



**FRANKFURTER
KANTOREI
WINFRIED TOLL**

Johann Sebastian Bach h-Moll-Messe

Núria Rial, Sopran • Carmen Artaza, Alt
Lukas Siebert, Tenor • Hanno Müller-Brachmann, Bass
Camerata Frankfurt

**Samstag, 16. März 2024, 19.00 Uhr
Johanneskirche Gießen**

**Sonntag, 17. März 2024, 18.00 Uhr
Sendesaal des Hessischen Rundfunks**

Johann Sebastian Bach: Messe in h-Moll

Seit ihrer Entstehung vor mehr als 275 Jahren oder spätestens seit ihrer Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert stellen sich Musikfreunde und Musikforscher gleichermaßen die Frage, warum Johann Sebastian Bach als überzeugter Lutheraner den Text der katholischen Messliturgie in dieser konzertanten Form vertonte und warum er dies mit so offensichtlich großer Sorgfalt tat. Die h-Moll-Messe nimmt in Bachs Gesamtwerk eine Sonderstellung ein, nicht nur wegen des Textes und der abendfüllenden Länge, sondern vor allem wegen ihrer satztechnischen Komplexität - Bach zeigt hier das ganze Spektrum seines kompositorischen Könnens - und ihrer ungewöhnlich langen Entstehungszeit.

Den ersten Teil der Messe, die aus „Kyrie“ und „Gloria“ bestehende „Missa“, komponierte Bach 1733 während der mehrwöchigen von Staats wegen angeordneten Landestrauer nach dem Tod Augusts des Starken. Er sandte diese Komposition an den sächsischen Hof nach Dresden. Er hoffte, dem Thronfolger damit sein Können und seine Gunst zu beweisen und zum Hofkomponisten ernannt zu werden. August II. zeigte jedoch zunächst keine Reaktion. Erst 1736 wurde Bach nach einem weiteren Gesuch zum „königlich-polnischen und kurfürstlich-sächsischen Hofcompositeur“ ernannt.

Bach konzipierte die „Missa“ vermutlich genau für die musikalischen und auch religiösen Verhältnisse am Dresdner Hof, denn dieser war im Gegensatz zum übrigen Sachsen aus politischen Gründen katholisch. Wann und warum sich Bach dazu entschloss, auch die anderen Teile des Messtextes noch zu vertonen, ist nicht bekannt. Bei einigen Sätzen griff er auf bereits bestehende ältere Kompositionen zurück, die er zum Beispiel durch Veränderung der Tonart oder der Instrumentierung dem Messtext anpasste. Dass das Werk dennoch in sich geschlossen wirkt, zeigt Bachs große kompositorische Meisterschaft. Wenige Jahre vor seinem Tod fasste er die nun aus vier großen Abschnitten bestehende ganze Messe in einem handschriftlichen Band zusammen. Auf die Dresdner „Missa“ („Kyrie“ und „Gloria“) folgt das „Credo“, das den

Höhepunkt der ganzen Messe darstellt. Danach folgen „Sanctus“ und als vierter Abschnitt „Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem“.

Insgesamt arbeitete er mehr als zwei Jahrzehnte an diesem Werk – eine sehr lange Zeit für den Vielkomponierer Bach, der seine Werke meist in kurzer Zeit für bestimmte Anlässe schrieb. Das lässt vermuten, dass er die h-Moll-Messe nicht für eine konkrete Aufführung konzipierte, zumal die Aufführung einer lateinischen Messe in diesem Umfang im evangelischen Gottesdienst seiner Zeit undenkbar gewesen wäre. Vielmehr scheint es, als wollte Bach sein kompositorisches Können am Ende seines Lebens an diesem Werk zusammenfassend dokumentieren. Dass er dafür den lateinischen Messtext wählte, ist nicht verwunderlich, da dieser schon damals der am häufigsten vertonte Text der Musikgeschichte war. Wenn es Bach mit diesem Werk um sein musikalisches Vermächtnis ging, wollte er damit vielleicht auch über die Grenzen seiner eigenen Konfession hinausweisen. Auch der evangelische Gottesdienst hat seinen Ursprung in der lateinischen Messliturgie und Bach war sich dieses Ursprungs bewusst. Er stellt sich mit der h-Moll-Messe in die Reihe der Komponisten, die diesen alten Text vertont haben, gibt sich damit selbst einen Platz in der Kirchenmusikgeschichte.

In der h-Moll-Messe zeigt sich in besonderem Maß Bachs Bestreben, den Text durch die Musik zu interpretieren und seine theologische Aussage musikalisch umzusetzen. In der Musiksprache des Barock spielt dabei die Zahlensymbolik eine große Rolle. Die Zahl Drei als Symbol des Göttlichen und Zeichen der Trinität, die Zahl Vier als Symbol des Menschlichen und der irdischen Welt und die Sieben als Summe und damit als Verbindung zwischen Gott und den Menschen sind von Bach in allen Ebenen der Musik eingeflochten: sei es in der Anzahl der musizierenden Stimmen und Instrumente, im Aufbau der einzelnen Sätze, in der Taktart oder einer bestimmten Tonfolge. Nichts scheint zufällig – Musik und Text greifen auf diese Weise ineinander und deuten sich gegenseitig.

