

Bernd Stegmann (Hg.)

Handbuch der Chormusik

800 Werke
aus sechs
Jahrhunderten

BÄRENREITER

METZLER

Inhalt

VII	Vorwort
IX	Einführung
XVII	Praktische Hinweise
XVIII	Autorinnen und Autoren

1	Werkporträts
---	--------------

Register

702	Komponistinnen und Komponisten chronologisch
705	Textautorinnen und Textautoren
709	Vertonte Texte
718	Chorbesetzungen

Vorwort

Das *Handbuch der Chormusik* stellt über 800 Chorkompositionen in einzelnen Werkporträts vor. Im Mittelpunkt steht dabei die musikalische Gestalt: Was ist das ganz Eigene dieses Werkes? Was daran ist typisch für die jeweilige Zeit, den jeweiligen Personalstil? Auch Entstehungsgeschichte und vertonte Texte werden zur Sprache gebracht. Konkrete praktische Hinweise machen deutlich, worauf es bei der Einstudierung ankommt.

Enthalten sind nicht nur wichtige Werke der Chorliteratur, sondern auch solche, die eher unbekannt, aber unbedingt lohnend sind. Das *Handbuch der Chormusik* bietet ein informatives Kompendium für alle, die in irgendeiner Weise am Klangphänomen Chor interessiert sind oder mit einem Ensemble aus Sängerinnen und Sängern zu tun haben, sei es singend, leitend, sei es als Hörende, Studierende oder im Musikjournalismus Tätige. Auch für ganz allgemein kulturgeschichtlich interessierte Leserinnen und Leser hält es Informationen bereit.

Anhand ausgewählter Beispiele wird vokale Ensemblesmusik der letzten 450 Jahre in den Blick genommen, die ohne oder mit nur sehr begrenzter zusätzlicher Instrumentalteilnahme auskommt. Groß besetzte oratorische Werke bleiben ausgespart. Der Gospel-, Jazz- und Popbereich nimmt in der gegenwärtigen Chorszene zwar eine bedeutende Rolle ein, muss aber wegen des umfangreichen Repertoires ebenfalls unberücksichtigt bleiben.

In ganz überwiegender Zahl fanden solche Chorwerke Aufnahme, die unter dem heute gebräuchlichen Begriff »a cappella« firmieren. In historischer Perspektive muss dies differenziert werden: Unter »Chor« verstand man im Frühbarock nicht nur Vokalformationen, sondern jegliche Art von musizierenden Gruppen. Auch die heute oft praktizierte rein vokale Ausführung von Chormusik war im 17. Jahrhundert eher die Ausnahme. Zudem rechneten die Komponisten dieser Zeit in vielen Fällen –

etwa beim Madrigal – mit einer solistischen Besetzung des Vokalensembles. Im Blick auf spätere Zeiten treten ähnliche Fragen auf. Ob beispielsweise die *Zigeunerlieder* von Johannes Brahms im Quartett oder chorisches Singen sind, kann man heute entweder musikhistorisch oder aus gängiger Praxis heraus beantworten. Zahlreiche weitere Grenzfälle ließen sich finden. Das *Handbuch der Chormusik* folgt hier einer pragmatischen Linie: Möglichst viel von dem, was Chöre heute singen, wurde berücksichtigt, auch wenn es unter streng muskologischen Gesichtspunkten nicht die ihnen originär zugeordnete Musik ist. Chorwerke mit der Beteiligung von Instrumenten sind nur vertreten, wenn sich die Begleitung auf eine Continuo-Gruppe oder sehr wenige Instrumente (Klavier, Orgel etc.) beschränkt.

Die Autorinnen und Autoren stellen das individuell gestaltete Kunstwerk in den Vordergrund und nicht so sehr sein Aufgehen in einer musikhistorischen Entwicklung. Daher wurde anstelle übergeordneter gattungsspezifischer oder historisch orientierter Darstellungen auf erhellende Schlaglichter gesetzt. Die Artikel sind alphabetisch angeordnet. Vorangestellte Kurzbiografien und »Steckbriefe« zu Entstehung, Text, Besetzung, Dauer, Schwierigkeit und Verlag erleichtern die Einordnung. Der Beschreibungsmodus der einzelnen Werkporträts ist so gehalten, dass bei aller gebotenen musikwissenschaftlichen Präzision die persönliche Erfahrung der Autorinnen und Autoren mit den besprochenen Werken in die Artikel eingeflossen ist. Angesprochen werden auch Fragen zur praktischen Aufführung.

Das *Handbuch der Chormusik* lädt zu kreativer Nutzung ein. Die schnell greifbare Information hält es ebenso bereit wie eine eingehendere Analyse. Es kann als »Fundgrube« für persönlich zu Entdeckendes ebenso genutzt werden wie als Informationsquelle für geplante Aufführungen oder als Begleitung der Probenarbeit. Es eignet sich aber auch einfach zum »Querlesen«. Die angefügten Register ermöglichen eine chronologische Einordnung der Komponistinnen und Komponisten, die Re-

cherche vertonter Texte und spezieller Chorbesetzungen.

Jede Nutzerin und jeder Nutzer kann sich je nach Interessenlage auf eigenen Pfaden den Weg durch das *Handbuch der Chormusik* bahnen. Einige Möglichkeiten: Da die jeweils üblichen Formen des Chorsingens auch immer Auskunft über die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ihrer Zeit geben, lässt sich z. B. an der Tatsache, wer sang und für wen gesungen wurde, einiges über den Geist einer Zeit festmachen. Stichworte wären hier: Knaben- und Frauenstimmen, höfische Musikkultur, bürgerliche Chorbewegung, Singen im Gottesdienst, Professionalität oder Vielfalt von »Chorlandschaften«.

