

Wir dirigieren die Partitur - Teil 1: Dirigieren ist Drama

Tim Sharp, Chordirigent, Direktor des Chorleiterverbandes der USA [American Choral Directors Association]

Wenn wir uns ein Schauspiel auf der Bühne vorstellen, sei das nun ein Drama, eine Oper oder ein Musical, so denken wir sofort an gewisse dazugehörige Elemente: Schauspieler, Bühne, Vorhänge, das Textbuch, den Regisseur – alle sind uns aus der Liste der Bühnenfachausdrücke geläufig.

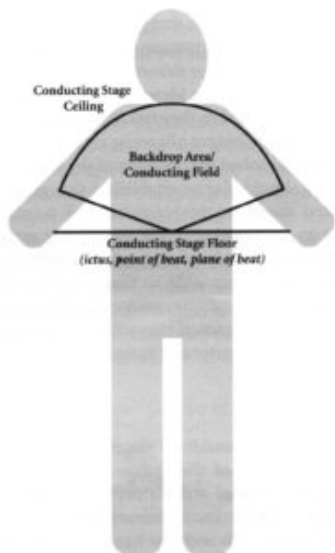
Wenn wir genauer sein wollen und nur an die Bühne denken, dann fallen uns Anweisungen ein wie hinten, vorn, links und rechts. Wir denken an die Bereiche der Bühne, die vom Zuschauerraum aus nicht einsehbar sind wie Kulissen und Orchestergraben. Darüber hinaus haben wir die Schauspieler im Sinn, die vor einem Hintergrund agieren, den Text benutzen und interpretieren und die das Ergebnis dem Publikum präsentieren.

Viele dieser Elemente sind auch auf den Dirigenten anwendbar, der eigentlich auch auf einer Bühne tätig ist und die Schauspielbühne als vorzügliches Verständnisrahmen für das Studium der Gestensprache der Dirigierkunst benutzen kann.

Bedenken wir die dramatischen Schauplätze, auf denen sich die Gestik des Dirigenten abspielt. Seine Arme, Hände, Finger, sein Kopf, sein Gesicht und sogar der ganze Körper "agiert" – mit den Schlagfiguren und den musikalischen Gesten. Alles spielt sich vor dem Hintergrund des Rumpfes ab. Darüber hinaus werden uns diese Elemente auf etwas vorgestellt, das man sich gut als Bühne denken kann, oft als die Ebene des Taktschlags, des Punktes des Taktes und der Akzente beschrieben. All diese Ausdrücke beziehen sich auf die Vorstellung des Bühnenfußbodens, der als Plattform dient für die Gestik des Dirigenten/der Dirigentin, der/die auf dieser

dramatischen Bühne mit dem lautlosen Ausarbeiten des musikalischen Textbuches der Partitur beschäftigt ist.

Genau wie die Schauspieler auf der Bühne hauchfeine Eigenschaften und Verhaltensregeln und Vorschriften besitzen, wie das alles aufgenommen werden soll – so steht es auch mit dem Dirigenten: seinen Armen, Händen, Fingern, seinem Kopf, seinem Gesicht, dem Körper als Ganzes: sie tragen, jedes auf seine eigene Weise, zur Präzision des Dramas bei. Wenn wir diese Regeln verstehen und uns ühend um eine präzise Dirigiertechnik bemühen, dann verstärken sich die wortlosen Kommunikationen, ohne die es für einen wirkungsvollen Dirigenten einfach nicht geht.



Illustrated definition
of 'Body Actors'

Die Körperteile, die wir als Schauspieler im präzisen Dirigieren bezeichnen

Der Arm, so wie er im präzisen Dirigieren eingesetzt wird, unterteilt sich in den Oberarm, den Unterarm, Ellenbogen, Hand, Handfläche und Finger. Jede Unterteilung hat ihren Platz im Lexikon der dramatischen Gestikuliersprache.

