



MITTEILUNGSBLATT DES BERNER KAMMERCHORS

2007 / 3

Werkeinführung

- 4 Carl Philipp Emanuel Bach:
Magnificat
- 8 Lob des Erbarmes. Zum Text des
Magnificats aus Lukas 1,46-55
- 13 Johann Christian Bach:
Gloria in excelsis Deo
- 17 Unsere Solistinnen und Solisten
- 21 Unser Orchester

Marktplatz

- 22 Die Japaner könnten bald unsere
Lehrmeister werden
- 25 Eintritte



Das Mitteilungsblatt des Berner
Kammerchors erscheint dreimal jährlich.

Redaktion:
Folco Galli
Mühlemattstr. 55
3007 Bern
folco.galli@bluewin.ch

Druck: Print Shop Flückiger, Bern

Website: www.bernerkammerchor.ch

Berner Münster

Samstag, 15. Dezember 2007, 19.30 Uhr

Sonntag, 16. Dezember 2007, 16.00 Uhr

Carl Philipp Emanuel Bach

(1714 – 1788)

Magnificat

Johann Christian Bach

(1735-1782)

Gloria in excelsis Deo

Barbara Zinniker, Sopran

Leila Pfister, Alt

Clemens Löschmann, Tenor

Markus Volpert, Bass

Berner Kammerchor

Die Freitagsakademie

JÖRG EWALD DÄHLER

Leitung

Carl Philipp Emanuel Bach

Magnificat

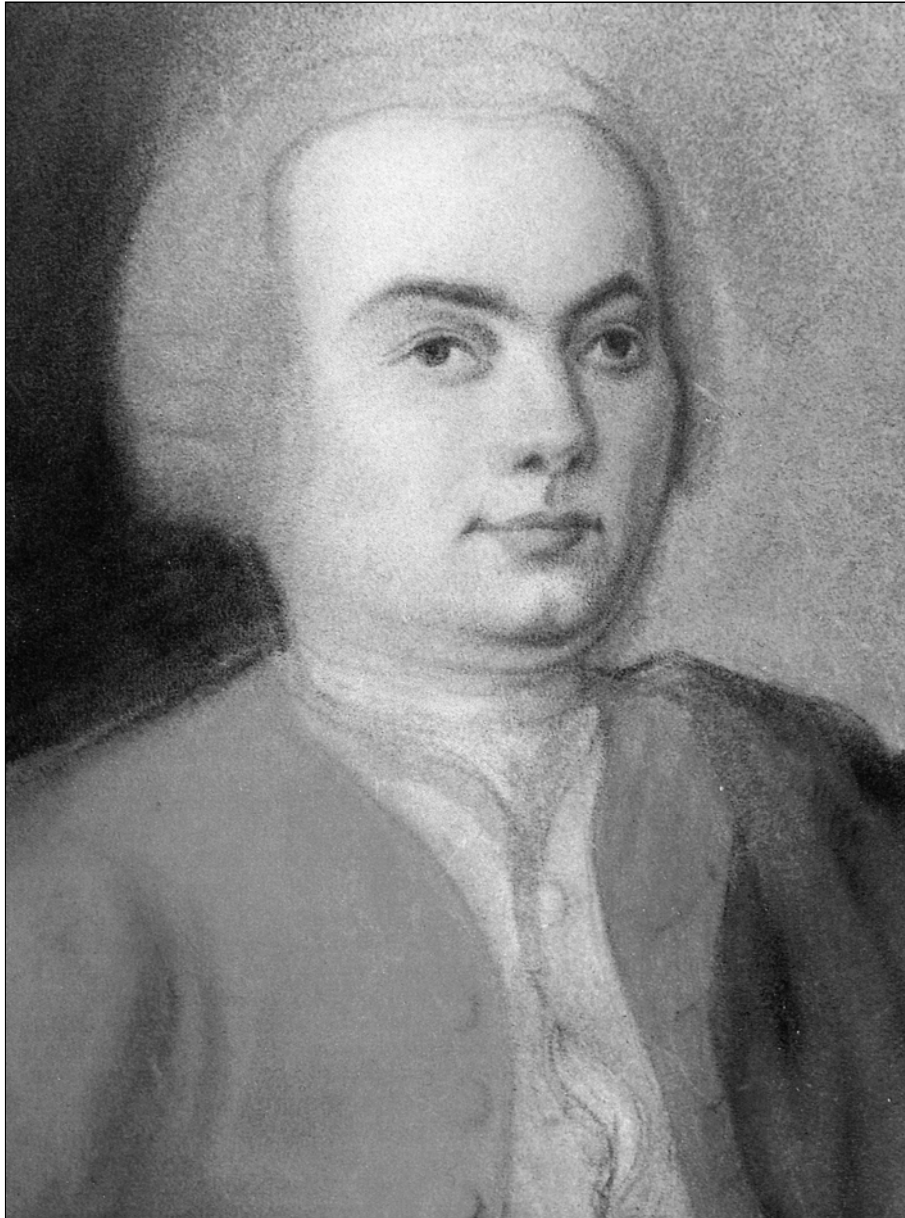
Carl Philipp Emanuel Bach wurde am 8. März 1714 als Sohn Johann Sebastian Bachs und dessen erster Ehefrau Maria Barbara in Weimar geboren. Auf dem Zweitgeborenen lastete weniger Erwartungsdruck als auf Wilhelm Friedemann; er konnte sich im Windschatten des älteren Bruders entwickeln. Seine Jugendzeit war geprägt durch den Beruf des Vaters mit den Stationen als Konzertmeister in Weimar, als Kapellmeister in Köthen sowie als Kantor und Musikdirektor in Leipzig. In Köthen besuchte er die lutherische Lateinschule, in Leipzig absolvierte er die Thomasschule und immatrikulierte sich abschliessend 1731 an der juristischen Fakultät.

Die musikalische Ausbildung erhielt er beim Vater: *"In der Composition und im Clavierspielen habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt als meinen Vater"*. Daneben war seine Mithilfe beim Kopieren des Auführungsmaterials sowie sein Mitwirken beim häuslichen Musizieren und im *Collegium musicum* gefragt. Zu den nachhaltigsten musikalischen Eindrücken in seiner Jugendzeit gehörten die ersten Aufführungen der Matthäus-Passion seines Vaters, an denen er als Sänger oder als Instrumentalist mitgewirkt haben dürfte. Befruchtend wirkte auf Bach auch

die Bekanntschaft mit namhaften Musikern, die sich vorübergehend in Leipzig aufhielten, *"denn es reisete nicht leicht ein Meister in der Musik durch diesen Ort, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich vor ihm hören zu lassen"*.

Am Hof Friedrichs II.

1733 bemühte sich Bach vergeblich um das Organistenamt an der Wenzelskirche in Naumburg. Diese Bewerbung verdeutlicht, dass er von Anfang an Musiker werden wollte. Das juristische Studium diente eher dazu, die akademischen Voraussetzungen zu erfüllen, an die höhere Ämter wie jene des Kantors oder Musikdirektors in der Regel gebunden waren. 1738 beendete Bach sein Studium und nahm einen *"unvermutheten gnädigen Ruf"* nach Ruppin an den Hof des Kronprinzen Friedrich von Preussen an. Bach wurde aber erst nach der Thronbesteigung Friedrichs II. in Dienst gestellt. Da der Posten des Hofcembalisten doppelt besetzt war, blieb ihm neben seinem höfischen Amt Zeit für zusätzliche Beschäftigungen. So veröffentlichte er 1742 und 1744 die Preussischen und die Württembergischen Sonaten, das Ergebnis zehnjährigen Experimentierens mit der Klaviersonate. Zudem erteilte er am Hofe, aber auch nichtadeligen Schülern



Carl Philipp Emanuel Bach (Bildnis von 1733) orientierte sich in seinem Magnificat am Vorbild des Vaters und ging zugleich neue Wege.

