

GROS
SMÜN
STER

BETTAGSKONZERT 2024

SAMSTAG, 14. SEPTEMBER | 18:30 UHR
SONNTAG, 15. SEPTEMBER | 17:00 UHR

Johann Sebastian Bach

Messe in h-Moll

BWV 232

Textheft



Ausführende

Collegium Vocale Grossmünster

La Chapelle Ancienne | Orchester mit historischen Instrumenten

Anna Gschwend | Sopran

Stefan Wieland | Altus

Rodrigo Carreto | Tenor

Richard Helm | Bass

Kantor Daniel Schmid | Leitung

Titelbild: Augusto Giacometti, mittleres Chorfenster, ab 1933, Grossmünster Zürich

Einführung

zum Bettagskonzert 2024

Nicht Bach, sondern Meer sollte er heissen wegen seines unendlichen, unerschöpflichen Reichtums an Tonkombinationen und Harmonien. Bach ist der Urvater der Harmonie.

Dieses Zitat von Ludwig van Beethoven trifft in besonderer Weise auf die letzte Schaffensperiode von Johann Sebastian Bach – und damit auf die «Messe in h-Moll» – zu.

Bach richtete seine kompositorische Arbeit etwa bis zum 50. Lebensjahr auf die Tätigkeit als Kantor und Kapellmeister aus und schuf im eigentlichen Sinne „Gebrauchsmusik“. Offensichtlich wurde ihm seine eigene Geschichtlichkeit als gelehrter Komponist, der nunmehr primär seine «musicalische Wissenschaft» betrieb, bewusst. So formulierte er auf dem Gebiet der Orgelmusik (Veröffentlichung des 3. Teils der Klavierübung) und auf dem Gebiet der Instrumentalmusik («Kunst der Fuge») die Summe seiner Kunst. Es verwundert nicht, dass die Schaffung dessen, was höchsten Vollkommenheitsansprüchen genügen sollte, mehr als fünfzehn Jahre – etwa von 1733 bis 1748 – in Anspruch nahm. Nicht von ungefähr wählte Bach für sein persönliches Vermächtnis auf dem Gebiet der Vokalmusik die Form der geschichtsträchtigen Messkomposition. Durch den lateinischen Messtext bedingt, war das Werk nicht auf einen bestimmten Zeitpunkt des Kirchenjahres festgelegt; aufgrund seiner Dimensionen konnte es ohnehin nicht für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt sein.

Für die «Messe in h-Moll» (diese Bezeichnung wurde dem Werk erst später zuteil) griff Bach auf eine Vielzahl früher entstandener Kompositionen zurück. Wie im Barock allgemein üblich, wandte er das Parodieverfahren an – jene Technik also, die ein Musikstück sowohl in Text als auch Musik zum Teil tiefgreifend umarbeitet (siehe Kommentare zu den einzelnen Stücken). In den Jahren 1748/49 wurde die vollständige Messe in einem handschriftlichen Band vereinigt.

Als ersten Teil übernahm Bach die 1733 entstandene Partitur des Kyrie und Gloria, die er lediglich mit einem neuen Umschlag und der Bezeichnung «Missa» und «Nr. 1» versah. Diesem 95 Seiten umfassenden Halbband fügt er einen zweiten, fast ebenso umfangreichen, mit «Symbolum Niceum» und «Nr. 2» überschriebenen bei. Mit Gewissheit war dieser Teil, der Credo-Zyklus, erst in dieser Zeit entstanden. Auf den anschliessenden Seiten folgte, mit «Nr. 3» versehen, das bereits 1724 entstandene Sanctus, schliesslich als «Nr. 4» auf den letzten Seiten «Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem». Am Anfang dieser Teile stehen jeweils die Initialen «J.J.», manchmal auch ausgeschrieben «Jesu, Juva» (Jesu, hilf). Ein deutliches «DSG!» («Deo soli Gloria», Gott allein sei Ehre) setzte Bach auf der letzten Seite des gesamten Werkes.

Viele Geheimnisse ranken sich um eines der grössten Werke der musikalischen Weltliteratur. Wir Ausführenden freuen uns, Sie in Bachs symbolhafte Musikwelt zu entführen, und wünschen allen Zuhörenden ein besinnliches Konzert.

Daniel Schmid

Johann Sebastian Bach – Messe in h-Moll

BWV 232

Es ist uns ein Anliegen, das Publikum mit Hintergrundinformationen zu Text und Musik auf die einzelnen musikalischen Teile einzustimmen. Aus Platzgründen können unsere Ausführungen nicht dem Anspruch der Vollständigkeit genügen. Die erklärenden Texte verstehen wir vielmehr als eine Hörhilfe. Die Gliederung der grossen Teile wurde deshalb dem Aufbau von Bachs Komposition nachgezeichnet.

Missa

Zur Bedeutung des Begriffs «Missa»

«Missa» hat einen höchst profanen Ursprung und bedeutet nichts anderes als «Entlassung». Ein Herold löste mit einem lauten «missa est» eine Gerichtsverhandlung, Ratssitzung oder Audienz auf. Im kirchlichen Bereich verkündete ein Diakon das Ende einer gottesdienstlichen Handlung (Prozession, Gebetsstunde, Versammlung), die meist mit einem Abschlusseggen verbunden war. Ein «missa est» entliess nach dem Wort- oder Lehrgottesdienst die Taufbewerber und Büsser, die nicht an der Eucharistiefeier teilnehmen durften, die ihrerseits mit der „missa fidelium“, der Verabschiedung und Segnung der Getauften, endete. Allmählich, aber noch lange nicht ausschliesslich, wird «missa» mit Vorzug der ganzen „Mess“feier zugeordnet, die früher Brotbrechen, Herrenmahl, Eucharistie, Darbringung oder Amt geheissen hat.

Zur Entstehung der «Messe in h-Moll»

Luthers Abendmahlfeier hat, anders als die radikalere Zürcher Reformation, von der katholischen Messe die Struktur des ersten Teils, des Wortgottesdienstes, beibehalten und wenig verändert, wenn er auch die dem Volk nähere und verständlichere «deutsche Messe» (1526) forderte. Damit blieben, in Konkurrenz zum deutschen Kirchenlied, die lateinischen Gesänge Kyrie, Gloria und Credo als «missa brevis» längere Zeit in Gebrauch und wurden auch neu vertont, während Sanctus/Benedictus und – zuerst – das Agnus Dei der Neugestaltung des Abendmahls zum Opfer fielen. Dass Bach allerdings alle Gesänge aus dem lateinischen Ordinarium vertonte, scheint einmalig zu sein und ist sein persönliches ökumenisches Vermächtnis.

Zum Verständnis der lateinischen Messgesänge

Die Texte der traditionellen römischen Messfeier gliedern sich in unveränderliche Teile, das sogenannte Ordinarium, und in Abschnitte, die auf ein besonderes Fest oder einen bestimmten Sonntag abgestimmt sind, das sogenannte Proprium. Das Ordinarium umfasst neben still vom Priester gesprochenen Gebeten eine Anzahl Gesänge: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus, Agnus Dei. Diese sind weder gleichzeitig noch am selben Ort entstanden, haben nicht immer ihren heutigen Platz in der Liturgie eingenommen, sind zu Beginn eher für das Volk als für einen Chor bestimmt und entsprechen nicht einer vorgefassten einheitlichen Planung. Und doch haben sie sich schliesslich, aber nicht vor dem Mittelalter, zu einem überzeugenden Dreiklang des religiösen Ausdrucks zusammen gefunden: Bitte (Kyrie, Agnus Dei), Lobpreis (Gloria, Sanctus/Benedictus), Glaubensbekenntnis (Credo). Die Forschung ist deren Ursprung, Weg, Textgestalt und Zuordnung zu den liturgischen Rollenträgern sorgfältig nachgegangen. Für das Verständnis der Messtexte ist es nützlich, von diesen Forschungsergebnissen einiges zu wissen.

