



MITTEILUNGSBLATT DES BERNER KAMMERCHORS

2009 / 1

Werkeinführung

- 4 Johann Sebastian Bach:
Markus-Passion
- 14 Unsere Solistinnen und Solisten
19 Unser Orchester

Marktplatz

- 20 Konzert mit der Kaiserin von
Japan
21 Eintritt



Das Mitteilungsblatt des Berner
Kammerchors erscheint dreimal jährlich.

Redaktion:
Folco Galli

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

Druck: Print Shop Flückiger, Bern

Website: www.bernerkammerchor.ch

Berner Münster

Mittwoch, 8. April 2009, 19.30 Uhr

Karfreitag, 10. April 2009, 16.00 Uhr

Johann Sebastian Bach

(1685 – 1750)

Markus-Passion

Rebecca Ockenden, Sopran

Alexandra Rawohl, Mezzosopran

Clemens Löschmann, Tenor

Matthias Müller, Tenor

Marc Olivier Oetterli, Bariton

Berner Kammerchor

Camerata Bern

JÖRG EWALD DÄHLER

Leitung

Johann Sebastian Bach

Markus- Passion

Nach der *Johannes-Passion* (1724) und der *Matthäus-Passion* (1727) war die *Markus-Passion* das dritte grosse oratorische Werk, das Johann Sebastian Bach während seiner Amtszeit als Thomas-Kantor am 23. März 1731 in Leipzig aufführte. Von letzterer Passion ist allerdings nur das Textheft von Christoph Friedrich Henrici, genannt Picander, überliefert. „Die Partitur ging nach Bachs Tod wahrscheinlich in die achtlosen Hände seines ältesten Sohnes Wilhelm Friedemann über“, ist als mutmasslicher Grund für den Verlust genannt worden. Andere Musikwissenschaftler verwerfen eine solche Sündenbocktheorie, da Wilhelm Friedemann Bach „ein so hervorragender Musiker war, dass die Preisgabe des väterlichen Erbes unvorstellbar ist“. Unhaltbar erscheint die Vermutung, Bach habe das Material selbst vernichtet, weil es ihm angesichts der bedeutenden *Matthäus-Passion* nicht gut genug erschienen sei. Selbst wo Bach bei der Wiederverwendung älterer Werke Änderungen anbrachte, hat er in keinem bekannten Fall das Original zerstört. Und sein Sohn Carl Philipp Emanuel hat einmal bemerkt: „Man ist von ihm gewohnt gewesen, nichts als Meisterstücke zu sehen“. Lange war die *Markus-Passion* für

die Musikwissenschaft ein hoffnungsloser Fall, weil „quantitativ zu wenig blieb, um das Stück lebensfähig zu erhalten, qualitativ viel zu viel, um es sterben zu lassen“. Trotz der enormen Schwierigkeiten sind in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verschiedene Versuche unternommen worden, um das Werk zu rekonstruieren und wieder aufführen zu können. Gustav Adolph Theill hat seine Beweggründe, die auch für die anderen Rekonstruktionsversuche zutreffen, wie folgt auf den Punkt gebracht: „Die Mischung aus echtem, vielleicht echtem und sicher unechtem kompositorischem Material will nicht den Verlust der *Markus-Passion* vergessen machen, sondern den Verlust des unvollständigen Echten vermeiden helfen.“

Ein neuer Versuch

Der Berner Kammerchor lehnt sich bei seiner Aufführung der *Markus-Passion* im Wesentlichen an die vom Bärenreiter-Verlag veröffentlichte Fassung an. Verantwortlich für diese Edition zeichnet Andor Gomme (1930-2008), der als Professor für Englische Literatur und Architekturgeschichte an der University of Keele (England) tätig gewesen ist und nebenbei sein ganzes Leben in zahlreichen Chören gesungen hat. Auch dieser „neue Ver-



Nach der Johannes- und Matthäus-Passion war die Markus-Passion das dritte grosse oratorische Werk, das Johann Sebastian Bach während seiner Leipziger Amtszeit aufführte.

such mit der *Markus-Passion*“ beansprucht nicht darzustellen, was zu Bachs Lebzeiten aufgeführt wurde. Er will lediglich ein Meisterwerk Bachs verfügbar machen und zu diesem Zweck eine geeignete Fassung finden. Gommers Rekonstruktion schliesst das erhaltene Notenmaterial ein, das mit Sicherheit von Bach für die ursprüngliche Aufführung geschrieben oder zusammengestellt worden ist. Hinzu kommen Teile aus vorgängig entstandenen Kantaten, bei denen es plausibel erscheint, dass sie für die neue Partitur adaptiert wurden. Die vollständig verlorene Vertonung des Evangeliums wird durch die entsprechenden Stücke aus der *Markus-Passion* von Reinhard Keiser (1674-1739) ersetzt.

