

Samstag, 15. November 2014, 20 Uhr Kiel,
Ansgarkirche an der Holtenauer

Sonntag, 16. November 2014, 17 Uhr Kiel,
Pauluskirche am Niemansweg

SMHARABRAHMS **BRUCKNER**

Schicksalslied

Messe in f-Moll

Heinrich-Schütz-Kantorei Kiel - Andreas Koller Leitung
Viola Wiemker Sopran – Anne-Beke Sonntag Alt
Jan Kobow Tenor – Sebastian Noack Bass
Brucknerorchester Kiel



Johannes Brahms
um 1860



Anton Bruckner
um 1870



Anton Bruckner und Johannes Brahms
Versöhnung ist mitten im Streit (Friedrich Hölderlin, Hyperion)

Anton Bruckner (1824 – 1896)

Als Sohn eines oberösterreichischen Dorfschullehrers - und damit auch Organisten - lernte Bruckner schon von klein auf das Orgelspiel, dazu auch Klavier und Geige. Da der Vater seinem begabten Sohn schon bald nichts mehr beibringen konnte, schickte er ihn mit neun Jahren zu seinem Paten, dem seinerzeit in Oberösterreich sehr bekannten Organisten und Komponisten Johann Baptist Weiß. Dieser unterrichtete ihn weiterhin an der Orgel, brachte ihm die Grundregeln des Generalbasses bei und machte ihn mit der „großen“ Kirchenmusik von Mozart und Haydn bekannt. (Wir fühlen uns erinnert an Joseph Haydn, der schon mit fünf Jahren in die „Ausbildung“ geschickt wurde.)

Nach dem frühen Tod des Vaters konnte die nun verarmte Mutter den Ältesten ihrer fünf Kinder sofort als Sängerknaben im Stift St. Florian (bei Linz) „unterbringen“. Herangewachsen, will Anton wie der Vater Lehrer werden und kommt 1845 schließlich – nach dem Besuch des Lehrerseminars in Linz und den beiden Stationen als Schulgehilfe in Windhaag und Kronstorf - als Hilfslehrer zurück nach St. Florian, wo er gleichzeitig erst Hilfs-, dann regulärer Organist wird und erste Kirchenmusik komponiert. Zusehends wendet er sich ganz der Musik zu. 1854 besteht er in Wien eine erste Orgelprüfung. Er wird und bleibt über Jahre Schüler des berühmten Wiener Musiktheoretikers und Konservatorium-Professors für Generalbass und Kontrapunkt Simon Sechter – wenn auch zumeist im „Fernstudium“, per Brief. 1855 zum Domorganisten in Linz gewählt, übt er dieses Amt bis 1868 aus. 1860 übernimmt er für einige Jahre die Leitung des großen Linzer Männerchores *Liedertafel Frohsinn*, für den er

viele Stücke komponiert und Erfahrungen als Dirigent sammeln kann. Nach dem Abschluss seines Theoriestudiums nimmt Bruckner ab 1861 weiteren Kompositionsunterricht bei Otto Kitzler, Theaterkapellmeister in Linz, der - als großer Verehrer der Musik von Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner - Bruckner in deren neue Methoden der Komposition und Instrumentation einführt. Von da an wendet sich Bruckner immer mehr dem sinfonischen Musikstil zu. Zwischen 1864 und 1868 schreibt er die ersten großen Werke: die drei großen Messen in d-Moll (1864), e-Moll (1866) und f-Moll (1868), und die Sinfonie Nr. 1 c-Moll (1865-66).

Nach Sechters Tod 1867 bewirbt sich Bruckner mit Erfolg um dessen Stelle als Professor für Musiktheorie und Orgelspiel am Wiener Konservatorium und auch um die Hoforganistenstelle und zieht 1868 nach Wien, wo er bis zu seinem Tod 1896 bleibt.

Dem Publikum ist er lange Zeit vor allem als virtuoser Organist bekannt, besonders für seine Improvisationen, die er allerdings nie aufzeichnet.

Brahms gegen Bruckner? - Bruckner und Brahms?

1865 lernt Bruckner in München Richard Wagner persönlich kennen und wird von da an dessen glühender, bekennder, beinahe unterwürfiger Verehrer. Als er 1877 Wagner seine dritte Sinfonie d-Moll widmet, wird er von der Wiener Musikkritik, die in der Tradition der Klassik die Macht im Wiener Konzertleben und in den Zeitungen besaß, auf das Heftigste angefeindet und Opfer der scharfen musikalischen Auseinandersetzung zwischen den *Brahmsianern* (besonders Eduard Hanslick) und den *Wagnerianern* (mit Franz Liszt und Hector Berlioz), ein Streit, der bereits seit 1860

ausgetragen wird. Die Brahmsianer fechten für die konservative, absolute, „dauerhafte“ Musik, die Wagnerianer als sogenannte Neudeutsche Schule für sinfonische Dichtung und Musikdrama (Programm-Musik).

Brahms und Bruckner haben lange Zeit am selben Ort gelebt, sie waren zeitlebens unverheiratete, eher ernste Einzelgänger. Aber sie wurden mit Beginn ihres sinfonischen Schaffens jahrzehntelang in Wien diesen beiden unversöhnlichen Lagern zugeordnet. Die Verfechter der „konservativen“ Musik verrissen nicht nur Bruckners Sinfonien, sondern hetzten polemisch gegen seine Person. Nur die höchste Anerkennung seiner Studenten (u.a. Gustav Mahler) am Wiener Konservatorium und an der Universität für seine großen fachlichen und menschlichen Qualitäten und der langsam einsetzende Erfolg seiner Sinfonien außerhalb Wiens haben dem einsamen, im Alltäglichen ungeschickten und schrulligen Mann geholfen, diese massive Ablehnung zu ertragen.

Brahms verstand Bruckners und Bruckner verstand Brahms' Sinfonien nicht. Aber keiner von Beiden hat sich als Papst eines Lagers verstanden wissen wollen. Das lag Beiden nicht. Auch kompositorisch sind sie nicht als Antipoden gegenüberzustellen.