Bei aller Bindung an die vertonten Worte ist Chormusik jedoch auch immer imstande, den verwendeten Texten neue Horizonte zu öffnen. Das wird besonders deutlich bei solchen, die eine jahrhundertealte Vertonungstradition haben. Ein Vergleich der verschiedenen Messkompositionen beispielsweise kann theologische Ausrichtung, Zeitgeschmack und Stilistik deutlich werden lassen. Während etwa Palestrina in seinen polyphonen Klanggebäuden des Ordinarium missae ein Abbild göttlicher Harmonie und Vollkommenheit schaffen wollte, artikuliert die *Missa Dona nobis pacem* von Ernst Pepping in ihrer zerklüfteten Gestalt den Konflikt zwischen göttlicher Heilszusage und erlebter menschlicher Katastrophe. Auch in Bezug auf die vertonten Texte zeigt sich Chormusik als »Echoraum«, gibt Aufschluss über die jeweiligen kulturellen Kontexte und den Lebens- und Erfahrungshori-

zont der Komponistin und des Komponisten. Entwürfe von »Gegenwelten«, wie die überwiegende Zahl religiöser Werke sie formuliert, finden ebenso ihre klangliche Konkretisierung wie Alltägliches. Zum »Alltäglichen« gehört in der Chormusik des 20. und 21. Jahrhunderts auch der Abgrund von Krieg, Entmenschlichung und Intoleranz. Werke wie Arnold Schönbergs *Friede auf Erden*, Rudolf Mauersbergers *Wie liegt die Stadt so wüst*, Luigi Nonos *Sarà dolce tacere*, Francis Poulencs *Figure humaine* oder Hanns Eislers *Gegen den Krieg* setzen sich mit den beiden Weltkriegen auseinander, Sofia Gubaidulinas Werke thematisieren politische Unterdrückung, Jakkoo Mäntyjärvis *Canticum Calamitatis Maritimae* und Isabel Mundrys *Mouhanad* beschäftigen sich mit Katastrophen der Gegenwart. Somit öffnen auch ausschließlich Text-geleitete Streifzüge durch das *Handbuch der Chormusik* politische, kulturelle und theologische Horizonte.

Dank

Den Autorinnen und Autoren, die mit ihren Beiträgen dem *Handbuch der Chormusik* das vorliegende Gesicht gaben, Andrea Stegmann, ohne deren logistische und fachliche Unterstützung dieses Projekt nicht hätte umgesetzt werden können, sowie Diana Rothaug, deren Begleitung und fachkundige Beratung von Verlagsseite aus von großem Wert waren, danke ich herzlich.

Bernd Stegmann

Bei überzeugender Darbietung des mitreißenden Werkes singt der ausführende Chor nicht lediglich einen komponierten Notentext, sondern verkörpert ihn tatsächlich. *BS*

John Milford Rutter

John Milford Rutter (* 1945) studierte am Clare College in Cambridge, wo er 1975–1979 auch als Musikdirektor tätig war. Seit 1979 arbeitet er als freischaffender Komponist und Dirigent. Mit den Cambridge Singers gründete er 1983 seinen eigenen Kammerchor, den er bis heute leitet. Rutters Kompositionen – darunter abendfüllende Werke wie *Requiem*, *Magnificat*, *Mass of the Children*, *The Gift of Life* und *Visions* – gehören zur meistgesungenen Chormusik der Gegenwart. Für die Hochzeit des englischen Thronfolgerpaars 2011 schrieb und dirigierte er die offizielle Hymne. Sein eingängiger und zugleich origineller Stil verbindet tonale Kadenzharmonik mit folkloristischen und popularmusikalischen Einflüssen und zeichnet sich durch ein hohes Maß an melodischer Inspiration aus. *GL*

What Sweeter Music

Entstehung: 1988 ♦ **Text:** Robert Herrick ♦ **Besetzung:** SATB, Org. (alternativ: SSA / SSS, Org.) ♦ **Dauer:** 3:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Oxford University Press

Es scheint so einfach: Man nehme einen sanft schwingenden Dreiertakt, dazu diatonische, mit Zusatztönen moderat gewürzte Harmonik und entfalte darüber eine elegante Melodie. Wer es versucht, merkt schnell, wieviel Können »eingängige Originalität« voraussetzt, wie sie Rutter in diesem schlichten Anthem zu einem populären Weihnachtsgedicht des Dichters Robert Herrick (1591–1674) gelingt. Besungen wird die Geburt des himmlischen Königs, welche »December in May« verwandelt und Rutter zu Kantilenen voll melodischer Strahlkraft und Schönheit inspiriert. Dafür verantwortlich ist ein auffälliger melodischer

»Knick«, der eine sonst eher banale Linie zu etwas Unverwechselbarem macht – in diesem Falle das hohe *des* auf »can«, das viel glatter durch ein *ges* zu ersetzen wäre. Der kleine Kunstgriff stattet die Melodie mit geradezu »himmelwärts« gerichteter Leichtigkeit aus und gibt den Ton dieses überaus anmutigen Stücks vor, das in mehreren Varianten auch für kleinere Besetzungen (SSA, SSS) existiert. *GL*

Choral Fanfare

Entstehung: 1989 ♦ **Text:** Ps 81,3f. (engl.) ♦ **Besetzung:** SSAATTBB ♦ **Dauer:** 2:00 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Oxford University Press

Das Werk ist ein prachtvolles chorisches Kabinettstückchen über die »musikalischen« Verse des Psalms 81: Den festlich schmetternden Auftakt bildet die vokale Imitation eines sechsstimmigen Trompetenconsorts in hohem B-Dur. Angesichts der quirligen Trillereinsätze in allen Stimmen glaubt man sonnenblitzende Bläser auf hohen Zinnen zu sehen. Schnell färbt sich diese Pracht in ein sanftes »New Moon« um, aus dem sich ein rasantes Scherzo aus schnellen Taktwechselrhythmen (»blow up the trumpet«) im Wechsel mit majestätischen »God Jacob«-Akklamationen entspinnt. Schließlich kehrt die dreiteilige Form zu den behände jublierenden »Trompeteneinsätzen« des Anfangs zurück, die nun zur Achtstimmigkeit erweitert sind. Das Stück schließt furios, indem sich das synkopische Gegeneinander von Ober- und Unterchor schließlich zu einer einzigen kraftvollen Geste (»Blow up the trumpet, blow«) in gleißend hellem B-Dur (mit vibrierendem »blow« in den sechs oberen Stimmen und hohem *b* im Sopran) vereint.

Mit seiner plastischen Gestik erinnert das Stück stark an Benjamin Britten, zu dessen *Rejoice in the lamb*-Kantate Rutters kurzes Chorscherzo gut als Auftakt oder Abschluss passen würde. *GL*



BIRTHDAY MADRIGALS

Die *Birthday Madrigals* entstanden im Auftrag des Cheltenham Bach Choirs anlässlich des 75. Geburtstags der englischen Jazz-Legende George Shearing. Rutter, stilistisch breit aufgestellt und ein versierter Chorpraktiker, serviert hier Tudor-Poesie im Broadway-Gewand mit anmutigen Melodien, die gleichsam auf »High Heels« daherkommen. Sein Sinn für Sinfonik – Cello-artige Kantilenen, sparsam harmonisierte »Drive«-Effekte – lässt diesen Vocal Jazz auch in größeren Chorbesetzungen gut klingen. Als Unterstützung wird lediglich ein Kontrabass verlangt (obligatorisch nur beim dritten Stück). Das Klavier ist optional einsetzbar (der Komponist schlägt vor, hier einen versierten Jazzpianisten improvisieren zu lassen). Das zweite und vierte Stück sollten a cappella musiziert werden.

