



**MITTEILUNGSBLATT DES BERNER KAMMERCHORS**

**2008 / 1**

### **Werkeinführung**

- 4 Johann Sebastian Bach:  
*Matthäus-Passion*
- 20 Unsere Solistinnen und Solisten
- 26 Unser Orchester
- 27 Unser Partnerchor

### **Marktplatz**

- 28 Eintritte



Das Mitteilungsblatt des Berner  
Kammerchors erscheint dreimal jährlich.

Redaktion:  
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**

Mittwoch, 19. März 2008, 19.00 Uhr

Karfreitag, 21. März 2008, 16.00 Uhr

# **Johann Sebastian Bach**

(1685 – 1750)

## **Matthäus-Passion**

**Barbara Zinniker, Sopran**

**Maria Riccarda Wesseling, Alt**

**Clemens Löschmann, Tenor**

**Hiroshi Oshima, Tenor**

**Wolfgang Holzmair, Bariton**

**Jörg Gottschick, Bass**

**Berner Kammerchor**

**Ritsuyu-kai Choir, Tokyo**

**Camerata Bern**

**JÖRG EWALD DÄHLER**

Leitung

# Johann Sebastian Bach

## Matthäus-Passion

Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* ist ein Werk der Superlative. Sie ist nicht nur die umfangreichste Komposition Bachs bezüglich Spieldauer und Aufführungsapparat, sondern gilt auch als bedeutendste aller Passionsvertonungen und als eine der Gipfelleistungen der abendländischen Kultur. Doch die 1729 in Leipzig uraufgeführte *Matthäus-Passion* wurde zunächst von den Zeitgenossen ignoriert und geriet dann in Vergessenheit. Sie wurde erst nach der legendären Berliner Wiederaufführung von 1829 unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy von Musikwissenschaftlern überschwänglich als „das Erhabenste, was die protestantische Kirchenmusik hervorgebracht hat“, als „das grösste und heiligste Werk des grossen Tondichters“ oder gar als „grösstes Musikwerk aller Zeiten“ gewürdigt.

### Drei Textquellen

Der *Matthäus-Passion* liegen drei unterschiedliche Textquellen zu Grunde: Jede Szene beginnt mit dem Evangelienbericht, auf den ein betrachtender Text oder ein evangelisches Kirchenlied folgt. Die drei zu verschiedenen Zeiten entstandenen literarischen Elemente erfüllen unterschiedliche Funktionen. Der Bibeltext in der deutschen Übersetzung von Martin Luther berichtet über die

Ereignisse. Die freie Poesie Picanders, eines Zeitgenossen Bachs, lädt zur andächtigen Betrachtung ein und hält sich an die damals in Predigten und Bibelkommentaren gebräuchlichen Bilder und Wortschöpfungen, welche die Zuhörer zum „Mitleiden“ animieren. Das protestantische Kirchenlied aus der Tradition des 16. Jahrhunderts schlägt die Brücke zum frühen Luthertum und bietet zugleich der Gemeinde Möglichkeiten zur Einbindung und Identifikation an.

### Urzelle der Passion

Der Eingangsschor *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen* ist in seiner Vielschichtigkeit gleichsam eine Urzelle der gesamten Passion, aus der sich ständig neue Abbilder und Umformungen entwickeln. „Der Hörer ahnt beim Anheben der Musik eine Faszination, die ihn drei Stunden lang nicht mehr loslassen wird. Es ist, als würde er mit den pulsierenden Achteln der Musik in einen kraftvollen Strom eintauchen, dessen flutender Energie er sich nicht mehr entziehen kann.“ (Günter Jena)

Bereits vor Beginn der Passions-schilderung zeichnet Bach den Weg Jesu auf den Kalvarienberg nach. Er vermittelt den Eindruck, als ob jene, die Christus direkt sehen (erster



*Johann Sebastian Bach erweist sich in der Matthäus-Passion „als das Genie des Barock, das Grösse durch verschwenderischen Aufwand künstlerischer Mittel realisiert, zugleich aber die Fülle durch Form zu bändigen vermag“.*

Chor = Tochter Zion), von anderen (zweiter Chor = die Gläubigen), die in den engen Gassen Jerusalems dem Geschehen nur mittelbar folgen können, befragt werden, was sich denn da vorne ereigne. Letztere symbolisieren die Gläubigen der Leipziger Kirchengemeinde, die sich fragend an die Zeugen seines Leidens wenden. Ein melodisches Auf- und Abwogen und ein Pulsieren des Basses lässt das Bild einer mühsam-schmerzlichen Kreuztragung und einer sich drängenden und schiebenden Menschenmenge entstehen.

Dem dramatischen Doppelchor ist der abgehobene, ruhige Choral *O Lamm Gottes, unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet* gegenübergestellt, dem in der lutherisch-orthodoxen Liturgie in der Nachfolge des *Agnus Dei* eine besondere Stellung im Karfreitagsgottesdienst zukam. Zum Abgesang des Chorals intensiviert sich die Wechselrede zwischen beiden Chören. Der Aufruf *Seht auf unsre Schuld* lässt den zweiten Chor nunmehr das Geschehen begreifen und mit dem ersten Chor in den Klagegesang einstimmen.

### **Prophezeiung des Todesurteils**

Nach dem vollstimmigen Eingangschor folgt im schlichten Deklamationston die Prophezeiung des Todesurteils, woran sich die Frage des Chorals *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?* anschliesst. Unmittelbar darauf beschliessen die Machthaber die Vollstreckung des Todes-

urteils. Da es sich um Personengruppen unterschiedlich hohen Rangs handelt, überträgt Bach die Worte *Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr werde* dem Doppelchor.

Die Szene, wo in Bethanien eine Frau Jesus salbt, wird eindrucksvoll nachgezeichnet. Im Rezitativ Jesu wird das Ausgiessen des Wassers als abwärtsgerichtete Linie wiedergegeben; zudem gibt bei der Vorhersage, *dass man mich begraben wird*, eine harmonische Färbung nach d-Moll den düsteren Charakter der Situation wieder. Im anschliessenden Rezitativ dient die abwärtsfliessende Linie den beiden Flöten als Hauptmotiv. Die Altstimme bietet - stellvertretend für *dieses fromme Weib* - Tränen als Ersatz für das *köstliche Wasser* der Salbungsszene an. Die Arie *Buss und Reu* greift die „Giess“-Floskel auf und verbindet sie mit Seufzermotiven. Diesen steht im Mittelteil das Staccato der Flöten bei *Tropfen meiner Zähren* gegenüber.

