



**MITTEILUNGSBLATT DES BERNER KAMMERCHORS**

**2006 / 2**

**Werkeinführung**

- 4 Johann Sebastian Bach:  
*H-Moll-Messe*
- 16 Unsere Solistinnen und Solisten  
20 Unser Orchester  
21 Unser Partnerchor

**Marktplatz**

- 22 bkc-Hauptversammlung vom  
4. März 2006  
25 Eintritt  
26 Für die grossen Werke  
fit machen  
28 Kultur und Agrikultur



Das Mitteilungsblatt des Berner  
Kammerchors erscheint dreimal jährlich.

Redaktionsteam:  
Folco Galli  
Caroline Affolter-Dähler  
Claudia Willi

Redaktionsadresse:  
Folco Galli  
Mühlemattstr. 55  
3007 Bern  
[folco.galli@bluewin.ch](mailto:folco.galli@bluewin.ch)

Druck: Print Shop Flückiger, Bern

Website: [www.bernerkammerchor.ch](http://www.bernerkammerchor.ch)

**Berner Münster**

Dienstag, 4. Juli 2006, 19.30 Uhr

Mittwoch, 5. Juli 2006, 19.30 Uhr

**Johann Sebastian Bach**

(1685 – 1750)

**Hohe Messe in H-Moll**

**Ruth Holton**, Sopran

**Leila Pfister**, Mezzosopran

**Hiroshi Oshima**, Tenor

**René Perler**, Bass

**Ritsuyu-kai Choir**, Tokyo

**Berner Kammerchor**

**Berner Symphonie-Orchester**

**JÖRG EWALD DÄHLER**

Leitung

# Johann Sebastian Bach

## Hohe Messe in H-Moll

Gegen Ende seines Lebens stellte Johann Sebastian Bach verschiedene Werke zu einer *Missa tota* (vollständigen Messe) zusammen. Das *Sanctus* vertonte Bach für eine Aufführung an Weihnachten 1724; das *Osanna* und *Benedictus* fehlten, da diese Teile in den damaligen Gottesdiensten nicht verwendet wurden. 1733 komponierte Bach anlässlich des Amtsantritts des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. das *Kyrie* und *Gloria* und überschrieb sie mit *Missa*. Diese Bezeichnung war üblich für die Vertonung des gesamten fünfteiligen Ordinarius sowie der ersten beiden Teile als *Missa brevis* (Kurzmesse). Der Kurfürst, der zum Katholizismus übergetreten war, um auch König von Polen werden zu können, verlieh dafür Bach 1736 den Titel eines Hofkomponisten. Die übrigen Teile der Messe – das *Credo*, den zweiten Teil des *Sanctus* und das *Agnus Dei* – komponierte Bach erst in seinen letzten Lebensjahren (1748/49).

### Innere Motivation

Ein konkreter Anlass für die Vervollständigung der *Missa* von 1733 ist nicht bekannt. Verschiedentlich wurde vermutet, dass Bach das Werk mit Blick auf die bevorstehende Einweihung der Dresdner Hofkirche

vervollständigt haben könnte. Doch bei allen Bemühungen um die Aufklärung der äusseren Umstände darf man die entscheidende innere Motivation Bachs nicht ausser Acht lassen: Die ungelenke, von Krankheit gezeichnete Handschrift des Autographs zeugt eindrücklich von der grossen Mühe des alternden Komponisten, trotz schwindender Kraft die Partitur zu vollenden. Bach sah die H-Moll-Messe als sein künstlerisches Vermächtnis an; es ging ihm bei der Auswahl der Vorlagen darum, in allgemeingültiger und zeitloser Form das Beste aus seinen Kantaten zu bewahren (siehe Seite 6).

### Kyrie

Die *H-Moll-Messe* beginnt mit dem vollen Klang des fünfstimmigen Chores und Orchesters; das Tempo ist getragen und die Harmonien sind spannungsvoll. Das erste *Kyrie eleison* setzt mit einem gewaltigen Aufschrei der Menschen um das Erbarmen Gottes ein. Das Thema der folgenden, langen Fuge wird zuerst von den Instrumenten eingeführt. Die Länge des Fugenthemas lässt von vornherein auf die grossen Dimensionen dieses Satzes sowie des gesamten Werkes schliessen. Das von flehender Inbrunst erfüllte *Kyrie*-Thema wird von den Tenören auf-



*Die H-Moll-Messe gilt als künstlerisches Vermächtnis von Johann Sebastian Bach. Aus der Zeit der Romantik stammt die Bezeichnung "Hohe Messe", die den besonderen Gehalt des Werkes andeutet.*

## Parodie: die offene Urgestalt weiterentwickeln

Die *H-Moll-Messe* besteht zu wesentlichen Teilen aus Parodien, d.h. der Übernahme älterer Werke. Bach führt uns anschaulich vor Augen, was für ihn Komponieren bedeutet: Weiterentwicklung einer in verschiedenen Richtungen offenen Urgestalt. Die geschmeidigen und kurzen lateinischen Sätze erleichtern ihm die Aufgabe, da sie sich fast jeder Vorlage anpassen lassen. Allerdings muss das Grundgefühl des älteren Werks auch zum Text der Messe passen.

Bach hängt an einmal gefundenen Modellen und arbeitet an ihnen weiter, wie sich an der Arie *Agnus Dei* beispielhaft zeigt. Die Alt-Stimme singt die Bitte „Lamm Gottes, das der Welt Sünde trägt, erbarm dich unser“ mit leidenschaftlich-innigem Flehen zu einer Musik überirdischer Schönheit. Diese stammt aus einem Hochzeitslied (*Entfernet euch, ihr kalten Herzen*), die Bach zehn Jahre später mit an-

derem Text in das *Himmelfahrts-oratorium* aufnimmt. Im Parodieverfahren vollendet Bach einen ersten Wurf und stellt ihn in seinen definitiven Zusammenhang: Während sich die flehentliche Bitte in der Hochzeitskantate an kalte Herzen richtet und im Himmelfahrts-oratorium den scheidenden Jesus zum Bleiben bewegen will, wird schliesslich dem Gotteslamm die Bitte aller Bitten vorgetragen. Hier ist der von Bach gefundene musikalische Gestus flehentlicher Bitte am besten aufgehoben.

Bach kann sich für seine Musik keinen besseren Kontext denken als den Universalismus einer grossen Messe. So wählt er aus der Fülle vorhandener Werke und Einzelsätze jene aus, die eine „Wertsteigerung“ besonders verdienen. In dieser späten Zusammenschau des eigenen Schaffens bekommt alles besonders Gelungene und Charakteristische seinen Platz.

gegriffen und an die übrigen Stimmen weitergegeben. Nach einem kurzen Orchesterzwischenspiel setzt die Fuge erneut ein, wobei diesmal die Bässe das Thema intonieren.