It was a lover and his lass

Entstehung: 1975 ♦ **Text:** William Shakespeare ♦ **Besetzung:** S(S)ATBarB, Kb., Kl. ad lib. ♦ **Dauer:** 3:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2–3 ♦ **Verlag:** Oxford University Press

Rutter eröffnet seinen Zyklus mit einem echten »Gute-Laune-Stück«: Der Chorbass (ggf. mit Kontrabass-Verstärkung) sorgt für gezupfte »bass lines« und die Mittelstimmen übernehmen synkopierte »off beat«-Rhythmen (»Hi Hat«, mit gelegentlichen Tutti-»Kicks«). Darüber entfaltet sich in anmutigen Melodien ein heiteres Liebesgedicht aus Shakespeares Komödie *As you like it* (*Wie es euch gefällt*), das Rutter mit Klangsilben (»don, dingadong«) und »Scat-Gesang« anreichert. Das Stück hat einladende »Mitmachqualitäten«, vor allem dann, wenn sich alle Stimmen fröhlich in den Refrain »hey and ho and a hey nonny no« einklinken. Auch die leichtfüßige Moral ist am Schluss effektiv hervorgehoben: An eine opulent gesetzte Kadenz (»Sweet lovers love the Spring«) hängt sich – triolisch-lässig und im Pianissimo – noch ein ironischer Nachsatz: »'cos the sun shines«.

Draw on, sweet night

Entstehung: 1995 ♦ **Text:** John Wilbye (1609) ♦ **Besetzung:** S(S)A(A)T(T)B(B) ♦ **Dauer:** 4:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Oxford University Press

Mit lyrischer Schwermut besingt dieses Stück in sanften Sarabandenrhythmen die Melancholie der Nacht, ein wenig an Frederick Delius erinnernd. Der Text ist einem der bekanntesten Madrigale von John Wilbye (1574–1638) entnommen (wo er in viel hellerer Weise vertont ist!). Das Ende des lichter und flüssiger gesetzten Mittelteils (»My life so ill from want of comfort fares«) leiten tief gesetzte Männerstimmenakkorde (»draw on«), deren Chromatik ins Bodenlose zu fallen scheint, zur Reprise des Anfangs über. Der Schluss ist wunderbar nebelhaft in die Länge gezogen und verklingt in tief liegendem C-Dur.

Come live with me

Entstehung: 1995 ♦ **Text:** Christopher Marlowe, Walter Raleigh ♦ **Besetzung:** S(S)A(A)T(T)B(B), Kb., Kl. ad lib. ♦ **Dauer:** 3:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Oxford University Press

Mit einer herrlichen Swing-Nummer vertont Rutter hier ein legendäres »Poesie-Duell« der ausgehenden Renaissance, das berühmte *The Passionate Shepherd to his love* von Christopher Marlowe (1564–1593) und Walter Raleighs (1552/54–1618) nicht minder berühmte parodistische Antwort darauf (*The Nymph's Reply to the Shepherd*). Rutter verbindet die beiden Gedichte stropfenweise zu einem scherzhaft konzertierenden Zwiegespräch zwischen Männer- und Frauenstimmen, wobei den Männern Marlowes optimistischer Part, den Frauenstimmen die skeptische Position Raleighs zugewiesen ist. In fünf Doppelstropfen (Str. 1–4 und 6 der beiden Gedichte) schaukelt sich die poetisch-jazzoide Koketterie zu einem effektvollen Schlusskontrast auf: Marlowes letzte Strophe schließt im Big-Band-Stil; Raleighs Skepsis folgt »slowly and freely« als nachdenklicher »A-cappella«-Kommentar, aus dem sich im lässigen Swing ein letzter versöhnlicher

Schlagabtausch beider Gruppen (»and be thy love« – »and be my love«) löst und zu einem herrlich bitonalen Schlussakkord auftürmt.

Ob eine Vertonung dieses Gedichtduells bereits vorher versucht wurde? Diese ist geradezu paradigmatisch.

My true love hath my heart

Entstehung: 1995 ♦ **Text:** Philip Sidney ♦ **Besetzung:** S(S) A(A)T(T)B(B) ♦ **Dauer:** 3:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Oxford University Press

Das Sonett des Tudor-Dichters Philip Sidney (1554–1586) besingt die innige Verbindung zweier liebender Herzen. Rutters zarte, farbig modulierende Ballade steht in Fis-Dur und ist als Steigerungsform angelegt. Sie beginnt mit einer eleganten Monodie des Soprans, die sich über gesummtten Liegetönen der Unterstimmen entwickelt. Nachdem sich im zweiten Abschnitt auch der Alt eingeklinkt hat, durchlebt das Stück im letzten Drittel mit den Worten »For as from me his hurt did light« eine emotional effektvolle »Gefühlsexplosion«, wie sie typisch für moderne Vocal-Jazz-Arrangements ist: Alle Stimmen klinken sich in die siebenstimmige Textdeklamation ein, deren Spannung sich in chromatisch absinkenden Harmonien abbaut. Mit den Anfangsworten (»My true love hath my heart and I have his«) kehrt das Stück zur zarten Sopran-Monodie zurück, bevor es in langen Liegenoten verklingt.

When daisies pied

Entstehung: 1995 ♦ **Text:** William Shakespeare, George Peele ♦ **Besetzung:** SATBarB, Kb. ♦ **Dauer:** 3:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2–3 ♦ **Verlag:** Oxford University Press

Zugrunde liegen hier zwei Strophen eines heiteren Sommergedichts aus Shakespeares *Love's labours lost* (*Verlorene Liebesmüh*). Sie sind ergänzt um eine Strophe seines Zeitgenossen George Peele (1556–1596), in dem der Lockruf des Kuckucks (»unpleasing to a married ear«) eine vergnüglich-anzügliche Rolle spielt. Rutter verarbeitet diese Vorlagen zu einem schnellen »Jazz-Waltz«, wobei er die in großen

Bögen schwingende und mit gezielten Chromatismen (»violets blue«, »silver white«) angereicherte Sopran-Melodie mit akkordischen Swing-Rhythmen der Unterstimmen kontrapunktiert. Augenzwinkernd verwendet er hier traditionelle »falala«-Silben und fügt später auch zahlreiche »Cuckoo«-Rufe hinzu.