(insbesondere seinem Halbbruder Johann Christian) Klavierunterricht. Frucht dieser Tätigkeit war das Lehrwerk *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, das Bach zum berühmtesten Klavierpädagogen machte und bis im frühen 19. Jahrhundert als Standardwerk galt.

Erfolgreiche Bewerbung

Trotz der festen Verankerung in Berlin und Potsdam bewarb sich Bach zu Beginn der 1750-er Jahre dreimal erfolglos auf andere Stellen, darunter auch auf das Thomaskantorat in Leipzig nach dem Tode seines Vaters. Das *Magnificat* komponierte er im Jahr 1749. Es trägt Züge einer „Probemusik“, wie sie im 18. Jahrhundert ein Bewerber um ein Organisten- oder Kantorenamt bereithielt. Deshalb wählte Bach einen nicht streng an das Kirchenjahr gebundenen Text und legte das Werk auf stilistische Vielfalt sowie eine überall verfügbare Standardbesetzung hin an. Er führte das Werk 1750 - noch zu Lebzeiten des Vaters - in der Thomaskirche an einem Marienfest auf.

Traditionell und modern

Carl Philipp Emanuels *Magnificat* ist vom gleichnamigen Vokalwerk seines Vaters Johann Sebastian inspiriert, doch es gibt auch beachtliche Unterschiede. Den einzelnen Sätzen wohnt jeweils ein bestimmter Affektausdruck inne; zudem sind sie teilweise auch „technisch“ gleich gestaltet. So wird das abschliessende *Sicut erat in principio* vom Vater

wie vom Sohn als Fuge behandelt. Beiden Werken liegt ferner die Haupttonart D-Dur zugrunde – eine „gebräuchliche Praxis, um in den Eck- und in einzelnen Binnensätzen die naturtönig geführten D-Trompeten zum Einsatz bringen zu können, aber auch ein gezieltes Mittel, den Affekt der Freude und Verherrlichung, den ‚Ton des Triumphes‘ zu treffen“ (Ottenberg). Die Ähnlichkeit der instrumentalen Einleitungsabschnitte in beiden Vertonungen reicht bis in die kompositorische Struktur hinein: bewegte Sechzehntelpassagen in den Streichern und Holzbläsern, Schwerpunktmarkierungen und Dreiklangsbrechungen durch Trompeten und Pauken.

Aber schon mit dem ersten Chöreinsatz ändert sich das Bild auffällig: Der Vater baut ein kunstvolles polyphones Stimmengeflecht auf, während der Sohn die Stimmen mehr homophon führt. Im Werk des Sohnes gibt es zudem weniger Chöre; das Schwergewicht liegt auf der Ausgestaltung der Arien. Nur wenig deutsche religiöse Werke aus der Mitte des 18. Jahrhunderts fassen in diesem Masse das Traditionelle und das Moderne zusammen. Das gross angelegte Chorwerk verquickt die überlieferte Formenwelt mit neuen, in Richtung auf die Wiener Klassik weisenden Zügen.

Nähe zur italienischen Oper

Gleich der erste Satz *Magnificat anima mea* entfaltet im Miteinander von

konzentriertem Chorsatz und so sparsamem wie kraftvollem Orchestersatz glanzvolle Pracht. Nach 21 Takten Orchestereinleitung setzt der Chor vertikal und stark textbetonend ein; im *Et exultavit* werden die Stimmen kanonisch geführt. Immer wieder scheint in den verschiedenen Arientypen die Nähe zur italienischen Oper auf. Je nach Charakter der textlichen Vorlage wählt Bach einen empfindsamen, liedhaften oder triumphierenden Ausdruck. Die Sopran-Arie *Quia respexit* ist reich an Vorhaltsbildungen, engen Intervallfortschreitungen mit bevorzugter Sekundmotivik und dynamischen Abstufungen. Im kunstvollen Wechselspiel zwischen Sopran und den melodieführenden ersten und zweiten Violinen gelingt Bach eine be-seelte, die kleinsten Sinngebungen des Textes nachzeichnende Gesangsszene.

Den Gegenpol hierzu bildet die nachfolgende Tenor-Arie *Quia fecit*, eine schwierige „Siegesarie“ mit schnellen Läufen. Daran schliesst sich der tief verinnerlichte, überwiegend homophone Chorsatz *Et misericordia eius* an, den Bach im Chor *Fürwahr, er trug unsere Krankheit* in seiner *Matthäus-Passion* aus dem Jahre 1769 wieder verwendet hat.

Fast notengetreue Übernahmen

Als fast notengetreue Übernahmen aus Teilen des väterlichen *Magni-*

ficats erweisen sich die Kopfmotive der Bass-Arie *Fecit potentiam* und des Alt-Tenor-Duetts *Deposuit potentes*. In der Bass-Arie ist das Bild des Herrschers präsent, kompositorisch durch Stilmerkmale der Französischen Ouvertüre (Zwei- und dreissigstelmotive, punktierter Rhythmus) verdeutlicht und vom festlichen Glanz der Blechbläser erleuchtet. Ihr kraftvoll-leidenschaftlicher Ton wirkt noch im ersten Teil des anschliessenden Duetts nach. Bei den Worten *Esurientes implevit* wählt Bach F-Dur, die Tonart, die im Verständnis der zeitgenössischen Musiktheorie Gefälligkeit und Ruhe verkörpert. Die folgende Alt-Arie *Suscepit Israel* ist nur mit Flöten und Streichern besetzt. Bach bevorzugt empfindsame Stimmungen, die durch eine weiche Klangfarbe, synkopenreiche und harmonisch geschärfte Melodik sowie Terzen- und Sextengänge charakterisiert sind.

Der direkt anschliessende Chor *Gloria Patri et Filio* ist eine gekürzte Wiederholung des Eingangschors. Gekrönt wird das Werk durch die grandiose und weit ausholende Schlussfuge *Sicut erat in principio*. Ihr Achtelthema liefert das Material für mitreissende Steigerungsabschnitte, deren Vorbild die Schlussfugen des *Gloria* und *Credo* aus der *H-Moll-Messe* von Vater Bach sind.

Folco Galli

Lob des Erbarmens

Zum Text des Magnificats aus Lukas 1,46-55

Das Magnificat ist der einzige Text im Neuen Testament, in welchem Maria, die Mutter Jesu, ausführlich zu Wort kommt. Der Text drückt auf einzigartige Weise aus, wie Gottes Verheissung in Erfüllung gehen wird. Gleichzeitig steht das Magnificat am Anfang der Marienverehrung, die Maria selber voraussagt: „Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Geschlechter.“ Das Magnificat steht in einer Reihe mit anderen Lobgesängen, die die Bibel neben den Psalmen überliefert hat, gleichzeitig setzt es innerhalb von Altem und Neuem Testament neue Akzente.

Maria und Elisabeth

Der Engel Gabriel besucht Maria und kündigt ihr an, dass sie einen Sohn gebären wird, obwohl sie noch nicht verheiratet ist. Marias Erstaunen über die ihr bevorstehende Jungfrauengeburt ist verständlich. Sie fragt den Engel, wie sie schwanger werden könne, ohne von einem Mann zu wissen. Der Engel verweist auf ihre Verwandte Elisabeth, die trotz hohen Alters ebenfalls schwanger geworden ist: „Denn bei Gott ist kein Ding unmöglich.“ (Luk. 1,37.) Maria glaubt dem Engel und nimmt den ihr verkündeten Willen Gottes dankbar an.

