

# Chorsingen in Brasilien

## Einleitung

Wie Carvalho in einem früheren Dossier über das Chorsingen in Brasilien[1]erwähnte, machen es die große Flächenausdehnung des Landes, die tiefgreifende Mischung der Einflüsse, die zusammen kamen, um die brasilianische Kultur zu erschaffen (afrikanische, europäische und die der indianischen Ureinwohner) und die Vielfalt der musikalischen Stile fast unmöglich, allgemeingültige Feststellungen in Bezug auf die Chormusik des Landes zum Ausdruck zu bringen. Deshalb konzentriert sich dieser Aufsatz auf fünf verschiedene Aspekte des Chorsingens in Brasilien, und er beschäftigt sich mit einigen seiner ungewöhnlicheren Eigenschaften, dargestellt von Lehrern, Musikwissenschaftlern und Chorleitern, die sich aus historischen Blickwinkeln mit der Musik des 20. Jahrhunderts, den Tendenzen des öffentlichen Erziehungswesens, Jugendchören, Bearbeitungen von existierenden Musikstücken für Chöre und Firmenchöre befassen. Andere wichtige Tätigkeiten wie ländliche Chöre, Komponisten und Chorwettbewerbe werden aus Platzgründen in diesem Artikel nicht behandelt.

## Orpheonisches Singen[2]in Brasilien vor Villa-Lobos

*Flavio Silva*

Die ersten Versuche, das Musizieren als vollgültiges Fach in brasilianischen Schulen einzuführen, scheinen von *Barão de Macaúbas* während der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gemacht worden zu sein. Im Jahre 1856 schrieb er: *“Heutzutage ist es niemandem bewusst, welch positiven Einfluss die Musik auf die Verbesserung des Verhaltens ausüben kann, darauf, Herzen empfindsamer zu machen, das Gemüt zum Einsatz zu bringen und patriotische Gefühle zu verstärken.”* 1888 brachte er den Wunsch zum Ausdruck, dass *“Musik unter die*

*Pflichtfächer der Grundschulen des Landes aufgenommen würde”.*

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts finden wir in São Paulo die ersten Versuche zur Einführung gut organisierten mehrstimmigen Singens im großen Maßstab, mit oder ohne Instrumentalbegleitung, eine Tatsache, die João Gomes Junior und João Batista Julião zu verdanken ist. 1921 gab die Ortsbehörde den Escolas Normais<sup>[3]</sup> die Erlaubnis, “orpheonische Proben” zu veranstalten (Fuks: 100). In der Stadt Piracicaba organisierte Fabiano Lozano das Orfeão Piracicabano, das Aufführungen auf Tonträgern festhielt und 1925 eine Tournee nach Rio de Janeiro unternahm. In Pelotas im Bundesstaat Rio Grande do Sul schrieb Antonio Leal Sá Pereira eine vierstimmige Fassung der Nationalhymne, die 1922 vom “Coro dos Mil” (Chor der tausend Stimmen) anlässlich der Jahrhundertfeiern der Unabhängigkeit von Brasilien erklang.

Die Gründung eines “Grande Coral Brasileiro” (Großen brasilianischen Chores) wurde schon 1882 in Rio de Janeiro vorgeschlagen, aber die Idee scheint wenig Anklang gefunden zu haben. Im Oktober 1926 trat die “Sociedade Coral Brasileira” unter Leitung von Luiz Marisa Smido, Bento Mossusunga und Eduardo Souto zum ersten Mal auf, was die *Revista Musical* folgendermaßen kommentierte: “Es ist erstaunlich, dass eine Institution wie diese nicht schon früher in Brasilien eingerichtet worden ist.”

Laut Rosa Fuks trat 1929 ein Komitee zusammen, das aus brasilianischen Musikern und Lehrern wie Francisco Braga, Sylvio Salema und Eulina de Nazareth bestand, um “ein Musikprogramm zu entwickeln, das den pädagogischen Einrichtungen der damaligen Hauptstadt Rio de Janeiro [gewidmet] war ... zur Förderung des Chorsingens und des Instrumentalspiels, sowohl von Einzelpersonen als auch von Gruppen; dieser Plan wurde 1930 veröffentlicht” (Fuks: 114). In ihrer Bibliographie erwähnt sie allerdings keine Texte, die nach März 1930 in den Zeitschriften *Weco* und *Ilustração Musical* erschienen, in denen Luciano Gallet und vor allem

Lorenzo Fernandez den Abstieg des brasilianischen Musiklebens beklagten, wegen der Verbreitung minderwertigen Materials. Dafür machten sie die weite Verbreitung von Schallplatten, Radio und sogar gedruckter Ausgaben verantwortlich. Daraufhin wurde das orpheonische Singen in Schulen eingeführt, um dies Problem zu lösen. Diese Aufsätze machten in Rio de Janeiro und São Paulo beträchtlichen Eindruck. Im März 1931 veröffentlichte Lorenzo Fernandez die detaillierte Studie "Chorsingen in Schulen", die von der These ausging, dass *"bevor wir irgendetwas anderes unternehmen, wir erst einmal die Schullehrer entsprechend ausbilden müssen."*

Es ist bislang nicht möglich gewesen, Verbindungen zu finden zwischen dem oben erwähnten Komitee von 1929 und der Kritik, die Gallet und Fernandez zum Ausdruck brachten, und genauso wenig zwischen der Veröffentlichung des Plans von 1930 (ohne genaues Datum) und dem Artikel "Wie wir reagieren sollten", den Gallet im März desselben Jahres in Druck gehen ließ.

### **Villa-Lobos betritt die Bühne**

Es ist eine gut belegte Tatsache, dass Villa-Lobos während seiner zweiten Europareise mehrere ausgesprochen gute Chorkonzerte in Weimar und Barcelona gehört hat. Darüber hinaus ist anzunehmen, dass er durch seinen Kontakt mit dem Dirigenten Robert Siohan die große französische Chorbewegung[4]kennen lernte. Nach seiner Rückkehr im Sommer 1930 ging er nach São Paulo. Alles, was wir an Informationen darüber besitzen, deutet darauf hin, dass er darauf aus war, so viel Geld wie möglich zusammen zu bekommen, damit er wieder nach Europa reisen und dort seine Karriere als schöpferischer Künstler fortsetzen konnte; *"In den Dokumenten und Erklärungen des Komponisten bis [Anfang] 1932 finden sich keinerlei Hinweise auf den Wunsch, eine Rolle im Erziehungswesen zu übernehmen"* (Guérios: 240).

Im zweiten Semester 1930 scheint der Komponist Julio Prestes, zu jener Zeit Präsident des Landes (im Oktober des selben

Jahres wurde er in einem revolutionären Staatsstreich abgesetzt) einen musikalischen Erziehungsplan vorgelegt zu haben. Bei diesem Plan handelt es sich vermutlich um jenen, den die Zeitschrift *Ilustração Musical* im Februar 1931 kritisierte, denn sie prophezeit, dass "die Oberhoheit der Behörden über das nationale Musikleben [ ... ] den Import von Musik aus dem Ausland verbieten oder seine Reduzierung um mindestens 50% [beantragen wird]. In diesem Plan hieß es auch, dass "die Beschäftigung mit brasilianischer Musik lückenlos sein soll, angefangen mit der Harmonielehre; darin eingeschlossen sein sollen auch der Rhythmus, die Melodik und Kontrapunkt, bis zur Frage der Ethnizität und sogar der philosophischen Grundlagen, die dieser ihre Charakteristika verleihen." Weniger als zwei Jahre, nachdem der Komponist die Leitung der brasilianischen Chorbewegung übernommen hatte, ließ er diese Vorstellungen fallen.