Innerhalb des Zyklus verbindet sich mit diesem eleganten Finale die wohl direkteste Hommage an den Shearing-Stil. Zugleich erscheint es als gelungene Verwandlung des heiteren Thomas-Morley-Klangs der Shakespeare-Epoche in den anmutigen Broadway-Sound der 1960er-Jahre. GL

• • • • •

Camille Saint-Saëns

Camille Saint-Saëns (1835–1921) war ein musikalisches Wunderkind: Bereits im Alter von zweieinhalb Jahren erhielt er den ersten Klavierunterricht und trat als Zehnjähriger mit Klavierkonzerten von Mozart öffentlich auf. Er studierte am Pariser Konservatorium Orgel bei François Benoist und Komposition bei Jacques Fromental Halévy. Von 1858 bis 1877 war Saint-Saëns an der Église de la Madeleine als Organist tätig. Der Pianist und Orgelvirtuose Saint-Saëns war hochgeschätzt – kein Geringerer als Franz Liszt bezeichnete ihn als den »besten Organisten der Welt«. Zu seinen Schülern zählte Gabriel Fauré, mit dem ihn eine langjährige Freundschaft verband. Neben der Oper *Samson et Dalila* (1877) ist *Le carnaval des animaux* sein bekanntestes Werk geworden.

Geistliche Musik in einem eng gefassten Sinn war Saint-Saëns fremd. »Es gibt keine religiöse Kunst [...], welche sich eindeutig von der weltlichen unterscheidet. Es existiert gute und schlechte Musik; der Rest ist eine Frage der Mode oder der Konvention« (an Papst Pius X. 1903). Dennoch schuf er mit seinem *Oratorio de Noël* op. 12 (1858) ein liturgisches Werk, das sich bis heute großer Popularität erfreut. BS

gen umso deutlicher ins Ohr, etwa am Ende von Vers 3 (»Herr, wer wird bestehen«), wenn ein plötzlich einsetzender punktierter Rhythmus zwischen den parallelen Außenstimmen und dem Tenor gleichsam im Kanon erklingt. Schließlich sei der Blick noch auf solche Stellen gelenkt, bei denen Schütz aus dem geraden ins ungerade Metrum wechselt, um der trochäischen Prosodie des Textes (Hebung – Senkung) so eng wie möglich zu folgen: etwa am Ende von Vers 2 (»Stimme meines Flehens«) und von Vers 6 (»Morgenwache bis zur andern«), in der Mitte von Vers 7 (»bei dem Herren ist die Gnade«) sowie am Ende von Vers 8 (»aus allen seinen Sünden«).

Wie lieblich sind deine Wohnungen (Der 84. Psalm) SWV 29

Entstehung: 1619 veröffentlicht ♦ **Text:** Ps 84 ♦ **Besetzung:** SSABar TTBarB, B. c. ♦ **Dauer:** 6:10 ♦ **Schwierigkeit:** 2–3 ♦ **Verlag:** Bärenreiter, Carus

Schütz hat das Stück mit einem Chor in hoher und einem in tiefer Lage besetzt. Das schafft Möglichkeiten zu Tutti-Abschnitten mit besonders weiträumigen Klängen, die er denn auch gezielt einsetzt. Am Ende von Vers 6 (»und von Herzen dir nachwandeln«) schreibt er sogar einen achtstimmigen Satz ohne die für die Mehrhörigkeit typischen und üblichen Stimmverdoppelungen – eine Kunst, die er vermutlich in Venedig bei Giovanni Gabrieli erlernte. Ähnlich hatte er schon den Schluss von Vers 4 (»und mein Gott«) gestaltet. Hier endet ein erster Formteil, dem mit der Musik zu Vers 5 und 6 – beide beginnen mit »Wohl denen« – ein zweiter folgt. Der dritte Teil umfasst Vers 7 und 8 und beschränkt sich auf das Alternieren der beiden Chöre. Ein großes Tutti fehlt schon deshalb, weil es den folgenden vierten Teil nahezu vollständig bestimmt; hier werden die Psalmverse von einem doppelchörigen Rezitativ im Falsobordone vorgetragen. In der Mitte von Vers 11 beginnt der fünfte und letzte Teil. Er wird wie die beiden ersten von einem großen Tutti beschlossen. Eine Doxologie fehlt.

Neben der sorgfältigen Klangdisposition beeindruckt musikalische Bilder. Schon gleich zu Beginn zeichnet Schütz das Wort »lieblich« im Hochchor durch gegensätzliche Halbtöne nach (chromatisch aufsteigend in der Oberstimme, diatonisch absteigend in der 3. Stimme). Das führt zu einem Klangwechsel mit nur einem gemeinsamen Ton ($es-g^1-b^1/d^1-g^1-h^1$), und Schütz steigert die Wirkung noch durch eine sequenzierte Wiederholung, aus der eine chromatisch-diatonisch aufsteigende Linie $b^1-h^1-c^2-cis^2-d^2$ in der Oberstimme resultiert. Das »Sehnen« zu Beginn von Vers 3 führt zu einem dissonanten Klang der Unterstimmen, das »Flügel schlagen der Schwalbe« (Vers 4) malen lange Melismen im Hochchor, und den Gang durch das »Jammertal« in Vers 7 evoziert nicht nur eine tiefe Lage, sondern zusätzliche chromatische Durchgänge. Schließlich kann das Falsobordone-Rezitativ als Darstellung eines intensiven kollektiven Gebetes verstanden werden.