Sie konnten allerdings nicht miteinander umgehen. Brahms, dem bibelfesten Lutheraner aus Norddeutschland, war der streng bis enggläubige Katholik aus Oberösterreich fremd, und vielleicht hatte er nicht ganz Unrecht mit dem in einem Brief geäußerten Satz: „Er ist ein armer verrückter Mensch, den die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen haben.“ Denn unabhängig von Schuldzuweisungen hat Bruckner unter Zwängen

und Manien gelitten, die darauf hinweisen, dass er tiefe Ängste hatte. Immer wieder wollte er sich durch neue Prüfungen bestätigt wissen, er führte akribisch Buch über seine täglichen Gebete und Andachten und stand unter einem ausgeprägten Zählzwang. Er war kontaktarm und litt unter großer Einsamkeit. Sicher kehrte er auch aus dem Grund immer wieder ins für ihn heimatliche Stift St. Florian zurück. Ungeübt im Umgang mit der mondänen Wiener Gesellschaft seiner Zeit eckte er vielerorts an. Er war eine schrullige, stadtbekannte Erscheinung: klein und untersetzt von Statur, fiel er auf durch seine viel zu weiten und zu kurzen (angeblich für das Pedalspiel auf der Orgel) sackartigen Anzüge, die er immer nach demselben Muster schneidern ließ. Bis ins Alter hat er immer wieder jungen Mädchen sehr spontan einen Heiratsantrag gemacht, musste aber damit stets kläglich scheitern – möglicherweise hatte er Angst vor erwachsenen Frauen, möglicherweise hat er auch schon ein erstes Annähern ohne Heiratszusage als sündig empfunden.

Aber auch Johannes Brahms war kein fröhlicher Mensch. Er soll einmal von sich gesagt haben, dass er innerlich nie lache. Ein Versuch, beide Männer in einem Gasthaus einander näher zu bringen, scheiterte. Sie bleiben fern voneinander sitzen.

Dennoch haben Brahms und Bruckner einander geachtet: „Ich mag gewiss nicht durch dick und dünn mit Bruckner gehen, aber er ist doch ein Kerl, der’s verflucht ernst meint, und da gebührt Achtung“ (schreibt Brahms an einen Freund). So hatte Brahms noch 1872 (vor den beiderseitigen großen Sinfonien) den großen Organisten Bruckner für ein von ihm dirigiertes Konzert im Wiener Musikverein an der Orgel verpflichtet. Auch ist bekannt,

dass Bruckner in seinem Hochschulunterricht ein Brahms-Thema für Kompositionsübungen heranzog.

Brahms hat Bruckner zu dessen 70. Geburtstag ein überaus herzliches Glückwunschtelegramm geschickt und soll tränenüberströmt bei seiner Beerdigungsmesse versteckt hinter einer der beiden Säulen der Karlskirche gestanden haben.

Aber erst am 12. Januar 1896 wurden auf Anregung von Brahms unter größtem Beifall beider „Lager“ - wiederum im Wiener Musikverein - Vokalwerke (vier weltliche Chorwerke von Brahms und Bruckners allseits begeisterndes *Te Deum*) zusammen in Anwesenheit Beider aufgeführt, auch wenn sie in verschiedenen Logen saßen. Und es folgte am 17. Januar 1897 ein weiteres Konzert mit Bruckners d-Moll Messe und Chorwerken von Brahms. Bruckner war inzwischen gestorben, der schwerkranke Brahms saß unter den Zuhörern.

In diese Tradition stellt sich die Heinrich-Schütz-Kantorei beinahe 120 Jahre später mit der Aufführung von zwei außerordentlich fesselnden Vokalwerken, die im gleichen Zeitraum entstanden sind und uraufgeführt wurden.

Johannes Brahms

1833-1897

Brahmsianer:

Konservative,

absolute Musik

„Erbe Beethovens“

Evangelisch

Vater „Allroundmusiker“

ledig

endgültig in Wien seit 1869

„innerlich nie lache“

Schicksalslied:

„im Kopf“ seit 1868

Uraufführung:

18.10.1871 Karlsruhe

Anton Bruckner

1824-1896

Wagnerianer:

Neudeutsche

Programm-Musik

Liszt, Wagner

Katholisch

Vater: Dorfschullehrer

und Musiker (Organist)

ledig

endgültig in Wien seit 1868

sehr ernst

Messe f-Moll:

Sommer 1867 – Sept. 1868

Uraufführung:

16.06.1872 Wien,

Augustinerkirche

Johannes Brahms – Schicksalslied op. 54

für Chor und Orchester

Diese Komposition auf einen Gedichttext von Friedrich Hölderlin gehört zu Brahms' großen Chorwerken. Das Gedicht steht ziemlich am Ende in Hölderlins Briefroman *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland* aus dem Jahr 1799. Brahms besaß das Buch und soll es gut gekannt haben.

Hyperion, ein junger Grieche, singt dieses Schicksalslied – er gibt ihm selbst den Namen - ziemlich am Ende des Romans, inmitten seiner schwersten Schicksalsschläge und Verluste. Aber der Roman endet nicht mit Zerrissenheit und Verzweiflung, sondern mit einer tiefen Versöhnung: bei neu aufsprießendem Frühling kann sich Hyperion plötzlich getröstet ganz auf die umfassende und auffangende Macht der Natur einlassen, die das Leid des Einzelnen aufhebt: *„Eins zu sein mit allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen. (...) Auch wir, auch wir sind nicht geschieden, Diotima* [seine vor Kummer erloschene Liebste]. Mit diesen ruhigen Empfindungen, die wir schon in den Einleitungsbriefen des Buches kennenlernen, schließt das Buch.

Im Sommer 1868 besucht Brahms in Wilhelmshaven seinen Freund, den Dirigenten und Komponisten Albrecht Dietrich und Carl Martin Reinthaler, der gerade erst am Karfreitag das Deutsche Requiem in Bremen aufgeführt und Brahms anschließend zur Ergänzung durch den 5. Satz gedrängt hatte. Aus den Erinnerungen Dietrichs kennen wir die Geschichte der Vertonung des „Schicksalsliedes“: Eines frühen Morgens stößt Brahms in Dietrichs Bibliothek in einem Lyrikband auf das Gedicht, das ihn nun nicht mehr loslässt.

Bei einem anschließenden Spaziergang mit den Freunden ans Wasser setzt er sich weit abseits von ihnen auf die Uferbefestigung und notiert bereits eine erste musikalische Skizze. Er lässt weitere geplante gemeinsame Besichtigungspläne fallen und beeilt sich, zurück nach Hamburg zu kommen, um sich ganz dem Stück widmen zu können.

Die Komposition steht sehr schnell. Wenn auch Hölderlins Schicksalslied aus drei Strophen besteht, so handelt es sich inhaltlich nur um die Gegenüberstellung von den zwei kontrastierenden Welten der unbekümmerten, *schicksallosen* Genien und der dem Leiden machtlos ausgelieferten Menschen. Dementsprechend fasst Brahms die erste und die zweite Strophe in einen Satz - *langsam und sehnsuchtsvoll* - im $\frac{4}{4}$ Takt in Es-Dur zusammen und verleiht der dritten Strophe - *Allegro* – im $\frac{3}{4}$ Takt in c-Moll dagegen durch ausführlichere Bearbeitung (z.B. Wiederholungen) ein adäquates Gegengewicht. Andererseits wird die Komposition wieder dadurch dreiteilig, dass er die erste Strophe noch einmal nach der zweiten wiederholt. Doch dann stört ihn, dass diese Reprise des ersten die Schwermut des zweiten Teils gänzlich aufhebt. Er lässt das Stück liegen und komponiert in der Zwischenzeit die Rhapsodie für Alt und Orchester.

