenden, die einige der diskutierten Eigenschaften teilt“* (Meadows, 2009, S.4).

Ein System benötigt drei Dinge, um richtig zu funktionieren: Elemente, Verbindungen und Ziele. Die Elemente eines Chores sind die Menschen, die musikalischen Stimmen und alle damit verbundene Technik. Aber obwohl es einfach zu sein scheint dies zu wissen, und obwohl viele Lehrbücher über Chormusik uns viele Informationen geben über das, was wir wissen müssen, finden wir selten Menschen, die anhalten, um nach Verbindungen zu suchen. In der Tat - und das trifft auch auf größere Systeme zu wie jene, die ich am Anfang erwähnte – sollten wir die goldene Regel nicht vergessen: was den Chor zu dem macht, was er ist, ist die Art und Weise, in der Menschen sinnvoll mit einander interagieren und wie sie Sinn zusammen mit dem (und nicht „für“ den) Dirigenten schaffen können. Viele Bücher über Chormusik lehren den Dirigenten, durch eine Vielzahl von Methoden unterschiedliche Wirkungen zu erzielen. Aber das ist Betrug an dem tiefen Wesen der Chormusik, das darin besteht, zusammen zu lauschen und unter der Koordination des Dirigenten zurück zu geben. Indem er das Dirigieren auf die Wirtschaft, das Militär und andere Bereiche übertrug, hat der israelische Dirigent Itay Talgram tatsächlich den Prozess verwirklicht, eine Disziplin auf andere anzuwenden. Durch die Analyse des Stils mehrerer Dirigenten konnte er in seinem Buch verschiedene Führungsmodelle vorstellen, die für Manager, Generäle und andere wichtig sind (Talgram 2015). Wenn Sie also Talgrams interessantes und unterhaltsames Buch lesen oder einige seine Online Videopräsentationen sehen können, werden Sie erkennen, wie die Fähigkeit des Dirigenten, diese Schnittstellen zu schaffen und sicherzustellen, dass das System gefüllt ist mit Energie, an der immer alle Mitglieder teilhaben, die gute Verfassung des Systems selbst garantiert.

Aber worin liegt der Sinn, dies zu tun? Warum besteht ein System überhaupt? *„Eine wichtige Funktion fast jedes Systems besteht darin, sein eigenes Fortbestehen zu sichern“* (Meadows, 2009, S. 25). Nun, ist das nicht selbstverständlich? Ein System will leben. Also müssen die Gründe für die Chor-System-Existenz nicht nur im Musikmachen gefunden werden, sondern, um ihre Teilnahme zu rechtfertigen, auch in der Bereitschaft des Systems (Menschen) einen Sinn zu finden in dem, was sie freiwillig tun (in den meisten Laienchören). Der Sinn wird durch die Musik unterstützt, muss aber nicht die Musik selbst sein, es kann sich auch um persönliches Wachstum, die Linderung von Einsamkeit, den Wunsch nach Gemeinschaft usw. handeln. Ich glaube, es ist wichtig sich daran zu erinnern, dass der Fortbestand des Systems auch den Fortbestand der Ziele der Mitglieder bedeutet, die oft existenziell sind. Das muss berücksichtigt werden, wenn man die größeren Organisationen betrachtet – chorische, musikalische, künstlerische – deren Ziele, oft unausgesprochen und hinter hehren Absichten verborgen, im Überleben der Organisation selbst bestehen und im Schutz solcher Mitglieder, die die genannten Ziele garantieren (oder ähnliche Ziele, die mehr mit persönlichen Ambitionen und Ähnlichem zu tun haben). Ich glaube, dass man Dinge – Chöre, Verbände, Stiftungen – in einem besseren und gesünderen Licht sieht, wenn man sie aus diesem bestimmten Blickwinkel betrachtet. Ich betone dies, weil oft die wahren Ziele nicht so aufrichtig sind: *„Der am wenigsten offensichtliche Teil des Systems, seine Funktion oder seine Absichten, sind oft die entscheidende Determinante im Verhalten des Systems“* (Meadows, 2009, S.16).

Es wäre interessant, diese Analyse anhand der Systemtheorie fortzusetzen und sie auf die Chormusik anzuwenden. Man könnte noch so viel mehr sagen, aber der Platz hier reicht nur für eine kleine Einführung in diese Art der Untersuchung, damit wir Chöre nicht ansehen als einen Haufen unverbundener Elemente, der durch die großartige Arbeit eines allmächtigen Dirigenten zusammenkommt, sondern als komplexes System, das auf einer viel subtileren Ebene arbeitet, in dem verschiedene Teile sich gegenseitig beeinflussen und in dem etwas, das in einem Teil geschieht, in anderen Teilen des Chors gelöst werden kann (eine quasi-quantitative Einschätzung der Chormusik). Wie ich bereits erwähnte: Diese Wege zu gehen wird guten und dazu bereiten Dirigenten helfen, Dinge in ihrem eigenen System wie auch in größeren Systemen in der richtigen Perspektive zu sehen. Es wird ihnen das Werkzeug geben, das Problem auf eine ehrlichere und wirkungsvollere Weise zu lösen.

Bibliographie

- Chesterton, G. K. (1905). *Varied Types*. New York: Dodd, Mead and Company.
- Davis, E. (2015 — 27-November). 'Don't study music – study languages instead' says conductor Stephen Layton. Retrieved 2015 — 6-December from [www.classicfm.com: http://www.classicfm.com/artists/stephen-layton/interview/#bjAX15XMcdsx5LhW.97](http://www.classicfm.com/artists/stephen-layton/interview/#bjAX15XMcdsx5LhW.97)
- Meadows, D. (2009). *Thinking in Systems: A Primer*. White River Junction: Chelsea Green Publishing.

- Miller, J. G. (1956). General behavior systems theory and summary. *Journal of Counseling Psychology*, 3 (2), 120-124.
- Talgam, I. (2015). *The Ignorant Maestro*. New York: Portfolio.
- Wilson, E. O. (1998). *Consilience. The Unity of Knowledge*. New York: Alfred A. Knopf.
- Zastrow, C. (2009). *Introduction to Social Work and Social Welfare: Empowering People*. Brooks Cole.

Aurelio Porfiri ist ein italienischer Komponist, Dirigent, Schriftsteller und Lehrer. Er hat 13 Bücher und mehr als 300 Artikel veröffentlicht. Seine Kompositionen werden von mehreren Verlagen in Italien, Frankreich, Deutschland, den USA und China verlegt. Er lebt in Rom. Email: aurelioporfiri@hotmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Lore Auerbach, Deutschland •

Die Position der Sänger für einen optimalen Klang (s. 42)

Mit jedem Chor, den ich dirigiere, suche ich nach dem homogensten Klang, bei dem sich die Sänger angenehm und natürlich fühlen können. Verschiedene Studien und meine eigene Erfahrung als Sänger und Dirigent brachten mich zur Überzeugung, dass das akustische Positionieren der Sänger einen besseren Klang und eine angenehmere Platzierung für jeden Sänger ergibt.

Weston Noble ist ein Pionier für diese Vorgehensweise. Auf einer DVD mit dem Titel „Achieving Choral Blend Through Standing Position“ erhältlich bei GIA Publications (<http://www.giamusic.com/products/P-628.cfm>) demonstriert er sie.

Jo-Michael Scheibe, Lehrstuhlinhaber für Chor- und geistliche Musik an der University of Southern California Thornton School of Music, verwendet ein etwas anderes System, welches ich als Student an der University of Miami kennen lernte. Scheibe beruft sich dabei auf Weston Noble, auf seine Gattin Mary, die Gesangspädagogin ist, und auf seine jahrelange Erfahrung.

Dr. John Warren,
Director of Choral
Activities, Syracuse
University

Grundsätzliches

1. Führen Sie den Prozess des Positionierens mit jeder Stimmgruppe individuell durch.
Es ist nicht nötig, die Zeit des ganzen Chores in Anspruch zu nehmen, während man mit einer einzelnen Stimme arbeitet. Darüber hinausgehend ist es zu diesem Zeitpunkt wichtig, die Sänger auch in Zweiergruppen zu hören. Die Sänger werden in einer kleinen Gruppe innerhalb der gleichen Stimmgruppe weniger selbstbewusst sein.
2. Niemand muss alleine singen. Der Dirigent kann in Zweiergruppen oder Kleingruppen gut genug hören. Versichern Sie dies den schüchternen Sängern.
3. Erlauben Sie den Sängern, über die Unterschiede, die sie hören, Feedback zu geben oder darüber, welche Position für sie angenehmer ist.
Es ist ein Ziel der Vorgehensweise, die angenehmste Position für jeden Sänger zu finden, hierzu ist der Input der Sänger notwendig. Der Dirigent muss jedoch die Kontrolle über die Situation behalten.
4. Benutzen Sie eine einfache legato-Phrase in mittlerer Lage für jede Stimmgruppe. Die Phrase sollte einfach sein, so dass jeder sie mit Selbstvertrauen problemlos singen kann. Sie sollte legato sein, damit der Dirigent die Stimmführungsqualität hören kann. Sie sollte in der Mittellage sein, damit sie für jeden Sänger bequem ist. Die Melodie „America“ funktioniert gut und kann einfach transponiert werden. Man kann auch eine Phrase aus dem aktuellen Chorrepertoire auswählen.
5. Erinnern Sie die Sänger daran, entspannt zu singen. Sie sollten sich nicht zurückhalten, um möglichst homogen zu klingen. Die Idee ist, das möglichst natürliche Verschmelzen zu finden. Es ist jedoch auch kein guter Moment für sie, die Größe ihrer Stimme zu zeigen.
6. Verdeutlichen Sie den Sängern, dass es sich nicht um ein qualitatives Klassifizierungssystem handelt, sondern um einen Versuch, den besten Klang für die Stimmgruppe und den möglichst angenehmen Platz für jeden Sänger zu finden. Es ist wichtig, dies klar und oft zu betonen. Ich sage gern: „Das ist nicht wie wenn wir eine Handball-Mannschaft zusammenstellen, sondern der Versuch, Klangfarben aufeinander abzustimmen“

Der Vorgang

1. Beginnen Sie mit der Stimmgruppe in einer Reihe oder Halbkreis in zufälliger Aufstellung. Lassen Sie die Melodie mehrere Male singen.
Indem die Sänger die Melodie einige Male zusammen singen, wächst ihr Vertrauen. Während die Sänger singen, geht der Dirigent vor ihnen auf und ab und hört den einzelnen Stimmen zu.
2. Lassen Sie die Sänger in Dreier- und Vierergruppen die Melodie singen.
Dies ermöglicht es Ihnen, die einzelnen Stimmen genauer zu identifizieren.
3. Suchen Sie ein Duo oder drei Stimmen, die gut zusammen klingen, oder die den Klang produzieren, den Sie für die ganze Stimmgruppe wünschen.
4. Lassen Sie dieses Duo oder Trio in jeder Positionierung singen.
Erstaunlicherweise kann die veränderte Position schon bei zwei Sängern den Zusammenklang dramatisch verändern.
5. Wählen Sie eine weitere ähnliche Stimme aus und erproben Sie diese an jeder Position (am einen Ende, in der Mitte, am anderen Ende), bis der beste Klang erreicht ist.
6. Wiederholen Sie dieses Vorgehen, bis alle Sänger platziert sind.
7. Hören Sie alle gemeinsam der Stimmgruppe zu.
Es macht Spaß, wieder zurück in der zufälligen Ordnung und gleich danach wieder in der platzierten Ordnung zu singen, um den Gegensatz der Klänge zu hören. Hören die Sänger den Unterschied? Versuchen Sie auch, die Anordnung umzukehren.
8. Teilen Sie, falls gewünscht, die Stimmgruppe in Reihen. Experimentieren Sie, welche Anordnung der Reihen am besten klingt.
Achten Sie darauf, welche Stimmen am Ende der Reihen des ganzen Chores sind. Diese Sänger wird man normalerweise deutlicher hören, so dass üblicherweise leichtere Stimmen besser passen.

