



Johann Sebastian Bach

MESSE h-Moll

Bayerischer Landesjugendchor

Orchester La Banda

Solisten

Heidi Elisabeth Meier · Ulrike Malotta
Robert Sellier · Matthias Winckler

Leitung

Gerd Guglhör

6. November 2015
Herkulesaal München

IMPRESSUM

Bayerische Chorakademie

Bayerischer Musikrat Projekt GmbH

Kurfürstenstr. 19 · 87616 Marktoberdorf

Telefon (0 83 42) 96 18-60

Fax (0 83 42) 96 18-64

E-Mail: chorakademie@bayerischer-musikrat.de

www.musikinbayern.de

Redaktion, Satz & Layout

Manuel Mayerle, Anne Roth

Einführung

Einführung in die h-Moll-Messe

An der h-Moll-Messe hat die Musikwissenschaft seit vielen Jahrzehnten umfassende Untersuchungen durchgeführt. Da die einzelnen Teile der Messe zu ganz unterschiedlichen Zeiten entstanden und leider undatiert sind, bestanden lange Zeit große Unklarheiten. Erst in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts sind die Entstehungszeiten der Einzelwerke nachgewiesen worden, da man Bachs Schrift dem jeweiligen Lebensabschnitt zuordnen konnte.

Kyrie und Gloria schickte Bach 1733 als typische evangelische Missa an den Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen, in der Hoffnung, dieser werde ihm daraufhin vielleicht den Posten eines Hofkomponisten anbieten. Die Komposition des Sanctus konnte auf das Jahr 1724 zurückdatiert werden. In diesem Jahr wurde es zu Weihnachten aufgeführt und später für die h-Moll-Messe umgearbeitet. Sehr viel später, nämlich 1748, zwei Jahre vor Bachs Tod, entstand der Credo-Zyklus, betitelt mit „Symbolum Nicenum“, ebenso die Teile Osanna Benedictus und Agnus Dei.

Eine Gesamtauführung der von Bach zusammengestellten Messe nach dem üblichen Ablauf des Ordinarium Missae konnte der Komponist zu seinen Lebzeiten vermutlich nicht ermöglichen, zumindest haben wir dafür keine Hinweise. Sein Sohn Carl Philipp Emanuel, der die Messe als „Missa tota“, als komplette katholische Messe, in Druck gab, stellte 1786 in einem Konzertprogramm mit verschiedenen Stücken nur den zweiten Teil, das Credo, mit großem Erfolg vor. Die erste Gesamtauführung dieses „schwierigsten aller bekannten Werke“ fand 100 Jahre nach seiner Entstehung durch die Berliner Singakademie mit „nur“ 160 Mitwirkenden statt – die andere Hälfte (!) hatte abgesagt. (Nebenbei bemerkt: Mendelssohn führte die Matthäus Passion mit ca. 300 Mitwirkenden auf.)

Weshalb Bach eine vollständige katholische Messe schaffen wollte, darüber lassen sich nur Hypothesen aufstellen. So wird beispielsweise vermutet, Bach habe gehofft, seine Missa tota werde möglicherweise bei der Einweihung der Dresdner Hofkirche (1751) zur Aufführung kommen. Bach hielt sich oft in Dresden auf und hatte auch zu den Komponisten dort ein gutes Verhältnis. Er kannte die Messen von Jan Dismas Zelenka, vor allem die Missae Ultimae, die sechs letzten Mes-

...fesseln die Aufmerksamkeit des Hörers von der ersten bis zur letzten Note.

sen, Zelenkas Vermächtnis. Von diesen und anderen hatte er die entsprechenden Vorlagen einer katholischen Messe.

Die *Missa tota* wird auch häufig als Bachs künstlerisches Vermächtnis gesehen. Damit ließe sich erklären, weshalb der Komponist für die Messe die in seinen Augen gelungensten Kantatensätze aus mehreren Jahrzehnten im so genannten „Parodieverfahren“ umgearbeitet hat. Die neu geschaffenen Sätze des Credo gelten inzwischen als Bachs letzte kompositorische Arbeiten.

Der Begriff „Hohe Messe“ ist als „*Missa solemnis*“ zu verstehen. Die aufwendige Instrumentierung hat einerseits den Grund in symbolhaften musikalischen Figuren, andererseits war Bachs Orchestervorstellung offensichtlich von der reichhaltigen Besetzung der Dresdner Hofkapelle beeinflusst, denn die Instrumentierung der h-Moll-Messe ist ein Spiegel der Dresdner Verhältnisse. Er hätte die klanglichen Möglichkeiten dieses Orchesters im Falle einer Aufführung der Messe zur Einweihung der Dresdner Hofkirche in aller Fülle nutzen können. Bach übernahm auch die Art einer „*Missa concertata*“, Chor und Orchester in Form eines *Concerto grosso* konzertieren zu lassen, und die beliebte Mode, Arien mit virtuos geführten Soloinstrumenten zu begleiten. Wurden die Instrumente zu Schütz' Zeiten noch hauptsächlich vokal geführt, so wurden im Barock mehr und mehr die typisch instrumentalen Möglichkeiten ausgelotet, die ihrerseits dann wieder den Vokalstil beeinflussten.

