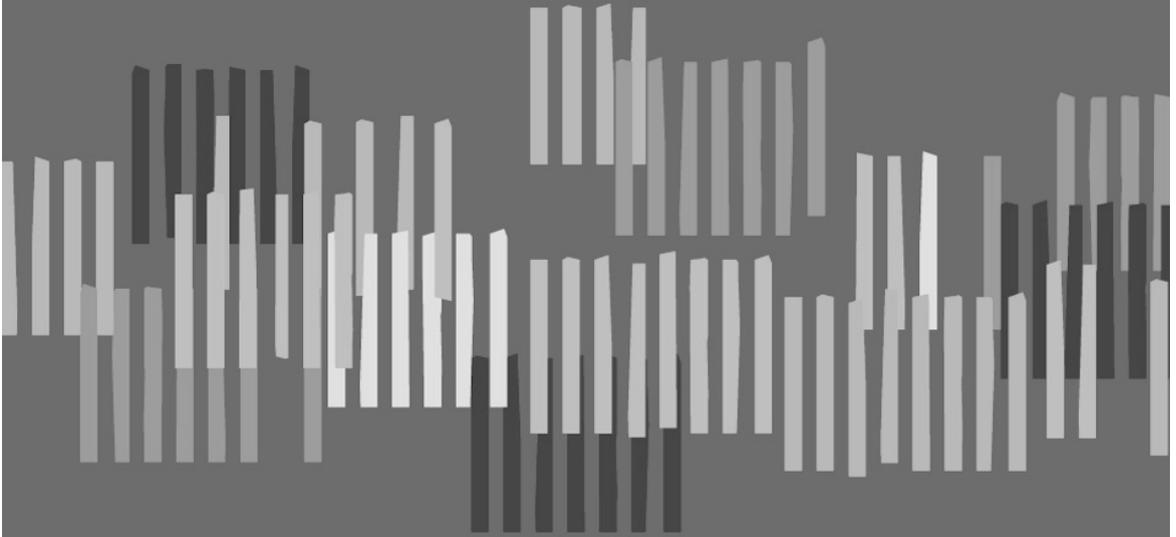


zürcher **singkreis**



ZEMLINSKY, BRAHMS, MAHLER & REGER

Die Jahre wie die Wolken gehn

Samstag, 5. April 2025, 19.30 Uhr
Kirche Oberstrass, Zürich

PROGRAMM

Alexander Zemlinsky (1871-1942)

Psalm 23

op. 14 (1910)

in einer Bearbeitung für Chor und Kammerensemble
von Erwin Stein

Johannes Brahms (1833-1897)

Schicksalslied

op. 54 (1871)

nach einem Text von Friedrich Hölderlin
in einer Bearbeitung für Chor und Kammerensemble
von Russell Adrian

Gustav Mahler (1860-1911)

Um Mitternacht

Nr. 4 der „Rückert-Lieder“ (1901)

in einer Bearbeitung für Bariton und Kammerensemble
von Gerhard Müller-Hornbach

Max Reger (1873-1916)

Der Einsiedler

op. 144a (1915)

nach einem Gedicht von Joseph von Eichendorff
in einer Bearbeitung für Chor und Kammerensemble
von Gerhard Müller-Hornbach

Requiem

op. 144b (1915)

nach einem Gedicht von Friedrich Hebbel
in einer Bearbeitung für Chor und Kammerensemble
von Gerhard Müller-Hornbach

MITWIRKENDE

Alexandre Beuchat | Bariton

Camerata 49

Andreas Kunz | Violine I & Konzertmeister

Orsolya Sepsi | Violine II

Sophie Wahlmüller | Viola I

Teodor Dimitrov | Viola II

Claudia Kovacs | Violoncello I

Chisaki Kito | Violoncello II

Andor Matyas Vinczi | Kontrabass

Claudia Weissbarth | Flöte & Piccolo

Barbara Tillmann | Oboe & Oboe d'amore

Brigitte Kunz-Burkhalter | Klarinette

Nicolas Michel | Fagott

Peter Dimitrov | Horn

Christoph Lindenmann | Pauken

Miguel Angel Garcia Martin | Schlagzeug

Dominique Derron | Klavier

Tobias Lindner | Harmonium

Zürcher Singkreis

Tobias von Arb | Leitung

ZUM PROGRAMM

Was geschah nach Brahms?