João Alberto, ein großer Freund der Musik und Interventor[5] in São Paulo vom November 1930 bis Juni 1931, spielte eine ausschlaggebende Rolle in der Entscheidung von Villa-Lobos, länger in Brasilien zu bleiben. Was wir über den Anfang ihrer Beziehung wissen ist widersprüchlich, aber wir verdanken ihm eine Konzertsreihe, die Villa-Lobos, zusammen mit anderen Musikern, zwischen Januar und April 1931 in mehreren Städten des Bundesstaates São Paulo veranstaltete. Sofort danach schlug der Komponist dem Interventor eine riesige bürgerliche musikalische Veranstaltung vor – "die Villa-Lobos „bürgerliche Aufforderung" nannte [zum Widerstand in revolutionären Zeiten – Übersetzerin nach Rücksprache mit dem Verfasser], die im Mai des folgenden Jahres über die Bühne ging und an der etwa 15.000 Chorsänger und Mitglieder von Bläserkapellen beteiligt waren, Vorläuferin der großen Chortreffen, die nach 1932 in Rio de Janeiro statt fanden.



*Villa-Lobos directing the Orpheonic choirs at São Januário Stadium – Photos: Museu Villa-Lobos Archives*

Villa-Lobos kehrte am Ende des Jahres 1931 nach Rio de Janeiro zurück. Im Februar 1932 wurde der "Serviço Técnico e Administrativo de Música e Canto Orfeônico" (technischer und Verwaltungsdienst für Musik und orpheonisches Singen) ins Leben gerufen, und im selben Monat wurde ein Dokument veröffentlicht, das der Komponist an den brasilianischen Präsidenten Getúlio Vargas geschickt hatte. Darin legte Villa-Lobos die Schwierigkeiten dar, mit denen das brasilianische Musikleben zu kämpfen hatte. Ein paar Tage später wurde Villa-Lobos von Anísio Teixeira eingeladen, diesem Dienst vorzustehen. Es ist gut möglich, dass es João Alberto war, der den Namen des Komponisten für diesen Posten vorgeschlagen hatte. Aber es besteht keine Frage, dass zu dieser Zeit niemand sonst die Sachkunde und die Begeisterung besessen hätte, um die geeigneten Persönlichkeiten zusammen zu bringen, um – in so einem kurzen Zeitraum – solch eindrucksvolle Ergebnisse zu erzielen. Da er nun diese Stelle innehatte, verspürte Villa-Lobos nun keinen Drang mehr, nach Paris zurück zu kehren, und zum ersten Mal war er für seinen Lebensunterhalt nicht mehr auf private Gönner und die Veranstaltung von Konzerten angewiesen. Es war auch höchste Zeit: schon am Ende des Jahres 1932 sollte sich sein Leben nach nur 45 rastlosen Jahren erfüllen.

### **Quellen:**

- *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: **Música e músicos do Brazil***
- *Rosa Fuks: **O discurso do silêncio***
- *Paulo Renato Guérios: **Heitor Villa-Lobos***
- *Recortes do periódicos no **Museu Villa-Lobos***
- *Revistas **Weco e Ilustração Musical***

**Flavio Silva** wurde in Rio de Janeiro und Porto Alegre als Pianist und an der Sorbonne in Paris als Musikwissenschaftler und Spezialist in der Musik anderer Kulturen ausgebildet. An der Sorbonne schrieb er seine Doktorarbeit "Über die Wurzeln des städtischen Sambas in Rio de Janeiro". Er hat einen weiteren Universitätsabschluss in Philosophie von der Nationalen Schule für Philosophie in Rio de Janeiro. Flavio Silva ist verantwortlich für klassische Musik im Rahmen von FUNARTE, der brasilianischen Stiftung für die Künste, wo seine Aufgaben von der Erhaltung historischer Musikarchive bis zu den berühmten Bienais de Música Brasileira Contemporânea reichen. Er hat eine Reihe Artikel und Bücher veröffentlicht, darunter "Camargo Guarnieri: o tempo e a música", und das Werkverzeichnis des Komponisten Francisco Mignone. Im Jahre 2008 wurde er als Sitzinhaber Nr. 28 in die Academia Brasileira de Música berufen. Er hat zwei Kinder und ist mit der bekannten brasilianischen Pianistin Laís de Souza Brasil, ebenfalls Mitglied der Academia, verheiratet. E-mail: flazil@terra.com.br



## **Elzas Kochrezept (oder: Die FUNARTE Treffen für Chordirigieren)**

*Samuel Kerr*

[Das Original benutzt das englische Wort "panel" für diese Treffen, und dem Verfasser war es wichtig, dass es nicht durch andere Ausdrücke ersetzt wird; so wird es im Folgenden beibehalten – Übersetzerin]

Die Panels für Chormusik waren eine wahrlich zauberhafte Lösung, die Elza Lakschevitz erfunden hat, als sie die Leitung des Projeto Villa-Lobos im Rahmen von FUNARTE[6]innehatte. Durch diese Veranstaltungsreihe in den 1980er Jahren

beabsichtigte die Stiftung, brasilianische Chöre zu fördern. Um zu erfahren, was sie brauchten und was sie als ihre Träume und Ziele sahen, lud Frau Lakschevitz Chorleiter und Sänger zu Treffen ein, die sie die "FUNARTE Panels" nannte. Sie boten Gelegenheit zum Austausch von Ideen und zur gegenseitigen Vorstellung von neuen Werken und einen Rahmen, innerhalb dessen Themen, die für Chöre von Interesse waren, von führenden Persönlichkeiten im Musikleben von Brasilien erörtert werden konnten.

Es wurde ein durchschlagender Erfolg. Die Panels trafen sich zehnmal zwischen 1981 und 1993, wodurch sie Anregungen für die Arbeit von Chorleitern in allen brasilianischen Bundesstaaten vermittelten, und das mit nachhaltigem Erfolg: das brasilianische Chorleben blieb noch lange unternehmungslustig, auch als diese Treffen nicht mehr stattfanden. Diese Bewegung war von solcher Bedeutung, dass die ursprüngliche Initiative von Frau Lakschevitz, mit Unterstützung des Komponisten Edino Krieger und der Musikerzieherin Valeria Peixoto, im Jahre 2007 auf Anregung von Eduardo Lakschevitz und mit Unterstützung des Musikerziehers Maria José Queiróz und des Musikwissenschaftlers Flavio Silva unter Einsatz von Elzas "Kochrezept" – das noch genau so gut schmeckte – wieder ins Leben gerufen wurde.

Aber was waren die Zutaten für dieses Rezept?

Ganz einfach: Man nehme die Leitung des Chorlebens des Landes und lasse sie reden und diskutieren; dann fragt man, welche Themen zur Sprache kommen sollten, tauscht Informationen aus, und dabei öffnen sich immer neue Blickwinkel, und das Augenmerk ruht nicht mehr in erster Linie auf den großen Städten, sondern man bemüht sich, das ganze Land zu erreichen. Gut würzen! Dafür braucht man ein jährliches Treffen, das zu einer mit Ungeduld erwarteten Veranstaltung wurde ... und es schmeckte wirklich gut.