Jeder Musiker, der sich mit dem Werk auseinandersetzt, wird von der gedanklichen und musikalischen Kraft der Textauslegung ergriffen. Die Partitur fasziniert mit einer Fülle von textausdeutenden Symbolen und Satzkonstruktionen, die jedoch in der akustischen Umsetzung nur mehr unbewusst wahrgenommen werden. So steht die satztechnische und symbolische Vielschichtigkeit nie der Musizierfreude im Wege, wie dies bei gedanklich überfrachteten Kompositionen der Fall sein kann. Die Vielgestalt der Besetzungen und der Reichtum an Formen und Strukturen fesseln die Aufmerksamkeit des Hörers von der ersten bis zur letzten Note.

Die h-Moll Messe

Gedanken zum Werk

KYRIE

Kyrie eleison (Chor)

Die Missa beginnt mit einer 4-taktigen Einleitung, die in affektgeladener Expressivität die nachfolgende gewaltige Fuge ankündigt. Ein chromatisch aufsteigendes Fugenthema, das dazu kraftvoll und einprägsam wirkt, initiiert einen unaufhörlichen Strom, der von nur wenigen Zwischenspielen unterbrochen wird. Die Intensität des gesamten Spannungsbogens des Kyrie wird allein mit der Kraft der dem Thema innewohnenden Figuren geschaffen.

Christe eleison (Duett Sopran – Alt)

Nach dem h-Moll der Chorfüge schließt sich nun das in der Durparallele D-Dur stehende Duett mit seinem vertrauensvollen und fast heiteren Duktus als Mitte des dreiteiligen Kyrie an. Bach wählt hier die Form des Duetts mit dem Symbol der Zahl Zwei, die nun die Anrufung des Herrn durch Christus, die zweite Person der Trinität, deuten soll. Die Durparallele stellt als Gegenstück zur Bitte der Menschen um Erbarmen den Bezug zum Göttlichen her.

Kyrie eleison (Chor)

Der Bittruf der Menschen wiederholt sich in Form einer im „Stile antico“ konzipierten Motette. Wenn auch das äußere Notenbild einen Satz im Stile Palestrinas vermuten lässt, so ist nach vier Tönen, die als chromatische Figur das Symbol des Kreuzes (Chiasmus) ergeben, bereits die für Bach charakteristische Ausdruckskraft zu erkennen.

GLORIA

Gloria in excelsis (Chor)

Den „Lobgesang der himmlischen Heerscharen“ kündigt der Komponist mit dem erstmaligen Einsatz der drei Trompeten an, die symbolisch auf das Überirdische verweisen. Die Einleitung umfasst 24 Takte – die Zahl der Tagesstunden bzw. das Symbol der göttlichen Welt. Dem ganzen Satz übergeordnet ist die Zahl Drei – sie steht für die Trinität und erklingt nun in Form des 3/8 Takts. Die Drei ist auch in der gesamten Melodiestructur aus Dreiklängen ebenso wie in der Dreiklangsharmonik und in den drei Trompeten präsent.

Schauet doch und sehet

Nach genau 100 Takten ändern sich Klangbild, Takt und Tempo, um der Textaussage des

Et in terra pax (Chor)

gerecht zu werden. Bezugspunkt ist nun die irdische Welt. Die himmlischen Blechblasinstrumente bleiben weg, die Taktart ändert sich vom Tempus perfectum (Dreiertakt) zum Tempus imperfectum (gerader Takt). Die lang gehaltenen Basstöne stehen als Orgelpunkt für den Frieden in der Welt. Nach einer Chorfrage führen Trompeten eine Synthese der überirdischen mit der irdischen Welt herbei und geben dem gesamten Satz vom klanglichen Aufbau her die Form der Dreiteiligkeit.

Laudamus te (Arie Sopran – Solovioline)

Mit dem „Laudamus te“ beginnt nun ein siebenteiliger Zyklus. Die Zahl Sieben ist Sinnbild für das Göttliche. Im Kontrast zum großen Eingangskonzert des Gloria folgt nun diese Arie in Form eines Dialogs von Sopran mit Solovioline, die mit großer Virtuosität den Lobeshymnus sowohl begleitet als auch umrankt.

Gratias (Chor)

Der wieder im Stile antico komponierte Chorsatz stellt zwei Themen gegenüber („gratias agimus tibi“ und „propter magnam gloriam“). Gegen Ende der Doppel-Fuge wird durch den Einsatz der Trompeten die Chorpolyphonie um zwei weitere Stimmen ergänzt und zu einer klangprächtigen Synthese geführt.

Domine Deus (Duett Sopran – Tenor, Traversflöte)

Zur solistisch geblasenen Flauto traverso wählt Bach Sopran und Tenorstimme im Duett als Sinnbild für Gott-Vater und Gott-Sohn. Den zwei Ausdrucksträgern teilt er aber vielfach die gleiche Melodie zu und stellt damit wieder die Einheit von Gott-Vater und Gott-Sohn her. Auf die Trinität verweist die Komposition mit ihrem Umfang von 3 mal 30 Takten.

Qui tollis (Chor)

Parodie über den Eingangschor der Kantate 46 „Schauet doch und sehet“

cum sancto spiritu

Im Zentrum des siebenteiligen Laudamus-Hymnus steht der Chorsatz des „Qui tollis“. Während der Dur-Dreiklang das überirdisch Göttliche bedeutet, versinnbildlicht nun der die Melodie bestimmende, abwärts gerichtete h-Moll-Dreiklang die Hinwendung zum irdischen Leid – „Du nimmst hinweg die Sünden der Welt“. Zusätzlich intensivieren viele gewagte Dissonanzbildungen den Ausdruck des Schmerzes.