Auf den Bericht über den Verrat des Judas folgt die Arie *Blute nur*, wo der Anfang und Schluss durch mehrfache Wiederholung eines einzigen Satzes bestritten wird – eine Aussageform von einhämmernder Kraft, die Entsetzen und tiefe Betroffenheit wiedergibt. Im Mittelteil zeichnet Bach den Sinn der Worte *ermorden* und *Schlange* durch melodische Verzerrungen nach.

Zu Beginn der Abendmahlsschilde-

nung herrscht noch ungetrübte Festfreude in G-Dur, und der Chor der Jünger vermittelt eine geradezu tänzerische Fröhlichkeit, als ob die Vorhersagen Jesu vergessen wären. Die gleiche Stimmung und Tonart übernimmt vorerst auch das folgende Rezitativ, doch dann trübt sich die Helligkeit ein und schliesslich führt die Ankündigung des Verrats zur Betrübnis der Apostel. Aufgeregt fragt jeder der elf Apostel, ob er es sei, der den Verrat üben werde; Judas äussert sich noch nicht. Der nachfolgende Choral *Ich bin's, ich sollte büssen* bezieht die Frage auf jeden einzelnen Christen (siehe Seite 8). Ungewöhnlich heftig und in exponierter Tonhöhe verkündet Jesus, dass es besser wäre, wenn der Verräter *nie geboren wäre*. Auf den Einwurf von Judas *Bin ich's Rabbi?* antwortet Jesu einfach *Du sagest's*, was die Streicher traurig kommentieren.

#### **Letztes Abendmahl**

Die Worte Jesu beim letzten Abendmahl hebt Bach besonders hervor, indem er den sonst bei Rezitative üblichen Viervierteltakt durch einen Sechsvierteltakt ersetzt, wodurch ein feierlich fliessendes Arioso entsteht. Die Erhabenheit steigert sich noch bei der Vorhersage künftiger Gemeinschaft *in meines Vaters Reich*, wo erstmals die Auferstehung angekündigt wird. Im Rezitativ *Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt* kehrt die Stimmung der Trauer zurück. Die beiden Oboen bestreiten den Widerpart zum Sopran in einer paralle-

len Terzen- und Sextenkette, die im Rhythmus von Triolen auf- und abwiegt – oft ist diese Figur als Nachzeichnung tränenvoller Augen interpretiert worden. Gefasst, ja verheissungsvoll wirkt die Schlusssage *so liebt er sie bis an das Ende*.

Freudige Bereitschaft spricht aus der hellen Sopran-Arie *Ich will dir mein Herze schenken*. Das Ritornell beginnt mit einem Motiv, das von den Oboen vorgetragen wird, während es in der Abendmahlsszene nach den Worten *Trinket alle daraus* schon von der ersten Geige präsentiert worden war. Dies zeigt den theologischen Zusammenhang auf, den Bach vermitteln will: Das Jesus dargebotene Herz der Gläubigen ist die Gegengabe für seinen Leib und sein Blut.

#### **Auf dem Ölberg**

Nach dem Gang auf den Ölberg wird die Weissagung *Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen* hochdramatisch interpretiert. Die höheren Streicher eilen wie verwirrt auf und ab, das Continuo-Fundament verläuft im gestossenen Staccato abwärts. Am Schluss entsteht dann wieder ein völlig anderes Stimmungsbild; ruhig aufwärtsschreitend, verkünden die Stimme Jesu und die beiden Geigen die Auferstehung. Die künftige Gemeinschaft der gläubigen Herde mit dem Hirten wird im Choral *Erkenne mich, mein Hüter* freudig ausgedrückt.

## Ich bin Judas



Ausschnitt aus einem Gemälde von Hans Holbein

„Jeder von uns meint zu wissen, wer der wahre Verräter ist. Bei Bach aber antwortet überraschend, schockierend direkt der Hörer in einem Choral: *Ich bin's*“, schreibt Günter Jena in seinen Betrachtungen zur *Matthäus-Passion*. „Selten steigt der Hörer so tief in das eigene Ich herab wie mit der Erkenntnis *Ich bin's*. Offener, erschreckender kann man vom Judas-Geschehen nicht sprechen als mit diesem Bekenntnis.“

“Anteilnehmen am Geschehen der Passion heisst, keine Person der Handlung aus seinem eigenen Erleben auszugrenzen; vielmehr zu erkennen, anzuerkennen, dass Grundzüge ihres Wesens auch in jeder anderen Persönlichkeit, auch in mir,

neu und anders zusammengesetzt, enthalten sind“, führt Jena weiter aus. „Das Geheimnis von lebendiger Persönlichkeit ist ja geradezu, dass sie eine Vereinigung von widersprüchlichen Eigenschaften ist. Immer trägt sie auch das Gegenteil ihrer augenfälligen Eigenschaften in sich. Dies zu leugnen hiesse, eigene Schwächen und Schuld, auch unseren Wunsch nach Sicherheit und Stärke, auf andere Personen zu projizieren. Das hält nur davon ab, die Verantwortung für unsere Probleme und Fähigkeiten selbst zu übernehmen. Ebendies zu vermeiden, die existentielle Verquickung des Hörers mit den historischen Personen vielmehr zu befördern, scheint Bachs Absicht ... zu sein.“

„Wir sollten Bachs *Ich bin's* ernst nehmen und in allen Menschen der Passion mehr entdecken als Menschen der Historie, nämlich Spiegelbilder unserer eigenen verworrenen Existenz. ... Wenn wir akzeptiert haben, sogar Judas zu sein, in den gleichen, wohl unlösbaren Loyalitätskonflikten zu stecken wie er, so wird uns die Erkenntnis nicht schwerfallen, auch Petrus, auch Pilatus, auch das aufgebrachte Volk zu repräsentieren. Bachs Umgang mit den Personen verdeutlicht die Ambivalenz all unserer Gedanken, Empfindungen und Taten.“



Im kurzen Dialog, in dem Petrus seine Treue versichert und Jesu antwortet, bald schon werde er den Herrn verraten, kennzeichnet Bach scharf die beiden gegensätzlichen Aussagen durch jeweils isoliert hohe Töne, und zwar wo Petrus *nimmermehr* ruft und Jesus *dreimal* erwidert. Die eigene Standfestigkeit unterstreicht der Choral *Ich will hier bei dir stehen* in Es-Dur (nach Matthessons Tonartencharakteristik die Tonart der ernsthaften Leidenschaft).