Im Gegensatz zum ersten *Kyrie eleison*, dessen Bittruf aus der Verzweif-

lung des unsicheren und leidenden Menschen hervorzudringen scheint, vertont Bach die Bitte an Christus um dessen Erbarmen beinahe heiter; jedenfalls ist das *Christe eleison* voller Zuversicht und Vertrauen. Die im unisono spielenden Violinen umrahmen die beiden fröhlich klingenden



Bach widmete die *Missa* von 1733 seinem katholischen Landesherrn Friedrich August II., um den Titel eines Hofkomponisten zu erlangen.

Solostimmen mit Sechzehntelfiguren aus Läufen und Sprüngen.

Das zweite *Kyrie eleison* ist im schlichten und feierlichen *Stile antico* gearbeitet, wie ihn Bach in dieser Messe noch einige Male verwendet. Während im ersten *Kyrie* die Instrumente mit den Singstimmen konzertieren und selbständig geführt sind, werden in dieser vierstimmigen Fuge die Instrumental- und Vokalstimmen vereinigt. Das Thema wird über ruhig schreitendem Bass mit wachsender Zuversicht durchgeführt;

der abschliessende Dreiklang wirkt wie ein Symbol errungener Glaubensgewissheit.

### **Gloria**

Auch im neunfach unterteilten *Gloria* wechseln Soli und Chor. Bewusst setzt Bach sämtliche Solostimmen ein und berücksichtigt bei den Instrumenten alle Gruppen des Orchesters. So entsteht ein kleiner vokal-instrumentaler Kosmos.

Das *Gloria in excelsis* ist eine festliche Musik mit Pauken und Trompeten, welche die himmlische Macht und den himmlischen Glanz verkünden. Gerade an diesem „himmlischen“ Satz lässt sich die Freude ablesen, mit der Bach die Möglichkeiten der Fünfstimmigkeit ausnutzt: Häufig geht ein Stimmenpaar voraus, dessen Besetzung immer wieder wechselt.

Zu den Worten *Et in terra pax* weicht der Jubel einer besinnlicheren, ruhigeren Musik; die Trompeten schweigen zunächst. Die Friedensbitte klingt zuerst wie ein mehrstimmiges Flehen, bis – nach einem kurzen Orchestervorspiel – die Melodie als neues Fugenthema aufgebaut wird. Gegen Schluss des „irdischen“ Satzes treten die Trompeten wieder hinzu, was als Aussage Bachs interpretiert worden ist, dass Gott seinen Glanz auch den Menschen auf der Erde schenken will.

In der Arie *Laudamus te* wetteifern



Verschiedentlich wurde vermutet, dass Bach seine *Missa* in Hinblick auf die bevorstehende Einweihung der Dresdner Hofkirche vervollständigt haben könnte.

der Solo-Sopran und die Solo-Violine jubelnd um den schönsten Lobpreis Gottes. Die Streicher fallen immer wieder bekräftigend und unterstützend ein.

Der Chorsatz *Gratias agimus tibi*, der die Lobpreisungen der vorangegangenen Arie abschliesst, steht wieder im vorbarocken *Stile antico* und ist auf die schlichtere Vierstimmigkeit reduziert. Das Wort *gloriam* wird mit einer langen Koloratur besonders betont. Am Ende fallen die himmlischen Trompeten in das Lob der Menschen ein.

Im Sopran-Tenor-Duett *Domine Deus* versinnbildlicht die enge Verzahnung der beiden Solostimmen die Einheit zwischen Vater und Sohn. Der letzte Teil des heiteren Duetts erhält einen zum folgenden Chorstück *Qui tollis peccata mundi* überleitenden Charakter. Das Leiden macht Bach auf verschiedene Weise hör- und nachempfindbar. Das erste Motiv der Singstimmen führt sofort abwärts, niedergedrückt vom Leiden; die folgenden Tonwiederholungen (dreimal die gleiche Viertelnote) machen das schwere Tragen dieser Last anschaulich; die lang gehaltene Note bei *peccata* wird an ihrem Ende jeweils stark dissonant, eben voller Schuld und Sünde.

In der Arie *Qui sedes ad dexteram patris* konzertiert die Oboe mit dem Alt-Solo. Beide werden begleitet von gemeinsamen Akkorden der Streicher, welche die Motive der Soli bestätigen und das „Sitzen zur Rechten des Vaters“ bekräftigen. Majestätisch klingt die Bass-Arie *Quoniam tu solus sanctus*, die von einem Horn und zwei Fagotten begleitet wird.

Zum abschliessenden *Cum Sancto Spiritu* singt wieder der fünfstimmige Chor und es spielt das gesamte Orchester. Beim Wort *patris* treffen sich die Trompeten und oberen vier Chorstimmen immer wieder zu langen, feierlichen Akkorden. Sie werden dabei von Chor- und Orchesterbässen mit Dreiklangsbrechungen inklusive Oktavsprüngen in



Achtel- und Sechzehntelgängen unterstützt. Das Wort *gloria* wird mit langen Koloraturen entfaltet. Im zweiten Abschnitt beginnt der nur von den Continuoinstrumenten begleitete Chortenor mit dem Thema einer virtuosen Fuge. Nach der ersten Fugendurchführung setzen die Instrumente zunächst im Wechsel mit dem Chor, dann beim *Amen* gemeinsam mit dem Chor ein. In einer weiteren Fugendurchführung spielen die Streicher und Holzbläser die Chorstimmen mit, bevor Trompeten und Pauken zum gemeinsamen Schlussjubel wieder hinzutreten.

### **Credo**

Im *Credo* rahmen das Sopran-Alt-Duett *Et in unum Dominum* und die

Bass-Arie *Et in Spiritum sanctum* drei zentrale Chorsätze ein, welche die Kernpunkte christlichen Glaubens darstellen: Menschwerdung (*Et incarnatus est*), Kreuzigung (*Cruxifixus*) und Auferstehung (*Et resurrexit*). Duett und Arie werden ihrerseits von einem äusseren Rahmen eingefasst, den Satzpaaren *Credo in unum Deum* und *Patrem omnipotentem* zu Beginn, *Confiteor* und *Et expecto* am Ende. So herrscht eine strenge Symmetrie der Satzordnung, die für den späteren Bach typisch ist.