Andere Überlegungen

1. Kontinuum von Schwer zu leicht
Oft bemerke ich, dass die resultierende Ordnung ein Kontinuum von schweren zu leichten Stimmen ergibt. Das trifft nicht immer zu, kommt aber häufig vor. Manche Dirigenten klassifizieren die Sänger beim ersten Vorsingen nach der Schwere ihrer Stimme innerhalb der Stimmgruppe, um die Platzierung für jeden Sänger zu schaffen. Das kann ebenfalls effizient sein, aber ich bevorzuge es, die Sänger zusammen zu hören. Manchmal entsteht in der Anordnung auch ein Kontinuum von hellem zu dunklem Klang.
2. Spezielle Stimmen
Es hilft, spezielle Stimmen als letztes zu platzieren, weil Sie dann die meisten Optionen für die Platzierung haben. Diese Stimmen funktionieren selten am Ende der Reihe. Gelegentlich werden Sie eine „Puffer“-Stimme finden – eine, die dazu beiträgt, die herausstechende Stimme mit dem Gruppenklang zu verschmelzen. Manchmal ist dies eine ähnliche Stimme, aber gelegentlich kann dies auch eine kontrastierende Stimme sein: beispielsweise kann in manchen Fällen das Platzieren einer besonders hellen Stimme neben einer abgedunkelten einen guten, resonanzreichen, gemeinsamen Klang hervorbringen.
Für große Stimmen ist es besser, neben anderen großen Stimmen zu singen. Das gleiche gilt für kleinere Stimmen. Ich vermute, wir alle haben schon den Frust verspürt, dass wir uns selbst im Chor nicht hören konnten, oder dass wir uns so zurückhalten mussten, dass wir kaum mehr singen konnten. Wahrscheinlich erledigt sich das während des Prozesses, aber es ist wichtig darauf hinzuweisen. Meiner Erfahrung nach begrüßen Sänger mit großen oder speziellen Stimmen den Platzierungs-Prozess und profitieren viel davon. Sie sind glücklicher in Probe und Aufführung, weil sie sich wohler fühlen und aussingen dürfen.
3. Stimmteilungen
Wie Sie mit Stimmteilungen umgehen, hängt von der Größe, der Zusammensetzung und dem Erfahrungsgrad Ihres Chores ab. Falls Ihr Chor groß genug ist, ca. 8 Sänger in jeder geteilten Stimme (S1, S2, A1, etc.) zu haben, dann führen Sie die Platzierung für jede geteilte Stimme durch. Falls Ihr Chor nur selten Musik mit geteilten Stimmen singt, platzieren Sie Ihre Studierenden in Standard-Stimmgruppen und setzen Einzelne nach Bedarf um, wie es die Stimmteilungen erfordern. Einige wenige Sänger umzusetzen verändert den Klang nicht drastisch. Oft funktioniert die Stimmteilung in der platzierten Sitzordnung. Bei mir enden üblicherweise die Ersten und Zweiten im gleichen Bereich der Stimmgruppe, mit wenigen Ausnahmen. Falls ein Sänger weit von seiner Stimmgruppe weggesetzt werden muss, um näher an einem anderen Sänger zu sein, dann mache ich das nur zeitweise oder für ein bestimmtes Werk.
4. Klang vor Größe
Dieses Platzierungs-System ignoriert Größenunterschiede als Entscheidungsgrundlage. Hoffentlich haben Sie, wo immer der Chor singt, genügend Platz, sodass jeder Sänger sich ein „Fenster“ schaffen kann, um den Dirigenten zu sehen. Manchmal erlauben dies die Umstände nicht. Setzen Sie in diesem Fall ein oder zwei Personen nach Bedarf um.

Klangverbindung bei gemischter Sitzordnung

1. Suchen sie einen einfachen Chorsatz, legato und in Mittellage (vierstimmig für SATB-Chöre)
Ein Choral oder ein Volksliedsatz kann gut funktionieren. Einstimmigkeit wird nicht gehen, wegen des Stimmumfangs der einzelnen Chorstimmen.
2. Kombinieren Sie Sopran und Bass

Es wird einige Experimente benötigen, die beste Kombination zu finden. Üblicherweise passen ähnlich schwere Stimmen gut zusammen.

3. Fügen Sie einem Tenor neben dem Sopran eine Altistin neben dem Bass dazu (TSBA oder ABST)

Überlegungen für gemischte Anordnungen

1. Ehrlicherweise nehme ich mir nicht die Zeit, durch den ganzen Platzierungsprozess zu gehen, um eine gemischte Sitzordnung zu bestimmen
Ich habe die Sänger beim Vorsingen und bei der Platzierung in der Stimmgruppe gehört, daher glaube ich, die Stimmen gut genug zu kennen, um gut klingende Quartette zusammen stellen zu können. Darüber hinaus beeinflusst die Stimmklang-Verbindung den Klang von Stimmgruppen mehr, denn in gemischter Anordnung singen zusammenstehende Sänger nicht die gleiche Stimme mit dem gleichen Obertonspektrum.
2. Quartette auf Podesten
In jeglicher Aufstellung mit Podesten, gleich ob da eine Klangmuschel oder eine andere harte Oberfläche direkt hinter den Podesten ist, glaube ich, dass Sie die Sänger der hinteren Reihen deutlicher als die der anderen Reihen hören. (Deshalb stelle ich, wenn ich weniger Männerstimmen als Frauenstimmen habe, alle Männer in die hintere Reihe. Die Balance ist besser, und mehr Frauen können die Männer hören, als wenn diese in der Mitte zwischen den Frauen stehen.) Also stelle ich bei gemischten Anordnungen den Klang, den ich hören möchte, in die hintere Reihe. Sie werden im Publikum mehr gehört werden, und ihr Klang wird die Sänger vor ihnen beeinflussen.
3. Größere oder spezielle Stimmen klingen besser in inneren Positionen.
4. Die vordere Reihe ist ein „Joker“
Wie stark man die vordere Reihe wahrnimmt, variiert von Raum zu Raum. In manchen tritt sie hervor, in anderen wird sie abgedämpft. Probieren Sie aus, wer am besten in der ersten Reihe klingt. Oftmals ist die erste Reihe nicht der beste Platz für besondere Stimmen.
5. Stellen Sie sicher, dass die Sänger ihre eigene Stimmgruppe sowie die anderen hören können.
Ich benutze eine „bandförmige“ Anordnung in gemischter Aufstellung. Durch Variieren der Anordnung der Quartette oder Versetzen der Reihenanfänge ist es möglich, ein vertikales Band jeder Stimmgruppe herzustellen, während die Sänger horizontal in Quartetten stehen. Dies ermöglicht Ihnen, schwächere Sänger vor einen stärkeren Sänger seiner Stimmgruppe innerhalb der gemischten Anordnung zu platzieren.

S	B	B	A	T	S	B	A	A	T
S	B	A	T	T	S	B	A	T	
S	B	A	T	T	S	S	B	A	T

Oft passe ich die Aufstellung entsprechend der Musik an. Stimmgruppenweise Aufstellungen führen dazu, den möglichst ausgeglichenen Klang innerhalb jeder Stimmgruppe zu erzeugen. Gemischte Aufstellung erzeugt den homogensten Klang für den ganzen Chor. Ungewöhnlichere Anordnungen können für besondere Werke erfunden werden.

Zusammenfassung

Wo Sänger im Verhältnis zu den anderen stehen, beeinflusst stark den Klang der Stimmgruppe und des gesamten Chores. Dieses Vorgehen ist eine Methode, den möglichst homogenen Klang für den Chor und den angenehmsten Platz zum Singen für jeden Sänger zu finden. Zentral ist der Prozess des Experimentierens. Selbst nach jeder Stufe ist es wichtig weiter zu experimentieren, um den besten Klang zu finden. Darüber hinaus erfordern unterschiedliche Akustiken in unterschiedlichen Räumen weitere Experimente.

John F. Warren ist außerordentlicher Professor für Musik Leiter der Chorabteilung an der Syracuse University, wo er drei Chöre leitet, Dirigieren, Chorliteraturkunde und Probenmethodik unterrichtet. Er hat Dirigier-Diplome von der University of Miami und der University of Cincinnati College-Conservatory of Music. Darüber hinaus hat Dr. Warren mit zahlreichen international bekannten Dirigenten wie Robert Shaw, Frieder Bernius, Christoph Eschenbach, Robert Page, Helmuth Rilling, Digna Guerra, Rodney Eichenberger, Jo-Michael Scheibe und Elmer Thomas zusammen gearbeitet. Dr. Warren bekleidete verschiedene Positionen in der American Choral Directors Association und hielt Vorträge, dirigierte und fungierte als Wertungsrichter bei Chorfestivals in den östlichen USA und auf Kuba. Email: jfwarr01@syr.edu



Technologie und der Chorleiter des 21. Jahrhunderts Einfach effektiver werden durch die Nutzung von Technologie (s. 45)

Das Internet spielt jetzt in fast allen Bereichen unseres Lebens eine wichtige Rolle; wir finden es in Geschäftsvorgängen, Arbeitsabläufen und im gesellschaftlichen Leben. Mit jedem neuen Smartphone-Modell und jeder übermittelten Textnachricht werden wir mehr miteinander verbunden und gleichzeitig abhängiger von elektronischen Geräten und Internetverbindungen.