Der Titel „h-Moll-Messe“ ist eine Erfindung späterer Zeiten, vermutlich weil Bach selbst seiner Messe keinen Titel gegeben hat. Die Tonart h-Moll verweist auf den Charakter der Musik. In der Barockzeit galt diese Tonart als Tonart der sanften Klage und der geduldigen Ergebung in göttliche Fügung. Im Gegensatz dazu steht die Paralleltonart D-Dur als Tonart des Triumphes, des Hallelujas und des freudigen Gotteslobes. Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich die Musik und spiegelt damit die zentralen Themen des christlichen Glaubens wider, die auch im Messtext enthalten sind: die Erinnerung an den Tod Jesu und die Freude über Gottes Wirken. Entsprechend kontrastreich setzt Bach das für barocke Verhältnisse groß besetzte Orchester, die Solisten und den Chor ein – filigrane Solosätze wechseln mit virtuosen Chorfugen und groß angelegten bis zu achttimmigen Chorsätzen.

Vermutlich hat Bach selbst nie eine Aufführung seiner Messe erlebt. Die erste vollständige Aufführung erfolgte erst 1859, mehr als 100 Jahre nach ihrer Entstehung. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte es schon einige Aufführungsversuche gegeben, wobei es wegen des hohen Schwierigkeitsgrades aber nur zur Aufführung einzelner Teile kam. Bis heute wird der h-Moll-Messe große Ehrfurcht entgegengebracht. Der Musikschriftsteller Hans Georg Nägeli beschrieb sie einmal als „größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten“. Dies liegt vor allem an der genialen Stringenz und Logik im inneren Aufbau des gesamten Werkes, die bei näherer Betrachtung sichtbar werden. Aber auch allein beim Hören hinterlässt die Musik einen überwältigenden Eindruck.

Pause nach dem „Gloria“.

(Kurze Stimmpause in der Gießener Johanneskirche,
Pause mit Bewirtung im Foyer des Sendesaals des hr.)

1. Kyrie

Kyrie eleison. Herr, erbarme dich.
Christe eleison. Christus, erbarme dich.
Kyrie eleison. Herr, erbarme dich.

Am Anfang jeder Messe steht der dreiteilige Erbarmensruf und Bach vertonte ihn entsprechend in drei einzelnen Sätzen. Chor und Orchester eröffnen das erste KYRIE ELEISON mit einem flehentlich-eindringlichen viertaktigen Tutti-Ruf in h-Moll. Nach einem Orchesterzwischenstück folgt eine groß angelegte Chorfüge, deren Thema sich schrittweise nach oben bewegt. Ein solch stufenweises Aufsteigen des Rufs ist in der Barockmusik eine gebräuchliche musikalische Umsetzungsformel für das Kyrie und symbolisiert den nach oben steigenden Gebetsruf. Das CHRISTE ELEISON vertonte Bach als Duett der beiden Sopran-Soli, die in fast heiterem Gestus von den Violinen begleitet werden. Die Duett-Form symbolisiert, daß es im Text um die zweite Person der Trinität, um Christus, geht.

Das zweite KYRIE ELEISON ist ebenfalls eine Chorfüge. Bach komponierte sie im Stil der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, was dadurch hörbar wird, daß der Satz nur vierstimmig ist und die Instrumente die Singstimmen mitspielen. Die Wahl dieses alten Kompositionsstils bringt eine historische Komponente in die Musik: Bach verweist damit auf das Erbe der alten katholischen Kirchenmusiktradition, in der der alte griechische Bitt Ruf „Kyrie eleison“ auf diese Weise vertont wurde.

2. Gloria

Gloria in excelsis Deo. Ehre sei Gott in der Höhe!
Et in terra pax hominibus Und Friede auf Erden den Menschen,
bonae voluntatis. die guten Willens sind.

Laudamus te, benedicimus te Wir loben dich, wir preisen dich,
Adoramus te, glorificamus te. Wir beten dich an, verherrlichen dich.

Gratias agimus tibi Wir sagen dir Dank
Propter magnam gloriam tuam. Wegen Deiner grossen Herrlichkeit.

Domine Deus, rex coelestis, Herr Gott, König des Himmels,
Deus pater omnipotens Gott, allmächtiger Vater,
Domine fili, unigenite Jesu Christe Eingeborener Sohn Jesus Christus,
Filius patris. Sohn des Vaters.

Qui tollis peccata mundi, Der Du trägst die Sünden der Welt,
Miserere nobis. Erbarme dich unser.
Qui tollis peccata mundi, Der Du trägst die Sünden der Welt,
Suscipe deprecationem nostram. Erhöre unser Flehen.

Qui sedes ad dexteram patris, Der du sitztest zur Rechten des Vaters
miserere nobis. Erbarme dich unser.