Eindrucksvoll ist in diesem Stück auch das Spektrum der Satztechniken: Es reicht vom chorischen Rezitativ über mehr oder weniger rhythmisch differenzierte Homophonie und imitierende Strukturen, die teils deutlich an das italienische Madrigal erinnern, bis zu einem regelrechten Concerto-Satz; lediglich ein unabhängiger Generalbass fehlt noch. Als madrigalische Effekte fallen neben klanglichen Besonderheiten solche des Rhythmus ins Ohr, vor allem starke sukzessive wie simultane Kontraste: etwa schon in Vers 3 im Tiefchor, wenn nach dem ruhigen, mit einer Ganzenote endenden Initium (»Meine Seel verlanget und sehnet sich«) die Musik übergangslos mit raschen Imitationen (»nach den Vorhöfen« bis zu »lebendigen Gott«) fortgesetzt wird, zu denen die partiell großen Notenwerte der Unterstimme deutlich kontrastieren und schon fast wie eine Art Generalbass erscheinen. Das hier sich abzeichnende Concerto-Prinzip hat Schütz am Ende von Vers 8 geradezu überdeutlich realisiert: mit kurzen auftaktigen Floskeln (meistens drei Achtel- und Halbenoten), welche sich die jeweiligen drei Oberstimmen von

Hoch- und dann Tiefchor gegenseitig zuwerfen. Gestützt wird dieses lockere Musizieren wiederum durch eine ruhige, instrumental anmutende Unterstimme. Und noch im letzten Vers lassen sich Concerto-Elemente erkennen, wenn etwa im Tiefchor bei »Wohl dem Menschen, der sich auf dich verlässt« zweimal hintereinander die drei Unterstimmen wie ein ausgesetzter Generalbass fungieren.

Singet dem Herrn ein neues Lied (Der 98. Psalm) SWV 35

Entstehung: 1619 veröffentlicht ♦ **Text:** Ps 98, Doxologie ♦ **Besetzung:** SATBSATB, B. c. ♦ **Dauer:** 5:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2–3 ♦ **Verlag:** Bärenreiter, Carus

Psalm 98 ist mit zwei vierstimmigen Chören besetzt – wobei »Chor« nicht ein modernes Vokalensemble, sondern neutral eine eher gering besetzte »Gruppe« meint, deren Stimmen keineswegs alle vokal ausgeführt werden müssen. Der Generalbass erfüllt die Funktion eines Basso seguente. In der Regel arbeitet Schütz mit vollstimmigen Chören. Nur selten, etwa zu Beginn und bei dessen Reprise, wenn die Doxologie anfängt, setzen die Stimmen nach alter Motettentradition imitierend nacheinander ein. Musikalisch lebt das Stück wesentlich von einer variablen, aber meist eng aufeinander bezogenen Gestaltung der beiden Chöre, die separat ebenso wie gekoppelt zum Einsatz kommen: In letzterem Fall reicht die Spannweite von Chorwechseln in den unterschiedlichen Zeit- und Lagendistanzen und von dichter Verzahnung bis zur kompakten Simultaneität. Der Text, ein Lob Gottes durch die Musik, wird meist syllabisch in Vierteln und Achteln deklamiert, die Sprachakzente bleiben stets gewahrt. Melismen setzt Schütz sparsam ein: zu Beginn bei »Singet«, am Ende bei »Amen« und zur Darstellung von »Harfen«, »Posaunen« und dem »Brausen« der Wasser.

Da einige Verse bei Schütz unmittelbar ineinander übergehen, weicht die Gliederung von derjenigen des Textes (9 Verse plus Doxologie) ab. Die einzelnen Teile fallen ganz unter-

schiedlich aus. Generell wechseln erregte Partien mit entspannteren (wenn längere Zeit nur ein Chor beteiligt ist), längere Ruhepunkte fehlen ganz. Mit Vers 4 (»Jauchzet dem Herrn«) und einer Passage, die im Chortausch wiederholt wird, beginnt ein neuer Abschnitt, in dessen Zentrum die musikalische Darstellung der Instrumente steht. Später, in den Versen 6 und 7, auch noch in Vers 9 und in der 2. Hälfte der Doxologie, arbeitet Schütz mit rhythmisch differenzierten Klangflächen, zu denen sich die Chöre ergänzen. Ruhige Inseln wie die Musik zu »der Erdboden und die darauf wohnen«, mit einer Deklamation in Vierteln, Halben und einer Ganzen, sind die Ausnahme. Dem positiven Grundton des Textes entspricht durchweg ein hochgestimmter, freudig erregter Ton der Musik.

Jauchzet dem Herren (Der 100. Psalm) SWV 36

Entstehung: 1619 veröffentlicht ♦ **Text:** Ps 100, Doxologie ♦ **Besetzung:** SATB (Proposta), SATB (Risposta), B. c. ♦ **Dauer:** 4:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2–3 ♦ **Verlag:** Bärenreiter, Carus

Der Psalmbeter wendet sich mit seiner Aufforderung, Gott zu loben und zu danken, an die ganze Christenheit. Schütz verdeutlicht das mit einem raumgreifenden Klang: Chor II folgt Chor I wie ein Echo. Das hat aufführungspraktische wie kompositorische Konsequenzen. Zunächst zu den aufführungspraktischen: Chor II soll nicht leiser singen bzw. spielen, wohl aber entfernter aufgestellt sein. Er erhält sogar eine eigene Continuo-Gruppe. (In einer früheren Fassung war das Stück übrigens dreichörig, also mit doppeltem Echo versehen.) Da die Echos eng mit den Einsätzen von Chor I verzahnt sind, bleibt der Schwung der Proportion tripla jederzeit erhalten. Die kompositorischen Konsequenzen sind tiefgreifend. Um möglichst zahlreiche Echowirkungen zu erzielen, gliedert Schütz die Verse nahezu durchweg in kurze Phrasen, die unmittelbar wiederholt werden, dabei erklingen niemals ganze Verse ohne Unterbrechung. Vielleicht hat Schütz

auch wegen dieses selbst auferlegten Zwangs keinen weiteren Psalm der Sammlung auf diese Weise komponiert.

Es gibt drei verschiedene Techniken des Wiederholens: zunächst die wortgetreue Repetition, mit der das Stück beginnt – wobei Schütz den Anfang auch dadurch auszeichnet, dass die Worte »Jauchzet dem Herren« im raschen Tripla-Metrum nicht nur einmal, sondern dreimal wiederholt werden, also viermal mit immer denselben Tönen erklingen. Später hat Schütz solche mehrfachen Wiederholungen durch Sequenzen harmonisch gegliedert, besonders eindrucksvoll beim abschließenden »Amen«, das nicht weniger als zehnmal erklingt, wobei Schütz fünf Paare bildet, die in D, G, C und zweimal in F enden. Wortgetreue Wiederholungen sind meistens an ihren Rändern verzahnt, und um die Überschneidungen harmonisch passend zu machen, kann Chor II schon mal anders beginnen als Chor I. Wenn beispielsweise eingangs, nach dem Wechsel ins gerade Metrum, Chor I seine Phrase »Jauchzet dem Herren, alle Welt« mit F-Dur beginnt und in C-Dur endet, muss auch Chor II in C-Dur beginnen.