Voll Freude macht sie sich auf den Weg, um Elisabeth von ihrem Engelerlebnis zu berichten: „Der Engel hat gesagt, ich werde schwanger werden.“ So mögen die Worte gelautet haben, die sich Maria zurecht gelegt hat. Doch Maria kommt gar nicht dazu, Elisabeth die frohe Botschaft mitzuteilen. Diese bemerkt, dass Maria bereits schwanger ist, weil Johannes der Täufer in ihrem Mutterleib den von Maria

empfangenen Jesus als Gottes Sohn erkannt hat. Johannes, von dem der Engel gesagt hat: „Er wird gross sein vor dem Herrn und Wein und Bier wird er nicht trinken, und schon im Mutterleib wird er erfüllt werden mit heiligem Geist...“ (Luk. 1,15.) Elisabeth begrüsst Maria als „Mutter meines Herrn“, an der in Erfüllung gehe, was ihr vom Herrn gesagt ist. Maria bleibt drei Monate lang bei Elisabeth, bevor sie wieder nach Hause zurückkehrt.

Das Lied der Hanna als Vorlage

Hanna ist eine der Frauen im Alten Testament, die lange unter Kinderlosigkeit leiden mussten und deren Kinderwunsch schliesslich doch noch in Erfüllung ging. Hanna betet im Tempel von Silo mit stummen Lippen zum Herrn, er möge ihr ein Kind schenken: „Herr Zebaoth, wirst du deiner Magd Elend ansehen und an mich denken, und deiner Magd einen Sohn geben, so will ich ihn dem Herrn geben, und sein Leben lang soll kein Schermesser auf sein Haupt kommen“. (1. Sam. 1,11.) Der Priester Eli hat die Lippenbewegungen Hannas bemerkt und tadelt die in seinen Augen Betrunkene. „Nein mein Herr“, antwortet Hanna, „ich bin ein betrübtetes Weib, Wein und starkes Getränk habe ich nicht getrunken.“ (1. Sam. 1,15.) Hannas Gebet wird erhört und nach einem Jahr kommt ihr Sohn Samuel auf die Welt. Nachdem der Knabe abgestillt ist, zieht Hanna erneut in den Tempel zu Silo, um ihn „dem Herrn wiederzugeben sein Leben lang, weil er vom Herrn erbeten ist“. (1. Sam. 1,28.) In Silo wurde Samuel ein Schüler des Priesters Eli und später von Gott zum Propheten berufen. Er wird dereinst David zum König salben.

Als Hanna ihren jungen Sohn Eli überbringt, singt sie einen Lobgesang (1. Sam. 2,1–10), der der Sängerin des Magnificats als Vorlage gedient hat:

„Satte müssen sich um Brot verdingen, doch Hungrige können feiern.

Die Unfruchtbare gebiert sieben, dieweil die Kinderreiche dahinwelkt.

Der Herr tötet und macht lebendig,

er stösst in die Grube und führt herauf.

Der Herr macht arm und macht reich,

er erniedrigt und erhöht.

Er richtet den Dürftigen auf aus dem Staube,

aus dem Kot erhebt er den Armen,

dass er sie setze neben die Fürsten und ihnen den Ehrenthron gebe;

denn des Herrn sind die Säulen der Erde, und er hat den Erdrkeis darauf gestellt.“

(Verse 3 bis 8 aus Hannas Lobgesang.)

Hanna betet: „ich freue mich deines Heils“ (Vers 1), Maria freut sich „meines Heilandes“, bei Hanna ist das Herz fröhlich, bei Maria die Seele. Auffallend sind nicht nur die Parallelen, sondern auch die feinen Unterschiede. Maria ist aber, im Unterschied zu Sara, Rahel, Hanna und Elisabeth, eine junge Frau und ihre Schwangerschaft ist nicht jahrelang herbeigesehnt, sondern kommt völlig überraschend. Sie singt das Magnificat vor der Geburt Jesu, und nicht wie Hanna oder Zacharias nach der Geburt ihrer Kinder.

Hannas Lied ist eine Komposition verschiedener Psalmverse und Stellen aus anderen Büchern des Alten Testaments. In analoger Weise zitiert das Magnificat Verse aus dem Psalter, aus dem Buch Hiob und aus dem Propheten Jesaja, doch spricht aus ihm der Geist des Neuen Testaments: Statt von der Rache des Herrn an den gottlosen Feinden

besingt Maria das Erbarmen des Herrn, das von Geschlecht zu Geschlecht denen zuteil wird, die ihn fürchten: („et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum“ – Vers 50). Diese Stelle aus dem Magnificat ist eine Verdichtung der Verse 13 und 17 aus Psalm 103: „Wie ein Vater sich der Kinder erbarmt, so erbarmt der Herr sich derer, die ihn fürchten ... Aber die Gnade des Herrn währt von Ewigkeit zu Ewigkeit über denen, so ihn fürchten.“ Aus der alttestamentlichen Gnade des Herrn wird eine neutestamentliche Barmherzigkeit Gottes, weil das Wort Fleisch geworden ist.

Der Lobgesang des Zacharias

Das erste Kapitel des Lukasevangeliums handelt von Johannes dem Täufer – von der Ankündigung über die Schwangerschaft bis zur Geburt. Im Mittelteil dieser Geschichte ist die Ankündigung der Geburt Jesu und die Begegnung der beiden miteinander verwandten werdenden Mütter eingeschoben, wobei das Magnificat dem Lobgesang des Zacharias vorausgeht, obwohl Jesus ein halbes Jahr jünger ist als Johannes.

Zacharias ist der Vater Johannes des Täufers. Auch ihm ist der Engel Gabriel erschienen und hat die Geburt eines Sohnes angekündigt. Zacharias zweifelt an der Botschaft des Engels, weil seine Frau Elisabeth schon alt ist. Er verliert seine Sprache, die er wiederfinden wird, wenn sein Sohn auf der Welt ist. Zacharias bezieht sich in seinem Lobgesang auf Vers 55 des Magnificats: „wie er geredet hat unseren Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich.“ Er ist Priester und hat die Kompetenz zu erklären, worin die Rede Gottes bestanden hat: "Wie er geredet hat durch den Mund seiner heiligen Propheten von Ewigkeit her, zur Rettung vor unseren Feinden und aus der Hand

aller, die uns hassen, Erbarmen zu erweisen unseren Vätern und seines heiligen Bundes zu gedenken, des Eides, den er unserem Vater Abraham geschworen hat, uns zu geben, dass wir, errettet aus der Hand der Feinde, ihm ohne Furcht dienen in Heiligkeit und Gerechtigkeit vor ihm in allen unseren Tagen." (Luk. 1,72f.)

Zacharias Lobgesang lehnt sich an den Duktus vieler Psalmen an. Zum Schluss spricht er den neugeborenen Johannes direkt an, wobei er sich auf die Ankündigung des Engels Gabriel beruft: „Und du, Kind, wirst Prophet des Höchsten genannt werden. Denn du wirst vor dem Herrn hergehen, um seine Wege zu bereiten, Erkenntnis der Rettung zu geben seinem Volk durch die Vergebung ihrer Sünden, wegen des grossen Erbarmens unseres Gottes, mit dem das aufgehende Licht aus der Höhe nach uns schauen wird, zu leuchten denen, die in Finsternis und Todesschatten sitzen, zu lenken unsere Füße auf den Weg des Friedens.“ (Lukas 1,76–79.)

Solche Aussagen über den Sohn fehlen im Magnificat. Der Engel Gabriel, Johannes der Täufer, Elisabeth, die Hirten auf dem Felde, die Waisen aus dem Morgenland, Simeon im Tempel und die Prophetin Hanna aus Lukas 2,36 – sie alle bezeugen die Gottessohnschaft Jesu, Maria aber „behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen“. (Luk. 2,19.)