All das passierte, bevor uns das Internet beschert wurde, und

diese Möglichkeit, Gesangs- und Probentechniken und Programmzusammenstellung zu erlernen und neuem Chorrepertoire zu begegnen war eine einmalige Gelegenheit, die von den Paneltreffen geboten wurde. Sobald die Einladungen verschickt worden waren, strömten die Anmeldungen herein, per Telefon, Telegramm, Fernschreiber und Brief (ich bestehe darauf: es gab wirklich noch kein Internet), und die Plätze waren immer sehr schnell ausgebucht.

Das erste Paneltreffen fand 1981 in Rio de Janeiro statt, und das letzte dieser Serie 1993 in São Paulo, an der USP[7], nachdem Städte wie Brasília, Nova Friburgo, Vitória, Cuiabá, Londrina und Goiânia als Gastgeber fungiert hatten. Der Erfolg eines jeden Jahres wurde zum Wegweiser der Themen des nächsten, wobei Elza aber immer sorgfältig zuhörte, was die Teilnehmer zu sagen und vorzuschlagen hatten. In den Zeiträumen zwischen den Paneltreffen gab es weitere, ausgefallenerere Dirigierkurse und Chorwerkstätten, in denen alle Ideen ausprobiert wurden.

Das "Kochrezept" wurde ständig neu erfunden, und Elza hielt ein waches Auge darauf, dass gewisse wichtige Zutaten nicht etwa vernachlässigt wurden: bekannte Vertreter des brasilianischen Chorlebens hielten Vorträge und veranstalteten Kurse und Meisterklassen, oder sie nahmen schlicht an den Treffen teil, wobei sie oft neben unbekanntem Sängern oder Chorleitern zu sitzen kamen, die ihrerseits fasziniert waren von dem Mangel an Eitelkeit der Leute, die sie nur aus ihrer Arbeit und Karriere kannten, von Büchern, die sie geschrieben hatten oder von Gebäuden oder Konzertsälen, die nach ihnen benannt sind: unter diesen Persönlichkeiten waren neben vielen anderen Cleofe Person de Mattos, Nelson Mathias, José Vieira Brandão, Orlando Leite – zu viele, um sie alle in diesem Aufsatz zu erwähnen.

Das Rezept benötigte auch Zutaten mit erfundenen Namen, wie den *Sargento* (den Unteroffizier), *Corão* (den großen Chor) und *Corel* (die Chorwäscheleine).

Für jede Sitzungsperiode wurde ein Koordinator ernannt, der die schwierigste aller Aufgaben übernahm: zu versuchen, dass alles pünktlich begann! Oh! Wie schwer war es, hitzige Debatten abzuschneiden, einen so überaus interessanten Workshop zu unterbrechen, oder dem Dirigenten des großen Chors zu sagen, dass er/sie nur noch fünf Minuten Probezeit hatte! Es war nicht leicht für diesen Koordinator, der gewöhnlich als unanpassungswilliger und unfreundlicher Typ empfunden wurde und deshalb prompt mit einem Unteroffizier verglichen wurde, der versucht, die Disziplin aufrecht zu erhalten – *Da kommt der Unteroffizier, um unsere Gefühle abzuschneiden!*

*Corão* (der große Chor) war die riesige Chorversammlung. Alle Teilnehmer, Sänger, Chorleiter fanden sich gleichberechtigt unter dem Taktstock eines Kollegen, wobei sie an einem Repertoire arbeiteten, das am Schluss des Paneltreffens vorgestellt wurde. Wenn all die Werke, die in jeder Sitzungsperiode des großen Chores gesungen wurden, veröffentlicht worden wären, dann hätten wir jetzt eine großartige Sammlung. Es gab Uraufführungen von Werken, die für Chor konzipiert waren, und von Bearbeitungen, die für diese Panels geschrieben worden oder ihnen gewidmet waren. Darüber hinaus bekamen Werke, die sonst selten aufgeführt wurden, hier ein dankbares Publikum, denn es war für die Chorleiter eine einmalige Gelegenheit, mit einem so guten und so gutwilligen Chor zu arbeiten – und der so gut blattsingen konnte! Sogar noch nützlicher war die Tatsache, dass die Arbeit des großen Chores von einer Gesangslehrerin unterstützt wurde, Lúcia Passos, damals einmalig, weil sie das Chorsingen zu ihrer Spezialität gemacht hatte. Ich erinnere mich noch an die Sorgfalt, mit der sie die Einsingebungen plante, bis zu der Einzelheit, dass sie in der Tonart des ersten Stückes der eigentlichen Probe endeten. Ich erinnere mich auch an ihre Vorschläge zur Lösung von Stimmproblemen, die ihr durch den ganzen Probenverlauf hindurch einfielen.

Viele Themen, darunter schwierige und manchmal sogar ziemlich

schmerzhaft, aus dem Erfahrungskreis von Chorleitern und ihren Chören, wurden bei diesen Treffen vorgelegt oder im privaten Gespräch erörtert. Diese reichten von Arbeitsverträgen, Probenzeit von Firmenchören und Schwierigkeiten, Männerstimmen zu finden, bis zur Urheberrecht-Gesetzgebung für öffentliche Aufführungen, Tonaufzeichnungen und die Veröffentlichung von Partituren, damals ein Thema, das für Brasilien neu war. Fragen des Urheberrechts traten zu der Zeit in den Vordergrund, denn es war sehr schwer, Verleger dazu zu bringen, Chorwerke zu vertreiben, weil es unvorstellbar war, dass man Komponisten Urhebergebühren zahlen sollte, wenn MPB[8]Lieder bearbeitet und in Konzerten aufgeführt wurden, zu denen der Eintritt fast immer frei war. Eigentlich waren das gar keinen neuen Themen, aber man musste neuen Zugang zu ihnen finden.

Da diese Probleme immer noch ungelöst waren, wollten alle Chorleiter Fotokopien von Bearbeitungen von Werken haben, die noch unveröffentlicht war, denn es würde schwierig sein, einen anderen Ort zu finden, wo man Repertoire austauschen konnte. Um dies zu vereinfachen wurde die "Corel" aufgebaut (eine [sprachliche = Übersetzerin] Kombination von "cordel", "coral" und "varal"[9]). Ja, wirklich, mehrere Wäscheleinen wurden aufgebaut, auf denen Chorpartituren für die Chorleiter ausgestellt wurden, und diese konnten dann Fotokopien bestellen! Aber sollten wir gerade jetzt daran erinnert werden? Ich glaube, ja. Abgesehen davon, dass wir so auf den Fehler des Fotokopierens hinweisen, müssen wir zeigen, dass diese Praxis zu dem damaligen Zeitpunkt angemessen war. Die Panels verbreiteten die zahlreichen und vielfältigen Chorerfahrungen der diversen Bundesstaaten über das ganze Land. Sie machten es möglich, dass die Stimme der "Wäscheleine" überall zu hören war. Eine Stimme auf der "Wäscheleine" wurde von Tausenden anderen Sängern vervielfältigt!