Kyrie

Zum Text des Kyrie

Die Anrufung der Gottheit um Erbarmen (eleison) ist, biblisch und ausserchristlich bezeugt, eines der am weitesten verbreiteten Elemente aller christlichen Liturgien des Ostens und des Westens. Oft unübersetzt geblieben, stärkt es das Bewusstsein dafür, dass die christliche Botschaft aus dem griechisch sprechenden Orient ins Abendland gekommen ist. (In Rom sind die Gottesdienste bis in die Mitte des 4. Jahrhunderts auf Griechisch gefeiert worden, das alle verstanden haben.) Die dreimal drei Anrufungen antworteten einst auf litaneiartig vorgetragene Fürbitten, wie sie um 500 die Deprecatio Gelasii formuliert und die Mailänder Liturgie bis heute kennt: für die Kirche, den Klerus, das Volk und die Herrschenden, für Reisende und Kranke, für die Wohltäter, die Juden, die Verstorbenen und um Frieden, geistlichen Fortschritt und ein seliges Ende. Überlebt haben nur die antwortenden Rufe des Volkes, das sich ursprünglich und eigentlich ausschliesslich an Christus, den Herrn (Kyrios), wendet, den Vermittler der Gebete zum Vater und des göttlichen Erbarmens hin zum Volk.

Der formale Aufbau des Kyrie

Bei der Betrachtung der Satzstruktur dieses ersten Teiles fällt ihre Dreiteiligkeit sowohl in der grossen als auch in der kleinen Form auf. Jeder Satz, selbst das Mittelglied, hat Ensemblecharakter. Dimensionierung und Besetzung deuten darauf hin, dass Bach dem Kyrie grosse Bedeutung zugemessen hat. Die Tonartenfolge h-Moll – D-Dur – fis-Moll bildet mit diesem h-Moll-Akkord der Grundtöne das tragende Gerüst, womit der Prozess der Überhöhung versinnbildlicht wird.

Kyrie eleison Chor

Kyrie eleison.

Herr, erbarme dich.

Versucht man der Sinndeutung dieser grossangelegten fünfstimmigen Fuge nachzutasten, muss von der Einleitung ausgegangen werden. Sie wird vom dreimaligen Kyrie-Ruf beherrscht und weist damit auf die drei trinitarischen Seinsformen (Gott Vater, Gott Sohn und Heiliger Geist) hin. Wenn somit auf kürzestem Raum der Glaube an Gott und seine Barmherzigkeit konstatiert wurde, weist die immer neu ansetzende, planmässige Steigerung der Fuge darauf hin, dass die menschliche Bitte um Erbarmen inständig, unablässig und immer wieder von neuem geschehen muss. Bach bedient sich der barocken Affektenlehre, um diese Grundstimmung musikalisch erfahrbar zu machen: Einzelstimmen beginnen in meditativ wirkenden tiefen Lagen und steigern sich bis zu emotionalen Ausbrüchen des Tutti. Vorherrschend sind Seufzermotive und besonders im Mittelteil die sogenannte «Exclamatio» (Ausweichung der Melodie nach unten, um hohe Töne intensiver anzuspinnen).

Christe eleison Duett Sopran/Altus

Christe eleison.

Christus, erbarme dich.

Gegenüber dem tiefschürfenden Ernst der ersten Kyrie-Fuge haftet diesem in G-Dur stehenden Duett ein Zug von Heiterkeit an. Die Wahl der Duett-Form deutet auf die 2. Person der Trinität hin. Die gleichzeitige Einheit und Verschiedenheit von Gott Vater und Gott Sohn werden durch den häufigen Wechsel von Terz- und Sextparallelen bzw. mit den imitierten Einsätzen im Quint- oder Quartabstand der Solostimmen versinnbildlicht.

Kyrie eleison Chor

Kyrie eleison.

Herr, erbarme dich.

Im bewussten Gegensatz zu den vorangegangenen Sätzen steht die zweite Kyrie-Fuge im *Stilo antico*. Sowohl die Überschrift «Allabreve» als auch die Besetzung spiegeln das Vorbild der motettischen Komposition der Palestrina-Zeit wider. Damit wird eine Objektivierung der Textaussage erreicht, deren Strenge in der zweiten Satzhälfte ein musikantisches Moment entgegengesetzt wird. Mit diesem zweiten Thema erhält der Satz eine neue Qualität und offenbart, was Bachs Denken in der Komposition der verschiedenen Messteile so besonders auszeichnet, nämlich die Fähigkeit, über den gerade komponierten Text auf den folgenden Satz hinauszuweisen – in diesem Fall auf das Gloria.

Bachs geniale Kompositionstechnik wird immer wieder durch kleine Muster aus der Zahlen-symbolik bewiesen: Das Fugenthema besteht aus 14 einzelnen Tönen, die Exposition ist im 14. Takt abgeschlossen. Berechnet man die Summe der dem Alphabet entsprechenden Zahlen des Namens Bach (B=2, A=1, C=3, H=8), erhält man die Zahl 14. Das Thema findet im 56. Takt seinen letzten Höhepunkt (4 x 14).

