



ICB

INTERNATIONAL
CHORAL
BULLETIN

ISSN - 0896-0968

Volume XXXIX, Nummer 3

3. Quartal, 2020 — Deutsch



DOSSIER
**GRUNDLEGENDE PSYCHOLOGISCHE
PROZESSE BEIM DIRIGIEREN**

Composer's Corner:
Die Chormusik spiegelt unsere Seele
und ist Ausdruck unserer sozialen
Zusammengehörigkeit
Ein Interview mit John Rutter

INTERNATIONAL CHORAL BULLETIN

COVER

John Rutter

DESIGN & CONTENT COPYRIGHT

© International Federation
for Choral Music

PRINTED BY

PixartPrinting.it, Italy

SUBMITTING MATERIAL

When submitting documents to be considered for publication, please provide articles by Email or through the ICB Webpage:

http://icb.ifcm.net/en_US/

proposeanarticle/. The following electronic file formats are accepted: Text, RTF or Microsoft Word (version 97 or higher). Images must be in GIF, EPS, TIFF or JPEG format and be at least 300dpi. Articles may be submitted in one or more of these languages: English, French, German, Spanish.

REPRINTS

Articles may be reproduced for non commercial purposes once permission has been granted by the managing editor and the author.

MEMBERSHIP FEES

Membership fees are calculated following the United Nations Human Development Index, and are payable in Euro or Dollars with credit card (VISA, MASTERCARD, AMERICAN EXPRESS, PAYPAL), or bank transfer, to IFCM. For more information, please consult the IFCM membership page at <https://www.ifcm.net/>.

PRINTED COPIES

For Members (with basic membership):
US\$ 40.00 (36 Euros) per year.
Included in other memberships.
For Associates and non-Members:
US\$ 60.00 (53 Euros) per year.
For a single copy, [contact the office](#)

**THE VIEWS EXPRESSED BY THE
AUTHORS ARE NOT NECESSARILY
THOSE OF IFCM**

CONTENTS

3. Quartal 2020 - Volume XXXIX, Nummer 3

1 DAS WORT DER PRÄSIDENTIN

Emily Kuo Vong

DOSSIER

3 GRUNDLEGENDE PSYCHOLOGISCHE PROZESSE BEIM DIRIGIEREN

Theodora Pavlovitch

IFCM NEWS

13 IFCM UND DIE QATAR NATIONAL CHORAL ASSOCIATION ARBEITEN AM WSCM 2023/2024

IFCM Pressemitteilung

CHORAL WORLD NEWS

15 IN MEMORIAM COLIN MAWBY

Aurelio Porfiri

18 CHÖRE UND DAS CORONAVIRUS... DER TAG DANACH

Aurelio Porfiri

21 EIN KLEINER PLAUSCH MIT ANTON ARMSTRONG – SEIT MEHR ALS 30 JAHREN STOLZES MITGLIED DER INTERNATIONALE FÖDERATION FÜR CHORMUSIK (IFCM)

Andrea Angelini

IMPOSSIBLE INTERVIEWS

27 DIE WAHRE GESCHICHTE DER VESPERN DER SELIGEN JUNGFRAU VON ALESSANDRO GRANDI

Andrea Angelini

CHORAL TECHNIQUE

33 ZUR AUSFÜHRUNG MIKROTONALER CHORMUSIK, TEIL 2 MAN MACHT SICH DIE HÄNDE SCHMUTZIG

Robert Lopez-Hanshaw

COMPOSER'S CORNER

41 DIE CHORMUSIK SPIEGELT UNSERE SEELE UND IST AUSDRUCK UNSERER SOZIALEN ZUSAMMENGEHÖRIGKEIT EIN INTERVIEW MIT JOHN RUTTER

Andrea Angelini

REPERTOIRE

45 DIE HERAUSFORDERUNG FÜR INDONESISCHE CHORLEITER BEI DER AUSWAHL GEISTLICHER CHORWERKE

Agastya Rama Listya

50 VIELE STIMMEN: DIE NEUE POLYPHONIE IN DER ENGLISCH- SPRACHIGEN CHORMUSIK DES 21. JAHRHUNDERTS, TEIL 1

Graham Lack

57 SPONSORING INDEX

58 CHORAL CALENDAR



DAS WORT DER PRÄSIDENTIN



EMILY KUO VONG

Präsidentin

Liebe Freunde und Freundinnen,

Mit dem Eintritt in das dritte Quartal des Jahres hat die globale Krise im öffentlichen Gesundheitswesen, die durch COVID-19 verursacht wurde, die ganze Welt erheblich beeinflusst. In den letzten drei Monaten waren viele Länder gravierend von der Pandemie betroffen und viele ihrer Bewohner haben große Trauer erfahren. Es gab eine hohe Anzahl Infizierter, Menschen verloren ihre Angehörigen, Gesundheitsfachkräfte kämpften weiter gegen das Virus, um mehr Leben zu retten, und die meisten von uns blieben zu Hause in Quarantäne, um unsere Familien zu schützen.

Da die Regierungen auf der ganzen Welt strenge Vorschriften zur Eindämmung der Epidemie verhängten und Massenveranstaltungen einschränkten, wurde das Leben der Menschen beeinträchtigt und verändert. Es scheint, als ob jemand die Welt auf Pause gestellt hätte, und viele kulturelle Veranstaltungen, Sport und Festivals, wie das Weltsymposium für Chormusik 2020 in Neuseeland und die Arbeitsphase des Weltjugendchors 2020 in Deutschland, wurden abgesagt oder verschoben.

Angesichts dieser unglücklichen Situation und der negativen Veränderungen in unserem Leben sind wir vielleicht zutiefst betroffen und aus dem Gleichgewicht gebracht. Lassen Sie uns trotzdem nicht verzweifeln. Unsere musikalische Vorstellungskraft wird nicht aufhören, unser Lebensmut wird uns nicht genommen werden, und unsere Liebe wird nicht versiegen.

Das Innehalten in einer schwierigen Situation bringt oft ein Gefühl von Klarheit. Diese Pandemie durchzumachen eröffnet auch eine Möglichkeit, die Vergangenheit Revue passieren zu lassen, über die Zukunft nachzudenken, zu lernen, zu forschen und schöpferisch tätig zu werden.

In dieser Situation hört die IFCM nicht auf, ihre Mitglieder tatkräftig zu unterstützen, Chören zu helfen und die Chorausbildung auf der ganzen Welt zu fördern. Wir bemühen uns, für die Durchführung unserer Projekte innovativere Ansätze und Online-Möglichkeiten zu schaffen, da sich viele Veranstaltungen von lokaler Ebene ins Internet verlagern.

Mein privates Unternehmen – das *International Cultural Centre Monte Real* in Portugal – investiert in die Entwicklung eines Applets, um ein Online-Projekt namens *Colourful Voices* (bunte Stimmen) ins Leben zu rufen. Es wird eine effektive Strategie sein, um die IFCM dabei zu unterstützen, frisch, fokussiert und eingebunden zu bleiben.

Das Online-Projekt wird dazu beitragen, die Ziele und Konzepte der IFCM vorzustellen, damit eine größere Zahl an Chorbegeisterten auf der ganzen Welt mehr über die IFCM erfahren und mehr Mitglieder für die IFCM gewonnen werden können. Die Artikel aus dem ICB und die e-News der IFCM werden übersetzt und regelmäßig im Applet veröffentlicht. Weitere Projekte und Aktivitäten der IFCM, wie Dirigenten ohne Grenzen, werden in Kürze hinzugefügt. Das Applet ermöglicht Menschen aus verschiedenen Ländern, insbesondere aus Entwicklungsländern, einen einfachen Zugang zu den neuesten Informationen in der weltweiten Chorgemeinschaft.

Mittlerweile beinhaltet dieses Online-Projekt eine internationale Chorakademie, die eine Reihe von Vorträgen, Präsentationen, Zoom-Seminaren und virtuellen Choraufführungen anbietet. Am 16. Mai 2020 fand das erste Zoom-Seminar als Tag der offenen Tür der internationalen Chorakademie statt. 15 namhafte Dirigent*innen, Komponist*innen und Professor*innen nahmen daran teil und interagierten mit mehr als 250 Teilnehmer*innen. Ich war sehr gerührt, dass alle Menschen, die am Tag der offenen Tür teilnahmen, aus verschiedenen Kontinenten kamen, und dass fast zwei Stunden lang ein wunderbarer Informationsaustausch stattfand. Ich konnte ihre Begeisterung an ihren aufgeregten Stimmen und funkelnden Augen erkennen. Einige von ihnen waren wegen der unterschiedlichen Zeitzonen sogar sehr früh morgens aufgestanden.

Als nächstes werden gerade viele wunderbare Vorträge mit vielfältigen Themen vorbereitet, und eine Reihe von Bildungsveranstaltungen auf dem Applet sind in Planung. Ich glaube, dass die professionelle Besetzung, deren hervorragender Erfahrungshintergrund und die Zeit, die alle Dirigenten und Professoren in dieses Online-Projekt investieren, viele Chorbegeisterte anziehen werden. Mehr und mehr Menschen werden sich austauschen und ihre unterschiedlichen Meinungen über Chormusik und musikalische Bildung miteinander teilen. So könnten sich auch mehr Menschen der großen IFCM-Familie anschließen und durch dieses Online-Projekt IFCM-Mitglieder werden.

Das Netzwerk verbindet uns mit jedem Einzelnen im Internet, und die Stimmenvielfalt bereichert unseren Geist und unser Leben. Letztendlich reichen diese Verbindungen von jedem Einzelnen von uns zu allen anderen. Infolgedessen werden wir gemeinsam lernen, uns selbst finden und uns dadurch weiter entwickeln. Ich freue mich darauf, mehr Freunde durch dieses Online-Projekt zu treffen, mehr Stimmenvielfalt zu hören und mit Liebe und Hoffnung ein gemeinsames Lied für die Welt zu singen!

Übersetzt aus dem Englischen von Astrid Fieß, UK

INTERNATIONAL CHORAL BULLETIN EXECUTIVE EDITORS

Emily Kuo Vong, Cristian Grases, Dominique Lecheval, Gábor Móczár, Tim Sharp, Thierry Thiébaud, Ki Adams, Montserrat Cadevall, Yveline Damas, Burak Onur Erdem, Yoshihiro Egawa, Oscar Escalada, Niels Græsholm, T. J. Harper, Saeko Hasegawa, Victoria Liedbergius, Liu Peng

MANAGING EDITOR

Andrea Angelini - aangelini@ifcm.net

EDITOR EMERITA Jutta Tagger REGULAR COLLABORATORS

Nadine Robin, Theodora Pavlovitch, Aurelio Porfiri

ENGLISH TEAM Mirella Biagi

FRENCH TEAM Barbara Pissane

GERMAN TEAM Lore Auerbach

SPANISH TEAM

Maria Zugazabeitia Fernández

LAYOUT Nadine Robin

ICB ONLINE EDITION <http://icb.ifcm.net> PUBLISHER

International Federation for Choral Music
MEMBERSHIP AND SPONSORING
IFCM ICB, PO Box 42318, Austin TX
78704, USA

Fax: +1-512-551 0105

Email: nrobin@ifcm.net

Website: <http://icb.ifcm.net>

DOSSIER



Grundlegende Psychologische Prozesse beim Dirigieren
Theodora Pavlovitch

GRUNDLEGENDE PSYCHOLOGISCHE PROZESSE BEIM DIRIGIEREN

THEODORA PAVLOVITCH

Dirigentin und Professorin

PSYCHOLOGISCHE PROZESSE STELLEN EINE GRUNDLEGENDE KATEGORIE VON PHÄNOMENEN DAR, D.H. EINE FOLGE VON ÄNDERUNGEN DER MENTALEN AKTIVITÄT BEI BESTIMMTEN INTERAKTIONEN ZWISCHEN EINEM MENSCHEN UND DER WELT.

Sie sind dynamische Formen der Reflexion der Realität, die sich nach ihrer Natur unterscheiden als:

1. Kognitive psychologische Prozesse - Empfindungen, Wahrnehmungen, Denken, Gedächtnis, Vorstellungskraft
2. Emotionale Prozesse - Empfindungen, aktive und passive Erfahrungen
3. Willensprozesse - Wille, Entschlossenheit, Anstrengung, Leistung¹.

Betrachten wir die einzelnen Aspekte kognitiver Prozesse während der komplexen und vielfältigen Dirigieraktivität genauer, hilft uns das, einen wichtigen Teil der relevanten psychologischen Merkmale aufzudecken.

EMPFINDUNGEN, WAHRNEHMUNGEN UND KONZEPTE

A. Empfindungen

Empfindungen sind der elementarste kognitive Prozess, der die individuellen Eigenschaften der Objekte und die Phänomene aus der inneren und äußeren Welt bei ihrer unmittelbaren Auswirkung auf Analytiker widerspiegelt. Ihre Aufgabe ist es, Material für die komplexeren kognitiven Prozesse sicherzustellen. Je nach Art der Reflexion und Ort der Rezeptoren werden die Empfindungen in drei Gruppen eingeteilt:

1. exterozeptiv („äußerlich“), das die Eigenschaften der Objekte und die Phänomene der äußeren Umgebung durch Rezeptoren auf der Körperoberfläche widerspiegelt; diese Gruppe umfasst visuelle, akustische, olfaktorische, temperaturbezogene und taktile Sinne.
2. interozeptiv („intern“), was den Status der inneren Organe durch Rezeptoren in den inneren Organen und Geweben widerspiegelt; diese Gruppe umfasst alle organischen Empfindungen, einschließlich des Schmerzgefühls, des Gleichgewichtssinns usw.
3. propriozeptiv, liefert Informationen über die Position und die Bewegung des Körpers durch Rezeptoren in den Muskeln und in den Sehnen².

In Bezug auf die erste Gruppe - exterozeptive Empfindungen, sowie bei allen Arten von musikbezogenen Aktivitäten - sind die akustischen Empfindungen von großer Bedeutung. Visuelle Empfindungen sind ebenfalls wichtig, da sie es dem Dirigenten ermöglichen, Informationen aus der Partitur sowie über die Aktivitäten der Mitwirkenden während der Aufführung zu erhalten.

Die Rolle der interozeptiven Empfindungen ist nicht grundlegend, aber sie sind wichtig für den allgemeinen physischen Zustand des Dirigenten und haben daher Einfluss auf die Ebene der höheren psychologischen Prozesse - Emotion, Wille, Gedächtnis, Vorstellungskraft usw. Ein konkretes Beispiel hierfür sind die Worte von Karajan, der in einem Interview sagte: „Meine Freude am Dirigieren ist viel größer geworden und vielleicht spürt das Publikum das. Das Orchester spürt es auf jeden Fall. Meine Freude am Dirigieren hat neue Dimensionen angenommen, seit ich die starken Schmerzen, die ich acht Jahre lang hatte, losgeworden bin.“³

Gleichzeitig hat die Praxis bewiesen, dass die intensiven Funktionen von Bewusstsein und Unterbewusstsein im kreativen Prozess die interozeptiven Empfindungen neutralisieren können. Weiter sagte Karajan: „Einmal während eines Konzerts ging mir ein Nierenstein ab und ich bemerkte es erst später. Normalerweise ist dies ein Schmerz, der dich zu Boden gehen lässt.“⁴

1 Pirjov, Gencho. Lyuben Desev. Concise Dictionary in Psychology Sofia: Partizdat, 1981, S. 167-168.

2 Pirjov, Gencho. Lyuben Desev. Concise Dictionary in Psychology Sofia: Partizdat, 1981, S. 259.

3 Mateopulous, Elena. Karajan - life, art, work. - B: *Bulgarian Music*, No. 2/1988, S. 17.

4 ebenda S. 20

In Bezug auf die propriozeptiven Empfindungen haben die kinästhetischen Sinne eine zentrale Bedeutung für die Dirigiertätigkeit, da sie Informationen über die Position und die Bewegungen des Körpers und seiner einzelnen Teile liefern. Dies schließt auch die Empfindungen des Vestibularapparates über das Gleichgewicht des Körpers im Raum ein. Die kinästhetischen Empfindungen ermöglichen die Durchführung spezifischer, zielgerichteter und effizienter Bewegungen bei ausreichender Selbstkontrolle. Viele Dirigenten kommen durch Selbstüberwachung zu Schlussfolgerungen über die Notwendigkeit der Muskelfreiheit. Lorin Maazel sagte: „Die Muskelspannung ist am schwersten zu überwinden. Sobald ich in die Musik eingestiegen war, spannten sich nicht nur die Muskeln von Armen und Schultern an, sondern auch die von Rücken und Beinen. Eines Tages sagte ich mir: Man muss lernen, sich zu entspannen ...“⁵

In diesem Zusammenhang finden sich interessante Gedanken im Handbuch des Dirigierens von Hermann Scherchen: „Es gibt ein Gesetz - die intensive mentale Energie kommt in Form intensiver physischer Energie. Die physische Energie ist jedoch für sich genommen anti-musikalisch: Musik ist eine Kunst des Geistes und der geistigen Spannung, sie beschränkt sich nicht auf die physische Energie, die in sich begrenzt ist.“⁶

Die Schlussfolgerungen von K.S. Stanislavski, die aus seinen Beobachtungen zur Arbeit des Schauspielers resultieren, sind sehr wertvoll: „Solange es physische



Lorin Maazel

Spannungen gibt, kann es kein richtiges, sinnliches Empfinden und kein normales spirituelles Leben geben. Bevor man anfängt zu gestalten, muss man seine Muskeln so vorbereiten, dass sie die Bewegungsfreiheit nicht einschränken.“⁷

Das Problem der Muskelfreiheit hat einen weitgehend individuellen Charakter - viele Dirigenten erreichen diese Freiheit ohne besonderen Aufwand auf natürliche Weise. Andererseits hatten, wie wir in den Zitaten gesehen haben, selbst die berühmtesten Dirigenten Schwierigkeiten, Muskelverspannungen während ihrer Karriere zu überwinden. Für diesen Fall ist es wichtig, jungen Dirigenten das richtige Muskelgefühl beizubringen, d.h. die kinästhetischen Empfindungen und die bewusste Selbstkontrolle zu aktivieren, um alle Arten unnötiger Spannungen zu beseitigen.

Dieses Thema wurde in der wissenschaftlichen Arbeit von A. Sivizianov „Das Problem der Muskelfreiheit des Chorleiters“ gründlich untersucht, in der der Autor auf der Grundlage vieler wissenschaftlicher Arbeiten eine umfassende Theorie entwickelt, bei der es um motorische Freiheit und deren Bedeutung während des Dirigierens geht.

Wie bereits unterstrichen wurde, sind kinästhetische Empfindungen direkt mit musikalisch-akustischen Wahrnehmungen verbunden. Um den Mechanismus zur Erzeugung dieser Wahrnehmungen aufzudecken, müssen wir vor allem die Rolle von Hörempfindungen und -wahrnehmungen betrachten.

Gemäß den Grundqualitäten eines Tons sowie akustischen Ereignissen werden vier Arten von Empfindungen dargelegt: Tonhöhe, Stärke, Klangfarbe, Rhythmus⁸. Diese Unterscheidung hat einen rein wissenschaftlichen Wert, da in der Praxis die vier Merkmale des Tons vollständig miteinander verbunden sind und sich ständig überschneiden. Für eine eingehendere Analyse ist eine separate Überprüfung erforderlich. Vorher müssen wir klarstellen, dass in der wissenschaftlichen Literatur aufgrund der Komplexität der Prozesse in der Schallanalyse häufiger der Begriff „Sinn“ verwendet wird, der eher den psychologischen als den physiologischen Teil des Phänomens umfasst. Und

⁵ Maazel, Lorin. Interview in LIK Magazine, No 41/1983.

⁶ Scherchen, Hermann. Handbook of conducting. - B: *Conducting performing act*. Moscow: Publ. Muzika, 1975, S. 222.

⁷ Stanislavskiy, Konstantin - The actor's proper care of himself. Sofia: East-West, ISBN; 978-619-152-690-1, S. 180.

⁸ Hristozov, Hristo. Musical psychology. Plovdiv. Macros, S. 199

The Stanislavski System

- Based on realism - naturalism
- Define realism
- Life of the character - dynamic + continuous
- goals and objectives (superobjective)
- connection to others on stage - the ensemble



K.S. Stanislavski

so werden wir, ohne auf den psycho-physischen Mechanismus zu verzichten, die Rolle der verschiedenen Komponenten des musikalischen Sinnes bei der Dirigentenaktivität verfolgen.

DER SINN FÜR DIE TONHÖHE, der sogenannte Tonsinn, wird als wesentlich für die musikalischen Fähigkeiten angesehen⁹. Es ist erwiesen, dass er durch Schulung verbessert werden kann, wofür die Wissenschaftler eine Reihe von Argumenten vorbringen. Ferner wird betont, dass dieser Sinn wichtig, aber für die Musikalität nicht völlig ausreichend ist.

In der Dirigierpraxis hat der Tonsinn eine große Bedeutung, da der Ton mehrerer klangerzeugender Objekte (Instrumente, Stimmen) gesteuert bzw. indirekt korrigiert werden muss. In diesem Fall ist die sogenannte Beschreibungsfähigkeit von großer Bedeutung, da sie es ermöglicht, selbst die kleinste Änderung der Tonhöhe zu erfassen. Andererseits verdeutlicht die Theorie der Zonierung des menschlichen Gehörs die Fähigkeit, Abweichungen von einem Ton erst ab bestimmten Werten mit einer Rate von 20 bis 30 Cent wahrzunehmen¹⁰. Genau diese Besonderheit des Hörens erklärt den sogenannten „Choreffekt“, der für alle Arten von Ensembles typisch ist. Wegen der objektiven Unfähigkeit mehrerer Interpreten, zu einem bestimmten Zeitpunkt einen Ton mit absolut derselben Tonhöhe in Ensemble-Performances wiederzugeben, werden kombinierte Töne erzeugt, deren Höhe einer engeren oder breiteren Zone von Schallfrequenzen entspricht. Die Aufgabe des Leiters besteht darin, die Breite dieser Zone weitgehend zu kontrollieren und bei Abweichungen, die einen bestimmten Wert überschreiten, wenn der kombinierte Ton nicht mehr als Ganzes wahrgenommen wird, die Interpreten zu bitten, die entsprechenden Tonkorrekturen vorzunehmen. Ein spezieller Fall ist in diesem Zusammenhang das Spielen oder Singen eines falschen Tons (aufgrund eines Fehlers des Interpreten oder aufgrund eines Fehlers im Notenblatt), wenn es wieder der Dirigent ist, der die Tonsteuerung vornehmen muss. Um diese Aufgabe auszuführen, muss der Dirigent seinen Tonsinn besitzen und weiterentwickeln, damit er die auftretenden Tonabweichungen wahrnehmen und angemessen darauf reagieren kann.

⁹ ebenda, S. 40-46.

¹⁰ ebenda, S. 41.

DER SINN FÜR DIE TONSTÄRKE ist für die Dirigieraktivität nicht weniger wichtig, da für die musikalische Interpretation in erster Linie die Dynamik von Bedeutung ist. Der dynamische Sinn ist einer der frühesten und leicht zu kontrollierenden. Ein hoher Entwicklungsgrad dieses Sinnes ist eine weitere zwingende Voraussetzung für die Arbeit des Dirigierens, da eine hohe Unterscheidungsfähigkeit in Bezug auf die verschiedenen Dynamikgrade erforderlich ist. Ein außergewöhnliches Beispiel hierfür ist Teil II der Komposition Inori von Karlheinz Stockhausen, in der der Dirigent auf Anweisung des Autors 60 verschiedene Dynamikgrade erreichen muss.

Eines der größten Probleme des dynamischen Sinns beim Dirigieren ist der Effekt des Maskierens oder Betäubens, d.h. Das „Verstecken“ eines Tons hinter dem anderen, was besonders häufig bei Tönen auftritt, deren Tonhöhe nah beieinander liegt. Diese Besonderheit zeigt auch deutlich die direkte Wechselbeziehung zwischen dem Tonsinn und dem Sinn für Dynamik. Der Sinn für Dynamik ist ebenso direkt mit dem Sinn für Klangfarbe verbunden, bei dem das menschliche Ohr einige Klangfarben aufgrund ihrer spektralen Eigenschaften als „stärker“ als andere wahrnimmt. Ein gutes Beispiel dafür sind zwei der zehn goldenen Regeln für das Album eines jungen Dirigenten von R. Strauss. Dort sagt er: „(5.) Aber lassen Sie die Hörner und Holzbläser niemals aus den Augen. Wenn Sie sie überhaupt hören können, sind sie immer noch zu laut. (6.) Wenn Sie glauben, dass das Blech jetzt laut genug spielt, nehmen Sie es noch ein bis zwei Grade zurück.“¹¹ Der dynamische Sinn des Dirigenten

¹¹ Strauss, Richard. Ten Golden Rules for the Album of a Young Conductor - B: Conducting performing act. Moscow: Muzika, 1975, S. 397.

ist von großer Bedeutung für die dynamische Balance der ausführenden Musiker, der einen wesentlichen Bestandteil des gesamten Chor- oder Orchesterklangs darstellt.

Das Fehlen oder die unzureichende Klangkontrolle, die durch einen schwachen dynamischen Sinn verursacht wird, würde die Struktur der musikalischen Interpretation erheblich schädigen.

DER SINN FÜR KLANGFARBE/TIMBRE ist in der Dirigierpraxis ebenfalls von großer Bedeutung. Entsprechend seinen arbeitsspezifischen Aufgaben muss ein Dirigent in der Lage sein, gleichzeitig mehrere verschiedene Klangfarben wahrzunehmen und indirekt zu beeinflussen. Nach den Forschungen des russischen Psychologen B. Teplov werden drei Bezeichnungsgruppen verwendet, um die Klangfarben zu spezifizieren:

- Lichtbeschreibende Bezeichnungen: hell, dunkel, glänzend, matt etc.
- Sensorische Bezeichnungen: weich, rau, scharf, trocken etc.
- Räumlich - volumetrische Bezeichnungen: voll, leer, breit, fest etc.¹²

Diese und andere ähnliche Bezeichnungen werden häufig in der Dirigierpraxis verwendet. Die besondere Bedeutung des Timbre-Sinns und des dynamischen Sinns ergibt sich aus der für die Musikinterpretation notwendigen detaillierten Einstellungen eben dieser Komponenten.

DER RHYTHMUS-SINN basiert auf den bedingten Reflexen für die Zeit, die für das Zentralnervensystem von grundlegender Bedeutung sind. Für alle Arten von musikalischen Aktivitäten (Komposition, Performance, Hören) werden die akustischen und kinetischen Sinne kombiniert. Aufgrund der wichtigen Rolle des Bewegungsapparates für die leitende Aktivität ist diese Kombination von primärer Bedeutung. Die komplexere Struktur des Rhythmusgefühls, das mit den höheren kognitiven Prozessen verbunden ist, erfordert jedoch eine separate Untersuchung dieses Problems.