Qui sedes (Alt, Oboe d'amore)

Bach greift hier wieder die Idee der Dreiteiligkeit wie auch die Verwendung eines Soloinstrumentes (hier die Oboe d'amore) als Dialogpartner zum Soloalt auf. Der vorausgehende Chorsatz erklang im langsamen schweren Dreiertakt, der nun in einen fließenden 6/8-Takt übergeht, wobei die Tonart h-Moll bestehen bleibt. Die Wahl des Tempus perfectum bestimmt auch die weiteren Sätze des Gloria.

Quoniam tu solus sanctus (Bass, Corno da caccia)

Die Besonderheit dieser Bassarie liegt in der einmaligen Verwendung des Corno da caccia in der h-Moll-Messe, eines Blechblasinstrumentes, das die göttliche Welt repräsentiert. Zu diesem Symbol tritt die Wahl des Ausdrucksträgers Bass, der auf die Gott-Vater-Figur hinweist. Eine übergeordnete Bedeutung kommt hier der Zahl Acht zu: Als Sinnbild der Totalität, hier der Totalität Gottes, erscheint sie in Form der Oktave. Dieses Intervall verleiht der Arie den majestätischen Charakter in der Melodiebildung.

Cum Sancto Spiritu (Chor)

Mit dem Einsatz aller chorischen und instrumentalen Mittel, strukturell in ein monumentales Concerto grosso gebettet, endet das zyklisch aufgebaute Gloria und stellt die Verbindung zum Eingangschor des Gloria-Zyklus her. Homophone Wortgestaltungen wechseln mit einem virtuosen Fugenthema ab, und raffinierte Wiederholungspassagen, angelegt in einem ausgelassenen rhythmischen Crescendo, initiieren einen treibenden Spannungsaufbau.

offenbart diese Fuge alle Raffinessen

Credo

Symbolum Nicenum

(Nicänisches Glaubensbekenntnis)

Credo in unum Deum (Chor)

Diesem Satz liegt die gregorianische Melodie aus dem Leipziger Gesangbuch von G. Vopelius 1682 zugrunde.

Die ursprünglich einstimmige Intonatio „Credo in unum Deum“ gestaltet der Komponist hier als siebenstimmige Fuge (fünfstimmiger Chor plus Violine I und II) mit der gregorianischen Melodie, die aus sieben Noten besteht und entsprechend siebensilbig syllabisch textiert ist. Die Zahl Sieben steht für die sieben Schöpfungstage. Vom Notenbild her archaisch angelegt, offenbart diese Fuge alle Raffinessen polyphoner Technik, basierend auf einem unabhängigen, motorischen Basso continuo.

Unmittelbar daran schließt sich das

Patrem omnipotentem (Chor)

an, das sich mit dem Credo I zu einem Ganzen fügt, da die Worte „Credo in unum Deum“ als homophon-rhetorische Einwüfe formal den mit einem markanten Fugen-Thema gestalteten polyphonen Chorsatz gliedern. Am Ende dieses Satzes vermerkt Bach die Taktzahl 84 (entspricht sieben mal zwölf) .

Et in unum (Duett Sopran – Alt)

Eine der bemerkenswertesten Textauslegungen der h-Moll-Messe ist das folgende Duett. Bach überschreibt es mit „Duo Voces Articuli“. Der Text des Credo handelt hier von dem Hervorgehen des Sohnes aus dem Vater. Beide Wesen sind eins und trotzdem eigenständig. Bach symbolisiert diesen Inhalt durch die Verwendung eines Kanons, also „einer“ Melodie für die Wesenseinheit. Indem er diese Melodie aber als Kanon führt, wird die Eigenständigkeit von Gott-Vater und Gott-Sohn offensichtlich. Mit „Duo Voces Articuli“ fordert Bach die unterschiedliche Artikulation beider Kanonstimmen. Durch die Orchesteraufstellung gemäß Bachs Zeit (Violine I links und Violine II rechts) wollen wir in der heutigen Aufführung dieser Artikulationsaufgabe gerecht werden.

Crucifixus

Et incarnatus est (Chor)

Dieser Textabschnitt war in der ersten Fassung des Credo vom Komponisten bereits im Duett der Nummer 3 enthalten. Die Gewichtung der religiösen Aussage veranlasste Bach jedoch, diesen Inhalt („Er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist“) eigenständig zu vertonen. Außerdem dürfte ein weiterer Grund in der Symmetrie des Credo-Zyklus liegen. Die Menschwerdung Gottes wird durch einen abwärts geführten Molldreiklang symbolisiert. Dazu erklingt in der Bassstimme 24-mal der gleiche Ton (24 ist Sinnbild für die Erfüllung der Zeit), sowohl am Anfang als auch in der Mitte des Chorsatzes. In der Begleitung der Violinstimmen wird kontinuierlich eine Art Seufzer-Figur geführt, die in sich das Symbol des Kreuzes enthält. Diese Figur wird vom Continuo in dem Moment aufgegriffen, in dem der Chor „Und ist Mensch geworden“ intoniert.