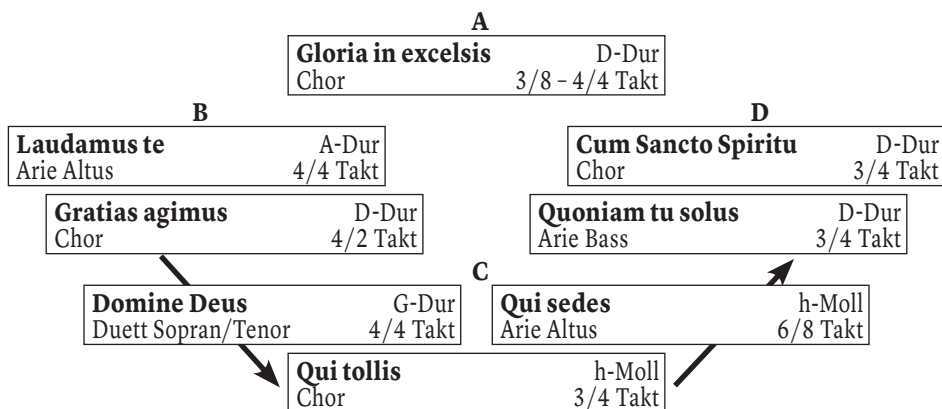
Gloria

Zum Text des Gloria

Engelsgesang eröffnet dieses Preislied, eine Perle unter den frühchristlichen Prosahymnen. Der Text von «gloria» bis «voluntatis» ist wörtlich der weihnächtlichen Szene auf den Hirtenfeldern vor Betlehem (Lk 2,14) entnommen. Gehäufte Wendungen für unser preisendes Tun und von göttlichen Namen schliessen an, worauf Christus angesprochen wird, der Überwinder der Sünde und der beim Vater Erhöhte. Die drei Akklamationen «tu solus» («du allein») protestieren nachdrücklich gegen im Heidentum angemassete Göttlichkeit, die etwa ein Kaiser Domitian forderte, der als «Dominus et Deus», als Herr-Gott, angeredet werden wollte. Trinitarisch klingt dieser sehr alte Hymnus aus, auch er ein Vermächtnis aus dem griechischen Osten. Ursprünglich im Morgengebet eingesetzt, ist das Gloria in Rom um 500 Teil der Weihnachtsmesse und vorläufig dem Bischof vorbehalten; schliesslich aber wird es auf alle Feiern festlichen Charakters ausgedehnt und vom Klerus, von einem Chor oder vom ganzen Volk gesungen. Einem verbreiteten Fehlverständnis soll hier noch entgegengetreten werden: die «homines bonae voluntatis» zu Anfang meinen nicht die Menschen, die eigenen guten Willen zum Frieden aufbringen, sondern sagen für die Erde Frieden (Schalom, Eirene, Pax) den Menschen zu, denen sich in Jesus das Wohlwollen, die Gnade, die Huld Gottes von oben versöhnungsbereit zuwendet.

Zur Struktur des Gloria

Die Aufteilung des Textes in einzelne Sätze entspricht der «Missa concertata», welche nicht vorbildlos ist, und gliedert sich in den Spitzenchor «Gloria» (A) sowie den Hymnus «Laudamus» (B-C-D). Dieser ist in drei Abschnitte unterteilt, welche einen Zusammenhang der einzelnen Teile erkennen lassen. Für den ersten Abschnitt (B) sowie für den dritten (D) verwendet Bach je eine Arie mit nachfolgendem Chor; der im Zentrum des zweiten Abschnitts (C) stehende Bittchor wird vom Paar Duett-Arie umrahmt. So entsteht für den Hymnus ein siebengliedriger Bau: Die Zahl 7 versinnbildlicht die göttliche Allmacht und Vollkommenheit.



Der erste Abschnitt (B) beinhaltet den Lobpreis auf die Herrlichkeit Gottes, der zweite (C) den Bitt-ruf an Gott Vater und Gott Sohn, der dritte (D) schliesslich mündet in eine Lobpreis und Bitt-ruf begründende Aussage über die Gottheit Jesu Christi mit Gott Vater und dem Heiligen Geist zusammen aus.

Gloria in excelsis / Et in terra pax Chor

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Ehre sei Gott in der Höhe.

Und auf Erden Friede den Menschen seiner Gnade.

Nach barockem Musikverständnis erklingen die Trompeten und Pauken zum ersten Mal im Gloria: Mit ihrem strahlenden Klang sind sie Repräsentanten und Künder der überirdischen Welt; sie stehen daher im Gegensatz zu späterer Gepflogenheit auch in der Partitur an oberster Stelle. Auch weitere Details veranschaulichen uns die barocke Affektenlehre: Mit himmlischen Dingen im Zusammenhang stehende Musik schreibt Bach vorzugsweise im 3/8 Takt. Das einleitende Instrumentalkonzert erstreckt sich über 24 Takte, dabei mag Bach an die göttliche Gegenwart während allen 24 Tagesstunden gedacht haben. Die Dreiklangsbrechungen der Melodieführung weisen auf die Trinität, die Oktavsprünge im Continuo auf die Totalität Gottes hin.

Mitten im Takt 100 bricht der Jubel plötzlich ab, es tritt eine Wende nach G-Dur (Unterdominante) ein, und die Komposition wird im 4/4 Takt mit dem Text «et in terra pax» fortgeführt. Die Zahl 4 wurde seit jeher als irdisch empfunden (4 Urelemente, 4 Himmelsrichtungen, 4 Jahreszeiten, 4 Evangelisten usw.). Die Erniedrigung und Menschwerdung Gottes wird somit symbolisch nachvollzogen.

Laudamus te Arie Altus

Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.

Wir loben dich, wir preisen dich, wir beten Dich an, wir rühmen dich.

Die Form dieser Arie (wie auch der ihr entsprechenden Arie «Quoniam») wird durch das viermalige «te» bestimmt. Dem überschwenglichen Lobpreis des Textes trägt Bach mit einer spielerisch virtuos geführten Solovioline Rechnung, sie tritt mit der Solostimme in einen konzertierenden Wettstreit. Der begleitende Streichersatz zeigt, dass die Arie in manchen ihrer Bauprinzipien dem Typus des Concerto grosso verwandt ist.

Gratias agimus tibi Chor

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Wir sagen dir Dank ob deiner grossen Herrlichkeit.

1731 schrieb Bach in der Kantate BWV 29 einen Chorsatz «Wir danken dir ...», den er für das «Gratias» einer Umformung bzw. Neukomposition unterzog. Er ist wie die zweite Kyrie-Fuge im *Stilo antico* gehalten und verzichtet ebenfalls zunächst auf obligate Instrumentalpartien. Eine besondere Krönung ergibt sich durch das Hinzukommen der Trompeten, ihre spätere Selbstständigkeit und damit Erweiterung auf 7 Stimmen. So entsteht ein Satz von bezwingender Gewalt, welcher mit der ausgewogenen grossen Erhabenheit des *Stilo antico*-Rhythmus überirdischen Glanz ausstrahlt.

Domine Deus Duett Sopran/Tenor

Domine Deus, rex coelestis, Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite, Jesu Christe, altissime.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Herr und Gott, König des Himmels, Gott, allmächtiger Vater.

Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn, Höchster.

Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters.

Wie das Duett «Christe eleison» symbolisiert auch dieses Duett die zweite Person der Trinität. Die Tonart G-Dur, Unterdominante zur Grundtonart des Gloria (D-Dur), weist auf die Erniedrigung Gottes hin. Der Trinität begegnen wir aber auch im musikalischen Material. Das Motiv erklingt zu Beginn eines Abschnittes dreimal, es ist von drei verschiedenen Notenlängen gekennzeichnet. Die Summe der ersten beiden (ein Achtel, zwei Sechzehntel) entspricht der Länge der dritten (Viertel). Um den christlichen Trinitätsglauben musikalisch-sinnbildlich zu untermauern, teilt Bach dieses Duett in dreimal 30 Takte.

Qui tollis peccata mundi Chor

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, erbarme dich unser.

Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, nimm unser Flehen gnädig auf.

Dort, wo – den Gesetzen der Da-Capo-Form folgend – das Duett noch einmal in seiner Haupttonart G-Dur einsetzen sollte, lässt Bach den Chorsatz «Qui tollis» beginnen. Der zäsurlose Übergang deutet an, dass die beiden Sätze als musikalische Einheit verstanden werden sollen. Die Bitte wird verdichtet: Zur solistischen Flöte tritt eine zweite, das Duett mündet in einen vierstimmigen Chorsatz aus. Dieser Chorsatz entstand 1723 als Eingangsschor der Kantate BWV 46 «Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz, der mich getroffen hat». Der Text, dort als Klage des wegen seiner Sünden zerstörten Jerusalems verarbeitet, wird auf die an das «Lamm Gottes, das der Welt Sünde trägt ...», gerichtete Bitte um Erbarmen umgedeutet.

Qui sedes ad dextram Patris Arie Altus

Qui sedes ad dextram Patris, miserere nobis.

Du sitztest zur Rechten des Vaters, erbarme dich unser.