Für das *Credo in unum Deum* wählt Bach die „alte“ Form einer Fuge. Als Fugenthema verwendet er die ersten sieben Töne einer mittelalterlichen gregorianischen Credo-Melodie, die



*Der Gedanke an Dresdens Weitläufigkeit (Radierung mit Blick auf Schloss und Elbbrücke) sollte vergessen machen, was Bach in Leipzig an Enge und Unterordnungszwang ertragen musste. Entsprechend wichtig war ihm der Titel des Hofkomponisten.*

auch in der lutherischen Liturgie in Gebrauch geblieben war, und setzt diese in feierliche Ganze- und Breve-Noten im grossen Vier-Halbe-Takt. Der fünfstimmige Chor wird durch die beiden Violinstimmen, die als unabhängige, höchste Stimmen in die Fuge integriert sind, zum siebenstimmigen polyphonen Satz ergänzt.

Der zweite Chorsatz *Patrem omnipotentem* beginnt mehrschichtig: Der Chorbass setzt mit einem neuen,

„moderneren“ Fugenthema ein; der Oktavsprung bei *omnipotentem* steht für die Allmacht Gottes. Die drei Oberstimmen des wieder vierstimmigen Chorsatzes rufen gleichzeitig das *Credo in unum Deum* in Akkorden hinzu. Die erste Trompete als fünfte Fugenstimme und später alle Trompeten mit Pauken krönen das erste Satzpaar des Glaubensbekenntnisses.

Im Duett *Et in unum Dominum* versinnbildlicht die von Sopran und Alt



*Die Missa von 1733 ist ganz auf die von Bach bewunderten Fertigkeiten des Dresdner Orchesters zugeschnitten. Besonders beliebt waren am prunkliebenden Dresdner Hof Arien mit Solo-Instrumenten, wo die Virtuosen der Kapelle ihre Fähigkeiten demonstrieren konnten. Entsprechend setzt Bach im Laudamus te eine Solo-Violine, im Domine Deus eine Flöte, im Qui sedes eine Oboe und im Quoniam tu solus sanctus ein Horn und zwei Fagotte ein.*

als Kanon im Abstand von einer Viertelnote gesungene Melodie die Einheit von Vater und Sohn. Bach „wusste, was den griechischen Vätern vorschwebte, als sie die Wesensgleichheit Christi mit Gott und zugleich die Verschiedenheit und Unabhängigkeit der Persönlichkeiten in Worte fassten, und stellte dies in Musik dar. Er lässt beide Sänger dieselben Noten singen, aber so, dass es nicht dasselbe ist. Darum folgen sich die Stimmen in streng kanonischer Imitation; die eine geht aus der anderen ebenbildlich hervor wie Christus aus Gott. Auch die Instrumente beteiligen sich an dem kanonischen Spiel. Damit beweist der Meister, dass man ein Dogma viel klarer und befriedigender in Musik als in Formeln ausdrücken kann. Bachs Darstellung macht das Dogma sogar undogmatisch veranlagten Menschen lieb und fassbar.“(Albert Schweitzer)

Im Chor *Et incarnatus est* zeigen absteigende Dreiklangsbrechungen das Herabsteigen Gottes zur Erde. Die beiden begleitenden Violinstimmen spielen dieses Motiv ebenfalls.

Ein chromatisch absteigendes Bassmotiv bildet das Fundament des Chorsatzes *Cruxifixus* und symbolisiert das Leiden Jesu am Kreuz. Die Singstimmen setzen nacheinander mit seufzenden Klagemotiven ein; auch Flöten und Streicher kommen als doppelter Klagechor zum Zug. Die erschütternde Totenklage verklingt in tiefster Lage der Stimmen.

Mitten in die Totenstille ertönt, vom vollen Orchester getragen, der wuchtige Ruf *Et resurrexit* des fünfstimmigen Chores. Dann entwickelt sich ein Satz von ausgelassener Fröhlichkeit. Als Thema dient der erste Ruf, der in ausschweifenden Koloraturen fortgesetzt wird. Bei *Et ascendit* symbolisieren grosse Aufwärtssprünge in den Chorstimmen die Himmelfahrt Jesu.

Nach der Bass-Arie *Et in spiritum sanctum* schliesst ein zweiteiliger Chorsatz das *Credo* ab. Das *Confiteor* wird von den imitierend einsetzenden Stimmen als schwer schreitender fünfstimmiger Chorsatz gesungen. In der Mitte des Stücks wird wieder der gregorianische Cantus firmus des einleitenden Credo-Satzes aufgenommen. Die alte gregorianische Weise erscheint zunächst als Kanon von Bass und Alt und wird anschliessend vom Tenor in doppelt so langen Notenwerten gesungen.

*Et expecto* vertont zunächst das Warten: Die mit Continuo begleiteten Stimmen bleiben *adagio* auf gehaltenen Noten liegen, der Satz gerät in ein unheimliches chromatisches Gleiten. Dann bricht *vivace e allegro* der Auferstehungsjubel mit Trompetenfanfaren aus; die Chorstimmen übernehmen die Dreiklangsbrechungen der Trompeten und verbinden sie mit einem in gleichmässigen Achteln hinfließenden Steigerungsmotiv, um die frohe Gewissheit des ewigen Lebens zu feiern.

*Alto.*

22

Kyrie eleison Kyrie ele-ison. Kyrie ele-  
 - ison Kyrie ele-ison ele- - ison elei-  
 - son Kyrie ele-ison, eleison eleison,  
 le - ison elei - son elei - son Kyrie  
 e ele - ison ele-ison Kyrie ele-ison Kyrie ele - 1,  
 son e - leison Ky-rie ele-ison, eleison eleison,  
 eleison elei - son ele - ison  
 Kyrie ele - ison ele - ison Kyrie eleison e,  
 la - ison Kyrie ele - ison Kyrie  
 e ele - ison, e - leison elei - son Kyrie ele-  
 - ison ele - ison e - leison eleison Kyrie,  
 e ele - ison eleison Ky-rie eleison Kyrie e - le-  
 - ison Ky-rie ele - ison eleison Kyrie,

Autograph des Kyrie von 1733. Das Autograph des Credo von 1748 (Seite 14) zeigt die steif und unsicher gewordene Altersschrift des Komponisten.

### Sanctus

Der Beginn des sechsstimmigen *Sanctus* entwirft das Klangbild himmlischer Heerscharen, die einander das Lob Gottes zujubeln. Um das Wogen der Klänge und geflügelten Engel plastisch werden zu lassen, arbeitet Bach mit durchgehendem Triolen-Rhythmus: Die Triolenbänder in Chor und Orchester erstrecken sich teilweise über mehrere Takte. Die Bass-Stimme, die in gleichmässigen, ruhigen Vierteln gewaltige Tonräume durchschreitet, verleiht dem Satz eine majestätische Wirkung.