Crucifixus (Chor)

Parodie über den Eingangschor der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, BWV 12

Im Credo-Zyklus nimmt das „Crucifixus“ eine zentrale Position ein, ebenso wie das „Qui tollis“ im Gloria-Zyklus. Auch hier ist die Rede vom erniedrigten Gott. Die Chorstimmen singen erst vereinzelt ein den Ausdruck des Schmerzes symbolisierendes Motiv aus abwärts gerichteten Halbttonsritten. Darunter liegt ein „Lamento“ Basso ostinato (Chaconne) von 4 Takten, chromatisch über eine Quarte abwärts geführt (Passus duriusculus), der 12-mal erscheint (12 ist die Grenze der Zeit). Während der Textstelle „ist begraben worden“ schweigen Flöten und Violinen, um die nachfolgende Stille anzudeuten.

Et resurrexit (Chor)

Parodie über den 2. Satz der Ratswechselkantate „Gott, dich lobet man in der Stille“, BWV 120

Mit einem vehementen melodiosen Aufstieg und dem Einsatz der Blechblasinstrumente mit ihrem symbolischen Bezug zum Himmlischen wird die Auferstehung Christi jubelnd vertont. In der Art eines Konzerts treten die Stimmen des Chores mit dem ganzen Orchester in einen dialogisierenden Wettstreit. Das Kopfmotiv bestimmt wie in einem Concerto grosso den Charakter des ganzen Satzes.

Et in Spiritum Sanctum (Bass-Arie)

In der Gestaltung dieser Arie bildet wieder das Symbol der Zahl Drei die urhebende Kraft, aus der Rhythmus, Melodie und Form entstehen. Der Dreier-Rhythmus und die in großen wie in kleinen Einheiten dreiteilige Form sowie die Wahl der Mittel Solobassstimme, Oboe I und Oboe II verweisen auf die göttliche Trinität („an den Heiligen Geist, der aus dem Vater und dem Sohne hervorgeht“). Das aus drei Tönen bestehende Kopfmotiv ist nahezu durchgehend in einer der drei Stimmen oder im Generalbass zu vernehmen.

Confiteor und Et expecto (Chor)

Wieder eine Parodie aus der Ratswechselkantate

Credo I und II und die ebenso in enger Verbindung stehenden Chorsätze 8 und 9 bilden den Rahmen für die Einzelsätze des gesamten Symbolum Nicenum. Das Kompositionsprinzip der Rahmensätze ist sehr ähnlich. Das „Confiteor“ ist im archaischen, der altklassischen Vokalpolyphonie verpflichtenden Stil komponiert, während im „Et expecto“ das Konzertante mit dem instrumental Eigenständigen die farbige Wirkung hervorruft. Zu den zwei Themen der Doppelfuge („Confiteor“ und „In remissionem“) singen nach einer ausgedehnten Durchführung Bass und Alt einen Choral im Kanon, der danach vom Tenor in doppelten Notenwerten übernommen wird. Hierauf folgt ein mit Adagio betitelter Übergang, der die Worte des nachfolgenden Satzes („Und ich erwarte die Auferstehung der Toten“) vorausnimmt. In diesem Adagio, möglicherweise einem der letzten Stücke des Komponisten, durchschreitet Bach in unaufhörlichen, kaum begreifbaren Modulationen den Tonartenkreis und versinnbildlicht so die Verwandlung des Menschseins in der Auferstehung. Diese Textstelle des Glaubensbekenntnisses haben die Komponisten durch die Jahrhunderte immer mit besonders subtilen Mitteln vertont. Zu Bachs in jeder Hinsicht außergewöhnlicher Darstellung gibt es kaum Vergleichbares. Die Unsicherheit im Begreifen der Dinge zieht sich bis zum Einsatz des Vivace hin, wo das Kopfmotiv eigenartigerweise noch im Adagio erklingen soll. Im Vivace des „Et expecto“ symbolisieren die aufsteigenden Dreiklänge in allen Instrumentalstimmen das Leben in der künftigen Welt der himmlischen Ewigkeit.

SANCTUS

Sanctus (Chor)

„Heilig, Heilig, Heilig“ – die dreimalige Huldigung der göttlichen Herrlichkeit veranlasste Bach, alle musikalischen Parameter durch die Zahl Drei zu symbolisieren. Chor und Instrumente sind in Dreier-Kombinationen zu fünf Chören aufgeteilt. Die große Klanglichkeit der Komposition wird durchgehend von Triolenfiguren bewegt. Dieses erhabene und mächtige Huldigungswerk entfaltet mit seinen musikalischen Kräften eine ungeheure Sogwirkung.

Der zweite Teil des Sanctus schließt sich unmittelbar an. Hier wird aus der alle Bewegung beherrschenden Triole bei gleichbleibendem Puls ein 3/8-Takt für die nun beginnende virtuose Fuge „Pleni sunt coeli“. Das Fugenthema beinhaltet eine rhythmische Hintergründigkeit: „gloria eius“ wird immer in der Hemiole (großer Dreier über zwei Takte) hervorgehoben. Dieses Spiel mit großem und kleinem Dreier bleibt bestimmend für die Fuge, in der auch noch andere, gegen die übliche Schwerpunktverteilung wirkende rhythmische Akzente gesetzt sind.