Quoniam tu solus sanctus, Denn du allein bist heilig,
Tu solus dominus, Du allein der Herr,
Tu solus altissimus, Jesu Christe, Du allein der höchste, Jesus Christus,

Cum sancto spiritu mit dem Heiligen Geist
in gloria Dei patris. in der Herrlichkeit Gottes, des Vaters.
Amen. Amen.

Das Gloria ist der große Lobhymnus der Messe. Bach verteilt den Text auf acht Einzelsätze und lässt dabei alle Mitwirkenden, ob solistisch oder im Tutti, zum Einsatz kommen. Dies lässt darauf schließen, dass Bach den Aufführungsmöglichkeiten des Dresdner Hofes gerecht werden wollte, für den er das Stück ursprünglich komponiert hatte.

Am Beginn steht das GLORIA IN EXCELSIS, der Lobgesang der Engel aus der biblischen Weihnachtsgeschichte nach Lukas. Der fünfstimmige Chor, das strahlende herrschaftliche D-Dur und der erstmalige Einsatz der Pauken und Trompeten machen diesen Satz dem Text entsprechend zu einem großen Himmelslob. Dreiklangsfiguren und der Dreiachteltakt symbolisieren die göttliche Trinität.

Nach vollkommenen 100 Takten bricht der Jubel ab und die Musik wendet sich mit der Friedensbitte *ET IN TERRA PAX* der irdischen Welt zu: die Trompeten schweigen, die Tonart G-Dur verweist auf die Menschwerdung Gottes und der Viervierteltakt steht für die menschliche Welt. Am Schluss kommen die Trompeten als Repräsentanten der göttlichen Welt jedoch wieder hinzu und krönen verheißungsvoll die irdische Friedensbitte.

In der Arie *LAUDAMUS TE* treten Solosopran und Solovioline in einen musikalischen Wettstreit. Die Arie kann als Einleitung zum anschließenden Chor *GRATIAS AGIMUS TIBI* gesehen werden. Der Satz ist wie das zweite Kyrie im alten Kirchenstil komponiert. Die drei Trompeten, die sich am Ende aus dem vierstimmigen Satz abspalten, verstärken auch hier den Lobpreischarakter. Am Schluss der gesamten Messe wird der Satz noch einmal erklingen.

Das Duett *DOMINE DEUS* wird in seiner Struktur von der Zahl Drei als Symbol für die dreieinige Person Gottes bestimmt. Zu den zwei Solostimmen (Sopran und Tenor) gesellt sich die Flöte. Der Satz besteht aus drei mal dreißig Takten. Der erste Takt wird am Anfang dreimal wiederholt und auch im späteren Verlauf erklingt dieses Motiv immer dreimal hintereinander. Unmittelbar aus dem Duett geht der Chorsatz *QUI TOLLIS PECCATA MUNDI* hervor. Das immer wiederkehrende Motiv des absteigenden Dreiklangs mit dem anschließenden aufwärtsgerichteten Sextsprung sowie die Tonart h-Moll und die vielen chromatischen Tonschritte machen den flehentlich-schmerzvollen Gestus dieser Textstelle hörbar. Textlich gesehen gehört die Arie *QUI SEDES AD DEXTRAM PATRIS* zu den vorangegangenen Sätzen. Altsolo und Oboe d'amore sind die Protagonisten dieses lieblichen Konzertes.

In der Bass-Arie *QUONIAM TU SOLUS SANCTUS* kommt zum einzigen Mal das Corno da caccia (Waldhorn) zum Einsatz. Die ersten fünf Töne seines Eingangsmotivs bilden eine Oktavfigur, die auch rückwärts gelesen dieselbe Tonfolge ergibt. Diese strenge Symmetrie steht für die Vollkommenheit Gottes: „du allein“. Textausdeutend führt Bach die Solostimme bei dem Wort „altissimus“ in die Höhe. Die Arie mündet in

den großen fünfstimmigen Jubelchor CUM SANCTO SPIRITU, in den eine fulminant-virtuose Chorflüge eingeflochten ist und der mit überschäumender Freude das Gloria beschließt.

3. Symbolum Nicenum

Credo in unum Deum, Ich glaube an den einen Gott,

Patrem omnipotentem, den allmächtigen Vater,
factorem coeli et terrae, Schöpfer des Himmels und der Erde,
visibilium omnium et invisibilium. alles Sichtbaren und Unsichtbaren.

Et in unum Dominum, Jesum Christum, Und an einen Herrn, Jesus Christus,
filium Dei unigenitum, den eingeborenen Sohn Gottes,
et ex patre natum, und aus dem Vater geboren
ante omnia saecula. vor aller Zeit.

Deum de deo, lumen de lumine, Gott von Gott, Licht vom Lichte,
Deum verum de deo vero. Wahrer Gott vom wahren Gott,
Genitum non factum, Gezeugt, nicht geschaffen,
con substantialem patri, eines Wesens mit dem Vater,
per quem omnia facta sunt. durch den alles geschaffen wurde.

Qui propter nos homines Der für uns Menschen
et propter nostram salutem und um unseres Heiles willen vom
descendit de coelis. Himmel herabgestiegen ist.

