



# International Choral Bulletin

## Deutsche Texte

### President's Column (s. 5)

1

Liebe Freunde,

Nach einer Abwesenheit von mehr als fünf Jahren meldet sich die IFCM offiziell in Europa zurück.

Von 1990 – 2010 war das Internationale Zentrum für Chormusik lebendig und aktiv in Namur, Belgien, einer Stadt, in der die IFCM gegründet wurde. Dieses Zentrum wurde jedoch nach einer langen Serie unglücklicher Ereignisse geschlossen, und die IFCM zog mit ihrem Hauptbüro nach Chicago in den USA.

Fünf Jahre später, im Januar 2016, wurde das IFCM-Europa-Büro offiziell in Legnano, Italien, eröffnet.

Wie unseren Mitgliedern bekannt ist, hat für die IFCM eine neue Phase begonnen, die es (nach dem Beschluss der Generalversammlung in Seoul, Südkorea, [August 2014]) ermöglicht, in allen Kontinenten Vertretungen zu eröffnen. Ihr Ziel ist es, der IFCM bei der Betreuung unserer Mitgliedschaft zu helfen und mögliche Partnerschaften mit europäischen Ländern zu entwickeln.

Francesco Leonardi hat als Projektmanager die Verantwortung für das IFCM-Europa-Büro. Er ist die direkte Verbindung zum IFCM-Exekutivkomitee und wird gern alle möglichen Fragen unserer europäischen Mitglieder beantworten. Ich bin zuversichtlich, dass die Eröffnung dieses Büros für alle Organisationen überall in Europa von Nutzen sein wird. Bitte, zögern Sie nicht, dieses Büro aufzusuchen, um seinen Bekanntheitsgrad zu fördern und bei praktischen Organisationsfragen Hilfestellung zu bekommen.

Gegenwärtig verhandelt das IFCM-Exekutivkomitee über die Eröffnung eines Büros in der Region Asien- Südazifik. Ich halte Sie auf dem Laufenden.

Durch die Rückbesinnung auf das ursprüngliche Anliegen der IFCM haben wir enorme Akzeptanz für unser Förderprogramm der Inklusion erfahren. Für uns gilt: Kein weiterer Wettbewerb, nur Bildung; der Versuch, Menschen zu helfen, einen Lebenssinn in der Chorwelt zu finden und die riesigen Möglichkeiten zu entdecken, die lokale, nationale und regionale Organisationen schon bieten.

Die Welt ist in Veränderung begriffen, und indem die IFCM in allen fünf großen Erdteilen vertreten ist, kann sie ihre Wirkmöglichkeiten neu definieren oder die alten Stärken wieder deutlich machen. Durch dieses Vorgehen und durch die Annahme, dass viele Organisationen heute dasselbe leisten können wie die IFCM vor 25 Jahren, haben wir eine Nische gefunden für unser Ziel: sinnvolle Vereinigung von sehr verschiedenen Kulturen durch die Chormusik.

Es gibt viel zu tun... gemeinsam.

Dr. Michael J Anderson, Präsident

Übersetzt aus dem Englischen von Christa Sondermann, Deutschland •

## Das Madrigal und die rhetorischen Figuren (s. 7)

### 1) Einleitung

Gemäß der mittelalterlichen Konzeption der *Sieben Freien Künste* gehörte die Rhetorik zu den drei „niedrigen“ Künsten des *Triviums* bzw. der *Artes Sermocinales*: Grammatik, Dialektik und Rhetorik. Die vier „hohen“ Künste des *Quadriviums*, die *Artes Reales*, bestanden aus Astronomie, Musik, Mathematik und Geometrie.

Die musikalischen Abhandlungen der Antike, von Boethius und Isidoros bis Tinctoris, gaben für die Struktur des musikalischen Diskurses eine theozentrische und allegorische Erklärung. Die Musik, die *Sphärenharmonie*, war die vornehmste Kunst des Quadriviums, und die Weisen der Antike erörterten Höhen und Intervalle; die Kenntnisse, die die Künste des Triviums umfasste, waren strikt getrennt von denen des Quadriviums.

Die kulturelle Herausforderung des Humanismus bereicherte die Perspektiven des Hochmittelalters. Durch eine fruchtbare Verbindung von Trivium und Quadrivium erfuhren die Freien Künste eine Erneuerung.

Ein für die europäische Kulturgeschichte wichtiges Faktum war, dass im Jahr 1416 im Kloster von St. Gallen die *Institutio oratoria* von Quintilian entdeckt wurde. Vom 15. bis zum 18. Jahrhundert wurde der Text von Quintilian etwa 150 mal ediert, und wenn man alle Abhandlungen, Kommentare und musikalischen Traktate hinzurechnet, kommt man auf ungefähr 2000 Editionen.

Der Anspruch der „neuen Generation“ von Musikwissenschaftlern zu Beginn des 16. Jahrhunderts war, die neu entstehenden musikalischen Formen, die Techniken der Polyphonie, die Temperierung der musikalischen Tonleitern (*temperamenti delle scale musicali*) und die Neuerungen der musikalischen Notation darzustellen. Es galt, die neuen Bedingungen des künstlerischen Schaffens zu verstehen und zu beschreiben und nicht nur präskriptive Normen und a priori Beschreibungen der Musik zu diktieren.

So wurde der Boden bereitet für das, was unter dem weitsichtigen Blick von Claudio Monteverdi zur *Seconda Prattica* werden sollte. Die Musik ohne die Hilfe der drei „niedrigen“ Künste zu denken, wurde unmöglich.

Die Musiktheoretiker nahmen also die Rhetorik in ihre Abhandlungen auf: Nikolaus Listenius in *Musica poetica*, im Jahr 1537; Gallus Dressler in *Praecepta musicae poeticae*, im Jahr 1563; und der besonders einflussreiche Joachim Burmeister veröffentlichte 1606 in Rostock seine *Musica poetica*. Wir können nicht alle Autoren derartiger Traktate auflisten, aber auf jeden Fall sind noch Johannes Lippius, Joachim Thuringus, Athanasius Kircher, Christoph Bernhard zu nennen, und der letzte in der chronologischen Reihenfolge, Johann Mattheson, der 1739 *Der vollkommene Kapellmeister* veröffentlichte.

### 2) Poetische Verfahren und Teile des Diskurses

In Analogie zur *Institutio Oratoria* von Quintilian, die für die humanistische Definition der Poetik der literarischen Formen so entscheidend war, gibt Burmeister dem musikalischen Diskurs eine Systematik, die sich vor allem auf die Beschreibung der logischen Verfahren konzentriert und in ihrer Darstellung vom Komponisten über den Ausführenden zum Hörer führt.

Die vier vorgeschlagenen Anwendungen sind:

1. *Inventio*, die Identifikation der Inhalte der neuen Schöpfung, und die Skizzierung der hauptsächlichsten musikalischen Ideen.
2. *Dispositio*, die Ausarbeitung und räumliche wie zeitliche Anordnung dessen, was „erfunden“ wurde.
3. *Decoratio*, die Vervollständigung des formalen Gewebes des Stückes, mit einer „pannelli“-Technik, die aus der Lehre der *Figurae* besteht, die wir gleich erörtern werden.
4. *Pronuntiatio*, die Kunst der *Elocutio*, also die musikalische Aufführung mit den dazu notwendigen technischen und ausdrucksmäßigen Fähigkeiten.

Die Disziplin der *Dispositio* wird durch die Einteilung des Diskurses in sechs Teile ermittelt:

1. *Exordium*, also die *captatio benevolentiae* in Bezug auf die Aufmerksamkeit des Zuhörers.
2. *Narratio*, der Moment, in dem der behandelte Stoff erläutert wird.
3. *Propositio*, die Exposition des Hauptthemas (wir benutzen hier das Wort „Thema“ in seiner allgemeinen Bedeutung, nicht im Sinne eines musikalischen „Themas“).
4. *Confirmatio*, das Thema wird unterstrichen.
5. *Confutatio*, die kontrastierenden Themen werden dargelegt und widerlegt.

Lucio Ivaldi

Chorleiter und Dozent

6. *Conclusio*, das abschließende Resümee und die *peroratio*.

Bei Mattheson und anderen Autoren findet sich eine andere Anordnung und Nomenklatur: *Confutatio* und *Confirmatio* werden vertauscht, was zu einer stärkeren Betonung der *Confirmatio* führt, die erst exponiert wird, nachdem die sich widersprechenden Themen widerlegt wurden.

Ich meine, dass bei der Analyse der musikalischen Partituren die von Dressler vorgeschlagene Dreiteilung besonders nützlich ist:

1. Exordium.
2. Medium.
3. Finis.

Interessant, dass diese Unterteilung die Dreiteilung von Aristoteles widerspiegelt: *parodos, stasimon, exodos*, und auch die „stilistischen Funktionen“ von Cicero: *movere, docere, delectare*.

Was die *Decoratio* betrifft, so schlagen Burmeister und die anderen Theoretiker eine Reihe von *figurae* vor, die die poetischen und musikalischen Mittel an die diversen Gemütszustände anpassen, die angestrebt werden. Das ist ein komplexes und oft heikles Forschungsthema. Eine unlängst erstellte komparative Klassifizierung (die die ganze Geschichte der Abhandlungen untersucht) kommt auf mehr als 400 Figuren. Wir betrachten hier im Detail lediglich die fünfzehn häufigsten des madrigalistischen Repertoires, ohne zu vergessen, dass die Figurenlehre auch für die Analyse des instrumentalen Repertoires und der Absichten der Komponisten des Spätbarocks sehr wichtig sind.

### 3) Tabelle einer Reihe der wichtigsten musikalischen Figuren

Hier ist ein allgemeiner Hinweis wichtig: Die Figuren können auf vielfältigste Weise angeordnet werden, sie unterliegen keiner Einteilungslogik oder Rangfolge (wie etwa die Teile des Diskurses in der *Dispositio*), sondern werden wie die Farben eines Malers benutzt, der ein Detail eines Gemäldes realisieren will. Bei der Komposition eines musikalischen Teilstücks kann man also leicht vier, fünf oder sechs sich überlagernde Figuren vorfinden.

- **Anaphora.** Die einfachste der Figuren, beschreibt die allgemeine Wiederholung eines Fragments, ob melodisch oder textlich. Abhängig vom jeweiligen kontrapunktischen Verfahren kann sie verschiedene andere Bedeutungen haben (*anadiplosis, analepsis, polyptoton, ecc.*).
- **Antitheton.** Die Präsenz eines begrifflichen Gegensatzpaares, langsam/schnell, hoch/tief, laut/leise usw. wird von der literarischen Rhetorik als *Oxymoron* bezeichnet. Der barocke *Musicus* findet reichliche Befriedigung beim Umsetzen dieser poetischen Gegensätze und der Hell-Dunkel-Malerei, die in den Texten der Madrigale vorkommen, in Form eines *Antitheton*.
- **Aposiopesis.** Große Fermate des Diskurses, Pause.
- **Auxesis.** Bei einer sehr unterschiedlichen Terminologie in den einzelnen Abhandlungen ist hiermit normalerweise der Anstieg der Melodie gemeint, wie *auxesis, climax* und *gradatio*, und der Abstieg, wie *minuthesis* oder *anticlimax*. Auch der höchste Punkt der Komposition wird Klimax genannt, nicht nur in Bezug auf die Melodie, sondern auch in Bezug auf Lautstärke und Dichte.
- **Congeries.** In der barocken Musik weitverbreitetes Mittel, sowohl stimmlich wie instrumental: aneinanderhängende Folge von Terz- und Quintakkorden mit Terz- und Sextakkorden. Kann aufsteigend oder abfallend sein.
- **Fuge.** Angesichts von Bedeutungsveränderungen, die sich im Laufe der Jahrhunderte ergeben haben, und historisch unbegründeter Lehrmeinungen bedarf es einer Klärung: Die Fuge ist keine musikalische Form, sondern ein poetisches Verfahren, ein unabhängiges Bild, bei dem sich zwei Stimmen hinterherlaufen. Es kann *imaginär* oder *real* sein. Auch hier können die Definitionen in Bezug auf die „offizielle“ Nomenklatur der Musiktheorie verwirrend sein. Die Fuge wird von einer ersten Stimme charakterisiert, *dux*, die das Motiv einführt, und von einer zweiten Stimme, die ihr folgt, *comes*. Die *fuga imaginaria* ist ein geometrisches Gebilde, in dem sich die Stimmen nachahmen, mit allen Kunstgriffen des Kontrapunkts. Die *fuga realis* hingegen ist eine freie Abfolge der Stimmen, bei denen die Intervalle und das melodische Profil zwischen *dux* und *comes* mehr oder weniger spiegelbildlich sein können, unter Beachtung eines freien Spiels zwischen den Teilen (analog zu einem *divertimento*).
- **Hypallage.** Die kontrapunktische Verwendung der Gegenbewegung, der Inversion und des Rücklaufs der Elemente.
- **Hypotiposis.** Das ist nicht nur eine, sondern eine ganze Gruppe von Figuren. Sie entspricht dem sogenannten *Madrigalismus*, oder auch der *Tonmalerei*. Hier findet der darzustellende musikalische und begriffliche Inhalt seine Verwirklichung durch das Mittel der räumlichen Darstellung. *Anabasis* ist der Anstieg der Melodie zu den hohen Frequenzen, *catabasis* ist der Abstieg, *circulatio* das kreisförmige Verfahren, das weder ansteigt noch abfällt, *suspiratio* ist die Nachahmung des Seufzens und Schluchzens. Die Phantasie der Komponisten kann sich austoben: In vielen Fällen führt die Lust an der grafischen Darstellung zu einer musikalischen Notation mit einzigartigen grafischen Effekten, wenn etwa die Umsetzung des Wortes „Augen“ durch zwei nebeneinanderstehende blanke Noten dargestellt wird. Beim Aufteilen der Teile zeichnet Bach in seiner *Hohen Messe* buchstäblich ein Kreuz, um das Wort „*crucifixus*“ darzustellen.
- **Interrogatio/Exclamatio.** Als einer der Punkte der Affektenlehre ist es die Nachahmung der menschlichen Stimme und der Gemütszustände, die sie ausdrückt. Der Anstieg der Melodie bei den Fragen wird von der Musik aufgegriffen und durch ein steigendes Intervall ausgedrückt, dem eine Pause folgt. Analog dazu wird die Bestimmtheit einer *exclamatio* durch ein großes Intervall ausgedrückt (im allgemeinen größer als eine kleine Sexte).

- **Metalepsis.** Wie in der entsprechenden literarischen Figur kommt es vor, dass bei der Entwicklung des gesungenen Textes eines Musikstücks sich eine der Stimmen dem musikalischen Diskurs anschließt, der von einer anderen Stimme schon begonnen wurde, wobei das, was von der ersten schon ausgedrückt wurde, beiseitegelassen wird. Der vollständige Sinn des Textes kann nur von dem verstanden werden, der die Abfolge der Stimmen in ihrer chronologischen Reihenfolge mitgehört hat.
- **Noema.** Ein homorhythmischer Moment im Gefüge der Stimmen, in dem der Text schließlich voll verstanden wird, da er deutlich artikuliert wird. Er kann einfach, doppelt oder verkettet sein, je nach repetitiver Struktur des Stückes. Wenn ein Klangblock wiederholt wird, indem er das musikalische Motiv, aber nicht die Höhen beachtet (wenn er zum Beispiel auf einer anderen Stufe der Tonleiter angesiedelt wird), handelt es sich um *noema-mimesis*.
- **Passus, cadentia, saltus duriusculus.** Es handelt sich hier um Passagen, Kadenzen oder Sprünge, bei denen aufgrund der verwendeten Intervalle und Harmonien gefühlsmäßig „Härten“ wahrgenommen werden. Technisch gesehen gibt es beim *saltus duriusculus* melodische Verschiebungen der übermäßigen Quarte oder der Septime; beim *passus duriusculus* plötzliche Wechsel der Tonart und unerwartete Chromatismen. Diese Figurengruppe wird viel von Bach benutzt, auch bei seinen Instrumentalwerken.
- **Pathopoeia.** Eine der wichtigsten Figuren. In Momenten mit besonders starken Gefühlen (Schmerz, Trauer, Tod usw.) finden wir den ausdrucksstarken Gebrauch der *Tönmalerei* vor, indem in einer oder in mehreren vokalischen Partien gleichzeitig diatonische Halbtönschritte verwendet werden.
- **Pleonasmos.** Übertriebene Anwendung harmonischer oder kontrapunktischer Mittel. Gemeint sind die *Klauseln* der Spätrenaissance und des Barock, die im Vergleich zu den mittelalterlichen mit einer Reihe kontrapunktischer Figuren bereichert wurden, die wir hier nur nennen können: *Symblema, Syneresis, Syncopatio*, usw.

#### 4) Analyse eines Madrigals

Ich möchte nun ein Stück analysieren, 'Quando i vostri begl'occhi', aus dem ersten Buch für fünfstimmige Madrigale (1580) von Luca Marenzio, auf einen Text von Jacopo Sannazaro (1458 – 1530). Ich verzichte auf eine musikwissenschaftliche Einführung und verwende einfach die von Burmeister in seiner *Musica Poetica* angegebenen Kriterien, wobei ich mich auf diejenigen Figuren beschränke, die ich eben in der Tabelle dargestellt habe.

Burmeister übernimmt und integriert die Analyse, die Unger in seiner Schrift *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert* vorgeschlagen hat. In einigen Fällen komme ich jedoch zu anderen Ergebnissen als Unger. Weit davon entfernt, ein erschöpfendes System darzustellen, läßt der analytische Gebrauch der rhetorischen Figuren eine beachtliche Freiheit und Subjektivität bei der individuellen Anwendung der *dispositio* und der *decoratio* zu.

Es ist unabdingbar, den poetischen Text zu lesen und zu verstehen. Der Text gibt den Anstoß zur *inventio*, dem ersten Kompositionsverfahren, und stimmt mit der Vorauswahl von Inhalten überein, die der Autor vorgenommen hat, die aber für unsere jetzigen Zwecke nicht weiter erörtert werden können.

*Quando i vostri begl'occhi un caro velo  
Ombrando copre semplicitto e bianco,  
D'una gelata fiamma il cor s'alluma,  
Madonna; e le midolle un caldo gelo  
Trascorre si, ch'a poco a poco io manco,  
E l'alma per diletto si consuma.  
Così morendo vivo; e con quell'arme  
Che m'uccidete, voi potete aitar me.*

*Wenn Eure schönen Augen ein teurer Schleier,  
einfach und weiß, mit Schatten umhüllt,  
wird mein Herz von einer eisigen Flamme erleuchtet,  
oh Herrin; dann überläuft es mich kalt und heiß  
so dass ich allmählich vergehe  
und sich meine Seele vor Entzücken verzehrt.  
So lebe ich sterbend; und mit diesen Waffen,  
die mich töten, könnt Ihr mich retten.*

Die Struktur des Textes ist die einer *canzone*, mit einer einzigen Strophe von acht elsilbigen Zeilen. Das Reimschema ist **abc abc de**.