Osanna – Benedictus – Osanna (Chor – Tenor – Arie – Chor)

„Pleni sunt coeli“ und „Osanna“ sind eine Parodie über „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“, BWV 215

Der Ruf „Hosanna in der Höhe“ soll von einer möglichst großen Zahl von Gläubigen erklingen. Zum vollen Orchester-Tutti wählt der Komponist nun die an venezianische Mehrchörigkeit erinnernde Aufteilung des Chores in zwei vierstimmige Gruppen. Das klangliche Geschehen wirkt durch das polyphone Durcheinanderrufen und die vereinte Darstellung des „Hosanna“ wie die akustische Fotografie einer großen Menschenmenge. Obwohl das Osanna 24 Jahre nach dem Sanctus komponiert wurde, fügt es sich stilistisch nahtlos an das Sanctus an.

In starkem klanglichen Kontrast steht das in die beiden Osanna-Chöre eingebettete

Benedictus (Tenor, Flöte)

Zum Generalbass bekommt der Solist nur eine Flöte als Partner, die am weitesten reduzierte Besetzung in der ganzen Messe.

Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben

Agnus Dei (Alt und Tutti-Violinen)

Parodie über „Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben“ aus dem Himmelfahrtsoratorium, BWV 11

Die Schwere der Sündenlast wird in dieser g-Moll-Arie (einziges Stück der Missa mit b-Vorzeichen) durch die Art der Melodiebildung symbolisiert, wobei die Kraft des melodischen Stroms auch Zuversicht signalisiert.

Dona nobis pacem

Der die Messe beschließende Chor ist identisch mit dem „Gratias agimus tibi“ aus dem Gloria-Zyklus. Die Wahl dieses letzten Chores kann als Indiz für eine Gesamtkonzeption der h-Moll-Messe gedeutet werden. Bachs Vorgehen entspricht zugleich dem typischen kompositorischen Verfahren dieser Zeit, das „Dona nobis pacem“ mit einem bereits im „Kyrie“ oder „Gloria“ erklingenden Satz zu beenden.

Gerd Guglhör

Landesjugendchor

Der Bayerische Landesjugendchor

Als im Herbst 2007 die Bayerische Singakademie in die Bayerische Chorakademie integriert wurde, wurde auch der Bayerische Landesjugendchor gegründet. Stimmlich begabte junge Leute aus ganz Bayern werden hier an das professionelle Singen im Chor hingeführt und darüber hinaus wird hochbegabten Jugendlichen der Weg vom Singen als Hobby zum Singen als Beruf gezeigt.

In der Gemeinschaft des Landesjugendchores lernen ca. 70 begabte junge Sänger/innen Chorliteratur aller Epochen und Gattungen kennen, die sie in Konzerten vorbildhaft zur Aufführung bringen. Die besten Sänger/Innen des Chores erhalten in der Singakademie eine zusätzliche individuelle stimmliche Förderung, die sie auch für ein Gesangstudium an einer Musikhochschule qualifizieren kann.

Die Mitglieder der Bayerischen Chorakademie sollen später im choralen Bereich als Vorbild, semiprofessionelle oder professionelle Sänger, als Dirigenten oder Stimmbildner tätig sein können.



Entwicklung und Konzeption

Die Bayerische Singakademie wurde 1988 durch Kurt Suttner gegründet. 1999 wurde Gerd Guglhör (Hochschule für Musik und Theater München) zum Künstlerischen Leiter dieser Fördermaßnahme berufen. In Sonderprojekten arbeitet die Bayerische Chorakademie seit mehreren Jahren immer wieder mit dem Bayerischen Rundfunk zusammen.

Damit will der Bayerische Musikrat als Träger des Projektes ähnlich wie im Instrumentalbereich auch im vokalen Bereich Brücken bauen vom Laienmusizieren hin zur professionellen Sänger- oder Chorleiterkarriere. Beim Singen herrscht vielfach die Meinung Chorsänger müssten grundsätzlich anders singen als Solisten. Eine individuelle Ausbildung wird für das Chorsingen eher als hinderlich betrachtet. Die Bayerische Chorakademie möchte diese vermeintliche Kluft zwischen solistischem und chorischem Singen überwinden helfen. Auch ein Chor setzt sich aus stimmlichen Individuen zusammen und kann nur aufgrund des stimmtechnischen und gehörmäßigen Könnens seiner Einzelmitglieder zu überdurchschnittlicher Leistung geführt werden.

Deshalb wird bei der Bayerischen Chorakademie besonderes Gewicht auf die stimmliche Fort- und Weiterbildung der Jugendlichen gelegt. Die stimmliche Arbeit in Kleingruppen und Stimmgruppen wird ergänzt durch die Vermittlung grundlegender Musiktheorie und Gehörbildung.

Um stets neuen Sängerinnen und Sängern die Möglichkeit zu geben, Mitglied in der Bayerischen Chorakademie zu werden, findet jedes Jahr im November in München ein Auswahlsingen statt. Aktuelle Daten zum Auswahlsingen finden Sie außerdem auf unserer Homepage unter www.landesjugendchor.bayern.