Dieser festlichen Musik folgt die muntere Fuge *Pleni sunt coeli et terra*, die durch das unmittelbar anschliessende *Osanna* fortgesetzt wird. Um die Verbindung besonders dicht zu gestalten, beginnt Bach das achtstimmig doppelchörige *Osanna* direkt mit dem Unisono-Choreinsatz; das Orchestervorspiel der weltlichen Vorlage, der Kantate *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen*, wird in der *H-Moll-Messe* zum Orchesternachspiel.

Die intime Tenor-Arie *Benedictus* steht im Kontrast zum vorangegangenen – und anschliessend gemäss liturgischem Brauch – wiederholten *Osanna*. Sie ist einerseits aufgrund der kleinen Besetzung und ihrer Musiksprache zurückhaltend ehrfurchtsvoll. Andererseits steckt die Arie aufgrund der Koloraturen und Sprünge der Soloflöte voller verhaltener Freu-

de über den „Gepriesenen, der kommt im Namen des Herrn“.

### Agnus Dei

In der Alt-Arie *Agnus Dei* erinnern zahlreiche verminderte Dreiklangfolgen in der Violin- und Altstimme an die Schmerzen des „Lamm Gottes“. Synkopen in der Violinstimme und die kurzen, immer im Wechsel mit Pausen erklingenden Noten der Continuostimme geben der Arie zugleich einen bereits entrückten, schwebenden Charakter.

Für den Schlusschor *Dona nobis pacem* nimmt Bach die Musik des *Gratias agimus tibi* wieder auf. Aus der Friedensbitte wird eine das ganze Werk beschliessende Verherrlichung Gottes.

### Zu Lebzeiten nie aufgeführt

Bach hat seine H-Moll-Messe nie aufführen können. Er spielte zwar einzelne frühe Sätze in Leipzig, doch dieses monumentale Werk hatte in keinem Gottesdienst Platz. Der Aufwand an polyphoner Kunst, die Überfülle musikalischer Gedanken, die jeden Satz des Textes breit ausführen, sowie die Erhabenheit und Eindringlichkeit der Tonsprache sprengten den Rahmen barocker Gebrauchsmusik. Carl Philipp Emanuel Bach, der Erbe der Partitur, führte 1786 in Hamburg das *Credo* seines Vaters auf. 1812 probte die Berliner Singakademie Teile der *H-Moll-Messe*, verzichtete allerdings wegen der als „zu schwierig“ empfundenen

3.3. Symbolum Nicenum.

The image shows a handwritten musical score for the Credo in unum Deum. The score is written on multiple staves, including vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Bassi) and instrumental parts (Violini, Violoncelli, Trombe, Fagotti, Organo). The lyrics are written below the vocal staves, and the instrumental parts are written on the remaining staves. The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper.

Cre - do in u - num De - um in unum De - um in  
 Cre - do in u  
 Cre - do in u - num De - um in unum  
 do in u - num De - um cre - do in u - num De - um in unum De - um  
 - num De - um in u - num De - um in unum De - um in unum De - um  
 unum De - um in unum De - um in unum De - um in unum De - um  
 unum De - um in unum De - um in unum De - um in unum De - um

Musik auf eine Aufführung. Beim nächsten Versuch leisteten die Chormitglieder Widerstand, viele verliessen aus Protest gegen diesen veralteten Gesang den Chor!

1818 pries der Schweizer Musiker Hans Georg Nägeli die H-Moll-Messe in der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* als das „grösste musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker“ den Musikern zum Kauf, zum Studium und zur Aufführung an. Es meldeten sich aber zu wenig Subskribenten, und der angekündigte Erscheinungstermin konnte nicht eingehalten werden. Die erste Aufführung der gesamten Messe erlebte Berlin erst im Jahr 1835; die Partitur erschien zehn Jahre später beim Verlag Simrock in Bonn.

#### **Ein überkonfessionelles Werk**

Als Lutheraner mit pietistischem und mystischem Einschlag schrieb Bach vordergründig eine grandiose katholische Messe, in Wirklichkeit wurde es aber ein überkonfessionelles Werk. Es galt zwar lange als „katholische Messe“ des Protestanten Bach, weil sein Sohn Carl Philipp Emanuel sie so genannt hatte. Bach komponierte aber etwas völlig Eigenständiges. Mit dem ersten Teil schuf er ein

Werk für den katholischen Kurfürsten. Doch gerade diese Widersprüchlichkeit bot ihm die Gelegenheit, etwas Neues zu gestalten. So ist die *H-Moll-Messe* eine Art „Zusammenschau der christlichen Kirche“ geworden.

Den überkonfessionellen Charakter des Werks hat Albert Schweitzer in seinem 1908 erschienenen Bach-Buch wie folgt umschrieben: „Es ist, als ob Bach in diesem Werke wirklich eine katholische Messe habe schreiben wollen: er bestrebt sich, das Grossartig-Objektive des Glaubens zur Darstellung zu bringen. Auch das Glanzvoll-Prächtige gewisser Hauptchöre mutet katholisch an. Und doch tragen andere Stücke wieder das subjektive, innerliche Wesen an sich, das den Kantaten eigen ist und das man als das Protestantische an Bachs Frömmigkeit bezeichnen könnte. Das Grossartige und das Innige durchdringen sich nicht; sie gehen nebeneinander her; sie lösen sich ab wie das Objektive und das Subjektive in der Frömmigkeit Bachs; darum ist die H-Moll-Messe katholisch und protestantisch zugleich, und dabei so rätselhaft und unergründlich tief wie das religiöse Gemüt des Meisters.“

*Folco Galli*



## Ruth Holton

Sopran

Ruth Holton studierte Musik am Clare College in Cambridge. Nach ihrer ersten Aufnahme (Johannes-Passion von Bach unter der Leitung von John Eliot Gardiner) wurde sie rasch bekannt für ihre Auftritte als Barock- und Klassik-Interpreten. Es folgten weitere Aufnahmen, u.a. Carissmis *Jephta*, Purcells *Dido und Aeneas*, Kantaten Bachs (mit John Eliot Gardiner und Ton Koopman), Mozarts Salzburger Messen, Händels *Messias*, Schützs *Weihnachtshistorie*, Haydns *Nelson-Messe* und Bachs *h-moll-Messe*. 2000 und 2001 nahm sie mit dem Holland Boys Choir sämtliche Kantaten Bachs auf.

Ruth Holton widmet sich auch der zeitgenössischen Musik und trat etwa in Amsterdam Concertgebouw

mit einem Programm neuer Werke auf. Als Lied- und Chansonsängerin gab sie Konzerte in London, Glasgow, Aberdeen und Oxford.

Sie tritt regelmässig an verschiedenen europäischen Festivals auf, u.a. am Flandern Festival sowie am Aldeburgh-, Greenwich- und am Three Choirs Festival (GB). Bereits seit längerer Zeit arbeitet sie mit dem Thomanerchor in Leipzig zusammen; am Bachfest 2000 anlässlich des 250. Todestages des Komponisten sang sie die *H-Moll-Messe*.