Elzas Kochrezept verlangte zusätzlich sorgfältige Vorbereitung

des Backofens, bevor die Zutaten überhaupt zusammengerührt werden konnten.

Ja, lange vor jedem Paneltreffen pflegte sie mehrere Chorleiter ins FUNARTE Hauptquartier in Rio de Janeiro einzuladen, um das Programm zu analysieren, die Workshopthemen auszuwählen und Briefe und Feedbackformulare von Teilnehmern von vorangegangenen Paneltreffen zu lesen. Dann erbat sie immer Vorschläge in Bezug auf das Repertoire, das die Bedürfnisse von Chören aus allen brasilianischen Bundesstaaten und Regionen erfüllen würde. Ich erinnere mich, an diesem Beratungsprozess teilgenommen zu haben, zusammen mit den leider inzwischen verstorbenen Dirigenten José Pedro Boéssion, Juan Serrano und Oscar Zander. Gut, dass wir sie im Gedächtnis behalten können – und auch den verstorbenen Marcos Leite. 1985 sang der "große Chor" ein Liedchen, das er für die Panels geschrieben hatte: *Friburgo ist Gastgeber des 5. nationalen Panels / Musik, Musiker / Zauberei, Zauberer / Töne sind in der Luft ... Halleluja!*



*Left to right: José Pedro Boéssio, Lúcia Passos, José Vieira Brandão and Samuel Kerr, at the first session of FUNARTE Choral Panels, in Rio de Janeiro, 1981*

**Samuel Kerr** hat sein gesamtes Berufsleben der Vokalmusik gewidmet, als Chorleiter, Bearbeiter, Organist und Lehrer. Unter anderem war er Leiter des Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo, des São Paulo State University Chors, dessen Gründer er war, der Cia Coral, der Cantum Nobile Chorvereinigung, des Chors der Medizinstudenten am Santa Casa Krankenhaus, des Madrigal Psychopharmacom und diverser anderer Gruppen. Er war auch Direktor der Musikschule von São Paulo und Hauptdirigent des dortigen städtischen Jugendorchesters. E-mail: [smkerr@terra.com.br](mailto:smkerr@terra.com.br)



## **Betriebschöre**

*Eduardo Lakschevitz*

In Brasilien fungiert die Welt der Wirtschaft als Gastgeberin eines aktiven Chorlebens. Eine große Anzahl von Betrieben unterschiedlicher Größe, staatlich wie privat, unterstützt Chöre, in denen ihre Personal singt. Diese Tätigkeit wird als Periode der Entspannung mitten im aufreibenden Alltag angesehen, von der sowohl Arbeitgeber als auch Arbeitnehmer profitieren. Ganz abgesehen von diesem Faktor betrachten die Personalbüros andere Aspekte des Chorsingens als der modernen Praxis der Betriebsleitung eng verwandt, so z. B. die Tatsache, dass ein Chor als eine Gruppe Menschen betrachtet werden kann, die zusammen arbeiten, um ein Ziel zu erreichen, über das sie im Einvernehmen sind. Die Chorprobe wird als ein Zeitraum angesehen, während dessen die übliche Firmenhierarchie in den Hintergrund rückt (in vielen Betrieben singen Manager und Direktoren Seite an Seite mit Fabrikarbeitern, mit dem Ziel, dass sich die Stimmen makellos vereinigen), als eine Erfahrung des Teamwork, und gleichzeitig als eine Tätigkeit, die von ihren Teilnehmern sowohl Anpassungsfähigkeit und Geschick erfordert, damit sie das Ziel

der ganzen Mannschaft im Auge behalten. Ein weiterer Beweggrund für Konzerne, Chöre für ihre Arbeitnehmer zu unterstützen, ist die Möglichkeit, einen guten Ruf zu erlangen oder zu verstärken, dass sie ein Unternehmen sind, dass sich bemüht, die sozialen Bedürfnisse der Menschen der Umgebung durch kulturelle Bemühungen zu befriedigen.

*Petrobrás (Petróleo Brasileiro SA)*, eine der größten Firmengruppen in Brasilien, ist ein Pionier, was die Bereitstellung eines Chores für das Personal angeht. Laut José Machado Neto, dem Koordinator des Chorprogramms der Gesellschaft, wurde die erste Gruppe 1964 in einer Ölfabrik gegründet. Heute unterhält die Institutionelle Kommunikationsabteilung von Petrobrás 32 Chöre, verteilt über ihre Zweigstellen im ganzen Land. "Das Chorsingen ist ein fester Teil der Tradition der Gesellschaft und bezieht sowohl aktive als auch pensionierte Arbeiter mit ein", sagt Machado Neto. "Alle zwei Jahre halten wir ein Chorfestival ab, wo alle Gruppen in einem großen Theater zusammen kommen; dies gilt innerhalb der Firmengruppe als sehr wichtige und hochwertige Veranstaltung."

Brasilianische Betriebschöre bieten Chorleitern ein nicht unerhebliches Arbeitsfeld. Allerdings müssen diese Musiker mit recht ungewöhnlichen Situationen fertig werden. Oft ist die Probenzeit zu kurz (aber darüber sollten wir uns nicht aufregen; wünschen wir Chorleiter uns nicht immer mehr Probenzeit?). Die Probenräumlichkeiten sind selten ideal, und der Chor muss sich häufig mit Geschäftskonferenzen um Platz streiten. Die Sänger sind Freiwillige und müssen normalerweise nicht erst vorsingen, ein wichtiger Faktor, den man nicht vergessen darf, denn der seit Jahrzehnten bestehende Mangel an Musikerziehung in brasilianischen Schulen führt dazu, dass der Betriebschor für viele der Beteiligten die erste Chorerfahrung ihres Lebens ist. Da der Chor nicht im Mittelpunkt der Bestrebungen der Firma steht, müssen Sänger häufig Proben verpassen wegen anderer Aufgaben, die mit ihrer

Arbeit zu tun haben.

Da die kommerziellen Betriebe unserer Zeit sich in erster Linie auf Gewinn und Ergebnisse konzentrieren, erwarten sie gewöhnlich eben diese Einstellung auch von den Chören, die sie unterstützen, und der Chorleiter muss Mittel und Wege finden, dass die Gruppe musikalisch arbeiten kann, auch wenn sie gleichzeitig mit den oben beschriebenen Problemen zurecht kommen muss. Die notwendige Anpassungsfähigkeit kann die Bewegungen beim Dirigieren beeinflussen (unerfahrene Sänger verstehen die traditionellen Taktschlagmuster gewöhnlich nicht) wie auch die Probertechnik (Blattsingen ist unbekannt, die Probenzeit ist knapp, und das Lehren der Lieder muss also sehr wirkungsvoll sein). Darüber hinaus ähnelt der Vokalstil der Sänger häufig dem, den sie regelmäßig hören (meist städtische Schlager oder Ähnliches), was mit dem Bel-canto Stil herzlich wenig gemein hat. Obwohl die Chorleiter während der Proben unentwegt nach physiologisch gesunder Tongebung streben, so erlaubt die Produktion von dem, was gemeinhin als normale westliche Chortongebung angesehen wird, Raum für einen Stimmcharakter, der der zeitgenössischen Kultur der Umgebung angemessener ist – eine Kultur, in der Schlager und dergleichen wesentlich zahlreicher vorkommen als das traditionelle klassische Repertoire.