Et incarnatus est Und der Fleisch geworden ist
de Spiritu Sancto vom Heiligen Geiste
ex Maria virgine, aus der Jungfrau Maria
et homo factus est. und Mensch geworden ist.

Crucifixus etiam pro nobis Der gekreuzigt wurde für uns
sub Pontio Pilato, unter Pontius Pilatus,
passus et sepultus est. starb und begraben wurde.

Et resurrexit tertia die secundum scripturas.	Und auferstanden ist am dritten Tag gemäss der Schrift.
Et ascendit in coelum sedet ad dexteram patris.	Und aufgefahren ist in den Himmel, und sitzt zur Rechten des Vaters.
Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis.	Und wiederkommen wird in Herrlichkeit zu richten die Lebenden und die Toten, dessen Herrschaft kein Ende haben wird.

Et in Spiritum Sanctum dominum et vivificantem, qui ex patre filioque procedit, qui cum patre et filio simul adoratur et conglorificatur.	Und an den Heiligen Geist, den Herrn und Lebensspender, vom Vater und vom Sohne ausgehend, mit dem Vater und dem Sohne angebetet und verherrlicht wird,
Qui locutus est per prophetas.	Der gesprochen hat durch Propheten. Und
Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.	an die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche.

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.	Ich bekenne die eine Taufe zur Vergebung der Sünden.
Et expecto resurrectionem mortuorum, Et vitam venturi saeculi.	Ich erwarte die Auferstehung der Toten, und ein ewiges Leben.
Amen.	Amen.

Das 9-teilige Credo, das überwiegend vom Chor getragen wird, ist der Höhepunkt der gesamten Messe. Ihm liegt der Text des sogenannten Nizänischen Glaubensbekenntnisses aus dem 4. Jahrhundert zu Grunde. Auffallend ist die perfekte Symmetrie des ganzen Abschnitts: den Rahmen bilden jeweils zwei Chorsätze, von denen jeweils der erste ein nur vom Continuo begleiteter A-cappella-Satz ist. Die drei zentralen Themen des christlichen Glaubens – Menschwerdung, Kreuzigung und Auferstehung – stehen als Chorsätze in der Mitte. Sie werden von zwei Solosätzen eingerahmt.

Im eröffnenden CREDO IN UNUM DEUM verwebt Bach drei Epochen der Kirchengeschichte in die Musik: Das Fugenthema ist der Anfang einer

mittelalterlichen gregorianischen Melodie, die auch in der lutherischen Liturgie in Gebrauch geblieben ist. Die vokalpolyphone Setzweise der anderen Stimmen symbolisiert die Erneuerung des Glaubens durch die Reformation im 16. Jahrhundert. Und die Art der Instrumentierung, besonders der Einsatz des Basso continuo, verweist auf die kirchenmusikalische Praxis zur Zeit Bachs und damit auf den Glauben des 18. Jahrhunderts. Die siebenstimmige Fuge mit dem siebentönigen Thema (der fünfstimmigen Chorsatz wird durch zwei Violinen ergänzt) geben der Musik zusätzliches symbolisches Gewicht, denn die Sieben steht für die Verbindung zwischen Gott und den glaubenden Menschen. Der anschließende konzertant-fröhliche Tutti-Satz PATREM OMNIPOTENTEM führt, ebenfalls in Form einer Fuge, den ersten Glaubensartikel weiter.

Den zweiten Glaubensartikel ET IN UNUM DOMINUM komponierte Bach als Kanon zwischen Sopran- und Altsolo. Die Wahl der Tonart G-Dur und der Viervierteltakt verdeutlichen auch in diesem Duett, dass es um den Menschensohn Christus geht.

Auf fast lautmalerische Weise vertont Bach in den folgenden drei Chorsätzen die zentralen Themen des christlichen Glaubens. Im ET INCARNATUS EST versinnbildlichen die abwärtsgeführten gebrochenen Moll-dreiklänge, wie Gott durch seinen Sohn auf die Erde gekommen ist. Die Auf- und Abbewegung der Violinen beschreibt bildlich eine Kreuzfigur – dieses Motiv weist bereits auf den folgenden Satz hin. Für das Crucifixus nahm Bach den Eingangschor seiner Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ als Vorlage. Der Affekt der Trauer und des Schmerzes wird durch die abwärtssteigenden Halbtonschritte erzeugt. Über einer sich ständig wiederholenden schmerzvoll absteigenden Bassfigur setzten die Chorstimmen von oben nach unten ein. Man meint, das Herabnehmen des Kreuzes und am Ende des Satzes die Grablegung zu hören. In österlichem Jubel erhebt sich jedoch sofort danach das ET RESURREXIT – ein langer konzertanter Tutti-Satz in strahlendem D-Dur.

Die Bass-Arie ET IN SPIRITUM SANCTUM DOMINUM handelt von der dritten Person der Trinität. Bach gliedert den Text in drei Abschnitte, die durch kurze Instrumentalzwischenspiele verbunden sind.