Der Kopf des Dirigenten, wenn er als gestisches Werkzeug eingesetzt wird, sowie die spezifischen Gesichtszüge – all

diese signalisieren dramatische Interpretationsgesten. Die Stirn, die Augenbrauen und vor allem Augen und Mund sind ausgezeichnete Werkzeuge, die ein wirkungsvoller Dirigent zu benutzen weiß.

Der Rumpf dient als Hintergrund des Dirigierdramas, aber durch seine Bewegungen verstärkt auch er die Kommunikation des Dirigenten. Die Schultern, die allgemeine Körperhaltung, einzeln wie zusammengenommen, bringen die Einstellung einer Führungskraft zum Ausdruck und vermitteln den Musikern wichtige Impulse.

Die Arme

Die Arme sind die visuell auffälligsten Schauspieler auf der Dirigierbühne. Als solche führen sie eine wichtige Grundfunktion in der Kunst des Dirigierens aus – sie geben das Tempo und die Taktart an. Viele der großen Komponisten, Dirigenten und Musiker haben – auf verschiedene Weisen – ihre Ansicht zum Ausdruck gebracht, dass, wenn das Tempo in einem Musikstück falsch ist, alles falsch sein wird. Wenn der Dirigent nicht das richtige Tempo angibt, dann fehlt der Maßstab, nach dem die Musiker sich richten können.

Dirigenten fürchten, dass ihre Hauptfunktion darauf beschränkt wird, nur den Takt anzugeben; sozusagen ein besseres Metronom, könnte man sagen. Das ist aber nicht unbedingt eine minderwertige Rolle, die die Arme spielen können.

All die Hinweise, die es im wirkungsvollen Dirigieren geben muss, müssen sich innerhalb des Rahmens von Taktart und Tempo abspielen. Niemand außer dem Dirigenten zeigt genau die Änderungen an, die sich von Takt zu Takt ergeben sollen. Obwohl wir mit Recht voraussetzen können, dass die Musiker zählen und auf Stichnoten achten – die genaue Ausdehnung eines *allargando* oder einer Fermate können sie nicht voraussehen. Das ist die Aufgabe des Dirigenten. Deshalb sollte die Funktion des Dirigenten, Taktart und Tempo anzugeben, wie es

eben durch die Arme geschieht, als grundlegendes Element der präzisen Gestensprache gelten.

Wenn wir die Notwendigkeit dieser Taktart/Tempo-Funktion akzeptiert haben, dann sollten wir uns auch damit abfinden, dass die Bewegungen für Taktart und Tempo nicht unbedingt von grundlegender Bedeutung sind, wenn es darum geht, das Dirigierrepertoire zu lernen. Deshalb wird man sich zu Anfang des Studiums der Armbewegungen nicht um Taktart und Tempo kümmern, damit man sich dem Verständnis des Dramas all der verschiedenen Dirigierbewegungen widmen kann. Wie so viele musikalische Charakteristika, die im Mittelpunkt des wirkungsvollen Dirigierens stehen, so werden Taktart und Tempo im weiteren Verlauf der Entwicklung eingeführt.

Die Hände

Wenn die Arme als die wichtigsten "Schauspieler" im Dirigierdrama gelten, so bringen die Hände die Einzelheiten zum Ausdruck. Die Musiker haben eine sorgfältig ausgearbeitete Genauigkeit vor Augen. Es sind die Hände, mit denen der genaue Abschlag angegeben wird, mit denen in den Anfangsstadien der Vorbereitung die interpretativen musikalischen Charakteristika mitgeteilt werden, und mit denen die diversen Nuancen und Klangfarben im Gesamtverlauf der Aufführung gestisch vorgestellt werden.

Obwohl ein Metronom die Grundlagen von Taktart und Tempo liefern kann, gibt es keinen Ersatz für die musikalische Führungsrolle, die durch den Bereich der Interpretation erzielt werden kann. Die Hände sind der Schlüssel für die Feinheiten, die benötigt werden, um diesen interpretativen Bewegungen Wirkung zu verleihen.