Die Gethsemane-Szene, wo die Verlassenheit Jesu und sein Gebet geschildert werden, wird mehrmals durch Einschübe unterbrochen. Im

affektgeladenen Rezitativ *O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz* unterstreicht Bach den Gegensatz zwischen dem erregt vibrierenden Tenor-Solo, das die Gerichtsszene vorgreift, und dem leisen und ruhigen Chor der Gläubigen, der das kommende Geschehen deutet und auf die eigenen Sünden bezieht. In der Wächter-Arie kontrastiert die Absicht *Ich will bei meinem Jesu wachen* mit dem vierstimmigen Satz, der beim Wort *schlafen* einem einfühlsam vorgetragenen Wiegenlied ähnelt.

In dem auf das erste Gebet Jesu folgenden Bass-Rezitativ *Der Hei-*



*Bereits im Judentum ist das Herz Sitz der Neigungen des Menschen, vor allem seiner Liebesfähigkeit, aber auch für sein positives und negatives Denken, Planen und Wollen verantwortlich. Im Barock wird das Herz zum zentralen Sprachbild, um Beziehungen zwischen Gott und Mensch auszudrücken. So wird das Bild vom Herztasch zwischen Erlöser und Erlöstem herangezogen, um die unio mystica zu veranschaulichen. In der Sopran-Arie nach dem Abendmahl will sich der Mensch mit dem Geschenk seines Herzens dem Erlöser ganz übergeben. Das Menschenherz leidet aber auch mit Christus, wie etwa im Rezitativ *O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz*. Dabei schliesst für die Gläubigen die Trauer in der Passion immer auch die Freude über die Erlösung ein.*

*land fällt vor seinem Vater nieder* wird der Gegensatz *fallen - erheben* in allen Melodie-Linien durchgehalten und die Worte *des Todes Bitterkeit* werden durch vielfache Dissonanzen untermalt. In der Bass-Arie *Gerne will ich mich bequemen* werden *Kreuz und Becher* durch schmerzlich anmutende Klangbilder hervorgehoben. Sie kontrastieren mit der erfreulicheren Stimmung im Mittelteil der Arie, welche die Worte *Milch und Honig* sowie die konsonanten Akkorde verbreiten. An das zweite Gebet Jesu, das mit den Worten *so geschehe dein Wille* schliesst, knüpft der Choral *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*, der ebenfalls die Ergebung in den Willen Gottes ausdrückt.

### **Dramatische Gefangennahme**

Von dem in meditativer Stimmung gehaltenen dritten Gebet Jesu hebt sich deutlich die dramatische Szene der Gefangennahme ab. Das abschliessende Duett *So ist mein Jesus nun gefangen* vermittelt bildhaft den Zug der Wachen und des Gefangenen zum Palast des Hohenpriesters. Durch die Aufteilung der Vokalpartien verstärkt Bach die Dramatik. Die zwei Solisten sind Zeugen der Gefangennahme, die sie bewegt beklagen, während die abseits stehenden Gläubigen (zweiter Chor) dreimal erfolglos die Wachen beschwören, Jesus nicht zu verhaften. Stereotype Achtelnoten bei den Streichern drücken das Abwärtsschreiten der bewaffneten Schar vom Ölberg in

die Stadt aus; die Partie der Holzbläser und der beiden Solisten wirkt durch Vorhalte und Seufzerketten wie ein ununterbrochener Klagegesang.

Die Erschütterung über den unfassbaren Verlauf des Geschehens lässt das leise Duett direkt in einen bewegten Doppelchor münden, der das Aufbäumen der Naturgewalten, ja sogar die Hölle beschwört, um den Verrat zu rächen. Die musikalische Ausdeutung der Blitze (jeweils ein kurzer höherer Ton) und des Donners (tiefe Sechzehntelketten) ist gewaltig. Doch dieses Tongemälde entspricht nicht der Situation, da diese Naturgewalten eben nicht hervorbrechen. Die Rache, die der Himmel nicht übt, soll deshalb die Hölle gewährleisten. Das Rezitativ, das den Schwertstreich eines Jüngers gegen einen Knecht schildert, vervollständigt das Bild der Ausweglosigkeit; auch menschliches Eingreifen bleibt vergeblich.

### **Tröstlicher Ausklang des ersten Teils**

Den ersten Teil der Passion beschliesst der Choral *O Mensch, beweine dein' Sünde gross*. Der Sopran singt Zeile für Zeile die Liedweise, von den Unterstimmen in lockerem, meist imitatorischem Satz begleitet. Das von Flöten und Oboen dominierte Orchester spielt unentwegt Seufzermotive in Sechzehntelnoten, während die lang ausgehaltenen Orgelpunkte des Basses einen ruhig-erhabenen Eindruck vermitteln. Der tröstliche Ausklang scheint die Verklärung des Lei-

denden und die Erlösung der Menschheit vorwegzunehmen.

Der zweite Teil der Passionsmusik folgte ursprünglich auf die Predigt. Die einleitende Arie *Ach, nun ist mein Jesus hin* beklagt die Gefangennahme Jesu am Ölberg. Besonders der lang ausgehaltene Ton auf *Ach* drückt die Verzweiflung der Altstimme, der trauernden Tochter Zion, anschaulich aus. Der zweite Chor fragt sie nach dem Verbleib Jesu und entschliesst sich, ihn gemeinsam mit ihr zu suchen. Entgegen der musikalischen Regel schliesst die Arie nicht auf dem

Grundton, wodurch die Frage *Wo ist mein Jesus hin?* auch harmonisch offen und unbeantwortet bleibt.