Das dritte Glied der Mittelgruppe des Laudamus-Zyklus erklingt in beabsichtigter Verhaltenheit. Dies erweist sich durch die Wahl der zartklingenden Oboe d'amore als Soloinstrument. Auffällig ist die wiederholte Verschmelzung des Soloinstrumentes mit den Violinen bzw. des Altus-Partes zum Unisono. Die Schreibweise des 6/8 Taktes erlaubt Bach eine stille und doch tänzerische Kompositionsweise, die im Gegensatz zum schweren 3/4 Takt des vorangegangenen Chorsatzes einen überirdischen Hauch verspüren lässt. Die angedeuteten Elemente passen zu den bisher zitierten Trinitäts-Symbolen. Im dritten Abschnitt der dreiteiligen Arie liegt die Betonung auf «miserere nobis», die Aussage «erbarme dich unser» wird mit einem innehaltenden Adagio und nachfolgenden Seufzerketten zusätzlich unterstrichen.

Quoniam tu solus sanctus Bass

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus, tu solus altissimus,
Jesu Christe.

Denn du allein bist der Heilige,
du allein der Herr, du allein der Höchste,
Jesus Christus.

Zusammen mit dem Chor «Cum Sancto Spiritu» bildet diese Arie den anderen Eckpfeiler des Laudamus-Zyklus. Der göttlichen Majestät Jesu Christi entspricht der männliche Charakter der Bass-Arie mit einem konzertierenden Corno da caccia (Waldhorn). Da dieses in der Tenorlage musiziert, kommen als weitere zu dieser Stimmlage passende Instrumente zwei Fagotte mit Begleitfunktion hinzu. Wieder ordnet Bach den kurzen Text in drei Abschnitte; die höchste Anrede für Jesus Christus «tu solus altissimus» wird im ersten Abschnitt nicht, im zweiten dafür ausschliesslich behandelt. Der dritte Abschnitt verhält sich zum ersten spiegelbildartig symmetrisch, indem er mit den gleichen 12 instrumentalen Takten endet, mit denen jener beginnt.

Cum Sancto Spiritu Chor

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
Amen.

Mit dem Heiligen Geiste, in der Herrlichkeit
Gottes des Vaters. Amen.

Bereits in den Schlussakkord der Arie fällt der Einsatz des Chores «Cum Sancto Spiritu», der gleichzeitig den Laudamus- und Gloria-Zyklus und damit die gesamte «Missa» abschliesst. Daher bietet Bach mit dem fünfstimmigen Chorsatz und dem gesamten Instrumentarium alle zur Verfügung stehenden Mittel für die Gestaltung des überwältigenden Lobpreises auf. Den Symbolen der Trinität (Dreiklangsbrechungen in den Oberstimmen, Oktavsprünge im Continuo, Verwendung der Trompeten) setzt Bach eine fünfteilige Struktur des Satzes entgegen. Für die Zahlensymbolik sensibilisiert (die 5 wird als die Zahl des Menschen verstanden), erkennt man, dass der Lobpreis der Christenheit fünffach ertönt: Der erste Abschnitt ist von Dreiklangsbrechungen geprägt, der zweite bildet eine A-cappella-Chorfuge aus, der dritte betont mit homophonem Chorklang das «Amen». Der vierte Abschnitt nimmt die Chorfuge – jedoch vom Orchester unterstützt – erneut auf und mündet schliesslich in den alle Elemente verbindenden gloriosen letzten Teil ein.

Stimmpause

Symbolum Niceum – Credo

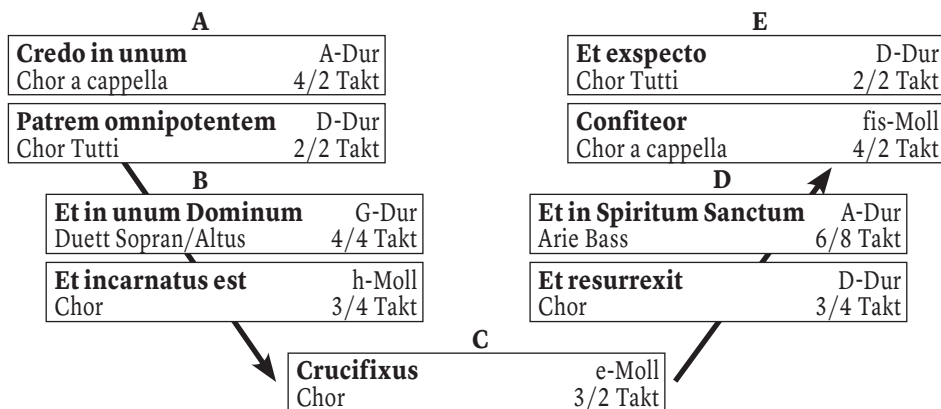
Zum Text des Credo

Das Credo ist nicht für die Messliturgie geschaffen worden. Sein ursprünglicher Platz ist die Taufliturgie. Vor der Taufe wurde es den Taufbewerbern in festgesetztem Wortlaut gelehrt und eingeprägt und von ihnen persönlich vor versammelter Gemeinde vorgetragen; darum auch die Formulierung in der ersten Person Einzahl: «credo», «ich glaube». Die Verwendung in der Eucharistiefeier ist seit etwa 350 in Jerusalem nachgewiesen, später in Spanien, Irland und in Frankenreich. Erst 1014 fand es auf Wunsch des Kaisers Heinrich II. Aufnahme in die Liturgie Roms. Das Credo – an seinem heutigen Platz – ist die Glaubensantwort der Gemeinde auf die vorausgehenden biblischen Lesungen (sowie auf deren Auslegung in der Predigt) und beschliesst an Sonn- und festlichen Tagen den Wortgottesdienst. Bemerkenswert ist die Betonung der Einheit Gottes, Christi, der Kirche, der Taufe. Im Unterschied zum kürzeren und schlichteren „apostolischen“ Credo Roms sind in das Messcredo theologisch-dogmatische Formulierungen der Konzile von Nikaia (325) und Konstantinopel (381) eingeflossen, Reflexe der den christlichen Osten erschütternden dogmatischen, vor allem christologischen Auseinandersetzungen; daher die Bezeichnung Symbolum Nicaeno-Constantinopolitanum. In dreifacher, trinitarischer Gliederung bekennt sich der Gläubige zu Gott dem Schöpfer, zur Gottheit und zum Erlösungswerk des Sohnes und zu den geistgewirkten Heilsgaben der Kirche und ihrer Sakramente, die hinführen zur Enderlösung in der Auferstehung der Toten. Die älteren Melodien der Gregorianik zeigen einen schlichten Verlauf, eher ein erhöhtes Sprechen, das von allen, Klerus und Volk, vollzogen werden konnte und kann.

Zur Symmetrieform des Credo

Die Symmetrieform ist im gesamten Schaffen Bachs sowohl bei Satzkombinationen wie bei der Anlage einzelner Sätze ein häufig gebrauchtes künstlerisches Gestaltungsmittel, jedoch hat Bach dieses in keinem seiner Werk so tief sinnig angewandt wie im vorliegenden Credo.

Der zur Verfügung stehende Platz ist zu knapp, um die Entstehungsgeschichte dieses Teils der «Messe in h-Moll» bis in die Details auszuleuchten. Es möge deshalb der Hinweis genügen, dass Bach der Symmetrie halber nachträglich den Chor «Et incarnatus est» eingebaut hat.