Was von vornherein auffällt ist die Anhäufung von *enjambements* (dem Übergehen der Satzkonstruktion von einer Zeile in die andere): der Text fließt rhythmisch schnell dahin. Musikalische Zäsuren haben nur nach 'Madonna', 'manco', und 'consuma' Sinn, während sie an anderer Stelle unnötige Verzögerungen bewirken würden. Die distanzierte Präsenz von Binnenreimen ('semplicitto', 'diletto') ist sehr reich und musikalisch.

Kommen wir nun zum zweiten Kompositionsmittel Burmeisters und versuchen, die *dispositio* des poetischen und musikalischen Stoffs dieses Madrigals der Reihe nach zu rekonstruieren:

- 1-2. *Exordium* und *Narratio*. Hier, wie es auch in anderen Stücken vorkommt, fallen die beiden Teile des Diskurses zusammen. 'Quando i vostri begl'occhi' im Takt 1.
3. *Propositio* 'e le midolle un caldo gelo' im Takt 11.
4. *Confirmatio* 'E l'alma per diletto si consuma' im Takt 21.
5. *Confutatio* 'Così morendo vivo' im Takt 26.
6. *Conclusio* 'E con quell'arme' im Takt 30.

Aber die Unterteilung des Stücks ist einfacher, wenn wir uns an das dreiteilige Schema von Dressler halten:

1. *Exordium*.
2. *Medium* im Takt 11.
3. *Finis* im Takt 30.

In Bezug auf die *decoratio*, die die dritte Vorgehensweise Burmeisters ist, beschreiben wir im Folgenden in synthetischer Form die diversen Figuren.

Das Stück beginnt mit einem klassischen *bicinium* leicht archaischen Charakters, der der Figur der *fuga realis* entspricht. Das Ende des *biciniums* kann wegen der Intensivierung des kontrapunktischen Materials als *Pleonasmus* definiert werden.

Im Takt 4 erscheint das Wort „Ombrando“ in *Metalepsis*, während *Bassus* und *Tenor* eine vermiedene Kadenz beschreiben. Die musikalische Überlagerung der beiden Elfsilbler ist eine raffinierte Art, das *enjambement* wiederzugeben. Wenn das musikalische Motiv homorhythmisch ausgesprochen wird, stellt es eine *noema-mimesis* dar, die in Takt 6 wiederholt wird.

Der Mittelreim, der die Takte 5 – 7 und 22 – 24 verschränkt, wird durch *noemi* gegeben, die den gleichen Rhythmus für die Wörter „semplicetto“ und „per diletto“ verwenden.

‘D’una gelata fiamma’ im Takt 9 ist ein schönes Oxymoron, das durch einen harmonischen *passus duriusculus* realisiert wird sowie dank eines *antitheton*, das die Distanz zwischen „gelo“ und „fiamma“ hervorhebt.

“Madonna” im Takt 11 ist *Noema*, aber auch *Exclamatio* im Profil des *Bassus*.

Im Takt 13 finden wir eine wirksame *hypotiposis*, die das Wort „trascorre“ mit einer *circulatio* beschreibt.

Im Takt 15 ff. haben wir eine Anhäufung vieler Figuren: *antitheton* des sprachlichen Inhalts in Bezug auf die vorhergehende Situation; harmonische *congeries* mit dem Muster von *catabasi*; *hypotiposis* des Wortes „io manco“; imaginäre Fuge zwischen *altus* und *quintus*; und *noema-mimesis* insofern die Episode im Takt 17 wiederholt wird.

Im Takt 20 stellt bei „io manco“ das Spiel auf dem Halbton eine *pathopoeia* dar, gleich gefolgt von einer jähen und ausdrucksstarken Unterbrechung bzw. *aposiopesis*.

Takt 21 ist die rhetorische *Klimax* des Stückes, auf der *Noema* „E l’alma“, die dann als *noema-mimesis* wiederholt wird. Das Muster enthält in seinem Inneren den schon gesehenen *Mittelreim*, der durch *hypallage* (Gegenbewegung) realisiert wird.

‘Così morendo vivo’ (Takt 26 ff.), eine in Bezug auf die Figuren besonders dichte Stelle, zu Beginn mit einer *suspiratio*, *passus duriusculus* und *hypotiposis* des Wortes „morendo“, *antitheton* und *hypallage* des Wortes „vivo“.

Schließlich setzt bei Takt 30 ein Verfahren der Überlagerung der Stimmen ein, bzw. *incrementum* auf *fuga realis*, wobei *anabasis* und *catabasis* bis zum *pleonasmus* des Takts 36 aufeinander folgen: Wir sind nun bei der Kadenz auf dem Schlusspedal, und die harmonische Bewegung ist klar und vorhersehbar.

## 5) Schlussbemerkung

Dank der Theorie der Figurenlehre, die im 20. Jahrhundert neu entdeckt und von Arnold Schering in seinen Publikationen seit 1908 ausführlich behandelt wurde, gibt es zur Musikhretorik heutzutage eine reichliche Literatur, wodurch sie eine wichtige musikalische und ästhetische Aufwertung erfahren hat. Der vorliegende Artikel ist Ergebnis verschiedener bibliographischer Forschungen, aber Ausgangspunkt meines Interesses an der Disziplin sind die Darlegungen der Vorlesungen von Giovanni Acciai und meine unerlässlichen Aufzeichnungen dazu. Dieser Artikel ist ihm in Dankbarkeit und Zuneigung gewidmet. Für die Vertiefung der Thematik unentbehrlich war der schöne Band von Hans Heinrich Unger, der in der Bibliographie aufgeführt ist und dessen Lektüre ich empfehle.

## 6) die wichtigsten bibliographischen Angaben

- Arnold Schering, *Die Lehre von den musicalischen Figuren*, Regensburg 1908.
- Ian Bent, *Analysis*, London 1980.
- Enrico Fubini, *L’estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino 1964.
- AAVV., *Musica e Retorica*, Messina 2000.
- Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, 8. Reprint: Hildesheim 2009, Vergriffen. Neuaufl. geplant!
- Ivana Valotti, *Cantantibus Organis*, Bergamo 2006.
- Giovanni Acciai, *Le composizioni sacre di Carlo Gesualdo*, Lucca 2008.

In jedem Falle nützlich: [www. musicapoetica.net](http://www.musicapoetica.net), wo über 400 rhetorische und musikalische Figuren aufgeführt sind.

**Lucio Ivaldi**, 1965 in Rom geboren, hat einen Hochschulabschluss in Komposition, Chormusik, Klavier, Musikdidaktik und Philosophie. Er hat eine Reihe von Stücken für Chor- und Instrumentalmusik komponiert und ist Verfasser musikwissenschaftlicher Schriften. Er hat in Rom verschiedene Gruppen gegründet, unter anderem den *Coro Polifonico Diego Carpitella*, den *Coro ‘Symphonia’*, und das *Consort ‘Diapente’*. Er hat Festivals organisiert und war an Konzerten in Italien und im Ausland beteiligt. Als Komponist wird er regelmäßig nach Ungarn und in die USA eingeladen. Als Chorleiter nimmt er an verschiedenen Spielzeiten der *Opere Liriche* mit verschiedenen Formationen teil, außerdem ist er an der Erstellung der diskographischen Enzyklopädie ‘KZ Musik’ beteiligt – für die ILMC (Musik, die von 1933 bis 1945 in Konzentrationslagern komponiert wurde). Am Konservatorium ‘Licinio Refice’ von Frosinone unterrichtet er Chorleitung. E-Mail: [lucioivaldi@usa.net](mailto:lucioivaldi@usa.net)



Übersetzt aus dem Italienischen von Reinhard Kiffler, Deutschland ●

## Lagime d'amante al sepolcro dell'amata (s. 16)

### Buch 6 der Madrigale

Claudio Monteverdi sechstes Buch der Madrigale für fünf (und gelegentlich bis zu sieben) Stimmen enthält acht [alleinstehende] Kompositionen sowie zwei vollständige Madrigalzyklen: *Il lamento d'Arianna* (die Klage der Arianna) und *Lagime d'amante al sepolcro dell'amata* (Tränen eines Liebenden am Grab der Geliebten), eine Sestina [ein Gedicht, das aus sechs Strophen zu je sechs Zeilen besteht, mit drei extra Zeilen am Ende, und einem hochkomplizierten Reim-Schema - Übersetzerin].

Diese Zyklen wurden zwischen 1609 und 1610 in Mantua komponiert, wie wir aus einem Brief ersehen können, den der Sänger Bassano Cassola am 26. Juli 1610 an Kardinal Ferdinand schickte; darin teilte er mit, dass Monteverdi " ... dabei war, eine Gruppe fünfstimmiger Madrigale vorzubereiten, in drei Lamentationen unterteilt: die der Arianna mit dem üblichen Lied (was den Ruhm der Melodie bestätigt); die von Leandro und Ereo del Marini (verschollen); und die dritte, die ihm von Kardinal Ferdinando Gonzaga gegeben worden war - die des Hirten, dessen Nymphe gestorben war, Worte, die Scipione, Sohn des Grafen Lepido Agnelli, nach dem Tod von Signorina Romanina geschrieben hatte:.

Später, in Cremona, nahm Monteverdi diese Kompositionen erneut auf und revidierte ihre Anordnung. Schließlich schickte er das Manuskript an den Verleger Ricciardo Amadino in Venedig. Das Manuskript wurde später veröffentlicht, 1614, nur ein paar Monate, nachdem der Komponist selbst in Venedig angekommen war und sich dort niedergelassen hatte. Es ist unmöglich, dass die Madrigale im sechsten Band vor dem Umzug nach Venedig - nur ein paar Monate vor der Veröffentlichung des Bandes - geschrieben worden sind.

*Il pianto di Leandro*, ein Text von Marino, fehlt. Es ist unmöglich zu sagen, ob das daran liegt, dass Monteverdi das Projekt umformte, während er daran arbeitete, oder ob er die Vertonung unternahm, aber dann vernichtete, wie er es in der Tat mit anderen Kompositionen machte, die er nicht für wertvoll genug hielt, um sie zu vollenden!

Auf dem Titelblatt des Bandes finden wir die Zeile "Musikdirektor der venezianischen Republik von San Marco in Venedig". Da keine Widmung vorhanden ist, ist anzunehmen, dass es sich bei der Veröffentlichung des Buches um eine geschäftliche Initiative handelte, das Ergebnis der Zusammenarbeit von Komponist und Verleger, ohne den finanziellen Rückhalt eines Gönners. Dies ist der Anfang einer unternehmenslustigen, fortschrittlichen und sehr wohl verdienten Freiheit von den Anordnungen von Kardinälen, Gönnern und wohlhabenden Bürgern, wodurch Monteverdi, der "Musikdirektor der venezianischen Republik" zu einem viel freieren Komponisten wurde.

Was die Wahl der Texte und ihre Anordnung innerhalb des Bandes angeht, so machte Claudio Gallico wesentliche Beobachtungen: "Die Verteilung der Stücke hat Methode und deckt sich eindeutig mit Unterschieden in der Form. Die Lamentationen von Rinuccini, Agnelli und den beiden Petrarchas fallen in diese Kategorie. Die anderen Reime werden in wechselnder Lautstärke dargeboten - sie sind unterteilt je nach rhetorischem Schema oder beziehen sich sogar auf direkte Dialoge, natürlich je nach ihrem Standort innerhalb des Textes".

Im Unterschied zu den früheren Büchern fällt dieser Band in zwei Teile, von denen jeder eine polyphone Lamentation enthält (Arianna und die Sestina), gefolgt von einem Madrigal (aus den Sonetten CCCX und CCLXVII, *Zefiro e Oimè*, nach dem Tod von Laura, vielleicht auch wegen der persönlichen Trauer des Komponisten über den Tod seiner Frau im Jahre 1607), auf Verse von Petrarca, begleitet vom basso continuo, aber nicht ausgeschrieben, seinerseits gefolgt von einem Madrigal, das für Cembalo bearbeitet ist.

Wie er es bereits im fünften Buch erprobt hatte, setzte der Komponist verschiedene Methoden ein, um die Madrigale mit dem Bass zu begleiten:

- der "folgende"<sup>1</sup> Bass ist *ad libitum*, wenn das Lied voll polyphonisch ist;
- der basso continuo<sup>2</sup> muss erklingen, wenn die Vokalstimmen sich langsam dahin entwickeln, dass sie innerhalb des polyphonen Gerüsts kompliziertere Sololinien haben;
- der "ausgeschriebene" [obligato] Bass (auf dem Cembalo) wird eingesetzt, wenn der Spieler als instrumentaler Gegenpart einen Dialog mit der Stimme führen muss, einer Stimme mit vielfältiger Fähigkeit, die Komposition mit schwierigen Solopassagen "einzufärben", wodurch es zu emotionalen Reaktionen kommt; das Instrument muss in der Lage sein zu antworten, zu debattieren und in Wettstreit mit der Stimme zu treten, nicht nur ihr zu folgen und ihr nachzugeben.

Deshalb sind nicht alle die so bezeichneten Madrigale ausgeschrieben. In anderen Kompositionen benötigen die Texte, die durch Monteverdis neuen, fast architektonischen Klang inspiriert worden waren, offenbar eine wesentlichere und genau vorgeschriebene Intervention, die dem Instrument auf den Leib geschrieben worden ist.

Das Thema dieses so außergewöhnlich interessanten Bandes ist der Verlust - die Trauer über diesen Verlust, der Abschied, ein furchtbarer, aber gefasster Kummer. Wir dürfen nicht übersehen, dass Monteverdi einen eindeutigen Strich unter die *a cappella* Madrigale gezogen zu haben scheint (auch, in seiner Weise, eine Art Abschied, nicht wahr?). Diese Form, die inzwischen als veraltet galt, wurde durch die Ankunft des monodischen Stils verdrängt. Wir

1 Als die Begleitung von Gesangsstücken mit Tasteninstrumenten zuerst aufkam (besonders üblich in Venedig im sechzehnten Jahrhundert), pflegte er die Melodie mit der Wiederkehr des Basses - bereichert durch einfache Akkorde, die in die Tonart passten - zu begleiten. Diese Begleitungsmethode heißt "folgender Bass".

2 *Basso continuo* ist eine unabhängige Methode, eine Melodie zu begleiten, als der "folgende Bass": sie stellt sicher, dass die Aufführung keine Unterbrechungen erleidet, wenn der [gesungene] Bass schweigt. Diese Stimme hatte ihrer eigenen Zeile in gedruckten Partituren.

Wir erinnern uns an Agostino Agazzari's Traktat von 1607: "Das Spiel des *basso continuo* auf allen möglichen Instrumenten", woraus hervorgeht, dass nicht nur Tasteninstrumente für den *basso continuo* eingesetzt wurden. Im Zuge der Verstärkung der Begleitlinie traten manchmal Theorben, Chitarronen und Hörner zum Tasteninstrument hinzu, was außerordentlich wirkungsvoll sein konnte. Damals wie heute wurde der *basso continuo* für Tasteninstrumente oft als bezifferter Bass geschrieben: unter einer einfachen Bass-Stimme wurden Ziffern gedruckt, die die benötigten Akkorde angeben.

sehen jedoch, wie diese altmodische Form immer noch benutzt werden konnte, und dass diese altmodische Methode immer noch präsent war. Die Tatsache wird bestätigt, dass ein Komponist gemeinhin dazu neigt, Entwicklungen zu respektieren, aber dass er am Ende doch immer genau so schreiben wird, wie er es möchte.

### Lagime d'amante al sepolcro dell'amata

Wir haben schon zur Kenntnis genommen, dass Scipione Agnelli von Vincenzo damit beauftragt worden war, ein Werk zu schaffen zum ewigen Andenken an Caterina Martinelli, die als "la Romanina" bekannt war. Caterina war eine junge Sängerin, die, aus Rom kommend, im zarten Alter von dreizehn Jahren in Mantua erschien. Sie stand bereits in der Gunst des Herzogs, der Monteverdi nicht nur anwies, sie musikalisch auszubilden, sondern auch, sie in seinem Haus zu beherbergen.

Caterina Martinelli, Besitzerin einer außergewöhnlichen Stimme, wohnte bei der Familie Monteverdi, bis sie plötzlich und viel zu früh mit achtzehn Jahren an den Pocken starb. Der ganze Hof betrauerte "la Romanina". Es war, als ob sie persönlich von dem Komponisten angeleitet und im Begriff gewesen war, den Charakter der Arianna anzunehmen.

So erkennen wir, dass - obwohl *Lagime* von einem Herzog in Auftrag gegeben worden war, der von Caterinuccia besessen war - das Stück keineswegs gekünstelt ist. Wir wissen, dass Monteverdi immer noch den Tod seiner vor ein paar Monaten verstorbenen Frau betrauerte, und dass er noch nicht über diesen Verlust hinweg gekommen war. Es muss ihm ganz natürlich vorgekommen sein, sein Werk als "Ventil" für beide Todesfälle einzusetzen.

Herzog Vincenzo hatte die Aufgabe, den Text zu schreiben, an den Redner, Dichter, Theologen und berühmten Historiker Scipione Agnelli (1586-1653) vergeben. Unter dem Titel *Lagime d'amante al sepolcro dell'amata* finden wir einen langen und ernsten Text, der aus wenig mehr als mäßigen Strophen von elf Silben pro Vers besteht. In der Lamentation "des Schäfers, dessen Nymphe gestorben ist" ist der Hirt Glauco der Herzog Vincenzo Gonzaga, die Nymphe Corinna ist Caterina Martinelli.

Der Herzog betrauert seinen Günstling, die Musikerin, die Aufführende. Er betrauert sie dermaßen, dass, als er einen Ersatz für Arianna finden muss, keine Sängerin gut genug ist. Niemand kann den Vergleich mit la Romanina aushalten. Als es an die Erstaufführung von Arianna ging, wählte Monteverdi Virginia Ramponi Andreini (1583-1630), eine gute Sängerin, aber vor allem eine hervorragende Schauspielerin in der *commedia dell'arte*, woraus wir sehen, dass die dramatische Interpretation des Textes von grundlegender Bedeutung für die Ausführung war; der Besitz einer außergewöhnlich guten Stimme allein reichte nicht.

In einer Aufführung, die sich darum bemüht, die Musik, den Text und den Zusammenhang zu respektieren, dürfen wir nicht vergessen, dass das Stück der Romanina gewidmet ist: obwohl im alten Stil komponiert und vorwiegend im Wechsel von homophonen und polyphonen Abschnitten (das Ergebnis ist unaushaltbarer Schmerz, verwoben mit tiefer Religiosität, nicht so sehr die Auflehnung gegen solch einen ungerechten und verfrühten Tod), so schwebt der Geist dieser Sängerin ständig über diesen sechs Madrigalen.