Marias Geist jubelt über Gott, ihren Retter. Aber vielleicht mischen sich in diesen Jubel schon dunkle Vorahnungen, die Maria verstummen lassen, sodass sie keine Aussagen über die Zukunft ihres Sohnes macht. Nicht erst vor Jesu Gang nach Jerusalem, sondern bereits acht Tage nach Christi Geburt erfährt Maria aus dem Munde Simeons, dass auch durch ihre

Seele ein Schwert dringen wird; denn ihr Sohn „ist bestimmt zu Fall und Aufstieg vieler in Israel und zu einem Zeichen, dem widersprochen wird“. (Luk. 2,34)

Verheissung und Erbarmen

Im Lobgesang der Maria ist nicht näher ausgeführt, was der Herr gesprochen hat, die Erwähnung Abrahams in Vers 55 genügt. „Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.“ (Wie er geredet hat unseren Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich). Der Zuspruch, mit dem Gott das erste Menschenpaar gesegnet hat: „Seid fruchtbar und mehret euch“ (1. Mose, 1,28) und den er Noah und seinen Söhnen gegenüber bekräftigt hat (1. Mose 9), mündet in Gottes Verheissung an Abraham: „Ich habe bei mir selbst geschworen, spricht der Herr, die weil du solches getan hast und hast deines einzigen Sohnes nicht verschont, dass ich deinen Samen segnen und mehren will wie die Sterne am Himmel und wie den Sand am Ufer des Meeres; und dein Same soll besitzen die Tore seiner Feinde, und durch deinen Samen sollen alle Völker auf Erden gesegnet werden, darum dass du meiner Stimme gehorcht hast.“ (1. Mose 22,16–18.) Diese Worte spricht Gott zu Abraham, als er seinen einzigen Sohn auf Gottes Befehl hin hatte opfern wollen. Isaak ist aber am Leben geblieben, weil Gott sich seiner und seines Vaters Abraham erbarmt hat.

Zweimal kommt der Begriff Barmherzigkeit im Magnificat vor. Das erste Mal in Anlehnung an Psalm 103, das zweite Mal in Vers 54: „Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae“. (Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf). Luther übersetzt das „suscepit Israel“ mit: „und hilft seinem Diener Israel auf“. Diese Lesart ist von der Paral-

lelstelle im Lied der Hanna (1. Sam. 2,8) determiniert, obwohl der griechische Urtext eine andere Interpretation nahelegt.

Gottes Knecht und Gottes Volk

So der selbe Vers in der neuen Zürcher Bibelübersetzung: „Er hat sich Israels, seines Knechtes, angenommen, und seines Erbarmens gedacht“. Im griechischen Neuen Testament heisst der erste Teil dieses Verses: „Ante-*laveto* Israil paidos autou“ („laveto“ hat die Grundbedeutung "nehmen"). Das selbe Verb findet sich in Jesaja 41,8f: „Du aber, Israel, mein Knecht, Jakob ... du, den ich **geholt** von den Enden der Erde“ (Zürcher Bibel). In der vorchristlichen griechischen Übersetzung des Alten Testaments, der sog. Septuaginta, heisst dieser Satz: „Sy de, Israil, *pais* mou Iakov ... sperma Avraam ... ou ante-*lavomen ap akron tes ges* [die kursiv gesetzten Worte bedeuten „Du“, „Knabe“, „Knecht“ und „von den Enden der Erde“]. Luther übersetzt „... der ich dich **gestärkt** habe von der Welt Enden her.“ Das griechische Verb „anti-*lambano*“ heisst wörtlich: „*dafür oder dagegen* (Anteil) nehmen“; es bedeutet „ergreifen“, „Hand anlegen“, „gefangen nehmen“, „unterstützen“. Luthers Übersetzung mit „aufhelfen“ im Magnificat lehnt sich an das lateinische „suscepit“ (wörtlich: Gott hat Israel unter die Arme gegriffen bzw. [aus Erbarmen] „in den Arm genommen“).

Versteht man unter Israel jedoch das ganze Volk, dann wäre „holen“, wie die Zürcher Bibel in Jesaja 41, 9 übersetzt, eine Lesart, die auch für das Magnificat passt. Frei übersetzt würde „suscepit Israel puerum suum“ dann heissen: „Er hat seiner Barmherzigkeit eingedenk seinen Knecht Israel heimgeholt.“ Mit dieser Interpretation ergibt sich eine Gegenbewegung zur „Zerstreuung“ der „Hoffärtigen“

(Magnificat, Vers 51). Gleichzeitig passt diese Lesart zu Israels Lobgesang nach dem Gang durch das Schilfmeer: „Du hast geleitet durch deine Barmherzigkeit dein Volk, das du erlöset hast, und hast sie geführt durch deine Stärke zu deiner heiligen Wohnung.“ (2. Mose 15, 13.)

Stilmittel im Magnificat

Das Magnificat lebt als poetischer Text von Gegensatzpaaren und Wortwiederholungen. **Magnificat** – quia fecit mihi **magna** (gross macht meine Seele den Herrn – denn er hat grosse Dinge an mir getan) qui **potens** est – fecit **potentiam** (der mächtig ist – er übet Gewalt). **Ex-sultavit** spiritus meus (mein Geist freuet sich) – et **ex-altavit** humiles (und erhebt die Niedrigen). Luther schafft in seiner Übersetzung (Meine Seele **erhebt** den Herrn – er stösset die Gewaltigen vom Stuhl und **erhebet** die Niedrigen) neue Bezüge, die weder in der griechischen noch in der lateinischen Fassung vorkommen.

Da das Lateinische einem Deutschsprachigen geläufiger ist als das Griechische und der lateinische Magnificat-Text ebenfalls hohe poetische Qualitäten hat, wundert es nicht, dass Luther zuweilen aus der lateinischen Vorlage, statt aus dem griechischen Urtext übersetzt hat. „Quia fecit mihi magnam“ würde, wörtlich aus dem Griechischen übersetzt, auf deutsch lauten: „Denn an mir hat grosse Dinge **der Mächtige** getan“. Das Hauptwort fehlt bei Luther: „Denn **er** hat grosse Dinge an mir getan“. Die vom Stuhl gestossenen „Gewaltigen“ (deposuit **potentes** de sede) heissen in der neuen Zürcher Bibel urtextgetreuer "Mächtige" [griech. „dynastas“].

Insgesamt drei Mal wird im Magnificat die Ewigkeit angesprochen: „omnes generationes“,

„a progenie in progenies“ (von Geschlecht zu Geschlecht) und „in saecula“ [wörtlich: in den Jahrhunderten]. In der Doxologie, dem Lobpreis am Ende des Magnificats, der nicht mehr zum biblischen Text gehört, sondern als liturgische Formel viele Psalmgebete abschliesst, wird die Ewigkeit ein viertes Mal erwähnt. Demgegenüber steht das Jetzt („ex hoc“), d.h. der Moment, in welchem Marias Schwangerschaft offenbar geworden ist. Andere Gegensatzpaare sind „arm“ und „reich“, „hungrig“ und „satt“, die wir auch aus Hannas Lied kennen. Mit dieser Ausrichtung auf die Ewigkeit reflektiert Maria die Verheissung des Engels: „Und er [Jesus] wird ein König sein über das Haus Jakob ewiglich, und seines Königreichs wird kein Ende sein.“ Von der Gegenwart ist sie dermassen überwältigt, dass ihr die Worte fehlen.

Namen und ihre Bedeutung

Namen und Namensdeutungen spielen in der Bibel eine wichtige Rolle. Maria heisst im griechischen Urtext „Marjam“, das ist die aramäische Form des hebräischen „Mirjam“. „Mirjam, die Prophetin, Aarons Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach hinaus mit Pauken im Reigen. Und Mirjam sang ihnen vor: Lasst uns dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche Tat getan; Ross und Mann hat er ins Meer gestürzt.“ (2. Mose 15,20ff.) Dieser alttestamentliche Lobgesang, der im Anschluss an Israels Lobgesang (s.o.) die Rettung der Kinder Israel vor den Ägyptern durch das Wunder am Schilfmeer besingt, gilt als ältester Text der Bibel überhaupt.