Wie viele Werke können Sie aufzählen, die zwischen 1897 (Brahms' Todesjahr) und 1921 (Erfindung der Zwölftontechnik durch Arnold Schönberg) für Chor und Orchester geschrieben wurden?

Die tonale Chorliteratur der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hat es in mehrfacher Beziehung nicht leicht, unser Gehör zu finden. Eine musikalische Epochenbezeichnung für diese Zeit fehlt; nach dem Spätromantiker Brahms müsste man von einer Spätest- oder Nachromantik sprechen.

Die meisten Komponisten dieser Zeit fanden den typisch romantischen Duktus in Harmonie und Melodie ausgereizt. Ihre Arbeit zielte dahin, die vorhandene musikalische Sprache der Romantik zu verdichten, neue ausdrucksstarke Akkordverbindungen zu finden, diese mit kühnen Melodiebögen zu kombinieren. Es entstand Musik, die sowohl die Grenzen der Tonalität auslotet, als auch die Grenze des menschlichen Ohrs, diese komplizierte Fülle aufnehmen zu können.

Private Amateur-Kammermusiker waren mit den Kompositionen ihrer Zeitgenossen überfordert. Nur Profis sind überhaupt in der Lage, ein Zemlinsky-Streichquartett zu spielen. Der Konzertsaal war der Ort, wo sowohl die kammermusikalisch wie auch die gross besetzte neue Musik aufgeführt wurde. Ein repräsentatives Stück für Chor und Orchester: Damit wollte sich ein jeder Komponist früher oder später einen Namen machen. Chor und Orchester: Wir sprechen von der 150-köpfigen bürgerlichen Chorvereinigung und einem voll besetzten Symphonieorchester mit um die 70 Instrumentalisten.

Die bis ins Letzte ausdifferenzierte Partitur – mit ihren peinlich ausnotierten Artikulationen und Tempoänderungen – und der grosse Aufführungsapparat, welchen sie verlangt, passen im Grunde gar nicht richtig zusammen. Je grösser die Menge an Ausführenden, desto weniger flexibel in Tempo und Tonproduktion wird natürlicherweise das musikalische Resultat. Kein Wunder, dass teils kurz nach der Entstehung von ambitionierten Chor-Orchester-Werken erste Bearbeitungen für kleinere Besetzung entstanden. Es war in einigen Fällen gar die einzige Art der Aufführung, die zu Lebzeiten der Komponisten zustande kam.

Sämtliche Werke des heutigen Abends sind in reduzierten Orchesterfassungen zu hören. Je nach Sichtweise der Hörenden kann dies entweder als Pluspunkt oder als Manko empfunden werden. Uns interessiert, den fünf Kompositionen möglichst beweglich zu begegnen. Dass bei reduzierten Besetzungen einzelne Orchesterfarben fehlen, lässt sich nicht wegreden; die Bearbeitungen kommen aber den kammermusikalisch filigranen Aspekten der Partituren entgegen und vermögen in ihrer Durchsichtigkeit manche Details und harmonische Schärfe besser zu Gehör zu bringen, als es mit grossen Orchestern in der Regel der Fall ist. Auch in Tempo und Lautstärke lässt sich den Stücken besser in ihre Extreme folgen.

„Weltanschauungsmusik“: Alexander von Zemlinsky

Erwin Stein hatte im Zirkel um Arnold Schönberg, dem auch Alexander Zemlinsky angehörte, den Ruf eines feinsinnigen Bearbeiters umfangreicher Partituren. Seine Fassung von Zemlinskys Psalms 23 entstand noch zu Lebzeiten des Komponisten.

Als Jugendlicher hatte Zemlinsky als Organist in seiner Synagoge in Wien gedient und, wie etwa Franz Schreker, schon früh Erfahrungen mit Chören und liturgischer Musik gesammelt. Obwohl er relativ wenig geistliche Musik komponierte, zählen die Psalmversionen zu seinen besten Werken. Psalm 23, von Schreker für die Konzerte seines Philharmonischen Chores in Auftrag gegeben, wurde im Sommer 1910 komponiert und im Dezember desselben Jahres in Wien uraufgeführt.