Die schematische Darstellung lässt erkennen, dass in Bezug auf die Satzfolgen, die Wahl der Tonarten wie auch auf die Taktarten eine Spiegelung am zentralen Chor «Crucifixus» konzipiert wurde. Nicht unwesentlich scheint die Tatsache, dass in Gedanken gezogene Linien zum entsprechenden Chor der Satzpaare (A) und (E) ein Kreuz ergeben. Diese Mittelachse entspricht lutherischer Tradition: Auf jedem Altar einer lutherischen Kirche steht das Bild des Gekreuzigten.

Credo Chor

Credo in unum Deum.

Ich glaube an den einen Gott.

Das Thema ist der Anfang einer mittelalterlichen Credo-Weise, die auch in der lutherischen Liturgie im Gebrauch geblieben ist und somit gemeinsames konfessionelles Gut darstellt. Den sieben Silben bzw. Tönen des Themas setzt Bach eine siebenstimmige Komposition entgegen, zwei Stimmen werden den Violinen zugewiesen. Schon der erste Takt ist ein musikalisches Gleichnis: Ohne instrumentale Stütze setzt der Tenor auf einer Brevis (doppelte ganze Note) ein, worauf ein Viertel später der Continuo mit sieben Tönen den Oktavraum absteigend durchläuft. Das Symbol ist unverkennbar: Der eine, ewige Gott (Brevis) erhebt die Stimme und stösst die Uhr der Zeit an. Sie beginnt zu gehen (Continuo) und umspannt das All. Die Zahl 7 steht für die göttliche Allmacht wie auch für die sieben Schöpfungstage. Der Chor endet mit einem Halbschluss, der den sofortigen Anschluss des Chores «Patrem omnipotentem» verlangt.

Patrem omnipotentem Chor

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem cœli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.

Ich glaube an den einen Gott,
den allmächtigen Vater,
Schöpfer des Himmels und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.

Bei den Chorpaaren, die Bach für Anfang und Ende seiner Credo-Vertonung vorsieht, greift er jeweils im zweiten Chorsatz auf ein schon früher geschaffenes Werk zurück. Hier ist es der Eingangschor der 1729 geschaffenen Kantate BWV 171 «Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm». Den ersten und zweiten Chor verklammert Bach durch die Repetition des Wortes «Credo» aber auch durch das Modulationsgefälle: Eigentlich in D-Dur stehend, lässt er den Satz in A-Dur beginnen und etabliert die Grundtonart erst im zwölften Takt.

Et in unum Dominum Duett Sopran/Altus

Et in unum Dominum, Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum et ex Patre natum
ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum
verum de Deo vero, genitum, non factum,
consubstantiali Patri, per quem omnia
facta sunt.
Qui propter nos homines et propter nostram
salutem descendit de cœlis.

Und an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn. Er ist aus dem
Vater geboren vor aller Zeit.
Gott von Gott, Licht vom Lichte, wahrer
Gott vom wahren Gott. Gezeugt, nicht
geschaffen, eines Wesens mit dem Vater,
durch ihn ist alles geschaffen.
Für uns Menschen und unseres Heiles
wegen ist er vom Himmel herabgestiegen.

Die Vertonung des zweiten Glaubensartikels – er spricht vom Glauben an den Sohn Gottes – beginnt Bach mit einem Duett. Darin ist wohl eine Parallele zur Vertonung von «Christe eleison» bzw. «Domine Deus» zu sehen, zwei Singstimmen beschreiben die zweite Person Gottes. Die vielfältigen Bezüge des Textes, die das Hervorgehen des Sohnes aus dem Vater, ihre Wesens-

einheit und gleichzeitige Verschiedenheit ihrer Seinsformen beschreiben, drückt Bach auch musikalisch aus. Das in den Oberstimmen kanonisch geführte Motiv bleibt für den ganzen Satz bestimmend; es ist notengleich, wird jedoch durch staccato- und legato-Artikulation deutlich unterschieden. Völlig überraschend tritt zum Text «qui propter nos et propter nostram salutem» eine tonartliche Wendung von G- nach Es-Dur ein: Gott verändert seine Seinsgestalt völlig. Die Verwendung des Hauptmotivs wird aufgegeben – der Sohn löst sich vom Vater und wird Mensch; als Antwort zum Text «descendit de coelis» werden die Streicher als Symbol des aus dem Himmel Herabsteigens nach unten geführt.

Et incarnatus est Chor

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria
virgine et homo factus est.

Er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist aus Maria, der Jungfrau, und ist Mensch geworden.

Ursprünglich hat Bach diesen Text als letzten Teil des vorausgegangenen Duettes komponiert, ihn später aber offensichtlich der Symmetrie halber neu geschaffen. Auch in diesem Chor begegnet uns das Kreuzzeichen: Wird nämlich die zweite mit der fünften und die dritte mit der vierten Note des Streichermotives mit einer Linie verbunden, entsteht ein liegendes Kreuz. Das Kreuz ist gleichzeitig ein griechisches ‚Chi‘, der Anfangsbuchstabe des Wortes «Christos». Das von oben nach unten absteigende Fugatomotiv zum Text «et incarnatus est» ist bei beiden Durchführungen so komponiert, dass vor der vierten Note des Basses als der zuletzt einsetzenden Stimme ein Kreuz steht. In den Schlusstakten intensiviert Bach den Kreuzgedanken, indem er das Motiv der Violinen jetzt dem Continuo überantwortet.

Crucifixus Chor

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio
Pilato, passus et sepultus est.

Gekreuzigt wurde er sogar für uns; unter Pontius Pilatus hat er den Tod erlitten und ist begraben worden.

Im Mittelpunkt der Credo-Vertonung steht das Crucifixus. Wiederum greift Bach auf eine früher entstandene Komposition, diesmal aus der Kantate BWV 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» zurück. Ihm liegt ein bereits im 17. Jahrhundert benützter „Lamento-Bass“ zugrunde. So entsteht eine Chaconne, deren Vokalsatz sich ständig verdichtet. Erst in der 5. Variation ertönt der Text «pro nobis» (für uns Menschen) zum ersten Mal. In den Variationen 10,11 und 12 wiederholt Bach den Gesamttext. Dieser Vorgang der Wiederholung eines schon durchkomponierten Textabschnittes ist in der ganzen Messe einmalig. Die Stimmen setzen von der Höhe in die Tiefe führend ein und deuten so die spätere Grablegung an. Die Zahl 12 steht für die Erfüllung und Vollendung, die 13 für das Überzählige und Jenseitige. Mit der zwölften Variation beendet Bach die Instrumentalstimmen und lässt den Chor die 13. Variation, im piano nur vom Continuo begleitet, zu Ende führen.

Et resurrexit Chor

Et resurrexit tertia die secundum scripturas.

Er ist auferstanden am dritten Tage, gemäss der Schrift.

Et ascendit in coelum, sedet ad dextram Dei
Patris,

Er ist aufgefahren in den Himmel und sitzt zur Rechten des Vaters.

et iterum venturus est cum gloria judicare
vivos et mortuos, cujus regni non erit finis.

Er wird wieder kommen in Herrlichkeit,
Gericht zu halten über Lebende und Tote,
und seines Reiches wird kein Ende sein.