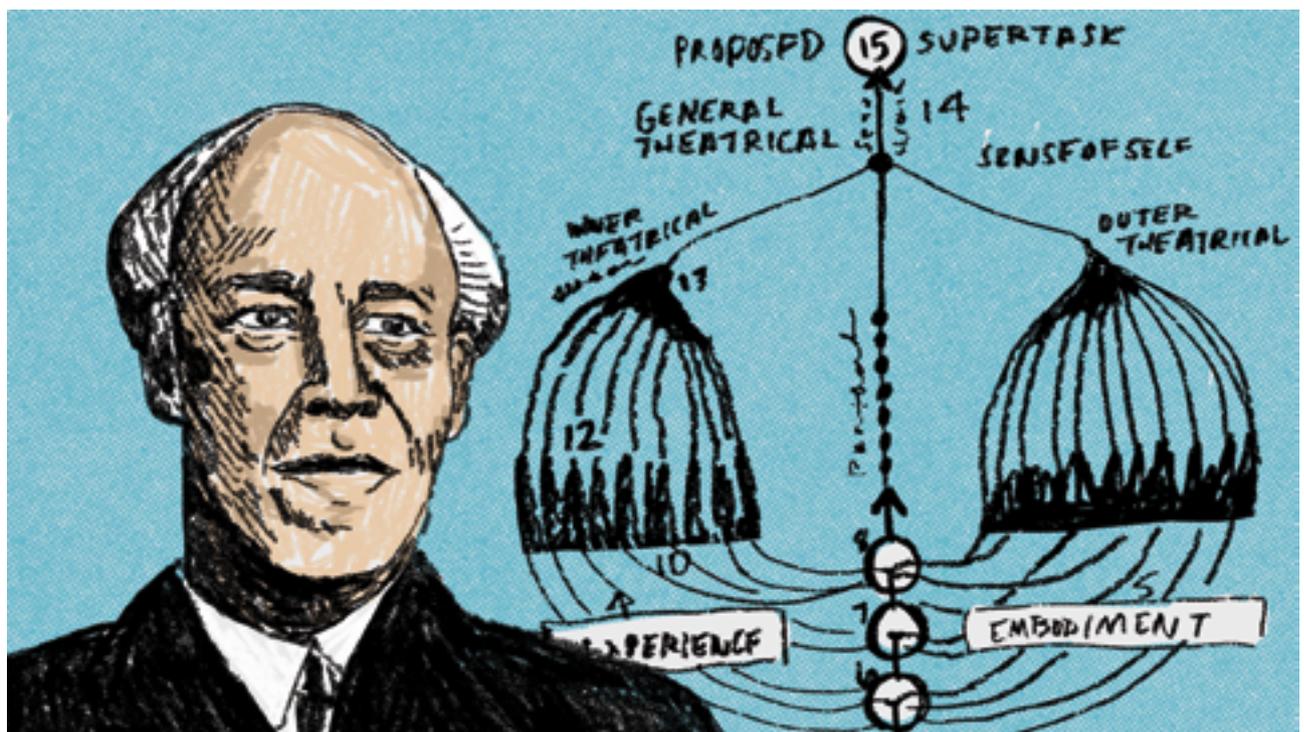
¹² Teplov, Boris. Psychology of Music Abilities. Moscow: Academy of Psychological Sciences, 1947, S. 68.

Wie bereits erwähnt, bildet das komplexe Zusammenwirken der aufgeführten Arten von Empfindungen die gesamte musikalische Wahrnehmung.

B. Musikalische Wahrnehmung

Die Wahrnehmung wird als ein grundlegender mentaler Prozess der subjektiven Reflexion der Objekte und Phänomene von der Realität in der Gesamtheit ihrer Eigenschaften und Teile bei ihrer unmittelbaren Einwirkung auf die Sinnesorgane bestimmt¹³. Daher gibt die Wahrnehmung im Gegensatz zu den Empfindungen, die dem Bewusstsein Informationen über die einzelnen Aspekte der Objekte und Phänomene geben, Informationen über ihre Integrität. Gleichzeitig ist „die normale Wahrnehmung“ nicht rein passiv, nur meditativer Akt, sondern auch aktive Reflexion. Es ist nicht das isolierte Auge, Ohr usw., das

¹³ Hristozov, Hristo. Musikalische Psychologie. Plovdiv. Makros, 1995, Seite 11.



Das System K.S. Stanislavski

wahrnimmt, sondern ein spezifischer Mensch mit seiner spezifischen Einstellung zur Wahrnehmung mit seinen Bedürfnissen, Interessen, Bestrebungen, Wünschen und Gefühlen. Die Wahrnehmung ist keine mechanische Summe einzelner Empfindungen, sondern eine abrupte neue Stufe des sensorischen Wissens mit seinen spezifischen Merkmalen.¹⁴ Aufgrund dieser komplexen Wahrnehmungsstruktur erfolgt die Differenzierung der verschiedenen Wahrnehmungstypen, je nach dem vorherrschenden aktiven Analysator. Auf dieser Grundlage werden die Wahrnehmungen in visuell, auditiv usw. unterteilt.

1. Auditive Wahrnehmungen

Auditive Wahrnehmungen besitzen (neben der Kombination der verschiedenen Arten von Hörempfindungen) ein ganz neues Niveau von Merkmalen, unter denen die folgenden für das Dirigieren von großer Bedeutung sind:

Wahrnehmung der Melodie als vollständiger musikalischer Gedanke, meist Träger des musikalischen Grundinhalts oder des sogenannten „melodischen Hörens“. Abgesehen von den äußeren Merkmalen - Höhe, Dauerhaftigkeit, Klangfarbe und Stärke der einzelnen Töne – nimmt der Mensch die Melodie in ihrer Gesamtheit wahr und die emotionale Information, die

¹⁴ (Piryov, Gencho, Ljuben Desev. Kurzes Wörterbuch der Psychologie Sofia: Partizdat, 1981, Seite 36.

sie trägt. Die Melodie kann nicht nur als physiologischer Agitator wahrgenommen werden; B. Teplov stellt in diesem Zusammenhang fest, dass eine solche „absolute Nichtmusikalität für die reguläre Psyche unmöglich ist“.¹⁵ Beim Dirigieren hat das melodische Hören eine wichtige Funktion, da die Melodie eine der Hauptausdrucksformen ist und ihre aktive Wahrnehmung (bzw. Modellierung) ein wesentliches Element des kreativen Prozesses darstellt. Für den Dirigenten ist es wichtig, die Melodie wahrzunehmen und auf der Grundlage seiner Wahrnehmung den Prozess der musikalischen Gestaltung bei der Bildung der strukturellen Komponenten der Melodie (Intonation, Rhythmus, Modenbeziehungen) zu beeinflussen. Zur gleichen Zeit ist auch die emotionale Wahrnehmung und das Erleben dieser Komponenten in ihrem Zusammenhang ein wichtiger Teil dieses Prozesses.

Die Wahrnehmung der Harmonie oder das sogenannte harmonische Hören, drückt sich als

„Fähigkeit zur Wahrnehmung mehrstimmiger Musik“¹⁶ aus. Als Ergebnis mehrerer Studien wurde nachgewiesen, dass es sich hierbei um die am weitesten entwickelte Fähigkeit des Menschen (in ontogenetischer

¹⁵ Teplov, Boris. Psychologie der Musikalischen Fähigkeiten. Moskau: Veröffentlicht. Akademie der pädagogischen Wissenschaften, 1947, S. 59.

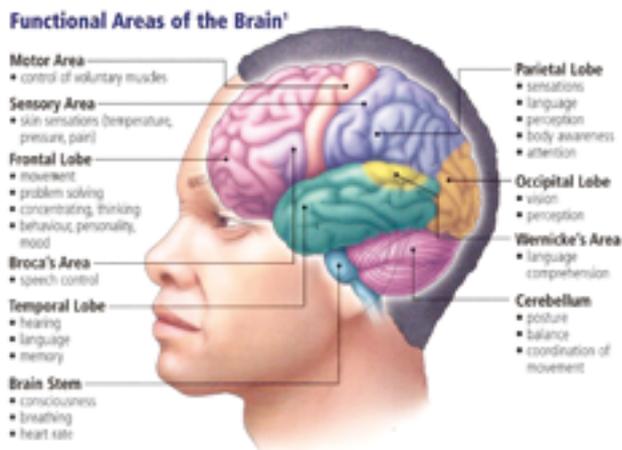
¹⁶ Hristozov, Hristo. Musikalische Psychologie. Plovdiv. Macros, 1995, Seite 76



Hermann Scherchen



Boris Michajlovič Teplov



Das menschliche Gehirn

und phylogenetischer Bedeutung) handelt.¹⁷ (Die Bedeutung des harmonischen Hörens für die Tätigkeit des Dirigenten ist unbestreitbar: Wir können behaupten, dass die Arbeit des Dirigenten ohne ein richtig entwickeltes Stadium dieser komplexen Wahrnehmung unmöglich ist. Aufgrund der Tatsache, dass der Dirigent mit mehrstimmiger Musik in all ihren Formen „operiert“, könnte er den schöpferischen Prozess nicht ohne die aktive Wahrnehmung der „Vertikalen“ vollziehen.

Eine der wichtigsten Besonderheiten des Dirigierens bei der Aufführung von Gruppen, einschließlich der menschlichen Stimme (Chore, Vokal-Instrumental und Vokalensembles), ist das Vorhandensein von Texten, was die Wahrnehmung noch komplizierter macht und zu den musikalischen Strukturen auch lyrische Informationsstrukturen hinzufügt. Bei ihnen ist der Wahrnehmungsmechanismus mit anderen Gehirnzentren (Sprachzentrum) verbunden, so dass wir davon ausgehen können, dass der gesamte Wahrnehmungsprozess noch komplizierter wird. Bei diesem Mechanismus können vier Wahrnehmungsebenen unterschieden werden: phonetisch - Ton-Phonem-Ebene, morphologisch - Motiv-Wortebene, syntaktisch - Phrasenebene - Satzebene und logisch - Komposition - hinsichtlich der gesamten musikalischen Form und entsprechend der Bedeutung - Textstruktur.

2. Visuelle Wahrnehmungen

Basierend auf den Schlussfolgerungen, die über die Rolle des visuellen Analysators beim Dirigieren gezogen wurden, können wir zwei Arten von visuellen Wahrnehmungen bestimmen:

Die visuelle Wahrnehmung der Partitur, die direkt mit den akustischen Wahrnehmungen und den musikalisch - akustischen Wahrnehmungen verbunden ist;

Die visuelle Wahrnehmung der Interpreten, die ebenfalls

direkt mit den akustischen Wahrnehmungen verbunden ist und zusätzliche Informationen bei der Durchführung des kreativen Prozesses gewährleistet.

Weingartner erklärt: „Wenn der Dirigent so mit der Partitur verbunden ist, dass er sich nicht auch nur für eine Minute von ihr trennen kann, um auf das Orchester zu blicken, dann ist er nichts weiter als ein Taktmesser, inkompetent und hat kein Recht, sich selbst als Künstler zu bezeichnen“.¹⁸ In jedem Fall hängt diese Art der visuellen Wahrnehmung direkt von der Gedächtnisaktivität ab, deren Besonderheiten beim Dirigieren wir später betrachten werden.

3. Wahrnehmung der Zeit

Es handelt sich um eine „besondere Form der Wahrnehmung, die objektive Kontinuität, Veränderung und Struktur der Ereignisse widerspiegelt, die sich in unserem täglichen Leben abspielen“.¹⁹

Es ist experimentell erwiesen, dass das Gehör und die Bewegungswahrnehmungen hilfreich sind für die am besten geeignete Wahrnehmung von Zeitabschnitten, die durch rhythmische Prozesse im menschlichen Organismus - Herzrhythmus, Atemrhythmus - bestimmt werden. Als Kunst, die sich in Echtzeit entwickelt, ist die Wahrnehmung von Zeit in der Musik von größter Bedeutung. Bei der Ausführung des schöpferischen Prozesses hat die Zeitwahrnehmung für den Dirigenten zwei Aspekte:

1. in Bezug auf den Sinn bzw. die Wahrnehmung für den Metro-Rhythmus durch die Etablierung bedingter Reflexe für die Zeit;

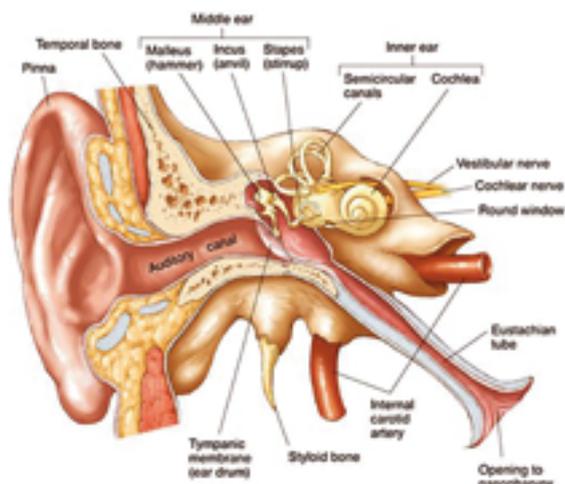
2. in Bezug auf die Wahrnehmung des Tempos, das eine der wichtigsten Ausdrucksformen in der Musik ist. Als einer der wichtigsten formgebenden Faktoren ist das Tempo von unglaublicher Bedeutung für die Gestaltung der musikalischen Struktur, und nicht zufällig haben sich fast alle großen Dirigenten in ihren Schriften mit der Frage des „richtigen“ Tempos beschäftigt.

Von Berlioz und Wagner über Weingartner und Furtwängler bis hin zu den Tonkünstlern von heute beschäftigen sich Dirigenten ständig mit dieser Frage und suchen nach objektiven Kriterien für die Bestimmung des Tempos. Einige von ihnen kommen sogar zu dem Schluss, dass die Wahrnehmung des Tempos weitgehend ein psychophysiologisches und psychologisches Problem ist, das die Verbindung zwischen dem Tempoempfinden und dem Temperament des Dirigenten herstellt. Berlioz stellt zum Beispiel fest: „Die gefährlichsten sind die Kollegen, denen es an Aktivität und Energie mangelt. Sie können mit einem schnelleren Tempo nicht umgehen.“

¹⁸ Weingartner, Felix. Zum Dirigieren – B: Kunst des Dirigierens Sofia: Musikalische Horizonte, Ausgabe 11/1979, S.85

¹⁹ Pirjov, Gencho. LjubanDesjew. Kurzes Wörterbuch der Psychologie Sofia: Partizdat, 1981, Seite 37.

¹⁷ Wie oben, Seite 69



Das Ohr

So schnell die Arbeit auch beginnen mag, wenn man sie ihnen überlässt, werden sie sie verlangsamen, bis der Rhythmus einen gewissen Grad an Ruhe erreicht, der offenbar der Geschwindigkeit ihrer Blutbewegung und der allgemeinen Erschöpfung des Organismus entspricht... Es gibt Menschen, selbst in der Blüte ihrer Jugend, mit einem lymphatischen Temperament - als ob ihr Blut in einem moderaten Tempo zirkuliert“.²⁰

Besonders attraktiv, aber ein Beweis für die Komplexität der Tempowahrnehmung, sind die Zitate von Eugene Ormandy, die von seinen Orchestermitgliedern während der Proben aufgenommen wurden: „während jedes Konzerts fühle ich immer wieder eine gewisse Unsicherheit im Tempo. Es wird deutlich gezeigt, Viertel gleich 80, nicht 69“... „Ich dirigiere langsam, weil ich das Tempo nicht kenne“... „Ich habe dir bewusst ein langsames Tempo gegeben, weil ich nicht weiß, was richtiger ist“... „Beachten Sie, dass ich schneller und langsamer, schneller und langsamer dirigiere. Alles ist mit dem vorherigen Tempo verbunden“.²¹ In diesem merkwürdigen „Mosaik“ von Zitaten stellt Ormandy unbewusst das Problem des Tempos in einen psychologischen Aspekt.

Andererseits ist die künstlerische Tätigkeit im Beruf des Dirigenten weitgehend mit diesem Problem verbunden. In diesem Fall geht es nicht nur darum, sich unsicher zu fühlen und die Wahl des Tempos zu erschweren, sondern häufiger - bei der ästhetischen Wahl - auch darum, dass sie direkt mit den Fragen des künstlerischen Denkens verbunden ist. Ein besonderes Interesse am Tempo und dessen Zusammenhang mit der Wahrnehmung sehen wir im Interview mit Prof. V. Kazandzhiev: „Für mich ist

das richtige Tempo ein Tempo, das dem natürlichen Puls der Musik entspricht, das keine Spannung erzeugt... Die Musikalität muss normal sein. Jede Spannung wird als Nervosität empfunden. Gluck und Vivaldi selbst haben gesagt, dass das Tempo alles ist. Aber wenn Sie das Dirigentenpult betreten, steigt Ihr Puls auf 130. Man denkt, man hätte das richtige Tempo erreicht, aber es stellt sich heraus, dass es unter dem Einfluss des eigenen erhöhten Pulses schneller war... Der Puls spiegelt sich vor allem in den schnelleren Tempi wider. Je reaktionsschneller ein Dirigent ist, desto größer ist die Chance auf ein spontaneres und korrekteres Tempo. Es gibt nichts Ärgerlicheres als Versuche, dem Künstler ein Tempo aufzuzwingen. Ja, in der gemeinsamen Anstrengung des Schaffens muss es eine Logik geben, und die ergibt sich auch aus den vom Dirigenten bevorzugten Tempi.²²

Wir müssen feststellen, dass als Ergebnis all dessen, was bisher gesagt wurde, die Wahrnehmung des Tempos in direkter Beziehung zu anderen kognitiven Prozessen wie musikalisch-akustischer Wahrnehmung steht: Denken, Vorstellungskraft. Sie ist in hohem Maße auch vom Temperament und vom Charakter des Dirigenten abhängig.

In der neueren wissenschaftlichen Literatur, die sich mit Fragen der Kognitionspsychologie befasst, finden wir Schlussfolgerungen, die die Komplexität und Kompatibilität der Prozesse weitgehend erklären: „Die Frage, wo die Grenze zwischen Wahrnehmung und Wissen oder gar zwischen Sinn und Wahrnehmung zu verorten ist, provoziert heiße Debatten. Um effizienter zu sein, haben wir diese Prozesse stattdessen als Teil des Kontinuums betrachtet. Informationen durchlaufen dieses System. Unterschiedliche Prozesse befassen sich mit unterschiedlichen Themen“, betont Dr. Irina Haralampieva in ihrer Arbeit „The Musical Audience“.²³

„Wir müssen feststellen, dass die musikalische Erfahrung nicht nur spezifisch, sondern komplex ist. Jeder Moment der Wahrnehmung verwebt Sinne, Emotionen, Gedanken, Erinnerungen, Assoziationen usw., die zu diesem komplexen Körper verschmelzen, sich in der allgemeinen Lebenserfahrung des Individuums ausbreiten und noch lange leben, nachdem die Musik verklungen ist“.²⁴

C. Konzepte

Konzepte, man könnte auch von Ideen, Entwürfen,

20 Berlioz, Hector. Orchesterdirigent - in: Kunst des Dirigierens. Sofia: Musikalische Horizonte, Ausgabe 11/1979, S. 13.

21 Ormandy, Eugene. Kuriositäten der Probenarbeit. In: Musik, gestern, heute. Heft 1/1999, S. 52,54,60.

22 Karapetrov, Konstantin. Interview mit Prof. Vasil Kazandzhiev, Konstantin- In: Musik, gestern, heute. Ausgabe 6/1994, S. 5-6.

23 Sternberg, Robert. Kognitive Psychologie, Sofia: Iztok-Zapad, 2012, S. 106.

24 Haralampieva, Irina. Das musikalische Publikum Sofia: Haini, 2014, Seite 63.



Felix Weingartner

Vorstellungen sprechen, stellen einen höheren Wissensstand dar, den Übergang von Empfindungen und Wahrnehmungen zu Konzepten. Sie stellen visuelle und zusammengefasste Bilder von Objekten und Phänomenen aus der objektiven Welt dar, die im Gehirn vorkommen und keine Auswirkungen auf die Sinne zu einem bestimmten Zeitpunkt haben. Im Allgemeinen sind sie Ergebnisse der Verarbeitung und Zusammenfassung vergangener Wahrnehmungen.²⁵

Konzepte unterschiedlicher Struktur und Funktion nehmen am kreativen Prozess des Dirigierens teil.

Musikalisch-akustische Konzepte sind eine Schlüsselkomponente des kreativen Prozesses des Dirigierens. Die wichtigste Ausdrucksform dieser Konzepte ist das innere Hören des Dirigenten, das Rimskij-Korsakow als „Fähigkeit zur mentalen Darstellung musikalischer Töne und ihrer Verhältnisse ohne die Hilfe eines Instruments oder einer Stimme“ definiert.²⁶ Auch Hermann Scherchen erwähnt die Bedeutung des Innenhörens

25 Piryov, Gencho. Ljuben Desjew. Kleines Wörterbuch der Psychologie Sofia: Partizdat, 1981, Seite 150-151.

26 Rimsky-Korsakov, Nikolay. Zitat von Hristozov, Hristo. Musikalische Psychologie. Plovdiv. Makros, 1995, Seite 84.

in seinem Handbuch des Dirigierens: „Der Dirigent ist ein Präsentator seiner Idealvorstellungen. Der Dirigent muss die musikalische Komposition gedanklich so klar hören, wie diese Musik von ihrem Schöpfer gehört wurde... Das ist genau der perfekte innere Gesang, der im Dirigenten das Konzept für die Musik schaffen muss. Wenn die Komposition im Dirigenten in ihrer ursprünglichen Form lebt, ohne vom materiellen Aspekt der Reproduktion verzerrt zu werden, dann ist er würdig, sich der Magie des Dirigierens anzuschließen“.²⁷

Im kreativen Prozess, den der Dirigent durchführt, steht die Beteiligung der musikalisch-akustischen Konzepte ganz am Anfang - beim Lesen der Partitur. Zu diesem Zeitpunkt wird die „echte „Legierung“, also die vollständige Verschmelzung von visuellen und akustischen Momenten bei Personen mit hoch entwickeltem Innengehör durchgeführt. Dann muss die aurale Wahrnehmung sofort entsprechende Bewegungen provozieren und ein unmittelbares „Hören mit den Augen“ zur Folge haben. Robert Schumann sagt: „Jemand sagte, dass der gute Musiker, wenn er einmal ein Orchesterstück, so komplex es auch sein mag, gehört hat, die gesamte Partitur so sehen muss, wie sie vor seinen Augen liegt. Dies ist die höchste Vollkommenheit, die wir uns vorstellen können“.²⁸

Bei der Ausbildung des Dirigenten ist die Entwicklung und Steigerung dieser Fähigkeit eine herausragende Aufgabe, da die mangelnde Verbindung zwischen den auditiven Wahrnehmungen und den musikalisch-akustischen Konzepten die Durchführung des kreativen Prozesses unmöglich machen würde. Keiner der höheren mentalen Prozesse könnte eine solche mangelnde oder unzureichend entwickelte Fähigkeit zum „Hören“ von Partituren ersetzen oder kompensieren, denn neben der Bildung von musikalisch-akustischen Konzepten ist die visuelle Wahrnehmung die Grundlage für die Schaffung von akustischen Konzepten.

In der Dirigententätigkeit sind sie in zweierlei Hinsicht wesentlich: Erstens, wenn sie ohne Partitur dirigieren, wenn sie die in ihrem Gedächtnis bewahrten musikalisch-akustischen Konzepte ergänzen können. Je nach Art des Gedächtnisses des Dirigenten spielen die Gehörkonzepte eine mehr oder weniger wichtige Rolle; der zweite Aspekt der Beteiligung der Gehörkonzepte am Dirigieren hängt mit der Verwendung von bildlichen (visuellen) Ideen zusammen, die auf der Grundlage von thematischen Inhalten geschaffen werden. Dieser Prozess ergibt sich aus der Verbindung zwischen den verschiedenen Gehirnzentren und der Vorstellungskraft. Das Auftreten visueller Konzepte auf der Grundlage auditiver Konzepte ist ein wichtiges Phänomen, das der Programmmusik und allen mit jeder Form von Klang und Klangmalerei verbundenen Gattungen zugrunde liegt. Rudolf Kan-Speyer formuliert seine Meinung zu dieser Frage wie folgt: „Die Tatsache, dass dem Dirigenten in der Regel nicht bewusst ist, wie genau er sich den Inhalt der Komposition vorstellt und wie er auf der Grundlage eines solchen Konzepts die Art und Weise der Aufführung bestimmt, erklärt sich auch daraus, dass das Wesen solcher Konzepte in der Regel nicht mit unspezifischen Gegenständen verbunden sein darf... Das Wesen vieler Kompositionen sowie die mentale Natur vieler Dirigenten sind so beschaffen, dass ihnen die spezifizierten Konzepte der Objektivität nicht immer offenbart werden“.²⁹ Die Frage nach der positiven oder negativen Rolle der auditiv-visuellen

27 Scherchen, Hermann. Handbuch des Dirigierens. - B: Dirigieren von Theateraufführungen bzw. allg. Der aufführende Dirigent Moskau: Muzika, 1975, Seite 209-210.

28 Schumann, Robert - Zitat von Hristozov, Hristo. Musikpsychologie, Seite 86.

29 Kan-Speyer, Rudolf. Handbuch zum Dirigieren - In: Dirigieren als aufführender Künstler. Moskau: Muzika, 1975, Seite 209.

Assoziationen ist zu subjektiv. Wir können und müssen keine „Verurteilung“ aussprechen - „für“ oder „gegen“ dieses Phänomen. Wichtiger ist in diesem Fall, dass es erneut die gegenseitige Abhängigkeit und den Zusammenhang zwischen verschiedenen psychologischen Prozessen beweist. Im konkreten Fall kann man von einer Anreicherung der Gehörkonzepte sprechen, die sich aus der komplexen Handlung der Imagination, der spezifischen Bildfunktionen und der emotionalen Sphäre ergibt, die individueller und spontaner Natur ist.

Abschließend muss betont werden, dass sowohl die visuellen als auch die musikalisch-akustischen Konzepte in direktem Zusammenhang mit der gewonnenen Berufserfahrung des Dirigenten stehen. Prof. Dimitar Hristov schrieb: „Der erfahrene Komponist würde z.B. die Mängel eines Notenblattes auch visuell, ohne die Hilfe seines inneren Gehörs finden, und seine Hand korrigiert automatisch den auf dem Notenblatt angezeigten Fluss.“³⁰ Die erfahrenen Dirigenten haben die gleiche Fähigkeit - durch den Erwerb von Wissen und Fertigkeiten werden ihre musikalischen, akustischen und visuellen Konzepte bereichert, was wiederum „die

30 Hristow, Dimitar. Hypothese für die polyphone Struktur. Sofia: Naukaizkustvo, Seite 133.



THEODORA PAVLOVITCH ist Professorin für Chorleitung und Leiterin der Abteilung für Dirigieren an der Bulgarischen Nationalen Musikakademie, Dirigentin des Vassil Arnaoudov Sofia Kammerchors und des Classic FM Radio Choir (Bulgarien). In den Jahren 2007/2008

**dirigierte sie den Weltjugendchor, der von der UNESCO mit dem Titel „Artist for Peace“ (Künstler für den Frieden) ausgezeichnet wurde. Die UNESCO würdigte damit den Erfolg des Weltjugendchors als Plattform und Instrument für den interkulturellen Dialog durch Musik. Seit 2007/2008 wird Prof. Theodora Pavlovitch häufig eingeladen als Jurymitglied zu einer Reihe internationaler Chorwettbewerbe und als Dirigentin und Dozentin zu angesehenen internationalen Veranstaltungen in 25 europäischen Ländern, den USA, Japan, Russland, China, Hongkong, Taiwan, Südkorea und Israel. Seit 2012 ist T. Pavlovitch Vertreterin Bulgariens im Weltchorrat.
E-Mail: theodora@techno-link.com**

Palette“ ihrer kreativen Möglichkeiten und die Breite der am schöpferischen Akt beteiligten mentalen Prozesse vergrößert.

Übersetzt aus dem Englischen von Heide Bertram, Deutschland (bis Teil B) und Ulrich Dannenbaum, Deutschland (ab Teil B)

LITERATURNACHWEISE

Berlioz, Hector. Диригентът на оркестъра. („Chef d’orchestre“). In: Изкуството на на иригента. (Kunst des Dirigenten). Sofia, Musikalische Horizonte, 11/1979, S.13.

Weingartner, Felix. За дирижирането. (Über das Dirigieren). In: Изкуството на на диригента. (Die Kunst des Dirigenten). Sofia, Musikalische Horizonte, 11/1979, S. 85.

Kan-Speyer, Rudolf. Handbuch des Dirigierens. In: Дирижерское Исполнительство. (Dirigieren als aufführender Künstler). Moskau: Musikverlag, 1975, S.247.

Karapetrov, Konstantin. Interview mit Prof. Vassili Kazandzhiev. In: Музыка, вчера, днес. (Musik, gestern, heute) - 6/1994, S.5-6. Интервю. (Interview) - IN: Списание ЛИК, ЛК 41/1983. Matheopoulos, Elena. Караян - живот, изкуство, работа. (Herbert von Karajan - Leben, Kunst, Werk.) In: Българска музика, (Bulgarische Musik) , 2/1988, S.20.

Ormandy, Eugene. Куриозите на репетиционната репетиционната работа. (Kuriositäten der Probenarbeit). In: Музыка, вчера, днес (Musik, gestern, heute), 1/1999, S. ???

Pirvov, Gencho, Ljuben Desev. Кратък речник по по психология. (Kurzes Wörterbuch der Psychologie). Sofia: Partizdat, 1981.