### **Jesus vor dem Hohenpriester**

Erst das folgende Rezitativ beantwortet die Frage nach dem Verbleib Jesu: Er wird als Gefangener dem Hohenpriester Kaiphas vorgeführt. Um ihn versammeln sich die Schriftgelehrten und Ältesten, um durch falsches Zeugnis einen Vorwand zu finden, *auf dass sie ihn töteten*. Diese Worte vertont Bach durch einen gebrochenen verminderten Septakkord, eine typische Schmerzensfigur barocker Tonsprache. Die Suche



*Der Blitz ist schon in religiösen Vorstellungen der Antike (der Blitze schleudernde Zeus) sowie im Alten Testament ein geläufiges Bild für den Zorn Gottes. Dieses Bild liegt dem Menschen des Barock besonders nahe, denn die Furcht vor dem Gericht des Höchsten beherrscht in einer von Kriegen und Seuchen bedrängten Zeit sein Denken und Fühlen in gesteigertem Mass. Auf Votivbildern in Pest-Wallfahrtskirchen schleudert Gott Blitze auf Städte und Dörfer – ein Ausdruck der archaischen Vorstellung, wonach Krankheiten eine göttliche Strafe sind. Eine der eindruckvollsten Naturschilderungen in Bachs Vokalwerk findet sich im Doppelchor nach der Gefangennahme Jesu: Ein mythisches Unwetter sollte den Verräter verschlingen, doch nichts dergleichen geschieht. Sind Blitze und Donner verschwunden?*

nach dem falschen Zeugen zieht sich in die Länge; schliesslich sagen zwei Personen gegen Jesus aus. Der Alt gibt den Ton an und wird vom Tenor nach Art eines freien Kanons nachgeahmt. Plastisch wiedergegebene Rhetorik findet sich in der absteigenden Melodie bei *abbrechen* sowie in der aufwärtsstrebenden Terzenkette als Ausdruck des neuerlichen Tempelaufbaus.

Jesus schweigt zu diesen plumpen Anschuldigungen, und das folgende Rezitativ übernimmt dieses Schweigen als lehrhaftes Vorbild für den verfolgten Christen. Der Dialog zwischen dem Hohenpriester und Jesus wird kontrastreich dargestellt. Zunächst antwortet Jesus auf die Frage, ob er *Christus, der Sohn Gottes*, sei, mit einem knappen *Du sagest's*. Die Weissagung, *des Menschen Sohn* (wird) *sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels* wird hingegen aufwändig und eindrucksvoll hervorgehoben: Die beiden Geigen nehmen das „Wolken-Motiv“ der Singstimme voraus und stellen geradezu dar, wie Jesus auf Wolken abwärts schwebt. Mit dieser Aussage hat Jesus sein Schicksal verwirkt. Der Hohenpriester bezeichnet sie als Gotteslästerung, und seine Berater verkünden in einem schneidenden Ton umgehend das Todesurteil: *Er ist des Todes schuldig*. Der Jesus verhöhnende Doppelchor *Weissage uns Christe, wer ist's, der dich schlug?* versinnbildlicht zwei Gruppen von Peinigern, die von

links und rechts auf Jesus einschlagen, und geht direkt in den Choral *Wer hat dich so geschlagen* über.

### **Verleugnung des Petrus**

Da ihn sein Nazarener Dialekt in Jerusalem verraten könnte, versucht Petrus den Tonfall der beiden fragenden Mägde nachzuahmen. Auch auf die dritte, nun vom spöttischen Chor ausgesprochene Feststellung, dass er *einer von denen* war, leugnet der Apostel abermals. Nach dem Krähen des Hahns folgt seine Reue: Trotz ihrer Kürze ist die Aussage *weinete bitterlich* von grösster schmerzhafter Ausdruckskraft; der Rhythmus lässt das Schluchzen deutlich erkennen. In der eindrucksvollen Alt-Arie *Erbarme dich* sind die Tränen (*Zähren*) besonders hervorgehoben. Der Choral *Bin ich gleich von dir gewichen* führt wieder zu gefassterer Stimmung hin, weil die Gnade Gottes, die dem reuigen Sünder zuteil wird, die Rettung verheisst.

Der Tod Jesu wird nunmehr von seinen Gegnern beschlossen, wobei zwei gebrochene, verminderte Dreiklänge musikalischer Ausdruck dieses Komplotts sind. Der kurze spöttische Doppelchor *Was gehet uns das an?* erinnert an die zwei Gruppen handelnder Personen, die Hohenpriester und die Ältesten. Bach steigert die Dramatik, indem er ihnen wechselseitige Zurufe überträgt. Im folgenden Duett der beiden Priester



*Innenansicht der Thomas-Kirche in Leipzig, wo am 15. April 1729 die Matthäus-Passion uraufgeführt wurde.*

liegt der Hauptakzent auf *Blutgeld*; bei dessen letzter Nennung schreibt Bach einen Triller - ein deutlicher Ausdruck ekelerregenden Schauders.

Die Bass-Arie *Gebt mir meinen Jesum wieder* ist als Kommentar eines gläubigen Zeitgenossen Bachs zu verstehen. Indem er sich als reuiger Sünder mit Judas vergleicht, kann er die Rückgabe der Silberlinge als Vorbild seiner eigenen Umkehr begreifen: Der gläubige Christ, der um finanzieller Vorteile willen Christi Weg verlassen hat, bereut, indem er sich von seinem Gewinn trennt. Realistisch zeichnet die Solovioline die auf dem Tempelboden hinrollenden Silberlinge nach.