Jörg Ewald Dähler erscheint Gommers Rekonstruktionsversuch am bes-

ten gelungen. Ein wichtiger Teil in einer Passionsvertonung sind die Rezitative, die Vertonung des Evangelientextes. Was tun, wenn dieser Teil fehlt? Einige Editoren verzichten auf eine Vertonung und lassen den Text lesen. Dies hat allerdings zur Folge, dass jeder Choral oder Chor angestimmt werden muss, was störend wirkt. Ein anderer Autor hat alle Texte selber vertont, was angesichts Bachs Meisterschaft sehr zweifelhaft ist. Gomme entnahm die Rezitative der *Markus-Passion* des Hamburger Opernkomponisten Reinhard Keiser, und zwar aus einem ganz bestimmten Grund, unterstreicht Dähler: Lange Zeit existierte diese Passion nur in der Handschrift von Johann Sebastian Bach, und man weiss, dass er sie mehrfach aufgeführt hat. Durch Zu-



Die *Markus-Passion* wurde am 23. März 1731 in der Thomas-Kirche in Leipzig uraufgeführt und geriet schon bald danach in Vergessenheit.

fall entdeckte man zwischen den Opernpartituren in Hamburg Keisers *Markus-Passion*. Dass Gomme die Rezitative aus dieser Passion wählte, ist daher nahe liegend.

Allerdings folgt Dähler nicht blindlings der Bärenreiter-Ausgabe. Als ein Musiker, der sich sein Leben lang mit Bach beschäftigt hat, bringt er kleinere und grössere Änderungen an, die von Transpositionen bis zur Auswechslung ganzer Nummern reichen. So wird der Berner Kammerchor in der Karwoche 2009 erstmals in seiner Geschichte Bachs *Markus-Passion* aufführen.

Ein Parodiewerk

„Man geht bereits seit geraumer Zeit davon aus, dass es sich bei der *Markus-Passion* in weiten Teilen um ein Parodiewerk gehandelt haben muss“, schrieb Andor Gomme 1998 in der Zeitschrift *Musik und Kirche*. Die problematischen Arbeitsbedingungen Bachs sowie ein Tiefpunkt in der Beziehung zu seinen engstirnigen Arbeitgebern machten es ihm unmöglich, die Komposition eines gänzlich neuen Werks für den Karfreitag ernsthaft in Erwägung zu ziehen. Er wandte sich deshalb mit der Bitte an Picander, für ihn ein Libretto zu verfassen, für dessen Vertonung er angesichts der relativ geringen Anzahl lyrischer Nummern – sechs Arien und zwei grosse Chöre – auf bereits vorhandene und verfügbare Kompositionen zurückgreifen konnte.

Bereits im 19. Jahrhundert vermutete

Wilhelm Rust, dass Bach die Musik für den Eröffnungs- und Schlusschor sowie für drei Arien aus der Trauerkantate *Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl* BWV 198 übernommen haben könnte. Der Ausnahmecharakter dieser Komposition und der besondere Anlass ihrer Entstehung hielten Bach davon ab, das beim Gedenkgottesdienst für Kurfürstin Christiane Eberhardine im Jahr 1727 uraufgeführte Werk erneut in der ur-

T E X T E
Zur Passions-Music nach dem E-
vangelisten Marco am Char-Freytage
 1731.
Vor der Predigt.
 CHORUS.

Geh, Jesu, geh zu deiner Pein!
 Ich will so lange dich beweinen,
 Bis mir dein Trost wird wieder scheinen,
 Da ich verführet werde seyn.

Evang. Und nach zween Tagen war Ostern, und die Tage der süßen Brodie. Und die Hohen-Priester und Schriftgelehrten suchten, wie sie ihn mit Listem griffen und tödteten. Sie sprachen aber:
 Chorus. Ja nicht auf das Fest, daß nicht ein Aufruhr im Volk werde.

Evang. Und da er zu Bethanien war, in Simonis, des Außsätzigen Hause, und saß zu Tische, da kam ein Weib, die hatte ein Glas mit ungefälschtem und köstlichen Narden-Wasser; Und sie zerbrach das Glas, und goß es auf sein Haupt. Da waren etliche die wurden unwillig und sprachen:

Chorus. Was soll doch dieser Unrath? Man könte das Wasser mehr denn um dreyhundert Groschen verkauft haben, und dasselbe den Armen geben.

Evang. Und murreten über sie.