Das Tutti zu Beginn des Chorsatzes, welcher die Auferstehung beschreibt, wirkt ansteckend. Die bisherigen Sätze waren von vokaler Deklamation bestimmt, die Instrumente mussten deren Artikulation übernehmen. In diesem Satz kehrt Bach die Funktion um, vom Typus her ist es ein Konzertsatz mit trillerähnlichen Sechzehntelfiguren, konzertierenden Instrumentalgruppen und zusammenfassenden Tuttis. Nach dem ersten Tutti setzen die Chorstimmen fugiert ein, symbolhaft wird die sich wie ein Lauffeuer ausbreitende Kunde der Auferstehung dargestellt. Besondere Aufmerksamkeit verdient im zweiten Abschnitt die Vertonung der Textstelle «ascendit»: Aus der trinitarischen Dreiklangsbrechung entwickelt sich die aufsteigende Oktave. Der dritte Abschnitt wird von Moll-Tonarten und konzertierender Stimmführung des Solobasses beherrscht. Für den vierten und letzten Abschnitt benützt Bach die Da-Capo-Technik, verstärkt seine abschliessende Wirkung jedoch durch den dominierenden Einsatz der Trompeten.

Et in Spiritum Sanctum Arie Bass

Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur; qui locutus est per Prophetas.

Und an den Heiligen Geist, den Herrn und Lebensspender, der vom Vater und vom Sohne ausgeht. Er wird mit dem Vater und dem Sohne zugleich angebetet und verherrlicht; er hat gesprochen durch die Propheten.

Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.

Und die eine, heilige, allgemeine und apostolische Kirche.

Der Arie «Et in unum Dominum» entsprechend ist für die Vertonung des dritten Artikels eine ähnliche Aussage verschlüsselter Glaubensinhalte zu erwarten. Aber schon der Umfang des hier in einem Satz zusammengefassten Textes zeigt, dass Bach eine solch differenzierende Einzeldeutung im Interesse der Gesamtsicht seiner Credo-Vertonung nicht beabsichtigt. Der Charakter der Arie scheint heiter und schwerelos. Die drei Hauptabschnitte sind ritornellartig aufgebaut, im gesamten Credo-Konzept wirkt die Arie mit der kleinsten Anzahl Stimmen als beruhigendes Element.

Confiteor Chor

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.

Ich bekenne eine einzige Taufe zur Vergebung der Sünden.

Der a-cappella-Satz entspricht dem ersten Teil des anderen Eckpfeilers des Credos. Im Confiteor wird der liturgische Cantus firmus des Credos wieder aufgegriffen und als Cantus firmus benutzt, welcher allerdings erst später in Erscheinung tritt. In freier imitatorischer Satztechnik werden die Stimmen paarweise geführt. Im zweiten Teil erklingt das gregorianische Confiteor-Thema im Bass und dem Alt im Kanon, nach dessen Beendigung mit doppelt langen Notenwerten im Tenor. Im letzten Teil nehmen die Vokalstimmen den Text des Schlusschores des Credo-Zyklus bereits voraus. In 24, auf das Ende der Welt hinweisenden Takten durchschreitet Bach – in kühnster Harmonik und dichtester Folge von Modulationen – den gesamten Quintenzirkel, der seinerseits 24 Tonarten umfasst, um die totale Verwandlung, die das menschliche Sein in der Auferstehung erfährt, zu versinnbildlichen.

Et exspecto Chor

Et exspecto resurrectionem mortuorum et
vitam venturi saeculi.
Amen.

Und ich erwarte die Auferstehung der Toten
und das Leben der zukünftigen Welt.
Amen.

Schlagartig beginnt im stärksten Kontrast das „Vivace e Allegro“ des sämtliche Instrumente anbietenden doxologischen Schlusschores. Auch hier handelt es sich um eine Parodie. Ihm liegt ein Satz aus der Ratswechsellkantate «Gott, man lobet dich in der Stille» BWV 120 zugrunde. Der tiefgreifend umgearbeitete und kunstvoll um eine fünfte Stimme erweiterte Satz lebt von den vielfach erwähnten Elementen. Sein konzertierender Charakter ist ein überwältigender Abschluss einer der umfangreichsten Credo-Vertonungen der Musikgeschichte überhaupt.

Sanctus – Osanna – Benedictus

Zum Text des Sanctus

Das Dreimalheilig oder Trishagion der Serafim hörte Jesaja im Tempel in Jerusalem bei seiner Berufung (Jes 6,2). In der Johannesoffenbarung huldigen mit ihm himmlische Wesen Gott, dem Herrn der Schöpfung (Offb 4,8). Im Anschluss an die feierliche Praefation des Priesters stimmt die irdische Kirche in den himmlischen Lobpreis ein, was vor ihr schon die Synagoge getan hat und noch tut. Das hebräische Zebaoth/Sabaoth, „Heere“, das ursprünglich wohl an die militärischen Aufgebote Israels oder, später, kosmisch an die Sternenheere denkt, meint in unserem Zusammenhang eindeutig die vielfach gegliederte Engelwelt. Zum Sanctus ist früh aus der gallikanischen Liturgie das Benedictus hinzugekommen, der Ruf, mit dem die Volksscharen am Palmsonntag Jesus als den Messias begrüsst haben (Mk 11,9). Damit wendet sich der Blick vom Himmel wieder dem irdischen Geschehen zu, wo Jesus in der Eucharistiefeier gegenwärtig geglaubt wird. Sanctus und Benedictus, im gregorianischen Vollzug zusammengeschlossen und nach einfachen Melodien vom Volk gesungen, wurden in der frühen Neuzeit bei der fortschreitenden Bereicherung der musikalischen Formen voneinander getrennt. Der Hosannaruf („Hilf doch“) – wie das Alleluja („Lobet Jahwe“), das Amen und die Festbezeichnung Pascha/Pesach unübersetzt in die christliche Liturgie übernommen – hält glücklich das Bewusstsein wach, dass das christliche Beten und Feiern tief im Alttestamentlich-jüdischen wurzelt und in vielen Teilen erst von dort her voll verstanden werden kann.

Sanctus Chor

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus
Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria ejus.

Heilig, Heilig, Heilig Herr, Gott der Heers-
charen.
Himmel und Erde sind erfüllt von seiner
Herrlichkeit.

Das Sanctus ist der älteste Teil der «Messe in h-Moll». Bach schrieb es 1723, also zehn Jahre vor der Vertonung der Missa, als Kommunionmusik für den Christfestgottesdienst am 25. Dezember. Daraus erklärt sich die von den anderen Messteilen abweichende vokale und instrumentale Besetzung. Von einem Solistenensemble in BWV 201 «Der Streit zwischen Phoebus und Pan» abgesehen, ist dieses Sanctus der einzige sechsstimmige Chorsatz von Bach. Erwartungsgemäss lassen sich viele Bezüge zur Dreizahl herstellen, wir wollen unsere Aufmerksamkeit jedoch besonders auf die Zahl 6 lenken. Die Satzanlage ist sechschörig aufgebaut: Neben dem wie üblich dreistimmigen Trompetensatz (1. Chor) und der dreistimmigen Streichergruppe (3. Chor)

werden drei hohe Holzbläser (2. Chor) verwendet. Der Vokalsatz ist ohne Stimmverdoppelung in echter Sechsstimmigkeit teils akkordisch, teils polyphon, mehrheitlich zweichörig (4. und 5. Chor zu je drei hohen bzw. tiefen Stimmen) geführt; der 6. Chor wird von der selbständigen Continuo-Gruppe gebildet. Diese Struktur für den Gesang der himmlischen Heerscharen kann kaum Zufall sein, sondern entspricht der Darstellung der Serafim mit sechs Flügeln. Aus dieser Symbolik werden auch die wiederholten sechs Sext-Akkord-Triolen oder die von der ersten Trompete vorgetragene sechsmalige Repetition der gleichen Triolenfigur beim Höhepunkt der Komposition verstanden. Dieses Sanctus ist einer der Höhepunkte des gesamten Werkes, ein Stück von unergründlicher Tiefe, das eine andere Welt neben der sinnhaft wahrnehmbaren aufleuchten lässt.