Da die Hände eine Verlängerung der Arme sind, sind sie naturgegebene Mitspieler in der Taktart/Tempo-Funktion. Andersherum gesehen: die Arme sind nicht unbeteiligt, wenn es um die interpretative Funktion geht. Das gilt auch für

Gesicht, Schultern und den gesamten Hintergrund des Körpers. All diese "Schauspieler" müssen zusammen arbeiten, wenn es um das Enddrama der Aufführung geht.

Der Hintergrund des Körpers

Wie in einem herkömmlichen Drama spielt sich die Handlung vor einer Kulisse ab, die den Zuschauern hilft, ihre Aufmerksamkeit aufrecht zu erhalten. Beim Dirigieren fällt diese Rolle dem Teil des Körpers zwischen Schultern und Gürtellinie zu. Dies Gebiet, meist als Rumpf bezeichnet, liefert die neutrale Umgebung, die nötig ist, damit Arme und Hände ihr Dirigierdrama aufführen können.

Der Zweck der neutralen Umgebung, vor der sich die Gesten abspielen, besteht darin, Klarheit und Konzentration für das, was Hände und Arme vermitteln, beizutragen. Das Gesicht ist Teil dieses Hintergrundes, und es kann sehr wirkungsvoll im Drama der Gestensprache eingesetzt werden.

Wenn wir zu dem Vergleich mit der Bühne zurückkehren – in uneinsehbaren Bereichen wie zwischen den Kulissen oder im Orchestergraben tut sich nichts. Die Aktion findet auf der Bühne statt, damit man sich auf sie konzentrieren kann, und damit sie deshalb wirkungsvoll ist. In der Tat beziehen sich all die Ausdrücke wie "mitten auf der Bühne", "links auf der Bühne", "rechts auf der Bühne" auf bestimmte Stellen der Bühne, auf denen die zentrale Aktion stattfindet. Diese spezifischen geographischen Bereiche werden im Lauf des Dramas dazu eingesetzt, um die größtmögliche Wirkung zu erzielen.

Die Analogie der Sprechbühne ist durchaus angemessen für das präzise Dirigieren. Um die größtmögliche visuelle Wirkung zu erzielen, spielt sich das Drama des gestikulierenden Dirigierens auf offener Bühne ab. Bewegungen, die nicht von dem Hintergrund des Rumpfes profitieren, sind für die Musiker weniger wirkungsvoll.

Ganz allgemein ausgedrückt: energisches und wirkungsvolles

Dirigieren findet vor dem Hintergrund eines neutralen Rumpfes statt. Schwaches und wirkungsloses Dirigieren ist das Ergebnis, wenn diese visuelle Ebene verlassen wird. Dirigenten, die die Durchschlagskraft des Dirigierens in der Mitte anerkennen und solches Dirigieren in die Praxis umsetzen, sind präzisere Dirigenten.

Der Unterkörper

Das Drama der Dirigierbewegungen spielt sich auf der Bühne ab, nicht unter ihr. Aus demselben, total praktischen Grund, dass die dramatische Aktion nicht gesehen werden kann, wenn die Bewegungen sich unterhalb der Gürtellinie abspielen, wird auf und oberhalb der Gürtellinie dirigiert. Diese Linie – die natürlich nur im übertragenen Sinn existiert – bildet die Bühne = die Fußbodenebene. Gebräuchlicherweise wird diese Bühnenebene als Punkt des Taktschlages, Ebene des Dirigierens oder Akzentpunkt bezeichnet.

Selbstverständlich liefert der Unterkörper die Unterstützung für Arme, Hände, Schultern und den Gesamtkörperhintergrund. Zusammen mit der Stellung von Rücken, Schultern und Kopf liefert der Unterkörper die Grundlage für die Gesamthaltung des Dirigenten. Die ideale Haltung für den Unterkörper besteht darin, dass ein Fuß ein wenig vor den anderen gestellt wird, wie beim Gehen, wobei das Körpergewicht auf beide Beine verteilt ist. Diese Haltung ist die angenehmste Dirigierposition, und sie ist gleichzeitig auch eine "aggressivere" Haltung, die den Musikern Führung und Kontrolle vermittelt. Solch eine Haltung verstärkt die visuelle Führungsrolle des Dirigenten. Wie auch immer: Sie müssen in Ihrer Rolle als Dirigent und Leiter Gleichgewicht, Energie und Bequemlichkeit finden.