Es ist der berühmte Dirigent, sein Freund Hermann Levi, der ihm 1871 vorschlägt, nur das Orchestervorspiel aus dem ersten Satz als Schluss des Stückes wieder aufzugreifen. Brahms folgt dem Rat, verstärkt die Instrumentierung des Nachspiels und transponiert ihn von Es-Dur ins helle C-Dur. Es wird am 18. Oktober 1871 in Karlsruhe unter der Leitung von Herrmann Levi uraufgeführt.

Noch bis heute gibt es Kritiker, die Brahms vorwerfen, die Aussage von Hölderlins Gedicht durch das abschließende Orchesternachspiel umzudeuten; es stehe im Widerspruch zur Hoffnungslosigkeit mit der das Lied ende. Die These sei gewagt, dass Brahms mit dem friedlichen Nachspiel – er kehrt ja bewusst nicht zum Text zurück - weit über das Lied hinaus das Ende des Romans im Blick hatte, wo Hyperion sich als Teil der Natur sieht und mit ihr versöhnt:

„Eins zu sein mit allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen.“

Langsam und sehnsuchtsvoll

[Vorspiel]

**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.**

Allegro

**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,
jahrlang ins Ungewisse hinab.**

Adagio [Nachspiel]

Immer wieder scheint die Nähe zu Brahms' Requiem durch. Der erste Teil des Liedes ist homophon gesetzt, wechselnd zwischen piano, piano espressivo und pianissimo. Die Streicher spielen mit Dämpfer. Nur je ein Takt - *heilige Saiten* - und *das ewig (blühet ihnen der Geist)* erhebt sich ins forte. Melodiös weich beginnt das Vorspiel, allerdings mit im Hintergrund verhalten weiter drängenden Pauken. Sphärisch umspielt von weichem Bläserklang setzt der Alt mit der ersten Liedzeile gleichsam mit der Hauptaussage ein: *Ihr wandelt droben im Licht auf weichem Boden, selige Genien!* *Sehnsuchtsvoll* soll der Satz klingen, denn danach sehnen sich die Menschen.

Vom pianissimo leiten zwei Bläserakkorde über zum scharf kontrastierenden zweiter Teil (dritte Strophe) in drängendem $\frac{3}{4}$ -Rhythmus – ein Satz zwischen revoltierendem Aufschrei und Resignation, zwischen fortissimo und pianissimo. Die heftigen Aufwärts- und Abwärtsbewegungen der Streicher und der drängende Chor - beide jeweils unisono im forte – vermitteln die Rastlosigkeit und das Getriebensein des Menschen. Das *Fallen* artikuliert sich in Oktavsprüngen, das *blindlings* in schmerzender Chromatik. Wie Wasser akustisch von *Klippe zu Klippe* über den Abgrund springt, so hören wir in den Streichern das Wasser sprudeln und den Abgrund in den Pausen des verschobenen Rhythmus. In der Reprise dieses Teils steigern sich Heftigkeit und Schmerz noch durch das fugierte Motiv, die Intensivierung der Chromatik und die extrem verlängerten Notenwerte als Ausdruck für die unstillbare Sehnsucht des Menschen nach Ruhe. Der Fall ins Ungewisse hinab nimmt kein Ende, wird immer tiefer und einsamer bis hin zur großen Leere des letzten *hinab*.

Aber es bleibt nicht bei der aussichtslosen Dunkelheit. Im Adagio des Nachspiels stellt sich die Harmonie des Beginns wieder ein, die Bläser übernehmen die Führung, als gälte es, der Überzeugung Hyperions Nachdruck zu verleihen: *O Seele! Seele! Schönheit der Welt! Du unzerstörbare!*

Anton Bruckner - Messe Nr. 3 f-Moll

für Soli, Chor und Orchester

Anton Bruckners Musikschaffen lässt sich in drei Hauptgruppen einordnen: sein Orgelspiel – seine vokale Kirchenmusik – seine Sinfonien.

Die ersten größeren Vokalwerke hat er in seiner Zeit als Junglehrer komponiert. Erst zehn Jahre später sind seine drei großen Messen in recht schneller Abfolge nacheinander entstanden: Messe Nr. 1 d-Moll (1864) - Messe Nr. 2 e-Moll (1866) - Messe Nr. 3 f-Moll (1868). 1881 hat er dann noch einmal ein großes Kirchenmusikwerk, das Te Deum C-Dur, komponiert. Entstehung und Erstaufführung der Messe f-Moll fallen in eine Zeit, in der Bruckner noch kaum bekannt war in Wien. Erst kurz danach zieht er von Linz nach Wien um.

Nach dem Erfolg der Aufführung der d-Moll Messe in der Wiener Hofburgkapelle im Februar 1867 erhält Bruckner den Auftrag, eine weitere Messe zu komponieren. Doch offenbar auf Grund seiner großen Anspannungen, der Anforderungen an sich selbst, der Entscheidungsschwierigkeiten zwischen dem vertrauten Linz und dem erfolgsfördernden Wien, möglicherweise verstärkt durch die Ablehnung eines Heiratsantrags gerät er in eine Nervenkrise, so dass er sich vom Juni bis August 1867 einer Erholungskur im Kurort Bad Kreuzen in Oberösterreich unterzieht. Schon dort beginnt er mit der Messe; sie wird aber erst im September 1868 fertig. Doch die Musiker der Hofmusikkapelle halten die Messe für unspielbar, der Dirigent Johann von Herbeck für *zu unsingbar*. Die geplante Aufführung kann nicht stattfinden. Erst am 16. Juni 1872 kommt es zur Uraufführung in der Augustinerkirche. Bruckner hatte das Opernorches-

ter auf eigene Kosten gemietet und mit dem Wiener Singverein selbst dirigiert, nachdem Johann von Herbeck nach der Generalprobe entmutigt abgesagt hatte.

Die Messe, gleich danach noch siebenmal in der Hofburgkapelle aufgeführt - *dem Höchsten zur Verehrung geschrieben* - wird für Bruckner zu einem großen Erfolg. Er hat das Werk von Anfang an auch für eine konzertante Aufführung (allerdings vorzugsweise in einer Kirche) vorgesehen, denn er hat die eigentlich für den Priester vorgeschriebenen Intonationen *Gloria in excelsis Deo* und *Credo in unum Deo* dem Chor zugeordnet.