Die meisten Chormusiker haben irgendeine Art Technologie akzeptiert. Einige stöbern in Internet-Nachrichten und verbinden sich durch Facebook mit Freunden und Familienmitgliedern, während andere sich in die Vielfalt der Technologien und Anwendungen auf Smartphones, Tablets und Notebooks vertieft haben. Genauso sind unsere Chormitglieder häufig in die Technologie entrückt, und wir tun uns schwer damit, sie in unseren Chorproben von ihren Handys zu lösen.

Dieser Artikel soll Ihre Effektivität als Leiter einer Organisation steigern und soll Ihnen zeigen, wie Sie sich die aktuellen technologischen Entwicklungen zu Nutze machen können, um Ihre Aufgaben leichter, effektiver und effizienter zu erledigen. Fünf sehr bekannte Hilfsmittel werden hier betrachtet: YouTube, Twitter, Evernote, Facebook und EventBrite.

YouTube (www.youtube.com)

YouTube ist in jeder Hinsicht eine der beliebtesten Plattformen im Internet. Es hat mehr als eine Milliarde aktive Nutzer und unterstützt 76 verschiedene Sprachen. Chormusik ist dort reichlich vorhanden, und es umfasst nahezu jeden Komponisten, jedes Genre und jede Sprache.

YouTube entwickelt sich zu einem wichtigen Aufführungsort für alle Interpreten von Chormusik. Eric Whitacre war einer der ersten, der sich die Vorteile von YouTube und der einzigartigen Möglichkeit zu Nutze machte, um mit Chormusik die ganze Welt zu erreichen. Mit seinen VirtualChoir-Aktionen erreichte er Millionen Menschen, darunter fast fünf Millionen Zugriffe auf Lux Aurumque, sein erstes VirtualChoir-Experiment.

Auf die gleiche Art machen Dirigenten überall auf der Welt Videoaufnahmen ihrer Aufführungen und erreichen ein viel größeres Publikum als die Teilnehmer ihrer Aufführungen selbst. In einigen Fällen planen Dirigenten ihre Aufführungen ausdrücklich für ihr YouTube-Publikum.

25

Philip Copeland,
Chordirigent und Lehrer



The screenshot shows a YouTube video player interface. At the top left is the YouTube logo. The search bar contains the text 'cwu sestina'. The video player shows a conductor in a black suit leading a choir of about 15 members on a stage. The video progress bar indicates 0:57 / 7:48. Below the video player, the title 'Monteverdi Sestina: CWU Chamber Choir (1 of 2)' is displayed. The channel name 'Teresa Larsen' is shown with a 'Subscribe' button and '30' subscribers. The view count '32,061' is on the right. At the bottom, there are icons for 'Add to', 'Share', and 'More', along with a thumbs-up icon showing '113' likes and a thumbs-down icon showing '1' dislike.

Gary Weinaar an der Central Washington University war einer der ersten Schöpfer dieser Art spezieller YouTube-Aufführungen. Ich entdeckte Gary und seinen Chor auf YouTube zum ersten Mal mit seiner Aufführung von Claudio Monteverdis „Sestina“, eine ergreifende Produktion, die die Stärken des Chores und seiner Interpretationsfähigkeiten vor Augen führt. (im Beispiel 1 sehen Sie ein Bild aus diesem Video). Weidenaars Anstrengungen bei der YouTube Programmierung zahlen sich bei den Proben aus. „Wenn das Datum der Aufnahme naht, beeinflusst das Wissen, dass jedermann von überall sie sehen kann, die Dynamik der Proben. Wir werden konzentrierter und zielbewusster.“

Jedes von Weidenaar produzierte Video ist ein umfangreicher Prozess. Er benutzt fünf oder sechs Kameras für jedes Video, was zu einem immensen Zeitaufwand bei der Nachbearbeitung führt. Dabei ist es das Bildmaterial, das Weidenaar bearbeiten muss – das Tonmaterial wird niemals verändert. Wenn die Anzahl der Betrachter ein Indikator für Erfolg ist, dann scheinen die Projekte den Aufwand zu lohnen, denn einige Videos werden mehr als 300.000-mal betrachtet.

Viele Dirigenten fürchten urheberrechtliche Probleme rund um YouTube. Unsere Veröffentlichungs- und Urheberrechtsschutz-Gesetze vernachlässigen Chorleiter auf diesem Gebiet; wir benötigen einen gesetzeskonformen Weg, um unsere Aufführungen online verfügbar zu machen. Hoffentlich werden Musikverlage auf diese Notwendigkeit reagieren und eine YouTube Aufführungs-Lizenz entwickeln, die sich die meisten Chöre und ihre Dirigenten leisten können.

Twitter (www.twitter.com)

Twitter ist ein bekanntes, aber wenig verstandenes technisches Werkzeug. Weil jeder „tweet“ auf 140 Zeichen beschränkt ist, scheint es relativ wertlos zu sein. Mit etwas Kenntnis und Kreativität können Chorleiter diesen Service jedoch für ihr Chorprogramm auf vielfältige Weise nutzbar machen.

Zunächst einmal ist Twitter kostenlos und für jedermann nutzbar. Sie können Ihre Freunde und Fans bitten, Ihnen auf Twitter zu „folgen“ und können dann diesen Service nutzen, um auf Konzerte, Fundraising-Projekte und andere wichtige Dinge aufmerksam zu machen. Die meisten Chorleiter verwenden Twitter hierzu.

Mit Hilfe von Twitter können Sie direkt mit Ihrem Chor kommunizieren. Empfänger können Twitter Mitteilungen über ihre Mobiltelefone abonnieren. Dazu muss die Person die Textnachricht „Follow <Name des Twitter Accounts>“ an die Nummer 40404 schicken. Danach wird der Nutzer zukünftige „tweets“ als Textnachrichten erhalten.

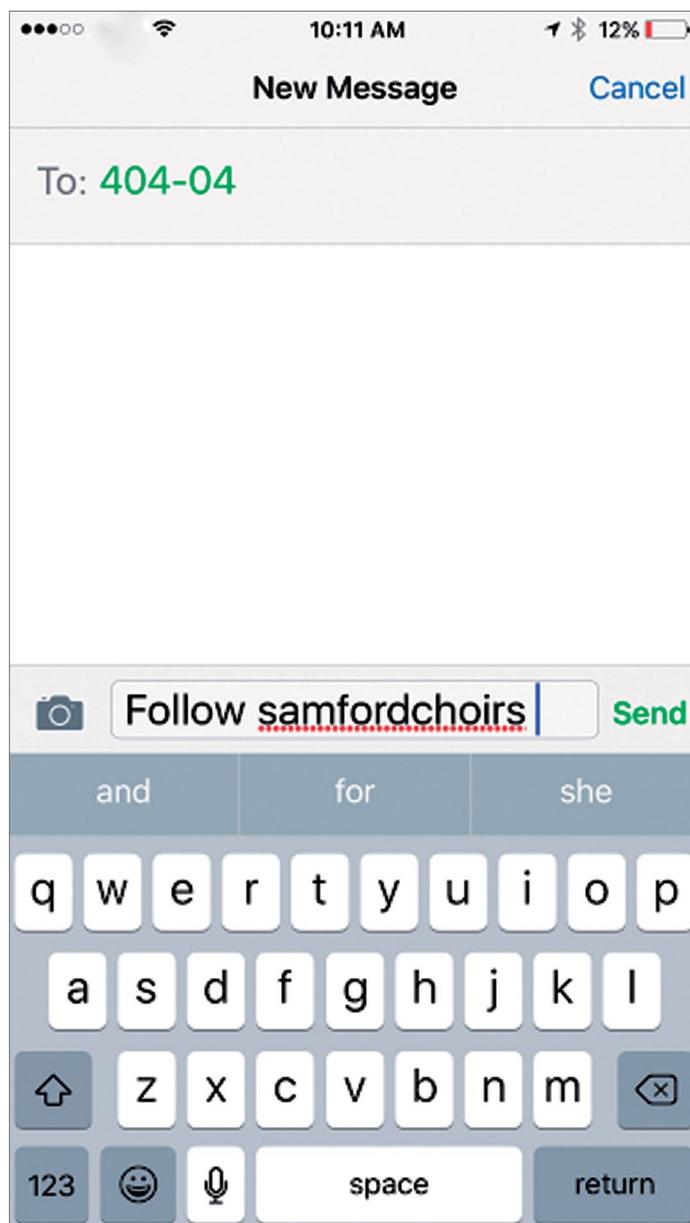
Im Beispiel 2 habe ich illustriert, wie Sie den Twitter Account des Samford Choir abonnieren können. Um den Vorgang zu beenden, ersetzen Sie das Wort „follow“ durch das Wort „unfollow“, und Sie werden dann keine Textnachrichten von diesem Twitter Account mehr erhalten.

Dieser Prozess ist ein idealer Weg für einen Chorleiter, um Erinnerungen oder eilige Nachrichten an seinen Chor zu schicken. Dies sind meine letzten Nachrichten an meinen Chor:

- a. Jemand muss die Programme abholen. Wer kann das übernehmen?
- b. Deine Anwesenheit ist genau jetzt erforderlich. Hodges. Flott.
- c. Komm hierhin. Du bist spät dran.

(Sie finden mehr Nachrichten von mir in meinem Twitter Account @SamfordChoirs)

Mit Hilfe von Bildern kann ein Twitter Account eine große Menge an Information übertragen. Vor kurzem sollte mein Chor bei einer Universitätsveranstaltung namens „Chalk Talk“



▲ Example 2

eine Weihnachtsproduktion unterstützen, bei der der Chor zwanzig Minuten lang singen sollte, während ein Künstler eine Kreidezeichnung schuf. Zunächst machte ich mir Gedanken über die Gestaltung von Programmheften für eine 500 Personen umfassende Zuhörerschaft und über die Texte und die Übersetzungen zu den vorzutragenden Liedern. Im letzten Moment fiel mir ein, dass ich Twitter als Ersatz für das Programmheft nutzen konnte. Ich tat folgendes:

1. Zuerst schuf ich einen Twitter Account mit dem Namen SamfordChalkTalk.
2. Dann schrieb ich die Lieder auf, die wir vortragen wollten. Dabei benutzte ich Evernote und machte dann einen Screenshot davon mit dem kostenlosen Programm namens Skitch.
3. Ich verschickte diesen Screenshot über Twitter.
4. Dann fand ich Beschreibungen und Übersetzungen zu allen Liedern, die ich aufführen wollte, und machte mit dem oben beschriebenen Prozess Screenshots davon.