Der Name „Marjam“ ist schon vor langer Zeit als „Stella maris“ (Meeresfixstern) gedeutet worden; denn das hebräisch-aramäische „jam“ bedeutet Meer und „Mar“ heisst im Hebräi-

schen sowohl „bitter“ als auch „Tropfen“ und ein Tropfen kann glitzern. Für Spekulationen um den Namen Maria gibt es also Anlass genug: Meerwasser ist nicht süss, sondern bitter und salzig.

Barmherzigkeit, der Schlüsselbegriff des Magnificats, ist uns nur in seiner griechischen Form überliefert. Im Lateinischen schliesslich ist das Erbarmen ein aus „kläglich, elend“ und „Herz“ zusammengesetztes Abstraktum: Misericordia. Im Deutschen lässt sich nicht eindeutig sagen, ob das „Barm“ von „Barmherzigkeit“ vom nord- und ostdeutschen Tätigkeitswort „b(e)armen“ (= kläglich tun) abzuleiten ist oder von „Barm“, einem alten Wort mit der Bedeutung „Wölbung“, „Mutterschoss“ und „Busen“, das die Schweden heute noch kennen. Im Hebräischen, der nicht überlieferten Originalsprache des Magnificats, bedeutet „RäChäM“ sowohl „Mutterleib“ als auch „Barmherzigkeit“. Zu Griechisch „eleos“ (= Erbarmen, vergl. „eleison“) passt analog das Lateinische „alvus“ (Mutterleib, Eingeweide, Bienenstock). Die Russen sprechen nicht von Barmherzigkeit, sondern von „Mild-Herzigkeit“ (milo-serdie), während eine Schwangere auf Russisch „beremennaja“ genannt wird, abgeleitet vom „beremja“ (= Last, Bürde). Wenn eine Frau „in guter Hoffnung“ ist, hat sie auch etwas aus-zu-tragen.

Als poetischer Text hat das Magnificat neben dem Schwere auch eine sinnliche Ebene und rückt damit in die Nähe des „Liedes der Lieder“, des Hoheliedes aus dem Alten Testament. Auf der nonverbalen Ebene ist die Verbindung der Barmherzigkeit Gottes mit dem Mutterschoss Marias die stärkste Aussage des Magnificats.

Rudolf Bohren

Johann Christian Bach

Gloria in excelsis Deo

Johann Christian Bach wurde am 5. September 1735 als Sohn Johann Sebastian Bachs und dessen zweiter Ehefrau Anna Magdalena in Leipzig geboren. Das elfte von dreizehn Kindern begann – gemäss der Familientradition – wahrscheinlich mit neun Jahren mit Unterrichtsstunden in Klavierspiel und Musiktheorie bei seinem Vater oder unter dessen Aufsicht. Die Kinderjahre des jüngsten Bach-Sohnes waren hauptsächlich durch das kirchenmusikalische Schaffen des Vaters geprägt. In den späten 1740-er Jahren musste der Sohn dem erblindenden Vater viel helfen, indem er zum Beispiel Musik für ihn kopierte.

Johann Christian war noch nicht 15 Jahre alt, als sein Vater am 28. Juli 1750 starb. Seine Mutter schickte ihn nach Berlin zu seinem Halbbruder Carl Philipp Emanuel Bach, wo er weiteren Unterricht in Komposition und Klavierspiel erhielt. Der Halbbruder vermittelte ihm dann auch einen Kontakt nach Italien: zum Grafen Agostino aus der reichen und angesehenen Mailänder Familie Litta. So konnte sich Johann Christian 1754 nach Italien begeben, um seine Studien fortzuführen. Graf Agostino war ein Musikliebhaber, veranstaltete in Mailand Konzerte und gab dem nur sieben Jahre jüngeren deutschen

Musiker Gelegenheit zu Auftritten. Er empfahl seinem Zögling vor allem die Pflege der Kirchenmusik. Weil es dazu eines besonderen Studiums im traditionellen Kirchenstil bedurfte, schickte er Bach zum berühmten Musikgelehrten Padre Giovanni Battista Martini nach Bologna. Rasch entwickelte er ein recht persönliches Verhältnis zu seinem Mentor. War Padre Martini auch verantwortlich dafür, dass Bach 1757 – zum Verdruss seiner Familie – zum Katholizismus übertrat? Fest steht jedenfalls, dass ein Lutheraner in kein kirchenmusikalisches Amt, das eine feste



Bach legte seinem Lehrer Padre Martini seine kirchenmusikalischen Kompositionen zur Begutachtung und Verbesserung vor.



Johann Christian Bach, gemalt von seinem Londoner Freund Thomas Gainsborough. Padre Martini, Bachs alter Lehrer aus Bologna, bat 1776 um das Bild und erhielt es zwei Jahre später.

Anstellung garantierte, hätte berufen werden können.

Erfolgreicher Jungstar

Ein erster früher Erfolg der Totenmesse *Dies irae* im Jahr 1757 dürfte den 22-jährigen Bach motiviert haben, in rascher Folge weitere lateinische Kirchenmusik zu komponieren. Offensichtlich wünschte sich die Mailänder Gesellschaft auch im traditionellen Bereich der Kirchenmusik einen Jungstar, und sein Mäzen vermochte Bach nicht nur trefflich zu präsentieren, sondern auch in Institutionen unterzubringen. 1760 wurde er zweiter Organist am Mailänder Dom, 1761 zusätzlich Kapellmeister an der Kirche Santa Maria in Caravaggio. Kern seiner Tätigkeit blieb indessen die Leitung des wöchentlichen Konzerts im Hause Litta, das sich weiterhin gerne mit dem jungen Komponisten aus Deutschland schmückte.

1759 komponierte Bach das *Gloria in excelsis Deo* in G-Dur; unbekannt ist, für welche aussergewöhnliche und imposante Zeremonie es geschrieben wurde. Das Werk überrascht durch seine Länge und durch die Bedeutung des Orchesters, das jeden Satz einleitet. Die Struktur wird von drei Tutti-Sätzen bestimmt: mächtig tragende Chorpfeiler am Anfang, in der Mitte und am Schluss. Am Anfang steht eine lange Orchestereinleitung, die in den Chor *Gloria in excelsis* mündet, worin ein Vokaltrio (Sopran, Alt, Tenor) eingefügt ist. An dieses Stück schliesst sich das *Laudamus te* an, ein

Duett für Sopran und Tenor mit zwei Solo-Violoncelli, das mit seinen ausgeprägten Koloraturen fast opernhafte Züge hat. Schlichter gestaltet ist demgegenüber die Alt-Arie *Gratias agimus*. Wiederum einen Kontrast dazu stellt das feurige *Domine Deus*, ein Trio für Sopran, Alt und Bass, mit seinen synkopierten und komplementären Rhythmen dar. Das *Qui tollis* vertont Bach zweimal: als zartes, inniges Sopran-Solo mit instrumentalen Solopassagen und als kurzen homophonen Chorsatz, der in seinem verdichteten, eindringlichen Charakter deutlich barocken Vorbildern folgt und zur Chorfuge *Suscipe deprecationem* überleitet. Die beiden grossen Arien, das *Qui sedes* für Tenor-Solo mit konzertierender Orgel und das *Quoniam* für Bass-Solo mit zwei Solo-Violoncelli, lassen wieder das Vorbild von Opernarien der damaligen Zeit erkennen. Das Werk schliesst mit einem lebhaften *Cum sancto spiritu* für Chor mit Einschüben für Sopran- und Alt-Solo.