### Jesus vor Pilatus

Das Verhör des Pilatus nimmt einen nicht vorhergesehenen Verlauf. Bei den Worten *dass sich auch der Landpfleger sehr verwunderte* wechselt die Tonart überraschend nach D-Dur. Eine dramatische Steigerung bringt die zweite Pilatus-Szene, wo die Ehefrau ihren Mann bedrängt, diesen *Gerechten* nicht zu verurteilen. Pilatus will zwar das Volk beeinflussen und Jesus freigeben, doch ist ihm dieser Prozess keine politische Verstimmung wert. Dank Intrige und Manipulation gewinnen die Gegner Jesu die Oberhand: Auf den einmütigen Schrei *Barrabam* folgt das Fugato *Lass ihn kreuzigen*. Vom Bass angeführt, fordern alle Stimmen nacheinander die Todesstrafe. Die aggressive Hektik wird durch

die selbständige Flötenstimme unterstrichen. Im folgenden Choral *Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe* durchschreitet der Bass gleich zu Beginn eine chromatische Linie. Dieser Passus duriusculus (chromatisch ausgefüllte Quart) und die aufsteigende Tonfolge verweisen beide auf die Erhöhung Jesu am Kreuz.

### Schreie statt Argumente

Hilflos mutet die Frage des Pilatus nach den Übeltaten Jesu an. Auf sie folgt später die noch wütendere Antwort des Volkes, die den vorhergehenden Ausruf *Lass ihn kreuzigen* um einen Ganztonschritt erhöht wiederholt. Die rhetorische Praxis, statt zu argumentieren bereits Gesagtes einfach lauter und in höherer Stimmlage zu wiederholen, ist realistisch in Musik umgesetzt.

Zwischen diese beiden dramatischen Chor-Fugati bettet Bach ein beschauliches Sopran-Rezitativ mit Da-capo-Arie ein, die Jesu Wohltaten aufzählen und eine Replik auf die Frage des Pilatus darstellen. Der innigen Gesangsmelodie *Aus Liebe will mein Heiland sterben* ist eine Querflöte beigegeben, welche die wehmütig-behutsame Stimmung mitgestaltet. Um so grösser wirkt der Kontrast zur folgenden Wiederkehr des Fugatos.

Pilatus distanziert sich von der Forderung des Volkes nach der Kreuzigung Jesu. Er bezeichnet ihn als *Gerechten* und überlässt es dem Volk, die Verantwortung für das weitere

Geschehen zu übernehmen. Wild erregt nimmt der fanatisierte Turba-Chor die Herausforderung an: *Sein Blut komme über uns*.

Das drastische Rezitativ *Erbarm es Gott* ist mit barocken Bildern oder Statuen zu vergleichen, die den blutenden Jesus inmitten seiner brutalen Peiniger darstellen. Die erregten Ausrufe und die abgehackten Wortgruppen des Texts schildern die Geißelung. Der unerbittlich starre, punktierte Rhythmus der Schläge, die grossen Intervallsprünge der Melodie und die scheinbar planlos sich

windende Modulationskette brechen alle unvermittelt mit einem g-Moll-Schlussakkord ab, was wie ein musikalisch nachgezeichneter Kollaps wirkt. Die anschliessende Arie *Können Tränen meiner Wangen* bezieht sich zwar im punktierten Rhythmus auf das Rezitativ, beruhigt jedoch die Erregung durch ihre klare Form und durch grössere Texteinheiten. Die Schilderung der Dornenkrönung mündet in den achtstimmigen Spottchor *Gegrüsset seist du*. Die Flöten unterstreichen durch ihre exponierte, grelle Lage den Ausdruck der Frechheit.



*Der sündige Mensch – ein knechtischer Tor vor Gott: Die sinnenfrohe Barockzeit personifiziert stärker als frühere Jahrhunderte Tugenden und Laster, Göttliches und Dämonenhaftes. Die „heilsame Betrachtung“ der Passion soll das Sündenbewusstsein steigern und die Dankbarkeit für die Erlösung bewirken. Daher erscheinen die Sünden auch in Bachs Werk in vielfältiger Gestalt. Sie sind sehr zahlreich, denn sie finden sich wie „Körnlein des Sandes an dem Meer“ (siehe Johannes-Passion). Doch die Erbschuld und alle Sündenlast wird durch Leiden und Tod Christi getilgt. Christus ist „bereit, den Kelch, des Todes Bitterkeit zu trinken, in welchen Sünden dieser Welt gegossen sind und hässlich stinken“, wie es im Bass-Rezitativ nach dem ersten Gebet Jesu auf dem Ölberg heisst.*

A page of handwritten musical notation for the Mattheus-Passion. The page features approximately 15 staves of music. The top half contains several systems of staves with dense musical notation, including various note values, rests, and clefs. The bottom half of the page shows more staves, some of which are mostly empty or contain sparse notation, possibly representing a different part of the score or a section that has been partially written. The handwriting is clear and consistent, characteristic of Bach's autograph manuscripts.

*Bach selbst muss die Mattheus-Passion sehr geschätzt haben. Die autographe Partitur ist eine der schönsten Notenhandschriften des Komponisten.*



### Jesu Kreuzweg und Kreuzigung

Die Schilderung des Kreuzwegs ist im Evangelientext knapp gehalten. Entsprechend gestaltet auch Bach diesen Abschnitt nur durch ein kurzes Rezitativ und die Arie *Komm, süßes Kreuz*. Es sei allerdings daran erinnert, dass er eine dramatische Darstellung des Kreuzwegs im Eingangschor der Passion vorangestellt hat.

Im achtstimmigen Doppelchor *Der du den Tempel Gottes zerbrichst* sind Schlüsselworte *bauen* und *steig herab* in der Melodierichtung dem Wortsinn entsprechend komponiert. Ähnlich verfährt Bach beim zweiten Spottchor *Andern hat er geholfen*. Die Doppelchörigkeit weist in beiden Fällen ein weiteres Merkmal auf: Zu Beginn ist eine überlappende Abwechslung der beiden Chöre zu hören, am Ende finden sie jedoch – als Zeichen inhaltlicher Übereinstimmung – immer zur Vierstimmigkeit zusammen, die am Schluss des zweiten Spottchors sogar durch Einstimmigkeit verstärkt wird.

Der schmerzhafteste Aufschrei *Ach Golgatha* steht am Anfang und am Ende des klagenden Rezitativs. Düster und rhythmisch unerbittlich streng gestalten die Oboen und das Continuo den klanglichen Rahmen, in dem die Altstimme in kurzen Phrasen und harmonisch ziellos ihre Verzweiflung ausdrückt. Zuletzt findet sie nicht einmal mehr den Grundton an, sondern bricht auf dem Leitton g unvermittelt ab.