In den fünf Minuten vor Konzertbeginn baten wir die Zuhörer, Ihrer Smartphones zu benutzen und über Twitter auf das Programm zuzugreifen. Durch die Verwendung von Twitter konnten wir die Informationen zu unseren Zuhörern bringen,

ohne ein Programmheft zu drucken. (siehe Beispiel 3)



▲ Example 3

Evernote (www.evernote.com)

Evernote hilft seinen Anwendern enorm beim Verwalten ihrer Aufgaben und Interessen. Beworben als ein Werkzeug, das Ihnen hilft, sich „an alles zu erinnern“, kann Evernote Ihnen dabei helfen, unzählige Informationen auf verschiedene Arten zu verwalten, vom Schreiben von Notizen über das Erstellen von Audio-Dateien oder Bildern, das Markieren von Internet-Inhalten, das Weiterleiten von E-Mails bis hin zum Scannen.

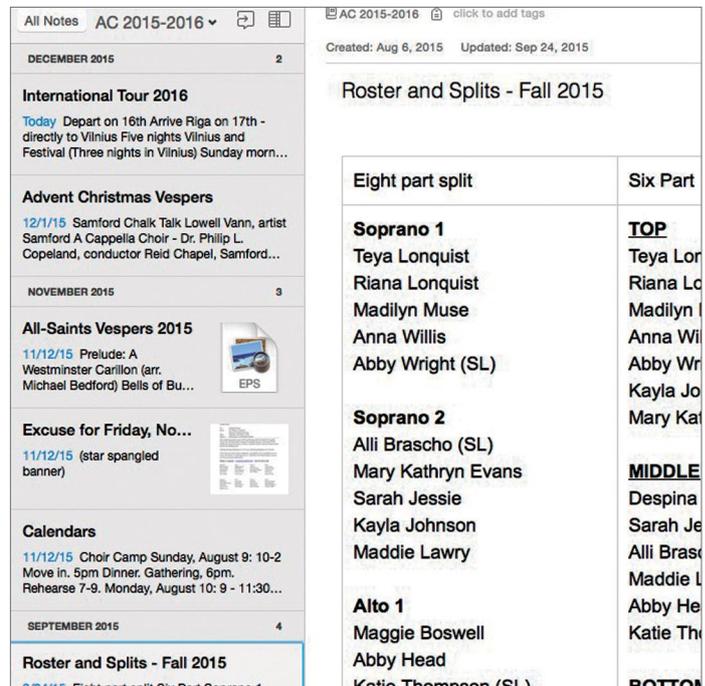
Es gibt das Programm für die meisten digitalen Plattformen, die Sie besitzen oder verwenden. PC-Anwendungen werden ergänzt durch Versionen für Tablets und Smartphones. Alle Evernote-Anwendungen synchronisieren sich miteinander und bilden eine fast nahtlose Erfahrung von Informationserzeugung und –auffindung über alle Plattformen hinweg.

Eine der besten und am wenigsten genutzte Fähigkeiten von Evernote ist die Möglichkeit, Notizbücher mit öffentlicher oder privater Zuhörerschaft zu teilen. Es ist ein leistungsfähiges Werkzeug, und es erlaubt dem Eigentümer des Notizbuches, eine Unmenge an Informationen mit anderen zu teilen; es ist perfekt für einen Chor.

Ich erzeuge jedes Jahr ein Evernote Notizbuch für meinen Chor, und ich teile es mit ihm, indem ich allen den Link schicke. Sobald sie den Link haben, kann ich kontinuierlich Informationen im Notizbuch ergänzen, löschen oder aktualisieren. Dies sind Informationen, die ich im Notizbuch verwalte:

- a. Kalender des laufenden Jahres und Vorschau auf das folgende Jahr
- b. Texte und Übersetzungen der Lieder
- c. Konzertplanung, Anweisungen
- d. PDFs von Handbüchern, Noten, Programmheften
- e. Verzeichnis der Chormitglieder
- f. Probenpläne
- g. Aufnahmen, Rollenanleitungen, Sprachaufnahmen

Im Beispiel 4 sehen Sie die verschiedenen Arten von Informationen, die ich in Evernote teile. In der linken Spalte sind individuelle Notizen, und da gibt es eine Menge an Informationen: Internationale Tourplanung, Programmgestaltung für zwei Vespere Gottesdienste, ein Entschuldigungsschreiben für andere Professoren, Kalender für das laufende Jahr und wie ich den Chor aufteilen möchte. Auf der rechten Seite ist die vollständige Notiz, wo ich einen freien Platz eingerichtet habe, um Aufnahmen, Videos, Bilder und Tabellen unterzubringen.



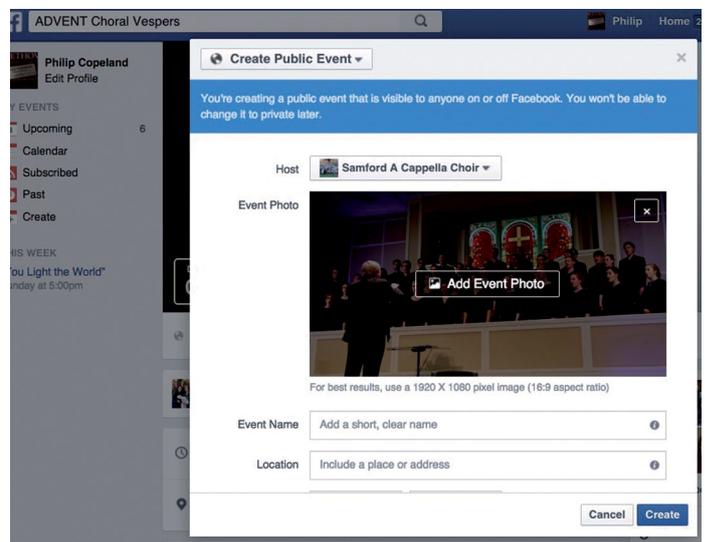
▲ Example 4

Facebook (www.facebook.com)

Mit mehr als einer Billion täglicher Anwender ist Facebook ein Internet-Phänomen und ziemlich interessant für Chorleiter. Tausende Chorleiter und ihre Chöre haben ein persönliches Facebook-Profil. Diese Chöre nutzen Facebook als Werkzeug, um auf ihre Aktivitäten, Werbekampagnen für Mitglieder und auf ihre Konzerte aufmerksam zu machen.

Bei der Werbung für Ihre Gruppe und Ihre Konzerte beachten Sie die folgenden Werbestrategien: Erstens: schreiben Sie oft und benutzen Sie viele Bilder und Videos. Während umfangreiche Texte gut sind, um Informationen über Ihr Konzert zu kommunizieren, ist es das Bild, das jedermanns Aufmerksamkeit und Vorstellung erreicht.

Ein Facebook-Eintrag für eine Veranstaltung ist leicht zu erzeugen, denn Facebook leitet Sie durch die wichtigen Angaben wie Zeit, Ort und Anfahrtsplan, wie es in Beispiel 5 gezeigt ist. Man kann sogar ein besonderes Foto hinzufügen. Sobald Sie die Basisinformation für das Konzert bereitgestellt haben, ermutigen Sie Ihre Chormitglieder, die Nachricht zu verbreiten und ihre Freunde einzuladen. Es funktioniert und kann die Anzahl der Besucher Ihres Konzertes vergrößern.



▲ Example 5

YouTube und Twitter können gemeinsam mit Facebook genutzt werden; Sie können durch „Tweets“ auf Ihre Facebook Posts hinweisen und Ihre YouTube-Videos mit Ihrer Facebook-Seite verlinken.

EventBrite (www.eventbrite.com)

EventBrite ist eine Online-Plattform, die es Chorleitern ermöglicht, ihre Konzerte zu planen, zu bewerben und Eintrittskarten zu verkaufen. Sobald ein Veranstaltungseintrag erstellt ist, kann er über Facebook und Twitter beworben werden. Wenn der Eintritt in das Konzert frei ist, kostet der Service nichts. Wenn man für das Konzert bezahlen muss, berechnet das Unternehmen eine Gebühr von 99 Cents pro Ticket und 2,5% vom Eintrittspreis.

EventBrite hat mehrere Vorteile. Eine der interessanten Einrichtungen ist die Möglichkeit, Einladungen für Ihr Konzert zu erstellen und zu versenden. Das Unternehmen veröffentlicht außerdem Ihr Konzert online und sorgt dafür, dass Ihr Konzert bei der Google-Suche gefunden wird.

Für kostenpflichtige Konzerte beinhaltet EventBrite die Möglichkeit, mit Kreditkarte oder per Lastschrift vorab oder an der Abendkasse zu bezahlen. Konzertplaner können entscheiden, ob sie die Verarbeitungsgebühren übernehmen oder ihren Besuchern übertragen wollen (siehe Beispiel 6).

Das Erzeugen eines Accounts bei EventBrite ist kostenlos; die Schnittstelle ist sauber programmiert und die Plattform korrespondiert gut mit Facebook und Twitter.

HOW IT WORKS FEATURES **PRICING**

See how much you can make

Get an estimate of your profit and fees when you use Eventbrite Payment Processing for your event.

TICKET PRICE **TICKETS SOLD**

10 × 250

DO YOU WANT TO

PASS ON FEES **ABSORB FEES**

Qualified 501(c)(3) Nonprofit

ESTIMATED REVENUE

\$ 2,115.00 USD

PER TICKET	
Ticket Price	\$10.00
Fee organizer pays	(\$1.54)
Fee ticket buyer pays	\$0.00

▲ Example 6

Zusammenfassung

Die Technologie steht zur Verfügung, um den Chorleiter des 21. Jahrhunderts bei fast allen Fragen rund um Organisation, Werbung und Kommunikation zu unterstützen. Wenn Sie das eine oder andere Werkzeug verwirrt, bitten Sie jemanden um Hilfe, der mit Computern und dem Internet groß geworden ist; er kann Ihnen helfen, die Grundlagen zu verstehen und kann vielleicht einige der Aufgaben übernehmen. Mit etwas Übung und Beharrlichkeit werden Sie feststellen, dass technologische Werkzeuge Sie zu einem effizienteren und effektiveren Chorleiter machen können.