Bach strebt im vielsätzigen Werk eine musikalische Geschlossenheit an. So nimmt er die Thematik der einleitenden *Sinfonia* im letzten Satz wieder auf. Virtuosität und Vielfalt in der Ausdrucksfähigkeit charakterisieren die Solosätze. Auch im Orchester gibt es rein konzertante Partien wie z.B. die zwei Violinen und das Violoncello im Sopran-Solo des *Qui tollis*. Besonders kunstvoll ist die Doppelfuge *Suscipe deprecationem* ausgearbeitet, wo das Thema zuerst in Urge-

stalt und anschliessend in Umkehrung entfaltet wird und der Geist des grossen Vaters durchbricht.

Traditionsbewusst und modern

In seinen italienischen Kirchenwerken zeigt Bach ein beachtliches Mass an Traditionsbewusstsein. Zugleich legt er Wert auf einen gefälligen, modernen Stil; die solistischen Partien hören sich bisweilen an wie eine Mischung aus Opera seria und Opera buffa. Vom *Gloria* „liesse sich mit einiger Übertreibung sagen, es handle sich um eine Sinfonia concertante mit eingebauten Gesangspassagen. Doch augenscheinlich kommt gerade diese Mischung an: Die Hörer werden auf hohem Niveau bedient, ohne doch auf Ohrenkitzel verzichten zu müssen.“ (Geck) Bach gelingt es, Kompositionstechnik und Ausdruckskraft des Barocks mit dem Wohlklang einer italienischen Kantilene zu vereinen.

Künstlerisches Doppelleben

Für einen Komponisten, der sich von Berufs wegen in Italien aufhielt, führte praktisch kein Weg an der Oper vorbei. So kam es, dass Johann Christian Bach ein künstlerisches Doppelleben führte. Er verschrieb sich nicht nur – entsprechend dem Wunsche seines Mäzens – der Kirchenmusik, sondern begann sich – entgegen der Familientradition – auch der Oper zu widmen. Der Erfolg bestärkte ihn, den eingeschlagenen Weg als Opernkomponist weiterzugehen. 1762

nahm er das Angebot der englischen Königin an, für das Londoner King's Theater zwei italienische Opern zu komponieren, und verliess Italien.

„Johann Christian Bach war das kosmopolitischste, erwiesenermassen auch das vielseitigste und im 18. Jahrhundert sicherlich auch international gesehen das berühmteste Mitglied der Bach-Familie. Er war als Komponist vielen unterschiedlichen Einflüssen ausgesetzt: dem späten Barockstil der Musik seines Vaters, der hochoriginellen ‚aufklärerischen‘ Musik von Carl Philipp Emanuel Bach, dem strengen Stil der Berliner Liederschule, dem von Martini vermittelten römischen Kontrapunkt, den verschiedenen Opernstilen, wie sie in Mailand, Turin und Neapel zu hören waren, der fortwährenden Begeisterung für Händels Musik in London, dem virtuosen Orchesterstil am Mannheimer Hof Carl Theodors und dem Stil der französischen Oper von Gluck und Piccinni. Sie alle hinterliessen im Laufe der Zeit ihre Spuren in seiner Musik. Wie später Mozart, besass er das Einfühlungsvermögen und das Talent, seinen Stil den örtlichen Erwartungen anzupassen. ... Allerdings mischte Bach diese verschiedenen Einflüsse nicht nur, sondern brachte sie – ähnlich wie Mozart – mit dem Ergebnis eines ganz eigenen Stils auf einen Nenner.“ (Musik in Geschichte und Gegenwart)

Folco Galli



Barbara Zinniker

Sopran

Die Sopranistin Barbara Zinniker erwarb das Diplom für „Alte Musik“ an der Schola Cantorum in Basel. Gleichzeitig begann sie das Gesangsstudium bei Elisabeth Zinniker. 1993 erhielt sie das Lehrdiplom SMPV für Gesang mit Auszeichnung.

Von 1990 bis 1994 besuchte sie Meisterkurse bei Ernst Häfliger in Zürich und Oren Brown in Norwegen und bildete sich bei der dänischen Gesangspädagogin Bodil Gümoes weiter.

1996 hatte Barbara Zinniker im Rahmen der Internationalen Musikfest-

wochen einen Gastvertrag am Luzerner Theater (C. Monteverdi: *Il trionfo dell'amore*). 1998 war sie Finalistin am Internationalen Gesangswettbewerb in Meran. Im selben Jahr erhielt sie vom Aargauer Kuratorium einen Förderungsbeitrag.

Ihr Repertoire reicht von der Renaissance bis zur zeitgenössischen Literatur. In ihrer umfassenden Konzerttätigkeit im In- und Ausland hat sie besondere Vorlieben für die Bereiche Oratorium, Kammermusik und Lied. Sie unterrichtet als Gesangspädagogin in Zug.



Leila Pfister

Mezzosopran

Leila Pfister, geboren in Basel, studierte an der Musikhochschule Zürich bei Prof. Kathrin Graf und an der Hochschule der Künste Bern bei Prof. Elisabeth Glauser: Solistendiplom (mit Auszeichnung). Sie besuchte Meisterkurse u.a. bei Pierre Boulez, Christoph Prégardien, Irwin Gage, Brigitte Fassbaender, Hartmut Höll und Mitsuko Shirai. Neben ihrer sängerischen Ausbildung absolvierte Pfister ein Jahr Schauspiel-Grundstudium an der Theater Hochschule Zürich und diverse ergänzende Ausbildungen in Tanz und Körperarbeit.

Ihre Konzerttätigkeit umfasst Liederabende und Konzerte im In- und Ausland – darunter z.B. Tonhalle Zürich, Freunde des Liedes Zürich oder Liederhalle Stuttgart, in der Berliner Philharmonie und am Menuhin Festival Gstaad – aber auch solistische Tätigkeit

in Oper-, Musiktheater- und Tanztheater-Produktionen. Einen Schwerpunkt bildet die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik: (Ur)-Aufführungen mit verschiedensten Ensembles (z.B. ensemble für neue musik zürich, Antipodes, Opera Nova) und an internationalen Festivals wie 2D2N Odessa, Melos-Étos Bratislava oder World New Music Days Luzern; Rundfunk, TV- und CD-Aufnahmen. Ausserdem wirkte sie bei Filmmusik und Hörspiel (Radio DRS), aber auch als Sprecherin bei Filmsynchronisationen mit. Leila Pfister ist eine gefragte Gesangspädagogin: Sie unterrichtet u.a. am Konservatorium Zürich und an der Musikhochschule Luzern Abteilung Jazz.

Die Mezzosopranistin war Halbfinalistin am Internationalen ARD-Wettbewerb in München 2006 und ist Preisträgerin der Förderpreise des Schweizerischen Tonkünstlervereins und der Kiefer Hablitzel- bzw. Hedwig Collard-Scherrer-Stiftung, des Migros-Genossenschafts Studienpreises, sowie des Eduard-Tschumi-Preises für das beste Solistendiplom des Jahres 2006.



Clemens Löschmann

Tenor

Clemens Löschmann wurde in Berlin an der Hochschule der Künste von Prof. Johannes Hoefflin ausgebildet und hat in den Meisterklassen der Professoren Aribert Reimann und Dietrich Fischer-Dieskau studiert. Er war Stipendiat der Gotthard-Schierse-Stiftung, der Komischen Oper Berlin und der Richard-Wagner-Stipendien Stiftung.

Im Opernbereich war er an zahlreichen Produktionen verschiedener Opernhäuser und freier Gruppen u.a. in Berlin, Hamburg und Zürich beteiligt. Clemens Löschmann war festes Ensemblemitglied am Opernhaus Bremen und dort - wie auch an internationalen Opernhäusern - als Gast engagiert, so an der Komischen Oper Berlin, der Oper Frankfurt, dem Royal Opera House Covent Garden und dem Opernhaus Genua.