1899 war der nicht sonderlich gläubige Zemlinsky wegen des wachsenden Antisemitismus aus der Israelitischen Kultusgemeinde ausgetreten, wurde erst Freimaurer und konvertierte 1906 zum Protestantismus. Wer aber in seinem Psalm 23 jüdische oder protestantische stilistische Vorbilder vermutet, sucht vergebens. Der Musikwissenschaftler Rudolf Stephan hat das Werk als „vokal-symphonische Dichtung“ bezeichnet, und in der Tat scheint die Komposition über den Konfessionen zu stehen: „Weltanschauungsmusik“ wäre ein einigermaßen treffendes Wort, mit dem man neben Zemlinskys Psalm 23 auch andere Werke des frühen 20. Jahrhunderts bezeichnen könnte, die philosophische und geistliche Texte in den Konzertsaal transferierten, etwa Frederick Delius' „Mass of Life“ oder Arnold Schönbergs „Gurre-Lieder“.

Der Psalm 23 stammt aus einer guten Zeit, als Zemlinsky als Dirigent und Komponist in Wien Anerkennung und Zuspruch bekam. Es ist das Werk eines Musikers, der seiner Zukunft hoffnungsvoll entgegenschah.

Zemlinsky, der früh genug zur Welt kam, um Johannes Brahms, der einen wichtigen Einfluss auf seine musikalische Entwicklung ausgeübt hat, persönlich kennen zu lernen und in den Genuss seiner Unterstützung zu kommen, wurde damals von der Wiener Presse mit Lob überschüttet. Man schrieb von ihm als „einem der begabtesten Nachfolger der Brahms-Generation“.

Doch dann vertrieb ihn der intrigante Wiener Kunstbetrieb nach Prag und Berlin. Auf der Flucht vor den Nazis kehrte er zurück nach Wien und floh von dort nach dem „Anschluss“ Österreichs 1938 ins amerikanische Exil. Da war er bereits ein gebrochener Mann. Nach seinem Tod 1942 folgten Jahrzehnte der Stille, als ob es den grossartigen Musiker, Komponisten, Dirigenten und Lehrer gar nicht gegeben hätte.

Entgegen den Intentionen des Dichters: Johannes Brahms

Die Uraufführung seines „Deutschen Requiems“ in Bremen bedeutete den Durchbruch für den 33-jährigen Komponisten Johannes Brahms. Nach diesem grossen Erfolg lag es nahe, weitere Werke des gleichen Genres nachfolgen zu lassen, um das Erreichte zu festigen und auszubauen. Anlässlich eines Besuchs bei Freunden entdeckte Brahms das Hölderlin'sche „Schicksalslied“ in dessen Briefroman „Hyperion“, und war davon so beeindruckt, dass er sogleich mit Skizzen begann und sogar den Aufenthalt abbrach, um zuhause daran weiterarbeiten zu können. Trotzdem kam es nicht zur schnellen Fertigstellung, andere Werke wurden eingeschoben, und erst fünf Jahre später, im Mai 1871, war die Komposition abgeschlossen.

In Brahms' Hölderlin-Vertonung begegnet uns der seltene Fall, dass ein Komponist einen vorgegebenen Text durch die Musik nicht nur eigenwillig interpretiert, sondern erklärermassen in Opposition zur Aussage des Dichters tritt.

Während die ersten beiden Strophen des Hölderlin-Gedichtes die in sich ruhende, unbeschwerte Götterwelt beschreiben, schliesst die dritte und letzte Strophe mit der dramatischen Darlegung des ungewissen Menschenschicksals. Brahms folgt diesem Inhalt tonmalerisch: anfangs die Kantilenen traumhaft schön, keinerlei Aufregung oder Überraschung in den unterlegten Harmonien, ruhiges Tempo. In der Darstellung der Menschenwelt kippt die Musik ins Gegenteil. Brahms schreibt ihr vor, rhythmisch „auf keiner Stätte zu ruhn“ und harmonisch und melodisch „ins Ungewisse hinab“ zu fallen, wie es uns, den „leidenden Menschen“, bestimmt ist. So hoffnungslos aber wollte Brahms seine Komposition nicht enden lassen. Daher rang er um eine Lösung, die über die Vorstellungen der dichterischen Vorlage hinausging.