Philip L. Copeland ist Direktor der Choraktivitäten und Associate Professor of Music an der Samford-Universität in Birmingham, Alabama (USA). Häufig und erfolgreich treten seine Chöre in internationalen Wettbewerben an, ebenso bei Konferenzen der American Choral Directors Association (Amerikanischer Chordirigenten-Verband) und der National Collegiate Choral Organization (Nationale Vereinigung der Hochschulchöre). In Samford unterrichtet er Dirigier-, Sprachausbildungs- und Musikpädagogik-Klassen. Dr Copeland erwarb Diplome in Musikerziehung und Dirigieren von der University of Mississippi (B.M.), dem Mississippi College (M.M.) und dem Southern Baptist Seminary in Louisville, KY (doctor of musical arts in conducting). In Birmingham dirigiert er Musik an der South Highland Presbyterian Church und bereitet den Alabama Symphony Chorus für Aufführungen mit dem Alabama Symphony Orchestra vor. Er ist Vater von drei neunjährigen Töchtern: Catherine, Caroline und Claire – Drillingen.
E-Mail: philip.copeland@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Willi Stegemeyer, Deutschland ●

Ein Blick auf David Brunners Chormusik für fortgeschrittene weibliche Chorsänger (s. 51)

David L. Brunner (geb. 1953) ist einer der fruchtbarsten Chorkomponisten des ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Er lebt in den Vereinigten Staaten; seine Werke werden oft aufgeführt, und er erhält viele Kompositionsaufträge; bislang (2015) hatte er mehr als 150 Chorwerke komponiert. Von diesen 150 Werken stehen 67 auf Verlagslisten sowie auf seiner Webseite unter den Kategorien Chor mit hohen Stimmen, eine großzügige Beschreibung, die sich auf die weibliche und die ungebrochene männliche Stimme bezieht. Trotz dieses Etiketts eignen sich die meisten von Brunners Stücken für hohe Stimmen ausgezeichnet für Frauenchor - gereifte Ensembles von fortgeschrittenen Frauen in Sekundarschule, Hochschule oder der Gemeinschaft, und 22 seiner Werke richten sich ausdrücklich an diese Gruppe. Der Grund dafür liegt teils in den Texten, die sich an Erwachsene richten, in den neo-romantische Melodien und in den Experimenten mit Tonalitäten, die außerhalb der westlichen Tradition der Chorkunst liegen. Dieser Artikel wird sich kurz damit befassen, wie Brunner mit dem Komponieren begann, und sich dann auf seine Textwahl, die melodischen Elemente, die harmonische Sprache, Begleitungen, Tonumfang, Klangfarbe, Struktur und zusätzliche Bezeichnungen in den Partituren, besonders denen für fortgeschrittene Frauen, konzentrieren.

Der Anfang

Brunners Weg als Komponist entwickelte sich ganz natürlich, wobei seine Erfahrungen als Knabensänger seine kompositorische Gestaltungskraft prägten. Nach seinem Universitätsabschluss 1975 bekam Brunner den Auftrag, ein Stück für hohe Stimmen für das nächste Weihnachtskonzert der Illinois Wesleyan University zu schreiben. Die Melodie mit dem Titel "Little Baby, did you know" [Kleines Kind, wusstest du das] wurde für den Frauenchor der IWU unter Leitung von Dr. Sammy Scifres¹ geschrieben. Nach Wesleyan begann er damit, Musik für seine eigenen Chöre zu bearbeiten, um deren unterschiedlichen Bedürfnissen entgegenzukommen. Er komponierte, wenn Bedarf bestand, aber Doreen Rao half, ein landesweites Publikum für seine Werke zu schaffen. Brunner stellte fest: "Ich glaube, dass sie (Rao) mehr als irgendwer sonst dafür verantwortlich ist, das Ganze zu fördern (seine Kompositionskarriere). Dass ich überhaupt damit angefangen habe, oder auch nur dachte, dass ich dazu fähig war, oder dass ich das tun sollte, oder dass es mir irgendwie gut tut, dies zu tun. Sie war in all dem wirklich ausschlaggebend."²

Rao fühlte sich von Anfang an von Brunners Musik angesprochen. Als sie damit begann, 1986 in Zusammenarbeit mit Boosey & Hawkes die Serie "Choral Music Experience" zu entwickeln, ermutigte sie ihn, seine Chormusik zur Veröffentlichung anzubieten. CME Standardwerke wie "Hold fast your Dreams" [Halt fest an deinen Träumen] für hohe Stimmen und "O Music" für vierstimmigen gemischten Chor, Cello und Klavier begannen, ihn als begabten Komponisten herauszustellen, dessen Liebe zu guten Gedichten und Einfühlungsvermögen in die Stimme sich zusammensetzten, um seine Werke in den Vereinigten Staaten und im Ausland zu profilieren.

Die Freiheit, mehr Risiken einzugehen, kommt mit der Erfahrung. Mit der Entwicklung seiner Kompositionen hat Brunner damit begonnen, ausgereifte Text zu wählen, die die Sinne ansprechen und provokativer sind. Er interessiert sich zunehmend für Musik von außerhalb der Tradition der westlichen Kunstmusik und experimentiert mit dem Ungewohnten. Er hat für verschiedene Instrumente geschrieben und die Sänger aufgefordert, neue Vokalstile auszuprobieren. Brunner fühlt sich von Musik mit einer Botschaft angezogen, Musik, die wirklich einen Unterschied im Leben der Sänger und des Publikums erzielt.

Textauswahl

Die Textauswahl ist das wichtigste Element in Brunners kompositorischem Verfahren. Brunners Vorgehen in Bezug auf die Textwahl enthält Elemente der Vielfalt: die Zeit, aus der der Text stammt, der Kulturkreis, das Versmetrum - und "wie" und "warum" er beschließt, einen Text in seiner musikalischen Ausdeutung zu ändern. Er ist der Ansicht, dass Dirigenten die Musik nie wirklich würdigen werden, bis sie das Gedicht verstanden haben - den Zusammenhang, in dem es entstand, und seine Bedeutung, aber auch die Konstruktion, den Rhythmus und den Reim. Brunner vertritt die

1 Interview der Autorin mit David Brunner, 11. Juli 2009 in Orlando, Florida

2 Interview der Autorin mit David Brunner, 11. Juli 2009 in Orlando, Florida

Ansicht, dass "der grundlegende Auslöser für die Komposition für Vokalmusik ... der Text [ist]. Vokalmusik *ist* Text! Da die Musik und der Text eng verwandt sind, müssen die Texte literarische Integrität und Wert besitzen. Diese Integrität und dieser Wert beziehen sich mehr auf die Qualität der Verse als in ihrer Kompliziertheit, ob das nun ein Sonett oder ein Scherzvers ist."³ Seine kompromisslose Einstellung bei der Auswahl des Textes ist die Richtlinie für seinen Umgang mit einer Vielfalt von Literatur, wobei er alle möglichen Zeitperioden, Dichter und metrischen Konstruktionen berücksichtigt.

Für seine Musik für Frauenchöre wählt er Dichter sowohl aus der Vergangenheit (Heiliger Franz von Assisi, Mirabai, John Davies, John Newton, William Blake und e. e. cummings) als auch aus der Gegenwart (William Austin, Janet Lewis, Seamus Heaney und Ann Ziety). Er stellt die Texte von sechzehn Dichterinnen vor, darunter Margaret Atwood, kanadische Dichterin des 20. Jahrhunderts, die Amerikanerin Louise Driscoll, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts geboren wurde, und Mirabai aus dem Indien des 16. Jahrhunderts.

Er lässt selten Wörter aus, aber er hat gelegentlich Texte kombiniert oder seine eigenen geschrieben. Beispielsweise ist der Ursprung der Idee für "All thy Gifts of Love" [Alle deine Liebesgaben] ein Vers vom Hunger-Komitee der Diözese Huron, den er als Weihnachtsgruß erhielt. Er kombinierte dieses Fragment mit den Worten eines Gedichtes des Geistlichen Galen Russell. In "Simple Boat" [Einfaches Schiff] für Frauenchor und gemischten Chor beschreibt das Gebet eines irischen Fischers das schwere Los des Kindes, während die Erwachsenen aus dieser Gemeinschaft darauf mit zwei Abschnitten aus dem buddhistischen Text "Der Weg des Bodhisattva" antworten.

Melodische Elemente

Eine der ansprechendsten Charakteristika von Brunners Musik ist sein melodisches Empfinden. Er schafft ausgesprochen schöne Weisen, die die Dichtung zum Leben erwecken. Lynn Gackle stellte fest: "Es ist schwer, sich zu seiner Musik zu äußern, ohne seine Gabe für das Melodische zu erwähnen". Sie fügte hinzu: "Seine Musik hat die unbezweifelbare Gabe, die Worte in einer saftigen Melodie zu verpacken".⁴ Emily Ellsworth ist einverstanden. "[Brunners Melodien sind] ... sehr sangbar - nutzen die Fähigkeit der Sänger, eine musikalische Linie auszuspinnen, voll aus".⁵ Seine Melodien verweilen im Gedächtnis des Publikums wie der Aufführenden.

In Brunners Melodien zeigt sich sein Talent, die Betonungen des Textes durch Tonhöhen und Silbenlängen zu unterstützen. Er strebt nach einer Linie, die "so singt wie sie spricht".⁶ Er wünscht sich eine organisch gewachsene Wortbetonung und einen entsprechenden Sprachrhythmus, um den Text klar zu umreißen, und dafür setzt er Rhythmus, Melodieform, Tempowechsel, Taktwechsel und das Gegenspiel von betonten und unbetonten Silben ein, um die natürliche Wortbetonung zu unterstreichen.

Harmonische Sprache

Ein weiteres kompositorisches Charakteristikum von Brunners Werken ist die harmonische Sprache, mit der er seine Melodien unterstützt; sie benutzt [normale] Tonleitern und ist der Tonalität verpflichtet. Gute Beispiele für Stücke, die ihre Grundtonart nie

verlassen, sind "Winter Changes" [Veränderungen, die der Winter hervorruft], "Hold fast your Dreams" [Halte deine Träume fest], "Home" [Zu Hause], "If I could fly" [Wenn ich fliegen könnte] und "A Song for every Child" [Ein Lied für alle Kinder]. Brunner hat keine Angst vor Dissonanzen. Er schreibt gern Musik, die sich von einem tonalen Mittelpunkt entfernt, wie in "This Magicker" [Dieser Zauberer] und "Star Giver" [Sternengeber]. In "The Circles of our Lives" [Die Kreise unseres Lebens], "Isn't that something?" ["Das ist schon wirklich was], "Radiant Sister of the Day" [Strahlende Schwester des Tages] und "Rain Stick" [Regenstock] bevorzugt er ein Konzept, das zwar ein Zentrum kennt, aber doch modern ist, mit dem Einsatz von Chromatik und akkordfremden Tönen, wodurch es ihm ermöglicht wird, sich von der etablierten Haupttonart zu entfernen. "Sir Brother Sun" [Großer Herr Bruder Sonne] und "Southern Gals" [Mädels aus dem Süden] sind Beispiele für Stücke mit zahlreichen Modulationen.