Diese Tendenz zeigt sich in den Repertoire-Entscheidungen, die die Chorleiter zu treffen haben, und deren Grundlage meist Bearbeitungen von beliebten brasilianischen Melodien sind. Diese Entscheidungen sind sogar von ausschlaggebender Bedeutung in der Entwicklung eines Betriebschores, denn der Chor besteht aus Freiwilligen, und die Kontinuität der Teilnahme der Sänger hängt wesentlich davon ab, wie sehr sich die Mitglieder gefühlsmäßig für das ganze Projekt engagieren, und dafür ist es wiederum ausschlaggebend, wie stark sie sich mit den Liedern identifizieren, die sie singen.

Die zwei Tatsachen, dass die Stimmgruppen selten im zahlenmäßigen Gleichgewicht sind (gewöhnlich mehr Damen als

Herren), und dass Vorsingen keine Teilnahmebedingung für einen Betriebschor ist, bringen mit sich, dass Lieder ständig neu bearbeitet und den Bedingungen angepasst werden müssen. *A cappella*-Singen ist weniger verbreitet als der Einsatz von harmonischer Begleitung, meist auf elektronischen Klavieren oder akustischen Gitarren gespielt, weil dadurch das Unterrichten und Auswendiglernen des Repertoires erleichtert wird. Die Instrumentalisten in solchen Gruppen haben oft Erfahrung in Unterhaltungsmusik, denn ihre Pflichten benötigen musikalische Anpassungsfähigkeit, eine Kunst, die sie gewöhnlich in ihren anderen Engagements an den Tag legen. Auch wenn diese Instrumentalisten gut vom Blatt spielen können müssen, ist es für sie noch wichtiger, dass sie Harmonie und Textur verstehen und mit den Zeitbeschränkungen einer Probe vertraut sind. In einem Zeitalter, in dem Dirigenten und Musiklehrer Betriebschöre als Verdienstmöglichkeit im Auge haben, werden die Fähig- und Fertigkeiten, die diese Aufgabe benötigt, normalerweise nicht in den üblichen Universitäts-Chorkursen behandelt. Deshalb zählen sie zu den Themen, die neuerdings am häufigsten auf kurzen Lehrgängen und Workshops für Chordirigieren diskutiert werden.

Obwohl im Laufe der letzten paar Jahre einige Universitäts-Abschlussarbeiten dem Thema der Betriebschöre gewidmet worden sind[10], warten wir immer noch auf gründliche Forschungsarbeiten auf breiter Grundlage zu dieser Form der Chormusik, aus denen wir, wenn sie weiter verfolgt werden, wesentliche Erkenntnisse erhoffen, die der Kunst des Chorsingens zu Gute kommen werden.

**Dr. Eduardo Lakschevitz** lehrt Musikgeschichte an der Universität des Bundesstaates Rio de Janeiro (UNIRIO). Er promovierte in Musikerziehung an eben dieser Institution und erwarb den Master-Titel im Chordirigieren von der Universität Missouri-Kansas City (UMKC). Dr. Lakschevitz arbeitet häufig als Gastdozent in Brasilien und den USA, neuerlich an der Universität von Syracuse und Westminster Choir College. Er hat mit mehreren großen brasilianischen Betrieben firmeneigene Ausbildungsprogramme durch Chormusik entwickelt, in Wirtschaftsbereichen wie Dienstleistungen, Kommunikation und Fortbildung. Er ist darüber hinaus der pädagogische Koordinator für Chormusik bei FUNARTE (der nationalen Stiftung für die Künste). Seine Kompositionen und Bearbeitungen werden von Alliance Music und Colla-Voce veröffentlicht. E-mail: edulx@me.com



## **Chorbearbeitungen von beliebter Brasilianischer Musik**

*Eduardo Fernandes*

Bearbeitungen von volkstümliche Melodien sind heutzutage ein unabdingbarer Teil des Repertoires von brasilianischen Chören, aber ein Teil, dem bislang nicht genug Aufmerksamkeit von Seiten der wissenschaftlichen Forschung zuteil geworden ist. Die musikalische und kulturelle Bedeutung dieser Werke (Partituren) und derer, die sie schreiben, wartet noch auf gebührende Anerkennung.

Das Bearbeiten von volkstümlichen Melodien ist eine ungemütliche Grauzone, denn seine Wurzeln liegen in einem Medium der Massenproduktion (die mit der Vorstellung der Kulturindustrie verbunden ist), aber gleichzeitig benutzt es ein klassisches Ausdrucksmittel (der hochgeistigen Kultur), die Chorgruppe. Solch ein Zwitterdasein öffnet der Bearbeitung auf der einen Seite das Privileg, mit zwei

wichtigen Faktoren der Kultur unserer Zeit zusammen zu arbeiten, und auf der anderen leidet sie unter dem Fluch, von keiner dieser zwei Seiten ernst genommen zu werden.

## **Ein bisschen Geschichte**

Die ausgehenden 1960er Jahre waren ein wichtiger historischer Zeitabschnitt für die populäre Musikproduktion in Brasilien. Der Erfolg der Song Festivals, die mehrere Fernsehsender veranstalteten, erregte die Aufmerksamkeit von weiten Teilen der Bevölkerung, vom Mittelstand bis zu den politisch bewussten Universitätsstudenten, und brachten so die Massenkultur und hochgeistige Kultur einander näher – hier durch junge Komponisten in den Universitäten. Darüber hinaus lebte man in einer prekären politischen Situation – das Land wurde von einer Militärdiktatur regiert – und das Infragestellen von etablierten sozialen Werten war von großer Bedeutung für die geistige Tagesordnung dieser intellektualisierten jungen Leute.

In solch einer turbulenten Umgebung war die Mitgliedschaft in einem Chor eine der wenigen Gelegenheiten, wo diese jungen Menschen Zeit miteinander verbringen und sich als Teil einer Gruppe fühlen konnten. Das traditionelle westliche Repertoire (vertreten sowohl durch europäische Musik als auch durch brasilianische Volksmusikbearbeitungen, die traditionell klangen) fühlte sich jedoch sehr fern an von der Realität der Großstadt und den Zielen und Hoffnungen der jungen Menschen dieser Zeit.



*UNIFESP Choir,  
directed by  
Eduardo Fernandes,  
in the show "A Era  
do Radio" – Photo:  
Helena Circe*

Es war gerade zu diesem Zeitpunkt, dass die Bearbeitungen von Damiano Cozzela durch CORALUSP (den Chor der Universität São Paulo ) immer häufiger aufgeführt und systematisch propagiert wurden. Die zunehmende Beliebtheit von Bearbeitungen der volkstümlicher Musik der Städte diente so dazu, die Erfahrung des Chorsingens dem normalen Alltagsleben der jungen Leute näher zu bringen, denn die Teilnehmer sangen nun in ihren Gruppen dieselben Lieder, die sie im Radio und im Fernsehen hörten.

Diese Verschmelzung lief jedoch nicht friedlich ab, weil die Kritiker aus der Welt der klassischen Musik diese neue Art Chormusik und die Chorleiter, die sie benutzten, sehr scharf aburteilten. Maestro Benito Juarez berichtet, dass in einem gewissen CORALUSP Konzert, das im städtischen Theater von São Paulo stattfand (wo eines der Symphonieorchester der Stadt zu Hause ist), und in dem ein gemischtes Programm zum Vortrag kam (traditionelle westliche Musik und Bearbeitungen von

volkstümlichen Liedern) ein Teil des Publikums in schwarz erschien, um damit seine "Trauer um den Tod der ernsthaften Konzertmusik" zum Ausdruck zu bringen".