„Das Schicksalslied wird gedruckt, und der Chor schweigt im letzten Adagio [...] Ich war so weit herunter, daß ich dem Chor was hineingeschrieben hatte; es geht ja nicht. [...] Ich sage ja eben etwas, was der Dichter nicht sagt, und freilich wäre es besser, wenn ihm das Fehlende die Hauptsache gewesen wäre.“ (Brief vom 24. Oktober 1871)

Die „fehlende Hauptsache“ formulierte der Komponist letztendlich als rein instrumentales Adagio-Nachspiel mit den in strahlendes C-Dur transponierten Strukturen des Werkbeginns. Auf diese Weise rückt er das fatalistische Bild der Menschenexistenz zurecht. Der Mensch gewinnt in Brahms' Epilog eine Teilhabe am göttlichen Frieden.

Lyrik aus erster Hand: Gustav Mahler

Seit Gustav Mahler die Lyrik von Friedrich Rückert kennengelernt hatte, gab es für ihn keine anderen Texte mehr, die er neben seinen eigenen vertonen wollte. Denn das sei, wie er sagte: „Lyrik aus erster Hand, alles andere ist Lyrik aus zweiter Hand.“ In Rückerts Texten fand Mahler das, was er dachte und fühlte, sodass er zuweilen glaubte, selbst der Autor zu sein. Insbesondere in seinen Frühwerken hatte er ja auch tatsächlich für etliche seiner Vokalwerke – etwa die Kantate „Das klagende Lied“ – eigene Texte verfasst.

Es gibt kaum einen Komponisten, über den soviel Uneinigkeit herrscht, wie über Gustav Mahler. Selbst seine spätere Frau Alma sagte einmal, dass sie seinen Charakter nie richtig zu fassen bekomme. Der gebürtige Böhme konnte in seinem Wesen sowohl herrisch als auch sanftmütig sein, mitfühlend und gleichzeitig eiskalt. Auch seine Musik lebt von Gegensätzen, vor allem aber von grossen Emotionen. Egal ob Lied oder Sinfonie – für das, was ihn innerlich umtrieb, war sie Auffangbecken und Therapie zugleich.

So begeistert übrigens Mahler von seinem Lieblingsdichter war, so kritisch ging die literarische Mit- und unmittelbare Nachwelt mit dem künstlerischen Schaffen von Rückert um. Sie empfand seine Arbeit als mittelmässig und überholt, ohne viel Gefühl für romantische Poesie. Dass es Rückert weniger um Poesie als vielmehr um Struktur in seinen Gedichten ging, erkannte die Kritik erst aus einiger Distanz. Als Genie für Sprachen – Rückert beherrschte mehr als 40 davon! – liebte er es, sich in seinen Gedichten formal auszudrücken. Mit dem Ziel, Deutsch als universelle Sprache zu etablieren, übertrug er Gestaltungsformen fremder Sprachen auf die Architektur seiner Verse. Er spielte mit Wiederholungen und klanglichen Variationen, die den Komponisten Mahler besonders reizen mussten.

Mahler adaptiert Rückerts Wiederholungs- und Variationsprinzip („Um Mitternacht“) und holt uns durch immer wiederkehrende Phrasen tiefer in die Nacht hinein. Was anfangs nach einer stillen Idylle klingt, entwickelt sich durch absteigende Tonleitern zu etwas unbestimmt Bedrohlichem. Das Leiden am Menschsein, der berühmte „Weltschmerz“: Jahrzehnte nach der Erfindung und dem modischen Erscheinen dieser urromantischen Topoi werden sie an der Schwelle zum 20. Jahrhundert in diesem Lied zu einer fühlbaren Realität wie selten zuvor.

Johann Sebastian Bach als Anfang und Ende aller Musik: Max Reger

„Es gibt nichts so Kompliziertes in unserer modernen Harmonik, was nicht der alte Bach längst vorweg genommen hätte“, resümierte Max Reger einmal in tiefer Verehrung für den grossen Thomaskantor. Für ihn waren die „Geheimnisse der Harmonie“ in Bachs Werken ebenso faszinierend wie dessen Fugentechnik, die er als Basis allen Komponierens verstand: „Sebastian Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik; auf ihm ruht und fusst jeder wahre Fortschritt“. Deshalb setzte er sich als Komponist, Bearbeiter und Dirigent intensiv mit dem Schaffen Bachs auseinander.