Typisch sowohl für seine melodische als auch seine harmonische Sprache ist sein Einsatz von ungewöhnlich großen Intervallen oder "Brunner-Sprüngen". Brunner hat eine besondere Vorliebe für Nonen und "Elftonsprünge", wie C4 nach D5 in Takt 40/42 (Abbildung 1) und D4 auf E5 in Takt 5/6 in Abbildung 2. Beide Beispiele verdeutlichen sorgfältige Stimmführung und eine harmonische Struktur, die die melodischen Intervalle unterstützt.



▲ Abbildung 1 "Winter Changes", Takt 39-42

▲ Abbildung 2 "Isn't that something?", Takt 4-7

Ein Element in Brunners harmonischer Sprache, das er noch nicht so lange einsetzt, und das Interesse erregt, ist der Einsatz von Klangfarben, die nicht im Westen zu Hause sind. Für "All I was doing was breathing" [Ich tat schließlich nichts außer atmen] arbeitete Brunner sich in indische Musik ein, aber er begann die Komposition, ohne eine bestimmte Tonart oder Tonleiter im Sinn zu haben: als das Stück Gestalt annahm, schälte sich die Tonalität E F Gis A H C Dis heraus. Dieses Intervallmuster ähnelt dem des Bhairav Thaat Raag, C De E F G As H, eine Tonfolge, die in der klassischen Musik von Nordindien benutzt wird.⁷ Die Tonhöhen

3 David Brunner, "Choral Repertoire: a Director's Checklist". Music Educators Journal 79, no. 1 (1992), 32

4 Interview der Autorin mit Lynn Gackle, 24. März 2010 (per E-mail)

5 Interview der Autorin mit Emily Ellsworth, 9. April 2010 (per E-mail)

6 Interview der Autorin mit David Brunner, 11. Juli 2009, Orlando, Florida

7 Walter Kaufmann, The ragas of North India (Bloomington, IN: Indiana University Press,

von indischen Thaats sind nicht festgelegt: sie können auf jeder Tonstufe beginnen.⁸

Begleitungen

Fast alle Stücke Brunners haben Klavierbegleitung. Die Kompliziertheit der Komposition und der Grad der Schwierigkeit der Aufführung sind unterschiedlich. Er schreibt selten vollkommen unbegleitete Stücke. Einige sind in Ausgaben für Blechbläser, Kammermusikgruppe und großes Orchester erhältlich. Viele seiner Stücke enthalten Stimmen für obligate Instrumente wie Querflöte, Oboe und Cello. In anderen Stücken finden wir tausend-und-ein Schlagzeuginstrumente, von Finger-Zimbeln und Regenstöcken bis zur Tabla. Seinen Klavierbegleitungen merkt man an, dass er ein ausgezeichneter Pianist ist; seine Begleitungen können sehr anspruchsvoll sein. Wie wir in Abbildung 1 und 2 sehen, verstärken sie in ihrer Harmonik seine Melodien. Ein Beispiel seiner pianistischen Einfälle ist der Einsatz von "zwei gegen drei". In Takt 47 von Abbildung 3, aus "Stargiver" singt der Chor Viertel-Triolen, während die rechte Hand Achtel hat und die linke Achtel-Triolen.

▲ Abbildung 3, "Stern-Geber", Takt 47-50.

Die ganz und gar nicht traditionelle Begleitung zu "All I was doing was breathing" stellt es auf eine Ebene, die in Brunners Musik einzigartig ist. Chormusiker, die an Klavierbegleitung oder ans a cappella-Singen gewöhnt sind, mögen in den ersten Proben mit Cello Schwierigkeiten haben. Es ist der gleichberechtigte Partner der Singstimmen, hat am Anfang des Stückes Anteil am melodischen Material und übernimmt die Melodie als Solo in Takt 11-19 (Abbildung 4). In Takt 19 findet das Cello sich dann mit einer nur noch unterstützenden Rolle ab und liefert Sicherheit für die Intonation.

Tonumfang

Brunner nutzt den Tonumfang erwachsener Frauen voll aus. Seine Melodien neigen dazu, sehr flüssig zu sein, man darf voll aussingen, und die Melodien schöpfen den Tonumfang voll aus. Großer Tonumfang und entsprechende Lage sind oft Zeichen für ein schwieriges Stück. Die Sopranstimmen bewegen sich meist zwischen C4 und G5, die Altistinnen halten sich zwischen G3 und D5 auf. Hier folgt die Stimme des zweiten Altes von "All I was doing was breathing"; sie bewegt sich fast ausschließlich im Bereich der unteren Hilfslinien. Die Tiefe dieses Tonbereichs (Abbildung 5) mag für jüngere Chöre Probleme bieten, aber wenn ein erfahrenes Ensemble singt, besitzt der Klang Intensität.

▲ Abbildung 4, "All I was doing was breathing", Takt 1-21

▲ Abbildung 5, "All I was doing was breathing", Takt 149-158

Klangfarbe

Mit seiner außergewöhnlichen Einfühlung in die weibliche Stimme kann Brunner fortgeschrittenen Frauenchören eine Herausforderung bieten, indem er ein weites Spektrum der stimmlichen Klangfarben verlangt, die abhängen von der Aussprache der Vokale, dem Alter der Stimmen, der Tonqualität, dem Tonumfang, den Lautstärken, der Lage der Partien innerhalb des Stimmereiches, der Struktur des Tonsatzes und zusätzlichen Vorschriften, die in der Musik vorhanden sind. Seit zwanzig Jahren vergibt Sandra Snow Kompositionsaufträge an ihn und führt seine Musik auf, mit Chören in Altersgruppen vom Kind zum Erwachsenen. In einem Interview vom August 2009 sprach Snow von seiner Fähigkeit, die hohe Stimme in Bezug auf Klangfarbe zu verstehen.

„Ich glaube, dass es seine Vorstellung eines hohen Instrumentes ist, davon, welche Klangfarben dem hohen Instrument zur Verfügung stehen, die so interessant ist. Es ist nicht nur eine Frage des Tonumfangs und der Tonhöhe des Stückes innerhalb dieses Umfangs [Tessitura]; es hat viel mehr zu tun mit den Abschattierungen der Klangfarben. Ich glaube, dass das Instrument, für das er am allerschönsten schreibt, das Cello ist - dieser warme, herrliche Klangreichtum des Cellos. Brunner liebt es und setzt es häufig ein. Er ist einfach von den Farben, die zur Auswahl stehen, hingerissen, und er erwartet dasselbe von den hohen [Sing]Stimmen, die wir in seinen Stücken hören. Auf diese Weise fühlen sie sich großartig zum Singen an. Es ist nicht nur eine Angelegenheit von rauf und runter, oder die Sprünge, oder die Art und Weise, wie er die melodische Linie in Angriff nimmt. Die Farbe wird von dem, was er in die Partitur schreibt, vorgeschrieben, und vielleicht ist das eine größere Auswahl, als manche gewöhnt sind zu hören.“

Struktur des Satzes

Die Struktur von Brunners Chorwerken stellt ein weiteres unverkennbares Merkmal seiner Musik dar. In seiner Musik für Frauenstimmen benutzt er meist eine homophone Struktur. Er webt vereinzelte melodische Linien hinein, die von Stimme zu Stimme schweben. Stimmkreuzungen sind selten. Seine Musik für fortgeschrittene Frauen reicht von der Einstimmigkeit bis zu vielfachen Unterteilungen von Sopran und Alt. Ganz gleich wie ähnlich die Grund-Konstruktion sein mag, die Struktur seiner Werke ist in jedem Stück anders.

Zusätze in der Partitur

Brunner liefert eindeutige Anweisungen in seinen Zusätzen zu den Noten, in denen er klar seine Vorstellungen von Tempo, Lautstärke und Artikulation darlegt. Er beginnt die meisten Stücke mit einer Metronom-Angabe und einem beschreibenden Ausdruck, auf Italienisch oder Englisch, oder einer Bemerkung wie “es soll sich wie zwei Schläge im Takt anfühlen”. Er ist der Ansicht, dass das Tempo nicht erstarren darf und oft innerhalb eines Stückes zahlreichen Änderungen unterworfen werden muss, um dem Text gerecht zu werden.¹⁰ Es ist bemerkenswert, wie oft und an welchen Stellen er die Feinheiten von *accelerando* und *ritardando* einbaut, womit er dem Dirigenten einigen Spielraum gewährt. Beispielsweise enthält die Klaviereinleitung

von “The Singing will never be done” einen Tempowechsel in jedem ihrer sieben Takte, und wir finden weitere dreiundzwanzig Tempoangaben im Verlauf des Stückes. Brunner nutzt die größtmögliche Bandbreite sowohl der vokalen als auch der instrumentalen Lautstärken, womit er dynamischen Kontrast erzielt.

Zusammenfassung

David Brunner besitzt die Gabe, starke Texte auszuwählen und mit schönen Melodien zu vertonen. Er besitzt künstlerisches Geschick, fantasieanregende Texte zu finden, die die emotionalen Empfindsamkeiten und die Lebenserfahrung von erwachsenen Frauen ansprechen. Wir können annehmen, dass er diese Fähigkeit, diese Elemente auszunutzen, durch sein Verständnis der gereiften Frauenstimme erlangt hat, wodurch er direkten Zugang zur Ausdrucksfähigkeit eines Chores erlangt. Fortgeschrittene Sänger würdigen die Herausforderung, die seine Musik darstellt.