Ruth Holton hat ferner am Choral Symposium in Danzig (1999, 2001 und 2005), an der International Summer School in Dartington (2002) und in Madrid Kurse erteilt.





## **Leila Pfister**

Mezzosopran

Liederabende, z.B. in der Tonhalle Zürich, Freunde des Liedes Zürich oder Hugo-Wolf-Akademie in der Liederhalle Stuttgart; Konzerte im In- und Ausland (Deutschland, Spanien, Polen, Ungarn, Ukraine, Slowakei u.a.). Solistin in Messen, Opern-, Musiktheater- und Tanztheater-Produktionen. Zeitgenössische Aufführungen in verschiedensten Formationen (mit Ensembles wie amaltea, Antipodes, Phoenix, Opera Nova), viele Uraufführungen und der Sängerin gewidmete Werke.

Rundfunk-, TV- und CD-Aufnahmen. Filmmusik, Filmsynchronisation (als Sprecherin), Hörspiel (u.a. Radio DRS).

Lehrdiplom an der Musikhochschule Zürich bei Prof. Kathrin Graf, momentan an der Hochschule der Künste Bern bei Prof. Elisabeth Glauser (Solistendiplom Juli 2006). Grundstudium

an der Theater Hochschule Zürich, diverse ergänzende Ausbildungen in Tanz und Körperarbeit. Meisterkurse u.a. bei Krisztina Laki, Christoph Prégardien, Irwin Gage, Brigitte Fassbaender, Hartmut Höll und Mitsuko Shirai, Pierre Boulez.

2003-2004 Lehrauftrag für Gesang am Konservatorium Zürich bzw. Leitung eines Tanz-Freifach-Kurses an Musikhochschule und Konservatorium Zürich; Stellvertretung klassische Stimmbildung an der Hochschule für Musik Luzern (Abt. Jazz) 2006.

Preisträgerin des Wettbewerbs für Junge Stimmen Aargau 1997, der Friedl Wald-Stiftung 2003, des Studienpreises des Migros-Genossenschafts-Bundes 2005 sowie des Studienpreises Schweizerischer Tonkünstlerverein und Kiefer Hablitzel-Stiftung 2006.



## **Hiroshi Oshima**

Tenor

Geboren in Kumamoto, Kyushu, studierte er zunächst Jura, bevor er sein Gesangsstudium an der Tokyo Geijutsu Universität (Geidai) aufnahm. Von 1986 bis 1988 studierte er bei Ernst Haefliger an der Musikhochschule in München, später besuchte er die Meisterklasse an der Musikhochschule bei Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. Auf seine Empfehlung hin führte er 1991 unter der Leitung von Claudio Abbado mit den Berliner Philharmonikern Beethovens *Fantasie* Op. 80 auf.

Zu seinem Repertoire als Konzertsänger zählen neben Werken von Monteverdi, Schütz und Charpentier

die grossen Oratorien und Passionen aus Barock und Klassik sowie Werke des 20. Jahrhunderts. Ein Schwerpunkt bildet die Bachsche Musik. Er arbeitet mit Dirigenten wie Hans-Joachim Rotzsch, Georg Christoph Biller, Jürgen Wolf und Jörg Ewald Dähler zusammen.

Seine besondere Liebe gilt dem Liedgesang, den er bei Erik Werba in München und bei Hartmut Höll in Köln studierte. Auf seinem Programm stehen die Lieder von Schubert, Schumann und Wolf. 1995 promovierte er an der Geidai über die Lieder von Hugo Wolf. Er leitet zudem mehrere Chöre.



## René Perler

Bass

Der Bassbariton René Perler studierte in Freiburg, Bern, London und Zürich bei Cécile Zay, Jakob Stämpfli, Horst Günter und László Pólgar. An der Universität Freiburg hat der Bassbariton ein Grundstudium in Geschichte und Musikwissenschaft abgelegt.

Als Konzertsänger war er mit Dirigenten wie Andrew Parrott, Martin Haselböck, Michel Corboz und Livio Picotti u.a. an den *Folles Journées de Nantes*, der *Festa da Música* Lissabon, am Festival *Wien wohltemperiert*, in der *Romanischen Nacht Köln*, in San Marco Venedig

und im Dom zu Berlin zu hören. Er stand u.a. als *Bartolo*, *Herr Reich*, und *Colline* auf der Opernbühne. Sein Liederabend am Festival *Murten classics 2004* wurde von Radio DRS 2 für die Reihe *Weltklasse Klassik* aufgenommen.

René Perler erhielt Studienpreise des Migros-Genossenschaftsbundes, der Kiefer-Hablitzel-Stiftung, der Fondation Glasson und der Fondation Elsner. Er ist Preisträger des Internationalen Brahms-Wettbewerbes Pörschach (A) sowie des Suder-Liedwettbewerbs Nürnberg.

[www.reneperler.net](http://www.reneperler.net)

## Berner Symphonie-Orchester

Das traditionelle Berner Symphonie-Orchester kann auf eine bald 130-jährige Tätigkeit als Stadtorchester der Schweizer Bundesstadt zurückblicken.

Zum Berner Symphonie-Orchester gehören rund 100 Musikerinnen und Musiker. Seit der Saison 2005/2006 ist Andrey Boreyko Chefdirigent. Zu seinen Vorgängern gehören u.a. Dimitrij Kitajenko, Charles Dutoit, Gustav Kuhn und Peter Maag. International bekannte Gastdirigenten sowie namhafte Solisten tragen dazu bei, den guten Ruf des Berner Symphonie-Orchesters weit über die Landesgrenzen hinauszutragen.

Das Berner Symphonie-Orchester, eines der grössten Schweizer Orchester, spielt pro Saison rund 40 Symphoniekonzerte. Es ist gleichzeitig das Opernorchester des Stadttheaters Bern. Vielseitige Programme mit Werken verschiedener Stilepochen und unterschiedlicher Kulturkreise (darunter zahlreiche Ur- und Schweizer bzw. Berner Erstaufführungen) gehören ebenso zur umfangreichen Tätigkeit des Orchesters wie Chor- und Sonderkonzerte. Zu den weiteren Aktivitäten zählen Gastspiele im In- und Ausland sowie Rundfunkmitschnitte und CD-Einspielungen.