Osanna in excelsis zwei Chöre

Osanna in excelsis.

Hosanna in der Höhe.

Gewiss stellte sich auch Bach die Frage, wie der dem Sanctus folgende dreigliedrige Lobpreis Osanna – Benedictus – Osanna ohne Spannungsverlust zu komponieren sei. Die Lösung wurde darin gefunden, dass zur instrumentalen Normalbesetzung zurückgekehrt und gleichzeitig die im Sanctus angedeutete zweichörige Teilung konsequent vollzogen wurde. Durch die erneut einsetzenden Flöten, die achttimmige Teilung des Chores wird die Besetzung bis zum Äussersten auf zwanzig Stimmen ausgeweitet; das Osanna wird zum vielstimmigsten Satz der ganzen Messvertonung. Auch in diesem Satz begegnen wir wieder einer Parodie, diesmal dem einleitenden Chorsatz der weltlichen Kantate BWV 215, «Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen». Entgegen der Vorlage des Kantatensatzes beginnt Bach nicht mit einem ausgedehnten Vorspiel, sondern lässt den Chor allein beginnen. Die Instrumente treten gruppenweise hinzu und finden sich in einem ersten jubelnden Abschluss. Die Durchführung beginnt mit einem melismatischen fugierten Thema, der zweite Chor lässt dazwischen die Osanna-Rufe erschallen, bis die Rollen schliesslich vertauscht werden. Der jubelnde Satz wird mit dem konzertierenden Instrumentalnachspiel zu Ende geführt, welches in der Kantate den Satz einleitet.

Benedictus Arie Tenor

Benedictus, qui venit in nomine Domini.

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.

Als Gegensatz zum Osanna benutzt Bach für das Benedictus die kleinste Stimmenzahl des gesamten Werkes. In schlichter Dreistimmigkeit lässt er Solo-Tenor, Flöte und Continuo musizieren und demonstriert damit die Absicht, nach der bis zum Äussersten gesteigerten Prachtentfaltung des Osanna einen Satz zu schreiben, der von Verhaltenseinheit geprägt ist. Die Verwendung der Flöte als obligates Soloinstrument scheint für Bach typisch, sie mag am ehesten den besonderen Ausdruck zu formulieren, der dieser Arie eigen ist. Ein Vergleich mit der Arie «Aus Liebe will mein Heiland sterben» der Matthäus-Passion – sie steht dort zwischen den beiden identischen Volksschören «Lass ihn kreuzigen» – mag den meditativen Haltepunkt, dem durch die Flöte zusätzliche Ruhe gegeben wird, verdeutlichen.

Osanna in excelsis wiederholter Chor

Agnus Dei – Dona nobis pacem

Zum Text des Agnus Dei

Paulus spricht von Christus als «unserem Pascha(lamm), das geopfert ist» (1 Kor 5,7). Johannes der Täufer weist auf Jesus hin als «das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinweg nimmt» (Joh 1,29), und in der Johannesapokalypse erscheint häufig «das Lamm» als Symbol des Erlösers. Aus orientalisch-syrischer Überlieferung ist die mehrfache Anrufung Jesu unter diesem Bildwort in die Liturgie Roms eingefügt worden (vor 700). Anruf und Bitte um Erbarmen – ähnlich dem Kyrie – wurden so oft wiederholt, bis die Teilung der Abendmahlsbrote in kleine Stücke erfolgt war. Übrig geblieben sind drei litaneiartige Wiederholungen, wobei, etwa um die Jahrtausendwende, das dritte «miserere» in eine Friedensbitte umgewandelt wurde, nicht ohne Bezug auf die Zeremonie des Friedenskusses, den Klerus und Gläubige nach ältestem christlichen Brauch tauschten.

Agnus Dei Arie Altus

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden
der Welt, erbarme dich unser.

Auf den ersten Blick will die für das Agnus Dei gewählte Tonart g-Moll nicht in das Gesamtkonzept passen. In der Matthäus-Passion führt uns Bach beispielhaft vor, wie Kreuztonarten gegen aussen, B-Tonarten gegen innen gerichtet sind. So gesehen hat die Moll-Tonart mit zwei b als Vorzeichen an dieser Stelle ihre besondere Symbolfunktion. Noch einmal wird mit besonderer Eindringlichkeit auf die Erniedrigung Gottes im gekreuzigten Christus und der damit verbundenen Bitte um Erbarmen hingewiesen. Auch der ganz besonders empfindungsvolle, sonst in der gesamten «Messe in h-Moll» nicht vorkommende Charakter dieser Arie mag von daher seine Erklärung finden.

Dona nobis pacem Chor

Dona nobis pacem.

Gib uns den Frieden.

Bei der Komposition des «Dona nobis pacem» greift Bach auf die Musik des «Gratias» zurück und verzichtet bewusst darauf, für den abschliessenden Text der Messe einen neuen Satz zu schreiben. Damit, dass er jetzt die Musik eines Satzes verwendet, die er schon zweimal auf den Ausdruck von Dank und Lobpreis festgelegt hat, gibt er dem Schlusssatz eine klar ausgerichtete Dimension: Es geht um die aus der Bedrängnis des vorausgehenden «miserere nobis» befreite lobpreisende Aneignung eines von Bach letztlich nicht in Frage gestellten Friedens. Das dreimalige «pacem» betont die Wichtigkeit, aber auch die Weite dessen, was Frieden ist. Mit der deutlichen Betonung des «dona» sei darauf hingewiesen, dass dieser Friede nicht von selbst kommt, sondern stets neu erbeten werden muss. Schliesslich aber klingen auch die lobpreisenden Texte mit, die mit diesem Satz ursprünglich verbunden waren. So haben die Trompeten und Pauken als Repräsentanten der ewigen Gottesherrschaft am Schluss des Satzes eine besondere Bedeutung.