Im Verlauf seiner Entwicklung als Komponist hat sich Brunner ständig für ein qualitativvolles Repertoire eingesetzt, das einen wirklichen Einfluss auf das Leben der SängerInnen ausübt. Er hat eine Neigung zu Musik mit einer Botschaft, und 2011 schrieb er ein Stück für Habitat for Humanity [eine karitative Organisation, die den Wohnungsbau in Entwicklungsländern fördert – Anm. d.Übers.]. “Jeder Dirigent, der zum ersten Mal mit Frauenstimmen oder hohen Stimmen zu tun hat, ist gut beraten, wenn er David Brunners Musik erkundet. Sie ist für die hohe Stimme aller Altersgruppen lohnend, in Bezug auf Stimme, Intellekt und Gemüt”¹¹ - so Emily Ellsworth. Als Doreen Rao, Brunners Kompositions-Inspiration, nach ihren Beobachtungen zur Entwicklung seiner Werke befragt wurde, antwortete sie: “Ununterbrochener [Fortschritt]. Eine direkte Auswirkung des Charakters und der Lebensentscheidungen des Komponisten”.

Kelly A. Miller ist Koordinatorin für Musikerziehung an der Universität von Mittel-Florida, wo sie auch den Frauenchor dirigiert. Davor unterrichtete sie dreizehn Jahre lang Chormusik an Sekundarschulen in Michigan, Florida und Nebraska. Bevor sie sich dem Chordirigieren zuwandte, leitete sie Blaskapellen in allen Altersgruppen der Sekundarschule und unterrichtete Musiktheorie und allgemeine musikalische Grundlagen. Dr. Miller ist staatlich geprüfte Chorleiterin an Sekundarschulen und erwarb eine weitere, höhere Qualifikation im Chordirigieren an der staatlichen Universität von Michigan.



Übersetzt aus dem Englischen von Irene Auerbach, England ●

9 Interview der Autorin mit Sandra Snow, 4. August 2009, East Lansing, Michigan

10 Interview der Autorin mit David Brunner, 11. Juli 2009, Orlando, Florida

11 Interview der Autorin mit Doreen Rao, 2. Februar 2010, per E-mail

Ein Interview mit dem Argentinischen Komponisten Eduardo Andrés Malachevsky (s. 57)

(Von María Elina Mayorga - San Juan, Argentinien -, genehmigte Auszüge eines Interviews vom Juni 2015.)

www.malachevsky.com.ar

<https://www.youtube.com/watch?v=SHW6iqpn420>

Solange es noch keine weltweite Plattform oder Bibliothek sämtlicher Chormusik gibt, machen die *International Federation of Choral Music* und die *American Choral Directors Association* positive Schritte hin auf eine vermehrte Zugänglichkeit für alle Chormusiker. Dies gilt insbesondere für die Chormusik Lateinamerikas. Über viele Jahre hinweg war die Verfügbarkeit und der Zugriff auf lateinamerikanische Chormusik für viele Mitglieder der internationalen Gemeinschaft ein Problem. Wenn nicht ein Chorleiter oder ein Ensemble einen persönlichen Kontakt mit einem lateinamerikanischen Komponisten oder Herausgeber von Chormusik hatte, blieben viele Werke dieser Region unbekannt. Bei diesem zweiten von drei Artikeln über neue Chormusik aus Lateinamerika habe ich mich für einen Komponisten und Chorleiter mit einer einzigartigen Stimme entschieden, der international noch wenig bekannt ist, aber schon seit Jahren komponiert. Die Chormusik von Eduardo Andrés Malachevsky ist gleichzeitig kraftvoll, erhaben, überschäumend und eng mit dem Text verwoben, was sich besonders bei seinen geistlichen Stücken zeigt.

Eduardo Andrés Malachevsky ist ein lateinamerikanischer Komponist und Chorleiter aus Bariloche, Argentinien. 1960 geboren, hat Malachevsky (ukrainische, dänische, italienische und spanische Vorfahren) Hochschulabschlüsse in Chorleitung, Harmonie und Kontrapunkt, Flöte, Orchesterdirigat, Komposition und Orgelaufführung. Er lebte fünfzehn Jahre als Mönch in einem trappistischen Zisterzienserkloster, und dieses geistliche Leben hatte einen tiefen Einfluss auf seinen Kompositionsstil und seine Schwerpunktsetzung. Für seine Kompositionen erhielt er viele Auszeichnungen und Ehrungen; unter anderem den 1. Preis für *Aunque es de Noche* beim *Internationalen Wettbewerb für Chormusik der Cámara de Pamplona* in Pamplona, Spanien, im Jahr 2010; ebenfalls 2010 den 1. Preis für *Do Not Pass By Like A Dream* beim *Esoteric's Polyphonos Competition For Choral Composition* in Seattle, USA; 2008 den 1. Preis für *Return to Him* beim TRINAC 2008 (*Tribuna Nacional Argentina De Compositores*) in Buenos Aires, Argentinien; und 2006 den 1. Preis für *In Pacem Tuam (Sero Te Amavi)* beim *Premio De Composición Juan Bautista Comes* in Segorbe, Spanien. 2013 wurde er von der *Universidad Nacional del Litoral* (Argentinien) für seine Beiträge zur Chormusik ausgezeichnet. Er ist Gründer und Chorleiter des CORO DE CÁMARA PATAGONIA (Bariloche, Argentinien) und Präsident der AdiCorPat-RN (ADICORAs patagonische Abteilung / *ADICORA: Der argentinische Verband der Chorleiter*).

Dr. T. J. Harper
Chorleiter

Was ist ihre hauptsächliche Triebfeder zum Schreiben von Chormusik?

Ich bin Komponist und Chorleiter und habe von daher eine sehr genaue Vorstellung von den technischen und musikalischen Möglichkeiten der menschlichen Stimme. Für mich ist das Schreiben von Chormusik so natürlich wie das Atmen. Mich reizt auch die enge Beziehung zwischen Chormusik und lyrischem Text, vor allem die Bereicherung, die der Chorgesang für die Interpretation des geschriebenen Wortes darstellt.

Fühlen Sie sich mehr von geistlicher oder von weltlicher Chormusik angezogen?

„Vom Erhabenen zum Lächerlichen“, so bezeichne ich des öfteren meinen schöpferischen Beitrag. Für mich ist geistliche und weltliche Musik gleichermaßen reizvoll. Tatsächlich wechsele ich gerne ab zwischen Vertonungen von ernsten, tiefen und/oder dichten Themen und solchen, die mit Humor, Ironie oder auch Lächerlichem zu tun haben. Wenn ich etwas wirklich Kreatives, Ernstes oder „Intellektuelles“ komponiert habe, etwas, das mir eine große Anstrengung abverlangt hat, muss ich erst wieder runterkommen, entspannen, lachen, unbekümmert sein und aus mir herausgehen, und dann ist es hilfreich, etwas zu komponieren, das mich auf den Boden holt. Ich gebe aber zu, dass ich einen gewissen Hang zum Tiefen, Ernsten, zum Geistlichen habe – ich würde eher *geistlich* als *sakral* sagen. Hier sollte ich erwähnen, dass ich vierzehn Jahre lang trappistischer Mönch in einem Zisterzienserkloster (geschlossener Orden) war, so dass das Sakrale oder Geistliche in meiner Musik auf die eine oder andere Art immer vorhanden ist.

Wie würden Sie Ihre Kompositionssprache beschreiben?

Melodisch würde ich mich als Expressionisten betrachten, und ich achte sehr darauf, den Text durch die melodischen Bögen genauestens abzubilden. Rhythmisch gesehen ist meine Musik entspannt, spielerisch, unstrukturiert und unregelmäßig. In harmonischer Hinsicht bin ich ein *Neo* – neotonal, neomodale, neoklassisch und Liebhaber konsonanter Disharmonie oder dissonanter Konsonanz. Aber obwohl ich gern experimentiere, bin ich doch weit weg von der Avantgarde. Hinsichtlich der formalen Konstruktion bin ich absolut frei und intuitiv, was mich letztendlich irrational macht. Ich entscheide mich nie schon im Vorhinein für eine besondere musikalische Form; der Charakter des Textes oder der Lyrik führt mich im Allgemeinen zur Form meines Werkes, die sich während des Komponierens herauskristallisiert.

Ich möchte noch etwas zu der Formulierung „irrational rational“ sagen, die sehr mit allem Intuitivem zu tun hat. Mit „irrational rational“ meine ich, dass ich, obwohl ich die Form eines Werks nicht von Beginn an rational strukturiere – ich benutze in der Tat so etwas wie den *stream-of-consciousness* -, am Schluss des Stückes ehrfürchtig feststelle, dass es eine tiefe formale Rationalität hat. Zeit und Erfahrung haben mich zu dem Schluss kommen lassen, dass Intuition und scheinbare Irrationalität vernünftiger sind als die eigentliche Vernunft. Ich bin sehr einverstanden mit Blaise Pascals berühmtem *"Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point"* (Das Herz hat seine Gründe, von denen die Vernunft nichts weiß.)

Ein gewichtiger Aspekt meines schöpferischen Prozesses ist die Idee, dass ich Klang aus einem Schweigen schöpfe, das voller Bedeutung ist. Für mich ist das Komponieren keine bloß künstlerische oder intellektuelle Aufgabe. Wie schon erwähnt, hatte ich das große Glück, vierzehn Jahre voll das Leben eines kontemplativen Mönches zu führen, und bei meinem Komponieren beobachte ich innere Prozesse, die sehr dem Priestertum zwischen einem kreativen Akt und dem Akt kontemplativer Meditation ähneln. Wenn ich komponiere, versetze ich mich in einen geistigen Zustand, der der Meditation oder einem kontemplativen Gebet nahekommt, wo die Stille spricht und mich fast unmerklich in eine bestimmte Richtung führt. Die bei diesem Prozess entscheidende Aufgabe ist herauszufinden, welche Ideen vom Intellekt rühren und welche aus anderen Ecken entstehen. Diese Auffassung sichert ein gutes Gelingen, und das „irrational Rationale“ stellt sich wirklich ein! Ich habe diesen Vorgang als *inercia del corazón* (Beharrensvermögen des Herzens) bezeichnet.

Haben Sie während der verschiedenen Stadien Ihres Komponierens eine Entwicklung festgestellt? Und können Sie, falls es so ist, einen Grund dafür nennen, oder liegt es einfach an dem tiefen Wunsch, neue Möglichkeiten zu erforschen?

Ich kann zweifellos drei verschiedene Stadien in meiner Entwicklung als Komponist feststellen. Das erste geht auf meine Studentenjahre am Konservatorium zurück (meine ersten musikalischen Studien galten der Chorleitung, der Harmonielehre und dem Kontrapunkt sowie der Flöte). Das zweite geht von meinem 24. bis zum 38. Lebensjahr, als sich meine kreative Produktion ganz auf liturgische und klösterliche Stücke konzentrierte; und das dritte, post-monastische Stadium, das seit 1998, als ich das monastische Leben verließ, bis zur Gegenwart reicht. Das erste war schüchtern und experimentell, das zweite abgeschlossen, liturgisch und introvertiert (im Falle eines Zisterzienserklosters wirklich total), und das dritte ist völlig frei, offen und extrovertiert.