Die Komposition der Sestina - eindeutig, nachdem *Arianna* schon skizziert worden war - erinnert uns an die Tatsache, dass Monteverdi, während er an diesen Madrigalen arbeitete, nicht umhin konnte, an die außerordentliche Begabung dieser Sängerin, die Emotionen des Hofes anzurühren, zu denken. Deshalb - obwohl es im alten Stil geschrieben worden ist - muss dieser wichtige Aspekt bedacht werden, wenn die Stimme "korrekt" aufgeführt werden soll. Obwohl es keine Bühnenanweisungen gibt, müssen wir sicherstellen, dass der Hörer angerührt wird und Theater "hören" und "sehen" kann, einfach dadurch, dass er den Stimmen lauscht.

Durch sechs wiederkehrende, sich reimende Wörter in jeder Sestina ist der Dichter in einer literarischen Falle gefangen, aus der er nicht entkommen kann. Diese Wörter hätten jedem anderen Musiker das Leben schwer gemacht, aber dieser nur recht durchschnittliche Text fiel in die Hände von Monteverdi, dem es durch seine Musik gelang, ihn auf ein Niveau anzuheben jenseits von allem, dessen Agnelli sich hätte träumen können.

1. "Incenerite spoglie" (Überreste werden zu Asche): der Solotenor beginnt in tiefer Lage und gibt das Thema an andere Sänger weiter, die von vorneherein die Schwere und den Ernst dieses Anfangs etablieren, zwischen Takt 6 und 7, durch die Halbtöne des cantus (f#-g) und altus (a-b), die die Lamentation<sup>3</sup> und die vorbeihuschenden Bewegungen auf die Worte "Sol" und "Cielo" verkörpern; und durch den ersten ausgeschriebenen Schmerzensschrei "Ahi, lasso!" und die Rückkehr in die tiefe Lage, als der Hirt/Glauco/Herzog Vincenzo sich über das Grab beugt (Katabasis).  
"Con voi chius'è il mio cor a marmi in seno" (Mit dir ist mein Herz tief in einer Marmorgruft begraben) wird von den drei oberen Stimmen vorgetragen; der Tenor, gefolgt vom Bass, dient als Echo für dieselben Worte. Diese unterstützen die neue Phrase "E notte e giorno vive in pianto in foco" (Und bei Nacht und bei Tag lebt es in Flammen, in Kummer), das im darauf folgenden "in duolo, in ira, il tormentato Glauco" (im Schmerz, in Auflehnung, der gequälte Glauco) zu Leben kommt. Wenn es den fünf Stimmen gestattet wird, die drei verschiedenen Sätze und Melodien gleichzeitig zu singen, dann entsteht die letzte, dramatischste Phrase, die sich in einer ausdrucksstarken, rhythmischen Erregung durchsetzen wird, die sich ständig verstärkt, mit "in duolo, in ira, il tormentato Glauco", gesungen von den fünf Stimmen, womit der erste Teil der Sestina sein Ende findet.
2. Zu Anfang des zweiten Madrigals wird die Natur angerufen: "Sagt es, o ihr Flüsse", um in einem ersten Abschnitt, der ein wenig von den "Schreien" der Soprane belebt wird ("L'aria ferir di grida in su la tomba

3 Selbst zu Anfang des Lamento di Arianna benutzt Monteverdi das diatonische Intervall a-b, das dann mehrmals wiederholt wird und eines der Charakteristika des ganzen Madrigals wird. (Wollte der Verfasser damit sofort an die betrauerte Arianna/Romanina erinnern?)

erme campagne”) Zeugnis abzulegen vom Schmerz des Glaucus. Diese Schreie verhallen, und wir gelangen zu dem Teil der gesamten Sestina, den ich als intensivsten und dennoch gefassten Abschnitt empfinde: die drei Unterstimmen führen eine neue Phrase ein, in denen der unglückliche Hirte die Traurigkeit seines Lebens beschreibt: erst eine Stimme nach der anderen, dann, bei “poi che il mio ben coprì gelida terra” (seit meine Geliebte in die gefrorene Erde gelegt worden ist) alle zusammen, eine kompakte Mitteilung, fast gemurmelt, die diesen zweiten Teil mit einer “eingebauten” Verringerung der Lautstärke zu Ende bringt.

3. Der Anfang des dritten Madrigals wird mit Akkordblöcken eingeführt: im fünften Takt nimmt das Volumen zu, denn der Alt und der Tenor, zu denen in Takt 6 die Melodie und der Bass treten, lassen den Satz stärker hervortreten. Im Takt 16, beim Text “prima che Glauco, di baciar, d'onorar lasci quel seno che nido fu d'amor, che dura trome preme” (bevor Glaucus das Küssen aufgibt und die Ehrerbietung der Brust, in der die Liebe gewohnt hatte, und die nun, zusammengedrückt, in einem traurigen Grab liegt), während der Bass lange Noten aushält und die Worte “prima che Glauco” wiederholt, bewegen sich die oberen Stimmen in Terzen, unterbrochen von Pausen, die *suspiratio* anzeigen, Wiederholungen (*quel seno, quel seno*), durch die das Ganze intensiviert wird, während erst der Alt, dann der Tenor sich mit der Wiederholung eben dieser Worte abwechseln. Diese kleinen Einwüfe werden ebenfalls von seufzenden Pausen unterbrochen. Danach sinkt die Musik ab.

Vom Takt 28 an, mit der Rückkehr des Satzes “prima che Glauco ...”, schreiten die zwei höheren Stimmen in langen Notenwerten fort, während die unteren Stimmen weiter mit ihren unterbrochenen, schluchzenden und atemlosen Feststellungen beschäftigt sind. Ab Takt 34 bewegen sich die Melodie und die fünfte Stimme in Terzenparallelen. Bald setzen auch Tenor und Bass ein, während der Alt sein “*quel seno*” fortsetzt, was zu einem Diminuendo führt, das einen Höhepunkt vorbereitet, an dessen Ende sich die beiden oberen Stimmen und der Tenor, die den letzten Satz in Akkorden und in einer resignierten und gefassten Stimmung vortragen, zu Alt und Bass gesellen, um den herzerreißenden Schmerz des Verlustes zu betonen, was zu einer unvermeidlichen Zunahme der Lautstärke führt.

4. Diesem tiefen, emotionalen Schmerz folgt die gefasste Resignation des vierten Madrigals, die durch vorwiegend homophone Stimmen in B (das einzige der sechs Madrigale, das B als Vorzeichen enthält) in tiefer Lage ausgedrückt wird. Nach einer kurzen aber ausdrucksvollen Fermate wiederholen die Stimmen den Satz “ma te raccoglie, o Ninfa” (aber der Himmel wird dich zu sich nehmen, o Nymphe), wodurch dieselbe Ausdrucksstärke erzielt wird wie in allen anderen Wiederholungen in der Sestina.

Von Takt 9 ab führt der Tenor - Glauco - die anderen Stimmen an, indem er deren musikalisches Material vorwegnimmt (Modulation von D-Dur nach d-Moll, dann nach A-Dur): er berichtet, dass dieser Tod auch von der Erde und von den “deserti boschi” (verlassenen Wäldern) betrauert wird. Ansprechende typische Madrigal-Motive in den beiden Oberstimmen, in Terzen davor und danach im Bicinium, dann ähnlich zwischen Alt und Tenor, werden zur Betonung der natürlichen Agogik des Textes eingesetzt (“e correr fium’ il pianto”) (und Tränen fließen in Strömen) und erklingen gleichzeitig mit der Melodie, die sich in langen Notenwerten bewegt; unauffällige Farbeinsprengsel bei “deserti boschi” (Takt 22-23 in der Melodie und der fünften Stimme, immer noch ein Halbton aus der diatonischen Skala, um die Seufzer zu symbolisieren). Nach plötzlichen und kurzen Modulationen von G-Dur nach C-Dur, von G-Dur nach g-Moll, lädt der Tenor in Takt 25 wiederum all die anderen Stimmen ein, sich beim Satz “e correr fiumi il pianto” zur Homophonie zu vereinigen.

Die weitgehend akkordgebundene Struktur wird beibehalten für den ersten Bericht, wie die Lamentationen des Glaucus überall verstanden und sogar von den Dryaden (Nymphen der Bäume und des Waldes) weiter erzählt wurden; all dies wird in tiefer Stimmlage und niedriger Lautstärke (drei Stimmen) vorgestellt, so dass derselbe Satz sich rasch und energisch wieder durchsetzt, wenn er von fünf Stimmen gesungen wird. Die Kraft, die aus dieser Durchsetzung hervorgeht, wird aber sofort gemäßigt: die drei tiefen Stimmen sinken ab zum Text “e su la tomba cantano i pregi dell’amato seno” (und singt über ihrer Gruft das Lob des Herzens seiner Geliebten), den Monteverdi in zwei kurze Melodien unterteilt: eine abwärtsführende, die sich in lautmalersicher Weise mit “tomba” beschäftigt, die andere, lebhaftere, für “cantano i pregi dell’amato seno”.

Selbst hier, und bis zum Ende des Madrigals, treten die zwei Melodien als Paare in Terzen auf und erklingen über einer Grundlage von ständigem Wechsel und stetiger Intensivierung.

5. Das fünfte Madrigal beginnt in a-Moll: alle fünf Stimmen besingen die körperliche Schönheit des Mädchens (“chiome d’or, neve gentil”); der Abstieg des Basses in einem der Haupttonart gemäßen Halbton betont die Trauer. In Takt 8, “o gigli de la man ...” (“o lily-white hand”) singen alle zusammen in a-Moll. (Der vorhergehende Abschnitt endet in A-Dur.) Wieder finden wir sinkende Halbtöne, diesmal im Bass und im Tenor, aber es ist doch ein Abschnitt, in dem sich leichte Bewegung und rhythmische Erregung zeigen - “... ch’invido il cielo ne rapi” (welche der neidische Himmel gestohlen hat).

Im Mittelpunkt steht “quando chiuse in cieca tomba chi vi nasconde” (obwohl du in dieser blinden Gruft eingeschlossen bist, wer kann dich verstecken?); tiefe Stimmregister und Homophonie werden eingesetzt, um uns die Gruft nahe zu bringen, die die Geliebte enthält (Takt 15 G-Dur bis 18 D-Dur; von 19 in C-Dur, dann a-Moll, und 22 endet in G-Dur).

Und hier, mit einer Modulation nach E-Dur, agieren die beiden höheren Stimmen als Echo für den zerreißen Schmerz, den jammervollen Schrei, während die anderen den Rest des Textes vortragen (Kadenz in A-Dur in Takt 30).

“Ah muse qui sgorgate il pianto” (ah Musen, lasst Euren Tränen Lauf) wird von Monteverdi durch das literarische Konzept der Anrede und durch die zunehmende Erregung dargestellt, die sich im Worhythmus

des Satzes und mit dem wohlbekanntem diatonischen Halbton äußert, um die Klage zum Ausdruck zu bringen, die immer intensiver wird, weil die Stimmen sich immer wieder mit ab- und zunehmender Stimmhöhe abwechseln und dadurch einen Satz, der dem Musiker eindeutig wichtig ist, betonen.

6. Achtzehn Takte lang gibt uns das sechste und letzte Madrigal den Eindruck eines ernsten, feierlichen, religiösen Rezitatifs.

Ab 20 imitieren sich die fünf Stimmen und bestehen darauf, "rissonar Corinna" - ein Echo des Namens der Geliebten, das auch jetzt wieder zu einem schmerz erfüllten Schrei wird, mit Doppelecho in der Melodie und kaum hörbaren Imitationen der fünften Stimme, aber dem starken und erregten Tempo der verbleibenden Stimmen ("dicano i venti ognor, dica la terra").

Dieser Zentralabschnitt ist der dramatischste der gesamten Sestina und vielleicht der einzige mit ein paar extra chromatischen Läufen, die sehr seelenvoll sind und, zusammen mit einigen Dissonanzen, den Ausdruck des Schmerzes in den Vordergrund rücken - das wahre Leitmotiv des ganzen Werkes.

Für die letzten drei Zeilen, in denen alle sechs Schlüsselwörter der Sestina vorhanden sind: ("cedano al pianto i detti: amato *seno*, a te dia pace il *ciel*; pace a te *Glauco*, prega onorata *tomba e sacra terra*"), gab es einfach keine Darstellungsweise als die der Rhetorik - fast ein Gebet, die Stimmen immer in Akkorden, um abschließend die Wahl der Entspannung, der Resignation angesichts eines grausamen Schicksals, darzustellen, wie auch schon zu Anfang mit "incenerite spoglie".

*Lagrima al sepolcro dell'amata* ist ein einmaliger Madrigalzyklus - einmalig dank seiner Ausdrucksstärke, die ausschließlich auf der Kraft des Textes basiert, Drama ohne Bühne.

Die Sestina ist als ebenso dramatisches Werk zu betrachten wie *Lamento d'Arianna* und, obwohl sie nicht für die Bühne konzipiert war, sollten die aufführenden Sänger sich dessen immer klar bewusst sein.

Theater - ja, aber die gesungene Worte müssen immer die Herzen der Hörer anrühren können, ja, sogar Gefühle auslösen; die Sänger müssen in der Lage sein, den Text zu vermitteln (die meisten im Publikum müssen ihn selbst ohne die Zuhilfenahme des Librettos verstehen können), ihn zum Leben zu erwecken, müssen mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln die Stimmungen zum Ausdruck bringen, die von Freude (nur selten, denn es handelt sich um eine anrührende Klage) bis zu Schmerz, Agonie, Schreien und Resignation reichen - und all das nur mit der Kraft des Wortes, zusammen mit der Fähigkeit "aufzuführen" - ohne jede Spur von Aktivität auf der Bühne!

Sänger waren früher Spezialisten: es gab Sänger für Kapellen, Sänger für große Kathedralen, wo die Größe des Raums Kraft und Stärke der Stimme benötigte (die *sforzata*-Stimme, d. h. stark und kraftvoll); und Sänger für Kammermusik, die sich in erster Linie auf Ausdrucksfähigkeit und Beweglichkeit konzentrierten, in *cantar dolce e soave*!

Diese Spezialisierung, die durch Berichte, Theoretiker und Musiker der Vergangenheit belegt ist, ist also heute notwendig, wenn wir eine angemessene Ausführung der musikalischen und literarischen Sprache anstreben, die so klar durch den Komponisten in seiner Sestina zum Ausdruck gebracht worden war, damit wir heute dies Juwel der italienischen *musica reservata* würdigen können.

Ich ende mit einem Zitat aus dem Brief, den der Mönch, Dichter und Philosoph Angelo Grillo an Claudio Monteverdi schrieb, nachdem dieser ihm den sechsten Band der Madrigale als Geschenk geschickt hatte: "... Und was für ein harmonisches Geschenk, das kann ich wahrlich bestätigen, denn ich betrachte es als eine Vollkommenheit, die - während ich sie empfangen - nicht so sehr von der Erde kommt, sondern, während ich ihr lausche, vom Himmel zu mir gelangt zu sein scheint ... "

Wenn auch in erster Linie ausgebildete Sängerin, so hat **Floris Franca** auch Komposition, Chorleitung und Gregorianik bei J. Jürgens, L. Agustoni, A. Albarosa, J. B. Goeschl und G. Milanese studiert. Die Begegnung und intensive Zusammenarbeit mit dem verstorbenen Meister Piergiorgio Righele aus Vicenza war für ihre Ausbildung als Chorleiterin ausschlaggebend. Sie gründete und leitet das *Complesso Vocale di Nuoro*, einen Chor mit vollem Terminkalender für Aufführungen in Italien und im Ausland, der in nationalen und internationalen Wettbewerben Preise in diversen Gruppen und Kategorien gewonnen hat. Sie leitet den Kinderchor der N. 2 *P. Borrotzu* Gesamtschule in Nuoro, der unter ihrer Leitung zwei dritte Preise im Vittorio Veneto Wettbewerb (2004) und Malcesine Wettbewerb (2007) und den ersten Preis im nationalen Chorwettbewerb in Verona (2015) gewonnen hat. Frau Franca wird oft von Institutionen und nationalen und internationalen Vereinen eingeladen, Kurse in Gesang, Chorleitung und Chorinterpretation zu leiten und als Jurymitglied in nationalen und internationalen Chorwettbewerben zu fungieren. Sie war Mitglied der künstlerischen FENIARCO Kommission und war Präsidentin des künstlerischen FERSACO Komitees. E-Mail: [frfloris@gmail.com](mailto:frfloris@gmail.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Irene Auerbach, UK ●

**Scipione Agnelli (1586-1653)**

*Lacrime d'amante al sepolcro dell'amata (1614)*

I

Incenerite spoglie, avara tomba  
Fatta del mio bel sol terreno cielo.  
Ahi lasso! I' vegno ad inchinarvi in terra!  
Con voi chius'è il mio cor a marmi in seno,  
E notte e giorno vive in pianto, in foco,  
In duol' in ira il tornamento Glauco.

II

Ditelo, o fiumi, e voi ch'udiste Glauco  
L'aria ferir di grida in su la tomba  
Erme campagne, e 'l san le Ninfe e 'l Cielo;  
A me fu cibo il duol, bevanda il pianto,  
Poi ch'il mio ben copri gelida terra,  
Letto, o sasso felice, il tuo bel seno.

III

Darà la notte il sol lume alla terra,  
Splenderà Cinzia il dì prima che Glauco  
Di baciar, d'honorar, lasci quel seno  
Che nido fu d'amor, che dura tomba  
Preme; né sol d'alti sospir, di pianto,  
Prodighe a lui saran le fere e 'l Cielo.

IV

Ma te raccoglie, o Ninfa, in grembo il cielo.  
Io per te miro vedova la terra,  
Deserti i boschi, e correr fiumi il pianto.  
E Driade e Napee del mesto Glauco  
Ridicono i lamenti, e su la tomba  
Cantano i pregi de l'amato seno.

V

O chiome d'or, neve gentil del seno,  
O gigli de la man, ch'invido il cielo  
Ne rapì, quando chiuse in cieca tomba,  
Chi vi nasconde? Ohimè! Povera terra!  
Il fior d'ogni bellezza, il sol di Glauco  
Nasconde? Ah muse, qui sgorgate il pianto.

VI

Dunque, amate reliquie, un mar di pianto  
Non daran questi lumi al nobil seno  
D'un freddo sasso? Ecco l'afflitto Glauco  
Fa rissonar Corinna il mar e 'l Cielo!  
Dicano i venti ogn'hor dica la terra,  
Ahi Corinna! Ahi morte! Ahi tomba!  
Cedano al pianto i detti, amato seno;  
A te dia pace il Ciel, pace a te Glauco  
Prega, honorata tomba e sacra terra.