<http://www.bernorsymphonieorchester.ch/>



## Ritsuyu-kai Choir

Der Ritsuyu-kai Choir umfasst sechs gemischte Chöre, sieben Frauenchöre sowie einen Männerchor und wird von Musikdirektor Fumiaki Kuriyama geleitet. Die Chöre sind prinzipiell voneinander unabhängig und organisieren eigene Konzerte, Tourneen sowie CD-Aufnahmen. Gleichzeitig sind die Chorsänger an den Aufführungen des Ritsuyu-kai Chores beteiligt. Im Mittelpunkt seiner Aktivität stehen die Zusammenarbeit mit verschiedenen Orchestern und Aufführungen in grossem Umfang.

Der Chor hat bisher mit folgenden Dirigenten zusammengearbeitet: Ta-

kashi Asahina, Ono Kazushi, Kent Ngano, Gary Bertini, Michael Tilson Thomsa, Christian Arming, Gerhard Bosse, Stéphane Denève, Yan Pascal Tortelier, Yuri Temirkanov, Ennio Morricone, Seikyo Kim, Valery Gergiev, Philippe Herreweghe und Jörg Ewald Dähler.

Der Chor organisierte viermal das grosse Konzert, eine Chorkonzertreihe zum Thema „zeitgenössische Komponisten Japans“. Bisher führte er die Werke folgender Komponisten auf: Shinichiro Ikebe, Tokuhide Niimi, Akira Nishimura, Akira Miyoshi, Hikaru Hayashi und Rikuya Terashima.



## bkc-Hauptversammlung vom 4. März 2006

Unsere Präsidentin Sonja Bietenhard eröffnet ihre zweite (leider zugleich letzte) Hauptversammlung und steigt nach der Begrüssung vor allem auch unserer Passivmitglieder gleich in die Traktandenliste ein. Ihr Jahresbericht ist wie schon im letzten Jahr genussreich und unterhaltsam. Sie lässt vor unseren Augen nochmals das letzte Vereinsjahr aufleben... mit all den Hochs und Tiefs. Mit unseren Konzerten haben wir eine Zeitepoche von 1671 bis 1987 durchlebt, d.h. von der Barock- in die Neuzeit. Ein besonderes Erlebnis war es, ein Werk des eigenen Dirigenten zu singen und zu gestalten. Aus ihrem Jahresbericht nehme ich vor allem mit, dass unser Chor mit all den wechselhaften Ansprüchen und Hoffnungen der Menschen, die ihn bilden, ein lebendiges Wesen darstellt. Es ist deshalb nicht immer einfach, die Balance zu finden zwischen notwendiger Leistung und dem Vergnügen am Singen, um unserem Publikum unvergessliche Momente zu schenken.

Auch in diesem Jahr geht der Dank unserer Präsidentin an alle Helferinnen und Helfer – von der Korrepetitorin bis zum Zuständigen für die Choraufnahmen –, die dafür sorgen, dass unser Chorleben in geregelten Bahnen abläuft. Inklusive Chorwochenenden haben wir in diesem Jahr in 39 Proben drei Konzerte einstudiert. Nie gefehlt hat Georges Roth. Herzliche Gratulation für diese tolle Leistung!



*Margrit Buletti, die neue bkc-Präsidentin*

Mit diesem Jahresbericht verabschiedet sich Sonja Bietenhard von der Präsidentschaft und auch vom aktiven Chorleben. Berufliche wie private Gründe haben sie zu diesem Schritt gezwungen. Sie wird uns aber zukünftig als ZuhörerIn treu bleiben und wer weiss, vielleicht später wieder als Sängerin zu uns stossen? Jedenfalls bestätigt sie uns, dass die Zeit mit dem bkc für sie eine Bereicherung darstellte, und dankt für alles, was ihr der bkc persönlich mit auf den Weg gegeben hat.

Auch unser Dirigent dankt wiederum allen Chormitgliedern, die sich für das Chorleben eingesetzt und alles möglich dafür getan haben und immer noch tun. Unser Chef bezeichnet den Chor als eine verschworene Gesellschaft mit dem Ziel, „als Ganzes Schönes“ weiter-

zugeben. In diesem Sinne konnten wir im letzten Jahr ein A-Capella-Konzert, zwei Werke von Joseph Haydn und im Dezember Musik aus der französischen Barockzeit unseren Konzertbesuchern näher bringen.

Das neue Berichtsjahr steht ganz unter dem Namen „Bach“: Am Karfreitag wird die Matthäus-Passion von Carl Philipp Emanuel in Bern uraufgeführt. Ein Werk, das in der Schweiz erst einmal in Basel zu hören war. Im Juli werden wir die h-moll-Messe und an Weihnachten eine Gesamtauführung des Weihnachtssoratoriums von J.S. Bach den Konzertbesuchern darbieten. Obwohl viele Chormitglieder auf eine grosse Erfahrung zurückgreifen können, erfordert die Erarbeitung dieser Werke viel Einsatz. Insbesondere die h-moll-Messe ist sehr schwierig, kann aber zu einem überwältigenden Erlebnis führen. Also: packen wir's an. Unser Dirigent freut sich auf das neue Konzertjahr genauso wie wir.

Nun zu der etwas trockeneren Materie: Doris Schläppi beginnt ihre Präsentation der Rechnung 2005 mit den Worten: „Als erscht's... mir hei no Gäld! Da sind wir doch enorm froh ☺. Gewohnt kompetent erläutert sie uns Rechnung 2005 und Budget 2006. Leider nimmt die Anzahl der Gönner und Passivmitglieder weiter ab. Zudem ist der Billettverkauf im Chor stark rückläufig. Wollen wir wieder einmal einen Effort leisten und das ändern? Im Chor wird darauf hingewiesen, dass die beiden Sommerabendkonzerte zur glei-

chen Zeit wie die Halbfinals der Fussballweltmeisterschaft stattfinden. Es wird noch mehr Werbung nötig sein!

### Wahlen

Folgende Vakanzen sind nebst dem Amt der Präsidentin noch zu verzeichnen: Aufnahmeleitung, Rechnungsführung sowie Chorvorverkauf. Margrit Buletti wird vom Vorstand als Nachfolgerin von Sonja Bietenhard vorgeschlagen. Sie wird von der Versammlung in Abwesenheit mit grossem Applaus gewählt (Margrit befindet sich an den Olympischen Spielen in Turin). Marc Brönnimann waltet nun seines Amtes als Vizepräsident und dankt Sonja für ihr Engagement während der Präsidentschaftszeit, für ihr Fingerspitzengefühl und die gesamte Arbeit. Die restlichen Mitglieder des Vorstandes werden mit Applaus wiedergewählt.