Swizianow, Andrej. Проблема мышечной свободы дирижера дирижера хора, (Problem der Freiheit der Muskelbewegungen des Chorleiters). Moskau: Musikverlag, 1982.

Stanislavskij, Konstantin. Работата на актьора над над себе себе си. (Die Arbeit des Schauspielers). Sofia: Ost-West-PH, 2015. ISBN: 978-619-152-690-1.

Sternberg, Robert. J. Когнитивна психология. (Kognitive Psychologie). Sofia: Ost-West-PH, 2012. ISBN: 978-619-152-014-5.

Teplov, Boris. Психология музыкальных музыкальных способностей. (Psychologie Musikalischer Fähigkeiten). Moskau: Akademie der padagogischen Wissenschaften PH, 1947.

Haralampieva, Irina. Музикалната публика. (Musikpublikum). Sofia: Haini, 2014. ISBN 978-619-7029-20-8.

Hristov, Dimitar. Хипотеза за полифоничния троеж. (Hypothese zum Aufbau von Polyphonie und deren Struktur). Sofia: Wissenschaft und Kunst, 1994.

Hristozov, Hristo. Музикална психология. (Musikpsychologie). Sofia: Wissenschaft und Kunst. Plovdiv: Makros, 1995.

Scherchen, Hermann. Учебник дирижирования. (Musikpsychologie). (Handbuch des Dirigierens). In: Дирижерское исполнительство (Dirigieren in der darstellenden Kunst). Moskau: Musik PH, Москва: 1975.

Strauss, Richard. Десять золотых правил (Zehn goldene Regeln). In: Дирижерское исполнительство (Dirigieren darstellender Kunst). Moskau: Musik PH, 1975.

Schumann, Robert. Zitat in Musikpsychologie von Hristo Hristozov. Plovdiv: Makros, 1994

INTERNATIONAL FEDERATION FOR CHORAL MUSIC



IFCM und die Qatar National Choral Association arbeiten am WSCM 2023/2024
IFCM Pressemitteilung

IFCM UND DIE QATAR NATIONAL CHORAL ASSOCIATION ARBEITEN AM WSCM 2023/2024

IFCM PRESSEMITTEILUNG

Eine historische Premiere für die Region des Mittleren Ostens: die Internationale Föderation für Chormusik (IFCM) lädt die Chorwelt nach Katar ein! In diesen Tagen, in denen die Menschheit einer der größten Pandemien seit mehr als 50 Jahren gegenüber steht, sind kulturelle Veranstaltungen auf der ganzen Welt ausgesetzt. Dennoch arbeiten die IFCM und ihre Partnerin, die Qatar National Choral Association (QNCA), intensiv am nächsten World Symposium on Choral Music – dem 13. WSCM! Die größte wettbewerbsfreie internationale Chorveranstaltung der Welt wird 2023 in Doha, Katar, stattfinden. Wir heißen Sie willkommen in einem in

Traditionen getränkten, dennoch weltoffenen Land. Die feierliche Unterzeichnung des ersten Vertrags zwischen der IFCM und der QNCA hatte beim diesjährigen 12. WSCM in Auckland, Neuseeland, stattfinden sollen. Leider musste das WSCM2020, wie so viele andere Veranstaltungen in diesem Jahr, abgesagt werden. Wir freuen uns jedoch, ein kurzes [Video](#) der offiziellen Online-Unterzeichnung des Vertrags zwischen der IFCM und der QNCA zu teilen, im Geist des Voranschreitens und in der Hoffnung auf bessere Tage in der Zukunft. Planen Sie jetzt dabei zu sein!



CHORAL WORLD NEWS



In Memoriam Colin Mawby
Aurelio Porfiri

**Chöre und das Coronavirus...
Der Tag danach**
Aurelio Porfiri

Ein kleiner Plausch mit Anton Armstrong
seit mehr als 30 Jahren stolzes Mitglied der
Internationale Föderation für Chormusik (IFCM)
Andrea Angelini

IN MEMORIAM COLIN MAWBY

AURELIO PORFIRI

Komponist, Dirigent, Autor und Pädagoge

VOR EINIGEN WOCHEN ERREICHTE MICH GÄNZLICH OHNE VORWARNUNG, WIE AUS HEITEREM HIMMEL, DIE NACHRICHT VOM TODE DES BRITISCHEN KOMPONISTEN COLIN MAWBY. WIR WAREN MITEINANDER BEFREUNDET, DOCH IN DEN LETZTEN MONATEN HATTEN WIR EIGENTLICH KEINEN KONTAKT UND DAHER WAR ICH, WAS DIE JÜNGSTEN ENTWICKLUNGEN IN SEINEM LEBEN ANBELANGT, NICHT AUF DEM LAUFENDEN. SO ERFUHR ICH LEDIGLICH, DASS ER AM 24. NOVEMBER 2019 IM ALTER VON 83 JAHREN VERSTORBEN WAR. ICH BEDAUERTE ZUTIEFST, DASS ES MIR NICHT VERGÖNNT GEWESEN WAR, MIT IHM VOR DIESEM SCHICKSALHAFTEN MOMENT ZU SPRECHEN.

Ich hatte mehrfach Gelegenheit, mit ihm in Kontakt zu treten. Er war ein Kooperationspartner meiner Verlagsgesellschaft und übersandte mir dankenswerterweise seine Kompositionen zur Veröffentlichung. Er war immer sehr an einer Zusammenarbeit interessiert und wir sind wirklich sehr gut miteinander ausgekommen. Zudem war er bei Chorwettbewerben Mitglied in Jurys, deren Vorsitz ich innehatte. Und als ich in Macau (China) arbeitete, bot sich mir die Chance, ihn als Gastprofessor einzuladen an die Universität, an der ich tätig war, so dass wir mehrere Tage zusammen in Macau verbrachten. Bei dieser Gelegenheit führte ich auch ein Interview mit ihm, etwa 4 Stunden Tonaufzeichnung, in dem er sich über sein Leben, seine Ansichten und Pläne äußerte. Ich hoffe, dass es mir bald möglich sein wird, dieses Interview in Buchformat zu publizieren, zum Andenken an diesen netten Menschen.

Denn ein netter Mensch, „a nice man“, das war er wirklich, „Very British“ (also mit dieser Art von typisch britischer Gelassenheit und Souveränität, die wir, vielleicht fälschlicherweise, mit dieser Bezeichnung verbinden) und zugleich auch sehr umgänglich und freundlich. Er war ein Mensch, der sich am Leben erfreute und den Freuden des Lebens zugeneigt war. Er liebte gutes Essen, guten Wein, schöne Frauen, was in meinen Augen untrügliche Zeichen dafür sind, dass jemand die kurze Zeit, die uns als Pilger hier auf Erden vergönnt ist, zu genießen weiß.

Er war auch tiefreligiös, und viele unserer Gespräche galten diesem Thema, Gespräche, die unsere persönlichen Kämpfe und Wünsche offenlegten. Für ihn bedeutete Glaube etwas anderes als für mich. Zwar waren wir beide katholisch, doch Katholik im Vereinigten Königreich zu sein ist zweifellos anders als Katholik in Italien zu sein. Er hatte große Achtung vor der Tradition geistlicher Musik und ging bei der Identifizierung der Stärken und Schwächen britischer Chortradition, die sich auch in anderen Traditionen finden lassen, sehr umsichtig vor. Das heißt nicht,

dass er die großen Verdienste britischer Chöre nicht schätzte, doch hie und da empfand er den Klang dieser Chöre als ein wenig „kühl“, und so war er dem Klang von Chören aus romanischen Ländern mehr zugetan, die technisch zwar oftmals nicht so perfekt, doch sicherlich ausdrucksstärker sind. Schauen wir uns beispielsweise an, wie er sich zu diesem Thema in meinem Blog *Il Naufrago* äußerte, den ich vor Jahren koordinierte und dem er Beiträge beisteuerte: *„England hat einen großen Einfluss auf die europäische Aufführungspraxis ausgeübt, doch müssen wir deren Probleme verstehen lernen. Übernehmen wir das Gute und lassen wir das Übrige beiseite.“* Ich halte dies für



Colin Mawby
(9/5/1936 - 24/11/2019)



Colin Mawby mit Gabriel Dessauer

eine sehr couragierte Feststellung eines britischen Dirigenten, denn wir dürfen nicht vergessen, dass er nicht ein Dirigent wie viele andere war, oblag ihm doch über mehrere Jahre hinweg die Leitung des Chors von Westminster Cathedral und unterstanden auch andere renommierte Chöre seiner Leitung. Er war bemüht, sich mit seinen Vorstellungen und Empfindungen von Musik sehr ehrlich auseinanderzusetzen, auch wenn er seine eigene Chortradition außerordentlich schätzte. Und es stand ihm fern, über anglikanische oder katholische Traditionen zu diskutieren, er gab lediglich allgemeine Bewertungen zur Qualität des Chorklangs ab. Wenn man etwas wirklich und wahrhaftig liebt, dann ist man auch in der Lage, das Gute und das Schlechte zu erkennen, und ich bin überzeugt, dass dies für alle Musiker und Musikerinnen weltweit gilt.

Nichtsdestotrotz bewunderte er gewiss einiges aus der Chortradition seines Landes und liebte die Tradition der geistlichen Chormusik, eine Tradition, zu der er selbst mit eigenen Kompositionen sehr viel beitrug, denken wir nur an sein berühmtestes Werk *Ave Verum*, das weltweit gesungen wird. In der Tat war dieses Werk der Anlass dafür, dass ich ihn vor Jahren per E-Mail das erste Mal kontaktierte. Doch dann entdeckte ich

weitere Kompositionen von ihm, die er zu Hunderten veröffentlicht hatte und unter denen sich wahre Schätze der Chormusik befinden. Wie ich bereits sagte, liebte er Chormusik und ihren Gebrauch im Rahmen der katholischen Tradition wirklich. So schrieb er in einem anderen Beitrag für meinen Blog: *„An Karfreitag besuchte ich ‚Tenebrae‘ in der Brompton Oratory [Anm. d. Übers.: Oratorianerkirche im Stadtteil Brompton] in London. Ein exzellenter Chor sang die wundervollen Responsorien von Victoria. Die Feierlichkeit und Erhabenheit des Moments waren ergreifend und sehr bewegend. Der gregorianische Gesang war wunderschön und es war fesselnd, die Lamentationen in diesem historischen Ton gesungen zu hören. Da sprach wahrhaftig der Prophet Jesaja wieder zu uns aus einer Distanz von über zweitausend Jahren: Ich lauschte einem Lied, dessen Klageruf Christus wohl erhört hätte. Die liturgischen Reformen haben sicherlich Gutes gebracht, doch ist uns auch vieles verloren gegangen. Die Spiritualität und Ehrfurcht haben leider eine Verwässerung erfahren. Wir müssen eine Abschätzung dessen vornehmen, was verloren gegangen ist, und das Beste davon wiederbeleben und der Liturgie wieder hinzufügen. Die Seelen der Gläubigen schreien förmlich*

nach dem Mysterium: im Zentrum der Liturgie muss Gott stehen und nicht der Mensch.“ Wir sollten nicht vergessen, dass die Rolle des Christentums in der Entwicklung der Chormusik enorm, ja fundamental war. Colin Mawby war ein ausgezeichnete Verkünder dieser Sache.

Welcher Typ von Komponist war er? Er komponierte viel Chormusik, hauptsächlich geistliche Musik. Eine Musik, die diese Art von wunderschönem spirituellem Charakter aufweist. Seine Kompositionsweise offenbarte seine Vorliebe für Harmonie, wir haben oft darüber diskutiert. Er mochte das kontrapunktische Komponieren nicht wirklich, das in Ländern wie Italien wohl sehr verbreitet ist, oder zumindest in der Vergangenheit und bei einigen Komponisten war. Wir haben oft von meinem früheren Lehrer, Domenico Bartolucci, gesprochen, für den er große Bewunderung empfand. Es gibt auch ein Interview, das er mit ihm führte und das meines Erachtens noch auf YouTube abrufbar und zu sehen ist. Sein Stil war, wie ich bereits erwähnte, eher harmonisch, gleichwohl sehr interessant und voller Pathos und bereichert durch dieses fundierte Wissen, das er über den Chor besaß. Er wusste wirklich, bedeutsame Chorwerke zu komponieren. Ich finde, seine Musik sollte auf jeden Fall weltweit öfters zur Aufführung

kommen, weil sie zutiefst inspiriert ist und eine größere Wertschätzung verdient. Unter seinen zahlreichen Veröffentlichungen finden sich auch einige sehr interessante Neuharmonisierungen von Chorsätzen, die der christlichen Tradition entstammen, und ich bin sicher, dass angehende Musiker und Musikerinnen aus diesen Publikationen wertvolle Erkenntnisse ziehen können, da sie sein überragendes Empfinden für gute harmonische Lösungen und Alternativen erlebbar und erfahrbar machen.

Wie ich anfangs bereits sagte, war Colin Mawby ein guter und freundlicher Mensch. Aus unseren Gesprächen hatte ich den Eindruck gewonnen, dass sein Leben nicht leicht war, und doch hatte er selbst im fortgeschrittenen Alter nicht die Freude am Leben verloren. Im Bereich Chor- und geistliche Musik wird man ihn gewiss vermissen, denn er war ein Akteur, der einen umfangreichen Nachlass hinterlassen hat, bestehend aus eigenen Kompositionen, die von Chören mit unterschiedlichen technischen Fähigkeiten aufgeführt werden können. Ich für meinen Teil habe einen lieben Freund und einen Menschen verloren, mit dem ich auf höherer Ebene spirituell verbunden war. Die Begegnung mit ihm zählt zu den Glücksmomenten in meinem Leben, und ich werde ihn gewiss im Herzen tragen und weiterleben lassen.

Übersetzt aus dem Englischen von Petra Baum, Deutschland



Colin Mawby leitet ein Choratelier

AURELIO PORFIRI ist Komponist, Dirigent, Autor und Pädagoge. Er hat mehr als vierzig Bücher und tausend Artikel veröffentlicht. Über Hundert seiner Partituren sind als Druckexemplare in Italien, Deutschland, Frankreich, den USA und China erhältlich. E-Mail: aurelioporfiri@hotmail.com



CHÖRE UND DAS CORONAVIRUS... DER TAG DANACH

AURELIO PORFIRI

Komponist, Dirigent, Autor und Pädagoge

ICH ARBEITE SEIT FAST 40 JAHREN MIT CHÖREN UND CHORMUSIK, LANGE GENUG, DASS ICH SAGEN KANN, DASS DIE CHORARBEIT DEN GRÖSSTEN TEIL MEINES LEBENS BESTIMMT HAT. UND JETZT MUSS ICH ALSO ÜBER DIE SITUATION NACHDENKEN, DIE WIR DURCHLEBEN UND DIE DURCH DAS CORONAVIRUS ENTSTANDEN IST. EINE SITUATION, DIE UNS ALLE ÜBERRASCHT, VERBITTERT, VERÄNGSTIGT HAT, DIE UNS ABER AUCH FRAGEN LÄSST, WIE ES MÖGLICH IST, NEU ANZUFANGEN, WENN DIESER ALBTRAUM VORBEI IST. UND WIR SIND NICHT SICHER, WANN ER VORÜBER SEIN WIRD, DENN DIE „EXPERTEN“ SIND GUT DARIN, UNS JEDEN TAG AUFS NEUE ZUTIEFST ZU ERSCHRECKEN.

Der Neuanfang wird nicht leicht sein, weil wir jetzt Angst haben, uns nahe zu sein, den berühmten Tröpfchen ausgesetzt zu sein und möglicherweise von jemandem infiziert zu werden, der nicht das leiseste Symptom zeigt. Weil wir in der Realität all diese Dinge jetzt als potentielle Gefahr für uns sehen, und wir alle eine potentielle Gefahr für andere sein können. Unter dem Gesichtspunkt einer möglichen Ausbreitung des Virus ist das Singen in einem Chor nicht die sicherste Aktivität, da es physische Nähe unter Menschen erfordert, die Töne verbreiten, die eben jene berühmten kleinen Tröpfchen mit sich bringen. Wie kann man, wenn man in einem Chor mit vierzig oder fünfzig Menschen singt, je sicher sein, nicht

diesem Virus ausgesetzt zu sein? Dann sollten wir aber auch in Betracht ziehen, dass, von einem bestimmten Standpunkt aus Gott sei Dank, in vielen unserer Chöre wenige ältere Sänger sind. Aber wie können wir gerade sie vor jemandem schützen, der unwissentlich und ohne jedes Symptom ein Träger des Coronavirus sein könnte, das ja, wie wir heute wissen, für ältere Menschen viel gefährlicher ist? Ich stellte fest, dass das ein Problem ist, das heute viele Chorleiter bewegt, Chorleiter, die plötzlich ohne Arbeit sind. Das Problem besteht aber auch jenseits der älteren Menschen und betrifft auch die jungen, da sie infiziert werden und das Virus auf Familienmitglieder übertragen können, die aufgrund von



Alter oder Gesundheit gefährdeter sind.

Diese Fragen wären uns noch vor ein paar Monaten absurd erschienen. Und doch hat dieses katastrophale Ereignis unser ganzes Leben auf den Kopf gestellt, und es droht auch, unsere Zukunft durcheinander zu bringen. Wir können nicht aufhören, darüber nachzudenken, wie wir uns schützen können, bis das Virus besiegt ist, etwas, auf das wir alle hoffen. Weil wir ganz sicher nicht unser Chorsingen aufgeben wollen, das so wichtig für viele von uns ist, nicht nur zum Lob Gottes für einige, sondern auch um der Gemeinschaft Willen. Wie ich schon oft gesagt habe, sind Chöre kleine Gemeinschaften, in denen sich Freunde treffen, in denen sich zukünftige Ehepartner kennenlernen und wir Menschen treffen, die feste Bezugspunkte in unserem Leben werden. Sicherlich wollen wir all dem nicht entsagen, aber wir müssen lernen, mit der psychologischen Blockade umzugehen, die in diesen Monaten entstanden ist, also mit der Idee, dass physische Nähe nicht nur zu Fremden, sondern selbst in unserem eigenen Zuhause gefährlich sein kann.

Ich habe einige Bemühungen gesehen, einen virtuellen Chor, dank technologischer Hilfe, zu gründen. Das ist sicher eine in Betracht zu ziehende Möglichkeit, eine Art der Beschäftigung, die im Hinblick auf die Zukunft sehr interessante Perspektiven eröffnet, eine Zukunft, in der Technologie immer präsenter in unserem Leben sein wird. Aber diese neuen Möglichkeiten sollten nicht unsere Nähe zu anderen, unsere Fähigkeit beeinträchtigen, andere zu treffen und nebeneinander stehend zu singen. Auch wenn wir es nicht zugeben wollen, wir brauchen einander in allen Bereichen unseres Lebens: wir müssen anderen begegnen, mit ihnen lachen, singen und reden. Wir sind soziale Wesen und das Chorsingen ist hier keine Ausnahme. Deshalb müssen wir darüber nachdenken, wie wir in der Lage sein werden, zu tun, was immer in allen Teilen der Erde getan wurde: gemeinsam singen und das Erlebnis der Schönheit von Chormusik schaffen, ohne das Trauma, das uns voneinander fernhält, und ohne dass die Angst ein gravierendes Hindernis wird, Gemeinschaft mit anderen zu erleben. Seien wir ehrlich, das ist jetzt nicht leicht. Ich bin nicht sicher, ob es in Ihrem Ort genauso passiert, aber hier, in der Mitte Italiens, wo ich lebe, und obwohl das Virus meine Stadt nicht

Wie schon so oft gesagt: die Bedeutung bestimmter Dinge erschließt sich uns erst, wenn sie uns weggenommen werden. Wir sehen, dies ist der Augenblick, zu erkennen, wie schön es war, unsere Freunde beim Chor zu treffen, mit ihnen zu singen, sie sonntags zum Gottesdienst oder zu einem Konzert oder sonst irgendeinem Chorereignis zu treffen



Eric Whitacres virtueller Chor

besonders schwer getroffen hat, kann man beobachten, wie die Menschen sehr darauf achten, einander aus dem Weg zu gehen, immer daran denkend, dass die Gefahr überall lauern kann.

Wir müssen wieder andere Menschen treffen, wir müssen einen Weg finden, zu sein wer wir immer waren. Wie schon so oft gesagt: die Bedeutung bestimmter Dinge erschließt sich uns erst, wenn sie uns weggenommen werden. Wir sehen, dies ist der Augenblick, zu erkennen, wie schön es war, unsere Freunde beim Chor zu treffen, mit ihnen zu singen, sie sonntags zum Gottesdienst oder zu einem Konzert oder sonst irgendeinem Choreignis zu treffen. All das war uns jetzt verboten und wir können nicht umhin festzustellen dass es uns fehlt und dass wir es zurückhaben wollen. Das Coronavirus darf nicht die Oberhand behalten, wir können nicht zulassen, dass uns im Jahr 2020 ein Virus vorschreibt, wie die Menschen zu leben haben. Ja, wir betrachten es als eine zeitlich begrenzte Unterbrechung, einen Augenblick, in dem wir überrascht wurden und unsere Gesellschaft nicht angemessen reagiert hat. Und dennoch müssen wir versuchen einen Weg zu finden, neu zu beginnen, und das schließt den Bereich der Chormusik mit ein, an dem – lassen Sie uns das nicht vergessen - Millionen von Menschen beteiligt sind. Deshalb, unter allen nötigen Vorsichtsmaßnahmen, müssen wir versuchen, diese schreckliche Zeit hinter uns zu lassen. Angst ist ein schlechter Lehrer. Aber wenn wir gezwungen sind, aus Sicherheitsgründen Masken zu tragen, wird das ein neues Hindernis sein, mit dem Chorsingen zu beginnen, denn Singen mit Masken ist mit Sicherheit nicht dasselbe wie ohne. Wir müssen ernsthaft darüber nachdenken, wie wir unsere Chöre erhalten können, ohne uns und andere zu gefährden. Das ist im Moment nicht einfach; in der Tat ist es sehr komplex, da wir zu jeder Zeit Opfer eines ständigen Stroms alarmierender Neuigkeiten durch die Medien sind.

Wir erlauben der Angst nicht, uns zu fesseln, wir sind größer als die Angst, und die ehrenwerte Absicht, Choraktivitäten zu bewahren zwingt uns, kreative und effektive Lösungen zu finden - Lösungen, die sicher sind und auf eine Art umgesetzt werden können, dass sich keiner bedroht fühlt von potenziellen Gefahren, die von unschuldigen Menschen ausgehen. Das wird am Anfang nicht einfach sein, in der Tat wird es sehr komplex, weil wir aus einer sehr schweren Zeit der Prüfung kommen, einer Zeit, in der unsere kollektive Psyche einem fast unerträglichem Druck ausgesetzt war. Aber wir werden es schaffen, ich bin sicher, wir werden es schaffen; zum Wohl des Respekts, den wir uns und allen um uns schuldig sind, müssen wir es schaffen.

*Übersetzt aus dem Englischen von
Andrea Uhlig, Deutschland*



Mitglieder des *Singing City Choir* halten eine virtuelle Chorprobe mit der Zoom-App ab. (Courtesy of Singing City Choir)

EIN KLEINER PLAUSCH MIT ANTON ARMSTRONG

seit mehr als 30 Jahren stolzes Mitglied der Internationale Föderation für Chormusik (IFCM)

ANDREA ANGELINI

leitender Redakteur des International Choral Bulletin (ICB), Chorleiter und Komponist

Andrea Angelini: *Lieber Anton, du leitest jetzt seit 30 Jahren den St.-Olaf-Chor. Wie bist du auf diesen Chor gestoßen?*

Anton Armstrong: Ich war 16 Jahre alt, als mein Pastor, Rev. Robert Hawk mir erzählte, dass der St.-Olaf-Chor im Lincoln-Center in Manhattan auftreten würde. Er wusste, dass ich hervorragende Chormusik sehr schätze und nahm deshalb an, dass mich dieses Konzert interessieren würde. Ich hatte jedoch schon Karten für The Moody Blues im Madison Square Garden. Da war ich aber an den Richtigen geraten, ein Nein akzeptierte er nicht. Er ging zu meinen Eltern, und meine Mutter legte ihr Veto gegen die englische Rockband ein. Der St.-Olaf-Chor hatte einen sagenhaften Auftritt, und das Bild der eindrucksvollen purpurfarbenen Roben, die der Chor trug, blieb mir im Gedächtnis.

Anderthalb Jahre danach besuchte ich eine Messe lutherischer Colleges auf Long Island, weil ich mich selbst auf die Suche nach einer Schule machen wollte, die weit weg von New York war. Bei den Ansprechpartnern meiner favorisierten Colleges hatten sich schon lange Schlangen wartender Schüler gebildet. In New York aufgewachsen, hatte ich eine Abneigung gegen überfüllte Orte entwickelt. Als ich das dritte Mal am Stand eines Colleges vorbeiging, an

dem niemand anstand, nahm ich die Einladung an von Bruce Moe, einem Mitarbeiter des Immatrikulationsamtes, das St.-Olaf-College in Minnesota kennenzulernen.

Ich erinnerte mich an den St.-Olaf-Chor und seine purpurfarbenen Roben. Das College schien alles zu bieten, was ich mir wünschte: ein College mit lutherischer Ausrichtung, das jedoch für alle offen ist und Begabungen fördert. Dabei sollte das Leitbild auch eine globale Perspektive enthalten und die ganzheitliche Förderung von Körper, Geist und Seele im Blick haben. Die Lehrenden waren exzellent, und das College legte sehr viel Wert auf religiöse Erziehung; es hatte eine florierende Musikabteilung sowie großartige Chöre. Eine Sache wollte ich jedoch noch wissen: „Wie viele schwarze Studierende gibt es an Ihrer Hochschule?“ Moes Augen begannen zu glitzern: „Mit dir wäre es einer mehr.“

Für mich war das eine wirklich ehrliche Antwort, und ich setzte St. Olaf auf meine Liste von Colleges, die ich besichtigen wollte.

Kannst du etwas über deinen persönlichen Hintergrund sagen? Wo hast du Musik studiert und warum?

Meine Eltern, Esther und William Armstrong, haben mein Interesse für Musik immer gefördert. Sie haben große finanzielle Opfer für die Förderung meines Interesses für Musik gebracht, einschließlich Musikunterricht, Privatschulen und meiner Mitgliedschaft beim American Boychoir.

Carol und Carl Weber (Absolventen des Westminster Choir College), Kirchenmusiker meiner Heimatgemeinde, gründeten einen Kirchenchor für Kinder, als ich im Kindergarten war. Wenn Carol nicht gewesen wäre, hätte ein großer Teil meiner musikalischen Ausbildung nicht stattgefunden. Sie gab mir mein erstes Solo, als ich sechs Jahre alt war – ich kann es immer noch! – und gab uns unglaublich weitblickenden Unterricht. Sie war es auch, die mich beim American Boychoir einführte.

Es war das Singen in diesem Chor, das meine Begeisterung für das Chorsingen entfachte. Damals waren wir nur drei oder vier afroamerikanische Jungen im Chor und wir wurden gleich behandelt und wertgeschätzt für unser Talent und unseren kompromisslosen Fleiß. Das war eine Erfahrung, die mich eine Stufe höher gebracht hat und meinen Standard für Exzellenz in der Chormusik festgelegt hat.

Dann kam natürlich meine Zeit als Student in St. Olaf, wo ich von meinem Vorgänger, Dr. Kenneth Jennings und den Chorleitern Dr. Robert Scholz und Alice Larson lernte. Ich erinnere mich noch an das erste Mal, als ich die St. Olaf Manitou Singers unter der Leitung von Alice hörte. Ich hatte noch nie

Frauen so singen hören. Das war nicht dieser kleine-Mädchen-Klang, sondern ein voller, weiblicher Klang. Ich weiß noch, wie ich einmal Zeuge davon wurde, wie Kenneth Jennings nur eine Handbewegung machte, um eine Phrase in der Zeit eines Lidschlags völlig zu verändern. Nicht zuletzt möchte ich Bob Scholz erwähnen, den pastoralsten meiner Lehrer, dem die Musik, die er machte, sehr am Herzen lag, dem aber die Menschen, die sie machten, noch viel wichtiger waren. Ich hatte also das Glück, in den Jahren meines weiterführenden Studiums an der Universität von Illinois und der staatlichen Universität Michigan, von inspirierenden Lehrern wie Dr. Harold Decker, Dr. Charles Smith und Ethel Armeling geführt zu werden. Das vielleicht größte Geschenk meiner Zeit in Illinois war, dass ich meinen lieben Freund und Kollegen, Dr. André Thomas, kennengelernt habe.