Das zweite Wiederholungsprinzip könnte man als gesteigertes Echowortverfahren bezeichnen. Es tritt dann auf, wenn Chor I eine Textphrase singt, von der Chor II, ähnlich wie bei einem realistischen Echo, nur die Schlussworte wiederholt, so etwa in Vers 2 (»Kommt vor sein Angesicht mit Frohlocken« – »mit Frohlocken«), zu Beginn von Vers 3 (»Erkennt, dass der Herr Gott ist, er hat uns gemacht« – »er hat uns gemacht«) und Vers 5 (»Denn der Herr ist freundlich« – »ist freundlich«) sowie in der Mitte von Vers 4 (»zu seinen Vorhöfen mit Loben« – »mit Loben«) und innerhalb der Doxologie (»und auch dem heiligen Geiste« – »dem heiligen Geiste«).

Das dritte Wiederholungsprinzip verdankt sich einem besonderen Formbedürfnis des Komponisten. Schütz rückt das Echo so nahe an das Original heran, dass, so könnte man sagen, durch diese Überlagerung eine vierstimmige kanonische Struktur entsteht. Dadurch

hebt er wichtige Zäsuren (am Ende von Vers 5 und der Doxologie) hervor. Der Satz gewinnt damit fast die Gestalt der Tutti-Blöcke, die sonst üblicherweise die Schlüsse dominieren. Aufgegeben wird das Echo-Prinzip aber nie. Auch noch der letzte Psalmvers und die Doxologie enden allein mit dem Echochor.

Lobe den Herren, meine Seele (Concert) SWV 39

Entstehung: 1619 veröffentlicht ♦ **Text:** Ps 103,2–4 ♦ **Besetzung:** SATB SATB, Soli SATB, B. c. ♦ **Dauer:** 5:20 ♦ **Schwierigkeit:** 2–3 ♦ **Verlag:** Bärenreiter, Carus

Von den insgesamt 22 Versen des Psalms 103 hat Schütz in *Lobe den Herren, meine Seele* lediglich drei vertont. Die notwendige Folge sind zahlreiche Textwiederholungen. Vers 2 (»Lobe den Herren, meine Seele, und vergiss nicht, was er dir Guts getan hat«) erklingt nicht weniger als fünfmal, davon viermal als Ritornell im raschen 3er-Metrum, welches dem Stück seinen Stempel aufdrückt. Die Intensität, mit der die Musik die doppelte Aufforderung des betenden Menschen (»Lobe«, »vergiss«) aufgreift, wird zusätzlich noch dadurch gesteigert, dass Schütz zwischen dem ersten und dem zweiten Auftritt des Ritornells Vers 2 erneut vertont, jetzt aber in anderer Besetzung, anderem Klang und anderem Stil. Erst nach dem darauf folgenden Ritornell – nachdem also Vers 2 dreimal hintereinander zu hören war – folgen die Verse 3 und 4, ihrerseits durch das Ritornell voneinander getrennt, das natürlich auch das Ende des Stückes bildet; eine kurze Coda hat Schütz angehängt. Nur den vorletzten Auftritt des Ritornells, zwischen Vers 3 und 4, variiert Schütz: Er lässt es nicht im ungeraden, sondern im geraden Takt vortragen.

Der Titel *Concert* verweist auf einen neuen Stil. Das Stück unterscheidet sich nicht nur durch die Textauswahl und -behandlung, sondern auch durch die musikalische Schreibweise von den vollständigen Psalmvertonungen der Sammlung. Ganz offenbar rechnete Schütz den Wechsel vollstimmiger Chöre, wie in den meisten Stücken der *Psalmen Davids*,

nicht notwendig zum »Concert«. Das unterscheidet ihn von Michael Praetorius, der das »Scharmützel« verschiedener Klanggruppen als Markenzeichen des neuen »Concerto« bezeichnet hatte. Schütz hingegen, das wird aus der Vorrede zur *Geistlichen Chor-Music* von 1648 deutlich, spricht dann vom konzertierenden Stil, wenn die Musik so gesetzt und besetzt ist, dass sie notwendig einen Generalbass verlangt. Genau das ist hier der Fall – aber nicht im Ritornell (das gewissermaßen noch dem alten Stil angehört), sondern in den Abschnitten zwischen den Ritornellen. Sie sind ausdrücklich mit Solostimmen des Chores I besetzt. Der Stilwechsel generiert zugleich eine reduzierte Dynamik und Klanglichkeit. Benötigt Schütz für die Verse 3 und 4 jeweils vier Soli, so für Vers 2, nach dem Anfangsritornell, lediglich eine einzige Tenorstimme. Hinzu kommt, notwendigerweise, ein Generalbass mit einem akkordfähigen Instrument, das die karge Zweistimmigkeit von Solotenor und Instrumentalbass klanglich auffüllt. Es ist nicht leicht zu sagen, wie sicher sich Schütz bereits in dem neuen Stil fühlte. Jedenfalls fällt auf, dass der Solotenor nichts anderes als eine rhythmisch-metrische Variante des Ritornells vorträgt. Erst am Ende seiner Passage, bei »getan« bzw. »Guts getan«, realisiert Schütz eine der durch die geringe Besetzung und den Generalbass neu eröffneten Möglichkeiten vokaler Gestaltung: Er schreibt virtuose Melismen, teils über liegendem Bass, die an den avancierten Opernstil erinnern, von dem er vermutlich schon in Venedig einiges gehört hatte. In Vers 3 dagegen konzentriert sich Schütz ganz auf die Technik einer reduzierten Mehrchörigkeit: Die Soli alternieren, teils mit, teils ohne Generalbass, teils allein, teils parallel geführt, wie die Oberstimmen von Chören. Der Chorwechsel im alten Stil wird durch den solistischen Wechsel im neuen ersetzt. Ähnlich ist Vers 4 gestaltet, doch ist hier auch noch der tradierte Motetten- bzw. Madrigalstil nicht zu überhören.