## Weltchortag 2015: Ein weltweites Fest der Werte in der Chormusik (s. 23)

**W**as eine auf einen gemeinsamen Zweck hin erfolgreiche Zusammenarbeit ausmacht, ist die Empathie, die zwar nur in beobachtender Form zum Ausdruck kommt, doch für ein harmonisches und wunderbares Endprodukt unerlässlich ist. All das wäre ohne den Erfindungsreichtum der Komponisten nicht möglich, denn sie schaffen ein kleines Wunder. In ihrer Musik werden durch die Sänger und Dirigenten Werte und Gefühle kommuniziert. Dieses kleine Kommunikationswunder geschieht jeden Tag in vielen Teilen der Erde, nämlich in Form von unzähligen Chorkonzerten, die zehntausende Chöre der unterschiedlichsten Formationen und Größen der Erdbevölkerung darbieten.

Vor mehr als 20 Jahren, während der Hauptversammlung der IFCM in Helsinki 1990, schlug Alberto Grau vor, einen weltweit gültigen Tag zu Ehren der Chormusik einzuführen. Er stellte sich vor, mit Hilfe der Möglichkeiten der Chormusik anstatt eine förmliche Perfektion vielmehr Werte wie Frieden, Solidarität und Verständnis für die und innerhalb der Chorarbeit zu vermitteln, unabhängig von der Art der interpretierten Musik, und diese auf globaler Ebene zu feiern. Die IFCM stimmte diesem Vorschlag zu.

Und seither lädt die IFCM an jedem zweiten Sonntag im Dezember die Chöre auf der ganzen Welt dazu ein, ein Event zu organisieren, das die Chormusik als Träger von positiven Werten in jeder Gesellschaft und Kultur zelebriert.

In diesen 25 Jahren haben sich tausende Chöre einsatzfreudig um dieses Anliegen bemüht. Unzählige Sänger haben die friedvolle Botschaft verkündet, die zum Inbegriff des Weltchortages geworden ist und in 26 verschiedene Sprachen übersetzt wird. Jedes Jahr gibt ein anderes Wort das Thema vor, zu dem man maßgebliche Aufmerksamkeit auf der ganzen Welt erregen möchte. 2015 war das Wort „Integration“. Dieser Tag soll nicht nur die Sänger zur Reflektion anregen; vielmehr soll die Gesamtheit der Events der Öffentlichkeit die Werte in Konzerten nahelegen, sodass auch diejenigen, die sich nicht aktiv im Chor beteiligen, dieselbe Botschaft erreicht.

Das Ziel der IFCM ist an dieser Stelle ambitioniert, doch fundamental: die Welt an die Werte zu erinnern, auf denen Musik – und insbesondere die Chormusik – schon immer basiert und die in jedem Konzert öffentlich proklamiert werden. Aus dem Grund ist der Weltchortag ein äußerst wichtiger Moment für uns als Sänger. Denn er ist der Tag, an dem wir der ganzen Welt und jeder Gesellschaft unsere Werte vermitteln, die wir täglich in unserem Chordasein leben.

Doch das allein reicht nicht aus. Ein Wunsch wäre es, dass alle Chöre auf der ganzen Welt, in jeder Nation eines jeden Kontinents, diesen Tag gemeinsam feierten und damit verdeutlichten, dass die der Chormusik zugrunde liegenden Werte einheitlich sind und von jeder Kultur geteilt werden. Eine sicherlich große Herausforderung, die mit all unserer Kraft anzustreben lohnenswert wäre.

Um dieses Ziel zu verfolgen, hat die IFCM eine Arbeitsgruppe gegründet. Diese fokussiert sich darauf, den Weltchortag bekannter zu machen und die Teilnahme daran zu erhöhen. Es ist wichtig zu erkennen, dass Chöre auf der ganzen Welt in großen Zahlen mobilisiert werden können, wenn dieser Tag zum Event wird. Und dass die Werte, die damit verkündet werden, die Beachtung derer erhalten, die in diesem und anderen Ländern die Regeln des zivilisierten Zusammenlebens bestimmen und lenken. In den vergangenen Jahren wurde vieles unternommen, um immer mehr Chöre in dieses Projekt einzubeziehen, u.a. durch den Einsatz moderner Technologien wie einer eigens erstellten Website ([www.worldchoralday.org](http://www.worldchoralday.org)), auf der Chöre ihr Event anmelden und so einen Beitrag zum gemeinsamen Ziel leisten können.

Trotz aller Errungenschaften gibt es nach wie vor Länder, in denen die Initiative noch nicht bekannt bzw. noch nicht so weit verbreitet ist, wie denkbar wäre. Hier liegen die Bemühungen darauf, mehr Chöre zur Teilnahme zu bewegen und jeden Chor über die Wichtigkeit seines Beitrages aufzuklären. Es ist in etwa so, wie wenn wir alle gemeinsam singen: Die Leistung jedes Individuums ist unersetzlich und trägt zu einem größeren und wertvolleren Ganzen bei.

Die Bemühungen der gesamten IFCM sollten demnach dahingehend ausgerichtet sein, die Teilnahme an dieser Initiative weiter zu fördern und sich jedes Jahr um die Einbindung neuer Chöre und Sänger aus der ganzen Welt zu kümmern; um den Inhalt und den Geist des Weltchortages jedoch an alle Chöre weltweit transportieren zu können, bedarf es des leidenschaftlichen Einsatzes aller Involvierten.

Beispiele für die gelungene Bekanntmachung des Weltchortages liefern einige Regionen in Italien: Hier wurde die Datenerfassung von Konzerten, die in dem für das Event gewählten Zeitraum stattfanden, von regionalen Chororganisationen vor Ort unterstützt. Viele lokale Chöre haben

**Francesco Leonardi**  
Projektmanager  
für die IFCM

sich daran beteiligt, den Inhalt des Weltchortages in sehr umfangreicher Weise zu proklamieren und jegliche Konzerte, die in dem Gebiet stattfanden, zu bewerben. Auf diese Weise haben wir Informationen zu 250 Veranstaltungen gesammelt.

Diese Vorgehensweise könnte zum Präzedenzfall werden, wonach Informationen zu den zahllosen weltweiten Chorveranstaltungen pro Jahr, vor allem aber im Dezember, verfügbar gemacht würden. Mehr als 35 Länder weltweit haben dieses Jahr den Weltchortag im Rahmen von über 450 Events gefeiert. So vieles ist erreicht, doch noch viel mehr kann und sollte mit der Unterstützung derjenigen erzielt werden, die an die mit der Chormusik verbundene Botschaft glauben. Der Weltchortag sollte meines Erachtens ein Tag sein, an dem in jeder der insgesamt 1.440 Minuten des Tages mindestens ein Chor weltweit singt und so die Botschaft von Frieden, Solidarität und gegenseitigem Verständnis in die Welt aussendet.

**Francesco Leonardi** (geboren 1979 im italienischen Legnano) hat sein Hochschulstudium in Medienarbeit absolviert und absolviert gerade ein Zweitstudium in Economics und Management of Cultural and Entertainment Assets aus. Er spricht Englisch, Deutsch, Französisch und Spanisch. In den vergangenen zehn Jahren war er beim Internationalen Chorfestival „La Fabbrica del Canto“ (Die Gesangsfabrik) für die Auswahl an teilnehmenden Chören zuständig. Dieses Festival findet jedes Jahr im Juni in 50 unterschiedlichen Gemeinden in der Lombardei statt. Als registrierter Journalist ist er in Mailand tätig. Im August 2011 wurde er zum Projektmanager für die IFCM ernannt. E-Mail: [leonardifra@yahoo.it](mailto:leonardifra@yahoo.it)



*Übersetzt aus dem Englischen von Magdalena Lohmeier, England* ●

## Die IFCM trifft sich mit der „Panrussischen Chorgesellschaft“ Ausgangspunkt einer neuen Zusammenarbeit (s. 25)

**W**achstum und Öffnung nach allen Seiten hin sind die vorrangigen Ziele der IFCM, um allen Völkern die Gelegenheit zu geben, neue Musik kennen zu lernen und neue Möglichkeiten, einen Chor zu bilden, weiterhin, Ideen zu verbreiten und damit andere zu inspirieren. In diesem Zusammenhang wurde die Reise nach Russland vor kurzem mit guten Ergebnissen belohnt, dank der Begegnung mit Pavel A. Pozhigaylo, dem Direktor der Panrussischen Chorgesellschaft.

Am 29. Februar wurden in Moskau die zukünftigen Szenarien einer Zusammenarbeit zwischen der Panrussischen Chorgesellschaft und der IFCM diskutiert. Nach dem gegenseitigen Kennenlernen und der Vorstellung laufender Projekte kam man zu konkreten Vorschlägen für Partnerschaften, insbesondere mit Blick auf die Chorausbildung (Leiter und Sänger) und die Kommunikation, um dafür zu sorgen, dass der Stellenwert der Chormusik in der Welt sich weiter verbessert.

Die russische Tradition im Chorgesang ist überbordend, sowohl hinsichtlich der Musikproduktion als auch hinsichtlich der Zahl der Ausübenden. Um nur die Erwachsenen-Chöre zu nennen: es handelt sich hier um ca. 48.000 Chöre in 85 Provinzen/Regionen, für die die Panrussische Chorgesellschaft die Rolle des Koordinators übernimmt.

Die Verbreitung des Chorsingens nimmt weiter zu, dank staatlicher Investitionen, die zur Gründung von Chören an allen Schulen führen, da der künstlerische und soziale Wert der Chöre erkannt wurde. Daher betraf ein Projekt, über das wir während unseres Treffens sprachen, die Chorausbildung in den Schulen und die Ausbildung der Leiter in ungefähr 75.000 russischen Schulen; bis zum heutigen Zeitpunkt gibt es erst an 40.000 Schulen einen Chor, der bereits erste Erfahrungen mit der Teilnahme an einem nationalen Chorfestival sammeln konnte. Aus dem wachsenden Bedarf an professionellen Experten für Chorpraxis ergibt sich ein weites Feld für eine sich ergänzende Zusammenarbeit.

Wir haben nicht nur darüber gesprochen, wie die IFCM russische Chöre unterstützen kann, sondern auch darüber, wie unsere Organisation die Verbreitung russischer Chormusik in der Welt fördern kann, indem alte und neue Komponisten, Projekte und Ausführende im Ausland besser bekannt gemacht werden.

Der übrige Teil des Gespräches konzentrierte sich auf das zentrale Thema der Kommunikation (sowohl innerhalb Russlands als auch außerhalb), das heißt, es ging um die reale Möglichkeit der Mitglieder der IFCM, mit der russischen Welt Kontakt aufzunehmen mit Hilfe der Übersetzungen des ICB und mit Hilfe von e-NEWS, ein Verfahren, das sich so etablieren sollte, dass es auch der

**Francesco Leonardi**  
Projektmanager  
für die IFCM

russischen Seite möglich wird, über ihre Projekte und Chancen zu sprechen.

Am Ende des Treffens wurde eine Fortsetzung der Gespräche für Mai verabredet, um mit dem Austausch der Ideen fortzufahren, aber mit konkreten Plänen, auf die man sich in den kommenden Monaten einigen wird.

Dieses Treffen ist das Ergebnis einer neuen Arbeitsweise der IFCM: durch den neuen Status und die Eröffnung regionaler Büros, die gegründet wurden, um mit den nationalen Verbänden in Kontakt zu treten, wird es ermöglicht, deren Entwicklungsstrategien und Projekte kennen zu lernen und so auch unser Verbandsziel zu verfolgen.

*Übersetzt aus dem Englischen von Manuela Meyer, Deutschland* ●

## Expo 2015 und die Chorwelt (s. 26)

Vor nicht allzu langer Zeit endete die EXPO 2015, die von Mai bis Oktober 2015 in Mailand stattfand. Dieses Event, das im Fünfjahresrhythmus jedes Mal in einer anderen Stadt veranstaltet wird, versammelt das Beste, was die verschiedenen Länder zu einem bestimmten Thema anbieten können. Das EXPO-Thema in Mailand hieß *Feeding the Planet, Energy for Life*.

Während der Planungen kam die Jubilate Music Association auf die Idee, der EXPO noch ein Festival der Chormusik hinzuzufügen mit dem Titel "Feeding Souls, Thanking for Food", mit dem diese uralte Kunstform als ein gebräuchlicher Ausdruck aller Kulturen und Traditionen auf der Welt präsentiert werden sollte. Zum ersten Mal in der Geschichte der Weltausstellung sollte der Chormusik während der gesamten Laufzeit ein hervorgehobener Platz reserviert werden, an dem sie nicht den Rahmen für andere Veranstaltungen bildete, sondern die Hauptsache. Das erste Projekt, das 2012 vorbereitet wurde, sah die Teilnahme von mindestens einem Chor pro vertretenem Land bei einem großen Chorfestival sowohl auf dem EXPO-Gelände wie auch in der ganzen Lombardei vor. Hierzu wurde die IFCM eingebunden, die eine künstlerische Kommission einsetzte, um sich über die aktuellen Choraktivitäten auf allen Kontinenten auszutauschen. Diese Gruppe von berühmten Berufsmusikern hatte zur Aufgabe, eine Datenbank über Chöre aller Länder der Welt herzustellen, um damit der Music Associate Jubilate (die schon seit mehr als 20 Jahren das Festival "The singing factory" organisiert) bei der Projektbeschreibung zu helfen. Die Arbeitsgruppe bestand aus Stephen Leek, Jonathan Velasco, Theodora Pavlovitch und Christian Grases. Jedes Mitglied der Arbeitsgruppe hat sein Wissen über den Stand der Chorarbeit in der jeweils eigenen Region eingebracht, um so ein umfassendes Bild zu zeichnen.

Der erste Schritt bestand darin, eine Zählung zum Verbreitungsgrad des Chorgesangs durchzuführen. Die erhaltenen Ergebnisse, ohne Rücksicht auf die Anwendbarkeit für das Projekt, gaben uns die Möglichkeit, mit den Augen der Künstlerischen Kommission einen Überblick über die ausgedehnte Chorarbeit in vielen Ländern zu bekommen, die nicht zuletzt der Arbeit der IFCM seit seiner Gründung zu verdanken ist.

Diese Untersuchung hat auch mögliche Wege der Weiterarbeit der IFCM aufgezeigt, indem sie die Länder hervorhebt, die künftig Ziel verschiedener Aktionen zur Ausbereitung der Chormusik sind.

Eine der Aufgaben für das erste Projekt bestand auch darin, mit den diplomatischen Einrichtungen verschiedener Länder Kontakt aufzunehmen, angefangen bei den Konsulaten in Mailand, aber auch den Botschaften in Italien, um so auch, zumindest in einigen Fällen, an die Kultusministerien heran zu kommen. 78 Länder waren unterschiedlich stark in das Projekt involviert, und das gab der IFCM die Möglichkeit, in ihrer Eigenschaft als Repräsentantin der weltweiten Chormusik mit all diesen Ländern Kontakt aufzunehmen. Das war ein wichtiger Schritt, denn er stellte die Chorwelt als ein organisches Ganzes auf einer supranationalen Ebene vor. Diese Tätigkeit hat uns ebenso dabei geholfen, in der Chorarbeit jedes Landes etwas zu identifizieren, das jenseits aller Ländergrenzen eine Kultur und Geschichte bezeugt und darum geeignet ist, die Einzigartigkeit einer Nation im weltweiten Kontext zu repräsentieren.

Sicherlich ist es noch ein weiter Weg, bis das Chorsingen universelle Beachtung und finanzielle Unterstützung findet und als ein kulturelles Erbe der historischen Wurzeln einer jeden Nation und kultureller Botschafter gesehen wird, aber wir glauben, dass dieser Versuch ein Schritt in die Richtung war, der das Ziel der IFCM darstellt: nämlich jedem Bürger dieser Welt freien Zugang zur Chormusik als Kunstform zu ermöglichen, Chortraditionen und kulturelle Vielfalt zu bewahren und die Weiterentwicklung von Chormusik auf der ganzen Welt zu fördern.

*Übersetzt aus dem Englischen von Heide Bertram, Deutschland* ●

**Francesco Leonardi**  
Projektmanager  
für die IFCM

## The Bach Choir – 140 Jahre aktives Musizieren (s. 31)

2016 ist ein besonderes Jahr für *The Bach Choir*, markiert es doch einen weiteren Meilenstein in der Geschichte des Londoner Bach-Chores: 1876 von Otto Goldschmidt gegründet, darf der Chor, der in seinem ersten Konzert Bachs h-Moll-Messe erstmals in England zur Aufführung brachte, in diesem Jahr auf 140 Jahre aktives Musizieren zurückblicken.

*The Bach Choir* in seiner heutigen Formation unterscheidet sich erheblich von dem Chor, der 1876 ins Leben gerufen wurde und seine Mitglieder aus der Oberschicht auf der Grundlage einer Empfehlung anstelle eines offenen Castings rekrutierte. Heute sind mindestens 30 % der aktiven Mitglieder unter 30, ist die Aufnahme nur nach erfolgreichem Vorsingen möglich und bietet ein Studentenförderprogramm jüngerer Sängerinnen und Sängern die Möglichkeit einer Mitgliedschaft im Chor. Dieses zukunftsweisende Förderprogramm, das von aktiven Chormitgliedern auf freiwilliger Basis getragen wird, ermöglicht es seit nunmehr 5 Jahren, die Freude am Singen auch mit Kindern zu teilen, denen die Chance der Teilhabe sonst verwehrt bliebe.

Es hat sich viel getan in den vergangenen 140 Jahren. Was stets unverändert blieb und nach wie vor Bestand hat ist die Aufgabe, der sich der Chor seit Beginn verschrieben hat, nämlich die Aufführung großer Chorwerke. Und so stehen die wohl bedeutendsten zwei Chorwerke von Bach - die h-Moll-Messe und die Matthäuspassion - im Mittelpunkt unserer Programmgestaltung. Die Feierlichkeiten anlässlich des Jubiläums finden ihren Höhepunkt in einer Aufführung der h-Moll-Messe in der Royal Festival Hall im Southbank Centre am 5. Juni 2016 um 19.30 Uhr mit Susan Gritton, Iestyn Davies, Ed Lyon und Neal Davies als Solisten sowie dem herausragenden, auf historischen Instrumenten musizierenden Kammerensemble Florilegium. Es dirigiert David Hill, der seit nunmehr 18 Jahren die musikalische Leitung des Chores innehat.