Das Akzeptieren dieses Repertoires hinterließ einen Eindruck, der weit über rein musikalische und technische Fragen hinaus ging. Chöre mussten nun einen Weg suchen, wie sie ihre Aufführungspraxis so entwickelten, dass sie der Musik, die gerade gesungen wurde, wirklich gerecht wurde. Das führte dazu, dass manche Gruppen einen weniger förmlichen und theatralischeren Aufführungsstil schufen, der Anfangsform des *coro cênico* (szenischer Chor[11]). Führend in dieser Richtung waren der Chor der Medizinischen Hochschule (Coral de Faculdade de Medicina da Santa Casa de São Paulo unter Leitung von Samuel Kerr) und später der Chor einer englischen Sprachschule in Rio de Janeiro (Coral da Cultura Inglesa unter Marcos Leite).



*The UNIFESP Choir presenting the show "Dos Festivais", directed by Eduardo Fernandes- Photo: Valentine Moreno*

## **Der Chor als Tummelplatz für Vielfalt**

Mit Ausnahme der Chöre, deren Mitglieder bestimmte

Lebensumstände gemein haben (Alter, Volkstum, Religion oder andere Kriterien) kommen in den meisten Amateurchören Sänger unterschiedlichen Alters sowie aus verschiedenen sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Schichten zusammen, eine Tatsache, die einem Chor einen riesigen Spielraum von kulturellen und ästhetischen Wertmaßstäben beschert, der sich ohne Zweifel im Gesangsstil der Gruppe, in der Wahl des Repertoires und der Art und Weise des Verhaltens auf der Bühne wieder spiegelt. Deshalb sind wir zu der Behauptung befugt, dass es nicht nur die populären Musikarrangements sind, die den Zwittercharakter, der oben erwähnt wurde, besitzen, sondern dass dies ebenso auf die Amateurchorbewegung als Ganzes zutrifft, eine Tatsache, die wir an der Zusammensetzung der Chöre (ihren Sängern), ihrer Aufführungspraxis und dem Endprodukt sehr wohl beobachten können.

### **Das Problem der Stimmgebung**

Bestimmtes Repertoire braucht entsprechende Lösungen. Eine Chorgruppe, die gewöhnlich Opernchöre aufführt, wird normalerweise nicht dasselbe Ergebnis erzielen, wenn sie volkstümliche Lieder oder echte Volkslieder singt, ganz gleich, wie technisch versiert sie ist. Das Verständnis dafür, dass jeder Musikstil seine Eigenheiten hat, ist unabdingbar, und die physiologische Stimmgebung, die eingesetzt wird, sollte danach streben, die Klangqualität wieder zu geben, die von jedem der verschiedenen Musikstile zu erwarten ist.

Marcos Leite fasst all dies höchst präzise zusammen:

*„Wenn es Gesangsschülern um Grundkenntnisse geht, dann nehmen sie meist Unterricht bei Lehrern, die im lyrischen Stil verwurzelt sind, und dagegen ist nichts einzuwenden, solange Stimmtechnik nicht mit ästhetischem Ziel verwechselt wird, mit einer Art des Singens, die zu einem anderen Repertoire gehört. [ ... ] es ist in diesem Stadium, dass es zu schweren Missverständnissen kommt, wenn Sänger, die noch nicht über*

*diese Fragen nachgedacht haben, brasilianische Musik singen – mit Bel-canto Tongebung“.*[12]

Diese Konfusion muss mit der Ausbildung von Chorleitern (und auch von Stimmbildnern) in Verbindung gebracht werden, die noch in erster Linie klassisch ausgerichtet ist, in der europäischen Tradition verwurzelt. In den wenigen Büchern über Chorleitung, die in Brasilien erschienen sind, finden sich fast keine Hinweise darauf, wie man städtische volkstümliche Musik in einer Chorbearbeitung angeht. Universitätskurse in brasilianischer U-Musik gibt es erst seit ganz kurzem, aber von diesen erhoffen wir, dass sie ehrliche Vermittler zwischen den zwei Traditionen, die dieser Aufsatz behandelt, hervor bringen werden. Die überwältigende Mehrheit der Stimmbildner, die mit Chorsängern arbeiten, haben selbst ebenfalls die Bel-canto Tradition studiert, und deshalb streben eine sehr große Zahl von Chören nach einer Tonqualität, die absolut nichts mit den Klangfarben der ursprünglichen brasilianischen populären Musik gemein hat. In den letzten Jahren sind einige Bücher erschienen, deren Verfasser sowohl im volkstümlichen als auch im klassischen Bereich aktiv sind, wie Leite, Goulart und Cooper[13], und diese sind höchst willkommen, denn sie beginnen, diese Wissenslücke zu füllen.

## **MPB Bearbeitungen – noch eine weitere Lösungsmöglichkeit**

Chorbearbeitungen von volkstümlichen Melodien geben den Chorsängern ein reiches ästhetisches Erlebnis, denn sie bieten Informationen, die sich schon in ihrem Vokabular befinden (das ursprüngliche Lied), während sich ihnen zur gleichen Zeit, durch die vielstimmige Erweiterung eben dieses Liedes, ein neuer Horizont der Möglichkeiten auftut. Dies gilt ebenfalls für das Publikum, das neue Wege des Hörens, des Aufnehmens und des Verständnisses für schon bekannte Lieder entdeckt.

Eine gute Bearbeitung kann sehr wohl ein strukturelles Niveau

besitzen, das dem einer Originalkomposition ebenbürtig ist, denn die Komponisten/Bearbeiter können in ihrem Bestreben, der Originalmelodie mit neuen Ideen zu begegnen, auf eine ganze Reihe kompositionstechnischer Quellen zurückgreifen. Darüber hinaus hat das brasilianische volkstümliche Lied den Ruf, eines der interessantesten und komplexesten der ganzen Welt zu sein, sowohl was die Musik als auch was den Text betrifft, so dass sein Einsatz als Inspirationsquelle für musikalische Umschöpfung auf der Hand liegt und von Intelligenz zeugt.

**Eduardo Fernandes** unterrichtet Chorleitung an der UNIFIAM/FAAM und dirigiert CORALUSP XI de Agosto, den UNIFESP Chor und den Chor des Zentrums der Universität der schönen Künste. Die Universität von São Paulo verlieh ihm den Magistertitel für eine Dissertation über "Bearbeitungen für Sänger von Musik, die in São Paulo und Buenos Aires volkstümlich ist", und er hat einen BMus als Fagottist von der Universität Campinas. Mr. Fernandes lehrt als Gastdirigent für viele Lehrgänge in ganz Brasilien, darunter: Laboratório Coral de Itajubá, Fórum Rio a Cappella de Música Vocal und Panel FUNARTE de Música Coral. Sein Hauptforschungsgebiet liegt in der Anwendung von Körperperkussionsgeräuschen und Bewegungen im Chorsingen. E-mail: [dufer@terra.com.br](mailto:dufer@terra.com.br)





*Rede Globos  
employees in  
performance,  
directed by  
Eduardo  
Lakschevitz –  
Photo: Erik Barros  
Pinto*

## **Jugendchöre in Brasilien[14]**

*Patricia Costa*

Obwohl die Chormusik ein ausgezeichnetes Erziehungsmittel für alle Altersgruppen ist (ganz abgesehen von ihrer offensichtlichen Rolle als wirksame Unterstützung der Musikerziehung), so ist sie immer noch ein Betätigungsfeld, das für die meisten brasilianischen Teenager von wenig Reiz ist. Autoren, Chorleiter und die jungen Sänger selbst bestätigen das Vorurteil, mit dem das Wort "Chor" behaftet ist, und das in gerade fertiggestellten Forschungsarbeiten ersichtlich wurde.