Überall erkennt man Bruckners sinfonische Orientierung: zwar ist die Messe wegen ihrer ursprünglich gottesdienstlichen Funktion in sechs liturgische Abschnitte (Kyrie – Gloria – Credo – Sanctus – Benedictus – Agnus Dei) aufgeteilt, doch sind innerhalb dieser fast alle Übergänge fließend unter ständigem Einsatz des Chores. Es gibt keine losgelösten Arien, die Solisten treten in den Chorgesang mit hinein und wieder hinaus. Ständig ist die Musik in Bewegung: vom pianissimo bis zum fortissimo – wobei sie häufig auch gleichzeitig langsamer bzw. schneller wird - oder die Extreme stoßen hart aufeinander. Unisono-Passagen oder jeweils zwei parallel geführte Stimmen kontrastieren in extremer Dynamik gegen vierstimmige Passagen. Beinah endlose Abfolgen von Tonleitern oder Arpeggien treiben voran, häufig gegeneinander. Oft folgen große sinfonische Klänge auf einen stillen, mitunter a-cappella Teil.

Bruckner spielt immer wieder mit Gegenklängen, wechselt dramatisch aus einer Tonart in eine nicht verwandte neue, überrascht mit nicht er-

warteten Klängen und Harmonien. Jeder Ton ist ein neues Ereignis. Verschiedentlich wird darauf hingewiesen, dass Bruckners Klangwelt stark vom Orgelspiel beeinflusst ist mit ihren dynamischen Kontrasten und ihren fest für Abschnitte registrierten Klanggruppen und der Monumentalität eines Organo pleno.

KYRIE

Moderato

Chor, dazu Sopran und Bass im Christe

Kyrie, eleison.

Herr, erbarme dich.

Christe, eleison

Christe, erbarme dich.

Kyrie, eleison.

Herr erbarme dich.

Wie die erste Strophe des Schicksalsliedes, so könnte auch dieser Satz mit *sehnsuchtsvoll* überschrieben sein. Er ist der Liturgie entsprechend als A-B-A-Satz aufgebaut. Im *pianissimo* beginnen die Streicher mit dem Kyrie-Motiv, einer abwärts führenden Quartlinie, die vom Chor übernommen und aufsteigend dreimal wiederholt wird. Auch diese Sequenz erklingt dreimal – zusehends das Flehen im Aufsteigen evozierend und dann im Abfallen das Erbarmen. Unruhig begleiten die Streicher mit Akkordauflösungen und den für Bruckner typischen Tonleitersequenzen. Die ersten Christe-Rufe klingen ohne Streicherbässe zuerst wie eine Sphärenmusik, leise umspielt von der Solovioline, bevor der Chor zwischen Hilfescrei im *fortissimo* und ergebenem Gebet im *pianissimo* wechselt, unterbrochen von den Flehensrufen von Solobass und Solosopran. Das zweite Kyrie nimmt das erste wieder auf, wird aber erweitert durch fast verzweifelte Klagen des Solosoprans und klingt aus, teilweise *a-cappella*, mit einem leisen, ruhigen *Herr, erbarme dich*. Wir können uns gut die kontrastierende Registrierung einer Orgel vorstellen.

GLORIA

Allegro

Chor, Sopran, Alt

**Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus**

Ehre sei Gott in der Höhe
und Friede auf Erden den Menschen,

**bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te,
glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.**

die guten Willens sind.
Wir loben dich, wir preisen dich,
wir beten dich an,
wir verherrlichen dich,
wir sagen dir Dank
ob deiner großen Herrlichkeit.

Sechsstimmig, von schnellen Streichertonleitern untermalt, schwingt sich der Chor hinauf in den Himmel, um dann bescheiden einstimmig in tiefer Lage für die Erde Frieden zu erbitten – nur die Streicher begleiten noch mit Seufzersequenzen. Dem entsprechen auch das lautstarke Preisen und Verherrlichen und das stille Anbeten.

Es ist, als läuden Solosopran und –alt als Vorbeter ein, Dank zu sagen; dem folgt der Chor in jubelnden Tönen bis in die höchste Herrlichkeit.

**Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite
Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.**

Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater.
Gottes eingeborener Sohn,
Jesus Christus,
Herr und Gott, Lamm Gottes,
Sohn des Vaters.

In aufsteigenden Oktavsprüngen (sie symbolisieren in der Tonsprache die Größe Gottes) werden mit endlosen Tonleitern auf allen „gezogenen Registern“ der Vater und der Sohn angerufen. Man kann das *Domine Fili unigenite* und das *Agnus Dei Filius Patris* im Chor-unisono als dogmatische Verkündigung verstehen, wobei das *Filius patris*, der Sohn des Vaters über 1 ½ Oktaven – auf die Erde – hinabsteigt.

Andante, mehr Adagio (sehr langsam)

Chor, Sopran, Alt

Qui tollis peccata mundi,

miserere nobis.

Der du die Sünden der Welt
hinwegnimmst,
erbarme dich unser.

Qui tollis peccata mundi,

suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes

ad dexteram Patris,

miserere nobis.

Der du die Sünden der Welt
hinwegnimmst,
nimm unser Flehen gnädig auf.
Der du sitztest
zur Rechten des Vaters,
erbarme dich unser.

Wie schon im Christe eleison beginnt Bruckner das Gebet an Jesus ohne Stabilität des Orchesterbasses. Wehmütig bitten gesangliche, absteigende Linien - man sieht förmlich den Beter auf die Knie fallen - zuerst nur von Streichern begleitet, dann kommen klagend die Oboen dazu. Auch hier wird das Erbarmen mal demütig, mal verzweifelt erbeten. Beim *qui sedes* ist alle göttliche Macht zu spüren. Das dritte *miserere nobis* von Solosopran und -alt steigt in den Himmel auf und wird dann, vor einem letzten niederfallenden Bittgang, wie von einzelnen Seelen aus tiefem Elend gesungen.

Tempo I

Chor, Sopran, Alt

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.

**Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris.
Amen.**

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

Die ersten beiden Zeilen nehmen das *Gratias* wieder auf. Vom *altissimus* im fortissimo stürzen die Streicher zum Mensch gewordenen *Jesu Christe* hinab, a-cappella, im pianissimo. Die Herrlichkeit des dreieinigen Gottes bricht sich mit höchstem und endlosem Jubel Bahn, um dann noch einmal a-cappella im pianissimo auch die stille Seite Gottes miteinzubeziehen. Wieder kann man sich eine extrem kontrastierende Orgelregistrierung vorstellen. Wie allgemein üblich endet das Gloria mit einer kraftvollen Amen-Fuge, an dieser Stelle kunstvoll als Doppelfuge über 107 Takte komponiert, mit kontrapunktischem Gegenteil, Umkehrung, einem Zwischenspiel (in dem über eine Oktave hinunter immer gleiche chromatische Sextakkord-Seufzer absteigen), Engführung, Augmentation (Dehnung der Notenwerte), bis ins dreifache forte, begleitet von starken Blechbläserklängen und endlosen Tonleiterketten. Das Hauptthema *in Gloria Dei* stellt von der Tonfolge her ein Kreuz dar – Kreuz und Triumph gehören in der christlichen Theologie zusammen.