Welche Ihrer Stücke werden Ihres Wissens von argentinischen Chören am meisten gesungen?

Von argentinischen Chören? Zweifellos haben ausländische Chöre meine Werke öfter gesungen als die meines eigenen Landes („der Prophet gilt nichts im eigenen Lande“...). Es gibt nur ein paar argentinische Chöre, die ein paar ausgesuchte Werke von mir aufgeführt haben.

Woran liegt das Ihrer Meinung nach?

Ich glaube, dafür gibt es eine Reihe von Gründen:

- Für viele argentinische Chöre ist der Schwierigkeitsgrad meiner Stücke zu hoch. Ich denke nicht, dass meine Stücke besonders kompliziert sind, aber leicht sind sie auch nicht. Die meisten Chöre haben jedenfalls den Eindruck, dass meine Musik besonders viel Probenzeit erfordert, die die Chorleiter in Argentinien entweder nicht einräumen können oder wollen.
- Bis vor kurzem sind meine Partituren noch nicht veröffentlicht worden. Ab diesem Jahr biete ich meine Noten über meine eigene Homepage an. Ich hoffe, dass meine kreativen Chorbeiträge dadurch eine größere Verbreitung finden.
- Es gibt von meiner Musik nur wenige Aufnahmen. Im Moment bin ich aber dabei, zusammen mit dem Belgischen Kammerchor AQUARIUS (unter der Leitung von Marc Michael De Smet) eine CD zu produzieren, die mehr als eine Stunde meiner geistlichen Chorwerke enthält.

Glauben Sie zum Schluss, dass es eine Chorsprache gibt, die man als typisch argentinisch definieren könnte? Und welches wären, falls es sie gibt, die unterscheidenden Merkmale?

Wenn wir nur das in Betracht ziehen, was wir „akademische Musik“ nennen, glaube ich nicht im Entferntesten daran, dass wir irgendeine typisch argentinische Musiksprache ausmachen können, weder chorisches noch sonstwie.

Man könnte natürlich versucht sein, in der Einbeziehung musikalischer Merkmale, die der argentinischen Folklore oder dem Tango entnommen sind, eine musikalische Identität Argentiniens auszumachen, aber meiner Meinung nach wäre das ein schwerer Fehler. Jeder Komponist ist eigenständig und lebt unter eigenen Umständen. Man könnte aus den Umständen, die mit der Kultur des jeweiligen Landes, der Stadt und/oder des Wohnorts zusammenhängen, etwas entwickeln (für jemanden, der z.B. in Buenos Aires wohnt, könnte alles, was mit Tango zu tun hat, als einer dieser „kulturellen Umstände“ angesehen werden). Aber aufgrund dieser Behauptung auf die Existenz einer signifikanten Anzahl von Komponisten zu schließen, die die gleichen Umstände betonen und daraus eine gemeinsame, einzigartige argentinische Sprache entwickeln, ist ein weiter Weg, vor allem bei der Chormusik, die nur von einer Handvoll von Komponisten gepflegt wird.

Kurz gesagt ist der schöpferische Akt im Wesentlichen etwas Intimes und Persönliches, und je höher sein Wert und seine künstlerische Qualität, je weiter wird er sich von einer Norm wie etwa der musikalischen Sprache seines Landes entfernen. Vielleicht kommt es vor, dass ein Land die musikalische Sprache des einen oder anderen Künstlers als seine eigene übernimmt, aber nicht umgekehrt.

Ausgewähltes Repertoire

De Profundis, Magnificat!

“Aus der Tiefe preist meine Seele den Herrn!”

Dieses 2004 komponierte Stück zielt auf die enge Verbindung zwischen Erlösungs- und Lobpreisungsgebeten ab, die in der ganzen Bibel und besonders im Buch der Psalmen zu finden sind. Vor diesem Hintergrund habe ich mich entschieden, die Hauptverse des Psalms “*De Profundis*” (Psalm 130) zusammen mit dem ersten Vers des *Magnificat* (Lukas 1:47) zu entwickeln. Der erste Satz ist ein herzerreißendes Flehen und der zweite ein ekstatischer Freudenschrei. In ihrem Verlauf vermitteln die beiden Sätze allmählich einen tiefen Ausdruck von Glauben und Dankbarkeit: “*De Profundis, Magnificat!*” “Aus der Tiefe preist meine Seele den Herrn! Aus der Tiefe preist meine Seele DICH, meinen Herrn!”

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



Übersetzt aus dem Englischen von Reinhard Kießler, Deutschland ●

Josquins Rom – Josquin's Rome – Listening and Composing in the Sistine Chapel (s. 65)

(Hören und Komponieren in der Sixtinischen Kapelle)

von Jesse Rodin

©2012 Oxford University Press

36

Die Sixtinische Kapelle, anfangs bekannt als die Capella Magna, wurde nach Papst Sixtus IV. benannt, für den sie von Bacchio Pontelli entworfen worden war. 1473 wurde mit dem Bau am Standort der ursprünglichen Cappella Maggiore begonnen. Die Feier der 1. Messe fand 1483 statt, nachdem die eindrucksvollen Fresken, die das Leben Moses' und das Leben Christi darstellen, vollendet waren. Im frühen 16. Jahrhundert führte Michelangelo die Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle aus. Dieser Raum mit den inspirierenden Fresken wurde bald der Mittelpunkt der Reform musikalischer Lehrmeinung in der Gegend. Josquin, zur Zeit der Fertigstellung der Kapelle ungefähr 30 Jahre alt, wuchs als Sänger und Komponist des päpstlichen Privatchores in diese Welt hinein. *Josquin's Rome* wirft ein neues Licht auf das Werk des Komponisten in Bezug auf noch vorhandene Manuskripte und verschiedene Phasen der jüngsten Forschung, die Fragen zum Leben und Werk des Komponisten aufgeworfen hat.

Jesse Rodin, Außerordentlicher Professor der Musik an der Stanford University und Direktor des Josquin-Forschungsprojektes, untersucht Josquins Beitrag zum kulturellen Leben seiner Umgebung. Rodin hat viel über die Musik der Renaissance veröffentlicht. 2010 bekam er die Noah Greenberg Auszeichnung als Anerkennung seiner Arbeit, die Forschungstätigkeit mit Aufführungspraxis verbindet. Musik seines Ensembles *Cut Circle*, welche auch in *Josquin's Rome* veröffentlicht wird, ist bei Musique en Wallonie erhältlich.

Buchbesprechung von
Dr. Debra Shearer-Dirié

Rodin untersucht jedes Detail der uns heute zur Verfügung stehenden Quellen und verbindet die Manuskripte der Sixtinischen Kapelle mit den allgemeinen kompositorischen Stilmerkmalen der Komponisten, die in den Anthologien zu finden sind. In *Josquin's Rome* veröffentlicht Rodin das Repertoire, das Josquin und seine Kollegen im päpstlichen Chor aufführten. Da dies die einzige erhaltene größte Sammlung geistlicher Musik des späten 15. Jahrhunderts umfasst, bietet diese Musik uns einen Einblick in die musikalischen, sozialen und politischen Fragestellungen dieser Periode.

In diesem Einzelband der Serie „AMS Studies in Music“ verwendet Rodin einen komparativen Ansatz, um alle Einzelheiten dieser reichen musikalischen Tradition bekannt zu machen.

In drei Teilen von *Josquin's Rome* werden die unterschiedlichen Aspekte der Kompositionen von Josquin und seinen Zeitgenossen untersucht.

- Teil I – „Annäherung an Josquins Stil“ – beginnt mit der Bewertung der Probleme, welche die Interpretation und Analyse von Josquins Musik mit sich bringen. Die in diesem Teil analysierten Kompositionen stammen höchstwahrscheinlich aus der Zeit, als Josquin im päpstlichen Chor sang. Rodin untersucht die Kompositionen gründlich: Er geht Parameter für Parameter vor, nicht Stück für Stück. Dadurch kommt er zu dem Schluss, dass eine Sammlung von neun Werken, eben dort als „Josquins römische Musik“ erwähnt, möglicherweise mit Josquins Anstellung in der Sixtinischen Kapelle in Verbindung gebracht werden kann.
- Teil II – „Beschreibung des Klangraumes: Die Sixtinische Kapelle, ca. 1480-ca. 1500“ - ist umfassender und beurteilt Werke anderer Komponisten, deren Musikstücke in den noch vorhandenen Manuskripten enthalten sind. Werke von Gaspar van Weerbeke, Bertrandus Vaqueras, Heinrich Isaac, Johannes Tinctoris und Marbrianus de Orto werden in diesem Abschnitt des Buches betrachtet. Es wird auch gefragt, wie die Kapelle möglicherweise Musik in jener Periode gesammelt hat, und ebenso wie viel Repertoire möglicherweise verloren gegangen ist. Dieser Abschnitt verweist ständig auf einen Anhang, der alle Musik, die in Rom während dieser Periode kopiert wurde, in chronologischer Reihenfolge enthält.
- Teil III - „Josquins römische Musik in seiner Zeit“ - konzentriert sich wieder auf Josquin und untersucht die Verbindungen zwischen seiner Musik und der seiner Zeitgenossen.

Im Mittelpunkt von Rodins Überlegungen steht die Vorstellung, dass diese Musikstücke in der Aufführung lebendig wurden. Der Autor hat seine Interpretationen dieser Stücke mit einer Reihe von Aufnahmen mit seinem Ensemble, *Cut Circle* in die Praxis umgesetzt. Sie sind erhältlich sowohl auf der begleitenden Webseite als auch als CD von *Musique en Wallonie*.

Dieses Buch ist eine wichtige Quelle für Musikwissenschaftler, Musiker und alle Liebhaber ‚Alter Musik‘. Es erläutert wirklich ins Detail gehend die Werke Josquins, komponiert während seiner Zeit am Päpstlichen Hof, und es zeigt deutlich Rodins Einfühlungsvermögen in die melodische, kontrapunktische, mensurale und strukturelle Wirkweise dieser Musik.

In *Josquin's Rome* wird die künstlerische Welt dieses großen Komponisten auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn wieder lebendig.

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 Gehörausbildung 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. Email: debrashearer@gmail.com



Übersetzt aus dem Englischen von Christa Sondermann, Deutschland ●