In diesem Forschungsprojekt war der Einsatz der Chormusik als erzieherisches Werkzeug das Argument, mit dem die Vorstellung, diese Art des Musizierens in den Lehrplan der Sekundarschulen

aufzunehmen, unterstützt werden sollte. Die Antworten, die eingingen, zeigen jedoch sehr eindeutig das Bedürfnis nach einem spezifischeren Training für Chorleiter auf, um ihnen zu helfen, die besonderen Bedingungen der Arbeit mit einem Schulchor besser verstehen.

Die Entscheidung, sich mit halb-strukturierten Interviews an Chorleiter zu wenden, war wichtig, wenn ein Anfang damit gemacht werden sollte, die Lücke zu schließen, deren Ursache der Mangel an gedrucktem Material ist über das, was in brasilianischen Schulen passiert. Darüber hinaus gab diese Dissertation einen ersten Anstoß, die mangelhafte Kommunikation und den kaum vorhandenen Erfahrungsaustausch zwischen den Leitern von Jugendchören wettzumachen, der von der Mehrheit derer, die auf diesen Fragebogen antworteten, erwähnt wurde.

Wenn man nach der geringen Anzahl von Antworten urteilt, dann wird es klar, dass es auf diesem Gebiet bislang wenig wissenschaftliche Fachkunde in Brasilien gibt. Dies läuft parallel mit den Schwierigkeiten, die den an diesem Projekt teilnehmenden Studenten begegneten, überhaupt Chorleiter zu finden, die eben mit Teenagern arbeiten, und diese werfen ein Schlaglicht auf die sehr geringe Anzahl von Chorgruppen, die sich an diese bestimmte Altersgruppe wenden, etwas, das wir schon vor Beginn der Befragung vermutet hatten.

Unter Einsatz dieser Antworten war es möglich, eine Reihe von Aspekten zu bestätigen, die mir schon in meinen eigenen Erfahrungen als Chorleiterin aufgefallen waren, darunter:

1. Zwischen der Ausbildung eines Chorleiters und der eines Erziehers besteht eine enge Verwandtschaft, denn die überwiegende Mehrheit der Chorleiter hat einen Universitätsabschluss in Musikerziehung.
2. Die wichtigste Beziehungsperson für Chorleiter in Rio de Janeiro ist Professor Carlos Alberto Figuerido.
3. Die wenigsten Chorleiter gehören irgendeinem Chorverband

oder ähnlichen Organisationen an.

4. Eine große Anzahl der Chorleiter nimmt während des Jahres an kurzen Lehrgängen und Workshops teil, was auf ein Bedürfnis hindeutet, ihre Ausbildung zu ergänzen und, was die normalen Schullehrpläne angeht, auf den neuesten Stand zu bringen.
5. Die Chormusik wird nicht immer von den Kollegen des Chorleiters respektiert. In Antworten hörten wir oft von Vorurteil, Neid und sogar Gleichgültigkeit in dieser Hinsicht.
6. Ein große Anzahl der Chorleiter erwähnte Stimmschäden. Sie alle verweisen jedoch normalerweise sofort auf medizinische Behandlung, wenn sie sich in dieser Lage befinden.
7. Das Durchschnittsalter der Jugendchöre, die in diesem Forschungsprojekt untersucht wurden, war sehr unterschiedlich, was Zeugnis ablegt von dem Problem, wo man die Grenzen zwischen Kinder- und Jugendchören ziehen soll. In manchen Antworten fanden wir Mangel an Klarheit, was die Begriffe "Kinder" und "Teenager" angeht – sie schienen manchmal dieselbe Altersgruppe betreffen zu sollen, woraus die "Kinder-Jugendchöre"[15]hervorgehen – und deren Untersuchung geht über den Rahmen dieses Forschungsprojektes hinaus.
8. Mit Ausnahme der Kirchengruppen finden wir eine sehr nennenswerte Ausfallrate unter den Jugendchören, wenn wir sie mit Chören aus anderen Altersgruppen vergleichen.
9. Die hohe Anwesenheitsrate der Sänger bei Proben spricht für ihre Bemühungen und legt nahe, dass sie Freude an dieser Tätigkeit haben.
10. Fachleiter für Musik an Sekundarschulen müssen ihre Tätigkeiten sehr sorgfältig planen, damit sie nicht mit Prüfungszeiten, Schulferien, öffentlichen Feiertagen und anderen Verpflichtungen im Leben der Schule in Konflikt geraten.
11. Die volkstümliche Musik Brasiliens ist das Repertoire

der meisten der Chöre, die in diesem Forschungsprojekt untersucht wurden, und in diesem Fall schlagen die Sänger meist die Lieder vor, die gesungen werden sollen.

12. Die meisten Chorbearbeitungen dieser Lieder stammen von den Chorleitern selbst, die dies Geschick entweder bei der Arbeit oder in kurzen Lehrgängen erworben haben, woraus hervorgeht, dass das Repertoire, das zur Zeit zur Verfügung steht, eigentlich nicht wirklich für Jugendchöre geeignet ist, oder dass ein dringendes Bedürfnis für Neuerungen besteht, was die Musik angeht, die solchen Gruppen regelmäßig vorgelegt wird.
13. Die Ziele dieser Chöre berühren sich oft mit nicht-musikalischen Aspekten, wie dem Anwerben von neuen Kirchenmitgliedern, Werbung für die Institution, die den Chor unterstützt, aber auch mit sozialen und erzieherischen Blickwinkeln, wobei der letztgenannte der ist, der am häufigsten zitiert wurde.
14. Das Errichten eines ästhetischen Konzeptes für die Gruppen scheint nicht von wesentlicher Bedeutung zu sein – die meisten derer, die interviewt wurden, schienen diese Vorstellung sogar als verwirrend zu empfinden. Manche bezogen es jedoch auf die Tonqualität des Chores. Durch diese Antwortgeber war es möglich, einen klaren Widerspruch aufzuzeigen zwischen dem "traditionellen Chor" (der westliches traditionelles Repertoire singt) und dem "populären Chor" (der Bearbeitungen von Schlagern singt).
15. Viele der Leiter von Jugendchören erwähnten, dass die ganze Gruppe zumindest manchmal gemeinsam bei dem Schaffen eines Stückes mitwirkte, etwas, was bei Leitern anderer Chöre nur selten erwähnt wurde.
16. Ein beträchtlicher Teil der Chorleiter setzt theatralische Mittel bei der Arbeit ein, oder erwägt dies zumindest.
17. Was die Klagen über die Jugendchorarbeit angeht, so bewiesen die Antworten, dass viele der Probleme allgemein verbreitet sind: Mangel an Geld, Mangel an

Disziplin, und unregelmäßige Teilnahme an Proben. Wir bemerkten auch, dass viele Chorleiter von ihren Sängern ein Verhalten erwarteten, das Erwachsenen gemäß ist, was darauf hindeutet, dass in der Ausbildung Zeit darauf verwandt werden sollte, wie man mit dieser Altersgruppe umgeht.