Kopf und Gesicht

Obwohl der Kopf keinen Hintergrund bekommt, so steht er dennoch im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Musiker – wegen der wichtigen "Schauspieler", die im Gesicht zu finden sind.

Die Tatsache, dass wir – wenn wir mit Worten kommunizieren – normalerweise Augenkontakt aufnehmen, trägt ebenfalls dazu bei, dass das Gesicht als wesentliches dramatisches Zentrum fungiert. Innerhalb dieses Bereiches sind die Augen des Dirigenten das wirkungsvollste Werkzeug in der Gestensprache. Sie können dazu eingesetzt werden, Einsätze zu ermutigen, vorzubereiten, und um Aspekte der Musik zu interpretieren. Ihre wirkungsvollste Funktion besteht vielleicht darin, einer bestimmten Stimmgruppe oder Solisten Einsätze zu signalisieren. Die Kombination von Augenkontakt mit einer Stimmgruppe, zusammen mit einer Geste von Armen und Händen, ist ausgesprochen wirkungsvoll für Einsätze. Die Augen können dem jeweiligen Solisten oder der Stimmgruppe auch bestätigen, dass ein bestimmtes Signal gegeben werden wird.

Die Mimik kann die Dirigierbewegungen von Armen und Händen unterstützen, oder sie kann neutral bleiben. Sie kann sogar von dem Gestendrama ablenken, das sich auf der Bühne des Dirigenten vor dem Hintergrund des Rumpfes abspielt. Wir sollten darauf achten, dass wir nichts Negatives in unserem Gesicht zum Ausdruck bringen – eine solche Ablenkung könnte die Aufmerksamkeit des Ensembles untergraben.

Drei Funktionen des Dirigierens

Die “Körperschauspieler”, die beim präzisen Dirigieren eingesetzt werden, bringen auf wortlose Weise die drei Funktionen zum Ausdruck, die in der Kunst der Dirigierbewegungen enthalten sind:

1. Taktart/Tempo
2. Interpretation
3. erster Einsatz – Abschlag am Ende

Jede Funktion ist von unabdingbarer Wichtigkeit, wenn man sich mit präzisen Dirigierbewegungen mit den Instrumentalisten und Sängern verständigen will, und sie bedingen die Rolle der Arme, die die Hauptrolle auf der Bühne des Dirigenten spielen,

wie auch die der Hände und der anderen "Körperschauspieler".

Wenn der stereotype Dirigent – sogar seine Karikatur – dargestellt wird, wie er mit fliegenden Armen die Dirigiermuster angibt (die Taktart/Tempo-Funktion), so erweist sich der echte, künstlerisch beseelte Dirigent als das Ergebnis von außergewöhnlicher Begabung in der interpretativen Dirigierfunktion.

Die Taktart/Tempo-Funktion – ein Überblick

Die Definition von Musik lautet: Klänge, die in der Dimension der Zeit angeordnet sind. Obwohl sich diese Anordnung im Laufe der Jahrhunderte verändert hat, so hat sie sich immer auf Taktart und Tempo verlassen, die in jeglicher Musik enthalten sind.

Die Zeitmaße der alten Musik wurde durch Notenwerte geregelt, wie sie sich zu den rhythmischen Mensurationen verhielten. Gewohnheiten und mündlich überlieferte Traditionen, sowohl als auch Anweisungen, die aus Worten in den Partituren bestanden, bestimmten das Tempo, wie auch theoretische Schriften, die die Aufführungspraxis im Lauf der Jahrhunderte beschrieben.