Der zweite Rahmenblock des Credo beginnt mit dem CONFITEOR. Auch dieser Satz ist im alten Stil komponiert. Bach verarbeitet hier dieselbe gregorianische Melodie, deren Anfang im ersten Credo-Satz erklingen ist. Die Chormelodie erscheint jedoch erst in der zweiten Satzhälfte in verschiedenen Stimmen. Beim Übergang zum jubelnden Schlußsatz ET EXPECTO durchschreitet Bach in einer für seine Zeit kühnen Modulationsart alle Tonarten des Quintenzirkels. Auf diese Weise setzt er den Glauben an die Umwandlung des Todes in das ewige Leben musikalisch um.

4. Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus, Heilig, heilig, heilig,
Dominus, Deus Sabaoth. Herr, Gott der Heerscharen.
Pleni sunt coeli et terra Erfüllt sind Himmel und Erde
gloria tua. von deiner Herrlichkeit.

Das SANCTUS ist der älteste Teil der h-Moll-Messe. Bach komponierte ihn für das Weihnachtsfest 1724 und fügte es später in überarbeiteter Form in die Messe ein. Das Dreimalheilig ist das Gotteslob, das sich die himmlischen Heerscharen zuwerfen (Jesaja 6, 1-4), und so scheinen sich auch die sechs Chorstimmen das Lob gegenseitig zuzuwerfen. Die durchgehenden Triolen symbolisieren die göttliche Trinität und die markante Bassfigur in absteigenden Oktaven steht für die Vollkommenheit Gottes. Aus dem himmlischen Gotteslob geht die spielerische „Pleni“-Fuge hervor, die das Sanctus beschließt.

5. Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem

Hosanna in excelsis! Hosanna in der Höhe!

Benedictus qui venit Hochgelobt sei, der da kommt
in nomine Domini. im Namen des Herrn.
Hosanna in excelsis! Hosanna in der Höhe!

Agnus Dei, Lamm Gottes,
qui tollis peccata mundi, das du trägst die Sünden der Welt,
miserere nobis. erbarme dich unser.

Dona nobis pacem. Gib uns den Frieden.

Osanna und Benedictus sind liturgisch eng mit dem Sanctus verbunden. Bach stellt diese Verbindung musikalisch her, indem er das Anfangsmotiv des Osanna bereits am Schluss des Sanctus im Bass erklingen läßt. Im OSANNA wird das überschwängliche Gotteslob des Sanctus weitergeführt und gesteigert, da Bach den Chor zum Doppelchor erweitert. Die Tenor-Arie BENEDICTUS weist mit der erneuten Verwendung von h-Moll noch einmal auf die Aspekte Bitte um Erbarmen (Kyrie), Menschwerdung (Incarnatus) und Erlösung (Qui tollis peccata) hin. Die folgende Alt-Arie AGNUS DEI nimmt den meditativen Ton auf.

Der Schlusschor DONA NOBIS PACEM ist ein Rückgriff auf den Satz Gratias agimus tibi. Dadurch erhält die Messe einen in sich geschlossenen Charakter. Obwohl es dieselben Töne sind, hat die Musik hier einen gänzlich anderen Charakter: hier ist es kein Lobpreis, sondern die abschließende flehentliche Bitte um Frieden.

Cordula Scobel

Unsere nächsten Konzerte:

Sonntag, 26.05.2024, 11.00 Uhr, und Montag, 27.05.2024, 20.00 Uhr
Alte Oper Frankfurt

Schönberg, A survivor from Warsaw Verdi, Requiem

Nombulelo Yende, Sopran • Tanja Ariane Baumgartner, Mezzosopran
Attilio Glaser, Tenor • Kihwan Sim, Bass • Isaak Dentler, Sprecher
Frankfurter Kantorei • Cäcilienchor Frankfurt • Figuralchor Frankfurt • Frankfurter Singakademie
Frankfurter Museumsorchester
Thomas Guggeis, Dirigent
Veranstalter: Frankfurter Museumsgesellschaft

Sonntag, 08.09.2024, 18.00 Uhr
VILCO Bad Vilbel

Samstag 14.09.2024, 19.30 Uhr, und Sonntag, 15.09.2024, 18.00 Uhr
Staatstheater Darmstadt

Mahler, Symphonie Nr. 8 Es-Dur

Nina Bennett, Jihyum Cecilia Lee und Elvire Beekhuizen, Sopran
Stefanie Schaefer und Franziska Rabl, Alt
Marco Jentzsch, Tenor • Frederic Mörth, Bariton • Taras Konoshchenko, Bass
Frankfurter Kantorei • Darmstädter Kantorei • Deutsche Philharmonie Merck
Ben Palmer, Dirigent
Veranstalter: Deutsche Philharmonie Merck

Sonntag, 24.11.2024, 18.00 Uhr, und Montag, 25.11.2024, 20.00 Uhr
Heiliggeistkirche im Frankfurter Dominikanerkloster

Strawinsky, Psalmensymphonie Bruckner, Messe Nr. 1 in d-Moll

in den Fassungen für Chor und 2 Klaviere
Anna Immerz und Lukas Rommelspacher, Klavier
Frankfurter Kantorei • Winfried Toll, Dirigent
Veranstalter: Frankfurter Kantorei e. V. (24.11.2024)
Kirchenmusikverein Frankfurt e. V. (25.11.2024)