Von der *Markus-Passion* ist nur Picanders *Textheft* überliefert. Da Keisers *Passion* gemäss *Hamburger Praxis* erst mit dem Aufbruch zum Ölberg beginnt und nicht wie in Picanders *Libretto* bereits mit dem letzten Abendmahl einsetzt, musste Gomme in seiner Ausgabe einige Umstellungen vornehmen.



Für den Gedenkgottesdienst zu Ehren der sächsischen Kurfürstin Christiane Eberhardine komponierte Bach die Trauerode. Gewisse Sätze stimmen musikalisch mit der Markus-Passion überein.

sprünglichen Fassung aufzuführen. Zu möglichen Quellen für die drei verbleibenden Arien äusserte sich Rust allerdings nicht, und der Bachforscher machte auch keine Vorschläge für eine Rekonstruktion der Passion.

Rahmende Chorsätze

Im Eingangschor *Geh, Jesu, geh zu deiner Pein* wird der Chor mit seinen klagenden Einwüfen und Linien in das mit punktierten Rhythmen unruhig wogende Orchester integriert. Der Trost aus Jesu Leiden, die Veröhnung durch seinen Tod werden hier erfleht. „Von melodiebildender

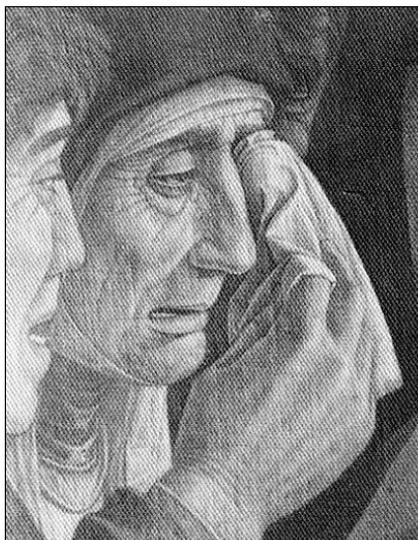
Bedeutung ist die Seufzermotivik (klagende, gemessene Halbtonwendungen auf- und abwärts), so dass bei aller Wärme des Klanges doch der Eindruck fassungsloser Trauer entsteht.“ (Harenberg)

Nicht zu folgen vermag Jörg Ewald Dähler der Hypothese, dass der Schlusschor der *Trauer-Ode*, welcher der toten Fürstin in barockem Überschwang ewiges Gedenken zusicherte (*Doch, Königin, du stirbst nicht*), musikalisch dem Schlusschor der *Markus-Passion* entspricht. „Dieser Chor ist viel zu tänzerisch und passt überhaupt nicht zu den Schlüsselworten *Grab, Leichenstein* und *Grab-schrift*.“ Dähler hat deshalb in Bachs Kantatenwerk nach einer überzeugenderen Alternative Ausschau gehalten und wurde in der Kantate zum zweiten Ostertag *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* BWV 6 fündig. „Der ganze Habitus dieses Chores entspricht dem Textverlauf: *Bei deinem Grab und Leichenstein* im langsamen Dreier-Rhythmus (übrigens dem gleichen Rhythmus wie in den Schlusschören der *Johannes-* und *Matthäus-Passion*), im Mittelteil erfolgt ein Wechsel zum geraden Takt bei den Worten *Von Herzen froh und dankbar sein* und im Schlussteil *Schau diese Grabschrift* kehrt der langsame Dreier-Takt zurück. Die Musik verläuft genau entsprechend der Textvorlage.“

Drei „sichere“ Arien

Was die Arien anbelangt, können drei aus der Trauerkantate *Lass, Für-*

Tränen



Tränen der Busse und Reue sind für den Barockmenschen ein wichtiger Ausdruck der Trauer über die eigenen Sünden. Sie haben als sinnliches Zeugnis für die Bereitschaft zu Reue und Busse grosses Gewicht. Das Tränenmotiv ist in der barocken Dichtung allgegenwärtig, doch genügt das Beweinen Christi nicht – der büssende Mensch soll untertauchen in den Tod des Erlösers. Die Dichterin Katharina von Greiffenberg lässt Christus vom Kreuz herab sagen: *Schau alles diss, o Mensch ich willig leid vor dich. Mit Buse-Thränen solst du wider träncken mich.*

Die Passionen Bachs sind bedeutende Belege für die Busstränen des

Mitleids (*compassio*). Sehr prominent findet sich in der *Markus-Passion* gleich zu Beginn im Eingangschor das Tränenmotiv: *Geh, Jesu, geh zu deiner Pein, ich will solange dich beweinen.* Auch in der *Matthäus-Passion* spielen Tränen eine wichtige Rolle, namentlich im Chor zur Gefangennahme Jesu: *O Mensch, beweine dein Sünde gross.* In der *Johannes-Passion* wird zum Tod Jesu die grosse Traurigkeit des sündigen Menschen bildhaft mit dem Fliessen dargestellt. Tränen allein genügen nicht, um der *compassio* angemessen Ausdruck zu geben, es sind Fluten von Tränen: *Zerfliesse, mein Herze, in Fluten der Zähren dem Höchsten zu Ehren.*