Arbeitsweise

Die Bayerische Chorakademie führt dreimal im Jahr gemeinsame Arbeitsphasen durch. Ein mehrköpfiges Team aus erfahrenen Chorleitern und Stimmbildnern führt dabei in der Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten von Proben und Stimmtraining den Chor zur Konzertreife. Die Arbeitsphasen finden in der Regel in der ersten Januarwoche, der zweiten Woche der Osterferien und in der letzten Woche der Sommerferien statt und dauern sechs Tage. Dazu kommt eine kürzere Arbeits- und/oder Konzertphase um Allerheiligen. Durchgeführt werden diese Arbeitsphasen meist in einer der drei Bayerischen Musikakademien.

Landesjugendchor

B. Amberger Lukas
Bachhuber Solitaire Rejane
 Bante Franziska
 Baron Thomas
 Becker Cosima
 Birgmeier Christoph
 Birgmeier Elisabeth
Bohnstengel Johanna
 Boisserée Lucia
 Brandmair Markus
 Braun Amalia
 Buchka Stefan
 Ciria Emilia
 Decker Malte
 Dietrich Magnus
 Düstersiek Liliana
 Elbert Charlotte
 Enghofer Timon
 Estupinán Elias
 Fichtl Anna
Ganzenmüller Johanna
Ganzenmüller Thomas
 Goldstein Jonathan
 Grünwald Alicia
 Harbauer Regina
 Häusler Jonas
Hemingway Laura
 Hiller Markus
Hoffmann Jakob
 Holzheu Felicitas
 Hözl Daniela
 Hör Stefan
 Höb Lorenz
 Jeckle Ruth
 Kobler Jakob
Kohlrausch Jasmin
Langguth Florian

Lorenz Rebecca
 Loy Veronika
 Mair Sarah
 Major Anna
Mayrhofer Julia
Mayrhofer Raphael
Merscher Alma-Sophia
 Möritz Mara
Nitzsche Theresa
 Nüßl Tamara
Orthuber Lisa
 Parnian Konstantin
 Pfänder Julia
Prielmann Johanna
 Rausch Anna-Luisa
 Renz Isabel
Rudschies Johannes
 Sammer Veronika
 Schmidt Charlotte
Schmieder Sophia Marie
 Schwarz Tobias
 Sieber Janina
 Sladek Kilian
 Slavik Korbinian
 Sonntag Mona
Steinbauer Magdalena
 Sturm Marina
Volkmer Johannes
 Vollath Magdalena
 Wagner Florian
 Wich Lukas
 Will David
Winckler Manuel
Wittmann Louis
 Wölfl Stefanie
Zarrabi Magd Sara
Zarrabi Magd Susan
 Zehent Andreas Wolfgang

Gerd Guglhör

Künstlerischer Leiter des Bayerischen Landesjugendchors

Prof. Gerd Guglhör unterrichtet an der Hochschule für Musik und Theater München Chor- und Ensemble-Leitung, Stimmphysiologie und chorische Stimmbildung. Auch in der künstlerischen Praxis liegt seine Tätigkeit auf diesen Schwerpunkten: 1982 gründete er den Orpheus Chor München, der für seine mustergültigen Aufführungen weit über die Grenzen bekannt ist. Mit dem Bach-Chor und -Orchester Fürstentfeldbruck arbeitet er seit 1995 und brachte bereits alle großen Oratorien im In- und Ausland zur Aufführung.

Gerd Guglhör ist auch ein gefragter Referent für chorische Stimmbildung und Chorleitung. Im Januar 2007 gab er mit seinem Buch „Stimmtraining im Chor - eine systematische Stimmbildung“ im Helbling-Verlag ein Standardwerk auf diesem Fachgebiet heraus.

Team Bayerische Chorakademie

Stimmbildung: Tanja Elbert, Hartmut Elbert, Manuela Dill, Susanne Frey

Pianisten: Nicole Winter und Fritz Schwinghammer

organisatorische Leitung bei Arbeitsphasen: Ruth Vollert-Horch



La Banda

„La Banda“ ist ein Orchester aus renommierten Musikern der „Alten Musik-Szene“. Mit einem Repertoire, das die Passionen, Oratorien und die Kantaten J.S. Bachs umfasst, sowie von den großen Chorwerken von Monteverdi, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven bis zum Brahms-Requiem reicht, hat sich „La Banda“ seit 1995 durch über 1000 Konzerte und zahlreiche Rundfunkaufnahmen in ganz Deutschland und dem benachbarten Ausland eine begeisterte Fan-Gemeinde erspielt.

Das hervorstechende Merkmal von „La Banda“ ist das lebendige und ausdrucksstarke Musizieren, der intensive Kontakt der Musiker untereinander und die Freude am Spiel, die schnell den Funken zum Publikum überspringen lässt. „Alte“, also historische Instrumente und ein Studium der Musizier-Praxis sowie der Spieltechniken früherer Jahrhunderte stellen dabei eine selbstverständliche Basis dar.

Doch soll die „historische Aufführungspraxis“ kein Selbstzweck sein. Im Vordergrund der musikalischen Überlegungen steht die Idee, Geist und Herz der Musik früherer Epochen wieder fühlbar und erlebbar zu machen.