Einen Chor auf einem so hohen Niveau zu leiten, wie du es tust, erfordert nicht nur technische Fähigkeiten, sondern du musst oft auch Lebensberatung geben, Freund oder Psychologe sein. Welche Tipps gibst du jungen Chorleitern, die diese Karriere einschlagen möchten?

Als junger Chorleiter versuchte ich, den perfekten Chorauftritt zu liefern. Im Laufe der Jahre lernte ich jedoch, dass Perfektion unmöglich ist. Was nun für mich im Zentrum steht, ist das Gemeinschaftliche am Singen. Als Erwachsener bekam ich wichtige Impulse für meine professionelle Entwicklung von Helen Kemp, emeritierte Professorin für Gesang und Kirchenmusik am Westminster Choir College. Ihr Mantra „Körper, Geist, Seele und die Stimme lassen den ganzen Menschen singen und jubeln“ begleitet mich seit mehr als 40 Jahren. Ich verdanke ihr meine Formung als Pädagoge auf dem Gebiet der Vokalmusik und Chorleiter. Junge Chorleiter sollten sich nicht auf die Materie, sondern

unbedingt auf die Menschen fokussieren. Wir haben die Pflicht und Ehre, Menschen in unseren Chören zu führen, und die Musik nutzen wir dabei als Gnadenmittel, um ihre Seelen tief zu berühren.

Glaubst du, dass Chormusik nicht nur eine Kunstform, sondern auch eine Möglichkeit ist, einen Zugang zu einem höheren Wesen oder einer übergeordneten Idee zu finden – sagen wir zu Gott, innerem Frieden oder etwas Ähnlichem?

Für mich ist die Kunst der Chormusik ein Ausdruck von Gebet und Dank an Gott – oder wie auch immer man diese unbegreifliche Entität nennen will. Der Löwenanteil der Musik, die ich in meiner Berufslaufbahn mit Chören zur Aufführung gebracht habe, war Kirchenmusik, geistliche Musik. Teil meiner Sozialisation als Afroamerikaner in den Vereinigten Staaten war es, zum Glauben zu finden und Nächstenliebe und Liebe zur Schöpfung zu entwickeln. Abgesehen davon wünschte ich mir, der Welt etwas zu geben, ohne dabei eine Gegenleistung zu erwarten. Letztendlich geht es um den Glauben an einen Gott, der immer an unserer Seite ist, egal, welche Herausforderungen das Leben für uns bereithält. In all den Jahren als Chorleiter hat mich diese Erkenntnis in dem Sinne geleitet, dass ich versucht habe, Menschen jeden Alters in die Welt des großen Schöpfers einzuführen. Ich weiß, dass es viele Wege gibt, sich diesem höheren Wesen – für mich: Gott – anzunähern. Besonders nah fühle ich mich Gott oft beim Singen oder Dirigieren von Chormusik.

Zum Thema Chormusik-Repertoire: Was liegt dir hier besonders am Herzen? Sowohl als Sänger als auch als Chorleiter ist es das Standardrepertoire abendländischer und nordamerikanischer Chormusik, folglich größtenteils Kirchenmusik. Ich habe mich aber auch mit weltlicher Musik beschäftigt. Außerdem bin ich auch sehr an Volksmusik aus der ganzen Welt interessiert, besonders an Spirituals. Das Spiritual handelt vom Menschsein an sich – von Freud und Leid, Trauer und Freude, vom Sieg über schlimmste Erniedrigungen, die Menschen anderen Menschen antun können. Diese Thematik macht das Spiritual in der ganzen Welt so beliebt, und deshalb war es mir ein besonderes Anliegen, diese Musik bei meinen internationalen Auftritten aufzuführen.

In einer früheren Ausgabe des ICB ging es einmal um „Chorleitungskultur“. Um das näher zu erläutern: Kultur bedeutet nicht, einfach viele Bücher gelesen zu haben oder sich viel Chormusik angehört zu haben, sondern heißt, Teil eines Bedeutungsgeflechts zu sein. Es ist unbestritten, dass das Chormusik-Repertoire im Kern abendländisch ist. Es wäre unangebracht, diese Tatsache





zu leugnen. Manche sagen, dass viele Chorleiter wegen ihrer Herkunft und kulturellen Prägung nicht Teil dieser Tradition sind und es in einer grundlegenden Art und Weise nie sein werden. Was sagst du: kann jeder Chor, egal welcher geographischen oder kulturellen Provenienz, jede Art von Chormusik aufführen?

Deine Frage berührt ein Thema, das im 21. Jahrhundert viele pädagogische Kräfte im Bereich Vokalmusik bewegt, nämlich das der kulturellen Aneignung. Ich glaube nicht, dass man einer bestimmten Ethnie oder Kultur angehören muss, um die Musik einer bestimmten Ethnie oder Kultur auszuführen. Unsere Bildung ist darauf ausgerichtet, den Kanon der abendländischen Chormusik zu durchdringen. Ich finde, dass diese Durchdringung auch bei Musik angebracht ist, die nicht aus unserem Kulturkreis stammt. Chorleiter müssen sich unbedingt die Zeit nehmen, den kulturellen Hintergrund eines Stücks zu ergründen, aufführungstechnische Aspekte und Stil der Musik, den Gebrauch von Sprache und Dialekt, um dem Volk, das diese Musik hervorgebracht hat, Respekt zu zollen. Wenn man das gut macht, kann man, so glaube ich, auch Musik aufführen, die nicht aus dem eigenen Kulturkreis stammt.

Die International Federation for Choral Music (IFCM) ist ein weltweites Chornetzwerk. Was müssten deiner Meinung nach die wichtigsten Ziele und Aufgaben dieser Vereinigung sein?

Seit über 30 Jahren bin ich stolzes Mitglied der International Federation for Choral Music und durfte bei jedem internationalen Symposium der Chormusik dabei sein – seit dem ersten in Wien im Jahr 1987. Ich war zutiefst enttäuscht über die COVID-19-bedingte Absage des Symposiums, das 2020 in Neuseeland stattfinden sollte. Die IFCM hat eine wichtige Mittlerrolle



bei der Anbahnung von Beziehungen zwischen Chören in der ganzen Welt. Bei den Symposien war ich Teilnehmer, Redner, ich gab Meisterklassen und war Chorleiter. Diese Zusammenkünfte gehörten zu den wichtigsten Veranstaltungen, die von der IFCM organisiert wurden, sie boten Gelegenheit für unschätzbar wertvolle Vernetzung und ein Eintauchen in Chormusik aus der ganzen Welt. Ich schätze auch sehr die Forschungsarbeit der IFCM und ihre Arbeit in Entwicklungsländern. In den letzten Jahren war ihre Fähigkeit, Menschen durch das Internet zusammenzubringen, entscheidend für die Entwicklung des gemeinsamen Singens in der ganzen Welt.

Du bist sehr viel unterwegs als Gastdirigent und erfahrener Praktiker. Wo fühlst du dich zu Hause? Welches Land entspricht deinen Gewohnheiten und Vorstellungen hinsichtlich Aufführungspraxis und Einstudieren deine Repertoires am meisten? Und warum?

Die Erfahrungen, die ich international gesammelt habe, haben dazu beigetragen, zu verstehen, dass unsere Arbeit Brücken bauen und Wunden heilen kann. Die Stücke aus den unterschiedlichen Teilen der Welt, die wir singen, sind oft ein Weg, um in eine andere kulturelle Welt einzutauchen. Wenn wir dieser Musik mit Respekt begegnen und unser Bestes tun, um zu verstehen, warum und wie sie entstand, ist das ein erster Schritt zu einem Verständnis für die Menschen, die sie erschaffen haben, und wir finden so Gemeinsamkeiten in unserem Zusammenleben. Wenn wir erst einmal anfangen, zusammen zu singen, werden zwar die Unterschiede bezüglich Geschlecht, Alter, Rasse, Ethnie, Nationalität, religiöser Orientierung oder auch Religionslosigkeit, sexueller Orientierung, des sozioökonomischen Status nicht verschwinden, aber sie entwickeln sich nicht mehr zu unüberwindbaren Gegensätzen.

Wohin auch immer meine Reise mich führte, habe ich mich willkommen gefühlt, das möchte ich betonen. Das hat mich in der Meinung bestärkt, dass gemeinsames Singen Grenzen überwindet. Ich war lange in Norwegen und Süd-Korea, und beide Länder sind für mich eine Art zweite Heimat geworden. Durch das Geschenk, das Chormusik ist, habe ich Freundschaften in der ganzen Welt geschlossen, und das gehört zu den schönsten Dingen, die man als Chorleiter erlebt.

Anton, darf ich dir eine Frage stellen, die ich speziell als „Italienischer Dirigent“ habe? Italien, besonders Rom und Venedig gelten als die Wiege der polyphonen Musik. Warum ist diese Musik, sogar noch im 21. Jahrhundert,



noch immer so beliebt und wird nach wie vor aufgeführt?

Die Renaissancemusik ist bekannt für ihre Schönheit und Unabhängigkeit der Linie in der Vokalmusik. Diese Musik bietet Sängern und Zuhörern die Gelegenheit, schöne Harmonien zu erschaffen. Es gibt da außerdem bei diesen Stücken eine Verwobenheit zwischen Text und Musik, die ergreifend ist. Diese Übereinstimmung berührt uns im tiefsten Inneren unseres Seins.

Um noch einmal auf den St.-Olaf-Chor zurückzukommen: was ist als nächstes geplant?

Die COVID-19-Pandemie hat unsere Welt völlig umgekrempelt und alle Pläne, die ich mit dem St.-Olaf-Chor hatte, über den Haufen geworfen. Wir erleben gerade mit Sicherheit einen Paradigmenwechsel hinsichtlich der Frage, in welcher Form wir als St.-Olaf-Chor in naher Zukunft weiterexistieren wollen. Ich hoffe jedenfalls, dass unsere zukünftigen Bemühungen trotz der Pandemie Früchte tragen werden. Mit dem Chor nach Afrika zu fahren ist mein großer Traum. Ich möchte auch unbedingt Projekte mit wunderbaren Musikvereinigungen hier in Minnesota weiterführen, eingeschlossen das St.-Paul-Kammerorchester, VocalEssence, Magnum Chorum und viele andere. Generell kann ich sagen, wenn ich meine letzten Jahre als Chorleiter des St.-Olaf-Chors vor mir sehe, ziehe ich es in Betracht, neue Aufnahmen einzuspielen, in welcher Form auch immer das sein könnte. Ich möchte außerdem auch die Rolle der Chormusik als Anwältin sozialer Gerechtigkeit in der Welt ausloten!

Im Leben hat man viele Träume, und manche können einfach nicht verwirklicht werden. Wenn du einen Wunsch frei hättest, was würdest du tun, um die Welt durch Chormusik zu verbessern?

Das ist ein sehr idealistisches Ansinnen, aber wenn ich einen Wunsch frei hätte, würde ich bewirken wollen, dass alle Menschen in der ganzen Welt dazu ermuntert werden sollten, ihre von Gott gegebene Fähigkeit zu singen zu gebrauchen. Die Stimme ist unser ureigenes Instrument. Durch sie finden wir eine gemeinsame Basis zwischen Menschen, wir lernen gegenseitig unsere Lieder und unser Leben kennen und finden so einen gemeinsamen Weg der Menschlichkeit.

Das ist mir in den 23 Jahren klar geworden, in denen ich am Oregon Bach-Festival teilgenommen habe. Mit diesem 50 Jahre alten Festival haben seine Gründer, Helmuth Rilling und Royce Saltzman in eindrucklicher Weise gezeigt, wie Menschen aus der ganzen Welt zusammen musizieren,

zusammenkommen, Brücken bauen und bereichernde, lebenslange Beziehungen durch die Kunst der Chormusik knüpfen können.

Wenn Sie nicht in St. Olaf wären, was würden Sie sonst tun – und wo?

Meine Berufslaufbahn begann am Calvin College (heute Calvin-Universität), wo ich Chöre leitete, sowohl in der Institution als auch in der Gemeinde. Nicht jeder wird verstehen, wie schwer mir die Entscheidung fiel, dort wegzugehen, als ich meine jetzige Stelle in St. Olaf im Jahr 1990 annahm.

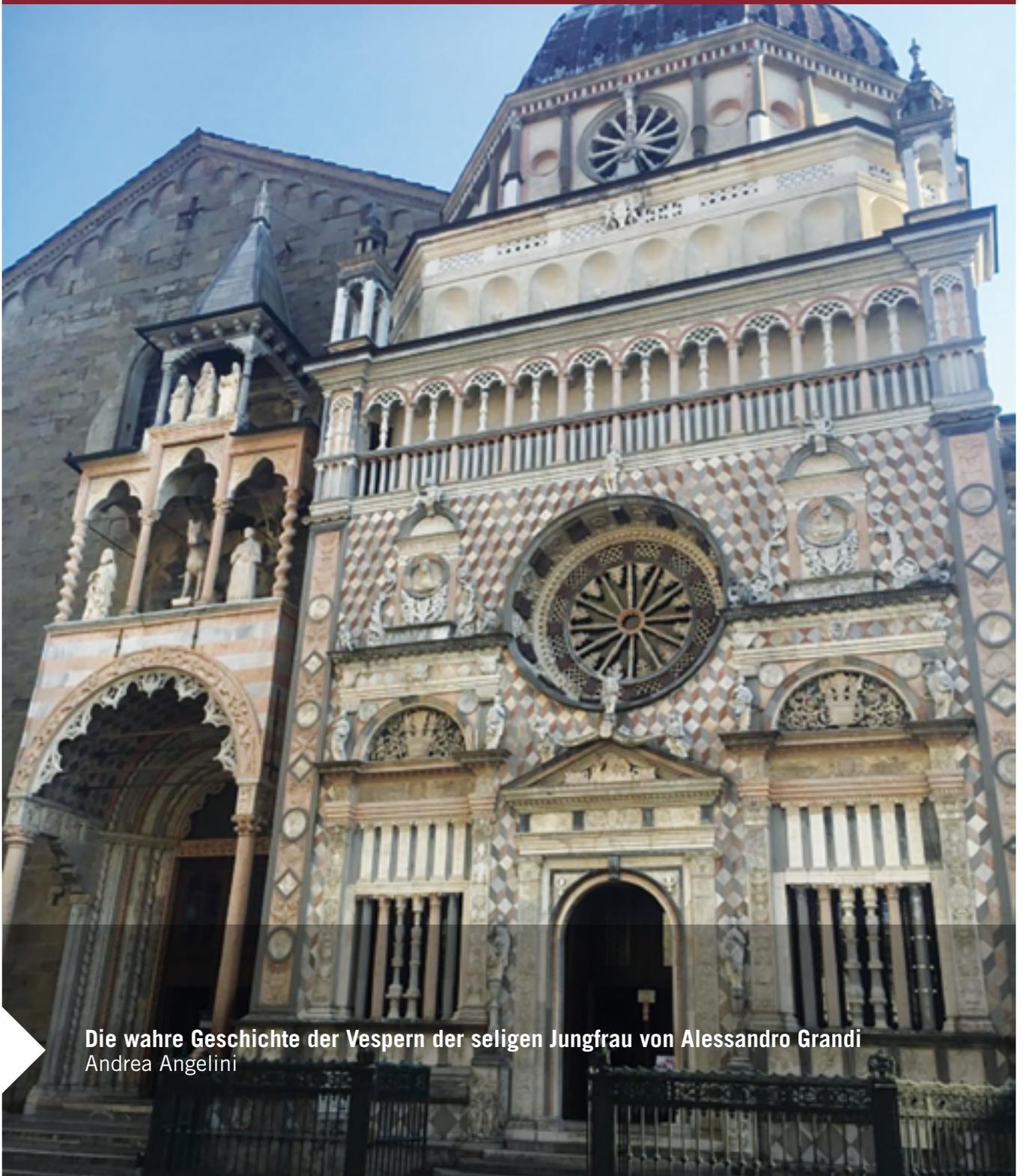
Wie dem auch sei – ich fühle eine Berufung, ein *vocare*, das mich nach St. Olaf zog.

Das College ist nicht perfekt, aber es ist ein Ort, an den Menschen zum Lernen und Arbeiten kommen – und sie möchten dort gerne eine innere Heimat finden. Wir leben in einer so distanzierenden Welt, wo die Menschen so schnell etwas finden, was einen Keil zwischen sie treibt. Was an der Arbeit mit Musik, besonders der Chormusik, so großartig ist, ist die Tatsache, dass wir hier alle eine innere Heimat finden können, einen Raum, in dem wir uns ausdrücken und Gemeinschaft mit unseren Mitmenschen leben können.

Abgesehen davon war St. Olaf eine Gemeinschaft, die immer bemüht war, „servant leaders“ zu erziehen und hervorzubringen, die für jede Herausforderung im Leben gewappnet sind. Was mich betrifft, so konnte ich dieser Berufung, diesem „*vocare*“ in ganz besonderer Weise als Mitglied der Gemeinschaft des St.-Olaf-Colleges und speziell durch die Arbeit und die Aufgabe des St.-Olaf-Chors folgen.

Übersetzt aus dem Englischen von Justine Gehring-Plaum

IMPOSSIBLE INTERVIEWS



Die wahre Geschichte der Vespers der seligen Jungfrau von Alessandro Grandi
Andrea Angelini

DIE WAHRE GESCHICHTE DER VESPERN DER SELIGEN JUNGFRAU VON ALESSANDRO GRANDI

ANDREA ANGELINI

Chorleiter, Komponist und leitender Redakteur des ICB

AM FRÜHEN MORGEN DES 2. MAI 1630 KLINGELTE IN MEINEM LANDHAUS AUF DEN ERSTEN HÜGELN VON RIMINI MEIN TELEFON. DIESER NERVIGE KLANG TRAF MICH UNVORBEREITET ... WER KONNTE ES ZU DIESER STUNDE SEIN, IN DIESEN DÜSTEREN ZEITEN, WO DER ATEM DER SEUCHE DIE STADT BOLOGNA ERREICHTE?

Seit mehr als einem Jahr waren wir eingesperrt in unseren Häusern, so wie es Kardinal Stefano Bonaccinus, der Legat des Kirchenstaates vorgeschrieben hatte. Seine Wachen patrouillierten nicht nur in den Städten, sondern auch auf den ländlichen Wegen, wo sie häufig diejenigen terrorisierten, die unter Missachtung der harten Vorschriften es wagten, getrieben von der realen Not, sich mehr als 350 Armlängen von ihren Behausungen zu entfernen. Ein paar Tage zuvor hatten wir von einem Bauern erfahren, der ausgepeitscht wurde, weil er seinen Pflug und einen armen Ochsen von einem Feld, das etwas weiter entfernt war, zurückgeholt hatte. Wütend peitschten die Schergen auch das unschuldige Tier. Die Nachricht enthielt keine Information darüber, ob die Schergen aus Ignoranz oder Gnade dem Pflug das gleiche Schicksal erspart haben.

Mit diesen düsteren Gedanken und nicht wirklich in der Spur wegen des abrupten Aufwachens eilte ich zu dem Gerät mit dem schrecklichen Lärm. Eine verloren wirkende zarte Stimme am anderen Ende des Kabels, die vielleicht schon die Hoffnung auf eine Antwort aufgegeben hatte, sagte: „*Andrea, ich bin Alessandro Grandi aus Bergamo*“.

Können Sie sich meine Überraschung vorstellen, als ich diese Worte hörte? Ich hatte seit fast vier Jahren nichts von ihm gehört, als ich im September 1626 ihn und Claudio (Monteverdi) in einer Taverne in Lagoon City traf, wo letzterer als Maestro di Cappella in San Marco arbeitete und ersterer sein Stellvertreter war. Es ist bekannt, dass zwischen beiden keine gute Atmosphäre herrschte, erst recht in der letzten Zeit, als sie zusammen in der großartigen Basilika arbeiteten. Claudio hatte 1610 seine berühmte „Marienvesper“ als ein einheitliches Werk veröffentlicht, komponiert als musikalisches „Unikum“, während mein Freund Alessandro für liturgische Zwecke ein Werk zusammengesetzt hatte, das aus Teilen bestand, die er in der Zeit von 1610 bis 1625 komponiert hatte. Dass diese „Vespers“ eine Art Flickenteppich waren, erkennt man durch das Fehlen von Wechselgesängen, die vor und nach den Psalmen und dem Magnificat gesungen werden.

K. Henry 2. kissing the knee of the Pope's Legat coming into England.



Ein päpstlicher Gesandter

Als Claudio mit einem leichten Schwips bei dem Treffen im September 1626 die Taverne verlassen hatte, erhielt ich aus den Händen meines Freundes eine handgeschriebene Kopie mit den Worten: *„Schau Dir das hier an, ich kann das nicht ertragen, dass der Vespers komponiert hat und nicht ich.“* Ich warf einen kurzen Blick auf den Papierstapel und sagte vielleicht etwas naiv: *„Alessandro, dies sind Deine früheren Werke, Du kannst mit Monteverdi nicht mithalten...“*

Ich glaube, meine Antwort ärgerte ihn, denn er verließ irritiert die stinkende Taverne, und ich weiß nicht, welche Beleidigungen er mir zuwarf, die aus einer Mischung von unwiederholbaren Wörtern bestanden, die er während seiner von der normalen und gehobenen Sprache der Venezianer entfernten, geborgten Zeit in Ferrara erlernt haben musste.

Wenn ich nicht überzeugt gewesen wäre, dass es ein Trick war, mich allein zu lassen mit dem Bezahlen der Rechnung für alles, was die beiden gefräßigen Mäuler verzehrt und hinuntergeschlungen hatten, hätte ich jetzt charmant den Hörer aufgelegt, ohne auf irgendeine Antwort zu warten. Aber ich kannte seine ungestüme, aber aufrichtige



Die Landsknechte

Art, und da ich Mitleid mit ihm hatte, der seit drei Jahren in Bergamo City lebte, das gemeinsam mit Mailand von der schrecklichen Seuche heimgesucht wurde, wartete ich darauf, dass er das Gespräch fortsetzte. *„Erinnerst Du Dich an meine Vespers?“* – fragte er – *„Du hast sie Dir nur geistesabwesend angesehen, aber ich sage Dir, mein Freund, dass Du falsch liegst: Ich möchte sie veröffentlichen.“*

Diese Nachricht erschreckte und empörte mich. Es war kein Meisterwerk, vielleicht eine gute Sammlung von Liedern, aber wie konnte man Zeit und Geld in ein Projekt mit zweifelhafter Qualität stecken? Oder irrte ich mich? Ich

musste das sofort nachprüfen, und das konnte ich, denn die Kopie, die er mir seinerzeit gegeben hatte, lag noch immer in irgendeiner Truhe in meinem Keller.

Das letzte, was er zu mir sagte, überraschte mich jedoch: *„Andrea, komm bitte nach Bergamo. Die Lage ist ernst, die Seuche dezimiert uns, und ich möchte Dir die neueste Überarbeitung anvertrauen, die Du zur Druckerei geben wirst.“* Er musste verrückt sein, dass er mich darum bat, wo man doch vielleicht alles über Skypus diskutieren und betrachten konnte, das neue System zur Verbindung zwischen dem Kirchenstaat und dem Herzogtum von Mailand und Mantua. Eine schnelle Rücksprache gab uns die Antwort, die wir befürchtet hatten und vielleicht schon kannten: die *Lanzichenecci* hatten auf ihrem Weg nach Mantua die Kabel herausgerissen und so die Bevölkerung nördlich des Po von jeder Information über die Geschehnisse südlich des Flusses abgeschnitten. Jetzt musste ich mich auf den Weg machen.

Ich packte alles Unentbehrliche ein, zusammen mit einer ganzen Reihe verschiedener Gesichtsmasken, die PF4, FFPP1, TRP34 und HMN67, die nach Aussage der Junker, die den Platz kontrollierten, notwendig für das Überschreiten der entsprechenden Grenze waren. Offensichtlich waren sie





Santa Maria Maggiore in Bergamo. Alessandro Grandis Fenster ist im 2. Stock des kleinen Hauses rechts von der Kirche zu sehen

alle identisch, aber jeder Herzog oder Prinz machte seine eigenen, um von den Leuten Zölle und Steuern zu kassieren. Schließlich schrieb noch der päpstliche Schreiber eine Urkunde, in der ich bestätigte, dass ich auf eigenes Risiko für eine ‚nicht festgelegte Arbeit‘ nach Bergamo gehen würde. Nach zwei Reisetagen, in denen ich meinen Wagen alle paar Stunden wechseln musste, erreichte ich das Herzogtum Mailand. Ich versichere Ihnen, dass mich die Situation mit all ihrer Ernsthaftigkeit traf, wirklich ähnlich dem, was ich zweihundertdreißig Jahre später in Manzonis Gedicht hätte lesen können. An den Toren von Bergamo war ich überrascht, und ich glaubte, das hier müsste die Hölle sein, denn es entsprach genau dem, was Dante mir zuvor gesagt hatte. Der Schrecken der Menschenleere und des Seuchenkrankenhauses schärfte meine Sinne: die Kranken wurden nicht gemeldet, die Monatti und ihre Vorgesetzten waren bestochen; von den Dienern des Gerichts, die die Körper inspizieren mussten, wurden für Geld falsche Urkunden ausgestellt.

Wenn Alexander noch lebte, musste er im Pfarrhaus von Santa Maria Maggiore untergekommen sein, und so ging ich ohne Zögern dorthin. Ich floh vor einem armen Passanten, den ich nach der Richtung fragen wollte,



Eine sehr alte Gesichtsmaske ORB22

aber ich hatte Glück und sah den Turm der Basilika das niedrige Profil der anderen Häuser überragen. Auf dem kleinen Platz angekommen, sah ich mich um nach einem bekannten Gesicht oder irgendeiner Hilfe. *'Andrea, Du bist da, komm herein!'*, rief eine hagere Gestalt aus einem kleinen, halb geschlossenen Fenster. Sie gestikuliert mit der Hand, um auf eine Tür auf der linken Seite des Gebäudes zu zeigen, und ich erwiderte den Gruß, erfreut, ihn vielleicht nicht bei bester Gesundheit, aber jedenfalls lebend anzutreffen.

Wir umarmten uns nicht, denn wenn wir die strengen Regeln des Social Distancing nicht beachtet hätten, würden wir ernsthafte Probleme mit den Wächtern bekommen, und wir unterhielten uns, während wir die ganze Zeit die in Bergamo übliche Maske vom Type ORB22 trugen, die ich nicht bei mir hatte und die Alessandro mir großzügiger Weise aus seinem Bestand herzlich überreichte.

Er wusste, dass unsere Stunden aus verschiedenen Gründen gezählt waren, und deshalb beschränkte sich unsere Unterhaltung auf das eigentliche: die neue Ausgabe der Vespers der seligen Jungfrau. *'Hör zu,'* – sagte er zu mir *,ich habe versucht, eine virtuelle Aufnahme für Dich zu machen, denn ich wollte, dass Du zusätzlich zu dem Eindruck von den Noten die Schönheit des Klangs empfindest, der entsteht; aber unglücklicherweise hat es nicht geklappt, denn viele Chormitglieder starben durch die Seuche, und dann gab es viele Probleme mit der Verbindung, die brüchig ist. Wir leben in schwierigen Zeiten, mein Lieber.'*

Ein herzliches Gefühl durchflutete mich: Ich war hier – vor einem Mann, dem klar war, dass er ein klappriges Gestell in stürmischer See war, der all seine Hoffnung auf mich setzte, damit ich der Nachwelt ein Werk übermittelte, das – auch wenn es nicht so schön war wie das von Claudio - trotzdem von hoher Qualität war und die Charakteristika der geistlichen Musik seiner Zeit innehatte, eine Kombination des ersten und zweiten Werkes mit einer starken Betonung des Textes und seiner Emotionen.

Nach einer schlaflosen Nacht, in der wir über diese Musik sprachen und wie ich ihm helfen könnte, verließ ich am nächsten Morgen sein Haus in der Überzeugung, dass seine Vespers die Veröffentlichung Wert seien würden. Die Rückreise erwies sich als viel unkomplizierter, abgesehen von einer entfernten Begegnung mit den Lanzichenecci in der Nähe von Poggio Rusco. Genau fünf Tage nach meiner Abreise war ich wieder zu Hause, und in meinen Händen hatte ich die Blätter, die ich erst im Jahr 2007 an Rudolf Ewerhart überreichte, einen befreundeten Musikwissenschaftler, der die Ausgabe schuf, die wir alle heute bewundern.