Zu seinem umfangreichen Repertoire

zählen neben den Tenorpartien Tamino, Fernando und Don Ottavio der Mozart-Opern auch grosse lyrische Rollen des 20. Jahrhunderts. Clemens Löschmann hat mittlerweile 7 Opern uraufgeführt, deren höchst anspruchsvolle Tenorpartien zum Teil für ihn komponiert worden sind: „Noach“ von Sidney Corbett in Bremen und „Bringt sie um, soll Gott sie doch richten“ von Wolfgang Knuth in Hamburg. Zuletzt „Die Welt der Zwischenfälle“ von Haflidi Hallgrímsson am Theater Lübeck. Als international gefragter Solist liegt sein besonderer Schwerpunkt in den Evangelistenpartien der Bach'schen Oratorien und Tenorarien der Kantaten. Der Sänger hat an der Hochschule für Künste in Bremen einen Lehrauftrag für das Fach Gesang inne. Seit 2000 ist er dem Berner Kammerchor als Solist verbunden; er führte mit Jörg Ewald Dähler (Hammerflügel) zudem auch Schubert-Zyklen auf.



Markus Volpert

Bariton

Aufgewachsen in Radolfzell am Bodensee, studierte Markus Volpert in Oberschützen und Graz bei Wolfgang Gameraith sowie in Basel bei Kurt Widmer, wo er sein Solistendiplom mit Auszeichnung erwarb. Nach Abschluss seines Studiums besuchte der Bariton Meisterkurse bei Sena Jurinac, Christa Ludwig, Elisabeth Schwarzkopf und Thomas Quasthoff und bildete sich bei Horst Günter weiter. Volpert ist Preisträger verschiedener Wettbewerbe (Leipziger Bachwettbewerb, Deutscher Musikwettbewerb Berlin, Grazer Schubert-Wettbewerb, Anneliese-Rothberger-Wettbewerb auf der Insel Mainau und Francisco-Viñas-Wettbewerb in Barcelona).

Seine Erfahrung als Konzertsänger erwarb sich Markus Volpert in der Zusammenarbeit mit namhaften Dirigenten, beispielsweise Michel Corboz,

Wolfgang Gönnerwein, Otto Kargl, Rudolf Lutz, Ralf Weikert, Hans-Christoph Rademann, Roland Büchner, Sigiswald Kuijken und René Jacobs und renommierten Ensembles wie dem L'Orfeo Barockorchester, der Cappella Leopoldina, La Cetra, Capriccio Basel, Concerto Köln, dem Collegium Vocale Gent, dem RIAS-Kammerchor, dem Freiburger Barockorchester und den Regensburger Domspatzen.

Die kammermusikalische Betätigung als Liedsänger (beispielsweise bei Liederabenden mit dem Pianisten Michael Gees) und Auftritte auf der Opernbühne – bei den Ludwigsburger Festspielen, bei Les Baroqueries in Genf und am Theater Basel – runden die künstlerische Betätigung des Baritons ab. Das breit gefächerte Repertoire von Markus Volpert wird durch eine Vielzahl von CD- und Radio-Produktionen, darunter Theiles *Matthäus-Passion*, Rheinbergers *Vom Goldenen Horn*, sowie Haydns *Jahreszeiten* dokumentiert.

Die Freitagsakademie

Der Name geht zurück auf eine der ersten Konzertreihen der Musikgeschichte: 1738 veranstaltete Johann Gottlieb Janitsch, Komponist am Hof Friedrichs des Grossen, sog. Freitagsakademien, bei denen sich die Berliner Gesellschaft regelmässig zu musikalischer Unterhaltung traf. *Die Freitagsakademie* wurde 1993 in Bern gegründet, als das Spiel auf historischen Instrumenten in der Schweiz noch eine Randerscheinung war.

Das von der Oboistin Katharina Suske und dem Cellisten Bernhard Maurer geleitete Ensemble spielt in verschiedensten Besetzungen, vom Trio bis zum Kammerorchester, immer in Anlehnung an die Aufführungspraxis und auf (originalen oder nachgebauten) Instrumenten der jeweiligen Epoche.

Schwerpunkt des Repertoires bildet die Kammermusikliteratur des 18. Jahrhunderts. Die regelmässige Zusammenarbeit mit Chören erweitert das Spektrum auf die Chorliteratur, von mehrchöriger Musik des 17. Jahrhunderts über Bachs Passionen und Mozarts Messen bis zur frühen Romantik.

Neben Auftritten in allen grösseren Schweizer Städten führten verschiedene Engagements *Die Freitagsakademie* auch an europäische Festivals und nach Japan. Regelmässige Konzertmitschnitte durch Radio DRS 2 und verschiedene CDs dokumentieren die vielfältige Tätigkeit des Ensembles. Seit 2002 hat *Die Freitagsakademie* mit den Freitagskonzerten im Kunstmuseum Bern eine eigene Kammermusikreihe. www.freitagsakademie.ch



Die Japaner könnten bald unsere Lehrmeister werden

Vor zwanzig Jahren hat Jörg Ewald Dähler erstmals an der internationalen Musik-Akademie in Kusatsu unterrichtet und ist seither regelmässig an diese Wirkungsstätte im Land der aufgehenden Sonne zurückgekehrt. Er ist voll des Lobes über die Musikalität und das brennende Interesse der Japaner, ihre Fähigkeit, die europäische Musik zu adaptieren und die Interpretationen innerlich zu verarbeiten und weiterzuentwickeln, um so von der anfänglichen Kopie zu einer eigenen Darstellung zu gelangen. „Es ist nicht auszuschliessen, dass sie bald zu unseren Lehrmeistern werden“, sagt Dähler in einem Gespräch mit der *Fermate*.

Kusatsu ist ein 200 km westlich von Tokio gelegener Kur- und Ferienort, der für seine heissen Quellen und Bäder und seine unberührte Landschaft berühmt ist. Seit 1980 ist Kusatsu auch in der Musikwelt ein Begriff, da im August jeweils die Musik-Akademie und das damit verbundene Festival stattfinden. Das Ziel der Akademie besteht darin, dass die Studenten ihre Interpretationen weiterentwickeln lernen und die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten mit renommierten Künstlern aus Europa erfahren können nach dem Motto: Japaner musizieren mit Europäern.

29 Chor- und 72 Orchesterwerke

1986 wurde Jörg Ewald Dähler von

Ernst Haefliger an der Akademie von Kusatsu eingeführt und nahm im folgenden Jahr seine Unterrichtstätigkeit auf. Seit 1991 nimmt er jeden Sommer an der 14-tägigen Akademie teil. Er unterrichtet Schüler am Cembalo, einem in Japan noch nicht sehr verbreiteten Instrument, und am Hammerklavier sowie Profisänger. An drei Tagen arbeitet er zudem mit dem Chor, der durch Fumiaki Kuriyama vorbereitet wird. „Man muss genau wissen, was man will, da es keine Zeit zum Ausprobieren gibt“, sagt Dähler über diese strengen Tage. Dieses Jahr hat er die As-Dur-Messe von Schubert, ein grosses und schwieriges Werk, aufgeführt. Insgesamt hat er 29 verschiedene Chorwerke, darunter auch Uraufführungen, sowie 72 Orchesterwerke aufgeführt.