Seinen Erfolg verdankt der Chor maßgeblich David Willcocks, der 38 Jahre lang für die musikalische Leitung verantwortlich zeichnete und im September 2015 im Alter von 95 Jahren leider verstarb. Ihm verdanken wir den Wandel, den der Chor vollzogen hat; unter seiner Leitung zeigte der Chor Spitzenleistungen auf einem neuen Niveau. Kurz nach seiner Einsetzung im Jahre 1960 machte sich David Willcocks daran, dem Chor neue Wege aufzuzeigen. Mit Honeggers König David und Howells Hymnus Paradisi setzte er bereits in seiner ersten Saison neue Akzente in der Programmgestaltung; dem folgten in der zweiten Saison *Sea Drift* von Delius, die Glukolitische Messe von Janáček sowie die *Vision of Judgement* von Fricker. Dank seiner Beziehungen und Freundschaft mit Benjamin Britten sang *The Bach Choir* die Decca-Ersteinspielung des *War Requiem*s. Diese Aufnahme gilt noch heute als die bahnbrechende Referenzaufnahme. Viele weitere Einspielungen folgten, hierin eingeschlossen Aufnahmen von *The Bach Choir* als Background-Chor für Marianne Faithfull oder die Rolling Stones. Der Chor wurde immer gefragter und geschäftiger und begann auch außerhalb von London aufzutreten, indem er Einladungen annahm und an Auslandstourneen teilnahm.

Der musikalische Beitrag, den Sir David Willcocks leistete, war von unschätzbarem hohem Wert, und so widmet ihm *The Bach Choir* als eine besondere Hommage die Aufführung der Matthäuspassion am 20. März 2016 in memoriam. Die Tradition des Chores, dieses Werk am Passions- oder Palmsonntag in der Royal Festival Hall aufzuführen, reicht bis in das Jahr 1930 zurück, und seitdem hat diese Veranstaltung einen festen Platz im Londoner Musikkalender. In diesem Jahr übernimmt Toby Spence den Part des Evangelisten und ist Matthew Best als Christus zu hören. Weitere Ausführende unter der Stabführung von David Hill sind Sophie Bevan, Jennifer Johnston, Nicky Spence und Brindley Sherratt, das Ensemble Florilegium sowie ein Ripieno-Chor, der sich aus Schülerinnen aus London und dem Londoner Umland zusammensetzt.

Übersetzt aus dem Englischen von Karin Petra Baum, Deutschland ●

## Das internationale chorleiteraustauschprogramm Der ACDA Das Aufbauen Internationaler Brücken durch Chormusik, um die Welt zu einem besseren Ort zu machen (s. 32)

*„Exzellenz in der Chormusik durch Erweiterung unserer Reichweite anregen, um positive soziale Veränderungen zu bewirken, Gemeinschaft zu fördern und Gelegenheiten für die nächste Generation führender Chorleiter schaffen.“*

Jenseits der Grenzen der Vereinigten Staaten wächst die Chormusik weiterhin und definiert sich neu, während sie informiert wird von den einer Region eigenen kulturellen Traditionen und der Leidenschaft Einzelner, die aktiv an ihrem Entstehen, ihrer Aufführung und ihrer Erforschung beteiligt sind. Über den ganzen Globus hinweg entwickeln sich Zentren der Chormusik, die die traditionellen Vorstellungen

darüber, wie Chormusik aussehen und sich anhören kann ständig neu erfinden und herausfordern. Das Internationale Chorleiteraustauschprogramm der ACDA (ACDA [American Choral Directors Association – Amerikanischer Chorleiterverband] Conductors Exchange Program) (ICEP) hat sich die Aufgabe gestellt, die Welt anzuführen bei der Schaffung von Möglichkeiten für interkulturellen und künstlerischen Dialog mit diesen chorischen Gemeinschaften in aller Welt. Es ist ein laufendes Austauschprogramm zur Interaktion mit Chören und Chormusikern für werdende Führungspersönlichkeiten aus den USA und ihre internationalen Gegenpartner.

Die 1959 gegründete ACDA hat sich immer eingesetzt für Exzellenz in der Ausführung von Chormusik. Kern dieser Idee ist Exzellenz durch Bildung, Teilhabe und die Förderung bester Ausübung. Die allererste Chorzeitschrift der ACDA kündigte die formelle Einführung eines Austauschprogramms für Chormusik an, in dem Ideen und Unterrichtsmethoden geteilt und diskutiert werden konnten. 1975 fügte die ACDA ihrer Liste offizieller Ziele das folgende an: *Internationalen Austausch von aufführenden Gruppen, Dirigenten und Komponisten pflegen und fördern*. Diese Einfügung in den Zielkanon des Verbandes war ein Wasserscheiden-Moment in der Geschichte des Berufschorwesens der USA, da sie damit die globale Gemeinschaft anerkannte als kritischen Partner bei der Pflege interkulturellen Dialogs und der Verbreiterung künstlerischer Horizonte.

Vor fast dreißig Jahren begann die ACDA ihr erstes offizielles Chorleiteraustauschprojekt mit den Partnerländern Deutschland, Schweden, Venezuela und Argentinien. An diesem frühen Projekt waren einige der bekanntesten Chorleiter jedes Landes beteiligt. Nach diesem höchst erfolgreichen internationalen Austausch wurde dieses Projekt dann viele Jahre nicht weiterverfolgt, obwohl internationale Verbindungen und Zusammenarbeit in den USA und im Ausland weiter bestanden. Diese Partnerschaften beschränkten sich jedoch auf jene Chorleiter, die den Wunsch und die Möglichkeiten hatten, erfolgreiche internationale Erfahrungen zu schaffen. Es sollte viele Jahre dauern, bis die ACDA dieser Art von Austauschprogramm auf internationaler Ebene für ihre Mitglieder Vorrang gab.

Auf Anraten des ACDA Präsidenten Dr. Timothy Sharp startete der vorherige nationale Präsident Dr. Jerry McCoy eine erneute Initiative, die ein neues Steuerungskomitee für ein Internationales Chorleiteraustauschprogramm einrichtete, um das offizielle Satzungsziel der ACDA Statuten von 1975 zu erfüllen. Dieses ICEP Steuerungskomitee war beauftragt mit der Entwicklung einer Vision, einer Reihe von Zielen und einem Zeitplan für die Einrichtung dieser internationalen Initiative. Das Komitee bestand aus Führungspersönlichkeiten, die alle sieben ACDA-Divisions [Regionen] vertraten, und wurde von Dr. James Feiszli, Dr. Bruce Browne und Dr. Jerry McCoy geleitet. 2012 wurde Dr. T. J. Harper zum nationalen Direktor für das ACDA Internationale Chorleiteraustauschprogramm ernannt. Seit dem Beginn dieser Initiative in 2010 hat die ACDA internationalen Austausch mit Kuba (2012), China (2014), Schweden (2015) und Südkorea (2016) geplant und erfolgreich durchgeführt. 2017 wird Zeuge sein für die bisher ehrgeizigsten ICEP-Austauschprogramme mit Kooperationen, die von Nordamerika (Kanada und die USA), Zentralamerika (Costa Rica, Puerto Rico und Mexiko) bis Südamerika (Venezuela, Brasilien und Argentinien) reichen.

Das ACDA Internationale Chorleiteraustauschprogramm ist ein Eins-zu-eins-Austausch von Chorleitern aus Partnerländern. Das bedeutet, dass für jeden Chorleiter, der in einem Land für den Austausch ausgewählt wurde, die gleiche Anzahl von Chorleitern aus dem Partnerland ausgesucht wird. Die ausgewählten ICEP-Stipendiaten nehmen dann teil an einem Studienaufenthalt, der zwischen sieben bis vierzehn Tagen dauern kann. Jeder Aufenthalt ist so konzipiert, dass die Stipendiaten einen breiten Einblick in die Chorkultur des Gastlandes erhalten. In den USA koordinieren die besuchenden Stipendiaten ihren Studienaufenthalt entweder mit einer Regionalkonferenz des ACDA (in geraden Jahren) oder der ACDA Nationalkonferenz (in ungeraden Jahren, z.B. 2017 in Minneapolis, MN). Jeder Stipendiat muss seine Flugkosten selber tragen, aber das Gastland ist verantwortlich für alle Kosten der Unterbringung, Verpflegung und Reisen.

Eines der bemerkenswertesten Ergebnisse dieser Initiative ist die Wirkung, die die Chorgemeinschaften in aller Welt verspüren, lange nachdem der ICEP-Aufenthalt abgeschlossen wurde. Es gibt fast 90 Alumni des ACDA Internationalen Chorleiteraustauschprogramms. Jeder ICEP Stipendiat vertritt hunderte von Sängerinnen und Sängern aus seiner Umgebung, dazu auch Chororganisationen. Darüber hinaus bedeuten ICEP Stipendien Interaktion, Fortbildung und interkulturellen Austausch mit tausenden von Sängerinnen und Sängern aus aller Welt. Die Verbindungen, die durch dieses Programm geschaffen werden, bauen weiter aufeinander auf und bilden fruchtbaren Boden für die Entstehung neuer Partnerschaften und Zusammenarbeit über die ursprüngliche Reichweite dieser Initiative hinaus.

ICEP Stipendiaten sind im Grundsatz Botschafter des guten Willens für den Berufsstand der Chorleiter. Ihre vorrangige Zielsetzung ist zugleich künstlerisch und humanistisch. Im Auftrag von uns allen in der ACDA verbinden diese Dirigenten aus den USA jedes Mitglied ihrer eigenen Singgemeinschaften mit ihren internationalen Partnern. Der Einfluss dieses Programms potenziert sich. Als Ergebnis dieser ersten ACDA internationalen Studienaufenthalten schaffen ICEP Alumni neue Möglichkeiten der Zusammenarbeit und des bedeutsamen Dialogs über die Grenzen des ursprünglichen Austausches hinaus. Zusätzlich beginnen ICEP Alumni zusammen zu arbeiten bei

der Untersuchung der Wege, in denen Menschen Chormusik einsetzen, um positive soziale Veränderung zu schaffen, mentales Wohlbefinden zu fördern und Gemeinschaft zu pflegen. Durch das Internationale Chorleiteraustauschprogramm und die damit zusammenhängenden Aktivitäten erhalten unsere Mitglieder zahlreiche Gelegenheiten, sich mit Chorleitern, Chören, Repertoire und Chortraditionen in aller Welt zu verbinden.

Dr. **T.J. Harper** ist Direktor der Musikfakultät, Musikprofessor und Direktor der Chorarbeit am Providence College in Providence, Rhode Island, USA. Er ist außerdem Direktor des ACDA Internationalen Chorleiteraustauschprogramms. E-Mail: [harper.tj@gmail.com](mailto:harper.tj@gmail.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Lore Auerbach, Deutschland ●

## Für Liebe und Leben

### Ein Jahr nach dem 100. Jahrestag des Völkermords in Armenien öffnet armenische Chormusik weite Horizonte (s. 34)

*Eindrücke von 10 Tagen mit den "Little Singers of Armenia" und ihrem Maestro, Tigran Hekekyan.*

#### Vorwort

Als eingeladene Gastdirigentin hatte ich das Privileg eines gemeinsamen Konzerts mit Maestro Hekekyan und durfte durch die Augen der Kinder den Wert der Kultur im Allgemeinen und der Chormusik im Besonderen für die junge Generation Armeniens erleben.

#### Der Anfang

Meine Verbindung zu Armenien begann mit "Die vierzig Tage von Musa Dagh" von Franz Werfel, das ich als junges Mädchen las. Das Buch hinterließ einen tiefen Eindruck in meiner Seele. Armenien wurde mehr als der Name eines Landes.

Die ersten Klänge armenischer Musik hörte ich während des WSCM in Minneapolis. Ein junger Chor aus Armenien mit einem verblüffend frischen Klang und ungewöhnlichem Repertoire, geleitet von Tigran Hekekyan, nahm meine Ohren und mein Herz gefangen. Der nächste Schritt war eine Einladung zu einer Meisterklasse in Jerusalem.

Tigran Hekekyan und Aarne Saluveer arbeiteten gemeinsam eine Woche lang mit 50 jüdischen und arabischen jungen Sängern. Das Repertoire - armenisch und skandinavisch. Großartige Musik von armenischen Komponisten neben dem skandinavischen Programm.

#### Der armenische Völkermord – der 100. Jahrestag

Vor dem 100. Jahrestag des Völkermords in Armenien lud mich Maestro Hekekyan ein, zu kommen und mit seinem Chor ein gemeinsames Konzert vorzubereiten. So kam ich im April 2015 für 10 unvergessliche Tage voller Arbeit und Konzerte mit den "Little Singers of Armenia". Das Konzert sollte einen Bezug zu der Woche der Veranstaltungen zum 100. Jahrestag des Genozids haben. So beinhaltete das Programm gemäß dem Namen des Konzerts – For love and life – Lieder und Werke, die Hoffnung und Gebete für Frieden und Freiheit ausdrückten. Die Woche der Veranstaltungen rund um den 100. Jahrestag vereinte die ganze Gemeinde. Es lag in der Luft, und beim Besuch des Denkmals zwei Tage später war die Beteiligung des armenischen Volks laut und eindeutig: Sie kamen aus allen Ecken des Landes mit Kindern, um Blumen auf dem wachsenden Berg, der schon um das ewige Feuer entstanden war, zu legen.

#### Der Chor

Die Kinder des Chors sind jung, aber professionell. Ihre Fähigkeit, Neues zu lernen, geht einher mit einem echten Enthusiasmus, so gut wie möglich zu sein, mit dem Ausdruck des Respekts gegenüber dem professionellen Team vor ihnen, ihrem eigenen Dirigenten, dem Pianisten, den Assistenten und jedem Künstler, der kommt, um mit ihnen zu arbeiten. Ich brachte in unsere Arbeit eine andere Nutzung des Raums, Experimente mit Klängen und andere Ideen, die neu für die Kinder waren, mit ein, und die Reaktion der Kinder war verblüffend. Ich nannte sie "Kinder von einem anderen Stern..." Es gab viel hebräischen Text zu lernen, aber die Kinder kannten alles bereits auswendig, als ich ankam. Noten wurden in den Proben nur für musikalische Hinweise wie Dynamik, Tempo, Phrasierung und Ausdruck etc. benutzt. Ein Lied wie 'As clay in potter's hand' von Yoni Rechter, das auch das Lernen komplexer Bewegungen verlangte, brachte ihnen meine Tochter Vered Shavit bei, und die Kinder liebten die Arbeit mit ihr. Alles Hebräische wurde perfekt ausgesprochen, so dass es einfach war, an der Bedeutung und all den musikalischen Aspekten zu arbeiten.

## Tigran Hekekyan

Überflüssig zu sagen – Maestro Hekekyan ist einer der wichtigsten und beliebtesten Menschen der armenischen Kultur. Er ist ein wahrer 'workaholic', der sich um das große Ganze genauso sorgt, wie um ein einzelnes Kind, das etwas zusätzliche Aufmerksamkeit benötigt. Sein Dirigieren reißt Sänger und Zuhörer gleichermaßen mit, und der Chor reagiert darauf mit bedingungsloser Hingabe. Man braucht nur in ihre Gesichter zu sehen! ...

## Der armenische Geist

In den Augen eines Besuchers, der nur kurz verweilt wie ich, verdeutlichen viele Symbole den armenischen Geist: die Bewahrung der frühen Christianisierung, die Erfindung des armenischen Alphabets, die ästhetischen Prinzipien und die Schönheit, die in Yerevan mit seinen Gärten, Skulpturen und großzügigen öffentlichen Plätzen besonders deutlich wird. Und da ist der Ararat, der majestätische schneebedeckte Berg, von dem du an einem klaren Tag 'bis ins Unendliche' sehen kannst. Er steht für Geschichten, Legenden und die Sehnsucht nach einer Zeit, als der Berg an der armenischen Grenze stand.

Der Völkermord ist die prägendste Geschichte von allen, aber jetzt, 100 Jahre später, kann das armenische Volk mit einem Geist vorwärts sehen, der auf seiner starken Kultur gegründet ist. In der Musik macht die Vielzahl der Komponisten, die Legenden, Traditionen und Innovation zum Leben erwecken, die armenische Chorszene zu einer sehr lebhaften. 'Klassische' Komponisten wie Mashtots, Komitas und Robert Petrosian sind die Grundfesten der armenischen Chormusik. Jedoch ist die jüngere Generation der Komponisten sehr aktiv und fügt ein reiches und vielfältiges Repertoire hinzu. Auf dieser Liste findet man David Haladjyan, Myrzoyan, Edgar Hovhannisyanyan, Arthur Aharonyan, Stepan Shakaryan, Ervand Erkanyan, Svetlana Aleksanyan und Vahram Sargsyan.

## Das Konzert: For love and life

Es war ein Gemeinschaftskonzert, achtsam verwoben vom Maestro, von Orlando di Lasso zu Nancy Telfer, von einem Ladino-Lied zu Haladjian, von Yoni Rechter zu Sting und von englisch zu armenisch, lateinisch, hebräisch... die Kinder waren das Herz und die Seele des Konzerts, wie Ton in unseren Händen.

*'Mein uralter Erebuni, du wurdest Yerevan'*

## Երեւան դարձած իմ էրեբունի

Dieses patriotische Lied von **Edgar Hovhanessian** ist bei Jung und Alt beliebt. Es war das Zugabestück des Konzerts. Für dieses Lied kam der junge, in weiß und gelb gekleidete Chor auf die Bühne zu dem dort bereits singenden Chor. Der erste Klavierakkord weckt erregtes Flüstern im ganzen Saal. Die Augen der Sänger strahlen, und die Emotionen füllen die Luft. Maestro Hekekyan zieht mich zur Mitte der Bühne, damit ich den letzten Vers übernehme, mit einem überraschenden gemeinsamen Dirigat des Endes. Das Publikum erhebt sich und stimmt in die letzten Zeilen mit großer Erregung ein.

Dieses Konzertende bedeutete für mich der armenische Geist. Dies geht über den Genozid hinaus, dies ist für die Zukunft, für die junge Generation.

Nachdem ich nach Hause zurückgekehrt war, schickte ich den Kindern ein paar Zeilen

*,Ihr mögt jung sein, aber eure Herzen und Seelen strahlen durch euer Singen – so klar wie fließendes Wasser, so hell wie Sterne, so frisch wie Morgentau, aber laut und stark wie das armenische Volk.'*

Dank muss an das unterstützende musikalisch/pädagogische Team gehen:

Marine Margaryan, die unglaubliche Pianistin, Marine Avetisyan und Manuel Ohanyan, die assistierenden Chorleiter, die dafür sorgen, dass dieses besondere Juwel weiterhin seine Botschaft von Liebe, Schönheit und Frieden ausstrahlen kann, in alle Welt.