Sie werden sich fragen, warum ich mit meiner Entscheidung so lange

gewartet habe. Ich kann die Frage nicht beantworten ... Ich habe möglicherweise viele Jahre mit dem hamletischen Zweifel gelebt, ob es besser ist, immer noch einem bewunderten Musiker zu helfen, der fast vom berühmten Monteverdi überschattet wurde, oder der Welt ein weniger interessantes Werk vorzuenthalten.

Eines Morgens Ende Juni 1630 verkündete ein Anruf des bedeutenden Doktor Ricciardo, dass Alessandro, seine Frau und seine 10 Kinder an der Seuche gestorben waren, aus der es immer noch kein Entrinnen gab...

Übersetzt aus dem Englischen von Willi Stegemeyer, Deutschland



Alessandro Grandi (1590-1630)



Claudio Monteverdi (1567-1643)



ANDREA ANGELINI studierte Klavier (MA) und Chorleitung (PhD). Sein professioneller Chor, das Musica Ficta Vocal Ensemble, hat sich auf die Chormusik der Renaissance spezialisiert. Er ist häufig als Gastdozent und Workshopdirigent in der ganzen Welt tätig. Andrea ist künstlerischer Leiter des Internationalen Chorwettbewerbs von Rimini, dem Chorwettbewerb Claudio Monteverdi und weiterer Festivals in Italien und anderen Ländern. Er ist Präsident der AERCO, des Chorverbands der Region Emilia Romagna, und Chefredakteur des International Choral Bulletin (ICB). E-Mail: aangelini@ifcm.net

Some great little numbers for every choir, band or orchestra.

You can't beat our foil-stamped numbering to keep your folders organized – except maybe by adding your group's name or logo for an even classier look.

We have folders for singers, instrumental musicians and directors – configured with items including elasticized retaining cords, rings, clear pockets and detachable straps. See them along with our many accessories at www.musicfolder.com – or call or fax us, or have your music store order them for you.

It's as easy as 1-2-3.



Folders come in multiple styles, and with many configurations including retaining cords, rings (for hole-punched scores), or both.



Gig Bag keeps everything in one place – folders, scores, water bottle, even your lunch. **Xtraflex Duet** lights clip onto folder and run up to 28 hours – great for singers, conductors and accompanists.

Free gold foil imprinting until Sept. 30:

INDIVIDUAL NAMES* – Free gold imprinting on your first two folders. Quote code ICBFREENAMES

GROUPS* – One or two lines of gold text on orders of 15+. Quote code ICBFREETEXT

FREE LOGO IMPRINTING*, including set-up, on orders of 35+. Quote code ICBFREELOGO

*some location and style conditions apply



MUSICFOLDER.com

The world's best music folders. Since 1993.

www.musicfolder.com • Telephone & Fax: +1 604.733.3995

CHORAL TECHNIQUE



Zur Ausführung mikrotonaler Chormusik, Teil 2
Man macht sich die Hände schmutzig
Robert Lopez-Hanshaw

ZUR AUSFÜHRUNG MIKROTONALER CHORMUSIK, TEIL 2

Man macht sich die Hände schmutzig

ROBERT LOPEZ-HANSHAW

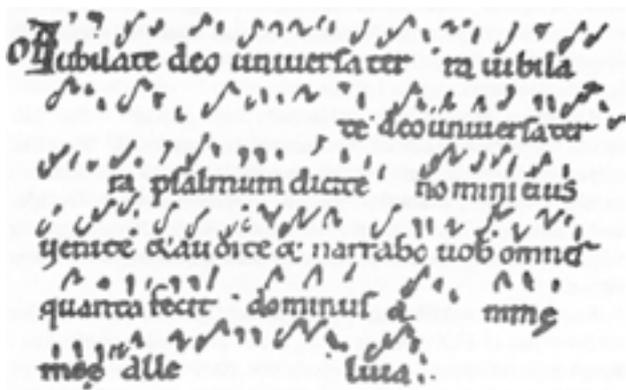
Komponist und Dirigent

EMOTIONALES VORWORT

Die meisten meiner Erfahrungen als Chorleiter bekomme ich bei Jugendchören und Laiengruppen. So muss ich normalerweise mit anderen Problemen und Schwerpunkten rechnen als vielleicht viele Leser der NMBx. [NewMusicBox, Internet-Zeitung für Neue amerikanische Musik, seit 1999]

Das Erste, was man über Chöre unterhalb der professionellen Ebene wissen muss, ist, dass wir uns nach meiner festen Überzeugung in ihr *vor allem wegen der Gemeinschaft* befinden. Da gibt es natürlich auch den Stolz auf die technische Ausführung! Aber viel mehr handelt es sich um die Vermittlung von Gefühl, dasselbe Gefühl *zu erleben*, und damit die Beziehungen der Gemeinschaft untereinander und mit einem Publikum herzustellen und aufrechtzuerhalten.

Außerdem ist es weitverbreitet, auf erfahrene Chorsänger mit beschränkter Fähigkeit zum Vom-Blatt-Lesen zu stoßen, die sich stattdessen auf ein fein entwickeltes Gespür verlassen, Melodien, die sie hören, zu behalten und zu wiederholen. Dann wird die Notation wie im mittelalterlichen Europa mehr zu einer Gedächtnisstütze als zu einer Anzahl ausdrücklicher Anweisungen.



Ein Faksimile der Handschrift für ‚Jubilare deo uniuersa terra‘, das eine Reihe von linienlosen cheironomischen Neumen zeigt, die dem Psalmvers hinzugefügt sind.

Ein Vergnügen ist es, dass dies die Erfahrung gemeinsamer Musikausübung in den Bereich einer sehr großen Bevölkerungsgruppe bringt. Es ist eine Herausforderung, dass der Dirigent oft aus Notwendigkeit ein Lehrer ist. Daher gibt es für Laienchöre keine Garantie, dass die Sänger*innen das Bewusstsein für Partiturlernen haben werden, wie es das Kennzeichen eines Eliteensembles ist; und für viele ist garantiert, dass sie es nie erreichen werden!

Warum in aller Welt sollte irgendjemand versuchen, mikrotonale Musik in dieses Ökosystem zu bringen! Gut, es wird jedem helfen, die Aufmerksamkeit für Intonation zu verbessern – was dringend nötig sein kann. Aber, in eigener Sache: da gibt es neue Gefühlswelten zu erkunden, die mit den zwölf gleichgestimmten Tönen allein unerreichbar sind!

Ein Dirigent muss dagegen unter diesen Umständen das infrage stehende Stück an ein wahrscheinlich skeptisches Ensemble *verkaufen*. Wende deinen ganzen grenzenlosen Enthusiasmus an, um die folgenden methodischen Techniken zu unterstützen. Wenn die Sänger*innen dich schätzen, werden sie dem Stück eine Chance geben.

Alle Vorbehalte dann aus dem Weg, gehen wir zur technischen Seite.

DIETECHNISCHE SEITE

Um mikrotonale Passagen beizubringen, empfehle ich einen „bimodalen, zielorientierten“ Zugang. Ich wählte diese Bezeichnung, weil ich eine Überschrift brauchte, die für einen Aufsatz genau war und gleichzeitig eindrücklich klang. (Es klappte.) Aber hier ist, was ich meinte:

Bimodal – das erfordert eine integrierte Wahrnehmung sowohl der horizontalen wie der vertikalen Seite jeder Tonhöhenänderung. Man muss sich also an die Beziehung einer neuen Tonhöhe zur gerade verlassenen Tonhöhe erinnern, aber auch den Zusammenhang innerhalb des Klangs, in dem man ankommt. In mikrotonaler Musik sind diese Aspekte oft eigenständig.

Zielorientiert – dies bezieht sich auf das Vorwegnehmen

des *Bekannten*, sei es nun melodisch oder harmonisch, oder sogar beides. Danach können sich Dinge, die sich einmischen, einfacher von selbst ergeben, sogar halb unbewusst.

Diese beiden Vorgehensweisen sind schon notwendig für gute Chormusiker*innen im Standardrepertoire, aber es ist nötig, sie für schwierige *tonale* Passagen unzweideutig zu verwenden. Ein Chorleiter könnte also an diesen Vorgehensweisen schon während des Semesters arbeiten, unmittelbar *bevor* ein mikrotonales Stück überhaupt auf dem Programm steht.

EINTONALES BEISPIEL DER BIMODALEN STRATEGIE

Eine beispielhafte Passage findet sich in *O magnum mysterium* von Francis Poulenc. Unter vielen Intonations-Problemstellen dieses Stücks beachte man den Tritonus im Tenor des Anfangs, der später mehrfach wiederkehrt.



Die ersten drei Takte in Francis Poulencs 4 Motets pour le temps de Noël, FP 152. (<https://www.youtube.com/watch?v=cOVAJ17SLXE>)

Die meistens Sänger*innen können einen Tritonus herausbringen, aber es ist kein verlässliches Intervall. Es ist nicht ungewöhnlich, dass man sie daran erinnert, wie er klingt, indem man *Maria*¹ [e-f-h] oder das Simpsons-Thema² [d-e-f-h] als Eselsbrücke nimmt. (Hier ist ein herzerwärmender roter Faden als Kommentar-Video:) Sogar wenn jeder den Tritonus sicher trifft, wird doch jeder Einzelne ihn leicht anders ausführen, besonders wenn keiner der beteiligten Töne als Leitton dient. Der resultierende Ton des Ensembles kann unscharf sein. Und weil es ein „dissonantes“ horizontales Intervall ist, hat man oft die Erwartung, dass es auf einer Dissonanz landet.

Also, man singe es langsam, halte den Akkord auf einem langen Ton – und es wird klar, dass das verminderte C tatsächlich die Terz in einem G-Dur-Akkord ist!

1 <https://www.youtube.com/watch?v=cOVAJ17SLXE>
 2 <https://www.youtube.com/watch?v=DyofWTw0bqY&t=31>

Die Tenöre erleben diese Problemstelle nun ideell auf zwei Ebenen. Auf der einen singen sie einen Tritonus nach oben, ausgehend von der vorigen Note. Aber in anderem Zusammenhang besetzen sie eine klar „heimatliche“ Stelle in dem entstehenden Zusammenklang, die mit Tritonus-artigkeit nichts zu tun hat.

In Mikrotonalität ist es noch wichtiger, diese beiden verschiedenen Ebenen zu bewahren, weil diese Musik unweigerlich danach verlangt, einige unvertraute horizontale Intervalle zu singen – und weil der natürliche Instinkt der Sänger*innen meint, auf einer Vertikalen zu landen, die genau so „unvertraut“ ist, d.h. dissonant, und dieser Instinkt also vermutlich falsch ist.

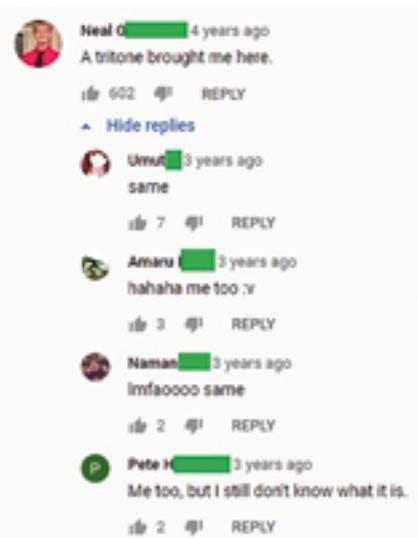
EIN SATZ ZU ZIELEN

Wir kommen nun zum zielorientierten Teil der Annäherung. Wenn der Chor in mikrotonaler Musik zum Beispiel eine ungewohnte Abfolge kleiner Intervalle zu singen hat – man gebe ihnen eine grundsolide Idee des Intervalls, das sie umfassen, und die dazwischenliegenden Töne ergeben sich fast wie von selbst. Man kann sie später verfeinern, in einem zweiten Schritt.

Um zu bekräftigen, wie leicht dies klingen kann, wenn es geformt wird, gebe ich im Folgenden einen Ausschnitt aus einem Interview von Jacob Collier [*1994, Sänger, Arrangeur, Komponist und Multiinstrumentalist.], wo er dies unbekümmert an einer kleinen Terz zeigt. Versuch es selbst!



Die Transkription dieser Phrase, von June Lee [südkoreanisches Transkriptions-Genie] in einem Interview-Video aus dem Jahr 2017. June Lee, *Interview: Jacob Collier, Part 1*. <https://www.youtube.com/watch?v=DnBr070vcNE> – Seine volle Diskussion über das Subjekt startet bei 10:12, aber sehen Sie ruhig alles an, der Typ ist so geil..



Der zielorientierte Zugang ist nicht darauf beschränkt, bekannte Intervalle melodisch auszufüllen. Im weiteren Sinne handelt es sich darum, während einer Komposition eine Reihe von konzeptuellen Anker anzubieten – wo die Singenden ihren Halt wiederfinden können, wenn sie ihn unterwegs verloren haben sollten. Das kann heißen, melodische Intervalle wie oben anzusteuern, aber auch harmonische Intervalle zum Intonieren anzusteuern (wie z.B. bei einem musikalischen Einstieg), oder aber Akkorde.

Das Neue ist hier, dass die Zielpunkte *nicht musikalisch hervorstechend* innerhalb des Stücks sein müssen – sie können auf unbetonten Taktteilen oder auf unbedeutenderen Stellen innerhalb des Satzes auftreten, usw. Sie müssen den Singenden nur *schon bekannt* sein, die sie dann zum Neukalibrieren benutzen können. Zum Beispiel könnte eine exotische Klangkadenz musikalisch *beabsichtigt*, muss aber nicht das konzeptuelle *Ziel* sein – diese Rolle könnte eine benachbarte, weniger wichtige, bekanntere Sonorität sein.

Hier ist ein Ausschnitt davon in einem meiner Stücke (ein Video kann davon man in NewMusicBox³ anschauen):

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Tenor. The music is written in a 4/4 time signature. The lyrics are 'pa - la, Erus - to pa - la' repeated across the staves. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The Soprano part starts with a half note 'pa - la', followed by quarter notes 'Erus - to' and 'pa - la'. The Alto and Tenor parts follow a similar pattern, with the Tenor part having a slightly different rhythmic structure.

Dies geht von einem richtigen A-Dur-Akkord zu einem 7:9:11 in der harmonischen Zwölftton-Serie, in der von mir bevorzugten Notation der 72-gleichteiligen Oktave (oder „72EDO“). Letztere ist überraschend leicht festzulegen, weil man eine sehr bekannte Stelle verlässt und jede Stimme sich im Grunde in Vierteltönen bewegt – ein Abstand, der sich leicht üben lässt. Der gemeinsame Grundton hilft auch.

DAS EINRICHTEN DES SCAFFOLDING⁴

Eine andere Sache, die man zum Unterricht von mikrotonaler Musik verwenden sollte, ist die

3 Robert Lopez-Hanshaw, *Vokas Animo (Performing Microtonal Choral Music: The End Product)*. <https://nmbx.newmusicusa.org/vokas-animo/>

4 Scaffolding. Eine sehr gute deutsche Einführung gibt eine Masterarbeit der Universität Koblenz-Landau 2017: Florence Voß, Scaffolding als Möglichkeit der Förderung bildungssprachlicher Kompetenzen im Sachunterricht der Grundschule. [Auch mit Probeseiten im Internet oder als E-Book zu finden.]

pädagogische Idee des *Scaffolding*, oder die „Zone der nächsten Entwicklung“. Dies bedeutet, dass jedes neue Konzept sich zu unmittelbar benachbarten Konzepten in Beziehung bringen muss; und diese nebeneinanderliegenden Konzepte *rufen den Einblick auf das persönliche Niveau hervor*.

Ein Beispiel: Man lernt nicht zu lesen, indem jemand sagt, wie man lesen soll. Man lernt nur lesen, wenn man *selbst* die Verbindung herausfindet zwischen dem Klingen von Buchstaben und der Art, wie sie sich zu Wörtern zusammensetzen. Ein/e Grundschullehrer*in liefert nur die Voraussetzung für diesen Sprung durch das Einprägen von Buchstabenklängen und dann mit einfach zu entschlüsselnden Verbindungen (und anschließend mit nicht so einfachen).

Hier ist das Prinzip wichtig. Trotz der Attraktivität einer Methode mit Brachialgewalt wie z.B. das Auswendiglernen nach einer künstlich hergestellten (synthetisierten) Aufnahme (heutzutage leicht dank veränderter Technologie!), *wird diese Vorgehensweise für die meisten Leute nicht Erfolg haben* – weil sie die Bausteine zum „Festsitzen“ der neuen Intervalle nicht verinnerlicht haben. Und viele könnten zunächst nicht Willens sein, diesen großen technischen Sprung zu tun; nicht *deshalb* sind sie in einem Chor.

Also müssen wir nach der Möglichkeit suchen, wie wir das Scaffolding [den Gerüstbau] anbieten können.

Wir haben schon zwei wichtige Dinge behandelt, die im normalen Chorsingen vorkommen und auf mikrotonales Singen angewandt werden können. Nun folgt eine Liste zusätzlicher Ansätze, von denen einer auf dem anderen aufbaut, und einige Hilfen, sie zu bewältigen. Es gibt zwei Pfade, den Weg der reinen Stimmung und den Weg äquidistanter Tonleitern.

DER WEG REINER STIMMUNG: AUSDRUCKSVOLLE INTONATION

Paradoxerweise beginnt dieser Weg mit dem Gegenteil reiner Stimmung: „ausdrucksvolle Intonation“⁵.

Kein anderer als Ezra Sims, der große Verfechter der Aufteilung der Oktave in 72 gleichgroße Schritte, wurde durch seinen *studentischen Chorleiter* Hugh Thomas auf den mikrotonalen Pfad gesetzt⁶. Thomas verlangte von seinen Chören sehr hohe Leittöne vor der Auflösung in die Tonika, dazu sehr tiefe Quartan, wenn sie sich zu Terzen auflösten, unter anderem. Unter einem solchen Einfluss, sagt Ezra Sims, „ist man verpflichtet, es schwerzufinden, daran zu glauben (ganz gleich, wie

5 Pamela Hind O'Malley, *Cellist Pablo Casals on Expressive Intonation*. <https://www.thestradd.com/playing/cellist-pablo-casals-on-expressive-intonation/1434.article>

6 Ezra Sims, *Yet Another 72-Noter*. Computer Music Journal. Vol. 12, No. 4 (Winter, 1988), pp. 28-45

Tasteninstrumente einen überzeugen wollen, dass es doch so ist), dass es nur ein gis gibt, eine Tonhöhe, die für immer und ewig festgelegt ist. Amen.“

Ausdrucksvolle Intonation in ihrer größten Form ist sehr intuitiv. (Übertreibung der Tendenz ihrer Tendenzöne!) Wenn man also mit ausdrucksvoller Intonation das Ziel erreichen kann, Sänger*innen aus dem Denkweg fester Tonschritte herauszuschlagen, dann glättet das erheblich den Weg voraus.

REINE STIMMUNG AKTUELL

Auf der Website des Verlages Seeadot⁷ von Fahad Siadat gibt es eine Serie von (weiter fortzuführenden) Artikeln, die in das Thema Reine Stimmung für Chöre einführen. Andere, ausführlichere, jetzt erhältliche Quellen sind die schon in meinem vorhergehenden Teil 1 aufgeführte *Harmonic Experience* von W[illiam] A[llaudin] Mathieu [Rochester, Vermont: Inner Traditions International, 1997], ferner *The Just Intonation Primer: An Introduction to the Theory and Practice of Just Intonation* von David M. Doty [*1950] [San Francisco: Just Intonation Foundation, 1994], das eher genauer ist.

Ein erfahrener Chorleiter könnte sich dazu entscheiden, nur an einigen wenigen Intervallen zu arbeiten. Es ist sinnvoll, mit großen Terzen und harmonischen Septimen zu beginnen, weil sie einfach vorgeführt werden können. Man bringe einen Cellisten dazu, natürliche Obertöne zu spielen und vergleiche sie mit dem Klavier! Oder man lasse ein hochrangiges Barbershop-Quartett einige Akkorde einschwingen! Zunächst entwickelt man nur eine Idee, dass es mehrere verfügbare „Geschmacksnoten“ für ein gegebenes Intervall gibt, jede mit verschiedener Funktion.

Man verwende, was für das vorliegende Stück wichtig ist. Wenn der Chor nur die harmonische Septime seinem Vokabular hinzufügt, dann reicht das, um an einem Stück wie *I'm Goin' Away* von Ben Johnston zu arbeiten zu beginnen. Tatsächlich hat Jeff Gavett, der Leiter des Ensembles Ekmeles für zeitgenössische Musik, erfolgreich Universitätsensembles in Übungen *Rose* von Ben Johnston singen lassen – noch ein Stück, in dem der einzige „neue“ Klang die harmonische Septime ist.

KOMMA-VERSCHIEBUNGEN ABSCHÄTZEN

Ross W. Duffin ist bekannt durch sein Buch über mitteltönige und wohltemperierte Stimmungen *How Equal Temperament Ruined Harmony (And Why You Should Care)* [New York: Norton & Co., 2008]. Er schrieb aber auch eine wunderbare Verteidigung und Anleitung für die Methode der reinen Stimmung, die von der Lokalisierung und Verwendung des syntonischen Kommas abhängt. Das ist ein sehr hilfreicher Weg,

systematisch über die Stimmung von Terzen, Sexten und Septimen im Unterschied zu Quarten und Quinten nachzudenken. Er ist frei im Internet zugänglich.⁸ Und er enthält sogar Übungen, um typische Intonationsprobleme anzugehen, die sich einstellen können.

Das Hilliard Ensemble und die Nordic Voices verwenden jeweils die Grundmethode⁹ (in Einzelheiten abweichend) bei ihren Übungen. Wenn Ihr Chor in einem Semester Renaissance-Kontrapunkt singt und die Intonation aus diesem Blickwinkel betrachtet, kann man im kommenden Semester die Mikrotonalität weiter ausdehnen.

ERWEITERTE REINE STIMMUNG

Jetzt kommen wir zu unverständlichem Zeug. Mit viel Wiederholung und einer grundsoliden Referenz ist es möglich, Intervalle der *höheren* Obertöne der harmonischen Reihe auswendig zu lernen und wiederzugeben.

Eine mögliche Referenz ist Oberton-Singen¹⁰, das – auf einer niedrigen Grundlage – verlässlich Oberschwingungen mindestens bis zum 14. Oberton hervorbringen kann, vielleicht noch mehr. Ein umgestimmtes digitales Tasteninstrument ist eine andere mögliche Quelle.

Hier sind aber auch beeindruckend viele Übungsansätze verfügbar: Andrew Heathwaite entwarf ein System, durch jedes mögliche Intervall zu singen, das zwischen den Gliedern einer bestimmten Gruppe von Oberton-basierten Tonstufen auftritt (die er reizvoll Singtervals nennt)¹¹. Andere haben darauf aufgebaut.¹² Es ist überraschend logisch und intuitiv und verwendet Kodály's chromatische Solfège-Silben im Beweglichen *Do*, leicht verändert.

Wenn Chorsänger*innen sich das Zuhören, Verstehen und Singen dieser Art von Matrix als Teil der täglichen Übung angewöhnen würden, könnten sie sich bald ohne viel Mühen einem stark obertonhaltigen (oder untertonalen) Stück wie *Contrasten* von Henk Badings annähern.

DER VIERTELTON-WEG: ZWISCHEN DENTÖNEN

Wenn wir wieder am Beginn eines neuen Pfades

⁷ <https://www.seeadot.com/>

⁸ <https://casfaculty.case.edu/ross-duffin/just-intonation-in-renaissance-theory-practice/>

⁹ Frank Havrøy, 'You Cannot Just Say: "I Am Singing The Right Note"'. Music & Practice, Volume 1. <https://www.musicandpractice.org/volume-1/intonation-neue-vocalsolisten-stuttgart/>

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=vC9Qh709gas>

¹¹ Andrew Heathwaite, Singtervals. https://soundcloud.com/andrew_heathwaite/11-limit-singtervals

¹² Casey Hale, *N-Odd-Limit Diamond Solfege*. https://archive.org/details/n-odd-limit_diamond_solfege

starten, können wir die Fähigkeit der Leute, in etwa ähnliche Töne zwischen den Tonhöhen eines kleinen und bekannten Intervalls zu singen, dazu nutzen, ein Gitter von echten Vierteltonen zu entwickeln. Man könnte damit beginnen, dem normalen Einsingen einfach eine Übung hinzuzufügen: Sing f – ges, dann f – f einen Viertelton höher – ges; und dann dasselbe umgekehrt. Die Außentöne können natürlich einfach am Klavier kontrolliert werden.¹³

VOLLE 24-TON-SKALA

Es wird dann richtig interessant, wenn man diese einfache Technik auf alle Zwischentöne der chromatischen Skala anwendet. Robert Reinhart [* 1975], der an der Northwestern University [Bienen School of Music, Chicago, Ill.] Musiktheorie und Gehörbildung unterrichtet, fügte den Vierteltonen zwischen den Solfège-Noten eigene Vokale *hinzu*, z.B. (im Internationalen Phonetischen Alphabet) /ra/ **/re/** /re/ **/ri/** /ri/¹⁴ für alle Varianten des re der zweiten Skala. Dann entwarf er fortschreitende Übungen, um das Ohr an die neuen Intervalle zu gewöhnen – und verwendete sie in der Klasse. In vielen Fällen heißt das, zunächst bekannte Intervalle zu singen; dann werden die Zwischenräume mit Vierteltonen gefüllt. Und schließlich werden nur die veränderten Tonhöhen gesungen, während man den bekannteren umgebenden Tönen zuhört.

Dies ist nur eine Erweiterung des Vom-Blatt-Singens in den Systemen des Beweglichen Do! Um zum Beispiel die Vorlage *do-fa-la* beizubringen (für Anfänger schwierig), kann man öfter die Dur-Skala singen und dann nach und nach die dazwischenliegenden Töne *re*, *mi* und *sol* fortlassen; erst hört man ihnen zu und macht dann den kognitiven Sprung, nur *do-fa-la* ohne Hilfe.

Reinhart hat über diese Sache vorgetragen und arbeitet zur Zeit an einer systematischen Sammlung von Übungen im Viertelton-Solfège, nach Schwierigkeit gestaffelt.

Man könnte dieses elementare Gerüst auch anwenden, um z.B. Halbtöne in Gruppen von Sechsteltönen zu teilen – oder ganze Töne in Fünfteltöne, wenn man enharmonische Stücke der Renaissance singt.¹⁵ Die verwendeten Vokale in der erweiterten Solfège sind nicht so wichtig, solange man sie konsequent anwendet.

¹³ Dies ist ein Ausschnitt des Tucson Symphony Chorus bei dieser Aktivität, während des Einsingens für mein Stück *vokas animo*: <https://www.youtube.com/watch?v=yRHH1ZYEx8>

¹⁴ Diese Vokalformen gibt es in englischer und deutscher Sprache, aber nicht in vielen anderen Sprachen. Für diese Sprachen können andere Zwischenvokale eingesetzt werden, wie z.B. /ra/ /rø/ /re/ /ry/ /ri/.

¹⁵ Elam Rotem und Johannes Keller, *Emilio de' Cavalieri's mysterious enharmonic passage*: <https://www.youtube.com/watch?v=-tylvhv1hc0>

NOCHTIEFGRÜNDIGER: DIE 72-TÖNE-SKALA

Julia Werntz vertritt im Augenblick die Tradition der 72EDO-Hörfähigkeiten am New England Conservatory [Boston, MA] in der Nachfolge von Joe Maneri. Sie lehrt Studierende in Zwölfteltönen zu hören, aufzuführen und zu komponieren – das heißt, jeden Viertelton noch einmal zu dritteln. Ihre Klasse entwickelt zunächst ein Viertelton-Gerüst und entwickelt es dann weiter. Das Lehrbuch zum Kurs, *Steps to the Sea: Ear Training and Composing in a Minute Equal Temperament* [zunächst in: 1001 Mikrotöne / 1001 Microtones; Hrsg. Sarvenaz Safari, Manfred Stahnke. Neumünster: von Bockel Verlag, 2014; danach bei Frog Peak Music, 2015; **ISBN-13**: 978-0945996132] ist sowohl (mit vielen Hörbeispielen und CD) leicht verständlich wie leicht zu schaffen.