Gefasster klingt die Arie *Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgedehnt*. Nicht mehr das Leiden, sondern die Erlösungstat steht im Vordergrund. Doch auch hier hat der Instrumentalpart einen unbeirrten, durchgehenden Rhythmus; noch ist kein ruhiger Rückblick auf den Kreuzestod möglich, die Handlung treibt vorwärts. Auch die zaghaft eingestreuten Fragen des zweiten Chors drücken die Orientierungslosigkeit der Anhänger Jesu aus.

### Ohne Heiligenschein

Die letzten Worte Jesu werden zuerst in seiner aramäischen Muttersprache (*Eli, lama asabthami?*), dann in deutscher Übersetzung (*Mein Gott, warum hast du mich verlassen?*) zitiert. Diese Jesu-Worte erklingen nur im Secco-Rezitativ und nicht, wie sonst üblich, im Accompagnato-Rezitativ durch die Continuo-Instrumente und die höheren Streichinstrumente begleitet. Die Rezitativ-Begleitung ist ein besonderes Merkmal des venezianischen Opernstils, der den Königen und anderen hochgestellten Personen vorbehalten ist. Bach vermeidet hier diesen musikalischen „Heiligenschein“ und drückt damit viel stärker als der bloße Text die Verzweiflung des Sterbenden aus.

In knappen Worten berichtet der Evangelist *Jesus schrie abermal laut und verschied*. Unmittelbar an das Sterben Jesu schliesst der Choral *Wenn ich einmal soll scheiden* an, der das letzte Wort *verschied* wieder

aufnimmt und damit den Bezug auf das eigene Ende jedes Menschen herstellt. Die chromatische Linie im Tenor und Bass verleiht den Worten *kraft deiner Angst und Pein* eine beklemmende Wirkung.

### Kreuzabnahme und Grablegung

Das folgende Rezitativ reisst die Hörer aus der verinnerlichten Stimmung heraus. In ungewohnter Dramatik zeichnet der Generalbass durch Zweiunddreissigstelnoten das Zerreißen des Vorhangs und das Erbeben der Erde nach. Die erregte Stimme des Evangelisten durchmisst den Tonraum von fast zwei Oktaven. Chromatische Bass-

gänge über eine ganze Oktave sorgen für harmonische Unruhe, die dann kontrastreich in das ruhige Glaubensbekenntnis des Hauptmanns und derer, *die bei ihm waren*, übergeht.

Die folgende Schilderung des Evangelisten zerfällt in zwei Teile, die durch Tonartwechsel voneinander getrennt sind. Während über die Frauen, die dem tragischen Geschehen *von ferne zusahen* und innerlich betroffen waren, in Molltonarten berichtet wird, ist die Nennung Josephs von Arimathia, der Pilatus um die Herausgabe des Leichnams Jesu bittet, über Es-Dur nach B-Dur geführt. Damit ist auch musika-



*Angesichts der schnellen Vergänglichkeit des Lebens und im besonderen Bewusstsein um die vanitas mundi (Andreas Gryphius: „Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden.“) war besonders dem Menschen der Barockzeit das Gericht Gottes eine immer gegenwärtige Realität. Bach thematisiert in seinem Werk die Angst vor Gottes Gericht, schildert aber auch anschaulich und dramatisch Luthers Rechtfertigungslehre durch den Glauben an den Erlöser Christus, die von der Angst vor dem zürnenden Gott befreien will. Um die Rettung vor dem zornigen Gott geht es auch im Choral, der unmittelbar an das Sterben Jesu anschliesst: „Wenn mir am allerbängsten wird um das Herze sein, so reiss mich aus den Ängsten kraft deiner Angst und Pein“.*

lich eine ruhige Stimmung eingekehrt, die das Rezitativ *Am Abend, da es kühle war* aufnimmt. Die bewegte Bassstimme erfährt die Beruhigung durch liegende Basstöne im Continuo und eine harmonische Geschlossenheit, der sich auch die ruhig hervortretende erste Geige mit ihren Akkordbrechungen unterordnet. Die von Bach gewählte Stimmung erklärt sich durch den Kernsatz des Rezitativs: *Der Friedensschluss ist nun mit Gott gemacht, denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht.*

Die innere Bereitschaft zum Handeln, welche die Bass-Arie *Mache dich, mein Herze rein* ausdrückt, wird durch das bewegte Zeitmass des Zwölfachteltakts sowie durch die klangliche Schärfe der Oboen wiedergegeben. Einige bedeutsame Worte werden durch lange Notenwerte oder behutsame Koloraturen hervorgehoben. Während die folgenden Rezitative sachlich die Grablegung Jesu schildern, zeugt der Turba-Chor der Hohenpriester und Pharisäer, die Pilatus um die Bewachung des Grabes bitten, von zunehmender Erregung (*ärgster Betrug*). Die Grablegung endet mit dem Abschiednehmen aller Solostimmen, die jeweils von einem litaneiartigen Chorsatz mit den Worten *Mein Jesu, gute Nacht* unterbrochen werden.

Im Schlusschor *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, der wie der Eingangschor auf einer Wechselrede beruht, nimmt die gläubige Gemeinde vom toten Jesu Abschied. Auch innerhalb dieser Totenklage schliesst

sich ein Kreis, da der Anfang mit seiner Orchestereinleitung in den letzten Takten wiederkehrt. Im Mittelteil tritt eine Beruhigung ein und die Chöre trennen sich: Der erste Chor spricht in der zeitgebundenen Sprache Picanders die Konsequenzen der Heilstat Jesu für die christliche Seele an (*soll dem ängstlichen Gewissen ein bequemes Ruhekitzen und der Seelen Ruhstatt sein*). Der zweite Chor ruft dreimal - wie nach liturgischem Brauch - Jesu Gliedern *ruhet sanfte, sanfte ruht!* zu. Darauf kehrt der erste Teil des Chorsatzes wieder, womit die tragische Stimmung, die persönliche Betroffenheit *in Tränen*, die Passion abschliesst.