Geboren im Kibbutz Maa'barot, Israel, studierte **Maya Shavit** an der Hochschule für Musiklehrer in Tel-Aviv und ist Absolventin der Musikwissenschaftlichen Fakultät der Universität von Tel-Aviv. Sie studierte Chorleitung in Israel bei Maestro Gary Bertini und an der Guildhall School of Music in London bei Maestro John Alldis. Sie ist Gründerin und musikalische Leiterin des Efroni Girls' Choir von 1981 bis 2013. Der Chor hat sich durch Konzertreisen in Europa einen internationalen Ruf erworben. Maya ist Initiatorin vieler jüdisch-arabischer Choraktivitäten, mit denen sie Brücken zwischen den Kulturen bauen will: Maya Shavit war Vorstandsmitglied von Hallel, der israelischen Chororganisation (2002-2008), und war Vorstandsmitglied von IFCM, der Internationalen Föderation für Chormusik (2005-2011). E-Mail: [efronichoir@gmail.com](mailto:efronichoir@gmail.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Anne Uhlig, Deutschland ●

## Internationaler Kompositionswettbewerb „Musica Sacra Nova“ zum 12. Mal durchgeführt (s. 38)

Der heute als Professor für Komposition am Chopin-Konservatorium in Warschau tätige Komponist Paweł Łukaszewski hatte bereits als Student die Idee, an seiner Ausbildungsstätte, dem Tschaikowsky-Konservatorium, einen Chor-Kompositionswettbewerb durchzuführen. Diesen Wettbewerb dehnte er später auf Polen aus, insbesondere in Verbindung mit dem Gaude Mater Festival in Tschenstochau, einem der größten Kulturfestivals in Polen. Aufgrund des großen Erfolges wurde dieser Wettbewerb 2005 zum internationalen Wettbewerb. Seit einigen Jahren beteiligt sich das Erzbistum Köln neben Gaude Mater und der Musica Sacra Association Warschau an diesem Wettbewerb, seit zwei Jahren auch der Freundeskreis der Abtei Brauweiler, Deutschland.

Was ist dies nun für ein Wettbewerb? Er richtet sich an junge Komponistinnen und Komponisten bis 35 Jahre, die Freude und Interesse haben, für Chöre a capella Werke mit lateinischen christlichen Texten zu schreiben. Diesen Komponisten soll ein Forum gegeben werden, künstlerisch und auch durchaus technisch anspruchsvolle Werke zu schreiben. Das Interessante an den Wettbewerb für junge Komponisten dürfte sein, dass es nicht nur ein Preisgeld gibt, sondern darüber hinaus Aufführungen – zumindest für den ersten Preis – in mehreren Ländern (Uraufführung abwechselnd Tschenstochau/Polen und Köln-Brauweiler/Deutschland sowie Danzig, Vilnius und Cambridge (dort durch den Trinity College Choir)). Dazu kommt auch eine Rundfunkaufzeichnung eines dieser Konzerte. In den letzten Jahren war dies beim WDR in Köln. Die Uraufführungen der Werke – auch das ist für junge Komponistinnen und Komponisten interessant – geschieht durch herausragende internationale Kammerchöre wie z. B. den Polnischen Kammerchor oder Jaunas Musica aus Vilnius oder in diesem Jahr den Kammerchor aus Riga.

Etwas Weiteres kommt zu diesem Wettbewerb hinzu: Die preisgekrönten Werke werden seit dem Jahr 2015 in einer neuen Reihe des Schott Musikverlags in Mainz unter dem Namen „Ausgezeichnete Chorwerke“ veröffentlicht.

Die international besetzte Jury setzte sich im Jahr 2016 zusammen aus

- Andrea Angelini, Vincenzo De Gregorio - Italien
- Vaclavas Augustinas - Litauen
- Marian Borkowski, Jan Lukaszewski - Polen
- Stephen Layton – England
- Jaakko Mäntyjärvi – Finnland

Erstmals in der Jury beteiligt war in diesem Jahr direkt das Päpstliche Institut für Kirchenmusik in Rom durch seinen Direktor, Don Vincenzo De Gregorio, in dessen Räumen die Jury im Jahr 2017 tagen wird. Gleichzeitig ist eine internationale Zusammenarbeit gerade durch diese Päpstliche Hochschule für Kirchenmusik noch stärker gegeben.

Es sind also einerseits Komponisten, andererseits aber auch Chorleiter in dieser Jury vertreten.

Auf Einladung des Trinity College in Cambridge tagte die Jury in diesem Jahr in Cambridge. Dabei gab es - und wird es immer geben – lebendige Diskussionen über die musikalische Idee eines Komponisten, die technische Umsetzung und natürlich, dies insbesondere aus dem Blickwinkel der Chorleiter, den Schwierigkeitsgrad der Werke. Zweifellos handelt es sich bei den preisgekrönten Werken nicht um Werke, die einfach umzusetzen sind. Es bedarf schon eines gut ausgebildeten Amateur-, zum Teil auch eines Profi-Ensembles. Gleichzeitig ist aber wichtig, dass auf diesem künstlerischen Level gerade für Chöre Angebote gemacht werden und damit einerseits Anschluss an die Avantgarde gefunden wird, andererseits aber auch die Avantgarde die Praxis im Blick behält und für diese schreibt. Überdeutlich spürbar ist, dass die meisten Komponisten, die Einsendungen schicken, mit Chormusik und den Anforderungen an Chormusik vertraut sind, etwas, das manch einem Komponisten, auch an Hochschulen, wiederum nicht vertraut ist. Diese jungen Komponisten gilt es zu fördern und zu unterstützen, damit sie den Mut nicht verlieren, sondern weiter mit Freuden für Chöre schreiben, die dann wiederum auch Freude haben, die Werke aufzuführen. Gleichzeitig ist es auch ein Wettbewerb, in dem sich junge Komponisten mit geistlichen Texten christlichen Inhaltes auseinandersetzen. Auffallend ist, dass es neben relativ „normalen“ Texten wie „Miserere“, „Stabat mater“, „Dies irae“, „Kyrie“, „Sanctus“, „Agnus Dei“, „Pater Noster“, „Ave Maria“ und verschiedenen Psalmen auch immer wieder eine sehr individuelle Textauswahl gibt. Gleichwohl zeigen die Einsendungen auch, dass nicht alle Komponistinnen und Komponisten mit der lateinischen Sprache vertraut sind.

Preisträger in diesem Jahr waren:

1. Preis: Szymon Godziemba-Trytek (Polen) für die Komposition „Beatus Vir“
2. Preis: Aleksandra Chmielewska (Polen) für die Komposition „Veni Emmanuel“
3. Preis: Francisco José Carbonell Matarredona (Spanien/USA) für die Komposition „O Magnum Mysterium“

**Richard Mailänder**  
Chorleiter  
und Lehrer

Insgesamt haben im Jahr 2016 dreißig Komponistinnen und Komponisten aus 8 Ländern teilgenommen. Leider kamen nach der Jurysitzung noch 10 weitere Einsendungen, die nicht mehr berücksichtigt werden konnten, so dass von etwa 40 Kompositionen auszugehen gewesen wäre.

Der Wettbewerb wird 2017 wieder durchgeführt. Nähere Informationen erhalten Sie auf der Homepage des Wettbewerbes [www.musicasacranova.com](http://www.musicasacranova.com) oder bei den beiden Organisatoren des Wettbewerbs, Prof. Dr. Paweł Łukaszewski ([lukaszewski@chopin.edu.pl](mailto:lukaszewski@chopin.edu.pl)) und Prof. Richard Mailänder ([richard.mailaender@erzbistum-koeln.de](mailto:richard.mailaender@erzbistum-koeln.de)) ●

**Richard Mailänder**, geb. 1958, studierte Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Geschichte in Köln. Von 1975 bis 1987 arbeitete er als Kirchenmusiker, dann begann er seine Arbeit im Referat Kirchenmusik im Erzbistum Köln, wo er 2006 zum Erzdiozesankirchenmusikdirektor ernannt wurde. 2014 folgte die Ernennung zum Honorarprofessor an der Musikhochschule Köln, wo er seit dem Jahr 2000 unterrichtet. Er ist (Mit-)Herausgeber vieler Chorbücher und Schriften zur Kirchenmusik mit dem Schwerpunkt Chormusik. 1986 gründete er den Figuralchor Köln, mit dem er nicht nur die großen Werke der Chormusik aus alter Zeit aufführte, sondern für den er auch Werke von namhaften zeitgenössischen Komponisten schreiben ließ. E-Mail: [richard.mailaender@erzbistum-koeln.de](mailto:richard.mailaender@erzbistum-koeln.de)



## Indonesiens Vielfalt vereint durch Kirchenchor-Festival (s. 40)

### Kirchenchor-Festival und die Stadt Ambon

Indonesien könnte das einzige Land der Welt sein, welches regelmäßig ein staatlich finanziertes landesweites Kirchenchor-Festival abhält. Indonesiens nationales Kirchenchor-Festival, bekannt als *Pesta Paduan Suara Gerejawi* oder kurz *Pesparawi*, ist die Endrunde für 34 Sieger aus 34 Provinzen, in welchen die Wettbewerber in zwölf Kategorien und für den Gesamtsieg angetreten sind. Die zwölf Kategorien sind Kinderchöre, Jugendchöre, Frauenchöre, Männerchöre, gemischte Erwachsenenchöre, Vokalensembles, Christliche Popmusik, Volkslied, Kindersolo und Jugendsolo. *Pesparawi* ist ein offizielles Programm, das im 3-Jahres-Rhythmus vom Ministerium für religiöse Angelegenheiten unter dem Generaldirektorat für Christliche Gemeinschaften und dem Nationalen *Pesparawi* Entwicklungsprogramm abgehalten wird. Die Ziele des Festivals sind zum einen die Vereinigung der 30 Millionen indonesischen Christen durch Chorgesang und zum anderen die Anregung für die Kirchenchöre, an ihrer Qualität zu arbeiten und sie auf nationales Niveau zu bringen. Das erste Festival fand 1986 in Jakarta statt. Seither wechseln sich die Provinzen des Landes mit der Gastgebererschaft des Festivals ab, um allen Provinzen die gleichen Chancen zu geben.

Es war kein Zufall, dass die Stadt Ambon zur Gastgeberin des 11. Nationalen *Pesparawi* ernannt wurde. Ambon ist die Hauptstadt der Provinz Maluku (Molukken), welche einige schwere soziale Unruhen vom Ende der 1990er Jahre bis in die frühen 2000er Jahre erlebt hat. Die Religionskriege zerstörten nicht nur die Stadtinfrastruktur und öffentliche Einrichtungen, sondern auch den Dialog zwischen den Religionen, der im Laufe der Zeit aufgebaut worden war. Religiöse Toleranz, die im *pela gandong* System festgeschrieben war, um gleichwertige Beziehungen zwischen Dörfern, Bezirken oder Königreichen zu formalisieren, zerbrach vollkommen binnen weniger Jahre.

Mit ihrem Mut, sich als Gastgeber des 11. Nationalen *Pesparawi* anzubieten, demonstriert die Stadt Ambon der Öffentlichkeit, dass sich die Situation auf den Molukken und insbesondere in der Hauptstadt wieder normalisiert hat. Wenig überraschend war es dann, dass der Organisator Psalm 133,1 „Seht doch, wie gut und schön ist es, wenn Brüder miteinander in Eintracht wohnen!“ als Thema des Festivals auswählte. Das Thema beschreibt klar das inzwischen friedlichere und tolerantere Klima auf den Molukken. Ambon offenbarte ehrliche Anstrengungen bei der Veranstaltung des Festes, indem alle Beteiligten der Gemeinde eingebunden wurden: die Kommunalverwaltung, die Geschäfte vor Ort, das Militär, die Polizei und die Gemeinden der Muslime, Hindus und Buddhisten. Das achttägige Festival (4.-11. Oktober 2015) war fröhlich und friedlich. Alle Beteiligten waren beeindruckt von der Gastfreundlichkeit der Stadtbewohner während des Festivals. Ihre Herzlichkeit und Aufrichtigkeit haben das Image von Ambon von einer feindseligen Stadt in eine nicht nur in ihrer Natur, sondern auch in ihren Bewohnern schöne Stadt gewandelt.

### Die Organisation des Festivals

In der Schlussfeier des 11. Nationalen *Pesparawi* wurde der Gastgeber Maluku für den Gesamtsieg prämiert und schlug damit seinen größten Konkurrenten, die West Papua Provinz. Maluku gewann in drei Kategorien: Männerchöre, Kindersolo (7-9 Jahre) und Christlicher Pop. Die West Papua Provinz als zweiter Sieger erhielt ebenfalls Trophäen für drei Kategorien: Frauenchöre, Jugendchöre, Jugendsolo (10-13 Jahre).

**Agastya Rama Listya**  
Chorleiter  
und Komponist

### Vielfalt im Nationalen Pesparawi vereint

Musik (in diesem Fall Chormusik) hat sich als effektives Mittel erwiesen, verschiedene ethnische oder religiöse Gruppen zu vereinen. Unterschiede schmelzen, sobald die Musik spielt. Während der Eröffnungsfeier spielte eine Blaskapelle, deren Mitglieder Schüler einer kommunalen öffentlichen Koranschule, Madrasah Aliyah Negeri I Ambon, waren. In der Parade wurde eine Gruppe von Teilnehmern im Hidschab gesichtet, bevor der indonesische Präsident das Festival eröffnete. Die Wettbewerbsorte waren nicht nur mit Mitgliedern der christlichen Gemeinden gefüllt, sondern auch mit denen anderer Religionen. Es schien fast, als wäre nur Musik in der Lage, die Menschen derart zu einen. Chormusik könnte daher als ein Phänomen betrachtet werden, das Religionen, Rassen und Gruppen zusammenbringt.

Die Versuche und Anstrengungen, die Einheit in der Vielfalt von Ambon wiederherzustellen, ist im 11. Nationalen Pesparawi erfolgreich geglückt. Während früher die Vielfalt durch das *pela gandong* System vereint wurde, hat Ambon heute seine Vielfalt durch Musikveranstaltungen zusammenbringen können. Ein großes Display am Flughafen mit dem Motto „Ambon, die Stadt der Musik“ schien es neu zu formulieren, dass das neue Ambon ein musikalischeres Ambon ist.

In Zukunft könnte die Internationale Föderation für Chormusik mehr zum Weltfrieden durch Chormusik beitragen. Chormusik kann als eine effektive Art betrachtet werden, Menschen verschiedener Religionen und ethnischer sowie politischer Hintergründe zu vereinen. Die Art, wie Musik unsere Herzen berührt, befähigt die Musik oder Chormusik, eine friedlichere und hoffnungsvolle Welt herbeizuführen. Das 11. Nationale Pesparawi in Ambon war nur ein Beispiel, wie Musik Menschen unterschiedlicher Kulturen und Religionen zusammenbringt.

**Agastya Rama Listya** machte seinen Bachelorabschluss in Musiktheorie und Komposition am Indonesischen Institut für Kunst in Yogyakarta. Seinen Masterabschluss in geistlicher Musik und Chorleitung machte er am Luther-Seminar und St. Olaf College in Minnesota, USA. Zwischenzeitlich promovierte Agastya in Musikethnologie an der Otago Universität in Neuseeland. Agastya war Gründer und Leiter des Lentera Kashi Vokalensemble und Satya Wacana Vocal Consort. Neben seiner Tätigkeit als Chorleiter komponiert Agastya Chormusik. E-Mail: [agastya123@yahoo.com](mailto:agastya123@yahoo.com)



Übersetzt aus dem Englischen von Annette Borstlap, Deutschland ●

## Choral Technique

### Die Stimme der Natur und des Menschen (s. 43)

#### 1. Die Schönheit einer harmonischen Ästhetik

#### Ein möglicher Dialog zwischen dem Klang der Steine (Stimme der Natur) und der menschlichen Stimme (im Chor)

Spontan erhebt sich eine Frage: warum sollte man über eine Skulptur sprechen in einem auf Musik spezialisierten Heft wie dem ICB, das sich mit verschiedenen Gattungen, Stilen und darauffolgenden Interpretationen beschäftigt, mit Aufführungspraxis und Vorschlägen, mit der Einzigartigkeit, Komponisten und vergessene oder zumindest selten aufgeführte Kompositionen wiederzuentdecken – oder sich Themen gegenüberstellt, die Instrumente, Chöre, die Stimme oder die sie flankierenden Hilfetemen betreffen?

Wenn der Kern von allem (in weiterem Sinne) die Stimme ist, und die Stimme Klang, dann kann man auch nach der Herkunft des Klangs fragen, wie er entstand, welche Materie er ausstrahlt, welche Eigenart er hat, welche die mitschwingenden Räume sind, welches die Ausdruckskraft ist, und so weiter.

Mit den Klangskulpturen von Pinuccio Sciola betritt man eine alte Welt, gleichzeitig magisch und real; in ihnen erkennen wir sehr gut die Idee, die jedem Musiker zu eigen ist, dass Klang aus der Stille entsteht. Genauso, als Vermischung von Gedanken, führt uns unser Verstand zurück zum Titel des Chorbuchs von Fosco Corti *Atem ist bereits Singen*, oder zu den Thesen von Yehudi Menuhin in *Musik und inneres Leben*.

Der Klang lebte seit Urzeiten, bevor er im Menschen, seinen Stimmbändern auftauchte, vor der Geburt des Lichtes im Stein ... (sagt der Bildhauer). Es ist wundervoll, nicht utopisch, zu denken, dass der Klang in allem ist, bei Menschen und im Stein, und dass dies die Seele des Mysteriums ist. Nicht eingesperrt oder erstickt, im Gegenteil, befreit führt uns der Klang zu einem Dialog mit uns selber, welcher Art er auch sein möge.

Es ist nicht undenkbar, dass zeitgenössische Komponisten, deren erfindungsreiche Ausdrucksweisen ständig auf Erkundung sind, sinnvolle Lösungen finden können, die sich bei Pinuccio Sciolas Klangskulpturen nicht mit „Klangmobiliar“ abfinden, sondern sie als eine bedeutsame Ursprache empfinden, die in einem direkten Weg erläutert werden kann und eine Notwendigkeit für einen Dialog zwischen dem *Element* Naturstein und dem Klang der Singstimme des *Menschen* wird.

Fähig zu sein, die Künste in beiden zu vereinigen, die mentalen Grenzen zu durchbrechen, die zu leicht

aufgerichtet werden, um den Weg von der einen zu der anderen Disziplin zu behindern, heißt, den ersten Schritt auf das Verständnis der Kunst selbst gehen – das ist, sicherzustellen, dass in diesem Fall Polyphonie und Lithophonie (Stimme – Stein) sich als komplementär und ausgleichend zeigen, wie es üblich ist zwischen Schauspielerei und Gesang.

Die Stimme zwischen Natur und Mensch, zwischen Atem und Singen, zwischen Materie und Seele, zwischen Technik und Künsten bleibt das Sein von allem.

## 2. Die Bedeutung der Kompositions-Forschung im Dialog mit der Stimme

### Wie die Skulpturen zu interpretieren und zu spielen sind

Aus diesem Grund bin ich der Meinung, dass man bei den Klangskulpturen von Pinuccio Sciola nicht vorgeben sollte, eine Komposition zu erfinden (verschiedene Komponisten haben sich in dieser Beziehung versucht und experimentiert); dies sind lebende Plastiken, die man im wahrsten Sinn des Wortes zu interpretieren lernen muss. Jede spricht eine andere Sprache in Beziehung zu den physischen Eigenheiten des Klanges: Tonhöhe, Stärke, Timbre. In Beziehung auf die Form: Form, Größe, Gewicht, Zwischenräume, das Format der Steinketten, in der Tiefe der Einschnitte oder nicht, und je nach der Art des Anschlags.