Im Schlusschor der *Matthäus-Passion* trauert die Seele mit Tränen: *Wir setzen uns mit Tränen nieder, und rufen dir im Grabe zu, ruhe sanfte, sanfte ruh.* Die *Johannes-Passion* klingt hingegen ganz im Sinne der lutherischen Erlösungslehre aus: *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, die ich nun weiter nicht beweine.* Ein weiteres Beweinen nach der Grablegung ist unnötig, da Christus uns das Heil erworben hat. Auch im Schlusschor der *Markus-Passion* scheint angesichts Christi *verdienstlich Leiden* die Erlösungsgewissheit auf; der Mensch will sich an Christi Grab und Leichenstein *stets weiden.*

stin, lass noch einen Strahl als gesichert betrachtet werden. Die erregte Sopranarie *Er kommt, er ist vorhanden* (Nr. 3 der *Trauer-Ode*) drückt die Unruhe bei der Gefangennahme und den Gedanken an Flucht aus. Mit der klagenden, resignierten Tenorarie *Mein Tröster ist nicht mehr bei mir* (Nr. 8 der *Trauer-Ode*) scheint Bach nach der entscheidenden Nacht- und Verräterstunde ein letztes Besinnen einzulegen, das mit den kommenden Turbulenzen zumindest musikalisch noch nichts zu tun hat. Die Altarie *Mein Heiland* (Nr. 5 der *Trauer-Ode*) antwortet ruhig und gefasst auf die Verheissung der Einsetzungsworte beim letzten Abendmahl.

Lösungen für die fehlenden Arien

Für die drei fehlenden Arien erscheinen Gomme folgende Lösungen plausibel:

- Die Altarie *Falsche Welt* benutzt mit ziemlicher Sicherheit die Musik der Eröffnungsarie aus der Kantate *Widerstehe doch der Sünde* BWV 54. Im einen Fall wird die Seele beschworen, der Sünde zu widerstehen, im anderen Fall wird die Vorspiegelung falscher Tatsachen in einer schmeichlerischen Welt zurückgewiesen. In beiden Texten wird das Wort *Gift* stark betont. Das pulsierende und unnachgiebige Ostinato der geteilten Violen und des Continocellos verleihen der Arie eine bedrohliche Düsterei und einen üppigen, dunklen Klang.
- Die Sopranarie *Angenehmes Mord-*

Geschrei im Anschluss an die Forderung der Menge nach Jesu Kreuzigung beginnt mit einem starken Oxymoron (zwei sich widersprechenden Begriffen in einem zusammengesetzten Wort). Zwischen dem Text dieser Arie und jenem der Schlussarie der Kantate *Ich bin in mir vergnügt* BWV 204 besteht eine enge metrische Parallele. Bach hatte diese Kantate vermutlich für seine Frau komponiert und diese Musik zwei weitere Male vorher benutzt: in der Hochzeitskantate *Vergnügte Pleißenstadt* BWV 216 und in der Leipziger Ratswahlkantate *Erwählte Pleißenstadt* BWV 216a.

- Die Sopranarie *Welt und Himmel* nach Christi Tod übernimmt die Arie *Leit, o Gott* aus der Hochzeitskantate *Herr Gott, Beherrscher alle Dinge* BWV 120a, die ihrerseits als Parodie zu grossen Anteilen auf der Leipziger Ratswahlkantate *Herr Gott, man lobet dich in der Stille* BWV 120 beruht. Diese strahlende Arie mit brillant figurierter Solo-Violine scheint schlecht zu diesem dunklen Moment der Passionserzählung zu passen. Doch letztlich mahnt uns der Text nach der Beschwörung von Himmel und Erde, den letzten Ausruf Jesu zu beherzigen, dass er uns durch seinen Tod das verlorene Paradies wiedergegeben hat.

Musik der Evangelientexte ist vollständig verloren

Die Musik zur Evangeliumserzählung, die im Vergleich zu den beiden anderen Passionen einen verhältnis-

mässig grossen Teil einnimmt, ist vollständig verloren. Nur bezüglich zweier Turbae (Volkschöre) gelang es der Musikwissenschaft, die entsprechende Musik zu entdecken: Beim Chor *Wo ist der neugeborne König der Juden?* aus dem *Weihnachtsoratorium* handelt es sich um eine Parodie von *Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel* aus der *Markus-Passion*. Und der unmittelbar folgende Chor *Er hat andern geholfen* ist aus der *Trauer-Ode* entlehnt, nämlich eine Adaption des Chores *An dir, du Vorbild grosser Frauen*.