Wenn wir im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert angekommen sind, finden wir Taktart und Tempoanweisungen unmissverständlich in den Partituren geschrieben. Die Praxis, die musikalische Partitur mit Takten und Taktlinien zu organisieren, hielt sich durch die klassische und romantische Zeit und durch einen guten Teil des zwanzigsten Jahrhunderts.

Laut Überlieferung gibt es keine Probleme mit Taktarten: alle Musik kann entweder als Zweier- oder als Dreiertakt eingeordnet werden, und als einfache oder zusammengesetzte Zählzeiten [im englischsprachigen Raum, wo ein großer Teil des Volksliederbes im 6/8 oder 12/8 Takt notiert werden muss, gibt es für diese Taktarten, in denen es eine Triole pro Schlag gibt, einen besonderen Ausdruck: compound time – hier als "zusammengesetzte" Taktarten wiedergegeben – Übersetzerin]

(die von einfachen Zählzeiten abgeleitet werden, indem sie durch drei geteilt werden). Darüber hinaus gelten Tempo- und Taktartbezeichnungen für lange Abschnitte, manchmal sogar ganze Sätze, eines Werkes. Es liegt jedoch in der Natur der Komposition, dass Taktart und Tempo zur Erzielung von Abwechslung eingesetzt werden, so dass Änderungen in jedem Augenblick möglich sind und man immer auf solche gefasst sein sollte. Schließlich hat uns die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts unregelmäßige Taktarten sowie das häufige Mischen von Taktarten beschert (was als Multimeter bezeichnet wird). Hier folgt eine Aufstellung der Taktarten:

- Zweiertakte – Gruppen von zwei Schlägen oder mit zwei multipliziert
 - einfache Taktarten: $2/2$, $2/4$, $2/8$
 - zusammengesetzte [siehe oben] Taktarten – $6/2$, $6/4$, $6/8$
- Dreiertakte – Gruppen von drei Schlägen oder mehrfachen Dreiern
 - einfache Taktarten: $3/2$, $3/4$, $3/8$
 - zusammengesetzte Taktarten – $9/4$, $9/8$
- Vierertakte – Gruppen von vier Schlägen und mit vier multipliziert (die manchmal auch zu den Zweiertakten gezählt werden)
 - einfach – $4/2$, $4/4$, $4/8$
 - zusammengesetzt – $12/2$, $12/4$, $12/16$
- Unregelmäßige Taktarten – solche, die sich nicht regelmäßig in Gruppen von zwei oder drei unterteilen lassen. Zu den Beispielen gehören $5/4$, $5/8$ und $7/8$. Diese Taktarten werden normalerweise als Kombinationen von Zweiern und Dreiern behandelt, beispielsweise $5/4 = 2/4 + 3/4$ oder $3/4 + 2/4$; $7/8 = 2/8 + 3/8 + 2/8$ oder $3/8 + 2/8 + 2/8$, usw.

Weitere Faktoren, die Einfluss auf die Taktart/Tempo-Funktion ausüben, sind die, die den Pulsschlag in einer Komposition vorübergehend aussetzen lassen. Dazu gehören die Fermate, das

tenuto und *allargando*. Obwohl die Behandlung dieser Faktoren eine Sache der Interpretation ist, so wird ihre technische Ausführung als Teil der Taktart/Tempo-Funktion angesehen.

Rechte und linke Arme

Die Tradition gebietet, dass der rechte Arm dazu benutzt wird, die Taktart/Tempo-Funktion mitzuteilen, was dem linken Arm den Freiraum lässt, sich mit den Interpretations-Funktionen zu befassen wie Phrasierung, Dynamik, dynamische Schattierungen und Gesten, mit denen das Aushalten von Tönen unterstützt wird.

Damit soll nicht vorgeschlagen werden, dass die Arme unabhängig von einander eingesetzt werden, sondern, dass der Dirigent die Fähigkeit entwickeln muss, sämtliche Dirigierfunktionen zwischen Armen, Händen, Fingern, Kopf, Gesicht und Rumpf zu koordinieren. Darüber hinaus muss jeglicher Aspekt der interpretativen Funktion innerhalb der Gesten existieren, die für die Taktart/Tempo-Funktionen eingesetzt werden. Beispielsweise wird ein vierschlägiges Muster innerhalb des Rahmens von *staccato*, *legato* usw. dirigiert; dynamische Abstufungen werden durch die Größe der Taktart/Tempo-Bewegungen mitgeteilt, wie auch durch die Gesten des Armes, der nicht mit Taktart und Tempo befasst ist.