Camerata Frankfurt

Violine 1

Almut Frenzel-Riehl
(Konzertmeisterin)
Katharina Sommer
Nicolai Bernstein
Gudrun Knapp

Violine 2

Annegret Hoffmann
Monika Nussbächer-Opitz
Bettina Oesterlee
Christof Boerner

Viola

Hiltrud Hampe
Johannes Warnat
Andrea Christ

Violoncello

Anna Lenz
Renate Mundi

Violone

Christian Undisz

Flauto traverso

Daja Leevke Hinrichs
Delphine Roche

Oboe/Oboe d'amore

Susanne Neumeyer-Kohnen
Magdalena Carbow

Fagott

Barbara Meditz
Nora Hansen

Horn

Christian Binde

Trompete

Martin Sillaber
Thomas Steinbrucker
Gerd Bachmann

Pauken

Heidi Merz

Orgel

Jürgen Banholzer

Die CAMERATA FRANKFURT wurde auf Initiative von Winfried Toll gegründet. Das Orchester sieht seine primäre Aufgabe im Zusammenklang mit der Frankfurter Kantorei. Der Musikerstamm aus Oper Frankfurt, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und Dr. Hoch's Konservatorium wird bei Bedarf mit befreundeten Musikern aus anderen Orchestern erweitert. Allen gemeinsam ist die Begeisterung, Orchesterspiel als Kommunikation zwischen Chor, Dirigent und Publikum zu gestalten.

Frankfurter Kantorei:

Sopran:

Pia Barth
Uta Breyer
Malda Denana
Anna Domes
Juliane Feurle
Hannelore Garske
Nora Hagenstein
Alexandra Heidemann
Ursa Heitzer
Rebekka Kant
Beate Koerber
Corinna Meyer
Ulrike Morlang
Annette Pommerening
Julia Reck
Silja Reetz
Friederike Rose-Simonow
Maria Schneidt
Cordula Scobel
Christine Tripp
Marita Uhling
Claudia Velten
Linda Yu

Bass:

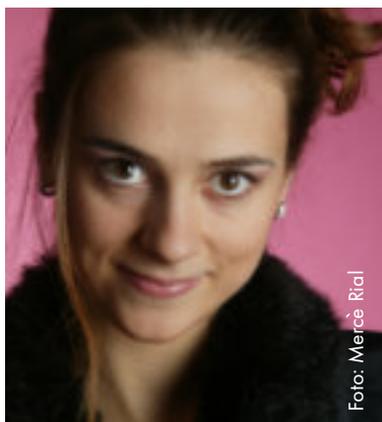
Detlef Bauer
Harald Biller
Johannes Göttel
Hannsgeorg Harles
Martin Hummel
Johannes Kaballo
Christoph Koerber
Jochen Kratschmer
Arnim Lühken
Erwin Mirkes
Manfred Müller
Christian Printzen
Wolfgang Rink
Christian Schleicher
Oliver Schweitzer
Anastasius Siarkos
Stefan Urbach
Götz Wagner
Andreas Wehinger

Alt:

Claudia Ackermann
Petra Amrhein
Veronika Bauer
Judith Emmel
Jutta Geiger
Mechtild Geißler
Gabriela Gerke-Engel
Uta Kempkes
Martina Likos
Kristina Mirkes
Cora Nies
Doris Peuckert
Rina Prinz-Sanchome
Carola Rahn
Teresa Romagnoli-Wagner
Doscha Sandvoß
Bettina Schumacher
Ramona Schwarze
Frauke Skudely
Ulrike Voidel
Kathrin Winter
Feodora Wolff
Caroline Zapf

Tenor:

Bent Duddek
Sebastian Geist
Arved Greiner
Stephan Hieke
David Jönsson
Arne Neubauer
Benedikt Schmidt
Thorsten Wagner
Corrado Wohlwend



NÚRIA RIAL studierte Klavier und Gesang in ihrer Heimat Katalonien und war Teil der Klasse von Kurt Widmer an der Basler Musikakademie. 2003 gewann sie den Helvetia Patria Jeunesse in Luzern. Ihre feine, klare Stimme, das weich schwingende Timbre, Musikalität und Ausdrucksstärke öffneten ihr auf internationaler Ebene rasch die Türen. Als Konzertsängerin arbeitet sie mit Dirigenten wie Ivan Fischer, Sir John Eliot Gardiner, Paul Goodwin, Trevor Pinnock, Teodor

Currentzis, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Thomas Hengelbrock und Laurence Cummings. Dabei wird sie von Spitzenensembles wie Concerto Köln, The English Concert, Kammerorchester Basel, Collegium 1704, Il Giardino armonico, Les Musiciens du Louvre, Elbipolis Barockorchester, Accademia del Piacere und La Cetra Basel begleitet.