Die Komposition steckt bereits innerhalb des Steins, der seine eigene Sprache spricht. Alles hat einen eigenen Startcode, der zu Ausdruckszwecken genutzt werden kann, und in der Matrix findet sich bereits ein vorgeformtes Skelett, das die interpretatorischen Lösungen suggeriert – unter der Bedingung, dass es dort bereits das Verlangen und die Beschäftigung mit einem tiefen Lauschen gibt, meditativ, um den Klang besser herauszubringen und wieder vorzuschlagen. Jahrhunderte der Geschichte haben uns wunderbare dreidimensionale Statuen gegeben, die uns auch heute noch verzaubern. In einer uns ganz nahestehenden Vergangenheit wurden Künstler an beweglichen Skulpturen gemessen, die vier Dimensionen schufen; einige Skulpturen schaffen mechanische Geräusche, fallen in das Experimentalfeld mit fünf Dimensionen. Pinuccio Sciola ging darüber hinaus und schuf eine sechsdimensionale Skulptur, die verzaubert, weil der Stein singt.

In der Analyse der Komposition wird es offenbar, dass keine Hindernisse zwischen den Schwingungen des Steins und den Stimmklängen aufgerichtet werden, so dass die Forschung eindeutig auf diese Idee von Austausch und Ausgleich stößt. Die „eingesperrte“ menschliche Stimme kann ein Kontrapunkt zu den vom Stein befreiten Klängen werden im stetigen Hin und Her zwischen dem gesungenen Wort und dem Klang. Die Stimme der Natur erzeugt in genauer Übereinstimmung mit der menschlichen Stimme eine Art Ursymbiose, die erweckt und animiert werden kann.

Nachdem das Kunstwerk von der Hand des Bildhauers in Kalkstein oder Basalt geschaffen wurde, bleibt dem Musiker die sensible Aufgabe der Interpretation des Ergebnisses, so dass die Skulpturen sich untereinander mitteilen oder sich mit der menschlichen Stimme verbinden. Indem ich die Schönheit dieser neuen Ausdrucksquelle vorschlage, eröffnet sich mir eine Quelle tiefen Interesses mich mitzuteilen: nicht aus dem Grund einfacher und oberflächlicher Neugier, einem Überraschungs- oder noch schlimmer dramatischem Effekt, sondern aus Einsicht in den Pulsschlag einer neuen Dimension, die größeren Wert und Wesen besitzt, nicht nur formal und ästhetisch, sondern vor allem lebendig, empfindlich, ätherisch und vibrierend.

## 3. Zwei Kompositionsbeispiele

### SOUNDS PROFILES (Klangprofile) (mit einem Text von Yehudi Menuhin)

#### Verknüpfung von Klängen in ihrer mystischen Farbe

*Länge etwa 4 Minuten*

Aus den Kalkstein-Skulpturen tauchen nacheinander monodische Linien auf, wie kurze gregorianische Tonfolgen, die sowohl mit dem gewollten Schnitt der Steine in Bezug auf ihre Gestalt, auf ihre Ästhetik, Tiefe und Dicke vom Künstler bestimmt werden, ebenso wie die Gestaltung des Gegenstandes mit seinen mehr oder weniger verdichteten und sedimentierten Elementen. Die klangliche Seele der Sache mit ihrer Einzigartigkeit (jede Plastik enthält eine Art von genetischem Code mit Musiknoten, einzigartig und unveränderlich) teilt sich mit ihren Stärken und Beschränkungen dem Musiker mit, der nach einem schöpferischen Pfad sucht. Die Steinplatten, einmal angeschlagen, senden Töne aus, Klangfarben und Stimmungen, bis an die Grenze des Hörbaren, die in der Stille schweben können und zu uns sprechen.

Aus der Stille gebiert sich der Klang und wird hörbar. Die Gliederung des Stücks geschieht in vier kurzen Perioden (an einer Skulptur mit dem Bogen angestrichen und aufblühend mit ergänzenden Klängen der Reflektion von den anderen Skulpturen); sie alle werden von einer kurzen Lesung über den Wert der Stille eingeleitet, Ergebnis von Gedanken des großen Geigers, ausführenden Künstlers und Lehrers Yehudi Menuhin.

### Der Wert der Stille (aus *Musik und inneres Leben*)

#### Yehudi Menuhin

Stille. Einen Musiker bitten, etwas zu sagen, das offensichtlich das Gegenteil dessen ist, was er vorstellt, mag unsinnig erscheinen oder zumindest paradox. Aber lassen Sie mich Ihnen erklären, was die Stille für mich als Musiker bedeutet.

Diese so schöne Kirche ist ein Beispiel für Frieden und erlaubt uns, die tiefe Bedeutung dieses Wortes zu ergründen. Ist Stille nicht vielleicht „das tiefe Wesen dessen, was wir erhoffen, von allem, das noch nicht erfüllt worden ist“? In dieser furchtbar überfüllten Welt wurde Stille abwesend, in der Leere versuchen wir Raum zu schaffen mit Gerede statt mit gehaltvollem Sprechen, mit etwas Tieferem, zum Beispiel mit Glauben. Und was unerfüllt ist,

ist es nicht eine süße kleine Stimme, die wir in dem schrecklichen Geräusch nicht mehr erkennen können, das unser Leben umgibt?

Die Stille ist ohne Unruhe, ist nicht Leere, ist Klarheit, aber nicht Farblosigkeit. Sie ist Rhythmus wie derjenige, der von einem gesunden Herzen ausgedrückt wird. Sie ist die Basis jeden Gedankens, jeder wirklichen Schöpferkraft. Aus der Stille kommt alles, was lebt und bleibt; wer die Stille im Inneren behält, kann dem äußeren Geräusch unbewegt begegnen, denn Stille verbindet uns mit dem Universum, der Ewigkeit. Sie ist die wirkliche Wurzel des Daseins und gibt dem Leben Ausgewogenheit. Die Stille ist gleichzeitig fassbar und unfassbar, und in diesem Sinne wage ich sie *Musik* zu nennen.

#### **AVE MARIS STELLA**

#### **Komposition, in der die menschliche Stimme mit den Naturklängen zusammenwirkt für Skulpturen, Stimme und Chor**

*Länge etwa 5 Minuten*

Die Klangskulpturen verweben mit der menschlichen Stimme und übertönen Momente, in denen eine Art von archaischem Kontrapunkt für zwei Stimmen geschaffen wird. Natur – Mensch, Materie – Geist, Stille – Klang in einer Verbindung von Greifbarem und Abstraktem. Der religiöse Text über die Reinheit von Maria, dem Meerstern, begleitet und spielt all die Klänge, die den aus Wasser geborenen Kalkstein wieder im Echo zu Wasser zurückgeben und ihn wie die Natur singen lassen.

#### **4. Gesichtspunkte von Lehren und Lernen**

##### **Die Sache entdecken und fühlen mit verschiedenen Augen**

Es ist eine unglaubliche Freude für jedes Kind, herauszufinden, dass Klang in allen Elementen der Natur ist und daher auch im Stein (der per definitionem unter die kalten Elemente gezählt wird, statisch, kalt und leblos); es lässt das Kind in absolutem Staunen zurück. Das Kind bleibt still angesichts eines Steins, der jedoch spricht, singt und erzählt ... wer möchte mit ihm reden?

Wie wichtig ist es für ein Kind, herauszufinden, dass der Klang aus der Stille kommt?

Und dass es nicht einfach ist, der Stille nachzuhorchen?

Steine legen das aber nahe.

Jedes Kind kann Pinuccio Sciolas Skulpturen mit eigener Hand spielen, indem es streichelt, reibt, schlägt – und auf diese Weise sich sofort einfühlen, viele gute Antworten für sein Einfühlungsvermögen und seine Neugier finden kann. Die Neugier ist sehr entscheidend, weil sie ein Maßstab für das intellektuelle Wachstum ist.

Jedes Kind, das sich selbst der Kunst nähert, indem es die Aesthetik und die harmonische Schönheit, verfeinert und zart, die inneren Charakteristiken entdeckt, wird sich inne, dass die Künste miteinander verwoben sind. Der Tanz zum Beispiel ist mit Klang und Bewegung verbunden, genau wie auch die Mobiles von Alexander Calder mit ihren leichten und schwebenden Blättern; ebenso auch die Plastiken von Jean Tinguely oder Bruno Munari, die wohlüberlegt auf Geräusche reagieren, die aus Bewegung entstehen. Wenn wir diesen Pfad chronologisch weiter verfolgen, kommen wir zu den Klangskulpturen von Harry Bertoia, die bei Berührung Cluster von ohrenbetäubenden Klängen auslösen.

Anhand der Klangskulpturen von Sciola erkennt das Kind jedoch, dass dies keine gewöhnlichen Objekte sind, sondern lebende Dinge, die zu ihm gehören und eine tönende Seele enthalten.

Eine Skulptur zu spielen bietet überdies eine wunderbare Gelegenheit, sich der magischen Welt der Musik zu nähern. Das Kind beginnt die Sache zu lernen, zu sehen und in einer anderen Art zu hören, mit achtsamem Ohr und Verstand bereit zu sein, lebhaft aber lustig zu lernen, so lustig, dass die Skulptur in ein Spiel verwandelt werden kann.

#### **Link und Videos**

- **Klangprofile**  
<http://bit.ly/1QW1LX3>
- **Ave Maris Stella**  
<http://bit.ly/1M0wEN0>

**Giacomo Monica** studierte Musik am Musikkonservatorium von Parma und promovierte in Violine mit Auszeichnung und Prädikat; danach studierte er an der Accademia Chigiana in Siena bei Salvatore Accardo. Er ist Geigenprofessor am Konservatorium ‚Boito‘ in Parma. Ab den 70er Jahren widmete er sich auch der Chormusik und ethnomusikalischen Forschungen und nahm an nationalen Konferenzen über Volksmusik als Vortragender teil, auch als Jurymitglied vieler internationaler Wettbewerbe. Er nimmt systematisch an Kursen für junge Sänger und Chorleiter teil. Im Jahr 1978 gründete er den gemischten *Coro Montecastello*, für den er die Stücke schrieb, die sein Repertoire bestimmen und mit denen er regelmäßig Choraktivitäten ausführt. 2008 erhielt er den renommierten „Premio Caravaggio“ für die Aufmerksamkeit für und Aufwertung von Volksmusik durch seine ethnomusikalischen Forschungen und seine Chorarrangements. Kürzlich studierte er sehr gründlich neue ausdrucksvolle Wege im Dialog mit der Stimme, nachdem er begeistert die Klangfülle in Klangskulpturen von Pinuccio Sciola entdeckt hatte. E-Mail: [giacomomonica.3@gmail.com](mailto:giacomomonica.3@gmail.com)



## Fünf Êbêrà-Chamí-Gesänge und drei Gedichte. Analytische Annäherung an zwei Werke aus dem Repertoire der zeitgenössischen Chormusik in Kolumbien (s. 49)

### Fünf Êbêrà-Chamí-Gesänge (2013)

Dies ist ein Zyklus von Liedern für einen gemischten Chor, der aus der Verwendung von einheimischen Gesängen der Gemeinschaft Ebera-Chamí (Cristianía - Antioquia, Kolumbien) hervorgeht, die fünf Musikstücken die Grundlage liefern, die von dem Komponisten Felipe Tovar geschaffen wurden. Die Thematik der ausgewählten Gesänge für diesen Zyklus beziehen sich auf verschiedene familiäre musikalische Manifestationen der indigenen Gemeinschaft, wie unter anderem ihre spirituellen, festlichen und Liebesgesänge.

- I. Êbêrà Ûêrà Dau Pâima** (Êbêrà-Frau mit schwarzen Augen). Das Lied spielt auf den weiblichen Brauch an, einen Partner bei anderen Gemeinschaften zu suchen, und es entfaltet sich zwischen der Bewunderung für die ankommende Frau und dem Misstrauen, das jemand Unbekanntes erzeugt.
- II. Chi saupa pono?** (Welche ist die Blume?), Jai-Gesang. Dieses Stück gründet auf einem mythischen Gesang, der sich auf die Dojurá, Flussgeister, bezieht. Darin fragt eine Mutter permanent ihre «kleine Tochter» ('káucheke') nach einer mystischen Blume, die in Flussnähe wächst.
- III. Tila, Tila** (Name einer Êbêrà-Frau), Liebesgesang. Ein Mann lädt eine Frau dazu ein, unten zum Fluss zu ziehen, da sie schon ein Paar sind. Der Gesang reflektiert die übliche Weise der Êbêrà, ihre Behausungen entlang der Flüsse zu verteilen, um so neue familiäre Kerne zu bilden.
- IV. Ituade Choroma** (Großes Maisbier-Fest), Gesang von Bebezón. Der Gesang bezieht sich auf die Jahreszeit der Maisernte.
- V. Copâre Balbinito**, Gesang von Bebezón. Festgesang, mit dem die Êbêrà-Frau andeutungsweise und eindringlich ihren Mann bittet, ihr das Maisbier anzubieten.

### Analytische Annäherung

**ORGANOLOGIE:** Gemischter Chor (Sopran, Alt, Tenor, Bass).

**UNGEFÄHRE DAUER:** 22.

#### FORM

In dem gesamten Werk kann man wahrnehmen, dass die formale Struktur vollständig in Beziehung zu den Texten steht. Auf diese Weise schafft es der Komponist, die wichtigsten musikalischen Materialien oder die Melodielinien aus den Originalgesängen neu herauszustellen.

- *Erster Satz:* Er ist in einer ternären Struktur (ABA) konstruiert.
- *Zweiter Satz:* Er ist in sechs Teile aufgeteilt, deren Zeitdauer ähnlich ist, und sie sind verwandt mit der Struktur und der poetischen Intention des Textes.
- *Dritter Satz:* Genau wie der erste Satz hat er eine ternäre Struktur, bei der die Teile ähnliche Proportionen haben, und beim Finale erscheint eine Coda.
- *Vierter Satz:* Die formale Struktur nimmt man als zwei große Teile wahr: der erste ist in Unterteile geteilt. Der zweite präsentiert kontrastierende Wechsel in Tempo und Textur. *Fünfter Satz:* Er erhält seine Einheitlichkeit durch die andauernde Wiederholung des gleichen Melodiematerials.

#### TEMPO UND METRUM

Allgemein sind die Tempowechsel und die Unterteilung des Metrums eng verwandt mit der formalen Struktur. Auf diese Weise stimmen die metrischen Wechsel und die Verwendung von künstlichen Akzenten mit der Aussage des Textes überein.

#### MELODIE

Die traditionellen Gesänge erscheinen wiederholt und klar und sind die wichtigsten Keimmaterialien. Was die Originalsprache dieser Melodien angeht, kann man sie erfassen in der Tonart der Gesänge, die für den Satz I und IV genommen wurden, und in der Modalität der Gesänge, die für die Sätze II, III und V genommen wurden. Dennoch generieren die harmonischen Verflechtungen zwischen den Haupt- und Untermelodien oder auch die Erzeugung von Klangblöcken Klänge, die man mit anderen Sprachen verbindet, sowie Polytonalismus, Pandiatonismus, Modalismus und ausgedehnten Tonalismus.

**Jhonnier Ochoa**  
Komponist und  
Professor der Musiktheorie

## HARMONISCHE PROZESSE

- *Erster Satz:* Der erste Teil basiert auf Blöcken von triadischen, diatonischen und nicht funktionalen Akkorden der D-Dur-Tonleiter. Diese Akkorde werden durch den Gebrauch von chromatischen oder diatonischen Stütztönen verziert, die im Allgemeinen nicht die Klangkraft zerstören, die auf konventionellen triadischen Akkorden basiert. Es zeigen sich auch Akkorde, die aus dem Austausch mit dem phrygischen Modus abgeleitet sind.
- *Zweiter Satz:* Er wird durch zwei tonale Zentren konstruiert: Das eine in C-Moll, das andere in G-Dur. Der harmonische Gesichtspunkt dieses Satzes wird als tonal-funktional wahrgenommen, mit nicht-modulierenden Chromatismen, die durch Tonmischungen erzeugt werden, in denen der Akkord des Grundtons ohne Vorbereitung von Dur zu Moll und umgekehrt wechselt.
- *Dritter Satz:* Die Akkorde sind triadisch und von den dorischen und mixolydischen Modi abgeleitet. Der Zentralteil (cc. 17-31) hat kein definiertes harmonisches Zentrum, da das harmonische und melodische Material auf einer symmetrischen Skala oder auf einer begrenzten Transpositionsart konstruiert wird. Es ist wichtig zu erwähnen, dass dieser Teil eine in dem Stück unterschiedliche harmonische Färbung erzeugt, da die Akkorde von Sekunden und Quarten, selten aber von Terzen gebildet werden.
- *Vierter Satz:* G-Dur ist das tonale Zentrum. Der Gebrauch von triadischen Akkorden mit Tonalfunktion ist rückläufig, und es erscheinen chromatisch alterierte Dominantakkorde. Außerdem zeigen sich Auflösungen, die die Dominanten ersetzen. Auch herrscht hier die den erhöhten Akkorden eigene Klangkraft als Ergebnis der alterierten Dominanten vor.
- *Fünfter Satz:* Der Komponist kehrt zu D als axialem Zentrum zurück, so dass er dem Werk eine gewisse makroformale Einheit verleiht. Die Einleitung basiert auf erhöhten Akkorden, und der Teil, der in c.8 beginnt und in c.22 endet, wird ausgearbeitet auf der Basis von einigen Prinzipien des Kontrapunktes des 16. Jahrhunderts. Bis zum Ende des Satzes übernimmt er das harmonische Material des ersten.

## TEXTUREN

- *Erster Satz:* Die formale Struktur zeigt einen Wechsel der Texturen. Zum Beispiel ist der erste Teil choral, während der zweite kontrapunktisch ist.
- *Zweiter Satz:* Die Akkorde im Block und die Homorhythmie dominieren diese homophone Textur.
- *Dritter Satz:* Er ist Choral. Die melodische Gestaltung wird durch Durchgangsnote, Stütznoten und Sprünge zwischen Akkordnoten gegeben.
- *Vierter Satz:* Die Blockakkorde und die Homorhythmie dominieren hier.
- *Fünfter Satz:* Im Unterschied zu den anderen Sätzen zeigt dieser eine kontrapunktische Textur im Verlauf, und am Ende nimmt man Akkordblöcke wahr, die die Homorhythmie unterstützen.