Konzertbesetzung h-Moll Messe

Konzertmeister: Thomas Fleck

Horn: Stephan Katte

Traversen: Marion Treupel, Kozue Sato

Oboen: Alessandro Piqué, Margret Schrietter

Orgel: Peter Kofler

Trompeten: Martin Patscheider, Christian Gruber, Martin Flörl

Pauke: Paul Bramböck



Heidi Elisabeth Meier

Heidi Elisabeth Meier studierte Konzert- und Operngesang an der Hochschule für Musik und Theater in München und schloss ihr Studium mit dem Meisterklassendiplom ab. Noch im letzten Jahr des Studiums debütierte sie am Münchner Gärtnerplatztheater. Sie war Solistin in den Ensembles des Theater Freiburg und am Staatstheater Nürnberg, seit der Spielzeit 2012/13 ist sie an der Deutschen Oper am Rhein, Düsseldorf/Duisburg engagiert. Als lyrischer Koloratursopran sang sie u. a. Donizettis Lucia di Lammermoor, die Olympia in „Hoffmanns Erzählungen“, die Musetta in Puccinis „La Bohème“, in Verdis „Rigoletto“ die Gilda und die Gretel in Humperdincks Märchenoper. Ihr großes Mozartrepertoire erstreckt sich von Susanna und Sandrina über Pamina hin zu Konstanze und der Königin der Nacht, die sie außer an den eigenen Häusern auch als Gast am Aalto-Theater Essen, an der Oper Frankfurt/Main, beim Mozartfest am Mainfranken Theater Würzburg, am Badischen Staatstheater Karlsruhe, an der Komischen Oper Berlin, den Theatern Bremen, Chemnitz, Brandenburg und Bonn und am Staatstheater am Gärtnerplatz in München sang. Darüber hinaus glänzte sie mit Partien in Opern von Richard Strauss. So gastierte sie u.a. in Hongkong beim dortigen Symphony Orchestra mit der Sophie aus „Der Rosenkavalier“ und begeisterte in Nürnberg mit der Parade-rolle der Zerbinetta in „Ariadne auf Naxos“. Ebenso stilsicher bewegt sie sich auf dem Gebiet der Barockmusik (z. B. als Romilda in Händels „Xerxes“ in Düsseldorf unter der Leitung von Konrad Junghänel) wie bei mehreren Opern-Uraufführungen („Das Holzschiff“ von Detlef Glanert am Staatstheater Nürnberg und „Vom Mädchen, das nicht schlafen wollte“ von Marius Felix Lange an der Deutschen Oper am Rhein).



Ulrike Malotta

Ulrike Malotta, 1989 in München geboren, erhielt ihre sängerische Ausbildung privat bei Tanja d'Althann sowie im Rahmen des Bayerischen Landesjugendchores. Sie besuchte Meisterkurse u. a. bei Christa Ludwig, Christian Gerhaher, Helmut Deutsch, Andreas Scholl, Angelika Kirchschrager, Rudolf Piernay und Helmuth Rilling. Des Weiteren wurden ihr Stipendien der Internationalen Bachakademie Stuttgart und der Walter und Charlotte Hamel Stiftung zuerkannt. Sie ist Preisträgerin der diesjährigen Internationalen Sommerakademie des Mozarteums Salzburg. Derzeit studiert sie in der Gesangsklasse von Prof. Hedwig Fassbender an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main.

Die junge Mezzosopranistin war im Bereich des Musiktheaters schon mehrfach zu erleben. So zum Beispiel als Cristina in Donizettis *I pazzi per progetto* (Regie: Karsten Wiegand) im Prinzregententheater München mit dem Rundfunkorchester des Bayerischen Rundfunks unter Chefdirigent Ulf Schirmer. Oder in der Rolle des Ramiro in Mozarts *La finta giardiniera* (Regie: Lydia Steier) mit dem Münchener Kammerorchester im Rahmen der Bayerischen Theaterakademie August Everding. Als Ramiro gastierte sie auch bei den Bamberger Symphonikern unter dem Dirigat von Ainars Rubikis. Ende Juli dieses Jahres stand sie als Dritte Dame in Mozarts *Die Zauberflöte* (Regie: Doris Heinrichsen) im E.T.A.-Hoffmann-Theater Bamberg auf der Bühne.



Robert Sellier

Robert Sellier konnte bereits während seines Studiums eine rege Konzerttätigkeit verzeichnen. Besonderes Interesse zeigt er für historische Aufführungspraxis und hat dabei schon mit Originalklangensembles wie der Münchner Hofkapelle, den Les cornets noirs, La Banda, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, an der Hochschule für Musik Augsburg, der Cappella Augustana, dem Orfeo Barockorchester, dem Händel-Festspiel-Orchester Halle und The New London Consort zusammengearbeitet.

Seine Ausbildung begann er an der Bayerischen Singakademie bei Hartmut Elbert, danach folgte ein Studium an der Hochschule für Musik Augsburg bei Jan Hammar, Liedklasse bei Edith Wiens, Oratorium bei James Taylor und Joachim Bayer sowie Meisterklassen bei Margreet Honig, Gerd Uecker, Rudolf Pierney, Peter Schreier und Rudolf Janssen.

2003 wurde er mit dem Bayreuth-Stipendium des Richard-Wagner-Verbands Augsburg, 2004 mit dem 1. Preis beim Gesangswettbewerb der Hochschule Augsburg-Nürnberg und 2006 mit dem Eberhard Waechter Förderpreis der Wiener Staatsoper ausgezeichnet.