Während wir zu Zwölfteltönen gelangen, verzweigen sich die Pfade der reinen Stimmung und der äquidistanten Intonation. Besonders für Singende korrespondieren die einfacheren Intervalle der reinen Stimmung so komplett mit Tonhöhen im Spektrum der 72-stufigen Oktave, dass der Unterschied – ein Maximum von 5 Cents, meist unter 3 Cents – buchstäblich kaum mit der Stimme produziert werden kann.

Tatsächlich zeigt eine kürzlich erschienene Studie von Matthias Mauch und anderen¹⁶, dass selbst für erfahrene Sänger*innen sowohl die Unterschiedsschwelle wie der mittlere erzeugte Tonhöhenfehler einer beliebigen Note um 18 bis 19 Cent liegen – ein bisschen über einem ganzen Zwölftelton! Die Studie behandelte melodischen Sologesang, und die Intonationsgenauigkeit kann beim Obertonsingen¹⁷ etwas höher sein (besonders beim Barbershop¹⁸), aber nicht so viel, wie man denken würde. (Verschiedene Quellen geben unterschiedliche noch eben wahrgenommene Tonhöhendifferenzen an, und 5-8 Cent ist der üblicherweise genannte Wert. Aber im Zusammenhang mit gesungenen Tonhöhen scheint ein wenig mehr Chaos zu herrschen.)

Zum Glück, falls man sich wundert, können Mikrotöne tatsächlich gelernt werden¹⁹, und die Gehörbildung in 72EDO hat wirklich das Ergebnis, die Tonhöhenunterscheidung und die Fähigkeit zur Erzeugung

¹⁶ Matthias Mauch, Klaus Frieler, und Simon Dixon, *Intonation in unaccompanied singing: Accuracy, drift, and a model of reference pitch memory*. Journal of the Acoustic Society of America 136 (1), July 2014.

¹⁷ S. D'Amario et al., A Longitudinal Study of Intonation in an a cappella Singing Quintet. Journal of Voice 2020 Jan; 34(1):159. e13-159.e27.

¹⁸ B. Hagerman und J. Sundberg, *Fundamental frequency adjustment in Barbershop singing*. Speech Transmission Laboratory Quarterly Progress and Status Reports. 21 (1) 1980: 28-42.

¹⁹ Charles Norman Bates, *Developing the ability to recognize microtones*. PhD dissertation, 1992.

zu erhöhen. Es zählt etliches des normalen Chaos beim Musizieren.

DAS ENDERGEBNIS

Wenn Sie *all dies* mit Ihrem Chor erprobt haben, dann sind Sie besessen und die Singenden sind Heilige. Was Sie tatsächlich tun sollten, ist, etwas herauszunehmen und unter diesen Möglichkeiten zu wählen, je nachdem was in dem Stück selbst vorgeht. Das habe ich getan. Wo ich selbst aber irgendeine besondere Technik noch nicht angewandt haben sollte, ist sie schon von anderen praxiserprobt worden. Alle tun wirklich das, was sie fordern.

Fazit: Praktische Einzelheiten.

Es folgen ein paar verschiedene Vorschläge zum Lehren, die ich für den Unterricht im Mikrotonsingern mit Chören geben kann.

Benutzen Sie das Einsingen, um neue musikalische Konzepte zu untermauern, wenn das bisher noch nicht klar war. Warum soll man die ganze Zeit mit dem Singen von Dur-Tonleitern oder Arpeggien vergeuden, wenn man stattdessen Vierteltöne als Wiederholung üben könnte oder Obertonreihen aufbauen? Dies verkürzt die Unterrichtsdauer am mikrotonalen Stück selbst.

Spielen Sie auf keinen Fall einen Cluster anstelle eines dazwischenliegenden Tones, wenn Sie eine mikrotonale Melodie am normalen Klavier darstellen wollen. Das hilft nicht, sich den Ton vorzustellen („hören“ wir ein D, wenn C-E gespielt werden? Überhaupt nicht! Wie sollen wir also

ein D um in Viertel erhöht hören, wenn D-Es gespielt wird?), man produziert eine Dissonanz, die der Chor Ihnen bereitwillig liefern wird. Besser den erhöhten Ton überspringen, oder noch besser:

Singen Sie vor, wo immer es möglich ist. Dies ist nicht nur leichter, als einem Tasteninstrument zu folgen, sondern beweist auch, dass die Stelle tatsächlich ausgeführt werden kann.

Stimmen Sie das Tasteninstrument um, wenn es digital ist. Die Aufgabe ist heutzutage grundsätzlich unbedeutend, wenn die Technologie verfügbar ist; vielleicht ist es für Sie persönlich nicht so. Wenn das so ist, und Sie die Person sind, die das hier liest, dann haben Sie bestimmt Freunde, die so große Nerds wie Sie sind, aber mit Computern. Sie können sie um einen Gefallen bitten oder sie dazu anstellen. BitKlavier²⁰ ist eine freie Software mit einer einfachen Lernkurve; wenn man in Max/MSP programmieren kann, sollten sie Pure Data²¹ ohne viel Umstände verwenden können, auch das frei; oder Sie könnten für PianoTeq Standard²² bezahlen, das eine professionelle Klangqualität und sehr gute mikrotonale Stimmöglichkeiten mitbringt. Es gibt noch viele andere Möglichkeiten; aber diese reichen für den Anfang.

Kritisch ist es, eng mit dem Begleiter zusammenzuarbeiten, vor allem, wenn irgendwelche Tasten stark umgewidmet worden sind! Aber noch einmal, wenn Sie die Person sind, die dies liest, dann ist Ihr Begleiter wahrscheinlich auch dazu bereit.

Zuerst alle üblichen Fragen mit dem Chor besprechen –sprechen Sie den Rhythmus des Stücks, weisen Sie auf präzise Schlüsse hin, verwenden Sie ausdrucksvolle Phrasierung, erklären Sie den Text – so dass der Chor realisiert, wie viel sie schon wissen und was noch zu tun ist.

Eine gute Atemstütze ist absolut unentbehrlich. Fremdheit bringt Mangel an Selbstvertrauen mit sich, Mangel an Selbstvertrauen erzeugt eine falsche Atemstütze, die falsche Atemstütze erzeugt absackende Tonhöhe und schlechte Klangfarbe, all dies macht das Projekt unendlich schwieriger. Verlieren Sie also nie den Blick auf den gutgestützten Klang und kommen Sie oft auf ihn wieder zurück.

Am wichtigsten aber ist, dass Sie *Freude* an der Musik vermitteln. Und ist es nicht das, um was es immer geht?

Dieser Artikel erschien zuerst in NewMusicBox (nmbx.newmusicusa.org), dem Webmagazin von New Musiv USA, und wird hier mit Genehmigung nachgedruckt und übersetzt.

Übersetzt aus dem amerikanischen Englisch von Klaus L Neumann (Deutschland)

²⁰ <https://bitklavier.com/>

²¹ <https://puredata.info/>

²² <https://www.modartt.com/pianoteq>

ROBERT LOPEZ-HANSHAW ist Musikdirektor beim Tempel Emanu-El in Tucson, Arizona, und Gast-Komponist-in-Residenz beim Southern Arizona Symphony Orchestra. Er ist auch der Herausgeber von "Practical Microtones", ein Handbuch für Fingersätze und Spielpraktiken in 72-TET für alle Standard-Orchesterinstrumente, zur Veröffentlichung Anfang 2021. Lopez-Hanshaw ist Fachmann für die Mikroton-Pädagogik und für aschkenasisch-jüdische Gesangsweisen, z.B. bei solchen Ereignissen wie dem Nordamerikanischen Jüdischen Chorfestival, dem mikrotonalen Musikfestival BEYOND, den Musikern des Guild of Temple, und der zweijährlichen Konferenz der Nordamerikanischen Saxophonvereinigung. Seine Kompositionen wurden von der Gemeinschaft und religiösen Organisationen in Süd-Arizona gesponsert, ebenso von einzelnen Interpreten in den ganzen Vereinigten Staaten. Sein Stück "vokas animo" für Chor und volles Orchester in 72-TET wurde im Januar 2020 vom Tucson Symphony Orchestra and Chorus uraufgeführt. E-Mail: robert.a.hanshaw@gmail.com





a project of



13 December 2020

WORLD CHORAL DAY

with the possibility to join throughout the entire month of December

Share your passion with the world!

Since 1990

**30th
edition**

Despite many types of choral events being postponed and cancelled due to the current pandemic crisis, we are announcing the planned date for World Choral Day in 2020.

We will continue to monitor this uncertain situation and shall make decisions accordingly.



More info: www.worldchoralday.org

COMPOSER'S CORNER



**Die Chormusik spiegelt unsere Seele und ist Ausdruck unserer sozialen
Zusammengehörigkeit, Ein Interview mit John Rutter**
Andrea Angelini

DIE CHORMUSIK SPIEGELT UNSERE SEELE UND IST AUSDRUCK UNSERER SOZIALEN ZUSAMMENGEHÖRIGKEIT

EIN INTERVIEW MIT JOHN RUTTER

ANDREA ANGELINI

Chordirigent, Komponist, Chefredakteur des ICB

Andrea Angelini: *John, Sie weisen eine fabelhafte Karriere als Berufskomponist auf. Welchen Zugang haben Sie zur Welt der Amateurchöre?*

John Rutter: Ich liebe es, für Laienchöre zu schreiben und mit Laienchören zu arbeiten. Und es ist mir wichtig, die Welt des Chorgesangs für interessierte Laien zu öffnen; viele Jahre habe ich sogenannte *Kommt und Singt-Tage* geleitet, offen für jeden, der einfach nur einen Tag lang singen, ein bestimmtes Repertoire entdecken und die Freude erleben wollte, Mitglied in einem Chor zu sein. Ich bin froh, dass wir heute viele ausgezeichnete Chöre und Vokalensembles auf der ganzen Welt haben, aber vergessen wir nicht, dass die überwiegende Mehrheit der Chöre aus Kindern, Studenten und Amateuren besteht. Wir sollten uns keinesfalls von ihnen distanzieren, oder auf sie herunterschauen.

Gehen wir zum Anfang des Abenteuers zurück...Erinnern Sie sich daran, wie Sie der Chormusik zum ersten Mal begegnet sind?

Ich war vier Jahre alt! In meinem Kindergarten fing jeder Tag mit einem Lied an, das wir alle zusammen gesungen haben. Meine Mutter hat mein erstes Schulzeugnis aufgehoben und neben der Note für *Musik* stand: „John singt gut, wenn er leise singt.“ Ich habe wohl mit ganz besonderer Begeisterung gesungen. Bald habe ich aber auch gemerkt, dass ich im Sport nicht so gut war und auf Fußball leicht verzichten konnte, denn mein Schulchor gab mir die gleiche Befriedigung: ich war Teil eines Teams und konnte einen wertvollen Beitrag zu der Teamleistung beisteuern. Und obendrein friert man in einem Chor nicht und wird weder nass noch dreckig! Ich soll eine gute Sopranstimme gehabt haben und hätte mich um einen Platz als Chorknabe in einer Kathedrale bewerben können, aber als Achtjähriger war ich mir nicht sicher, ob ich ein Internat besuchen wollte (in England sind fast alle Kathedralchöre an Internate angeschlossen). Stattdessen wurde ich lieber Mitglied im Kirchenchor unserer Schule. Das war ein recht guter Chor, und ich sang dort das

gleiche Repertoire – Palestrina, Byrd, Monteverdi, Bach, Brahms und so weiter – welches ich auch in einem Kathedralchor kennen gelernt hätte. Mit der Zeit arbeitete ich mich von oben nach unten durch alle vier Stimmlagen, und bei einigen Werken der Kirchenmusik (z.B. dem *Sicut Cervus* von Palestrina) habe ich sicher irgendwann einmal jede Stimme gesungen.

Dirigieren, singen, komponieren, arrangieren... vier verschiedene Schwerpunkte für einen Musiker, der sein Leben der Chormusik verschreiben möchte. Ist es möglich, in jedem Bereich ein wirklicher Experte zu werden, oder sollte man sich besser auf nur einen Schwerpunkt beschränken?

Ich war immer der Ansicht, dass jemand, der reich und berühmt werden will, besser nur eine Sache obsessiv verfolgen sollte. Wer jedoch ein interessantes und erfülltes Leben führen möchte, muss viele verschiedene Dinge tun, einfach alles, wofür er sich interessiert. Ich bin nicht so sehr an Reichtum oder Ruhm interessiert, dafür um so mehr an den vielen Schwerpunkten der Musik: komponieren, arrangieren, orchestrieren, dirigieren, über Musik sprechen, Musikaufnahmen machen und produzieren... das Gehirn ist eine sehr große Vorratskammer, in der viele Ideen und Fähigkeiten Platz haben. Und ich bin überzeugt, dass jedes Teilgebiet der Musik andere Teilgebiete bereichert: ich denke, dass ich wahrscheinlich besser komponiere, weil ich viel Erfahrung mit dirigieren habe, dass ich besser für Singstimmen schreiben kann, weil ich auch für Orchester und Soloinstrumente schreiben kann, dass ich bessere Aufnahmen produzieren kann, weil ich weiß, wie es sich anfühlt, an einer Aufführung beteiligt zu sein. Es ist nichts daran falsch, sich zu spezialisieren, aber für mich trifft es nicht zu. Ich glaube, es war Leonardo da Vinci, der einmal sagte „Nihil humanum ad me alienum puto“ – Ich glaube, dass mir nichts Menschliches fremd ist. Er meinte damit, dass für ihn einfach alles interessant war. Ein guter Leitspruch.



Das Repertoire ab Chormusik ist riesig: es reicht von der Polyphonie bis zur zeitgenössischen Musik, von der Renaissance über Barock, Romantik, Lyrik, Gospel bis zu serieller Musik. Sollten Chöre versuchen, all das zu singen, oder – wenn sie sich lieber spezialisieren – nach welchen Kriterien sollten sie ihren eigenen Stil wählen?

Das hängt von der Persönlichkeit und der fachlichen Kompetenz des Chorleiters ab. Unter der richtigen Leitung kann ein Chor fast jeden Stil meistern, aber wenn der Dirigent eine besondere Vorliebe für eine bestimmte Musikepoche hat, ist es vielleicht besser, sich darauf zu konzentrieren, anstatt Zeit mit einem Musikstil zu verbringen, mit dem er nicht richtig warm wird. Der Mangel an einer guten Beziehung zu einer Epoche wird sich unmittelbar auf die Sänger übertragen. Natürlich können auch manchmal der Chor und der Chorleiter zusammen auf eine Entdeckungsreise gehen. Ich erinnere mich, wie ich vor vielen Jahren zum ersten Mal das Brahms Requiem dirigiert habe. Damals war ich mir überhaupt nicht sicher, ob ich es ganz "geknackt" hatte. Aber im Verlauf der Proben merkte ich immer deutlicher, was für ein fabelhaftes Werk das ist. Das war sowohl für den Chor als auch für mich total aufregend. Manchmal muss man eben das Paket aufschneiden, um den Schatz darin zu entdecken.

Noch einmal zurück zum Repertoire. Es gibt oft Auseinandersetzungen darüber, wie heutzutage Chormusik komponiert werden sollte. Manchmal scheint es, als könnten Komponisten ihren eigenen Stil nicht zum Ausdruck bringen, sondern müssten sich dem anpassen, was der Musikmarkt verlangt. Genauer gesagt: 90 % der Chöre bestehen aus Amateuren; nicht alle sind in der Lage, sehr schwierige Werke aufzuführen. Verlieren wir die Musik unserer Zeit?

Es stimmt schon, dass das Komponieren von Chormusik eine besondere Herausforderung ist.

Die meisten Orchester dieser Welt sind erfahrene Profis: für sie kann man alles schreiben, wie kompliziert und schwierig auch immer - sie werden es spielen. Die meisten Chöre dagegen sind keine Profis, wie ich schon in meiner ersten Antwort ausgeführt habe, und haben daher sehr unterschiedliche musikalische und technische Fähigkeiten. Für Komponisten von Chormusik ist es daher wichtig, den typischen Chor zu kennen, für den sie schreiben, und auch, wieviel Probenzeit ihnen bis zur Aufführung zur Verfügung steht. Andererseits ist es aber auch wichtig, die Choristen an ihre Grenzen zu bringen – wenn sich jedes neue Stück in ihrer Komfortzone befindet, wird es für sie ohne größere technische Herausforderung schnell langweilig. Wenn aber das Werk weit über ihre technischen Fähigkeiten (und die ihres Dirigenten) hinausgeht, wird sie das entmutigen, und es ist auch nicht gut für die Musik. Es ist ein Balanceakt. Wenn ich Chormusik schreibe, versuche ich, meine Ideen in der einfachsten Form auszuarbeiten

und alle unnötigen Schwierigkeiten wegzulassen. Es ist übrigens schwieriger, ein einfaches Stück zu schreiben als ein kompliziertes, denn je einfacher die Musik, desto eher steht sie nackt vor dem Zuhörer, und desto größer ist das Risiko, dass sie banal oder künstlich wirkt. Wir haben in diesem Interview nicht genug Platz, um die Kluft eingehend zu diskutieren, die sich irgendwann im 19. Jahrhundert zwischen der "hohen Kunst der Musik" und den gängigen Musikformen aufgetan hat. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts konnte Schubert ohne weiteres ernsthafte Symphonien und gleichzeitig leichte Tanzmusik komponieren und dazu dieselbe musikalische Sprache benutzen. Gegen Ende des Jahrhunderts wäre Johann Strauss mit Sicherheit nicht in der Lage gewesen, *Tristan und Isolde* zu komponieren, ebenso wenig wie Wagner *Die Blaue Donau* hätte schreiben können. Bis ungefähr zu Mahlers Zeit hätte kein Komponist ohne eine große Begabung für die Entwicklung einer Melodie überleben können. Im 20. Jahrhundert gestand Stravinsky "mir fehlt die Gabe der Melodie", aber in seiner Kompositionswelt spielte das keine Rolle, denn Konzertmusik und Oper hatten sich in eine andere Richtung entwickelt, während die Welt der Melodien eine Heimat in der Operetten- und Popmusik gefunden hatte.

Für mich ist die Melodie wichtig, denn ich finde, die Musik sollte in den beiden fundamentalen menschlichen Aktivitäten Gesang und Tanz verwurzelt sein – und deshalb würde ich mich zur Hälfte als Komponisten und zur Hälfte als Songschreiber bezeichnen. Je mehr sich ein Komponist dem Songschreiben zuwendet, desto weiter entfernt sich seine Arbeit von der heutigen Konzert- und Opernwelt, aber wer kann schon sagen, dass die Sprache dieser Musikformen die wahre "Musik unserer Zeit" ist? Bei einer Konferenz in Rom habe ich einmal die Frage gestellt: "Wenn eines Tages die Geschichte der italienischen

Musik des 20. Jahrhunderts geschrieben wird, werden die beiden Luigis, Nono und Dallapiccola - oder Ennio Morricone und Nino Rota als die wichtigsten Komponisten ihrer Zeit angesehen werden?" Ich glaube nicht an einen musikalischen Mainstream, sondern daran, dass die Musik sich in viele Richtungen ausbreitet, die manchmal ineinander übergehen, aber meistens voneinander getrennt sind. Wir leben in einer ungleichen Gesellschaft, aber so lange wir uns gegenseitig respektieren und voneinander lernen, ist alles gut.

Gibt es Ihrer Meinung nach einen "richtigen" Veranstaltungsort für jedes Repertoire? Mein Freund Peter Phillips, der Dirigent der Tallis Scholars, sagte mir einmal, dass es keine typische Verbindung zwischen dem Text, den ein Chor singt, und dem Ort der Aufführung gibt. Mit anderen Worten: können Sie sich vorstellen, dass eine geistliche Motette in einem Konzertsaal reizvoll ist?

Es ist verblüffend, dass die größte Zuhörerschaft für Sakralmusik heutzutage in Konzertsälen und auf Schallplatten zu finden ist. Palestrina oder Victoria hätten sich niemals vorstellen können, ihre Messen in einem Konzertsaal zu hören, einen Satz nach dem anderen, ohne Unterbrechung durch das Geschehen im Gottesdienst. Aber die Welt hat sich seither verändert. Es ist natürlich immer am besten, wenn die Musik an einem Ort gehört wird, dessen Akustik dem Werk entspricht. Was mich betrifft: sicherlich führe ich Gregorianischen Gesang und Polyphonie aus der Renaissance am liebsten in nachhallenden Kirchen auf, wobei die Akustik nicht überall die gleiche ist. Die Marmorkirchen, für die Palestrina schrieb, erzeugen einen hell klingenden Widerhall, der den hohen Tenorstimmen etwa in der *Missa Papae Marcelli* entgegenkommt, während die steinernen Kirchen, für die William Byrd komponierte, eine tiefere Akustik haben, die seiner Chormusik meisterlich entspricht.

Wir können nicht immer den liturgischen Sinnzusammenhang sakraler Musik nachbilden, aber manchmal hat das auch sein Gutes. Stellen Sie sich nur das ständige Schwatzen der Gemeindeglieder und das Scheppern der Weihrauchfässer in den katholischen Kirchen vor, oder die

endlosen Predigten in den evangelischen Kirchen zu der Zeit von Johann Sebastian Bach. Dagegen möchte man vielleicht lieber in Ruhe die Schönheit sakraler Musik in einem Konzert der Tallis Scholars genießen.

Chormusik ist ein weit verzweigtes Netz. Es gibt da eine Menge Organisationen, die mit Hilfe der Chormusik zwischen einzelnen Ländern Brücken bauen, um die Welt zu einem besseren Platz zu machen. Wie Sie wissen, gibt es Beispiele von gesungenen Revolutionen, sogar bis vor 30 Jahren. Vor kurzem hat sich das Vereinigte Königreich entschlossen, die Europäische Union zu verlassen. Zwei unterschiedliche Standpunkte? Wie sehen Sie es?

Äh! Wenn nur die Welt von Musikern anstatt von Politikern regiert würde. Da gäbe es schon mal mehr Harmonie. Musiker wissen, dass wir alle in einer Welt leben, die durch menschliche Werte verbunden ist, die über Politik und nationale Grenzen hinaus gehen. Wir gehören alle zusammen.

Meine letzte Frage, wahrscheinlich die Schwierigste von allen. Was bedeutet Chormusik?

Die einfache Antwort ist, dass es sich um Musik handelt, die für viele Stimmen zum gemeinsamen Singen geschrieben wird. Die tiefergehende Frage ist, was sie für unsere Gesellschaft bedeutet. Für mich spiegelt Chormusik unsere Seelen und ist Ausdruck der sozialen Zusammengehörigkeit. Ich habe es schon oft gesagt: Chormusik bringt Menschen zusammen und bringt Völker zusammen. Chöre können auf ein unglaublich großes musikalisches Repertoire zurückgreifen, das sich über tausende von Jahren und viele Länder erstreckt, ein Chor kann aus einer kleinen Madrigal- oder Barbershop Gruppe bestehen, oder ein Riesenchor sein, der Beethovens Neunte singt. Die Menschen, die da mitsingen, empfinden eine unglaubliche physische, emotionale und spirituelle Befriedigung. Und - wie der englische Autor Kingsley Amis einmal gesagt hat - es macht den größten Spaß, den man mit den Kleidern am Leib haben kann.

Übersetzt aus dem Englischen von Silke Klemm, Belgien



JOHN RUTTER wurde in London geboren und studierte am Clare College in Cambridge Musik. Schon während seiner Studentenzeit machte er als Komponist auf sich aufmerksam. Viele seiner frühen Werke waren Kirchen- und Chormusik, unter anderem Weihnachtslieder. Von 1975 – 1979 war er Musikdirektor an seiner Alma mater, dem Clare College, wo er den Kirchenchor des Colleges für Studioaufnahmen und Rundfunksendungen dirigierte. Seit 1979 komponiert und dirigiert er gleichzeitig. Seine Werke werden heute auf der ganzen Welt aufgeführt. Darunter sind abendfüllende Konzerte wie das Requiem, Magnifikat, eine Messe für Kinder, das Geschenk des Lebens und Visionen. In letzter Zeit hat sich seine Musik bei einigen Royalen Anlässen, wie etwa den jüngsten königlichen Hochzeiten, gestaltend eingebracht. John Rutter bringt die Oxford Choral Classics heraus und war zusammen mit Sir David Willcocks Herausgeber der vier Bände Carols for Choirs. 1983 gründete er seinen eigenen Chor, die Cambridge Singers, mit dem er viele Aufnahmen eingespielt hat. Außerdem erscheint er regelmäßig in vielen Ländern als Gastdirigent und Botschafter der Chormusik. Er hat die Lambeth Doktorwürde in Musik und wurde 2007 mit einem CBE für seine Leistungen ausgezeichnet. E-Mail: info@johnrutter.com

REPERTOIRE



Die Herausforderung für indonesische Chorleiter bei der Auswahl geistlicher Chorwerke
Agastya Rama Listya

Viele Stimmen: die neue Polyphonie in der englisch-sprachigen Chormusik des 21. Jahrhunderts, Teil 1
Graham Lack

DIE HERAUSFORDERUNG FÜR INDONESISCHE CHORLEITER BEI DER AUSWAHL GEISTLICHER CHORWERKE

AGASTYA RAMA LISTYA

Chorleiter und Komponist

EINFÜHRUNG

Indonesische Chöre, insbesondere an Universitäten, haben sich in den letzten zwei Jahrzehnten beachtlich entwickelt. Dieser wachsende Enthusiasmus ist natürlich nicht ganz unbeeinflusst von der raschen Zunahme der Chorwettbewerbe im Land. Interessanterweise treten Studentenchöre in Indonesien nicht nur auf nationaler, sondern auch auf internationaler Ebene in bewundernswerter Qualität auf. Im Jahr 2015 beispielsweise gewann der Gitasurya-Studentenchor der Universität Muhammadiyah, Malang, den ersten Platz in der Kategorie Gemischter Chor beim 9. Internationalen Chorwettbewerb in Rimini, Italien, sowie beim Concorso Corale Internazionale von Puccini in Torre de Lago, Italien. Im Jahr 2017 gewann der Gadjah Mada Choir aus Yogyakarta beim 23. Internationalen Chorfestival in Malta den ersten Preis in der Kategorie Musica Profana. Die höchste Leistung erzielte der Studentenchor der Universität Padjajaran, der eine Einladung zum Europäischen Grand Prix für Chorgesang erhielt, der dieses Jahr in Debrecen, Ungarn, stattfinden wird, nachdem er den 67. Internationalen Chorwettbewerb Polifonico Guido d'Arezzo gewonnen hatte.

Dieser Artikel befasst sich jedoch weder mit den Leistungen indonesischer Studentenchöre bei nationalen und internationalen Wettbewerben noch mit den vielfältigen Chorwettbewerben in Indonesien. Vielmehr beleuchtet er die Art und Weise, wie Chorleiter in Indonesien ihre Chormitglieder an christliche geistliche Musik heranführen. Im indonesischen Kontext, wo rund 87 Prozent der Bevölkerung muslimisch sind, kann das Singen geistlicher Musik bei den Chormitgliedern Unbehagen hervorrufen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich viele Chöre stattdessen für weltliches Repertoire wie Volks- und Popmusik entscheiden.

Um sich ein Bild davon zu machen, wie indonesische Chorleiter, die nicht alle Christen sind, geistliche Musikstücke verstehen und ihren Mitgliedern näher bringen, hat der Autor vier von ihnen interviewt. Bei der Auswahl der vier wurden die geographische Herkunft,

die Diversität der geleiteten Chöre und die erreichten Leistungen berücksichtigt.

Die vier ausgewählten Dirigenten waren: 1) Arvin Zeinullah aus Bandung, 2) Athitya Diah Monica aus Yogyakarta, 3) Andri Dianasari aus Semarang und 4) Annas Dwi Satriyo aus Malang.

Arvin, der einen BA-Abschluss an der Fakultät für Kommunikation der Universität Padjajaran und einen MA-Abschluss an der Fakultät für Musikerziehung der Pädagogischen Universität Indonesiens hält, ist seit sechzehn Jahren Leiter des Studentenchors der Universität Padjajaran sowie des Studentenchors der landwirtschaftlichen Universität Bogor, „Agria Swara“.