„Wer wissen will, was ich will, wer ich bin, der soll sich das ansehen, was ich geschrieben habe. Wird er nicht klug daraus, versteht er's nicht, so ist's nicht meine Schuld.“ Auch das hat Reger geschrieben, und wer solches schreibt, macht es seiner Mitwelt nicht gerade leicht. Üppig bis hin zur Überladenheit, schwierig aufzuführen und daher schwer zugänglich – so taxiert mancher Regers Musik und hat dabei nicht zwingend Unrecht. Hinter Regers strotzenden Orgelfugen oder auch so manchem ausufernden Kammermusikwerk, hinter dem spürbaren „Hervor-Bringen-Wollen“ steckt nicht nur Regers eigene Zeit (die „Spätestromantik“!), sondern auch ein enormer Schaffensdrang, das Abarbeiten an „ewig unerreichbaren Mustern“, wie Reger anlässlich der Komposition seines Violinkonzertes einmal anmerkte. Doch sein Ringen nach einem „grossen“ Werk führte schliesslich weder zu einer „grossen“ Sinfonie noch zu einem „grossen“ Chorwerk.

Mit seinem Opus 144 hat Reger einen anderen Weg eingeschlagen. Ein „richtiges“ Requiem wollte er 1914 eigentlich schreiben über den wohlbekannten lateinischen Text. Ungeheuer eindrucksvolle Musik hatte er im Sinne, eine Art mächtiges Denkmal – in einer Anwandlung von Patriotismus angesichts des eben ausgebrochenen Weltkriegs – für alle die, welche in diesem Krieg ihr Leben liessen. „Introitus“, „Kyrie“ und „Dies irae“ vollendete er im Dezember, um es gleich Karl Straube, dem damaligen Thomaskantor zu Leipzig, zu zeigen. Straube, ein ehrlicher

Freund, meinte, Reger habe sich bei der Vertonung der Totenmesse übernommen; auf diese Weise sei er „dem Stoff nicht gewachsen“. Darauf brach Reger die Komposition abrupt ab. Straubes Urteil stürzte ihn in eine Schaffenskrise, aus der er erst im darauffolgenden Sommer 1915 mit der Komposition des „Requiems“ und des „Einsiedlers“ wieder herausfand.

Erstaunlicherweise führte der Ausweg über das Gegenteil dessen, was Reger an musikalischen Mitteln für seinen ursprünglichen pompösen Beitrag ans vaterländische Totengedenken aufbieten wollte. Das Gedicht von Joseph von Eichendorff beschreibt den Rückzug eines Einsiedlers, seine Sehnsucht nach der „stillen Nacht“, die romantisch toposhaft für Tod und Erlösung steht. Man könne damit nur ein „sehr feines, intimes Stück“ machen, meinte Reger. Und intim, bekenntnishaft ist ihm die Komposition auch gelungen, ihm, dem Workaholic, der nach der Krise des abgebrochenen Requiems, in der Unrast als Musiker auf steter Konzertreise seine eigene Sehnsucht nach Ruhe in dem Gedicht und in der Musik allgemeingültig zum Ausdruck brachte. Etwa im Choralzitat „Nun ruhen alle Wälder, Vieh, Menschen, Städt' und Felder“, das den christlich bekenntnishaften Charakter des Stücks unterstreicht und es mit dem „Anfang und Ende aller Musik“, J. S. Bach, verbindet.

Noch fast reduzierter, verfeinerter erscheint der Anfang seines „Hebbel-Requiems“. Mehr als jedes andere Werk und ganz entgegen dem Reger-Klischee zeigt es den Komponisten von einer leisen, alles andere als pathoshaft aufgeladenen, üppigen Seite. Auch in diesem Stück verwendet Reger eine Chormelodie und gibt uns damit einen versteckten Hinweis auf seine eigenen Seelennöte: Die Melodie des von J. S. Bach in der Matthäuspassion verwendeten Choralstrophe „Wenn ich einmal soll scheiden“ bricht genau bei den nicht hörbaren Worten „wenn mir am allerbängsten“ ab.