Matthias Winckhler

Der in München geborene Bariton bekam seinen ersten Gesangsunterricht bei Hartmut Elbert im Rahmen der Bayerischen Singakademie, der er von 2005 bis 2010 angehörte. Danach studierte er an der Universität Mozarteum Salzburg bei Andreas Macco und in der Liedklasse von Wolfgang Holzmaier. Er besuchte Meisterkurse bei Rudolf Piernay, Matthias Goerne, Graham Johnson, Peter Schreier, Markus Hinterhäuser, Christa Ludwig, Michele Pertusi, Bo Skovhus, Bejun Mehta, Malcolm Martineau und Breda Zakotnik. Er war Stipendiat der Walter und Charlotte Hamel Stiftung, der Walter Kaminsky Stiftung und wurde intensiv vom Kulturverein seiner Heimatstadt Furstenfeldbruck gefördert.

Beim 11. Internationalen Mozart Wettbewerb 2014 in Salzburg wurde Matthias Winckhler mit dem 1. Preis sowie einem Sonderpreis ausgezeichnet. Desweiteren ist er Preisträger beim Internationalen Franz Schubert Wettbewerb 2013 in Dortmund, beim Internationalen Johann Sebastian Bach Wettbewerb 2012 in Leipzig, sowie beim Bundeswettbewerb Gesang 2010 in Berlin. Seit der Spielzeit 2015/16 ist Matthias Winckhler Ensemblemitglied der Niedersächsischen Staatsoper Hannover. Bereits im Laufe seines Studiums war er als Guglielmo (Cosi fan tutte), als Graf Almaviva (Le nozze di Figaro), als Belcore (L'Elisir d'amore), als Ruggiero (Vivaldi: Orlando Furioso), sowie in zahlreichen kleineren Partien zu erleben. Rundfunk und CD-Produktionen runden sein künstlerisches Schaffen ab.



Projekte bisher

2008 - Endlich: ein szenisches Chorkonzert

Eine chormusikalisch-szenische Schau auf die Endlichkeit des Daseins. Für die szenische Darstellung verantwortlich war Regisseurin Susanne Frey.

2009 - Ein deutsches Requiem

Der Bayerische Landesjugendchor präsentiert „Ein deutsches Requiem“ von Johannes Brahms op. 45 in drei Konzerten in Regensburg, München und Augsburg. Prominenter Gastdirigent war der künstlerische Leiter des Bayerischen Rundfunkchores, Peter Dijkstra.

2010 - Erste Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk

Der Bayerische Landesjugendchor war mit von der Partie, als der Chef des Bayerischen Rundfunksinfonieorchesters unter dem Motto „Mariss Jansons dirigiert Orchesternachwuchs“ am 10. Januar 2010 im Herkulesaal der Residenz in München den Taktstock erhob.

2010 - Naturgewalten

Der Mensch im Dialog mit der Natur, sein Dasein und Überleben im Kräftespiel mit den Naturgewalten, die Einheit von Gott, Natur und Mensch und die menschliche Seele als Spiegel der Natur sind die Themen der vorgestellten Kompositionen.

2011 - cOHRwürmer

Der Bayerische Rundfunk feierte den bundesweiten Tag der Musik am 19. Juni 2011 mit einem großen Mitsing-Projekt. Der Bayerische Landesjugendchor wurde vom BR eingeladen und bildete zusammen mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks den führenden Grundchor.

2011 - LUX

LUX - Licht, vielmehr das „ewige Licht“ ist das Thema der diesjährigen Konzertreihe des Bayerischen Landesjugendchors.

2012 - Let the people sing

Der Bayerische Rundfunk hat die Bayerische Chorakademie für den renommierten Wettbewerb „Let the peoples sing“ der European Broadcasting Union ausgewählt und schickt das Ensemble als Vertreter für Bayern ins Rennen!

2012 - Songs of Love

„The Song of Songs: Songs of Love“ mit dem Bayerischen Landesjugendchor in Weiden und München.

2013 - cOHRwürmer

2013 - Teilnahme an der Messe chor.com

2013 - Finale von „Let The Peoples Sing“

2013 - MISSA

Musikalische Zusammenarbeit mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Stefan Parkman, Aufführung der doppelchörigen Messe von Frank Martin im Prinzregententheater München.

2014 - Marienvesper

Monteverdis berühmte „Marienvesper“ diente als programmatische Idee für die Konzeption des Jahreskonzerts 2014. Gerd Guglhör studierte Psalmenvertonungen heutiger Komponisten wie Javier Busto, Ola Gjelo, Franz M. Herzog und Wolfram Buchenberg ein. Werke von Michael Ostrzyga und Sebastian Schwab kamen zur Uraufführung. Eine CD-Aufnahme erschien beim Helbling-Verlag: Marienvesper – novae vesperae beatae Mariae Virginis.

Alle Informationen und Filmdokumentation zu den Projekten unter: **www.landesjugendchor.bayern**



**Bayerische
Chorakademie**

Bayerischer Musikrat

Bayerische Chorakademie
Bayerischer Musikrat Projekt GmbH
Kurfürstenstr. 19 · 87616 Marktoberdorf
Telefon (0 83 42) 96 18-60
Fax (0 83 42) 96 18-64
E-Mail: chorakademie@bayerischer-musikrat.de
www.musikinbayern.de