CREDO

Allegro

Chor, Sopran, Alt, Tenor, Bass

**Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem coeli
et terrae,
visibilium omnium
et invisibilium.
Et in unum Dominum**

Ich glaube an den einen Gott,
den Vater, den Allmächtigen,
Schöpfer des Himmels
und der Erde,
alles Sichtbaren
und Unsichtbaren.
Und an den einen Herrn

**Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum
ante omnia saecula.
Deum de Deo,
lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,**

Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn,
aus dem Vater geboren
vor aller Zeit.
Gott von Gott,
Licht vom Licht,
wahrer Gott vom wahren Gott,

Das Credo-Motiv kehrt in ähnlicher Form im fortissimo, massiv von den Bläsern unterstützt, als festes architektonisches Element immer wieder. Ohne Pausen drängen die Streicher in Achteln vorwärts, als bezeugten sie den unbeirrbaren Glauben. Das *visibilium omnium et invisibilium* ist geradezu geheimnisvoll.

Singt das Solistenquartett beim *Deo de Deo* den Widerhall aus dem Himmel?

**genitum, non factum,
consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis.**

gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater:
durch den alles geschaffen ist.
Er ist für uns Menschen
und zu unserem Heil
vom Himmel herabgestiegen.

Hier hat das Unisono, teils noch verstärkt durch die Streicher, wieder dogmatischen Verkündigungscharakter, wobei das Hinabsteigen akustisch erfahrbar ist.

Moderato misterioso
Chor, Tenor

**Et incarnatus est
de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine:
et homo factus est.**

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

Langsam
Chor, Bass

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

Er wurde sogar für uns gekreuzigt
unter Pontius Pilatus;
ist gestorben und begraben worden.

Wahrlich geheimnisvoll wird die Menschwerdung Gottes von Tenor, Sologeige und Solobratsche besungen vor sanft vorwärtsschreitendem Bläserhintergrund, wiederum ohne Orchesterbässe. Zart kommen die Frauenstimmen dazu. Die langen, synkopischen, wie „aus dem Takt geratenen“ absteigenden Tonleitern der Solostreicher mit zahlreichen befremdenden Halbtonschritten weisen den Weg Jesu zur Erde. Konsequentermaßen beginnen die Männerstimmen in tiefster Lage: *et homo factus est*.

In neuer Tonart berichten Solobass und Chor zumeist sanft, häufig in schmerzlichen Seufzermotiven und Halbtonschritten von Jesu Passion. *Etiam pro nobis* – es geht um uns alle: so singt jede Stimme diese Sequenz zur Bestätigung für sich alleine. Böse klingt das *sub Pontio Pilato*; beim letzten *passus et sepultus est* schweigen alle Instrumente. Doch die kurze Bläser-Trauermusik endet in Dur: Jesu Opfertod als Erlösung für die Menschen.

Allegro

**Et resurrexit tertia die,
secundum scripturas.
Et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Patris.**

Und ist auferstanden am dritten Tage,
nach der Schrift
und aufgefahren in den Himmel,
er sitzt zur Rechten des Vaters

Die Auferstehung und die Freude darüber sind zusammen zu hören: nacheinander aufsteigend, vom piano ins fortissimo, bereiten die Instrumente den höchsten Jubelruf des Chores vor. C-Dur und punktierter Rhythmus sind Symbole für den König. Die Streicher bilden mit ihren marschierenden und schnellen Arpeggien einen Klangteppich für diesen Triumph.

**Et iterum venturus est
cum gloria, iudicare
vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.**

und wird wiederkommen
in Herrlichkeit, zu richten
die Lebenden und die Toten,
seiner Herrschaft wird kein Ende sein.

Bruckners Glaubenssicherheit ist zu hören: durch den einstimmigen Chorsatz, durch das unaufhaltsame Wandern aller Instrumente zur höchsten, prachtvollsten Herrlichkeit, auf den Jüngsten Tag zu. Das Gericht mit seinen Posaunen wird das Höchste von allem sein (auf *gloria, iudicare*, später auf *excelsis* im Hosanna und auf *miserere* im Agnus Dei erhebt sich der Sopran bis zum höchsten Ton der Messe, dem zweigestrichenen b), es nimmt großen, göttlichen (Oktaven) Raum ein. Seine Herrschaft umfasst alles, den ganzen Klangraum, die ganze Dynamik – sie ist grenzenlos und hat kein Ende.

Tempo I

**Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem:
qui cum Patre
Filioque procedit.**

Ich glaube an den Heiligen Geist,
der Herr ist und lebendig macht,
der vom Vater
und vom Sohne hervorgeht.

Für das Bekenntnis zum Heiligen Geist kehrt Bruckner zum Credo-Motiv des Anfangs (Gottvater und Jesus Christus) zurück.

Moderato

Chor, Sopran, Alt, Tenor, Bass

**Qui cum Patre et Filio
simul adoratur
et conglorificatur,
qui locutus est
per Prophetas.**

Der mit dem Vater und dem Sohne
zugleich angebetet
und verherrlicht wird,
der gesprochen hat
durch die Propheten.

Die flirrenden Streicher verbildlichen anschaulich den umherwehenden Heiligen Geist, von dem die Solisten und der Chor abwechselnd leise und behutsam in leichterem, teilweise fast schwebendem $\frac{3}{4}$ Takt singen.

**Et unam sanctam,
catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptismum
in remissionem peccatorum**

Und ich glaube an die eine, heilige,
katholische [allgemeine]
und apostolische Kirche.
Ich bekenne die eine Taufe
zur Vergebung der Sünden,

Dogmatisch unisono oder in Gruppen von je zwei Stimmen, unterstützt von bestärkenden Streichertonleitern und Trompeten bekennt sich der Chor im fortissimo zu Kirche, Taufe und Vergebung.

Allegro

**et exspecto
resurrectionem mortuorum**

und ich erwarte
die Auferstehung der Toten

Bruckner bedient sich der (traditionellen) Wort-Ton-Entsprechung: das prächtige *resurrectionem* im fortissimo steht dem *mortuorum* im pianissimo, a-cappella, ritardando, in tiefer Lage ohne Sopran gegenüber. Zwei tiefe Hörner- und Posaunenakkorde im pianissimo bringen Frieden.