Hebbels Gedicht schildert mit den Worten „Dann ergreift sie der Sturm der Nacht“ auch die Schrecken der Toten, aber nicht wie im traditionellen „Dies irae“ diejenigen der Hölle, sondern die des Verlassenwerdens, des Vergessenwerdens durch die Nachwelt. Diese Angst kann man durchaus auf die Situation Regers übertragen. Den Freundschaftsdienst, sich zu erinnern, hat Reger seinen Vorgängern lebenslang erwiesen. Er hat sie bearbeitet und aufgeführt und damit wie kaum ein anderer Komponist seiner Zeit gegen das Vergessen gearbeitet.

Tobias von Arb

WERKTEXTE

Psalm 23

Der Herr ist mein Hirte,
mir wird nichts mangeln.

Er weidet mich auf grüner Aue;
er führet mich zum frischen Wasser.

Er erquicket meine Seele;
er führet mich auf rechter Strasse,
um seines Namens willen.

Und ob ich schon wanderte im finstern Tal,
fürchte ich kein Unglück,
denn du bist bei mir;
dein Stab und Stecken trösten mich.

Du bereitest vor mir einen Tisch
gegen meine Feinde;
du salbest mein Haupt mit Öl
und schenkst mir voll ein.

Gutes und Barmherzigkeit werden mir folgen
mein Leben lang.
Und ich werde bleiben im Hause des Herrn
immerdar.

Schicksalslied

Ihr wandelt droben im Licht
auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
rühren euch leicht,
wie die Finger der Künstlerin
heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
keusch bewahrt
in bescheidener Knospe,
blühet ewig
ihnen der Geist,
und die seligen Augen
blicken in stiller
ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
auf keiner Stätte zu ruhn,
es schwinden, es fallen
die leidenden Menschen
blindlings von einer
Stunde zur andern,
wie Wasser von Klippe
zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.

Aus dem Briefroman «Hyperion oder Der Eremit in Griechenland»
von Friedrich Hölderlin (1770-1843)

Um Mitternacht

Um Mitternacht
hab' ich gewacht
und aufgeblickt zum Himmel;
kein Stern vom Sterngewimmel
hat mir gelacht
um Mitternacht.

Um Mitternacht
hab' ich gedacht
hinaus in dunkle Schranken;
es hat kein Lichtgedanken
mir Trost gebracht
um Mitternacht.

Um Mitternacht
nahm ich in Acht
die Schläge meines Herzens;
ein einz'ger Puls des Schmerzens
war angefacht
um Mitternacht.

Um Mitternacht
kämpft' ich die Schlacht
o Menschheit deiner Leiden;
nicht konnt' ich sie entscheiden
mit meiner Macht
um Mitternacht.

Um Mitternacht
hab' ich die Macht
in deine Hand gegeben:
Herr über Tod und Leben,
du hältst die Wacht
um Mitternacht.

Friedrich Rückert (1788-1866)

Der Einsiedler

Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!
Wie steigst Du von den Bergen sacht,
die Lüfte alle schlafen,
ein Schiffer nur noch, wandermüd,
singt übers Meer sein Abendlied
zu Gottes Lob im Hafen.

Die Jahre wie die Wolken gehn
und lassen mich hier einsam stehn,
die Welt hat mich vergessen,
da tratst Du wunderbar zu mir,
wenn ich beim Waldesrauschen hier
gedankenvoll gesessen.

O Trost der Welt, du stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd gemacht,
das weite Meer schon dunkelt,
lass ausruhn mich von Lust und Not,
bis dass das ew'ge Morgenrot
den stillen Wald durchfunkelt.

Joseph von Eichendorff (1788-1857)

Requiem

Seele, vergiss sie nicht,
Seele, vergiss nicht die Toten!

Sieh, sie umschweben dich,
schauernd, verlassen,
und in den heiligen Gluten,
die den Armen die Liebe schürt,
atmen sie auf und erwarmen
und geniessen zum letztenmal
ihr verglimmendes Leben.

Seele, vergiss sie nicht,
Seele, vergiss nicht die Toten!

Sieh, sie umschweben dich,
schauernd, verlassen,
und wenn du dich erkaltend
ihnen verschliessest, erstarren sie
bis hinein in das Tiefste.
Dann ergreift sie der Sturm der Nacht,
dem sie, zusammengekrampft in sich,
trotzten im Schosse der Liebe,
und er jagt sie mit Ungestüm
durch die unendliche Wüste hin,
wo nicht Leben mehr ist, nur Kampf
losgelassener Kräfte
um erneuertes Sein!