Athitya hat zwei Bachelor-Abschlüsse, einen in Chemie von der Brawijaya-Universität in Malang und den zweiten in Musikkomposition vom Indonesischen Institut der Künste in Yogyakarta. Athitya war in den letzten drei Jahren Leiter des Gadjah Mada University Student Choir - eines Chores mit einer breit gefächerten Besetzung. Er leitet auch den Vocalista Harmonic Choir am Indonesischen Institut der Künste in Yogyakarta.

Andri war früher Mitglied des Studentenchors der Universität Diponegoro. Gegenwärtig leitet sie den Espero-Chor der Semarang State Intermediate School 2 und den Chorale Smansa der Semarang State High School 1.

Annas, ein ehemaliges Mitglied des Asiatischen Jugendchors 2009 unter der Leitung von Prof. Chifuru Matsubara, ist Leiter von zwei Studentenchören in Malang - dem Brawijaya University Student Choir und dem Gitasurya Student Choir an der Universität Muhammadiyah. Annas leitet den Gitasurya-Studentenchor seit acht Jahren. Gitasurya steht unter der Schirmherrschaft der Universität Muhammadiyah in Malang - einer der größten privaten islamischen Universitäten Indonesiens.

Einführung sakraler Gesänge: Herausforderungen und Lösungen

Arvin räumt ein, dass eine seiner größten Herausforderungen im Umgang mit einem Studentenchor mit gemischter Mitgliederstruktur

darin besteht, verständlich zu machen, dass Musik nicht an einen bestimmten religiösen Glauben gebunden sein muss. Für Arvin ist Musik jeden Genres letztlich ein Medium, den Charakter zu bilden und Toleranz für diejenigen zu entwickeln, die sich dieser Musik verschrieben haben.

Bei der Einführung christlicher geistlicher Kompositionen zwingt Arvin die Mitglieder niemals zur Teilnahme, wenn sie Einwände haben. Bei der Konzeption der Texte der von ihm ausgewählten geistlichen Musik steht Arvin immer auf der Seite der Ästhetik und Pädagogik. Als Muslim hat Arvin den Vorteil, seinen muslimischen Chormitgliedern geistliche Musik näher bringen zu können, ohne Misstrauen zu wecken. Er kann so offener mit ihnen diskutieren.

Athitya, die katholisch ist, hat großes Glück, denn sie hat weder von den Chormitgliedern noch von ihren Eltern jemals Widerstand erfahren. Auch die Verwaltung der Gadjah-Mada-Universität hat nie

ein Problem damit gehabt, dass ihr Studentenchor geistliche Musik singt. Bei der Vermittlung der Botschaft der geistlichen Lieder, die gesungen werden sollen, versucht Athitya, universelle Begriffe oder Analogien zu verwenden. Sie hofft, dass durch eine allgemeine Erklärung jedes Chormitglied nahezu das gleiche Verständnis vom Lied hat und sich nicht auf den Aspekt der christlichen Sakralität fixiert. Wie Arvin lädt Athitya die Chormitglieder immer dazu ein, die von ihnen dargebotene sakrale Musik als ein Kunstwerk universeller Natur wahrzunehmen und nicht als etwas, das einer bestimmten Religion angehört. Sie lädt die Mitglieder ein, sich mit den ästhetischen Aspekten dieses Kunstwerks zu befassen, anstatt sich auf Texte zu fixieren, die oft mit einer bestimmten Religion in Verbindung gebracht werden. Wie Arvin zwingt Athitya ihre Mitglieder nicht dazu, sakrale Lieder zu singen, wenn sie sich dabei unbehaglich fühlen.

Als Muslimin hat Andri überhaupt nichts dagegen, bei einem Hochzeitsgottesdienst oder einem Gottesdienst in einer Kirche zu singen. Sie ist der Meinung, dass geistliche Lieder jeglicher Religion positive Botschaften vermitteln. Dies wird auch Chormitgliedern mit unterschiedlichem religiösen Hintergrund vermittelt, damit sie die Schönheit der geistlichen Musikkomposition sehen und verstehen können, ohne ihren Glauben zu beeinträchtigen. Für Andri ist der Glaube eine individuelle Angelegenheit zwischen dem Einzelnen und seinem Gott.

Im Gegensatz zu Arvin und Athitya ist Andri bei der Leitung des Chores von SMP Negeri 2 Semarang (gemeinhin als Espero-Chor bezeichnet) auf Widerstand sowohl seitens der Schule als auch seitens der Eltern der Chormitglieder gestoßen, als sie geistliche Musikstücke präsentierte, auch wenn einige Mitglieder des Chores nichts dagegen hatten. Tatsächlich hat Andri von Anfang an, als sie zum ersten Mal als Jugendchorleiterin eingestellt wurde, immer betont, dass die Tradition des Chorgesangs selbst ein Teil der christlichen Kultur ist, so dass es für den Espero-Chor durchaus möglich



Gajah Mada Choir



Gita Surya Choir



Gajah Mada Choir

ist, geistliche Chormusikstücke zu singen. Für sie ist die Kunst mit der horizontalen Dimension verbunden, die die zwischenmenschlichen Beziehungen regelt, oder, wie sie es ausdrückt, „wie man die Herzen der Menschen mit Musik berührt.“ Religion hingegen ist vertikal und regelt die Beziehung zwischen Menschen und ihrem Gott.

Wie dem auch sei, Andri machte einmal eine sehr unangenehme Erfahrung, als ein oder mehrere Chormitglieder über das geistliche Werk sprachen, für dessen Aufführung sie sich entschieden hatte. Die Eltern eines Kindes haben dann die Bedeutung der Worte in dem Lied nachgeschlagen und ein Protestschreiben an Andri und die Schule geschickt. Die Schule stimmte mit den Eltern überein und bat Andri, diese Komposition durch ein weltliches Lied zu ersetzen.

Bei einer Gelegenheit lehrte Annas ein indonesisches geistliches Lied mit dem Titel *Bukakan Pintu KasihMu* (Öffne die Tür zu deiner Liebe) von Ronald Pohan. Er versuchte, eine universelle Erklärung anzubieten, damit die Chormitglieder die Bedeutung des Liedes eindeutig erfassen konnten. Obwohl die Sängerinnen und Sänger die Erklärung von Annas

leicht akzeptieren konnten, bat ihn die Universität, ein anderes Lied zu wählen, weil eine andere Studentengruppe ein Problem daraus machte und behauptete, Gitasurya singe christliche Lieder.

Abschließende Bemerkungen

Die Erfahrungen der vier oben genannten Chorleiter sind nur ein kleines Beispiel, das die Schwierigkeiten und Herausforderungen veranschaulicht, mit denen die meisten Chöre in Indonesien bei der Aufführung geistlicher Musik konfrontiert sind. Natürlich ist der Widerstand, mit dem sich die vier Dirigenten von Chormitgliedern, Eltern und unterstützenden Institutionen konfrontiert sehen, nicht immer der gleiche, aber die Chorleiter haben versucht, denjenigen, die Einwände haben, wohlwollendes Verständnis entgegenzubringen. Obwohl die Reaktionen der einzelnen Mitglieder unterschiedlich ausfielen, sind sich die vier Chorleiter einig, dass das Verständnis geistlicher Musikkompositionen nicht beim Text aufhören, sondern als interreligiöser künstlerischer Ausdruck verstanden werden sollte. Nur so können wir uns von den Grenzen religiöser Barrieren befreien.

Übersetzt aus dem Englischen von Wolfgang Saus, Deutschland



AGASTYA RAMA LISTYA erhielt 1992 einen Bachelor of Arts in Komposition am Indonesischen Institut der Künste Yogyakarta. Seinen Master-Abschluss in Chorleitung erhielt er 2001 am Luther Seminary und am St. Olaf College, Minnesota, in den USA. Im Jahr 2018 schloss Agastya seine Promotion in Ethnomusikologie an der Otago-Universität in Neuseeland ab. Seine Interessen umfassen das Komponieren und Arrangieren von Musik, Chorleitung und Musikwissenschaft. Gegenwärtig ist Agastya künstlerischer Leiter des Lux Aeterna Vocal Ensemble (2015 - heute) und Leiter der Satya Wacana Musikabteilung in Salatiga, Indonesien. E-Mail: agastya123@gmail.com



Espero Choir



Der Studentenchor der Padjajaran University, Gewinner des 67. Internationalen Chorwettbewerbs Guido Arezzo
© Guido d'Arezzo International Choral Competition

VIELE STIMMEN: DIE NEUE POLYPHONIE IN DER ENGLISCH-SPRACHIGEN CHORMUSIK DES 21. JAHRHUNDERTS

Teil 1

GRAHAM LACK

componist

ZUSAMMENFASSUNG

Während das 21. Jahrhundert voranschreitet, schreiben eine Reihe hervorragender Komponisten weiterhin in einem unverhohlenen polyphonen Stil, und mehrere jüngere Protagonisten der Kunst der Polyphonie - einschließlich Kontrapunkt - treten ins Rampenlicht. Zum Eingang dient eine kurze Geschichte der Chor-Polyphonie bis und einschließlich Johann Sebastian Bach als Hintergrund für diese Fortsetzungen und Entwicklungen. Das Hauptaugenmerk dieses Artikels ruht jedoch auf den Chorwerken, die in den letzten zehn bis zwanzig Jahren von international bekannten Komponisten geschrieben worden sind, Werken, die diese Tendenz illustrieren. Es gab schon immer einen klaren Unterschied zwischen Polyphonie und Kontrapunkt: Kontrapunkt ist immer polyphon; aber nicht alle Polyphonie setzt den Kontrapunkt ein. Für das musiktheoretische Denken bringt es mehr ein, wenn wir den Begriff der "vielen Klänge" untersuchen, im Unterschied zu den "vielen Stimmen" - letzterer dient hier nur als Erklärung des buchstäblicheren "Note gegen Note." Viele Theoretiker von Otger bis Boulez haben sich mit der Rolle der vielen Stimmen befasst und uns gezeigt, dass diese während des eigentlichen Komponierens immer vorrangig gewesen ist. In unseren Bemühungen, dies zu beweisen, werden wir eine Reihe Notenbeispiele aus Werken führender britischer und amerikanischer Komponisten untersuchen und verschiedene analytische Methoden einsetzen.

VIELE STIMMEN: DIE NEUE POLYPHONIE IN DER ENGLISCH-SPRACHIGEN CHORMUSIK DES 21. JAHRHUNDERTS

Mit der Vorwarnung, dass nicht alle Musik der frühen abendländischen Kirche Vokalmusik ist, können wir die Anfänge der Polyphonie im neunten und zehnten Jahrhunderts ansetzen, einem Zeitabschnitt, der Zeuge einer beträchtlichen Zunahme des musikalischen Experimentierens war. Der wesentlichste Schritt ist der vom reinen einstimmigen Psalmodieren zur

ausgewachsenen Zweistimmigkeit. Die tiefere Stimme ist gewöhnlich eine Melodie aus der gregorianischen Tradition, die schon im dritten Jahrhundert auf dem europäischen Festland in Blüte stand. (Später stammten Melodien aus der Gottesdienstordnung von Sarum [das heutige Salisbury – Anm.d.Übers.], die sich im elften Jahrhundert auf den britischen Inseln durchsetzte.) Dieser Melodie wird eine zweite Stimme hinzugefügt, und das Ergebnis wird als *organum* bezeichnet. Der liturgische Gesang wird Schritt für Schritt von einer zweiten Stimme eine Quarte darunter begleitet, aber innerhalb des Kompositionsvorganges bleibt genug Freiheit, dass die zwei Stimmen zu Anfang vereint sind, und dass dann zugegebenermaßen zögerliche Schritte sowohl von der Parallele abweichend als auch in der Gegenrichtung eingeführt werden. Polyphon gesehen - obwohl diese zwei Stimmen weitgehend identische Konturen besitzen - gibt es kurze Augenblicke willkommener Spannung und Entspannung dadurch, dass andere Intervalle als die Quarte vorkommen, beispielsweise die Einstimmigkeit und große Sekunden sowie Terzen. Wenn wir festlegen wollen, wieweit diese Musik als polyphon bezeichnet werden kann, müssen wir *Rex coeli, Domine maris* untersuchen, zu finden in der theoretischen Abhandlung *Musica Enchiriadis*. Dieses "Handbuch der Musik" wurde lange dem Hucbald de Saint-Armand zugeschrieben, aber neue Forschung gibt Abt Hoger (möglicherweise eine Variante von Otger), der 906 starb, diese Ehre.

Musik-Beispiel 1: Anonym, "Rex coeli, Domine maris"

Nun handelt es sich hier wirklich nicht um hohe Kunst, aber das Ergebnis ist erstaunlich reizvoll. Diese einmaligen Beispiele in einem dermaßen frühen Manuskript bezeugen die Anfänge einer Praxis, aus der die gesamte musikalische Kunst des Mittelalters hervorgehen sollte. In diesen letzten Resten des Stils Note-gegen-Note muss der liturgische Gesang, oder die *vox principalis*, als unbezweifelter Herr angesehen werden, und die zweite Stimme, oder *vox organalis*, als total unterwürfig. Von ausschlaggebender Bedeutung für die Zukunft ist die Tatsache, dass die Grundlage der Polyphonie erschaffen worden ist: viele Klänge, von mehreren Stimmen geschaffen.

Wenn wir erst einmal das späte elfte und frühe zwölfte Jahrhundert erreichen, so sehen wir, dass die bescheidene *vox organalis* plötzlich nicht nur im musikalischen Brennpunkt steht, sondern dass sie auch neue Wege der Komposition schafft. Wenn wir bedenken, dass die *vox principalis* vorgegeben ist, da sie nur aus dem liturgischen Gesang besteht und deshalb eine Stimme ist, deren Melodie nicht angetastet werden darf, so wird klar, dass es die *vox organalis* ist, die befreit wird und den Charakter einer echten Oberstimme annimmt, genannt *superius*, nämlich obere Stimme. Die Gregorianik wird in die untere Stimme verbannt und von nun an als *cantus* angesehen. In der Schule von St. Martial wird das einfache *organum* zum melismatischen *organum*. Wenn bislang die *vox organalis* durch ständige Gegenbewegung entstand, und obwohl dieser *Diskant* Stil eine gewisse Unabhängigkeit zwischen den beiden Stimmen anzeigt, so bleibt ein fester Faktor: zwischen den Stimmen besteht ein striktes Verhältnis von Note gegen Note. Sobald aber die *vox organalis* es schafft, sich aus der Pflicht zu befreien, dass eine Note des liturgischen Gesangs einer einzigen Silbe des Textes entspricht, so entwickelt sich das lebenswichtige Prinzip der melodischen Verzierung. Diese neue Praxis, eine obere Stimme zu konstruieren, die kurze Ausbrüche mit kleineren Notenwerten enthält, verlockt Komponisten dazu, diese Technik weiter auszubauen und eröffnet damit den Weg zu weiterem Einfallsreichtum.

Das kurze Stück *Viderunt Hemanuel* ist ein schönes Beispiel für melismatisches *organum*. Weg mit der Abhängigkeit von Quartan, und auch die Einstimmigkeit wird seltener eingesetzt, selbst wenn die Ausgangspunkte jeder Phrase und die Kadenzen noch verhältnismäßig konservativ behandelt werden. Eine melismatische Phrase in der Oberstimme kann bis zu elf Noten enthalten, darunter sogenannte verflüssigte Werte, bei denen diverse Konsonanten wie m und n mit geschlossenen Lippen gesungen werden. (Musik-Beispiel 2)



Musik-Beispiel 2: Leonin, *Viderunt Hemanuel*

Worauf es bei diesem Stück ankommt ist die Tatsache, dass sich kompositionelle Strukturen herauszuschälen beginnen: die allerersten Anfänge der musikalischen Form. Dies wird bewiesen durch das "nu" von "Hema-nu-el", der sechsten Silbe des Textes, aber auch durch das "ni" von "ge-ni-tum" und das "ci" von "pa-la-ci-o", die sämtlich Aufmerksamkeit auf die Kadenz lenken, indem sie so lange wie irgend möglich auf der größtmöglichen Blumigkeit bestehen - das heißt, so nahe wie möglich an die abschließende Einstimmigkeit. *Viderunt* ist also wahrlich polyphon, und man könnte sogar die Antwort verfechten, dass es unverhüllt kontrapunktisch ist.

Das, was als die ersten Meisterwerke der Polyphonie bezeichnet werden darf, sind diese ersten *organa*, komponiert von den zwei großen Meistern der Schule von Notre Dame in Paris, Léonin und seinem Nachfolger Pérotin. Die neue Eleganz der Polyphonie ist bemerkenswert, durch die diese Werke weit über denen der ersten Anfänge (die durchaus aber nicht notwendigerweise als primitiv zu bezeichnen sind) des frühen *organum* stehen. Diese sind darüber hinaus Kompositionen im großen Rahmen, die im *cantus* eine solche extreme Verlängerung der Noten der Gregorianik vorführen, dass das Ohr den ursprünglichen Gesang nicht mehr als Melodie ausmachen kann. Das Ergebnis ist ein Neuzugang im Rüstzeug der polyphonen Techniken: im hohen Grade abgeschwächte Pedale, oder *voces organales*, besonders gut zu erkennen in seiner Vertonung von *Sederunt*.

Sederunt

Musik-Beispiel 3a: Pérotin, "Sederunt", Takt 1-10



Musik-Beispiel 3b: Pérotin, "Sederunt," Takt 192-200

Richten wir unsere Aufmerksamkeit wiederum auf einen besonderen Punkt: hier ist es ein neuartiger Zugang zum Rhythmus, oder zumindest zu seiner eindeutigen Notierung. Diese Klarheit wird durch den Einsatz von sechs rhythmischen Einheiten erzielt. Sowohl Ohr als auch Auge erkennen sie mühelos, und sie ähneln in sich vollständigen Zellen, die abwechselnd kurze und lange Notenwerte enthalten. Wir finden ihre erste Beschreibung in einer anonymen Abhandlung von etwa 1260, *De mensurabili musica* - manchmal Johannes de Garlandia oder auch Jeremias von Mähren zugeschrieben - und sie bestimmen die Bewegung der drei oberen Stimmen gegen die tiefere, die sich in langsameren Werten bewegt. Wir müssen uns klar machen, dass dies neu war: wenn wir die Sache polyphonisch betrachten wollen, ist es eine Art Stil, in der drei gegen eins eingesetzt werden, oder - vom Kontrapunkt aus betrachtet - drei Stimmen gegen eine einzige. Was die Form angeht, so ergeben sich klare Abschnitte durch die Behandlung des Tenors, der - nach etwa 194 Takten in moderner Notation - sich schneller zu bewegen beginnt, wodurch seine melodischen Umrisse plötzlich erkennbarer werden. Darüber hinaus folgt diese Stimme später genau dem Rhythmus der oberen Stimmen, bevor sie zu dem gedankenschweren Tempo des Anfangs zurückkehrt. Dieser Prozess der Befestigung und der Verfeinerung macht im 14. Jahrhundert weitere Fortschritte, einem Zeitalter, in dem die Polyphonie dominiert, und in dem man sich zunehmend mit musikalischer Technik beschäftigt. Wollten wir die Ansicht vertreten, dass dies letztgenannte Phänomen in der Musik von Johann Sebastian Bach gipfelt, so würden wir damit die Leistungen von Dufay und Josquin sowie die von Lassus und Palestrina verwerfen, aber wir dürfen konstatieren, dass eine neue Ebene für die harmonischen und melodischen Probleme der Kompositionstechnik - d. h. wie die senkrechten und waagerechten Aspekte der Komposition sich nicht gegenseitig den Rang ablaufen sondern optimal vereint werden können - schließlich

von dem großen deutschen Meister gewonnen wurde. Jetzt wollen wir aber kurz die Chorpolyphonie der sogenannten Ars Nova untersuchen. Wir nehmen zur Kenntnis, dass um etwa 1320 zwei wichtige theoretische Abhandlungen in Frankreich erschienen, die ein neues Zeitalter der Musik einläuteten: Philippe de Vitry's *Ars Nova* (Neue Kunst) und *Ars novae musicae* (Die Kunst der neuen Musik) von Jean de Muris. Der Ausdruck Ars Nova, den Musikwissenschaftler im 20. Jahrhundert prägen, ist ein gutes Etikett für die Polyphonie des 14. Jahrhunderts; die Polyphonie des Jahrhunderts davor wird so zur Ars Antiqua. Zumindest in Frankreich wird der Ausdruck *Trecento* für den entsprechenden Zeitabschnitt in Italien verwandt.

Wir wollen uns auf das Neue konzentrieren, eine Zeit, in der die Musiknotation sich radikalen Reformen unterzog, Reformen, die einen großen Einfluss darauf ausübten, dass Komponisten wirklich das aufschreiben konnten, was dem Ohr vorschwebte. Die wesentlichste Neuerung besteht aus dem Zugang zur zum Modell gewordenen Mensuralnotation, die auf Franco von Köln und Petrus de Cruce zurückgeht und die nun allgemein verbreitet war, bei der der Schlag (z. B., modern ausgedrückt, 2/4 oder 3/4) in zwei unterteilt werden konnte, was aber theoretisch nicht anerkannt war: Unterteilungen durch drei (d. h. 6/8 oder 9/8 für uns heute) blieben die Norm. Die Auswirkungen auf die Polyphonie sind ungeheuerlich: da Unterteilung in zwei und drei nicht mehr gleichberechtigt ist, und die kleinste Note des alten Systems, die Ganze, nicht mehr in der Lage ist, eine ganze Latte verschiedener Notenwerte in Bezug auf die Anzahl der Schläge darzustellen, sind sämtliche Notenwerte nun nicht mehr total vom Zusammenhang abhängig.

Aber wenn ein neuer Theoretiker wie de Vitry vorschlägt, dass die Ganze modifiziert wird, indem man ihr "Hälse" aufwärts oder abwärts hinzufügt, wird sie zu einem unabhängigen Notenwert im eigenen Recht. So kommt die Halbe zur Welt, die ihrerseits wieder in Gruppen von drei oder zwei unterteilt werden kann. Komponisten, die danach streben, die Chorpolyphonie voranzutreiben, und so vielleicht aus Versehen in den Grenzbereich des eigentlichen Kontrapunktes geraten, können sich nun aus einem riesigen neuen Schatz rhythmischer Möglichkeiten bedienen, durch die gesamte vorherrschende Hierarchie der notierten Werte. Endlich ist es möglich, einzelne Notenwerte genau zu notieren und ohne auf den rhythmischen Zusammenhang zurückgreifen zu müssen - d. h. ohne Rücksicht auf die Noten davor und danach.

Diese Freiheit wird am spektakulärsten von Guillaume de Machaut (etwa 1300 - April 1377) ausgenutzt - Dichter, Komponist, Geistlicher und Diener von Königen. Wir erreichen nun den Punkt, an dem die Polyphonie über alles triumphiert hat, aber viele Wege zweigen nun ab: in zwei wichtigen Ländern, Frankreich und Italien,

werden alte Formen revidiert (das Komponieren von Messen bleibt allgegenwärtig), aber es werden auch neue erfunden, um den kompositionstechnischen, notationstechnischen und aufführungstechnischen Aspekten von dem, das am besten als vierteilige Musik bezeichnet werden kann, gerecht zu werden.

Konzentrieren wir uns wiederum auf das, was neomodisch ist: in Frankreich die isorhythmische Motette, aber auch Liedformen wie *ballade*, *virelai* und *rondeau*, Formen, die sich im Gegensatz zu den Traditionen der Troubadours und Trouvères durchsetzen; und in Italien sowohl dessen Gegenstück zum *virelai* als auch *chace*, *ballata* und *caccia*, und eine musikalische Form, die ausschließlich zu diesem geographischen Gebiet gehört, *madrigal*. (Dies darf nicht mit der Form des 16. Jahrhunderts verwechselt werden, die sich vollkommen unabhängig davon entwickelte, aber denselben Namen trägt.)

Wenn auch die harmonische Sprache immer weiter verfeinert wird - in der Musik von Machaut ist es die Unabhängigkeit der Stimmen, die so bemerkenswert ist. In seiner isorhythmischen Motette *S'il estoit nulz* gewährt uns selbst ein nur oberflächlicher Blick auf die Stimmführung Einblick in eine noch nie dagewesene Freiheit.



Musik-Beispiel 4: Guillaume de Machaut "S'il estoit nulz"

Wir schreiten fort - zu einem weiteren Riesensprung im polyphonen Denken, zu finden in den Werken von Baude Cordier (etwa 1380 - vor 1440). Über diesen teilweise recht abstrusen Stil, Paradebeispiele für die *ars subtilior*, ist viel geschrieben worden. Er ergeht sich nicht nur in roter Notation - "Buntpfärbung", einer Technik, die aus der allgemeinen Praxis der Mensuralnotation stammte und bei der es in erster Linie darum geht, diverse Triolen-Proportionen darzustellen, sondern er ändert auch die "Farbe", um den rhythmischen Wert einer besonderen Note von seiner üblichen Bedeutung abzuändern. Die moderne Transkription von *Amans ames*, auch wenn sie klobig und zum Gebrauch in Aufführungen nicht empfehlenswert ist, gewährt uns jedoch musikwissenschaftliche Einsichten, indem sie die bemerkenswerte, ja totale Unabhängigkeit des

Metrum in allen drei Stimmen enthüllt. Das Prinzip der vielen Stimmen, d. h. wahre Polyphonie, erscheint klar vor uns.



Musik-Beispiel 5: Baude Cordier, "Amans ames"

Das Vorkommen von (in moderner Notation) Achtel-Duolen und von Gruppen von Achtel-Triolen, zusammen mit anderen metrischen Einfällen in diesem betörenden Beispiel der "Kunst des Subtilen", kann leichter erreicht werden, als wir vielleicht erwarten würden: zu dieser Zeit konnten sich die Komponisten auf ein recht stabiles sogenanntes mensurales Notationssystem verlassen, eins, in dem die Noten nicht "orthochronisch" waren - d. h. nur einen metrischen Wert oder eine Aufführungslösung besaßen - sondern in dem den Noten ein Anzahl Schläge zugeordnet wurden, je nachdem, ob in einer dreiteiligen rhythmischen Hierarchie das Verhältnis zwischen der mittleren und der unteren Schicht, und zwischen der oberen und der mittleren Schicht entweder auf zwei oder auf drei basierte; diese Beziehungen waren als "Prolation" beziehungsweise "*tempus*" bekannt. Selbst wenn auf unsere heutigen hochentwickelten Systeme zur Notation von rhythmisch komplizierten oder gar abstrusen Polyrhythmen zurückgegriffen werden kann, so werden selbst elektronische Notendrucksysteme und die unter uns, die immer noch Bleistift und Notenpapier verwenden, dazu gezwungen, Zahlen wie "2" oder "3"

hinzufügen, die als "Hütchen" - um einen Ausdruck zu prägen - dienen, um Zweier- oder Dreierschläge und kleinere Unterteilungen anzuzeigen.

Und hier erreichen wir nun ein Interregnum, nicht nur in der Musikgeschichte, sondern auch in diesem Artikel - denn wir müssen uns mit etwas befassen, das vermutlich den wichtigsten, auffälligsten und andauerndsten Aspekt der Polyphonie und/oder der kontrapunktischen Komposition darstellt: kurz, die Nachahmung. Auf die Idee, dass eine zweite Stimme sogar in kurzen zweistimmigen Vokalstücken das Material der ersten Stimme in einem solchen Ausmaß benutzt, dass sie von der ersten nicht mehr zu unterscheiden ist, sind Komponisten schon früh gekommen. In Wirklichkeit - und darum geht es - handelt es sich nur um Kanons, was von der Tatsache bewiesen wird, dass es eigentlich gar nicht nötig ist, die zweite Stimme auszuschreiben, denn der Sänger kann einfach die erste Stimme lesen und davon die zweite ableiten, nämlich dadurch, dass er erst eine verabredete Zahl Schläge später einsetzt. Wir dürfen nicht vergessen, dass das Wort Kanon einfach Regel bedeutet; ein Sänger muss nur wissen, was diese ist, um eine zweite Stimme von der ersten abzuleiten. Im dreistimmigen *O virum omnimoda* von Johannes Ciconia (etwa 1370 - 1412) trennt sich der Komponist von der alten Technik des *trecento*, der *caccia* (bei der eine Stimme die andere in strikter Nachahmung "jagt") und vergibt zu Beginn von Phrasen die Nachahmung ziemlich häufig an die zwei oberen Stimmen, wodurch eine echte musikalische Form entsteht. Die Stimmen überschneiden sich jedoch kaum, und wenn sie es doch tun, dann nur bei einer einzigen Note.