WW

• • • • •

Der 116. Psalm SWV 51

Entstehung: 1623 veröffentlicht ♦ **Text:** Ps 116 ♦ **Besetzung:** SSATB ♦ **Dauer:** 13:00 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Bärenreiter, Carus, Harvard Publications in Music

Es waren bemerkenswerte Umstände, die zur Komposition dieser Motette führten: Der »Fürst: Sächs: Amptschösser zu Jehna und Burgaw« erbat im Jahr 1616 von 16 Komponisten aus dem sächsisch-thüringischen Umfeld »wegen sonderbahrer großen Wohltat und wunderlichen Errettung Gottes« je eine Vertonung des 116. Psalms und gab diese in der Sammlung *Angst der Hellen und Friede der Seelen* heraus. Aufgrund dessen halten wir ein wertvolles Kompendium fast zeitgleich entstandener Vertonungen ein und desselben Textes in Händen. Die sechsteilige Motette von Heinrich Schütz unterscheidet sich von den übrigen auffallend. Es scheint, als habe er als Einziger (außer Johann Hermann Schein vielleicht) dies als eine Plattform angesehen, die es ihm ermöglichte, seine überragende Kunst zu demonstrieren. Zudem ist das vorliegende Opus neben dem Schwanengesang die umfangreichste motettische Vertonung eines Einzeltextes in fünfstimmiger Setzweise von Heinrich Schütz. Wir erleben hier den Komponisten auf der Höhe seiner Schaffenskraft und als jemanden, der eine vorgegebene Aufgabe mit einem für die damalige Zeit ganz außergewöhnlichen Formempfinden löst. Der Vergleich mit den anderen Vertonungen macht die Ausnahmestellung des Werkes offensichtlich. Es ist die weitaus längste Vertonung und als einzige in all ihren Sätzen konsequent fünfstimmig angelegt. Schütz verzichtet als Einziger auch auf die Einlagerung von Dreier-Takten. Die Verteilung der Verse auf die Sätze ist asymmetrisch und unschematisch. Diese Merkmale führen jedoch keineswegs in die Eintönigkeit, sondern eröffnen Freiräume für eine flexible Textbehandlung.

Anstelle der Beschreibung sämtlicher kompositorischer Details, was den zur Verfügung stehenden Rahmen sprengen würde, seien einige wichtige Stationen der umfangreichen

Komponistinnen und Komponisten chronologisch

- Janequin, Clément (ca. 1485–1558)
 Tallis, Thomas (ca. 1505–1585)
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da
 (ca. 1525–1594)
 Lasso, Orlando di (1532–1594)
 Byrd, William (ca. 1539–1623)
 Victoria, Tomás Luis de (1548–1611)
 Gallus, Iacobus (1550–1591)
 Vecchi, Orazio (1550–1605)
 Eccard, Johannes (1553–1611)
 Marenzio, Luca (ca. 1553–1599)
 Lechner, Leonhard (ca. 1553–1606)
 Gastoldi, Giovanni Giacomo (ca. 1554–1609)
 Gabrieli, Giovanni (1554/1557–1612)
 Morley, Thomas (ca. 1557–1602)
 Gumpelzhaimer, Adam (1559–1625)
 Sweelinck, Jan Pieterszoon (1562–1621)
 Dowland, John (1563–1626)
 Raselius, Andreas (ca. 1563–1602)
 Hassler, Hans Leo (1564–1612)
 Gesualdo, Carlo (1566–1613)
 Demantius, Christoph (1567–1643)
 Monteverdi, Claudio (1567–1643)
 Vulpius, Melchior (ca. 1570–1615)
 Rossi, Salamone (ca. 1570–ca. 1630)
 Praetorius, Michael (1571–1621)
 Tomkins, Thomas (1572–1656)
 Wilbye, John (1574–1638)
 Bennet, John (ca. 1575–nach 1614)
 Weelkes, Thomas (ca. 1576–1623)
 Franck, Melchior (ca. 1579–1639)
 Nielsen, Hans (Fonteio, Giovanni)
 (ca. 1580–1626)
 Allegri, Gregorio (ca. 1582–1652)
 Gibbons, Orlando (1583–1625)
 Grabbe, Johann (1585–1655)
 Schütz, Heinrich (1585–1672)
 Grandi, Alessandro (1585/86–1630)
 Schein, Johann Hermann (1586–1630)
 Scheidt, Samuel (1587–1654)
 Bach, Johann (1604–1673)
 Hammerschmidt, Andreas (1611/12–1675)
 Buxtehude, Dieterich (ca. 1637–1707)
 Bach, Johann Christoph (1642–1703)
 Purcell, Henry (1659–1695)
 Kuhnau, Johann (1660–1722)
 Scarlatti, Alessandro (1660–1725)
 Lotti, Antonio (ca. 1667–1740)
 Bach, Johann Ludwig (1677–1731)
 Zelenka, Jan Dismas (1679–1745)
 Bach, Johann Sebastian (1685–1750)
 Scarlatti, Domenico (1685–1757)
 Krebs, Johann Ludwig (1713–1780)
 Homilius, Gottfried August (1714–1785)
 Altnikol, Johann Christoph (1719–1759)
 Bach, Johann Christoph Friedrich (1732–1795)
 Haydn, Joseph (1732–1809)
 Fasch, Carl Friedrich Christian (1736–1800)
 Schicht, Johann Gottfried (1753–1823)
 Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791)
 Spohr, Louis (1784–1859)
 Silcher, Friedrich (1789–1860)
 Meyerbeer, Giacomo (1791–1864)
 Hauptmann, Moritz (1792–1868)
 Rossini, Gioacchino (1792–1868)
 Loewe, Carl (1796–1869)
 Schubert, Franz (1797–1828)
 Fröhlich, Friedrich Theodor (1803–1836)
 Hensel, Fanny (1805–1847)
 Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809–1847)
 Nicolai, Otto (1810–1849)
 Schumann, Robert (1810–1856)
 Liszt, Franz (1811–1886)
 Verdi, Giuseppe (1813–1901)
 Lewandowski, Louis (1821–1894)
 Franck, César (1822–1890)
 Cornelius, Peter (1824–1874)
 Bruckner, Anton (1824–1896)
 Brahms, Johannes (1833–1897)
 Becker, Albert (1834–1899)
 Draeseke, Felix (1835–1913)
 Saint-Saëns, Camille (1835–1921)
 Bruch, Max (1838–1920)
 Rheinberger, Josef Gabriel (1839–1901)
 Dvořák, Antonín (1841–1904)
 May, Karl (1842–1912)
 Herzogenberg, Heinrich von (1843–1900)
 Grieg, Edvard (1843–1907)
 Fauré, Gabriel (1845–1924)
 Parry, Charles Hubert Hastings (1848–1918)