Seele, vergiss sie nicht,
Seele, vergiss nicht die Toten!

Friedrich Hebbel (1813-1863)

PORTRÄTS

Der Bariton **Alexandre Beuchat** stammt aus Courtételle (Schweiz) und absolvierte 2016 seinen Master of Arts in Performance an der Musikhochschule Luzern bei Barbara Locher. Ein Vorstudium als Violonist, Unterricht bei Wicus Slabbert, Edith Lienbacher und Daniel Sarge ergänzten seine bisherige musikalische Ausbildung.

In der Spielzeit 2015/16 gehörte der Sänger zum festen Ensemble des Luzerner Theaters, wo er die Partien Mr. Gedge in Albert Herring (Britten), Anthony Hope in Sweeney Todd (Sondheim) und Antonio in Il Viaggio a Reims (Rossini) sang.

Seine solistischen Engagements führten ihn an die Wiener Staatsoper, ans Theater Basel, an die Bühnen Bern sowie an die Volksoper Wien, wo er seit 2016 fest im Ensemble engagiert ist. Dort übernimmt er etwa Rollen wie den Conte Almaviva in Le Nozze di Figaro (Mozart), Marcello in La Bohème (Puccini), Papageno in Die Zauberflöte (Mozart) sowie Danilo in Die lustige Witwe (Lehár).

Er tritt regelmässig als Solist in zahlreichen geistlichen Projekten auf (Bach, Händel, Orff, Brahms, Haydn), sowie an diversen Liederabenden (Mahler, Ravel, Schubert, Vaughan Williams).

Die **Camerata 49** ist ein professionelles Kammerorchester aus dem Oberaargau im Kanton Bern mit Sitz in Langenthal. Die Besetzung reicht vom Streichtrio bis hin zu sinfonischer Grösse.

Seit ihrer Gründung im Jahr 1986 durch Martin Kunz vertrauen zahlreiche Dirigenten auf die Qualitäten der Camerata 49, was zu Auftritten unter anderem im KKL Luzern, im Fraumünster Zürich und im Temple du Bas Neuchâtel führte. Im September 2018 war die Camerata 49 das Begleitorchester bei der OPER TELL in Interlaken. Ab 2020 erfolgt die Mitwirkung an der Gartenoper Langenthal.

Die seit über 30 Jahren bestehende eigene Konzertreihe ist aus dem Kulturleben des Oberaargaus nicht mehr wegzudenken und bietet dem interessierten Publikum sensibel ausgewogene Programme mit Begegnungen von Klassikern und Moderne.

Das Orchester führt auch regelmässig Kinder-/Familien-/Generationenkonzerte durch.

Seit Herbst 2017 ist der Geiger Andreas Kunz der Künstlerische Leiter des Ensembles.

Der **Zürcher Singkreis** ging als Singkreis der Engadiner Kantorei aus der Arbeit der Laudinella St. Moritz hervor und wurde 1967 von Karl Scheuber gegründet. Seither hat sich der Chor mit den unterschiedlichsten Werken aller Epochen beschäftigt. Standen in der Anfangszeit Renaissance und Barock im Vordergrund, so kam später vermehrt das klassische und romantische Repertoire dazu. Neben eigenen Konzerten übernahm der Chor immer wieder Einstudierungen für die Tonhalle und wurde für Opernprojekte oder Konzertreihen engagiert. Von 1996 bis 2008 war er auch als Kantorei am Grossmünster Zürich tätig und gestaltete dort ein reiches und unkonventionelles kirchenmusikalisches Programm.

Ein besonderer Schwerpunkt der Tätigkeit liegt seit jeher auf der Musik des 20. Jahrhunderts und auf der zeitgenössischen Musik. Neben der Auseinandersetzung mit Klassikern und unbekanntem Meisterwerken dieser Epoche ist der Zürcher Singkreis immer wieder an Erst- und Uraufführungen beteiligt und hat auch selber Werke in Auftrag gegeben. Im Lauf seiner Geschichte pflegte er eine enge Zusammenarbeit mit anderen musikalischen Formationen aus dem Raum Zürich. Der Chor stand von 2001 bis 2012 unter der Leitung von Anna Jelmorini. Von 2012 bis 2013 wurde er ad interim von Karl Scheuber geleitet. Seit Juni 2013 steht der Chor mit dem neuen Namen Zürcher Singkreis unter der Leitung von Tobias von Arb.