Alle Versuche einer vollständigen Rekonstruktion der *Markus-Passion* müssen wegen fehlender Teile des Originals „hybrid“ bleiben. „Um nicht ein Pasticcio aus Bachs Oeuvre zusammenzustellen“, griff Gomme auf die *Markus-Passion* von Reinhard Keiser zurück. Die Idee, die Worte Christi mit einem Streicherklang zu umgeben und diesen bisweilen in Momenten höchster Spannung in energische Bewegung ausbrechen zu lassen, scheint Keisers ganz persönliche Erfindung zu sein. Bach, der in der *Johannes-Passion* noch dem Secco-Rezitativ (Continuo-Begleitung) verhaftet geblieben war, nahm das Accompagnato-Rezitativ in der *Matthäus-Passion* begeistert auf. Er setzte sich intensiv mit Keisers Rezitativen auseinander und adaptierte sie teilweise. Deshalb folgert Gomme, „dass die Rezitative in Bachs *Markus-Passion* denen Keisers sehr ähnlich gewesen sein

müssen und dass er möglicherweise auch einige von ihnen dafür adaptiert haben könnte“.

Den Turbae Keisers brachte Bach nicht die gleiche Aufmerksamkeit entgegen, denn sie sind „harmonisch ereignislos und kontrapunktisch etwas mechanisch, und es fehlt ihnen der Biss und der Sinn für das Dramatische, mit dem Bach die Menschenmengen in der *Matthäus-Passion* in Szene setzte“. Aus Gründen der Einheitlichkeit entschied sich Gomme allerdings, in seiner Rekonstruktion Keisers Vertonung der erzählenden Texte vollständig zu übernehmen.

Arie und Choräle umplatziert

Ein Problem bei der Verwendung von Keisers erzählenden Teilen ergibt sich aus dem Umstand, dass seine Passion nach der gängigen Hamburger Praxis erst mit dem Aufbruch zum Ölberg beginnt (Mk 14, 26) und nicht wie in Picanders Libretto bereits mit dem letzten Abendmahl (Mk 14,1) einsetzt. Im ersten Abschnitt der Erzählung sind eine Arie und drei Choräle enthalten. Um die von Bach geschriebenen oder adaptierten Musikstücke der Passion trotzdem alle zu verwenden, hat Gomme die Arie und die Choräle neu platziert. Er hat drei ohnehin zu lange Rezitative durch die Choräle (Nr. 5, 34 und 49) unterbrochen. Die Arie *Mein Heiland*, von Picander direkt nach dem letzten Abendmahl vorgesehen, ist weniger kontextgebunden als die anderen Arien und kann ebenso als Reflexion einer andächtigen Seele über die ge-

Das Grab Christi als Sündengrab

In der barocken Lyrik wird das Grab unterschiedlich gedeutet: Eine von Todessehnsucht bzw. Sehnsucht nach dem ewigen Leben bestimmte Haltung erblickt im eigenen Grab die Grablegung allen Kummers, wie etwa in BWV 60 zum Ausdruck kommt: Aus dem Grab wird ein *Friedenshaus*, denn: *Ich fahr ins Himmelshaus*. In anderen Texten wird hingegen das Grab Christi als Grab für unsere Sünden interpretiert. So heisst es etwa in BWV 5: *Mein treuer Heiland tröstet mich, es sei verscharrt in seinem Grab, was ich gesündigt habe*. Auch die Schlusschöre der Passio-

nen deuten das Grab Christi als Zeichen und Garant für die Erlösung:

- *Schau diese Grabschrift sollst du haben: Mein Leben kommt aus deinem Tod, hier hab' ich meine Sündennot und Jesum selbst in mich begraben (Markus-Passion).*
- *Euer Grab und Leichenstein soll dem ängstlichen Gewissen ein bequemes Ruhekissen und der Seelen Ruhstatt sein (Matthäus-Passion).*
- *Das Grab, so euch bestimmt ist und ferner keine Not umschliesst, macht mir den Himmel auf und schliesst die Hölle zu (Johannes-Passion).*



samte Passionsgeschichte interpretiert werden. Gomme hat sie deshalb unmittelbar vor den Schlusschor gestellt, wo sie Teil des abschliessenden Trostes nach der Bestattung wird.