Etwas langsamer als anfangs

Chor, Sopran, Bass

et vitam venturi saeculi.

Credo.

Amen.

und das Leben der zukünftigen Welt.

Ich glaube.

Amen.

Auch eine große Fuge am Ende des Credo ist Musiktradition. Neunmal antwortet der Chor auf das *in vitam venturi* mit einem bestärkenden vierstimmigen *credo, credo*, unterstützt von scharf punktierten Bläsersequenzen - ähnlich wie Rossini, der das Credo seiner *Petite Messe Solennelle* von 1863 insgesamt achtmal mit dem Chorruuf *credo, credo* untermauert. Das letzte *Credo, credo. Amen* – vorher haben sich noch der Solosopran und -bass mit je einer kurzen Sequenz in die Freude eingereiht - ist an Macht und Pracht nicht zu übertreffen – an der Orgel hätte Bruckner alle Register gezogen.

Bruckner hat die Komposition der Messe mit diesem Glaubensbekenntnis während seines Klinikaufenthaltes begonnen.

SANCTUS

Moderato

Chor, Sopran, Alt, Tenor, Bass

Sanctus, Sanctus, Sanctus

Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt coeli

et terra gloria tua.

Heilig, heilig, heilig

ist der Herr, Gott Zebaoth.

Himmel und Erde sind erfüllt

von deiner Herrlichkeit.

HOSANNA

Chor, Sopran, Alt, Tenor, Bass

Hosanna in excelsis.

Hosanna in der Höhe.

Heilig, geheimnisvoll, mystisch beginnt das Sanctus mit zarten Flöten- und Oboenstimmen als Bassettsatz (d.h. ohne Instrumentalbass). Das *Dominus Deus Sabaoth* erklingt in majestätischem, prachtvollem C-Dur.

Von überall her, von den Solisten, einzeln oder zu zweit, und dem Chor tönt das *Hosanna*; das *excelsis* jubelt bis zum zweigestrichenen b.

BENEDICTUS

Allegro moderato

Chor, Sopran, Alt, Tenor, Bass

Benedictus qui venit in nomine Domini.

Hochgelobt sei, der da kommt
im Namen des Herrn.

Dieser lange, sehr ruhige, eher klassisch als romantisch klingende, innige Satz mit dem weichen Streichervorspiel besteht aus weiten Linien, vor denen sich das gesangliche Thema – zu Beginn wie selig von den Celli intoniert - abhebt. Beides wird zuerst von den Solisten, dann von den Chorstimmen und den Instrumenten aufgenommen und variiert, sehr lange nur zwischen piano und pianissimo crescendo oder diminuierend, bevor es sich zum drängenden forte entwickelt und langsam wieder sphärisch ausklingt.

Hosanna in excelsis.

Hosanna in der Höhe.

Fast abrupt erklingt die Wiederholung des Hosanna.

AGNUS DEI

Andante

Chor, Sopran, Alt, Tenor, Bass

**Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.**

**Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.**

**Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.**

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

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

Lamm Gottes,
der du trägst die Sünden der Welt,
gib uns Frieden.

Das Agnus Dei beginnt mit einem schwermütigen Vorspiel. Hammerschlägen ähnlich klopfen die Streicher im Hintergrund und verstören rhythmisch durch Synkopen-Motive. In tiefer Lage wendet sich der Chor zweimal an das Gotteslamm. Dann flehen zuerst die Solisten um Erbarmen, danach der Chor – zuerst kummervoll, dann in gesanglicher Glaubenssicherheit. Das dritte Agnus Dei wird von immer drängenderen Streicherleitern untermalt.

Die um Erbarmen bittenden Sätze Kyrie und Agnus Dei bilden grundsätzlich die äußere Klammer einer Messe. Doch Bruckner betont die Klammer noch darüber hinaus: wie zu ihrer Bekräftigung setzen die Bläser im *Dona nobis pacem* wieder mit dem Kyrie-Motiv ein. Einstimmig – in umfassenden, Gott symbolisierenden Oktavsprüngen – ruft der Chor *dona*, um dann das absteigende Kyrie-Motiv aufzugreifen und es schließlich nach oben in hoffnungsvolles Dur umzukehren. Auf und ab, forte und piano - Chortutti und einsamer Solosopran zeigen abwechselnd Hoffnung und Angst. Zum Ende stellt Bruckner zwei weitere Rückbezüge her: in den Oboen erklingt das Thema des Credo, und

der Chor bittet noch einmal im höchsten fortissimo in langen Notenwerten um Frieden mit dem Kreuz-Thema (*in gloria Dei Patris*) aus der Fuge des Gloria, bevor das Werk still zu Ende geht: Kreuz, Gloria und Glaube sind fest mit und in der Bitte um Erbarmen umschlossen.

Diese Messe ist Gottesdienst und Gebet des tiefgläubigen, um Gnade ringenden Menschen Anton Bruckner.

Marie-Charlotte Wahl



Viola Wiemker



Anne-Beke Sontag



Jan Kobow



Sebastian Noack



Andreas Koller

VIOLA WIEMKER (Sopran) studierte Gesang, Schulmusik und Gemanistik in Freiburg im Breisgau. Meisterkurse bei Kurt Widmer und Elisabeth Glauser ergänzten ihre musikalische Ausbildung.

Als Solistin ist sie in einem weitgefächerten Konzert- und Oratorienfach zu Hause. Daneben ist sie regelmäßig zu Gast bei professionellen Ensembles wie dem RIAS Kammerchor, dem SWR-Vokalensemble und dem Vocalconsort Berlin.

In diesem Zusammenhang wirkte sie bei zahlreichen Bühnenprojekten mit wie z.B. an der Staatsoper Unter den Linden (Renée Jacobs), Hans-Otto-Theater Potsdam (Konrad Junghänel), bei internationalen Festspielen (Regie:Sasha Waltz, Ltg: Marcus Creed), den Ruhr-Festspielen (Thomas Hengelbrock), Mediterranean Arts Festival Hong Hong und im nächsten Frühjahr mit Schönbergs „Moses und Aron“ an der Komischen Oper Berlin.

ANNE-BEKE SONTAG (Alt) studierte als Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes Schulmusik und Germanistik. Nach Abschluss des Referendariats für das höhere Lehramt folgte ein Aufbaustudium für Gesang an der Musikhochschule in Lübeck bei Prof. Franz-Josef Einhaus.