Der Dirigent **Tobias von Arb** studierte an der Musikakademie Basel Klavier bei Rolf Mäser und Adrian Oetiker sowie Chorleitung bei Raphael Immoos. Nach einem Engagement als Korrepetitor und Assistent für den Opernchor am Theater Basel begann er 2000 das Kapellmeisterstudium an der Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, in der Klasse des Swarowsky-Schülers Uroš Lajovic. Chorleitung belegte er als zweites Hauptfach bei Howard Arman und Erwin Ortner. Der Abschluss des Fachs Chordirigieren gelang ihm 2004 mit Auszeichnung und 2005 absolvierte er auch die Diplomprüfungen des Fachs Orchesterdirigieren mit demselben Prädikat.

Seine Studien vertiefte Tobias von Arb in Meisterkursen bei Adalbert Roetschi (Klavier), Anders Eby und Andrew Parrott (Chorleitung) sowie Peter Gülke und Walter Hügler (Orchesterdirigieren). 2001 erhielt er den Förderpreis der Rentsch-Stiftung für kulturelle Impulse, Olten, 2003 den Werkjahrespreis des Kantons Solothurn und zum Abschluss seines Studiums den Würdigungspreis der Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, für besondere Leistungen im Fach Orchesterdirigieren zugesprochen.

Heute arbeitet er als Dirigent und Pianist. Neben der künstlerischen Leitung von Cantate Basel, die er 2007 von Johannes Tolle übernahm, ist er Dirigent des Kammerchors Buchsgau und seit Anfang 2013 des Zürcher Singkreises.

Besuchen Sie uns auf www.zuerchersingkreis.ch.

Wir informieren Sie gerne frühzeitig über unsere Konzerte. Bitte melden Sie sich dafür beim **Newsletter** auf unserer Website an.

Haben wir Ihr Interesse geweckt, bei uns mitzusingen? Wir proben donnerstags von 19.15 bis 21.45 im Schulhaus Limmat (Nähe Hauptbahnhof).

Melden Sie sich für eine **Schnupperprobe** unter kontakt@singkreiszh.ch. Wir freuen uns auf Sie.

Möchten Sie **Gönner oder Gönnerin** werden? Der Zürcher Singkreis finanziert sein Wirken in erster Linie über vergleichsweise hohe Mitgliederbeiträge sowie über die Konzerteinnahmen. Damit können allerdings die hohen finanziellen Aufwendungen, die für Konzerte erforderlich sind, nur zum Teil gedeckt werden. Wir sind deshalb immer wieder auf finanzielle Unterstützung angewiesen. Wir laden Sie daher gerne ein, uns in unserem kulturellen Engagement zu unterstützen. Mit Ihrem jährlichen Gönnerbeitrag von 200.- Fr. werden Sie persönlich über unsere Konzerte informiert und erhalten eine Freikarte für jedes von uns veranstaltete Konzert.

Schreiben Sie uns an unsere E-Mail-Adresse: kontakt@singkreiszh.ch oder tätigen Sie Ihren Gönnerbeitrag auf das ZKB-Konto 1102-4985.344, Zürcher Singkreis, IBAN: CH88 0070 0110 2049 8534 4, mit dem Vermerk „Gönner“; wir werden uns dann mit Ihnen in Verbindung setzen.

VORSCHAU

Samstag/Sonntag, 8./9. November 2025
jeweils 17.00 Uhr
Wasserkirche Zürich

«L'homme armé»

Giacomo Carissimi
(1605-1674)

Missa „L'homme armé“ à 12

Cecilia McDowall
(*1951)

Alma redemptoris mater
Ave Regina
Ave Maria
Regina caeli
Love Incorruptible

Zu Beginn kurze Vorstellung der anonymen Melodie “L'homme armé”, des berühmtesten cantus firmus der Musikgeschichte, anhand einer dreistimmigen Chanson-Vertonung, die wahrscheinlich **Guillaume Du Fay** (ca.1400-1474) zuzuschreiben ist.

Zürcher Singkreis
mit Orgelbegleitung und a cappella

Tobias von Arb | Leitung