## NOTATION

Sie ist konventionell, einschließlich einiger Passagen, in denen Klangeffekte gelingen, die Kontraste in dem Werk erzeugen. Zum Beispiel die *Glissandi*, die sich im ganzen Werk wiederholen. Die Ausnahme zum oben genannten ist die Passage c.12, zweiter Satz; dort singen die männlichen Stimmen in zufälligen Rhythmen, die eine sonore klangliche Atmosphäre erzeugen, die die anderen Stimmen unterstützt.

## KLANGFARBE

Der fünfte Satz bietet eine Passage, in dem ein wichtiger Wechsel der Klangfarbe stattfindet. Der Komponist bittet die Solo-Sopransängerin, dass sie ihre technische Anordnung verändert, um die Passage mit offener Stimme zu singen, um sich so dem Stil des traditionellen Originals anzunähern. Indessen singen die weiteren Stimmen im polyphonen Renaissance-Stil, um so eine dualistische Klangfülle zu schaffen.

### Three Poems (2012), Komponist Freddy Ochoa

Jeder Satz ahmt unterschiedliche Atmosphären nach, die Ereignisse der Natur hervorrufen. Das Werk greift auf den Gebrauch von onomatopoetischen Lauten und Körpergeräuschen zurück, um Geräusche der natürlichen Umgebung zu imitieren, wie z. B. den Gesang von Vögeln, die Geräusche von Fröschen und Insekten, und es werden unter anderem der Wind, der Regen und der Donner nachgeahmt.

- I. Night in the forest.** Es erinnert an eine ruhige Landschaft in einem nächtlichen feuchten Wald. Die von den Stimmen erzeugten Effekte ahmen die fallenden Regentropfen nach, das Geräusch des Windes in den Bäumen, den Gesang der Nachtvögel, die Geräusche der Frösche und Insekten.
- II. Storm.** Es beginnt mit einigen Klagegesängen, die eine Situation der Unruhe andeuten. Unruhige Vögel und andere Geräusche fließen durch die Nacht. Plötzlich erschüttert ein mächtiger Donner den nächtlichen Frieden, und ein Sturm wird entfacht. Nach dem Chaos endet der Satz, als der Regen zu verschwinden beginnt.
- III. Rising sun.** Ein hinzugefügter Akkord (*cluster*) aus acht Klängen drückt das Verschwinden der Sonne am Horizont aus; ein neuer Tag beginnt. Ein Bienenschwarm, der von weiblichen Stimmen imitiert wird, zieht ruhig nach dem Unwetter vorbei.

### Analytische Annäherung

**ORGANOLOGIE:** Gemischter Chor (SATB)

**UNGEFÄHRE LÄNGE:** 15

## FORM

*Erster Satz:* konstruiert in sechs durch Farb- und strukturelle Wechsel fragmentierten Teilen gemäß der Poetik.

*Zweiter Satz:* Er ist in fünf Teile durch abrupte Wechsel in Textur, Dynamik und rhythmische Maße aufgeteilt.

*Dritter Satz:* Er besteht aus fünf Teilen, die klar durch Wechsel in Textur und harmonischer Dichte aufgeteilt sind.

## TEMPUS UND METRIK

Im ersten wie im dritten Satz ist eine Starke Beziehung der Taktart zu den Betonungen des Textes ersichtlich. Im zweiten Satz unterstreichen die Tempiwechsel und ihre rhythmischen Artikulationen den starken Charakter des Gedichts.

## MELODIE

Die melodische Bewegung wird vom Beginn der Akkorde oder der Klangblöcke her gedacht, und nicht von der individuellen Bewegung der Stimmen. Auf diese Weise werden die Linien statisch gehalten und in geraden Rängen, was am Interesse des Komponisten an diatonischen Zusatztönen liegt.

## HARMONISCHE PROZESSE

Der Modalismus, die Pentatonik und die Pandiatonik sind die vorherrschenden harmonischen Mittel in dem Werk. Die vertikalen Strukturen gehorchen diatonischen, gelegentlich chromatischen Zusätzen, die aber den Modalismus als vorherrschende Sprache erhalten. Die vertikalen Strukturen werden auch anhand von Dur- und Mollakkorden mit hinzugefügten Septimen und/oder Nonen geschaffen. Das Werk zeigt in seiner Form Wechsel in Textur, Dynamik oder Rhythmus.

- *Erster Satz:* Die harmonische Ergänzung ist ein Mittel, das in dem Satz permanent erscheint, indem sie Quintakkorde erzeugt, die eine modal-lydische diatonische Färbung auf D-Moll erzeugen. Die Modalität ist vorherrschend, obwohl einige nicht-diatonische Noten erscheinen.
- *Zweiter Satz:* Der Ton C fungiert als axiales Zentrum. Über diesem werden Harmonien mit Tendenz zu einem mollartigen Klang konstruiert.
- *Dritter Satz:* Das axiale Zentrum ist F-Dur, und wie in den anderen Sätzen werden modale Substitutionen über dem besagten Grundton oder über nahe gelegenen Tönen präsentiert.

## TEXTUREN

Die homophone Textur herrscht in dem Werk vor. Man kann von zwei Formen sprechen, die Homophonie zu behandeln: Die erste resultiert aus der Summe der Klänge, die große diatonische Zusatztöne bilden und so ätherische, flüchtige und minimalistische Klangfarben erreichen. Die zweite resultiert aus der Bewegung der Blöcke von diatonischen Akkordblöcken, die sich homorhythmisch bewegen.

## MITTEL DER KLANGFARBEN

Die in dem Werk erreichte harmonische Dichte verdankt sich dem Notieren in acht Stimmen für den ersten Satz, und dem konstanten Gebrauch des *divisi* in den anderen beiden. Das Ergebnis dieser harmonischen Dichten erzeugt diatonische Aggregate oder triadische Strukturen, die Spannweiten von mehr als zwei Oktaven umfassen. In dem Werk erscheinen Effekte, die unter anderem durch die Stimme, ein Pfeifen und die Handflächen erzeugt werden. Auch wenn das keine Techniken sind, die von der Stimme erzeugt werden, da die Form, in der Klang erzeugt wird (das Singen) konventionell ist, erschaffen sie Klangatmosphären, die dem Werk exotische Nuancen einhauchen. Vor allem aber dienen sie dazu, die durch die Titel der Sätze hervorgerufenen Bilder buchstäblich darzustellen. Durch die Form, in der die musikalischen Texturen und die Klangeffekte in dem Werk erschaffen werden, bemerkt man einen starken stilistischen Einfluss von nordamerikanischen Komponisten wie Eric Whitacre, Paul Helley und Morten Lauridsen.

Die Musik des in Kolumbien geborenen Komponisten **Felipe Tovar-Henao** ist stark geprägt durch ein tiefes Interesse an einer weiten Vielfalt an Poetiken und Ästhetiken und dadurch, die Zuhörer auf multiple Ebenen der Wahrnehmung zu erheben, und er erhielt durch seine ganze berufliche Laufbahn eine große Anerkennung. Er hat gemeinsam studiert mit den Komponisten Andrés Posada-Saldarriaga (Kolumbien) und Marco Alunno (Italien-Kolumbien) und erwarb 2015 einen Abschluss in Musikkomposition an der Universität EAFIT (Medellín, Kolumbien), wo er auch hohe Auszeichnungen für seine Abschlusskomposition erhielt, und er erhielt ein Ehren-Lehrstipendium, um seine Graduiertenstudien an derselben Universität verfolgen zu können. Er hat auch aktiv an Master Classes und privaten Unterrichtsstunden bei renommierten Komponisten wie unter anderem Kamran Ince (Türkei-USA), Javier Álvarez (Mexiko), Alberto Villalpando (Bolivien), Víctor Agudelo (Kolumbien) und Mark Olivieri (USA), teilgenommen. 2014 wurde er durch den kolumbianischen Dirigenten Andrés Orozco-Estrada in Zusammenarbeit mit dem Symphonieorchester EAFIT und dem Orchester des Schulnetzes von Medellín mit dem Stück *Tubiphona exequialis: Images for brass ensemble, percussion and celesta* beauftragt. 2013 wurde er auch mit einem Kreativzuschuss durch die Verwaltung von Medellín ausgestattet, um den Gesangszyklus *Fünf Embera-Chami-Gesänge* für gemischten Chor zu schreiben. Gesponsert durch die Stiftung Fraternidad-Medellín, das philharmonische Orchester von Medellín, COLFUTURO, den Kulturminister von Kolumbien sowie die Universität von Indiana arbeitet er momentan auf einen Masterabschluss in Komposition an der IU-Jacobs School of Music in Bloomington/IN hin, wo er bei dem amerikanischen Komponisten Don Freud studiert. Auch arbeitet er am JSOM / Lateinamerikanischen Musikzentrum als Musikarrangeur für das Lateinamerikanische Musikensemble.

## Toksični Psalmi – Giftige Psalmen: Carmina Slovenica Karmina Šilec, künstlerische Leiterin (s. 59)

©2012 Oxford University Press

[www.carmina-slovenica.si](http://www.carmina-slovenica.si)

Eine gewöhnliche Kritik an vielen Choraufführungen ist ihre plumpe visuelle Präsentation. In unserer Multimedia-Welt stehen manche Chöre nur da und singen. Auf Carmina Slovenica – ein Frauen-Ensemble, das Chormusik und Theater miteinander verbindet, um kraftvolle zu Herzen gehende Programme zu schaffen, passen solche Kommentare nicht.

Ursprünglich als Central Chor Maribor 1964 gegründet, war das preisgekrönte Ensemble einer der führenden Chöre in Jugoslawien und nannte sich ab 1997 Carmina Slovenica. Außer ihren öffentlichen Auftritten befasst sich der Chor auch damit, jugendliches Publikum durch die Musik zusammen zu bringen und auf es einzuwirken.

Die jetzige künstlerische Leiterin Karmina Šilec ist ein früheres Chormitglied und übernahm die Leitung im Dezember 1989. Ihre künstlerische Vision beschwört die Tradition des griechischen Dramas in Carmina Slovenicas aufwendigen Chorproduktionen herauf, in denen Šilec auch die Rolle der Bühnendirektorin, Bühnenbildnerin und Choreographin übernimmt.

*Toksični Psalmi – Giftige Psalmen* ist eine Einspielung der Produktion von 2015, die von *TheatreMania* als “überwältigender Augen- und Ohrenschaus” und von der *New York Times* als “packend, doch paradoxerweise dennoch bezaubernd” beschrieben wird. Obwohl der Titel nicht der ästhetisch gefälligste für ein Chormusik-Album ist, wird in den Anmerkungen begründet, welche rationalen Überlegungen hinter dieser Titelauswahl standen.

“*Giftige Psalmen* sind eine Reflexion der spirituellen Qualen von heute. Durch die Musik hinterfragt das Projekt Palästina, syrische Waffen, Konzentrationslager, Blutfehden, Ausmerzungen und Verseuchung der Religionen und ruft dadurch ein Nachdenken über die menschliche Brutalität hervor. Das Leben eines Mannes wird in ein Drama im Hier und Jetzt verwandelt: Männer, die um der Verherrlichung ihrer religiösen Psalmen willen töten. Die Haltung des Autors ist nicht die eines Agitators – der das Gefühl, dass “etwas getan werden muss” heraufbeschwört – sondern ausschließlich kontemplativ, sie will zum Nachdenken anregen. Trotz dieser “Distanziertheit” ist die Gewalt in *Toxic Psalms* politisch betont und religiös geprägt. Die Religion ist einer der Hauptgründe für mörderische Gewalt auf der Welt. Aber wirkliche Moral erfordert von uns, die volle Verantwortung für unsere Taten zu übernehmen ohne sich hinter der Figur des großen Anderen zu verstecken...”

Mögen die Leser die obige Stellungnahme umstritten finden oder nicht, so werden sie sicherlich Notiz von den provokativen Bildern der theatralischen Produktion in diesem Album nehmen – dazu gehören Sänger in schwarzem Kostüm mit verschiedenen Bühnenrequisiten, zeitgenössischen Tanzposen, Bühnenschminke, Nebelmaschineneffekte und eine Frau, die Fruchtsaft in ihren Mund presst.

Abgetrennt von der theatralischen Bühnenshow kommt die Audio-Einspielung mehr traditionell herüber, obwohl sie hauptsächlich zeitgenössische westliche Musik beleuchtet. Das erste Werk ist *Paskutinės Pagonių Apeigos (Die letzten heidnischen Riten)*, ein Oratorium des litauischen Komponisten Bronius Kutavičius aus dem Jahr 1978. Dieses enthält eine kraftvolle Keyboard-

Begleitung, Chor und Solistin. Die Einleitung “O du grüne Heuschrecke” mit sich leicht verschiebenden Passagen, die Obertonfolgen nachzeichnen, wird gefolgt von der “Feier des Berges Medvėgalis”, ein schnellerer Satz mit rhythmisch ineinander verwobenen minimalistischen Linien. Die nächste Passage heißt “Beschwörung der Schlange”. Hier werden die zwingenden Befehle der Sopransolistin über den gleitenden Melodien des Ensembles vorgetragen und vom Akkordeon begleitet. Im letzten Satz kommt die Orgel zur Geltung, die nicht-funktionale Akkorde über den gespenstischen vokalen Motiven des Chores spielt. Die Texte sind einfach und heben die Urbeziehungen zwischen Mensch und Natur hervor.

Als Nächstes erklingen die *Puksånger* (Paukengesänge) der schwedischen Komponistin Karin Rehnqvist, die von 2 Sopransolistinnen mit Paukenbegleitung gesungen werden. Der dramatische Vortrag enthält sowohl am Anfang wie am Ende des Werkes das sogenannte ‘kulning’, ein traditioneller skandinavischer Gesang mit kräftigem Tonansatz ohne Vibrato in extrem hohen Lagen (Lockruf der Hirten), welchen Rehnqvist oft in ihre Kompositionen einbindet.

Darauf folgen 3 weitere zeitgenössische europäische Werke. Am bemerkenswertesten ist *Tuulet (Winde)* von Tellu Virkalla (nun Tellu Turkka), einem finnischen Fiedler. Obwohl es friedlich beginnt mit einer volksliedhaften finnischen Melodie, gesungen in Terzen, wird es bald lebhafter

mit einer spannungsvollen Trommelbegleitung im 5/4-Takt. Carmina Slovenicas enorme Energie und ihr strahlendes Vokaltimbre machen diese Komposition zu einer fesselnden und ansteckenden Proklamation und zu einem Höhepunkt des Albums.

Auch mit dabei sind die bekannten *Past Life Melodies (Melodien nach dem Tode)* der australischen Komponistin Sarah Hopkins, die sie ursprünglich 1991 schrieb und ihrem Vater John Hopkins widmete. Hopkins geisterhafte Melodie und beunruhigende Gegenmelodie wird über Brummtönen geführt. Am Ende spielt Obertongesang eine große Rolle, wobei die Obertöne in der hellen Vokalfarbe des Ensembles deutlich hörbar sind. Die Intonation leidet hier etwas, da das Ensemble während des langanhaltenden Schlusstons um fast einen Halbton steigt.

Unter den vielen zeitgenössischen Kompositionen finden sich auch 2 historische Werke. Das eine ist Rachmaninoffs *Bogoroditsje Devo*, der bekannteste Teil aus seiner *Ganznächtlichen Vigil*. Dieser Satz für Frauenchor wird traditionell und wunderschön gesungen. Diesem folgt ganz abrupt John Pamintuans *De Profundis*, ein dissonantes Werk in lateinischer Sprache über einem Ostinato von Altstimmen und Bassgitarre. Der Text stammt aus einem Gedicht des spanischen Dichters Federico Garcia Lorca.

Darauf folgen weitere zeitgenössische Werke, darunter auch *Raua needmine* ("Fluch auf das Eisen") des estnischen Komponisten Veljo Tormis. Dieses intensive Werk mit Texten aus der Kalevala ist stilistisch als Ruf und Antwortgesang zwischen Solistin und Ensemble aufgebaut und wechselt ab zwischen Teilen, die verschwiegene Mystik beinhalten und solchen voller lauter fanatischer Energie mit hämmernden Trommelschlägen. An einem weiteren dramatischen Wendepunkt hören wir, wie die Streicher Pergolesi's *Sancta mater speciosa* aus seinem *Stabat Mater* anstimmen. Während Klang und Artikulation des Chores recht brillant sind, lassen die Intonation (besonders beim Oktavsprung) und Homogenität zwischen den Stimmen zu wünschen übrig. Die Einspielung schließt mit einem Auszug aus dem *Stabat Mater Dolorosa* des amerikanischen Komponisten Jacob Cooper für Streichorchester und 4 verstärkten Stimmen. Dieses langsame bedächtige Werk beinhaltet allmähliche Übergänge, die versetzt durch alle Stimmen wandern, und erinnert an Filmmusik, da es Schritt für Schritt aus der Dissonanz langsam die abschließende Konsonanz erreicht.

Obwohl es nicht das beste Geschenk sein mag, ist "Giftige Psalmen" ein faszinierendes Album. Carmina Slovenica verdienen großes Lob für ihre erfinderische und thematische Programmauswahl, für ihr Engagement, gehaltvolle Chormusik als Teil einer sinnvollen Choreographie mit fesselnden visuellen Elementen zu präsentieren. Ihr Gesang ist zwar nicht außergewöhnlich, doch ziemlich klangstark, und sie wechseln durch das ganze Programm hindurch beeindruckend zwischen verschiedenen Klangfarben. Obwohl die meisten Komponisten in *Giftigen Psalmen* recht unbekannt sind, ergeben ihre Werke doch eine effektvolle Zusammenstellung.

Weder die Ausrichtung von Carmina Slovenicas politischem Engagement noch ihr avantgardistisches Programm, welches nicht besonders schwer ist, mag bei allen Hörern Anklang finden. Einige musikalische Elemente sind auch nicht direkt perfekt, wie z.B. kleine (aber hörbare) Intonationsprobleme sowie störende Fade-outs am Ende von Pergolesis Duett und Boaz Avnis Kyrie Eleison. Aber die größte Unzulänglichkeit der *Giftigen Psalmen* ist das Medium selbst. Seiner theatralischen Ausdruckskraft beraubt kann die Audio-CD den Hörer nicht so machtvoll mitreißen wie eine Live Aufführung. So hören wir z.B. perkussive Klänge in der instrumentalen Eröffnung des "Sancta Mater Speciosa", die einem wie eine Ensemble-Choreographie vorkommt, aber der Hörer kann nur spekulieren, was Form und Bedeutung betrifft. Und die Fotos im Album scheinen intensive theatralische Leistungen zu suggerieren.

Obwohl es nur ein Echo der anfänglichen Aussagen und Zitate ist, so steht *Giftige Psalmen* für eine bewegende Verschmelzung von Choraufführung, Tanz und Theater. Die Anstrengungen von Carmina Slovenica sollten als ein empfehlenswertes Modell für andere Vokalensembles aufgenommen werden, danach zu streben, durch neue Konzertformen eine Verbindung mit dem modernen Publikum zu schaffen.

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