Neben zahlreichen Konzerten unter anderem in der Hamburger Hauptkirche St. Michaelis unter Christoph Schoener ist Anne-Beke Sontag auch im Rahmen verschiedener Festivals zu hören. So sang sie bei dem Internationalen Bachfest in Leipzig unter Ludger Rémy sowie bei Konzerten im Rahmen des TON:sphären-Festivals im Schwarzwald. Als Altistin wirkte Anne-Beke Sontag bei verschiedenen CD-Produktionen mit. Über die zahlreichen Konzerte als Oratoriensängerin hinaus widmet sich Anne-Beke Sontag intensiv dem Liedgesang, insbesondere dem Liedschaffen von Johannes Brahms.

Anne-Beke Sontag nahm an zahlreichen Meisterkursen für Solo- und Ensemblegesang teil, unter anderem bei Eva Köhler-Wellner (Dresden) und Richard Wistreich (Trossingen) sowie bei dem Hilliard Ensemble und den King's Singers. Künstlerische Impulse erhält sie derzeit von Ulla Groenewold.

Über ihre rege Konzerttätigkeit hinaus hat sich Anne-Beke Sontag auch als Dirigentin einen Namen gemacht. Die Aufführung der Markuspassion von Johann Sebastian Bach in der Komplettierung von Jörn Boysen (Den Haag, 2010) war eines von zahlreichen Konzertprojekten.

JAN KOBOW (Tenor) erhielt seine erste musikalische Ausbildung als Knabensolist beim Staats- und Domchor Berlin. Nach einem Orgelstudium an der Pariser Schola Cantorum schloss er 1994 sein Studium der Kirchenmusik an der Musikhochschule in Hannover ab. Es folgte ein 1999 abgeschlossenes Gesangsstudium an der Musikhochschule Hamburg bei Sabine Kirchner.

Jan Kobow konzertierte mit Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt und Philippe Herreweghe und war an der Aufnahme sämtlicher Kantaten Johann Sebastian Bachs unter der Leitung von Sir John Eliot Gardiner beteiligt. Als Solist hat er bei ca. 100 CD-Aufnahmen mitgewirkt und neun Soloalben aufgenommen.

Als Opernsänger gastierte Jan Kobow beim Boston Early Music Festival, als Telemaco in der Monteverdi-Oper *Il ritorno d'Ulisse in patria*. am Theatre Royal de la Monnaie Brüssel, im Lincoln Center in New York sowie in Caen und Luxemburg.

Er ist Gründungsmitglied des Vokalensembles Die Himmlische Cantorey und wirkt mit bei den Ensembles Gli Angeli Geneve, Weser-Renaissance, Collegium Vocale Gent etc.

Als Liedsänger singt er in der kommenden Saison u.a. „Die schöne Müllerin“ mit Christoph Hammer sowie Krenek- und Weill-Lieder mit Burkhard Kehring.

In seinem Wohnort Schloss Seehaus ist er Gastgeber einer kleinen Konzertreihe und gibt sein sängerisches Wissen bei Meisterkursen weiter.

SEBASTIAN NOACK (Bass) studierte Gesang in Berlin bei Dietmar Hackel, Ingrid Figur und Dietrich Fischer-Dieskau, sowie postgradual bei Thomas Quasthoff. Sein Repertoire umfasst alle bedeutenden oratorischen Werke von der Renaissance bis zur Gegenwart.

Er ist international als Lied- und Konzertsänger tätig. Zahlreiche Tournées mit den Passionen, dem Weihnachtsoratorium, der h-Moll-Messe, und den Kantaten von J. S. Bach unter Helmuth Rilling, Philippe Herreweghe oder Gustav Leonhardt führten ihn durch ganz Europa, die USA und Südostasien. Er ist gern gesehener Gast auf internationalen Festivals: Rheingau, Schleswig-Holstein, Oregon Bach Festival, Jerusalem Chamber Music, Brühler Schlosskonzerte, Festival de Saintes u. a.

Er wirkte bei CD-Produktionen der Johannes-Passion und der Leipziger Weihnachtskantaten (beide unter Philippe Herreweghe) und der Händel-Oper "Siroe" unter Andreas Sperling mit.

Im Bereich der Oper bisher konzertant oder halbszenisch tätig debütierte er in Donizettis "Viva La Mama" 2009 an der Staatsoper Berlin; der Kurwenal in Wagners "Tristan" führte ihn ans Deutsche Nationaltheater Weimar und an die Deutsche Oper Berlin. Am Staatstheater Halle gab er sein umjubeltes Debüt als Wolfram in Wagners "Tannhäuser".

Sebastian Noacks großes Interesse gilt dem Liedgesang. Er gründete in Berlin gemeinsam mit dem Pianisten Manuel Lange die neue Konzertreihe „Meisterlied“. Gemeinsam mit Juliane Banse und Stella Doufexis war Noack im vergangenen Sommer zu Gast bei der Schubertiade Schwarzenberg. Er lehrt als Professor für Gesang an der Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlin.

ANDREAS KOLLER (Leitung) wuchs in Niedersachsen auf. Schon früh hatte er durch Singen in Familie und Chor Kontakt zur Musik. Seit dem achten Lebensjahr erhielt er Klavierunterricht. Es folgten Gitarre, Orgel und Trompete (2 Jahre in der Bigband der Universität Hildesheim). Von 1987 bis 1994 studierte er Kirchenmusik B und A in Lübeck (Orgel unter anderem bei Prof. Martin Haselböck). Ergänzt wurden die Studien durch Chorleitungs-, Orgel- und Improvisationskurse und eine Unterrichtstätigkeit an der Musikhochschule Lübeck im Fach Chorleitung. Parallel zum A-Studium hatte Andreas Koller bereits eine halbe B-Stelle in Lübeck inne. Seit 1994 arbeitet er in Kiel zunächst an der Pauluskirche, dann seit 1999 mit einer vollen A-Stelle zusätzlich an der Ansgarkirche und ist somit einer der beiden evangelischen A-Stelleninhaber in Kiel.

Ein Schwerpunkt seiner Tätigkeit ist die Chorarbeit: Andreas Koller arbeitet außer mit der Heinrich Schütz-Kantorei, einem der wichtigsten Oratorienchöre in Schleswig-Holstein, mit dem 16-köpfigen Palestrina-Ensemble und zwei Kinderchören.

Andreas Koller ist auch als Instrumentalist tätig: Neben zahlreichen Orgelkonzerten (u.a.: Buxtehude Gesamtwerk für Orgel 2007), Kammermusik mit Cembalo, Orgel und Klavier, konzertiert er auch regelmäßig mit seiner Jazzband „zwischentöne.jazz“. Darüber zeichnet er als Mitinitiator übergreifender Projekte wie der *Kieler Orgelnacht*, dem *Kieler Kinderchortag* und dem *Psalmenprojekt 2008* verantwortlich.