Die *Markus-Passion* enthält eine grosse Zahl von Chorälen (vier mehr als in der viel längeren *Matthäus-Passion*). Sie sind alle in der Sammlung des Bach-Schülers Johann Philipp Kirnberger und des Bach-Sohnes Carl Philipp Emanuel enthalten und finden sich – bis auf zwei Ausnahmen – auch in Gommies Rekonstruktion. Auch bei den Chorälen hat Jörg Ewald Dähler Hand angelegt. Stellenweise mutet die Textfolge seltsam an, besonders augenfällig wenn nach dem Rezitativ Nr. 52 (*Mein Gott, warum hast du mich verlassen*) der Choral Nr. 53 mit den Worten fortfährt: *Keinen hat Gott verlassen*. Dähler hat deshalb einige Streichungen und Auswechslungen vorgenommen oder lässt vereinzelt eine andere Strophe singen. So hat er etwa den Choral Nr. 53 gestrichen, den Choral Nr. 9 durch den passenderen Choral Keisers *Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit* ersetzt. Und nach den beiden Turbae *Kreuzige ihn* hat er den Choral *O hilf Christe, Gottes Sohn* eingefügt, um einen abrupten Übergang zur folgenden Arie zu vermeiden.

Bedeutende Originalkomposition

Die Trauerkantate *Lass, Fürstin, lass*

noch einen Strahl zählt zu Bachs langen und üppig instrumentierten Kantaten. Für die Komposition standen ihm zehn Tage zur Verfügung; die kaum leserliche Partitur zeugt von der Eile, mit der Bach sie anfertigen musste. Gomme geht deshalb davon aus, dass Bach für die Kurfürstin nicht eine völlig neue Komposition schuf, sondern ein Teil der Musik schon für andere Gelegenheiten entstanden war und nun rasch adaptiert wurde. Als deutlichsten Hinweis auf eine Adaption erachtet er den merkwürdigen Kontrast zwischen den eröffnenden Worten der Arie *Verstummt, ihr holden Saiten* und dem energischen Spiel der Streicher im Orchester, der an keiner Stelle mit dem Text übereinstimmt. Keines der Stücke kann auf früher entstandene (erhaltene) Werke zurückgeführt werden, aber fast alle Sätze werden in der *Markus-Passion* wiederverwendet. Demnach kann es nach Gommies Ansicht gut möglich sein, dass Bach 1727 bereits mit der Arbeit an der *Markus-Passion* begonnen hatte und dass mehrere Nummern schon so weit gediehen waren, dass er sie für die *Trauer-Ode* verwenden konnte. „Folglich sollten wir sie, wenn wir sie mit dem Text der Passion wiedervereinigen, nicht als Parodie betrachten, sondern von einer bedeutenden Originalkomposition ausgehen.“

Folco Galli



Rebecca Ockenden

Sopran

Nach Abschluss ihres Magisterstudiums in Slawistik und Romanistik an der Universität Oxford studierte Rebecca Ockenden am Centre de Musique Baroque de Versailles. In der Folge war sie regelmässig in Oratorienaufführungen mit Werken von Bach bis Britten zu hören. Sie gab Soloabende am Münchener Gasteig und am Holywell Music Room, Oxford.

1998 debütierte sie am Théâtre des Champs-Élysées in der Rolle der Barbarina in Mozarts *Figaros Hochzeit* unter der Leitung von Jean-Claude Malgoire. Weitere Rollen waren Rodisette in Telemanns *Der Geduldige Sokrates*, Zerlina in *Don Giovanni*, Erste Dame in *Die Zauberflöte*, Belinda in Purcells *Dido and Aeneas*, das Mädchen in Kagels *Aus Deutschland*.

William Christie engagierte sie für mehrere Produktionen als Solistin mit Les Arts Florissants, so für die CD-

Aufnahme der *Grands Motets* von Desmarest und von Rameaus *Zéphyre*, konzertant aufgeführt in der Kölner Philharmonie, und für die Rolle der Venus in Purcells *King Arthur* in den USA. Sie übernahm die Rolle der Juno in Monteverdis *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* in Lausanne, New York, London, Paris und am Festival d'Aix-en-Provence. In letzter Zeit sang sie in Purcells *Fairy Queen* an der Opéra de Lyon, in Cavallis *Didone* im Amsterdamer Concertgebouw und in Madrigalen von Gesualdo an der Opéra Garnier in Paris.

Rebecca Ockenden ist in Basel wohnhaft, wo sie regelmässig in der Bach-Kantaten-Serie der Predigerkirche zu hören ist. Ihr kurzfristiges Einspringen für eine verhinderte Kollegin anlässlich der letzten Weihnachtskonzerte des Berner Kammerchors rettete die Aufführungen.