Die interpretative Funktion – eine Übersicht

Musik ist der hörbare Ausdruck der Gemütsbewegungen und Gedanken eines Komponisten, die zu musikalischen Klängen angeordnet worden sind. Auch wenn es diesen angeordneten Klängen nicht gegeben ist, konkrete Sachverhalte mitzuteilen, so sind sie dennoch ausdrucksstark. Die Aufgabe des Dirigenten besteht darin, die musikalischen Absichten des Komponisten so gut er irgend kann genau zu interpretieren und dem Publikum zu vermitteln. Der Dirigent muss danach streben, sich in den Gemütszustand des Komponisten, die Stimmung des Textes oder die Botschaft, die die Musik vermitteln möchte,

hinein zu versetzen.

Die Erfüllung dieser Aufgabe schließt sämtliche Aspekte der musikalischen Partitur in sich ein: Taktart, Tempo, Dynamik, Phrasierung, Charakter usw. Sie schließt alles in sich ein von Sololinien bis zu Tuttiabschnitten. Jeder Aspekt der Partitur muss vom Dirigenten genauestens untersucht und interpretiert werden. Und wenn es schon eine anspruchsvolle Aufgabe ist, Taktart und Tempo gerecht zu werden, so wird es mit den emotionalen Elementen wie Dynamik, Phrasierung und anderen interpretativen Charakteristika noch viel schwieriger.

Die Anweisungen, die in der Partitur zu finden sind, bieten dem Dirigenten einige Unterstützung, aber manchmal gibt es keine, und es gibt zahllose Faktoren in der Musik, die nicht eingezeichnet sind. Deshalb besteht die Aufgabe des Dirigenten darin, die verfügbaren Anweisungen zu interpretieren im Dienst einer Aufführung, die den Absichten des Komponisten so nahe wie möglich kommt. Dies ist eine riesige Aufgabe, die den Leiter mit großer Verantwortung belastet.

Zu den interpretativen Funktionen zählen eine lange Liste von musikalischen Fragen, die erwogen werden müssen, was durch diese Liste von nur einigen der interpretativen Herausforderungen, denen sich der Dirigent stellen muss, veranschaulicht wird: *forte*, *piano*, *mezzo piano*, *accelerando*, *sforzando*, *ritardando*, *legato*, *marcato*, *staccato* und *tenuto*. Es ist erwähnenswert, dass Ausdrücke aus dem Taktart/Tempo-Bereich wie *accelerando* und *ritardando* mit eingeschlossen wurden, denn auch sie unterliegen der interpretativen Funktion des Dirigierens. Auch Ausdrücke wie *con fuoco*, *passione* und *giocoso* brauchen das interpretative Geschick des Dirigenten.

Der linke Arm ist für die interpretative Seite des Dirigierens verantwortlich. Der rechte Arm, Gesicht, Hände und all das gestische Werkzeug, das zum Dirigieren gehört, helfen jedoch mit, den interpretativen Charakter der Musik auf zu zeigen.

Selbst die Taktart/Tempo-Funktion benötigt Sensibilität in Bezug auf die Interpretation der Partitur.

Im allgemeinen wird die interpretative Funktion durch die graduellen Unterschiede in Bezug auf *legato* und *non-legato* Gesten ausgedrückt – *molto legato*, *legato*, *marcato*, akzentuiert, *staccato* (und das ist nur eine kleine Auswahl). Diese werden durch waagerechte und senkrechte Linien angegeben, oder durch Kreise, Bögen, Winkel und Punkte organisiert, und sie bringen die einmaligen Charakteristika des individuellen Stils eines jeden Dirigenten zum Ausdruck.