18. Die wesentlichste Befriedigung, die von Chorleitern erwähnt wurde, steht mit nicht-musikalischen Anliegen im Zusammenhang – ihre Freude, Energie, Willenskraft, Lebensfreude und das Schöpferische innerhalb ihrer Arbeit. Daneben gab es Neuentdeckungen und das zunehmende Wissen über die Transformationen, die unweigerlich in Jugendlichen vorgehen.
19. Der Blickwinkel, aus dem der Chorleiter die Teenagesänger betrachtet, trug darüber hinaus zu wichtigen Antworten bei in Bezug auf die nicht-musikalischen Aspekte ihres Wirkens, die schon erwähnt worden sind. Unter den Positiva finden wir sowohl die Entwicklung der Fähigkeit, als Gruppe zusammen zu arbeiten, eine Verbesserung der Ausdrucksfähigkeit, zunehmende Empfindsamkeit, die Fähigkeit, gegen Vorurteile anzukämpfen und sich Herausforderungen zu stellen, als auch die Möglichkeit, in Zukunft ein besseres Leben zu führen.

Die überwältigende Mehrheit der brasilianischen Jugendchöre befasst sich mit begleitetem Repertoire, hauptsächlich mit Klavier. Die Tatsache, dass *a cappella*-Singen so selten ist, kann die allgemeine musikalische Entwicklung dieser Gruppen behindern, so wie das Bestehen auf instrumentaler harmonischer Stütze bei den Sängern zu einer Abhängigkeit führt, die ihr Bewusstsein für Intonation, als Einzelne wie in Bezug auf die anderen Sänger, beeinträchtigt.

Obwohl sie “nur” zur U-Musik gehört, trägt die Produktion von Chorbearbeitungen dieser Lieder – die inzwischen in großem Maßstab statt findet – zu einer Wiederbelebung des Chorlebens

bei und macht das gemeinsame Singen für Teenager attraktiver – oder zumindest stößt es sie nicht ab.

Szenische und theatralische Übungen wurden als eines der Werkzeuge erwähnt, die eingesetzt werden, um Jugendliche enger in das Chorleben einzugliedern. Der Einsatz von Übungen, die den Jugendlichen die Ausdrucksmöglichkeiten ihres eigenen Körpers bewusst machen, hat sich als wirkungsvolles Mittel zur Förderung ihrer Entwicklung als Sänger erwiesen.

Schließlich analysierte das Forschungsprojekt Elemente, die in ein Chorprogramm hinein passen und gleichzeitig das Interesse des Teenagers aus der Großstadt an ausdrucksvoller Chormusik erwecken könnten. Es zeigte sich, dass der Einsatz des szenischen Momentes ein tiefgehendes Verhältnis zwischen den Sänger und der Interpretation des vorgeschlagenen Repertoires mit sich brachte, entweder durch detailliertes Studium der jeweiligen Texte oder durch die dreidimensionale Umgebung, die geschaffen worden war, oder sogar durch körperliches Bewusstsein als Hilfe, die musikalischen Vorschläge der Gruppe genauer wahr zu nehmen.



**Patricia Costa** ist Chorleiterin, Bearbeiterin und szenische Regisseurin mit Universitätsabschlüssen in Musikerziehung von 1996 und 2009 von der Universität des Bundesstaates Rio de Janeiro (UNIRIO), für Forschungsarbeiten in verschiedene Methoden der Arbeit mit Jugendchören. Sie hat mehrere Artikel über dieses Thema veröffentlicht. Frau

Costa leitet das Chorleben zweier Schulen: Colégio Cruzeiro und São Vicente de Paulo; letzterer Chor gewann unter ihrer Leitung den ersten Preis beim 11. FUNARTE nationalen Chorwettbewerb im Jahre 1999. Sie arbeitet häufig als Gastdozentin am Musikkonservatorium von Brasilien in Rio de Janeiro und am Institut für Schöne Künste der

## **Quellen und Erklärungen:**

[1] Carvalho, Edson. Looking into the Future: Perspectives on Choral Life in Brazil. International Choral Bulletin, vol. 1, 2003.

[2] Der sogenannte orpheonische Gesang nahm seinen Anfang im Frankreich des frühen neunzehnten Jahrhunderts: sehr große Chöre, deren Mitgliedschaft in erster Linie aus den benachteiligteren Bevölkerungsschichten stammte. Brasilien übernahm dies Bewegung und setzte sie in Schulen ein, deren Bemühungen dann oft in Massenfestivals gipfelten, wo viele solcher Gruppen zusammen kamen, um in riesigen Chören zu singen.

[3] Pädagogische Hochschulen

[4] siehe Punkt 2

[5] Eine Art Staatsgouverneur, der von der Revolutionsregierung ernannt worden war.

[6] Fundação Nacional de Arte, eine Einrichtung der Bundesregierung von Brasilien zur Förderung von künstlerischen und kulturellen Angelegenheiten.

[7] Die Universität von São Paulo.

[8] MPB ist die Abkürzung von Música Popular Brasileira, eines Typus Lieder, die in brasilianischen Städten beliebt und weitgehend als Chorbearbeitungen verbreitet ist.

[9] Cordel: beliebte, leichte Literatur, wie sie für den Nordosten des Landes typisch ist; Coral: Adjektiv für Dinge, die mit Chor zusammen hängen; Varal: Wäscheleine.

[10] Morelembaum, Eduardo. Coral de empresa: um valioso componente para o projeto de qualidade total. Dissertation. Conservatório Brasileiro de Música, 1999; Teixeira, Lúcia. Coros de empresa como desafio para a formação e a atuação de regentes corais: dois estudos de caso. Dissertation. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005; Rocha, Elen Regina Lara. Atuação do músico em empresas: mercado, indicativos e processos. Dissertation. Universidade Federal de Goiás, 2007; and Lakschevitz, Eduardo. A common chant: perceiving the company choir as an art world. Thesis. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

[11] Chöre, die Bewegung in ihren Aufführungen einsetzen; nicht zu verwechseln mit einer Chor-Show, die regelrecht choreographiert ist.

[12] LEITE, Marcos, "Método de Canto Popular Brasileiro. Ed. Lumiar, Rio de Janeiro, 2001, p.4.

[13] GOULART, Diana. "Por todo canto": coletânea de exercícios de técnica vocal /Diana Goulart , Malu Cooper. Rio de Janeiro, D. Goulart, 2000.

[14] Dieser Aufsatz besteht aus Auszügen aus meiner Magisterarbeit [see comment above], die im Juli 2009 an der Universität des Bundesstaates Rio de Janeiro (UNIRIO) abgeschlossen wurde, mit zusätzlichem Material aus weiteren Forschungsarbeiten, in denen dieselben Themen im Internet weiter untersucht wurden.

[15] Chöre, in denen Kinder und Teenager gemeinsam singen.

Aus dem Englischen von Irene Auerbach, U.K.