Alexandra Rawohl

Mezzosopran

Alexandra Rawohl wurde in Hannover geboren und begann ihr Gesangsstudium an der Hochschule für Musik in Detmold bei den Professoren Martin Christian Vogel, Thomas Quasthoff und Gerhild Romberger. Für das Wintersemester 2003 erhielt sie ein Stipendium, um an der Opernschule des Conservatorium of Music in Sydney bei Rowena Cowley und Graham Pushee zu studieren. Es folgten Meisterkurse bei Andreas Scholl, Helmut Kretschma, Christoph Prégardien, Cord Garben und Bernarda Fink sowie Kurse für Barockgestik bei Margit Legler und Reinhold Kubik.

Mehrfache Teilnahmen an der Internationalen Händelakademie Karlsruhe und der Internationalen Bachakademie Stuttgart ergänzten ihre Gesangsausbildung. Für ihre musikalischen Leistungen wurde die Mezzosopranistin

2000 mit dem 1. Preis beim Bundeswettbewerb Gesang in Berlin ausgezeichnet. 2005 erhielt sie Stipendien der Werner Richard - Dr. Carl Dörken-Stiftung und des Wagner-Verbandes Minden.

Das Repertoire der Sängerin umfasst Werke von der Renaissance bis zu zeitgenössischen Kompositionen; wobei ein Schwerpunkt auf der Interpretation barocker Musik liegt. Alexandra Rawohl wirkte als Solistin in Konzerten mit der „Hannoverschen Hofkapelle“, der „Academia Filarmonica“ Köln, dem „Australian Brandenburg Orchestra“ Sidney und dem Kammerorchester „Leopolis“ Ukraine. Regelmässig ist sie auch in Liederabenden zu hören. Seit Oktober 2005 studiert sie an der „Schola Cantorum Basiliensis“ bei Andreas Scholl und Ulrich Messthaler.



Clemens Löschmann

Tenor

In Berlin geboren und dort an der Hochschule der Künste von Johannes Hoefflin ausgebildet, hat er in den Meisterklassen von 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 in Berlin, Hamburg und Zürich beteiligt. Clemens Löschmann war festes Ensemblemitglied am Opernhaus Bremen und dort - sowie an internationalen Opernhäusern - als Gast engagiert, so an der Komischen Oper Berlin, der Oper Frankfurt und dem Royal Opera House Covent Garden. Zu seinem umfangreichen Repertoire zählen neben den Tenorpartien der Mozart-Opern auch grosse lyrische Rollen des 20. Jahrhunderts. Lösch-

mann hat mittlerweile sieben Opern uraufgeführt, deren anspruchsvolle Tenorpartien zum Teil für ihn komponiert worden sind, so *Noach* von Sidney Corbett in Bremen, *Bringt sie um, soll Gott sie doch richten* von Wolfgang Knuth in Hamburg und *Die Welt der Zwischenfälle* von Haflidi Hallgrímsson am Theater Lübeck.

Sein Schwerpunkt im Konzertbereich liegt in den Evangelistenpartien der Bachschen Oratorien und Tenorarien der Kantaten. Im Liedbereich widmet er sich neben der Pflege des klassischen Kunstliedes der zeitgenössischen Literatur. Mit Jörg Ewald Dähler (Hammerflügel) führt er die grossen Schubert-Zyklen auf. Produktionen und Mitschnitte bei DeutschlandRadio, NDR, WDR, SWR, RadioBremen, RAI, NOS, Kreuzberg Records dokumentieren das breite Spektrum seiner künstlerischen Tätigkeit.



Matthias Müller

Tenor

Der gebürtige Aarauer zog nach Abschluss seiner Mittelschulzeit 1991 nach Bern, wo er sich an der Universität dem Studium der Musikwissenschaften und der Romanistik widmete. In dieser Zeit erhielt er bei Silvan Müller seinen ersten Gesangsunterricht, zudem eröffnete ihm das Mitsingen im Berner Kammerchor den Zugang zum Berner Chor- und Konzertleben. 1994 begann er sein Gesangsstudium an der Hochschule für Musik und Theater in Bern bei Elisabeth Glauser. Nach Erlangen des Lehrdiploms im Jahr 1999 setzte er sein Studium bei Elisabeth Glauser fort, und erlangte im Jahr 2001 das Kon-

zertreife-diplom. Weitere wichtige Impulse erhielt er von Bodil Guomoe, Simone Reymond und Hans-Joachim Beyer, mit dem ihn bis heute eine wichtige Zusammenarbeit verbindet.

Als Solist ist Matthias Müller vor allem im Konzertfach tätig. Schwerpunkte bilden die gängigen Tenorpartien. Ein anderer Bestandteil seines Schaffens und Ausdruck seiner künstlerischen Vielseitigkeit ist die Arbeit in professionellen Vokalensembles und Chören. Tournéeen führten ihn nach Nord- und Südamerika. Matthias Müller ist Mitglied des Schweizer Kammerchors. Er lebt, arbeitet und unterrichtet in Bern.