Unter „Verschiedenes“ wird Folgendes vorgebracht:

- Nach wie vor besteht ein Mangel an Bässen und Tenören. Vor allem im Hinblick auf die h-Moll-Messe wäre es schön, wenn wir noch ein paar Männerstimmen „rekrutieren“ könnten.
- Als Nachfolge unserer Stimmbildnerin Brigitte Scholl kann noch kein Name genannt werden. (Inzwischen ist bekannt, dass Brigitte Imber dieses Amt bis im Sommer ausüben wird).
- Ein grosses Dankeschön geht auch von Seiten Chor an unseren Dirigenten für seine unermüdliche Arbeit.

Damit ist der offizielle Teil der Hauptversammlung vorbei und wir können

uns dem gemütlichen Teil zuwenden. Nach dem Apéro leben wir wie jedes Jahr unsere Kreativität aus, indem wir Pizzen selber gestalten und hoffen, sie nach dem „Ofengang“ wieder zu erkennen. Dazu gibt es ein Salatbuffet und wie gewohnt ein enorm grosses und vielfältiges Dessertbuffet. Die Qual der Wahl ist gross. Sollen wir nun froh sein, dass Brigitte Salvisberg im Schnee stecken geblieben ist und ihr Orangentiramisu nicht den Weg zu uns gefunden hat? Wie schwierig wäre es doch gewesen, wenn wir uns noch für

oder gegen eine weiteres Dessert hätten entscheiden müssen.

Leider hat Petrus mit seiner weissen Pracht noch weitere Chormitglieder in Bedrängnis gebracht. Einige haben den Weg zum Bahnhof nicht auf Anhieb gefunden und sind im Schnee herumgerollt, während andere mit ihrem Auto Aufgaben eines Schneepflugs wahrnehmen mussten... Glücklicherweise sind schlussendlich alle wohlbehalten zu Hause angekommen.

*Claudia Willi*



*Ein aussergewöhnliches Engagement: Während 18 Jahren hat Ursula Roth als Korrepetitorin zahlreiche Orchester „ersetzt“: Von 1987 bis 2005 begleitete sie ohne Unterbruch den bkc bei der Einstudierung der Werke.*





**Michael Hünnerkopf, Tenor**

Ich stamme ursprünglich aus Untersambach, einem kleinen Dorf ganz in der Nähe von Würzburg, das ja bekanntlich im schönsten Teil Bayerns, dem Frankenland liegt. Nach Studium und Promotion (Psychologie) in Würzburg hat es mich aus beruflichen Gründen nach Bern verschlagen, wo ich am Lehrstuhl für Entwicklungspsychologie der Universität als Dozent tätig bin. Mir gefällt es hier sehr gut, weshalb ich es eigentlich überaus schade finde, dass mein Aufenthalt bis Ende September begrenzt sein wird. Doch ab Oktober freue ich mich auch auf eine neue spannende berufliche Herausforderung, denn ich werde ein Zweitstudium im Bereich der Wirtschaftsinformatik angehen.

Meine musikalische Laufbahn begann sehr spät, nämlich in der 7. Klasse, als ich klassische Gitarre lernte. Kurze Zeit später machte ich schliesslich meine ersten gesanglichen Erfahrun-

gen im Schulchor. Damals noch Sopran quietschend durchlief ich in der Mittel- und Oberstufe alle Stimmregister und landete schliesslich beim Tenor. Den meiner Meinung nach wichtigsten Schritt meiner musikalischen Karriere machte ich, als ich während des Studiums in den *Ökumenischen Hochschulchor Würzburg* (ÖHC, [www.hochschulchor.de](http://www.hochschulchor.de)) eintrat. Dort entdeckte ich meine Affinität zur klassischen Musik und zu grossen Oratorienwerken. Da in jedem Semester mindestens ein Werk einstudiert wurde, habe ich in nur wenigen Jahren ein sehr grosses Repertoire erarbeiten können (u.a. die Matthäuspassion und h-moll Messe von Bach, Paulus und Elias von Mendelssohn, die Missa Solemnis von Beethoven, die Marienvesper von Monteverdi). Weil mich neben den grossen klassischen Werken aber auch das Musizieren ohne Instrumente faszinierte, war ich Mitbegründer einer a cappella Gruppe, die sich *Take This!* ([www.takethismusic.de](http://www.takethismusic.de)) nannte und sich innerhalb von drei Jahren einen bekannten Namen in Würzburg und Umgebung erarbeitete. Auf Grund beruflicher Veränderungen löste sich die Gruppe im Februar dieses Jahres auf. Ich bin froh, dass ich bereits kurz nach meiner Ankunft in Bern über das Internet in den *Berner Kammerchor* gefunden habe. Hier wurde ich sehr freundlich aufgenommen und habe die Chance, während meines relativ kurzen Aufenthalts zwei Projekte mitzusingen.

## Für die grossen Werke fit machen

Mit Standing Ovations haben die Mitglieder des Berner Kammerchors am 5. April Brigitte Scholl nach ihrem letzten Einsingen verabschiedet. Mit viel pädagogischem Geschick und grossem Engagement hat sie sieben Jahre den bkc als Stimmbildnerin begleitet und geprägt. Nun hält sie die Zeit reif für einen Wechsel und wendet sich neuen Herausforderungen zu.

„Damit der bkc seinen Anforderungen gerecht werden kann, ist die Stimmbildung für jedes Aktivmitglied obligatorisch.“ Dieser Satz im Merkblatt für Aktivmitglieder unterstreicht die Wichtigkeit der vom bkc organisierten Stimmbildung, die ein Singen auf qualitativ hohem Niveau gewährleisten soll. Wie lässt sich diese Qualität fördern und sichern? Brigitte Scholl weist auf zwei Kernpunkte ihrer Tätigkeit hin: Zum einen die Arbeit am Stimmstimm und an der Atemführung (dies garantiert eine berechenbare Intonation), zum anderen die Entwicklung eines gemeinsamen Chorklangs, wobei Letzteres auch Aufgabe des Chefs sei.

### Freie Hand

Der Chef hat ihr bei der Gestaltung des Einsingens und der Stimmbildung keine Vorgaben gemacht, sondern freie Hand gelassen. Dies ist ein Zeichen der Wertschätzung ihrer Arbeit, aber auch Ausdruck des Vertrauens, das auf jahrelanger Zusammenarbeit gründet: „Als ich noch Cello spielte, habe ich in der

Kammermusikklassik von Jörg Dähler Unterricht genommen und weiss daher, was er ästhetisch will.“ Zudem besuchte Brigitte Scholl regelmässig die Hauptproben oder Konzerte und lernte so die Interpretationsweise des Dirigenten immer besser kennen.