Europäische Musik absorbiert

Kritische Einwände, ob denn die Japaner aufgrund ihrer unterschiedlichen Tradition und Mentalität überhaupt einen Zugang zu unserer klassischen Musik haben können, weist Dähler entschieden zurück. Nach dem Zweiten Weltkrieg wuchs schon die zweite oder dritte Generation heran, die sich mit der europäischen Kultur und Musik im Besonderen befasste. Wer es sich leisten konnte, legte Auslandsemester in Europa ein; wer das nicht konnte, lernte von Schallplatten und arbeitete, bis er sie in verblüffender

Perfektion kopieren konnte. Die Japaner lernten also, indem sie kopierten – so wie einst bei uns in Europa die Gesellen während ihrer Wanderjahre von Meister zu Meister zogen und durch das Kopieren ihrer Vorbilder langsam zu eigenen Musikerpersönlichkeiten heranreiften. „Wir wissen, dass gerade Johann Sebastian Bach neben seinen Kindern immer noch einige Studenten beherbergte und unterrichtete bis sie weiterzogen...“ So wird denn heute auch in Japan längst nicht mehr nur nachgeahmt. „Es ist fast unheimlich, wie die Japaner und übrigens auch andere Asiaten die europäische Musik absorbiert und verarbeitet haben. Es gibt heute ganz

hervorragende Orchester und Solisten, so dass ich sagen muss: Wenn es so weitergeht, werden *sie* bald *unsere* Lehrmeister werden“.

... bis jeder es kann

Entsprechend positiv äussert sich Jörg Ewald Dähler auch über den Ritsuyukai Chor, mit welchem der bkc schon die *Hohe Messe in H-Moll* gesungen hat und in der Karwoche 2008 Bachs *Matthäus-Passion* aufführen wird. Die Sängerinnen und Sänger haben das Werk bereits einmal im Rahmen von „TOKIO CANTAT“ unter seiner Leitung aufgeführt. „Nein, die deutsche Sprache ist kein Hindernis mehr, da wird so lange mit Tonband-



aufnahmen der Proben gearbeitet, bis jeder es kann“, erläutert Dähler. Dazu kommt, dass der Hauptdirigent dieses Chores, Fumiaki Kuriyama, der dank eines Assistentenstabes 16 verschiedene Chöre in Tokio leitet, eine Auswahl der Besten treffen kann, „wahnsinnig streng“ ist und weiss, dass alle dem besten Chor angehören wollen und alles daran setzen, dort Chormitglied zu sein und zu bleiben.

Positive Wesenszüge

Die Qualität des Chores belegen die zahlreichen ersten Preise in Japan, aber vor allem auch in Europa. Das Pensum – zwei Wochen vor der Abreise in die Schweiz singt derselbe Chor in Tokio das *War Requiem* von Benjamin Britten – ist ohne entsprechende „Heimarbeit“ nicht zu bewältigen. Und diese Leistung von einem Laienchor, wie dem bkc! Gerade am Beispiel des Ritsuyukai Chors treten verschiedene positive Wesenszüge der

Japaner zu Tage, die Dähler besonders beeindruckt: die Disziplin, das hohe Qualitätsbewusstsein und die unheimliche Treue zu ihrem Chor. Man identifiziert sich vollständig und investiert alles, um der beste Chor, oder noch weiter gefasst, die beste Firma zu sein.

Auch im Alltag gegenwärtig

Klassische Musik fristet in Japan nicht ein Mauerblümchendasein, sondern ist auch im Alltag gegenwärtig. In Warenhäusern zum Beispiel hört man nicht die weiche Hintergrundmusik wie in den USA oder auch bei uns. Nein, es ist klassische Musik, Händel, Vivaldi, Mozart oder Haydn – und warum? Ein Manager erklärte dem Schweizer Gastdozenten nach einem Konzert: Bei dieser Musik arbeitet das Personal viel konzentrierter, es passieren weniger Fehler und die Ermüdung tritt weniger schnell ein. „Nur hier haben wir es noch nicht gemerkt“, meint Jörg Ewald Dähler spitz. (fg)





Serena Galli, Sopran

Musik hat in meinem Leben schon früh eine wichtige Rolle gespielt. Im Vorschulalter spielte ich auf einer selbst gebastelten Bambusflöte. Mit sieben Jahren begann ich Klavier zu spielen und mit acht Jahren begann ich mich auch dem Gesang zu widmen, zuerst im Berner Kinderchor, dann im Chor des Freien Gymnasiums. Eine Episode blieb hingegen die Klarinette. Zwar konnte ich mir das Instrument nach der kurzen Musikkarriere meines Bruders unter den Nagel reissen, doch nach zwei Jahren musste ich einsehen, dass sich nicht alles in befriedigender Qualität unter einen Hut bringen lässt.

Ich bin mit 17 Jahren das jüngste Chormitglied. Zugleich bin ich aber bereits einen Drittel meines Lebens mit dem bkc verbunden: Seit der Aufführung der *Schöpfung* im Jahr 2001 bin ich an fast allen Konzerten als Programmverkäuferin und ZuhörerIn dabei gewesen. Dass ich sechs Jahre später ausgerechnet beim gleichen Werk auf die Seite der Aufführenden wechseln konnte, ist ein schöner Zufall.



Felix Wehrli, Tenor

Fasziniert durch Musik wurde ich schon in früher Kindheit durch meine singende Mutter, meinen klavierspielenden Vater - eher abgeschreckt jedoch durch eine kurze und schrille Geigenkarriere meines mittleren Bruders. Nicht nur mein gitarrespielender Religionslehrer, sondern später auch Jimmy Page inspirierten mich besonders und führten mich zum Gitarrenunterricht – ich spielte und sang vorwiegend Folk, Blues und Rock. Als Highlight möchte ich diesbezüglich meine Hauptrolle als lautenspielender Romeo im Schultheater erwähnen. Im folgenden Lehrerseminar Hofwil verbrachte ich viel Zeit mit Singen – zahlreiche Gesangslektionen und Chorproben führten mich durch die Welt der klassischen Musik. Daraufhin unterrichtete ich vier Jahre lang an der Realschule in Bätterkinden, bis ich 2001 mit dem Medizinstudium in Bern begann, mich verliebte und zum Vorsingen im bkc verknurrte wurde, worüber ich nun sehr glücklich bin!



Manuel Stäuber, Tenor

Musik hat mich schon seit meiner Geburt begleitet. Meine Eltern haben sich in der Berner Kantorei kennen gelernt und sind dort bis heute immer noch sängerisch aktiv. Dadurch wuchs ich in dieser Umgebung auf. Schon als Kleinkind sang ich in jeder passenden oder unpassenden Situation ein Liedchen vor mich hin. Ich selber wurde schon als kleiner Junge regelmässig in Kindersinglager der Kantorei geschickt und erhielt auch Unterricht im Chorsingen. Später erlernte ich Blockflöte in der Unterstufe und wechselte anschliessend zu Violine. Während dieser Zeit schlief

meine Chortätigkeit ein. Mit 14 Jahren lernte ich, Viola zu spielen, was ich bis heute noch stets tue. Seit sieben Jahren spiele ich mit Freuden im Orchester des Stadtturnvereins mit.

Vor etwa vier Jahren begann ich, ab und zu kleine Projekte in der Jungen Berner Kantorei mitzusingen und weil es mir so gut gefiel, trat ich schon bald der grossen Kantorei bei. Die *h-Moll-Messe* von J.S. Bach zu singen, hat es mir besonders angetan, so dass ich spontan zusagte, als mich der Berner Kammerchor als Aushilfe für genau dieses Werk anfragte. So kam ich in den Genuss, dieses gleich zweimal hintereinander zu singen. Kurze Zeit später habe ich mich entschieden, auch noch dem bkc beizutreten.

Für mich ist die Musik etwas, das zu meinem Alltag dazugehört. Sie begleitet mich innerlich in fast jeder Situation und gehört zu mir und ich möchte sie auch nicht missen. Daher bin ich glücklich, im Berner Kammerchor mit meiner Stimme einen Beitrag zu einem Gesamtkunstwerk leisten zu können.