Neben ihrer Konzerttätigkeit ist Núria Rial auch immer wieder auf der Opernbühne zu erleben. Sie sang in wichtigen europäischen Opernproduktionen wie Cavallis „Eliogabalo“ (Eritea) am Théâtre de la Monnaie in Brüssel, Monteverdis „L’Orfeo“ (Euridice) an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin oder Mozarts „Zauberflöte“ (Pamina) am Teatro Carlo Felice in Genua. 2012 überzeugte sie in der Rolle der Nuria in der zeitgenössischen Oper „Ainadamar“ von Golijov am Teatro Real Madrid (Regie Peter Sellars). Weitere Engagements umfassen Händels „Orlando“ mit dem Ensemble Il Pomo d’Oro in sowie „L’Orfeo“ von Monteverdi unter der Leitung von Ivan Fischer.

Núria Rial hat sich viel mit Barockmusik und historischer Aufführungspraxis beschäftigt und sich so einen Namen gemacht. Als begeisterte Kammermusikerin pflegt sie zudem Partnerschaften mit Ensembles wie Il Pomo d’Oro, Café Zimmermann oder dem Nash Ensemble.

Die spanische Mezzosopranistin Carmen Artaza wurde in San Sebastián geboren und begann ihre musikalische Ausbildung auf der Geige am Conservatorio Francisco Escudero und im Chor Araoz Gazte.

Während ihrer Operausbildung an der Guildhall School of music and drama sang Carmen Artaza Rollen wie Dora-bella (*Così fan tutte*), Hermia (*A midsummer night's dream*) oder Sesto (*Giulio Cesare*). Bianca (*The Rape of Lucretia*) und Sesto (*Giulio Cesare in Egitto*) sang sie in München im Rahmen des Studiums an der Hochschule für Musik und Theater München, Constanza (*L'isola disabitata*) unter der Leitung Alessandro de Marchi in Augsburg.

Auf dem Konzertpodium konnte die junge Sängerin bereits mit Orchestern wie den Münchner Symphonikern, dem Mozarteum Orchester Salzburg, London Symphony Orchestra, Bayerische Kammerphilharmonie, Bamberger Symphoniker und dem Konzerthausorchester Berlin zusammenarbeiten. In der Londoner Barbican Concert Hall debütierte die Spanierin als Paquette in einer halbszenischen Aufführung von Bernsteins Oper „Candide“ unter der Leitung von Marin Alsop. In der Berliner Philharmonie sang sie 2019 die Altpartie in Mendelssohns „Elias“ mit den Bamberger Symphonikern und dem Philharmonischen Chor Berlin unter der Leitung von Jörg-Peter Weigle und war mit dem Philharmonischen Chor dort auch u. a. in Bachs „Magnificat“ oder Händels „Israel in Egypt“ zu erleben.

2020 gewann sie den 1. Preis beim Felix Mendelssohn-Bartholdy-Hochschulwettbewerbs in Berlin, 2018 den 1. Preis, den Publikumspreis und den Preis für junge Sänger beim Internationalen Gesangswettbewerb Luis Mariano in Irun, Spanien. Im Januar 2021 errang sie den 1. Preis beim 58. Concurso Internacional de Canto Tenor Francesc Viñas. Dort gewann sie auch den Mozart Preis, den Publikumspreis, sowie drei weitere Sonderpreise.



Foto: Eugene Dillon

Foto: Adrienne Meister



LUKAS SIEBERT, geboren 1995 in Karlsruhe, studiert nach seinem Schulmusik- und Chorleitungsstudium zur Zeit Gesang in München bei Prof. Lars Woldt, sowie Orchesterdirigieren in Frankfurt bei Christoph Altstaedt und Johannes Schlaefli.

Am Staatstheater Kassel debütierte er jüngst als Tamino in der „Zauberflöte“, in „Tristan und Isolde“ war er als Melot unter Lothar Zagrosek zu erleben, am Opernhaus Zürich in der Partie des Verrückten Hutmachers in der Oper „Alice im Wunderland“, weitere Engagements führen ihn mit Marcus Bosch zu den Opernfestspielen in Heidenheim, mit Titus Engel an die Bayerische Staatsoper, mit Julian Prégardien in die Alte Oper Frankfurt, sowie mit Nicolas Fink in die Tonhalle Zürich.

Während seines Dirigierstudiums arbeitete er mit der Philharmonie Neubrandenburg, der Philharmonie Südwestfalen, dem Göttinger Sinfonieorchester, dem MDR Rundfunkchor und dem SWR Vocalensemble. Rubén Dubrovsky assistierte er bei der Produktion von Strawinskis „Rake’s Progress“ am Gärtnerplatztheater in München, am Residenztheater in München hatte er die musikalische Leitung für „DEKALOG“, inszeniert von Calixto Bieito, inne. Als Finalist des Deutschen Chordirigentenpreises wird er 2024 mit dem RIAS Kammerchor konzertieren.

Lukas Siebert war Deutschlandstipendiat und wird vom Deutschen Musikrat im Forum Dirigieren in der 2. Förderstufe gefördert, wichtige Impulse erhielt er von Henriette Meyer-Ravenstein, Tobias Truniger, Helmut Deutsch und Christiane Iven, sowie von Vassilis Christopoulos, Winfried Toll, Florian Lohmann, Florian Ludwig und Yuval Weinberg.