Marc Olivier Oetterli

Bariton

Der Bariton Marc-Olivier Oetterli wurde in Genf geboren, war Mitglied der Singknaben der St. Ursen-Kathedrale Solothurn und erhielt den ersten Gesangsunterricht bei Markus Oberholzer. Er schloss seine Gesangsstudien am Konservatorium für Musik und Theater Bern bei Jakob Stämpfli ab. Es folgten Meisterkurse und Unterricht bei Elisabeth Glauser, Horst Günter, Margreet Honig, Jan-Hendrik Rootering und Elisabeth Schwarzkopf.

Bisher sang Marc-Olivier Oetterli u.a. folgende Opernpartien: Conte di Almaviva (Mozart *Figaro*), Papageno (Mozart *Zauberflöte*), Stefano (Donizetti *Liebestrank*), der Mensch (Monteverdi *Heimkehr des Odysseus*), die Titelpartie in der Oper *Massaniello furioso* (Reinhard Kei-

ser) und Heilmann (E.T.A. Hoffmann *Undine*). In der vergangenen Saison war er in zwei Produktionen des Luzerner Theaters zu hören sowie in der 14. Symphonie von Schostakowitsch mit der Prague Philharmonia. Für die nächste Saison ist ein Gastspiel an der Opéra de Marseille geplant.

Marc-Olivier Oetterli wirkte an zahlreichen Uraufführungen mit und sang an internationalen Festivals wie Lucerne Festival, Opéra Avenches, Classic Openair Solothurn, Interlaken Musikfestspiele und Varna Summer Festival. Er trat u.a. mit folgenden Dirigenten auf: Michel Corboz, Dimitrij Kitajenko, John Axelrod, Jakub Hrusa, Fabio Luisi, Thomas Rösner und Gennady Rozhdestvensky.

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 Engedard 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, Andrés Schiff. Zahlreiche Tourneen führten das Kammerorchester durch Europa, nach Nordamerika, Südasiens, 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.



Konzert mit der Kaiserin von Japan



Die Musikakademie in Kusatsu, an welcher Jörg Ewald Dähler seit über 20 Jahren im Sommer unterrichtet, steht unter dem Motto: Japaner musizieren mit Europäern. Dabei reicht dieses gemeinsame Musizieren bis in höchste Kreise: An der letztjährigen Akademie dirigierte Dähler Mozarts Klavierkonzert in A-Dur mit der Kaiserin von Japan als Solistin. Der Kaiser beehrte die Akademie durch seine Anwesenheit.





Dominika Maeder-Schwarz,
Sopran

Ich bin in Altstätten, St. Galler Rheintal, aufgewachsen. Mein Vater war Organist an der Katholischen Kirche in Altstätten. Somit war ich seit frühester Kindheit eng mit der klassischen Musik verbunden. Im Alter von 8 Jahren erlernte ich das Geigenspielen, das mich während der ganzen Schulzeit begleitet hat. Als ich mit 16 Jahren an das Seminar Heerbrugg wechselte, spielte ich in diversen Orchestern im Raum St. Gallen, Vorarlberg und Fürstentum Liechtenstein.

Während meiner Orchestertätigkeit begann ich mich immer mehr für den Gesang zu interessieren. Mit grosser Begeisterung nahm ich während fünf

Jahren Sologesangstunden bei Fredy Messmer an der Kantonsschule Heerbrugg. Ich sang in verschiedenen Chören und durfte wunderbare Momente in Chören unterschiedlicher Grösse erleben.

In dieser Zeit lernte ich meinen Mann Patrick kennen und zog 1991 nach Bern. Mit der Geburt unserer Töchter 1994, 1996 und 2003 machte ich bewusst eine musikalische Pause; ich widmete mich unseren Kindern. Diese intensive Zeit im Kreis meiner Familie war wunderschön. Die Musik hat mir aber trotzdem gefehlt. Daher habe ich projektweise in Chören mitgewirkt, aber dies nicht mit der gleichen Intensität wie früher. Heute sind unsere Kinder selbständiger und ich kann mich wieder vermehrt und intensiver der Musik widmen, vor allem dem Gesang. Ich freue mich sehr, seit letztem Jahr im BKC mitwirken zu können. Die Weihnachtskonzerte im Berner Münster waren ein schönes Erlebnis.

Seit Januar nehme ich bei Marianne Wälchli in Bern Gesangsunterricht. Es ist interessant, intensiv an den Gesang heran zu gehen und sich bewusst mit Stimme und Atem auseinander zu setzen.