Werner Baier und Daniel Schmid

Bachs «Weihnachtsoratorium» als Gesamtauführung

Während der Weihnachtsoktav 2024/25 wird das «Weihnachtsoratorium» im Grossmünster erklingen, wie Johann Sebastian Bach dies für die Weihnachts- und Neujahrs-Gottesdienste konzipierte:

Dienstag, 24. Dezember 2024, 22:00 | Christnachtfeier

Musik aus dem «Weihnachtsoratorium»

Mittwoch, 25. Dezember 2024, 10:00 | Gottesdienst zum 1. Weihnachtstag

1. Kantate «Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage»

Mittwoch, 25. Dezember 2024, 14:30 | Weihnachtsmusik

Kantaten 1-3 | Konzertante Aufführung

Eintritt frei | Kollekte zur Deckung der Kosten

Donnerstag, 26. Dezember 2024, 10:00 | Gottesdienst zum 2. Weihnachtstag

2. Kantate «Und es waren Hirten in derselben Gegend»

Sonntag, 29. Dezember 2024, 10:00 | Gottesdienst am Sonntag nach Weihnachten

3. Kantate «Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen»

Dienstag, 31. Dezember 2024, 22:00 | Gottesdienst an Silvester

4. Kantate «Fallt mit Danken, fällt mit Loben»

Mittwoch, 1. Januar 2025, 10:00 | Gottesdienst zum Neujahr

5. Kantate «Ehre sei dir, Gott, gesungen»

Sonntag, 5. Januar 2025, 10:00 | Gottesdienst zu Epiphania

6. Kantate «Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben»

Sonntag, 5. Januar 2025, 14:00 | Konzert zu Epiphania

Kantaten 4-6 | Konzertante Aufführung

Eintritt frei | Kollekte zur Deckung der Kosten

Ausführende

Anna Gschwend, Sopran | Stefan Wieland, Altus | Michael Feyfar, Tenor | Israel Martins, Bass

Collegium Vocale Grossmünster mit Gästen

Collegium Musicum Grossmünster

Kantor Daniel Schmid, Leitung

Collegium Vocale Grossmünster

Das im Jahr 2005 von Daniel Schmid am Grossmünster Zürich gegründete «Collegium Vocale Grossmünster» pflegt im Rahmen der kantoralen Arbeit am Grossmünster Vokalmusik auf hohem Niveau. Besondere Aufmerksamkeit gilt der typisch reformierten Kirchenmusik. Das Repertoire umfasst kirchenmusikalisches Schaffen aus fünf Jahrhunderten: vom während der Reformation entstandenen Genfer Psalters und dem daraus entwickelten reichhaltigen motettischen Schaffen bis hin zur aktuellen zeitgenössischen Komposition.

Gottesdienstliche Musik ist dem «Collegium Vocale Grossmünster» ein besonderes Anliegen. Ebenso werden in Morgenmusiken, Konzerten und Workshops mehrstimmige Chormusik, Kantaten und Oratorien gepflegt. Es finden auch offene Chorprojekte statt, für die Gäste zum Mitsingen eingeladen werden.

Sopran	Jaroslava Cremonini, Magdalena Gloor, Renate Hauser, Martina Ilg-Ricklin, Sarah Pistorius, Dorothee Rauber, Mirjam Reich, Renate Schmid, Regina Widmer, Susanne Wüthrich
Alt	Marlise Cordier, Françoise Gruner, Susanna Hürzeler, Franziska Koller, Barbara Riegel, Eva Rüegg, Esther Spillmann, Lilian Straathof, Marianne Wassmer, Beate Weber, Veronika Wirz
Tenor	Jürg Haupt, Tobias Kleinjung, Christoph Schaub, Johann-Jakob Schmid, Pawel Skorka, Simon Sommer, Marco Steiner, Ursus Waldmeier
Bass	Rolf Bochsler, Andrea Eichenberger, Andreas Graf, René Herrli, Michael Kleiser, Peter Mayr, Christian Refardt, Johannes von Wartburg, Peter Waser

Möchten Sie mitsingen?

Versierte Chorsängerinnen und Chorsänger sind eingeladen, im Collegium Vocale Grossmünster mitzusingen. Erwartet werden Begeisterung für eine werkgetreue Interpretation, Chor-/Ensembleerfahrung, eine intonationssichere und modulationsfähige Stimmgebung sowie die Fähigkeit, sich in den Gesamtklang einzufügen.

Nehmen Sie Kontakt auf mit sekretariat@kantorat.ch | 076 456 30 00

Internet: www.kantorat.ch

La Chapelle Ancienne

Orchester mit historischen Instrumenten

Zum Orchester mit historischen Instrumenten «La Chapelle Ancienne» fanden sich 1999 Musikerinnen und Musiker zusammen, welche an der Schola Cantorum Basiliensis oder im Ausland historische Aufführungspraxis studiert haben. Es ist ihr gemeinsames Ziel, Werke des Barock, der Klassik und Romantik auf jenen Instrumenten aufzuführen, für welche diese Musik geschrieben wurde. Damit erreichen sie ein transparentes und sprechendes Spiel und eine Vielfalt an Klangfarben.

«La Chapelle Ancienne» hat sich einen Namen gemacht, durch ihre werknahe Aufführungspraxis sowie eine sensible Begleitung von Chören und Solisten. Das Repertoire des Orchesters erstreckt sich von der frühbarocken Wiederentdeckung über die grossen Oratorien des Barock und der Klassik bis hin zur spannenden Uraufführung.

Die Musikerinnen und Musiker von «La Chapelle Ancienne» wirken regelmässig im «Collegium Musicum Grossmünster» mit.

Flöte	Sylvie Dambrine, Susanne Guthauser Hunziker
Oboe	Anja Balmer, Kinga Borowska, Hitomi Inoue
Fagott	Zoë Matthews, Hiram Santos
Trompete	Jochen Weiss, Sebastian Kroll, Willi Röthenmund
Horn	Konstantin Timokhine
Pauke	Katsunobu Hiraki
Violine	Botagoz Mortier Tynybekova (Konzertmeisterin), Astrid Leuthold, Angela Peter, Claudia Petersen, Laura Pezzoli, Gabriela Ramsauer, Christian Vandersee
Viola	Andra Arnican, Franziska Knapp
Violoncello	Magdalena Reisser-Dür, Ioanna Seira
Violone	Darija Andzakovic
Orgel	Eugenio Giovine

Internet www.chapelle-ancienne.ch | sekretariat@chapelle-ancienne.ch

Sind Sie an Informationen zu den Musik-Angeboten am Grossmünster interessiert?

Morgenmusiken und Konzerte im Grossmünster

In loser Folge erklingen – in der Regel am dritten Sonntag im Monat oder an kirchlichen Festtagen – im Grossmünster Morgenmusiken, die sich inhaltlich an der zuvor im Gottesdienst erklingenden Musik orientieren sowie Konzerte mit geistlicher Vokalmusik.

Kantaten-Gottesdienste mit anschliessender Morgenmusik werden vom *Collegium Musicum Grossmünster* oder von *La Chapelle Ancienne* (Orchester mit historischen Instrumenten) begleitet.

Möchten Sie ...

... zu Morgenmusiken und Konzerten eingeladen werden?

... über die Möglichkeiten zum Mitsingen informiert werden?

Nehmen Sie mit uns Kontakt auf:

Kantorat Grossmünster

Zwingliplatz 4, 8001 Zürich

Kantor Daniel Schmid

044 250 66 53 | sekretariat@kantorat.ch | www.kantorat.ch

Verein zur Förderung der Kirchenmusik am Grossmünster

Der Verein ermöglicht Dank Spenden von Musikfreunden ein kirchenmusikalisches Programm, welches in Abstimmung der Kirchenmusiker mit dem Pfarramt entwickelt und umgesetzt wird.

Der Verein tritt auch als Veranstalter von besonderen Projekten auf wie das traditionelle Bettagskonzert oder die Weihnachtsmusik am 25. Dezember um 14:30 Uhr.

Der Verein ist steuerbefreit, Spenden sind abzugsberechtigt.

Vielen Dank für Ihre Spende!

Postscheckkonto 61-164573-9 (Vokalmusik)

IBAN CH88 0900 0000 6116 4573 9

**Jetzt mit TWINT
spenden!**



QR-Code mit der
TWINT App scannen



Betrag und Spende
bestätigen