### Musik als Offenbarung

„Bachs Musik nimmt uns an die Hand, führt uns, birgt uns und lässt uns erfahren: der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand. Sie wird uns“, wie Günther Jena ausführt, „Schlüssel zum Leben und Schlüssel zum Tod. Ja, wird sie nicht zur Offenbarung Gottes, wie es die Bibel von der Einweihung des salomonischen Tempels schildert (2 Chronik 4,13)? Dort wird beschrieben, wie unter dem Erklängen der *Trompeten, Zimbel und Saitenspiele* das *Haus des Herrn erfüllt mit einer Wolke* war - das bekannte Bild der Gegenwart Gottes -, *so dass die Priester nicht zum Dienst hinzutreten konnten*. An dieser Stelle hat Bach handschriftlich in seiner persönlichen Bibel vermerkt: *Bey einer andächtigen Musig ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart.*“

Folco Galli



## **Barbara Zinniker**

Sopran

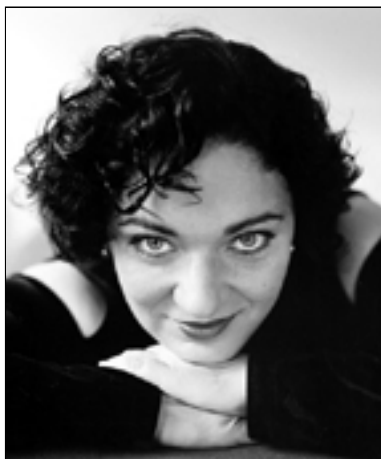
Die Sopranistin Barbara Zinniker erwarb das Diplom für „Alte Musik“ an der Schola Cantorum in Basel. Gleichzeitig begann sie das Gesangsstudium bei Elisabeth Zinniker. 1993 erhielt sie das Lehrdiplom SMPV für Gesang mit Auszeichnung.

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.



## Maria Riccarda Wesseling

Alt

Die Bündnerin Maria Riccarda Wesseling erhielt ihre Ausbildung mit Auszeichnung an den Hochschulen für Musik in Bern und Amsterdam. Sie gastiert an der Opéra National de Paris, Opéra National de Lyon, Finnischen Nationaloper Helsinki, Semperoper Dresden, Opernhaus Bayreuth, Teatro Real Madrid, Palau de la Musica Barcelona, Philharmonie Essen, Tonhalle Zürich, Concert Gebouw Amsterdam, sowie den Festivals in Halle, Schwetzingen, Salamanca, Valladolid, Ambro-nay, Beaune und Montpellier. Ihr Repertoire reicht von den grossen Barockpartien bis zu zeitgenössischen Rollen. Sie singt ebenso Mozarts, Strauss', Bellinis Hosenrollen wie die Cenerentola von Rossini und die Hedwig in Offenbachs *Rhein-Nixen*.

Ebenso ist Maria Riccarda Wesseling

auch auf dem Konzertpodium häufig zu hören, sei es in den grossen Oratorien, in Musik von Wagner, Chausson, Schönberg, Mahler oder Strauss. Sie arbeitet regelmässig mit Dirigenten wie Philippe Herreweghe, Jesus Lopez-Cobos, Mark Minkowski und wird dabei von führenden Orchestern begleitet.

In der letzten Spielzeit trat die Sängerin beim Jubiläum der Kölner Philharmonie mit dem Chamber Orchestra of Europe auf und debütierte mit Mozarts *Davidde Penitente* am Teatro Real Madrid; bei den Zürcher Juni-Festwochen sang sie in Schumanns *Manfred* unter Christopher Hogwood und verkörperte an der Opéra de Lyon die weiblichen Hauptrollen in Zemlinskys *Florentinische Tragödie* und Sciarrinos *Luci mie traditrici*.



## **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.



## Hiroshi Oshima

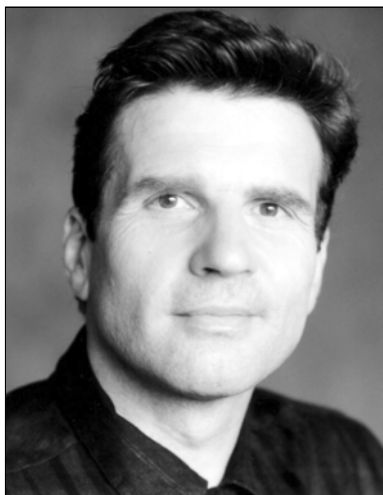
Tenor

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.



## Wolfgang Holzmaier

Bariton

Wolfgang Holzmaier wurde in Vöcklabruck (Österreich) geboren und studierte an der Musikhochschule Wien bei Hilde Rössel-Majdan (Gesang) und Erik Werba (Lied). Als Liedsänger tritt der Künstler regelmäßig in den führenden Musikzentren der Welt auf, wie etwa in London, Lissabon, New York, Washington, Wien, beim Risör Festival, Bath Festival, Menuhin Festival Gstaad, den Bregenzer Festspielen sowie beim Carinthischen Sommer. Wolfgang Holzmaier schätzt als Partner am Klavier Imogen Cooper, Till Fellner, Russell Ryan, Roger Vignoles und Gérard Wyss.

Auf der Opernbühne sang er 2006 Papageno (*Zauberflöte*) in Dallas unter Graeme Jenkins, Don Alfonso (*Così*) in Lyon unter William Christie und in Toronto unter Richard Bradshaw und Faninal (*Rosenkavalier*) in Seattle un-

ter Asher Fish. Für die Zukunft sind Eisenstein (*Fledermaus*) in Dallas, Don Alfonso (*Così*) in Lyon, Demetrius (*Midsummer Night's Dream* von Britten) in Toronto und Faninal (*Rosenkavalier*) in Hong Kong geplant.

Wolfgang Holzmaier arbeitet mit führenden europäischen und amerikanischen Orchestern zusammen, wie dem Israel Philharmonic Orchestra, den Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Cleveland Orchestra, den Wiener Symphonikern oder dem Concertgebouw unter Dirigenten wie Blomstedt, Boulez, Chailly, v. Dohnány, Frühbeck de Burgos, Haitink, Harmoncourt. Seit 1998 leitet er eine Lied- und Oratorienklasse am Mozarteum in Salzburg und gibt Meisterkurse in Europa und Nordamerika. Außerdem ist er Visiting Professor am Royal College in London.