Die HEINRICH-SCHÜTZ-KANTOREI Kiel

Die Heinrich-Schütz-Kantorei an der Heiligengeistgemeinde zu Kiel wurde 1948 von Georg Langeheinecke gegründet, von Albrecht Weberruß und Karl-Heinz Drews fortgeführt und wird seit 1994 von Andreas Koller geleitet. Derzeit gehören ihr 90 Sänger an.

Neben der Chor-Musik für die Gottesdienste (in der Ansgar- und der Pauluskirche), der a-cappella-Literatur und den Bach-Kantaten studiert der Chor vor allem die großen Chorwerke der Kirchenmusik ein. Dazu gehörten in den letzten Jahren die Requien von Mozart, von Salieri, von Durufé und Fauré, das Deutsche Requiem von Brahms, die Johannespassion, die Matthäuspassion, das Weihnachtsoratorium, das Magnificat und die h-Moll Messe von Bach, der Messiah von Händel, das Stabat Mater und das Requiem von Dvorák, die Matthäuspassion von Heinrich Schütz, der Paulus und der Elias von Mendelssohn Bartholdy, die Caecilienmesse von Haydn, die c-Moll Messe von Mozart und La Petite Messe solennelle von Rossini.

Chorreisen führten die Heinrich-Schütz Kantorei 1998 nach Polen, 2001 nach Frankreich in die Provence, 2005 nach Rom, 2008 nach Budapest und im Oktober letzten Jahres zu den gotischen Kathedralen von Laon, Reims, Amiens und Rouen in Nordfrankreich.

HEINRICH-SCHÜTZ-KANTOREI Kiel

SOPRAN I Janine Geisler / Claudia Jo Gröschel / Gesa Hilscher /
Regine Hülsen-Kröger / Helga Kiel / Gesa Kolenda /
Ingrid Puck / Astrid Rimek / Marie-Charlotte Wahl /
Rebecca Wiemker

SOPRAN II Maike Appelkamp / Inga Asbeck / Anke Baumann /
Silke Bernhardt / Carla Bürgers / Linda Gothe /
Selke Harten-Strehk/ Anne-Maja Hergt / Christine Klaiber /
Ingrid Knoch / Renate Kost / Josephine Lassen /
Frauke Tiedje / Karen Ulke

ALT I Katharina Ballin / Maria-Theresia Brunk / Ute Gnewuch /
Hildegard Hohmann / Anke Lorenzen / Nicola Luther /
Angelika Rausch / Verena Sandner Le Gall / Edelgard Tetzlaff /
Sigrid Tiessen / Renate Weschenfelder

- ALT II** Esther Augustin / Henrike Bratz / Helga Christian /
Cornelia Franzelius / Renate Hamann / Gesa Hoffmann /
Christiane Holst / Kathrin Kirsch / Stephanie Korn-Odenthal /
Donata Krotz / Elisabeth Röhrs / Monika Winschermann
- TENOR I** Bernd Brandes-Druba / Ulrik Hoffmann / Ralf-Dieter Holst /
Wilhelm Knelangen
- TENOR II** Sebastian Bernhardt / Hans Diekmann / Jan Lohrengel
- BASS I** Joshua Lorenzen / Michael Schellenberg / Klaus Schmitz /
Christian Strehk / Ulrich Tetzlaff
- BASS II** Günter Braun / Christian Dworak / Matthias Lücke /
Wolfgang Wabbel

Brucknerorchester Kiel

- 1. Violine** Rüdiger Debus, Katharina Hoffmann, Irmtraud Kaiser,
Nevena Vornhusen
- 2. Violine:** David Göller, Claudia Michel, Mareike Gonon,
Daniela Rosenbaum
- Viola:** Atsuko Matsuzaki, Anja-Alexandra Poster, Oliver Kopf
- Cello:** Thomas Stöbel, Stefan Grové, Birte Schultz
- Kontrabass:** Markus Günt
- Flöte:** Simone Kaskel, Stefanie Schrödel
- Oboe:** Matthieu Gonon, Yahiko Nishiura
- Klarinette:** Ishay Lantner, Simone Balk
- Fagott:** Christoph Risch, Florian Winkler
- Horn:** Tim Eisenträger, Gloria Hijosa
- Trompete:** Thilo Schramm, Siegfried Schürmann
- Posaune:** Christoph Gottlob, Christoph Beyer, Christian Foerg
- Pauken:** Torsten Steinhardt



MUSIK IST DIE SPRACHE GOTTES

... so steht es auf dem Grabstein von Max Bruch.

Diese Sprache zum vielstimmigen Klingen zu bringen, das ist das Ziel des Fördervereins FREUNDE DER KIRCHENMUSIK HEILIGENGEIST IN KIEL e.V. Dazu bedarf es großer künstlerischer Anstrengungen, die mit spürbarer Freude von unserem Kirchenmusiker Andreas Koller und seiner Heinrich-Schütz-Kantorei erbracht werden. Wir wollen durch unsere Mitgliedsbeiträge und Spenden dazu beitragen, dass die finanzielle Grundlage geschaffen wird: Ein außergewöhnlich guter Chor braucht ein adäquates Orchester und ebenso ausgesucht gute Solisten. Beides kostet viel Geld, und das wollen wir mit Ihrer Hilfe zusammentragen, also:

Werden Sie Mitglied, Förderer oder Donator der
FREUNDE DER KIRCHENMUSIK!

Oder stärken Sie den Förderverein mit einer Spende.

Alle Zuwendungen sind steuerlich absetzbar.

Und bedenken Sie auch das Wort von Nietzsche:

OHNE MUSIK IST DAS LEBEN EIN IRRTUM.

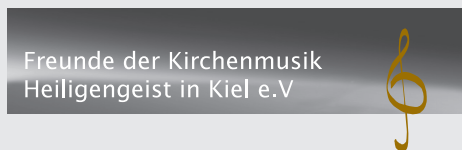
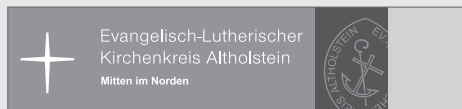
FREUNDE DER KIRCHENMUSIK HEILIGENGEIST IN KIEL e.V.

Kontakt: Baerbel Naeve, 1. Vorsitzende - Förde Sparkasse:

IBAN DE04 210 50170 1400150080, BIC NOLADE 21 KIEL

Wir bitten Sie, für die Dauer des Konzertes Ihre Mobil-Telefone sowie die akustischen Signale aller weiteren elektronischen Geräte abzustellen.

Die beiden Konzerte werden gefördert von:



Graphischer Entwurf, Texte und Redaktion:
Marie-Charlotte Wahl

Gesamtherstellung: Simons *drucken*, Kiel