Musik-Beispiel 6: Johannes Ciconia, "O virum omnimoda"

Diese Art Musik findet in einer Art Labor statt, in dem Experimente in Bezug auf alles, was die Polyphonie und den Kontrapunkt angeht, ausgeführt werden können. In der Tat wird zu der Zeit beträchtlicher Fortschritt gemacht. Und die Welt, die auf neuartige Ergebnisse wartet, wird mit dem belohnt, was wir

allgegenwärtig oder fortlaufend nennen, nämlich der Nachahmung - vermutlich die wichtigste Einzeltechnik in der Komposition, die je entstand, und die die Chorpolyphonie die nächsten paar Jahrhunderte lang beherrschen sollte.

So landen wir in Blitzesschnelle bei einem anderen dreistimmigen Werk, *Vostre alée* von Gilles Binchois (etwa 1400-1460).



Musik-Beispiel 7: Gilles Binchois, "Vostre alée"

Für die Zeit ist es ein bemerkenswertes Stück, denn es setzt ununterbrochene Nachahmung ein; jede einzelne der fünf Phrasen wird dieser Behandlung unterzogen, und das in allen drei Stimmen.

So können wir feststellen, dass im 14. und bis in das frühe 15. Jahrhundert eine Vielfalt an Neuerungen in der Komposition stattfand. Eine feste musikalische Sprache aus den Zeiten des frühen Mittelalters, sichtlich strukturiert und also vereinheitlicht, weicht zahlreichen Änderungen, die mit nennenswertem Einfallsreichtum und Erfindungsgeist erfüllt sind.

Es findet sich eine neue Einstellung zur Polyphonie, und der Kontrapunkt, der mit ihr einhergeht, fängt an, mehr als nur ein bisschen zu dominieren. Das Akzeptieren von Mustern im Zweiertakt, das Philippe de Vitry entwickelt hatte, zusammen mit harmonischen Strukturen, die ganze Passagen in Terzen und Sechsten gestatten, zusammen mit dem Gebrauch von *musica ficta*, um Kadenzen mehr Nachdruck bei der Vorbereitung als Landeplätze zu gewähren, gestattet den melodischen Linien größere Flexibilität und Ausdruckskraft.

So kommen wir zum späten 14. Jahrhundert, und

Tallis und Byrd eingeht, bevor er mit einer Untersuchung der echten Erfüllung der kontrapunktischen Polyphonie und des polyphonen Kontrapunktes endet: der Musik von Johann Sebastian Bach.

Dieser Artikel beginnt mit einer Warnung, und er schließt auch mit einer: natürlich benutzen die Komponisten nach Bach weiterhin kontrapunktische Techniken und schwelgten geradezu in der Polyphonie - man denke nur an die *Sanctus*-Fuge in Verdis Requiem - aber diese Phänomene müssen als Rückblicke verstanden werden: die ungeheure Leistung des deutschen Meisters stellt eine Wasserscheide dar. Um eine Analogie zu benutzen, eine aus dem Bereich der Theorie der Literatur: dies deckt sich mit dem Prinzip des Spiegels und der Lampe. Damit soll gesagt sein, dass bis zu, und einschließlich

der Musik von J. S. Bach (genau genommen, von der griechischen Antike bis zu Beginn der Romantik) jegliche Kunst als Spiegel dient; danach dient alle Kunst als Lampe. Mit "Spiegel" soll gesagt sein, dass die Kunst das Leben nachahmt; in der mimetischen Theorie wird dem Leben ein Spiegel vorgehalten. Die Lampe bedeutet, dass die Kunst diejenigen Stellen des Lebens beleuchtet, die wir normalerweise nicht erblicken würden. Dies ist von großer Bedeutung für den historischen Teil dieses Textes: es steht außer Frage, dass die Entwicklung der Polyphonie und des Kontrapunktes in Chorkompositionen nur bis zur

Mitte des 18. Jahrhunderts unter die Lupe genommen werden muss. Die analytischen Ausführungen - die in weiteren Ausgaben dieser Zeitschrift folgen werden - konzentrieren sich auf Komponisten unserer Zeit in Großbritannien und Nordamerika, und sie beleuchten Kompositionstechniken und Strategien, zusammen mit Ausdrucksweisen, vor dem Hintergrund der kontrapunktischen und polyphonen Chormusik des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks.



GRAHAM LACK studierte Komposition und Musikwissenschaften am King's College und Goldsmiths' College (beide Teil der Universität London), der Universität von Chichester und der Technischen Universität Berlin. Von 1982 bis 1994 war er Dozent für Musik an der Universität von Maryland. Sein Durchbruch kam 1998 mit dem 12-stimmigen *Sanctus*, einem Auftrag von Queens' College Cambridge, das in einer Live-Übertragung des deutschen Rundfunks von Köln aus gesendet wurde. Die *Two Madrigals for High Summer* (Zwei Madrigale für den Hochsommer SSATB) sind in der ganzen Welt aufgeführt worden. REFUGIUM für Chor, Orgel und drei Schlagzeuger auf Texte des kroatischen Dichters Peter Hektorović kam in London zur Uraufführung. Zu seinen Auftragswerken gehören *Estraines* für The King's Singers, *Lullabies* (Wiegenlieder) für VOCES8, *Demesnes* für Quartonal, *A Sphere of Ether* für die Young Voices of Colorado, und *Wondrous Machine* (Wundersame Maschine) für den vielseitigen Schlagzeuger Martin Grubinger. Das Trio für Streichinstrumente *The Pencil of Nature* (Der Bleistift der Natur) wurde bei *musica viva* in München uraufgeführt. Unter seinen Orchesterwerken befinden sich *Nine Moons Dark* und *Five Inscapes*. Die Präludien für Soloklavier wurden von Lukáš Vondráček in der Queen Elizabeth Hall London uraufgeführt, das Orchesterwerk *Sitherwood* vom MonteverdiChor Würzburg. Zur Zeit arbeitet er an einem Konzert für Violine und Orchester für Benjamin Schmid, das *The Windhover* heißen wird. Er gewann den 2015 Ortus Internationalen Wettbewerb für Neue Musik. *The Legend of Saint Wite* (Die Legende der Heiligen Wite, SAA und Streichquartett) gewann 2009 den Preis des Wettbewerbs des BBC Music Magazine. Die CD *Missa Dominica* (mit *Candlemas*) war die Aufnahme des Monats Dezember 2017 der Zeitschrift Gramophone, die CD mit REFUGIUM die Wahl der Kritiker im Plattenführer der USA 2018. Seit 2018 ist er Hauskomponist für den Trinity Knabenchor London. graham-lack@t-online.de - www.graham-lack.com

SPONSORING

SPONSORING INDEX

- 55 ▶ Estonian Choral Association
- 57 ▶ International Choral Competition Ave Verum
- 31 ▶ MUSICFOLDER.com Inc.
- 39 ▶ World Choral Day

OUTSIDE BACK COVER ▼

American Choral Directors Association
ACDA Convention 2021



Stay safe!

*News, interesting articles, ideas and tips with IFCM
in the time of social distancing.*

Follow us at:

 /IFCMop  /ifcm_official  /IfcmOfficial

#ifcmathome #choirsathome



INTERNATIONAL CHORAL COMPETITION AVE VERUM • BADEN

AUSTRIA

May 14th – 16th, 2021

www.aveverum.at

aveverum.baden@gmail.com

CHORAL CALENDAR



Lächeln
ist einfach.

**Festivals, Competitions,
Conferences, Workshops &
Masterclasses, and more...**
Compiled by Nadine Robin

Although we thrive to update this choral calendar with new dates for postponed festivals, we haven't been able to check the status of all these festivals listed here below.
So please visit their website and support their team by contacting them. Thank you!

4th Andrea del Verrocchio International Choral Festival, Florence, Italy, 4-7 Aug 2020. Contact: Florence Choral, Email: chairman@florencechoral.com - Website: www.florencechoral.com

International Choral conducting Masterclass, Malmö, Sweden, 10-15 Aug 2020. Contact: , Email: Johan.Antoni@Korcentrumsyd.Lu.Se - Website: www.EuropaCantat.org

International Festival of choirs and orchestras in Paris, France, 19-23 Aug 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

11th International Festival of Choirs and Orchestras, Prague, Czech Republic, 26-30 Aug 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

1st International Choir Festival Fides Cantat, Lutherstadt Wittenberg, Germany, 27-30 Aug 2020. Contact: Fides Cantat, Email: management@fides-cantat.de - Website: <http://fides-cantat.de/>

10th International St. James Festival, Vilnius, Lithuania, 1 Sep-10 Oct 2020. Contact: Choras Vilnius, Email: info@chorasvilnius.lt - Website: <http://www.chorasvilnius.lt/>

Brighton International Festival of Choirs, Brighton, United Kingdom, 3-7 Sep 2020. Contact: Brighton International Festival of Choirs, Email: festival@brightonifc.com - Website: <https://www.brightonifc.com/>

Mountain Song Festival Carinthia 2020, Wolfsberg, Austria, 3-6 Sep 2020. Contact: MusiCultur Travel GmbH, Email: info@musicultur.com - Website: www.musicultur.com

Trogir Music Week, Croatia, 6-11 Sep 2020. Contact: Lacock Courses, Andrew van der Beek, Email: avdb@lacock.org - Website: www.lacock.org

Lucca Consort Week, Tuscany, Italy, 6-11 Sep 2020. Contact: Lacock Courses, Andrew van der Beek, Email: avdb@lacock.org - Website: www.lacock.org

Conducting Academy with Frieder Bernius, Stuttgart, Germany, 7-11 Sep 2020. Contact: Musik Podium Stuttgart e.V., Email: academy@musikpodium.de - Website: <http://www.musikpodium.de/>

International Choir Festival Corearte Rio de la Plata 2020, Montevideo, Uruguay, 8-13 Sep 2020. Contact: Festival Internacional de Coros Corearte Barcelona, Email: Info@corearte.es - Website: www.corearte.es

ON STAGE in Lisbon, Portugal, 11-14 Sep 2020. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

14th Rimini International Choral Competition, Rimini, Italy, 17-20 Sep 2020. Contact: Rimini International Choral Competition, Email: info@riminichoral.it - Website: www.riminichoral.it

10th International Choir Festival & Competition "Isola del Sole", Grado, Italy, 26-30 Sep 2020. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

In the Footsteps of Ludwig van Beethoven, Bonn, Germany, 28 Sep-4 Oct 2020. Contact: European Choral Association – Europa Cantat, Email: Alfred.Jurgens@EuropianChoralAssociation.Org - Website: www.EuropaCantat.org

Cracovia Music Festival 2020, Cracow, Poland, 30 Sep-4 Oct 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

4th Beira Interior International Choir Festival and Competition, Fundão, Portugal, 2-6 Oct 2020. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

Sing'n'Joy Bohol, Philippines, 7-11 Oct 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Internationales Chorefest, Magdeburg, Germany, 7-11 Oct 2019. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Internationales Chorefest, Magdeburg, Germany, 7-11 Oct 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Bratislava Cantat II, Slovak Republic, 8-11 Oct 2020. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Grieg International Choir Festival and NINA Solo Competition for Young Singers, Bergen, Norway, 8-11 Oct 2020. Contact: Annlaug Hus, Email: post@griegfestival.no - Website: www.griegfestival.no

3rd Botticelli International Choral Festival, Venice, Italy, 11-14 Oct 2020. Contact: Botticelli International Choral Festival, Email: chairman@florencechoral.com - Website: <http://www.florencechoral.com/>

Claudio Monteverdi Choral Festival and Competition, Venice, Italy, 15-18 Oct 2020. Contact: Claudio Monteverdi Choral Competition, Email: office@venicechoralcompetition.it - Website: www.venicechoralcompetition.it

Choral Workshops for International Oratorio choirs, Lake Garda, Italy, 15-18 Oct 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: <http://choral-workshops.com>

Lago di Garda Music Festival, Italy, 15-19 Oct 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

International Choir Festival Corearte Barcelona 2020, Spain, 19-25 Oct 2020. Contact: Festival Internacional de Coros Corearte Barcelona, Email: info@corearte.es - Website: www.corearte.es

20th Venezia in Musica, International Choir Competition and Festival, Sacile & Venice, Italy, 22-25 Oct 2020. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

9th Canta al Mar International Choral Festival, Calella, Barcelona, Spain, 22-26 Oct 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Cantate Barcelona, Spain, 23-26 Oct 2020. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

London International choral Conducting Competition, London, United Kingdom, 23-25 Oct 2020. Contact: London International Choral Conducting Competition, Email: info@liccc.co.uk - Website: <http://www.liccc.co.uk/>

Cantate Barcelona, Spain, 25-28 Oct 2020. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

Dakar International Singing Festival, Côte d'Ivoire, 28 Oct-1 Nov 2020. Contact: A Coeur Joie Sénégal, Lucien Mendy, Email: dakar.singing.festival@gmail.com - Website: <https://www.facebook.com/DAKARSINGING/>

International Festival of choirs and orchestras in Vienna, Austria, 29 Oct-2 Nov 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: <https://www.mrf-musicfestivals.com/>

16th Concorso Corale Internazionale, Riva del Garda, Italy, 4-8 Nov 2020. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

ON STAGE in Prague, Czech Republic, 5-8 Nov 2020. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Deutsche Chor-meisterschaft 2020, Koblenz, Germany, 6-8 Nov 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Nafplio-Artiva 7th International Choral Festival, Nafplio, Greece, 11-15 Nov 2020. Contact: ARTIVA Cultural Management & Advertising, Email: info@artiva.gr - Website: www.nafplio.gr/en/

32nd International Franz Schubert Choir Competition, Vienna, Austria, 11-15 Nov 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

International Choir Festival Corearte Medellín 2020, Colombia, 17-22 Nov 2020. Contact: Festival Internacional de Coros Corearte Barcelona, Email: info@corearte.es - Website: www.corearte.es

International Choral Festival VOCAL TERRA, Tlaxcala, Mexico, 17-22 Nov 2020. Contact: Israel Netzahual Cuatecontzi, Executive Director, Email: vocalterramx@gmail.com

Voices & Wine Malaga, Spain, 18-22 Nov 2020. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

38th International Choral Festival of Karditsa, Greece, 19-29 Nov 2020. Contact: International Choral Festival of Karditsa, Email: nke@otenet.gr - Website: <http://festivalofkarditsa.blogspot.gr/>

15th International Warsaw Choir Festival Varsovia Cantat, Poland, 20-22 Nov 2020. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: info@varsoviacantat.pl - Website: www.varsoviacantat.pl

International Advent Singing Festival Vienna 2020, Austria, 26-30 Nov, 3-7, 10-14 & 17-21 Dec 2020. Contact: MusiCultur Travel GmbH, Email: info@musicultur.com - Website: <https://www.musicultur.com/en/our-choral-trips.html>

Vienna Advent Sing, Austria, 26-30 Nov, 3-7, 10-14 & 17-21 Dec 2020. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

7th Istanbul International Chorus Festival and Competition, Istanbul, Turkey, 27 Nov-1 Dec 2020. Contact: Istanbul Harman Folklor, Email: istanbul@istanbulchorus.com - Website: <http://www.harmanfolk.com/avrasya.htm>

International Festival of Advent and Christmas Music, Bratislava, Slovak Republic, 3-6 Dec 2020. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

10th International Festival of choirs and orchestras in Baden, Germany, 3-6 Dec 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

11th Krakow Advent and Christmas Choir Festival, Poland, 4-6 Dec 2020. Contact: Polonia Cantat & Melody, Email: krakow@christmasfestival.pl - Website: www.christmasfestival.pl

European Youth Choir for Final concert of Beethoven Anniversary Year, Bonn, Germany, 11-18 Dec 2020. Contact: European Choral Association – Europa Cantat, Email: Alfred.Jurgens@EuropianChoralAssociation.Org - Website: www.EuropaCantat.org

Corsham Winter School, United Kingdom, 28 Dec 2020-2 Jan 2021. Contact: Lacock Courses, Andrew van der Beek, Email: avdb@lacock.org - Website: www.lacock.org

Allmänna Sången & Anders Wall Composition Award 2021, Uppsala, Sweden, 31 Dec 2020. Contact: Allmänna Sängen and Anders Wall, project manager Simon Arlasjö, Email: award@allmannasangen.se - Website: <https://www.allmannasangen.se/asawca>

Misatango Choir Festival Vienna, Austria, 3-7 Feb 2021. Contact: CONCERTS-AUSTRIA, Email: info@misatango.com - Website: www.misatango.com/

15th International Choir Competition & Festival Bad Ischl, Austria, 4-8 Mar 2021. Contact: Interkultur Foundation e.V., Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

ON STAGE with Interkultur in Tel Aviv, Israel, 10-14 Mar 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

10th International Gdansk Choir Festival, Poland, 12-14 Mar 2021. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: mail@gdanskfestival.pl - Website: www.gdanskfestival.pl

ACDA National Conference 2021, Dallas, Texas, USA, 17-21 Mar 2021. Contact: American Choral Directors Association, Email: acda@acda.org - Website: <http://acda.org>

Music for All 2021 Choral Festival, Indianapolis, USA, 25-27 Mar 2021. Contact: Music for All Inc., Email: Kim.M@musicforall.org - Website: <https://choir.musicforall.org/>

ON STAGE in Verona, Italy, 25-28 Mar 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

18th Budapest International Choir Festival & Competition, Hungary, 28 Mar-1 Apr 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

Voices & Wine Alba, Italy, 7-11 Apr 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

7th Vietnam International Choir Festival & Competition, Hôi An, Vietnam, 8-12 Apr 2021. Contact: Interkultur Foundation e.V., Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

17th Tallinn International Choral Festival 2021, Estonia, 15-18 Apr 2021. Contact: Estonian Choral Society, Email: kooriyhing@kul.ee - Website: www.kooriyhing.ee

Slovakia Cantat, Bratislava, Slovak Republic, 22-25 Apr 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

66th Cork International Choral Festival, Ireland, 28 Apr-2 May 2021. Contact: Cork International Choral Festival, Email: info@corkchoral.ie - Website: www.corkchoral.ie

68th European Music Festival for Young People, Neerpelt, Belgium, 30 Apr-3 May 2021. Contact: Europees Muziekfestival voor de Jeugd, Email: info@emj.be - Website: www.emj.be

20th Venezia in Musica, International Choir Competition and Festival, Venice and Caorle, Italy, 1-5 May 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

Riga Sings, International Choir Competition and Imants Kokars Choral Award, Riga, Latvia, 1-5 May 2021. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

11th World Choir Festival on Musicals and Competition, Thessaloniki, Greece, 7-10 May 2021. Contact: DIAVLOS, Email: diavlosc@yahoo.gr - Website: www.diavloslink.gr

19th International Choir Festival Zlatna Vila, Prijedor, Bosnia Herzegovina, 7-9 May 2021. Contact: International Choir Festival Zlatna Vila, Email: zlatna.vila@prijedorgrad.org - Website: <http://www.zlatnavila.info/?lang=en>

Meeting of Children's and Youth Choirs, Thuir, France, 12-16 May 2021. Contact: , Email: Alix.Bourrat@Orange.Fr - Website: <https://Rebrand.Ly/Jvm>

CantaRode International Choral Festival & Competition, Kerkrade, The Netherlands, 13-16 May 2021. Contact: CantaRode, Email: info@cantarode.nl - Website: www.cantarode.nl

International Choral Competition Ave Verum 2021, Baden, Austria, 14-16 May 2021. Contact: Wolfgang Ziegler, chairman, Email: aveverum.baden@gmail.com - Website: www.aveverum.at

ON STAGE in Florence, Italy, 20-23 May 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Sound Waves Linz International Choir Competition & Festival, Austria, 20-24 May 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Per Musicam Ad Astra, International Copernicus Choir Festival and Competition, Toru , Poland, 2-6 June 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

ON STAGE in Tirana, Albania, 9-13 June 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

12th International Krakow Choir Festival Cracovia Cantans, Poland, 10-13 June 2021. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: mail@krakowchoirfestival.pl - Website: www.krakowchoirfestival.pl

Bratislava Choir Festival, Slovak Republic, 10-13 June 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

One Voice Choir Festival with Jonathan Palant, Hanoi & Saigon, Vietnam, 10-19 June 2021. Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Limerick Sings International Choral Festival, Limerick, Ireland, 11-13 June 2021. Contact: Limerick Sings, Email: information@limericksings.com - Website: www.limericksings.com

Victoria Adriatic International Choral Competition, Opatija, Croatia, 15 June 2021. Contact: - Website: <http://www.wearesinging.org/competition-adriatic.html>

Dublin Choral Festival, Ireland, 16-20 June 2021.

Contact: Music Celebrations International, LLC,
Email: info@musiccelebrations.com - Website: <http://dublinchoralfestival.org/>

Salzburg International Choral Celebration and Competition, Salzburg, Austria, 17-21 June 2021.

Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: <http://meeting-music.com/>

Montréal Choral Festival 2021 with Z. Randall Stroope, Canada, 19-25 June 2021.

Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Passion of Italy Rome Festival, Venice and Milano, Italy, 22-28 June 2021.

Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Rome Choral Festival, Rome, Italy, 23-27 June 2021.

Contact: Music Celebrations International, LLC,
Email: info@musiccelebrations.com - Website: <http://romechoralfestival.org/>

CANTEMUS International Choir Festival, Novi Sad, Zrenjanin, Vojvodina, Serbia, 24-28 June 2021.

Contact: International Music Center Balkan Bridges,
Email: imcbalkanbridges@gmail.com - Website: <http://www.imcbalkanbridges.com>

2021 Choral Festival in Ireland with Rollo Dilworth, Prague, Czech Republic, 28 June-5 July 2021.

Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Salzburg Choral Festival Jubilate Mozart!, Austria, 30 June-4 July 2021.

Contact: Music Celebrations International, LLC, Email: info@musiccelebrations.com - Website: <https://salzburgchoralfestival.org/>

11th World Choir Games, Antwerp, Ghent, Belgium, 2-12 July 2021.

Contact: Interkultur Foundation,
Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

15th Summa Cum Laude International Youth Music Festival, Vienna, Austria, 2-7 July 2021.

Contact: CONCERTS-AUSTRIA, Email: office@scifestival.org - Website: www.scifestival.org

2021 Choral Festival in Ireland with Craig Hella Johnson, Belfast and Dublin, Ireland, 2-8 July 2021.

Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Chanakkale International Choir Festival and Competition, Chanakkale, Turkey, 6-11 July 2021.

Contact: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Email: info@canakkalekorofestivali.com - Website: <http://www.canakkalekorofestivali.com/>

International Youth Music Festival I & Slovakia Folk, Bratislava, Slovak Republic, 7-10 July 2021.

Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

39th International Choir Festival of Preveza, 27th International Competition of Sacred Music, Preveza, Greece, 8-11 July 2021.

Contact: Choral Society «Armonia» of Prevesa, Email: armonia4@otenet.gr - Website: <http://www.armoniachoir.gr/festival/index.php>

11th Musica Eterna Roma International Choir Festival and Competition, Italy, 10-14 July 2021.

Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

2021 Golden Gate International Children's and Youth Choir Festival, Oakland, California, USA, 11-17 July 2021.

Contact: Piedmont Choirs, Email: info@goldengatefestival.org - Website: www.goldengatefestival.org

International Choir Festival InCanto Mediterraneo, Milazzo (Sicily), Italy, 11-17 July 2021.

Contact: Associazione Corale "Cantica Nova", Email: festival@festivalincantomediterraneo.it - Website: www.festivalincantomediterraneo.it

International Boys and Men's Choral Festival, Flagstaff, Arizona, USA, 13-20 July 2021.

Contact: IBMCF, Email: IBMCF@internationalchoralfestival.com - Website: www.internationalchoralfestival.com

13th International Choir Competition, Miltenberg, Bavaria, Germany, 15-18 July 2021.

Contact: Kulturreferat des Landratsamtes Miltenberg, Gaby Schmidt, Email: kultur@LRA-MIL.de - Website: www.chorwettbewerb-miltenberg.de

Europa Cantat Festival 2021, Ljubljana, Slovenia, 16-25 July 2021.

Contact: European Choral Association – Europa Cantat, Email: info@europacantat.jskd.si - Website: <https://europacantat.jskd.si/>

6th International Conductor's Seminar Wernigerode, Germany, 17-20 July 2021.

Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

12th International Johannes Brahms Choir Festival and Competition, Wernigerode, Germany, 21-25 July 2021. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

International Youth Music Festival II and Bratislava Cantat I, Bratislava, Slovak Republic, 26-29 July 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

1st Classical Music Summer Festival, Vienna, Austria, 29 July-1 Aug 2021. Contact: CONCERTS-AUSTRIA, Email: office@concerts-austria.com - Website: <http://www.concerts-austria.com/summer-festival-vienna>

ON STAGE in Lisbon, Portugal, 10-13 Sep 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

12th Krakow Advent and Christmas Choir Festival, Poland, 3-5 Dec 2021. Contact: Polonia Cantat & Melody, Email: krakow@christmasfestival.pl - Website: www.christmasfestival.pl

Bratislava Cantat II, Slovak Republic, 7-10 Oct 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

4th Kalamata International Choir Competition and Festival, Greece, 7-11 Oct 2021. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

In Canto sul Garda International Choir Competition, Riva del Garda & Arco, Italy, 9-13 Oct 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

10th Canta al Mar International Choral Festival, Calella, Barcelona, Spain, 21-25 Oct 2021. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Adriatic Pearl International Choir Festival & Competition, Dubrovnik, Croatia, 28 Oct-1 Nov 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

ON STAGE in Prague, Czech Republic, 4-7 Nov 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

16th International Warsaw Choir Festival Varsovia Cantat, Poland, 12-14 Nov 2021. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: info@varsoviacantat.pl - Website: www.varsoviacantat.pl

Voices & Wine Malaga, Spain, 17-21 Nov 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Vienna Advent Sing, Austria, 25-30 Nov, 2-6, 9-13 & 16-20 Dec 2020. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

International Festival of Advent and Christmas Music, Bratislava, Slovak Republic, 2-5 Dec 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Slovakia Cantat, Bratislava, Slovak Republic, 21-24 Apr 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

13th European Festival of Youth Choirs, Basel, Switzerland, 24-29 May 2022. Contact: Europäisches Jugendchor Festival Basel, Kathrin Renggli, Email: info@ejcf.ch - Website: www.ejcf.ch

Bratislava Choir Festival, Slovak Republic, 9-12 June 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

International Youth Music Festival I & Slovakia Folk, Bratislava, Slovak Republic, 6-9 July 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Europa Cantat Junior Festival, Vilnius, Lithuania, 15-24 July 2022. Contact: Europa Cantat junior 8, Email: secretariat@choralies.org - Website: europacantatjunior.fr/en/

International Youth Music Festival II and Bratislava Cantat I, Bratislava, Slovak Republic, 25-28 July 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Bratislava Cantat II, Slovak Republic, 6-9 Oct 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

International Festival of Advent and Christmas Music, Bratislava, Slovak Republic, 1-4 Dec 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk



ACDA 2021

March 17-20 Dallas, Texas

Featured Choirs!

Dallas Symphony Orchestra and Chorus
Entre Voces, Coro Nacional de Cuba
GALA Collaboration Concert
Our Song: The Atlanta Gay and
Lesbian Choir (SATB)
Austin Gay Men's Chorus (TTBB)
San Diego Women's Chorus (SSAA)
Tenebrae
Texas All State Mixed Chorus
Texas Collegiate combined Choirs
with Simon Halsey
The World Youth Choir
Voctave
And More...

Honor Choirs!

Children
Fernando Malvar-Ruiz
HS/SATB
Maria Guinand
MS/JH SATB
Andrea Ramsey
Multicultural HS/Collegiate
SSAA
Eugene Rogers
Pearl Shangkuan

Conference Hotels

Sheraton Dallas Hotel
Hotel Fairmont Dallas

Pre-Conference "Welcome to Dallas" Event

The Dallas Chamber Choir
Turtle Creek Chorale
St. John's Baptist Church

Great Venues!

First United Methodist Church
Moody Performance Hall
Morton H. Meyerson
Symphony Center
Winspear Opera House