Die Funktion des ersten Einsatzes und des Abschlags am Ende – ein Überblick

Manche setzen das Beginnen und das Beenden eines Musikstückes als selbstverständlich voraus aber kein Dirigent kann es sich leisten, diese Funktion auf die leichte Schulter zu nehmen. Keine Frage: es ist ein kurzer Augenblick, aber es ist ein ganz wesentlicher Augenblick. Auch wenn es scheint, dass die Notenschrift Probleme wie Einsätze und Aussetzen eindeutig beschreibt, so bleibt doch Raum für Uneinigkeit. Die Gruppe der Musiker muss sich auf den Dirigenten für präzise Einsetze und Abschläge verlassen können, und es ist die Rolle des Dirigenten, solche Klarheit für das Ensemble zu schaffen.

Die Warnung, dass das Musikstück gleich beginnen wird, mag so einfach erscheinen wie das Anheben von Hand oder Taktstock. Die vorbereitende Bewegung muss aber interpretative Elemente wie Taktart und Tempo fest verankern, sowie den Charakter des allerersten Tons. Der Dirigent muss sich vollkommen über diese Aspekte im Klaren sein, bevor der Auftakt gegeben wird.

Eine vergleichbare Verantwortung besteht darin, die Einsätze einzelner Solisten oder Stimmgruppen gut vorzubereiten. Selbst Virtuosen sind für die Bestätigung von Einsätzen vom Dirigenten abhängig, weil diese dazu beiträgt, eine präzise und beseelte Aufführung zu garantieren.

Ein Musikstück zu beenden mag einfach aussehen: man macht keine Dirigierbewegungen mehr! Aber wenn der erwünschte abschließende Augenblick nicht allen Mitwirkenden klar mitgeteilt wird, gibt es keinen präzise endenden Schlußton. Dies gilt auch für alle Schlußtöne innerhalb eines Stückes.

Die Hände sind das präziseste Werkzeug für Einsatz und Abschlag, aber diese können auch durch jegliche der anderen gestischen Werkzeuge angegeben werden, die dem Dirigenten zur Verfügung stehen. Der Gesichtsausdruck eignet sich besonders zur Verstärkung und sollte bewusst eingesetzt werden, um diese Gesten zu unterstützen.

Tim Sharp ist Direktor des Verbandes der Chorleiter in den USA. Dr. Sharp bemüht sich in höchst aktiver Weise um fortschrittliche Initiativen, damit dieser Verband weiterhin energiegeladener und eingestimmt auf das 21. Jahrhundert bleibt, indem er die Verbandsmitglieder zu erstrangigen Leistungen in Aufführungen von Chormusik, im Erziehungswesen, in der Komposition und in der Öffentlichkeitsarbeit inspiriert. Neben dieser Aufgabe befindet sich Tim in seiner fünften Saison als künstlerischer Leiter des Oratorienchors von Tulsa. Bevor er zum Verband der Chorleiter stieß, war Sharp Dekan der schönen Künste am Rhodes College, Memphis, wo er die Rhodes Singers und die MasterSingers Chorale dirigierte. Davor war er Direktor für das Chorwesen an der Belmont Universität, wo er die Belmont Chorale und den Oratorienchor dirigierte. Zu Sharps Veröffentlichungen zählen eine Reihe Bücher sowie zahlreiche Artikel, Aufsätze und CD Beihefte. Tim studierte zuerst an der Belmont Universität und erwarb dann weitere Qualifikationen von der Kirchenmusikschule in Louisville, Kentucky. Nach der Promotion unternahm er Forschungsaufgaben an der Musikschule von Aspen, innerhalb des Studienprogramms für das Mittelalter an der Universität Harvard, dank eines Stipendiums der Rotarier an einer Reihe von Orten in Belgien und an der Universität von Cambridge, wo

er im Graduierten-College Clare Hall Hausrecht auf Lebenszeit genießt. E-mail: sharp@acda.org

Übersetzt aus dem Englischen von Irene Auerbach, England