### Ein Mix

Die Gesangspädagogin stellte ihre Arbeit mit dem Chor und den einzelnen Registern immer auf die zur Aufführung gelangenden Werke ab und suchte entsprechende Übungen aus. Zugleich arbeitete sie mit wenigen, vertrauten Grundbausteinen: Die Leute sollen tatsächlich die Übung machen können und sich nicht primär mit einer komplizierten oder ungewohnten Tonfolge beschäftigen müssen. Auch in anderer Hinsicht bot Brigitte Scholl einen Mix an, um den unterschiedlichen Bedürfnissen und Neigungen gerecht zu werden: Sie arbeitete mit anschaulichen Bildern, kreuzte aber verschiedentlich auch mit einem anatomischen Atlas auf. „Bilder sind besonders für Leute geeignet, die eher intuitiv ans Singen gehen, während andere sich die richtige Technik leichter über den Kopf aneignen.“ Dabei stellt sie klar, dass Anatomie nicht nur etwas für Kopfmenschen sei; jede Sängerin und jeder Sänger sollte über ein anatomisches Grundwissen verfügen. Die Arbeit mit dem Körper beschränkte sie auf ein Minimum, da es in einer grösseren Gruppe nicht möglich ist, „Turn-

übungen“ zu korrigieren. Hier stosse man an die Grenzen des Gruppenunterrichts.

Die engagierte Stimmbildnerin blickt gerne auf ihre bkc-Jahre zurück und stellt einen „schönen Aufbau“ und „grosse Fortschritte“ fest. Es gilt aber dran zu bleiben, insbesondere müssen die Neuen immer wieder in den Chor integriert werden. Besonders fasziniert hat sie die „Herausforderung, viele Leute fit zu machen für die grossen Werke und viele Stimmen an einen bestimmten Punkt zu bringen.“ (fg)

**Brigitte Scholl**, 1966 in Biel geboren, studierte nach der Matura am Konservatorium Bern zunächst Cello und wechselte dann zum Gesang. Nach dem Lehr- und Konzertdiplom folgte ein Privatstudium in Wien, später eine Weiterbildung in Improvisation an der Musikakademie Basel. Sie ist als Konzertsängerin mit Schwerpunkt auf zeitgenössischer Musik tätig, während das Unterrichten ihr anderes Standbein ist. In Zukunft will sie sich vermehrt der Improvisation widmen und sich im Schweizerischen Musikpädagogischen Verband kulturpolitisch engagieren.



*Zuweilen begegnet Brigitte Scholl im Unterricht einer erdrückenden Arbeitsmentalität, die einfache Lösungen nicht zulassen will. Sie plädiert für die „Leichtigkeit des Seins“ und zitiert gerne den Ratschlag ihrer Wiener Gesangslehrerin: „Schämen Sie sich nicht, wenn es einfach ist!“.*

## Kultur und Agrikultur

Am 16. März haben der Berner Cembalist und Dirigent Jörg Ewald Dähler und Kaspar Zehnder, Musikalischer Leiter des Zentrums Paul Klee (ZPK), im Auditorium des ZPK in Bern ein bemerkenswertes Rezital gegeben. Das Konzert umfasste drei Bach-Sonaten sowie die Air aus dem Jahre 1996 für Flöte solo, die der Japaner T. Takemitsu zum 70. Geburtstag von Aurèle Nicolet komponiert hatte.

Im Zentrum des Konzertes stand die Uraufführung von Dählers *Impressionen zu Pflanzenbildern von Paul Klee* für Flöte und Cembalo. Während zeitgenössische Musik oft gewöhnungsbedürftig ist, erhielt der Hörer hier vermittelt über die Wand projizierten Bilder einen direkten Zugang zur dargebotenen Musik.

Das erste Bild *pflanzlich-seltsam* aus dem Jahre 1929 wirkt wie eine Vorahnung der Schrecken der Nazizeit. In der Mitte des Bildes ahnt man ein erschrecktes Menschengesicht mit Perücke. Beim längeren Betrachten des Bildes fangen die Farben an sich zu verändern, die ersten Klänge der Musik unterstützen diese Wahrnehmung.

Das zweite Bild *die Ranke* von 1939

ist demgegenüber heiter gestimmt, die musikalische Impression nimmt diese Stimmung auf. Das Stück endet mit einem lang angehaltenen Ton der Flöte, die auf diese Weise den waagerechten Strich in der Bildmitte wiedergibt, um welchen sich die Ranke schlingt.

Das dritte Bild, *Garten-Plan* von 1922, wird mit Anklängen an barocke Polyphonie und an Stücke aus der Klassik begleitet. Die entsprechenden Passagen brechen unvermittelt ab, sodass der Eindruck eines noch nicht ausgeführten Planes entsteht. Der humorvolle Abschluss des Stückes wurde vom Publikum mit Schmunzeln quittiert.

Zu Beginn des Konzertes erklang die *Flötensonate in h-moll BWV 1030* von Johann Sebastian Bach, die durch ihre gross angelegte Architektur beeindruckt. Rechte Hand des Cembalisten, linke Hand und Flötenstimme wuchsen zu einem Instrument zusammen – mit besonders eindrücklichen Piano-Stellen.

Die *e-moll Sonate BWV 1034* bildete den Abschluss des Konzertes. Hier übernimmt die rechte Hand den Kontinuopart zum Generalbass, der in dieser Sonate besonders anspruchsvoll gesetzt ist. Mit Leichtigkeit überwand

der Flötist die technisch anspruchsvollen grossen Intervallsprünge. Im vierten Satz dieser Sonate gibt es Anklänge an ein Duett in der Bach-Kantate Nr. 79 mit dem Text: "[Lass dein Wort uns helle scheinen] obgleich sehr wider uns die Feinde toben." Viel Emotion also, trotz der älteren Form der Continuo-Sonate.

Die dritte an diesem Abend dargebotene Flötensonate stammt von Carl Philipp Emanuel Bach. In den Moll-Passagen dieser *Sonate in D-Dur (WqTV Nr. 83)* sind die Ähnlichkeiten zur Sonate des Vaters in der Paralleltonart h-moll unverkennbar. Der zweite Satz ist ganz im Stil von Vater Bach komponiert, doch immer wieder nimmt die Komposition überraschende Wendungen. Auch in die-

sem Stück war ein beeindruckendes Zusammenspiel der beiden Interpreten zu hören.

Das Konzert fand am ersten Tag des Internationalen Symposiums für nachhaltige Landwirtschaft (INFASA) statt, das ebenfalls im ZPK tagte. Wie das Zentrum in das Landwirtschaftsgebiet der Umgebung eingebettet ist, so gelang es den Interpreten auf eindrückliche Weise, zwei Kunstgattungen miteinander zu verknüpfen und die Brücke von der Agrikultur zur Kultur zu schlagen. Eine Originalkomposition für Flöte und Cembalo des achtjährigen Mozart als Zugabe rundete das mit Bedacht zusammengesetzte Konzertprogramm ab.

*Rudolf Bohren*