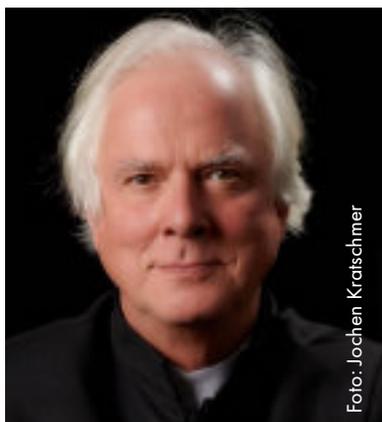
Der Bassbariton HANNO MÜLLER-BRACHMANN arbeitet weltweit als Lied-, Konzert- und Opernsänger. Drei erste Preise standen am Beginn seines beruflichen Weges, worauf Daniel Barenboim ihn noch während des Studiums in das Ensemble der Berliner Staatsoper Unter den Linden engagierte, dem er dreizehn Jahre angehörte. Hier konnte er die großen Mozartpartien seines Faches singen, aber auch den Kaspar („Freischütz“), Amfortas („Parsifal“), Escamillo („Carmen“), Banquo („Macbeth“) oder Golaud („Pelléas et Mélisande“). Elliott Carters Oper „What next?“ brachte er unter Daniel Barenboim und Pascal Dusapins Oper „Faust“ unter Michael Boder mit der Staatskapelle Berlin zur Uraufführung. Außerdem präsentierte er sich hier in jeder Spielzeit mit einem neuen Liedprogramm, begleitet von Daniel Barenboim, Burkhard Kehring, Philippe Jordan sowie Hendrik Heilmann.



Foto: Monika Rittershaus

Unter Barenboim debütierte er bei den Berliner Philharmonikern und dem Chicago Symphony Orchestra und unternahm Gastspiele nach Madrid, Sevilla und Tokio. Daneben gastierte er an den Staatsoper in Wien, Hamburg, München, in San Francisco und am Theater an der Wien. In Cleveland sang er unter Franz Welser-Möst den Golaud und den Musiklehrer in „Ariadne auf Naxos“. In Modena hörte man ihn als Papageno in Mozarts „Zauberflöte“ unter Claudio Abbado. Unter Bernard Haitink debütierte er an der Mailänder Scala und eröffnete mit Haydns „Schöpfung“ die Salzburger Festspiele 2014. Unter Mariss Jansons hob er 2017 mit diesem Orchester die „Requiem-Strophen“ von Wolfgang Rihm aus der Taufe.

Seit 2011 lehrt Hanno Müller-Brachmann als Professor für Gesang an der Karlsruher Hochschule für Musik, außerdem ist er Juror internationaler Wettbewerbe und der Studienstiftung des deutschen Volkes.



WINFRIED TOLL studierte Theologie und Philosophie, bevor er sich dem Studium der Komposition und der Schulmusik zuwandte. Den musikalischen Examina folgten Gesangsstudien bei Elisabeth Schwarzkopf und Aldo Baldin, außerdem ein Lehrauftrag für Gesang an der Musikhochschule Freiburg sowie eine rege Tätigkeit als Konzert- und Opernsänger. Parallel hierzu wirkte Winfried Toll bereits vielfach als Dirigent. Schon 1988 übernahm er die Camerata Vocale

Freiburg. Winfried Toll wird von renommierten Ensembles zu Gastdiriganten eingeladen, darunter Concerto Köln, die Deutsche Kammerphilharmonie, der Balthasar-Neumann-Chor, der Chor des Süddeutschen Rundfunks und der RIAS-Kammerchor. Im Herbst 1997 wurde Winfried Toll als Professor für Chorleitung an die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main berufen und zum Dirigenten der Frankfurter Kantorei gewählt. Seit 2007 leitet er die Camerata Vocale Daejeon in Südkorea und ist heute Artist Director des professionellen Chores.

Die FRANKFURTER KANTOREI steht für tief bewegende, begeisternde Chormusik. Ihr besonderer Klang ist durch große Transparenz und Beweglichkeit und eine unforcierte Klangfülle gekennzeichnet. Mit Winfried Toll steht, wie mit seinen Vorgängern Wolfgang Schäfer, Helmuth Rilling und dem Gründer Kurt Thomas, ein international renommierter Experte für Chormusik und gefragter Dirigent am Pult. Alle Sängerinnen und Sänger verfügen über geschulte Stimmen, viele sind ausübende Musiker in anderen Disziplinen. Die Vielseitigkeit des Chores ermöglicht neben dem oratorischen und A-cappella-Repertoire auch ungewöhnliche Projekte wie die „Storm Clouds Cantata“ von Arthur Benjamin aus dem Hitchcock-Film „The man who knew too much“ oder „Die Dreigroschenoper“ mit dem Ensemble Modern.

Die Frankfurter Kantorei
wird vom Kulturrat der Stadt Frankfurt am Main gefördert.
www.frankfurterkantorei.de