## Jörg Gottschick

Bass

In Düsseldorf geboren; private Gesangsausbildung in Hamburg und Berlin, seit 1986 bei Ks. Loren Driscoll (Deutsche Oper Berlin). Seit 1987 freischaffender Sänger, vorwiegend im Konzert- und Oratorienfach.

Konzerte und Liederabende in Japan, Nord- und Südamerika, zahlreiche Uraufführungen. Opernproduktionen mit freien Gruppen (Berliner Kammeroper, Neue Opernbühne Berlin) und Gastverträge an verschiedenen Theatern (Staatsoper Unter den Linden, Komische Oper).

Von 1989 bis 1998 Dozent für Gesang und Sprecherziehung an der Kirchenmusikschule Berlin-Spandau. Seit Oktober 2002 Lehrbeauftragter für

Gesang an der Universität der Künste Berlin. Mitwirkung an Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen.

Zusammenarbeit mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, dem DSO Berlin, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Cleveland Orchestra und der Akademie für alte Musik und Dirigenten wie Christoph von Dohnanyi, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Marcus Creed usw.

Auftritte bei internationalen Festspielen (Dresden, Salzburg, BBC Proms, Maggio Musicale Florenz). Hat durch sein kurzfristiges Einspringen die Aufführungen der Matthäus-Passion von Carl Philippe Emanuel Bach in der Karwoche 2006 im Berner Münster gerettet.

## Camerata Bern

Gegründet 1963, angeregt durch die Idee, in einer kleinen, flexiblen Formation ohne Dirigenten zu konzertieren, hat sich die Camerata Bern schnell zu einem weltweit anerkannten Kammerorchester entwickelt.

Das Spiel der 14 Ensemblemitglieder - alle ausgebildete Solisten und Kammermusiker - zeichnet sich durch eine subtile, homogene Klangkultur aus. Unter der künstlerischen Leitung von Erich Höbarth, den Gastleitern Kolja Blacher, Christine Busch, Thomas Zehetmair, Arvid Engegard u.a. pflegt das Ensemble ein vielseitiges, vom frühen Barock bis zur Gegenwart reichendes Repertoire. Diese Qualitäten führen zur Zusammenarbeit mit Solisten wie

Heinz Holliger, Radu Lupu, Peter Serkin, Gidon Kremer, Aurele Nicolet, Nathan Milstein, András Schiff. Zahlreiche Tourneen führten das Kammerorchester durch Europa, nach Nordamerika, Südasien, Fernost, Australien und Japan. Die vorliegenden Aufnahmen haben mehrere internationale Auszeichnungen gewonnen, wie den Preis der Deutschen Schallplattenkritik, den Grand Prix International du Disque und den International Record Critics Award.

Aufgrund ihrer Vielseitigkeit und Tiefe im Ausdruck, ihrer Stilsicherheit und Virtuosität, ihrem Charisma, ihrer Begeisterungsfähigkeit und Hingabe gilt die Camerata Bern als eines der führenden Kammerorchester Europas.



## 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 Choir 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.





**Yvonne Eisenring**, Sopran

Spiel, Spass, Ausdrucksform. Musik und vor allem das Singen hat eigentlich in meinem ganzen bisherigen Leben eine Rolle gespielt, sei es als einer der Höhepunkte an Weihnachten, wenn die ganze Familie zusammen althergebrachte Lieder

singt, sei es als Zeitvertreib beim Staubsaugen oder sei es später auch als etwas organisiertere Form in einem Chor. So trat ich mit neun Jahren in einen Jugendchor ein, besuche seit der siebten Klasse jährlich ein Singlager und habe auch in unserem Schulchor bereits einige Konzerte mitgesungen. Nachdem ich in der Tertia mit Sologesangslektionen begonnen habe, ist mein Eintritt in den bkc die neuste Entwicklung meiner gesanglichen Betätigung.

Allerdings beschäftige ich mich nicht nur durch den Gesang mit der Musik, sondern tanze seit elf Jahren auch Ballett. Auf diese Weise wird Musik für mich zu einer Ausdrucksform, welche einen Gegenpol zur Schule und meinen naturwissenschaftlichen Interessen setzt.



**Alois Eisenring**, Tenor

Das Singen haben mir meine Eltern mit auf den Weg gegeben, sei es in den Genen oder auf unseren gemeinsamen Wanderungen zum Besuch der Grosseltern oder in den Wald zum Bräteln oder Beerenpflücken – ohne Singen kehrten wir kaum je nach Hause zurück. Im Primarschulalter erhielt ich zu Weihnachten eine Handharmonika und durfte während ca. zwei Jahren eine Ausbildung darauf geniessen. Nach dem Eintritt ins Untergymnasium (Internat) packte ich die „Handorgel“ nur noch in den Ferien aus, um sie dann in den letzten zwei Jahren des Gymnasiums wieder auszugraben und „hochzuhalten“. Als Zweitinstru-

ment zur Bassgitarre kam sie zum Einsatz. Zu dritt als „Carmels“ (nicht die später unter diesem Namen bekannte Band – ob es Spionage war, wissen wir nicht) spielten wir auf Hochzeiten und am Karneval von Volksmusik bis Rock n’ Roll eine breite Palette an Musik. Dies half unser Taschengeld aufzubessern. Spass am Chorsingen bekam ich in der Gymnasialzeit mit der Aufführung von drei grösseren Werken.

Nach der Matura verlor ich meine Bandkollegen aus den Augen. Musik genoss ich die nächsten 30 Jahre vor allem als Zuhörer, obwohl ich verschiedentlich von Chören zum Mitmachen angegangen wurde. Schliesslich anerbote sich ein Projekt im Freien Gymnasium Bern, um als Eltern den Jugendchor zu unterstützen und zu verstärken. Diese Gelegenheit zum Singen zusammen mit der jüngsten Tochter wollte ich mir nicht entgehen lassen. Aus dem ersten Projekt wurde ein zweites und so kam auch der Wunsch, mich wieder vermehrt aktiv der Musik zu widmen. Ich habe gemerkt, dass dies für mich eine schöne Herausforderung und Singen eine wohlthuende Teamarbeit ist.