- Stanford, Charles Villiers (1852–1924)
Janáček, Leoš (1854–1928)
Mendelssohn, Arnold (1855–1933)
Elgar, Edward (1857–1934)
Wolf, Hugo (1860–1903)
Debussy, Claude (1862–1918)
Delius, Frederick (1862–1934)
Strauss, Richard (1864–1949)
Sibelius, Jean (1865–1957)
Schumann, Georg (1866–1952)
Stenhammar, Wilhelm (1871–1927)
Vaughan Williams, Ralph (1872–1958)
Reger, Max (1873–1916)
Rachmaninow, Sergei (1873–1943)
Jongen, Joseph (1873–1953)
Holst, Gustav (1874–1934)
Bairstow, Edward (1874–1946)
Schönberg, Arnold (1874–1951)
Ives, Charles (1874–1954)
Ravel, Maurice (1875–1937)
Karg-Elert, Sigfrid (1877–1933)
Olsson, Otto (1879–1964)
Pizzetti, Ildebrando (1880–1968)
Bartók, Béla (1881–1945)
Kodály, Zoltán (1882–1967)
Strawinsky, Igor (1882–1971)
Kuula, Toivo (1883–1918)
Webern, Anton (1883–1945)
Wikander, David (1884–1955)
Berg, Alban (1885–1935)
Kaminski, Heinrich (1886–1946)
Villa-Lobos, Heitor (1887–1959)
Bunk, Gerard (1888–1958)
Mauersberger, Rudolf (1889–1971)
Martin, Frank (1890–1974)
Milhaud, Darius (1892–1974)
Howells, Herbert (1892–1983)
Boulanger, Lili (1893–1918)
Hindemith, Paul (1895–1963)
David, Johann Nepomuk (1895–1977)
Orff, Carl (1895–1982)
Ullmann, Viktor (1898–1944)
Eisler, Hanns (1898–1962)
Poulenc, Francis (1899–1963)
Bárdos, Lajos (1899–1986)
Weill, Kurt (1900–1950)
Burkhard, Willy (1900–1955)
Copland, Aaron (1900–1990)
Krenek, Ernst (1900–1991)
Pepping, Ernst (1901–1981)
Wolpe, Stefan (1902–1972)
Duruflé, Maurice (1902–1986)
Raphael, Günter (1903–1960)
Dallapiccola, Luigi (1904–1975)
Pettrassi, Goffredo (1904–2003)
Kahn, Erich Itor (1905–1956)
Seiber, Mátyás (1905–1960)
Hartmann, Karl Amadeus (1905–1963)
Jolivet, André (1905–1974)
Scelsi, Giacinto (1905–1988)
Bornefeld, Helmut (1906–1990)
Fortner, Wolfgang (1907–1987)
Distler, Hugo (1908–1942)
Messiaen, Olivier (1908–1992)
Hessenberg, Kurt (1908–1994)
Hahn, Gunnar (1908–2001)
Daniel-Lesur, Jean-Yves (1908–2002)
Barber, Samuel (1910–1981)
Cage, John (1912–1992)
Françaix, Jean (1912–1997)
Britten, Benjamin (1913–1976)
Nystedt, Knut (1915–2014)
Reda, Siegfried (1916–1968)
Baumann, Max (1917–1999)
Lidholm, Ingvar (1921–2017)
Edlund, Lars (1922–2013)
Koszewski, Andrzej (1922–2015)
Goeyvaerts, Karel (1923–1993)
Ligeti, György (1923–2006)
Nono, Luigi (1924–1990)
Huber, Klaus (1924–2017)
Klebe, Giselher (1925–2009)
Gottwald, Clytus (*1925)
Feldman, Morton (1926–1987)
Henze, Hans Werner (1926–2012)
Koerppen, Alfred (*1926)
Kurtág, György (*1926)
Schlenker, Manfred (*1926)
Barbe, Helmut (1927–2021)
Kluge, Manfred (1928–1971)
Stockhausen, Karlheinz (1928–2007)
Motte, Diether de la (1928–2010)
Rautavaara, Einojuhani (1928–2016)
Poos, Heinrich (1928–2020)

- Adler, Samuel (*1928)
Eben, Petr (1929–2007)
Pousseur, Henri (1929–2009)
Strohbach, Siegfried (1929–2019)
Tormis, Veljo (1930–2017)
Schnebel, Dieter (1930–2018)
Zimmermann, Heinz Werner (1930–2021)
Kagel, Mauricio (1931–2008)
Kelterborn, Rudolf (1931–2021)
Gubaidulina, Sofia (*1931)
Nørgård, Per (*1932)
Górecki, Henryk Mikołai (1933–2010)
Penderecki, Krzysztof (1933–2020)
Schnittke, Alfred (1934–1998)
Lachenmann, Helmut (*1935)
Pärt, Arvo (*1935)
Neubert, Günter (*1936)
Reich, Steve (*1936)
Reimann, Aribert (*1936)
Bräutigam, Volker (*1939)
Holliger, Heinz (*1939)
Huber, Nicolaus Anton (*1939)
Türk, Hans Peter (*1940)
Sandström, Sven-David (1942–2019)
Ferneyhough, Brian (*1943)
Lauridsen, Morten (*1943)
Moser, Roland (*1943)
Zimmermann, Udo (*1943)
Tavener, John (1944–2013)
Jenkins, Karl (*1944)
Kverno, Trond Hans Farner (*1945)
Pagh-Paan, Younghi (*1945)
Rutter, John Milford (*1945)
Vasks, Pēteris (*1946)
Orbán, György (*1947)
Holten, Bo (*1948)
Rihm, Wolfgang (*1952)
Dinescu, Violeta (*1953)
Mence, Selga (*1953)
Furrer, Beat (*1954)
Jennefelt, Thomas (*1954)
Miškinis, Vytautas (*1954)
Sandström, Jan (*1954)
Dusapin, Pascal (*1955)
Rehnqvist, Karin (*1957)
Rosenberg, Susanne (*1957)
Ericsson, Hans-Ola (*1958)
MacMillan, James (*1959)
Corbett, Sidney (*1960)
Sisask, Urmas (*1960)
Buchholz, Thomas (*1961)
Buchenberg, Wolfram (*1962)
Kinzler, Burkhard (*1963)
Mäntyjärvi, Jaakko (*1963)
Mundry, Isabel (*1963)
Jansson, Mårten (*1965)
Seither, Charlotte (*1965)
Whitacre, Eric (*1970)
Kaern, Franz Ferdinand (*1973)
Ešenvalds, Ēriks (*1977)
Gjeilo, Ola (*1978)
Runestad, Jake (*1986)