

No. 1.  
Missa

a  
5<sup>r</sup> Voci  
12 Soprani  
Alto  
Tenore  
Basso  
3 Trombe  
Tamburi  
2 Traversi  
2 Oboi  
2 Violini  
1 Viola  
C  
Continuo  
di  
J. S. Bach

7432

Johann Sebastian Bach.

PAULUSKIRCHE BERLIN – ZEHLENDORF  
Samstag, 2. November 2024

JOHANN SEBASTIAN  
BACH

1685-1750

MESSE  
in h-Moll – BWV 232

80 Jahre Frieden und Versöhnung mit Frankreich

Ein Konzert unter der Schirmherrschaft von  
François Delattre - Botschafter der Republik Frankreich in Deutschland

Die langjährige Zusammenarbeit der beiden Chöre aus Bordeaux und  
Berlin steht für den gemeinsamen Willen zu Frieden und Versöhnung und  
für die Idee eines völkerverbindenden und toleranten Europas.

Am 31.1.2025 erfolgt die Aufführung im Auditorium der Opéra National de  
Bordeaux.

Mi-Young Kim

Sopran

Franziska Markowitsch

Alt

Steven van der Linden

Tenor

Jonathan de la Paz Zaens

Bass

Ensemble Vocal d'Aquitaine

Einstudierung Damien Sardet

Zehlendorfer Pauluskantorei

Orchester der Berliner Bach Gesellschaft

Konzertmeisterin Luiza Labouriau

Luiza Labouriau, Semion Gurevich, Ele Bienzobas /  
Leopold Nicolaus, Emi Otogao, Waltraud Elvers - Violine

Dmitry Pitulka, Eytan Edri – Viola

Martin Knörzer – Violoncello

Angela Trueg – Violone

Julia Hebecker, Elisabed Gokieli – Flöte

Micha Häußermann, Katharina Haritonov, Marianne Mittenzwey – Oboe,  
Oboe d'amore

Florian Bensch, Nur Meisler – Fagott

Lionel Speciale – Corno da caccia

Tomàs Medina, Eloy Pérez, Adria Ortega – Trompete

Friedhelm May – Pauken

William Peart – Orgel

Cornelius Häußermann

Leitung

## MISSA SYMBOLUM NICAENUM

Uns Heutigen erscheint die große Messe h-Moll, seit 1845 auch „Hohe Messe“ genannt, wie ein letztes Wort, das Johann Sebastian Bach als Komponist an seine Mitmenschen richtete. Als sich der Komponist 1748 an die Niederschrift der Gesamtpartitur setzte, deren Schriftzüge bereits seine fortschreitende Krankheit in erschreckender Weise deutlich werden lassen, musste er wohl davon ausgehen, dass er dieses Werk selbst nicht mehr zur Aufführung bringen würde. Diese Messe h-Moll wird deshalb als großes kompositorisches Vermächtnis für die Nachwelt gelesen und gehört, als ein Werk, das alle kompositorischen Möglichkeiten des Kirchenstiles zusammenfasst und in exemplarischer Weise dokumentiert. Die enorme zeitliche Ausdehnung der Messe (eine Gesamtauführung dauert etwa zwei Stunden) sprengt nicht nur den Bach im Leipziger Gottesdienst für Kirchenmusik zugemessenen Rahmen, sondern auch den vorstellbaren Rahmen einer liturgischen Einbindung – Bachs große Messe als sein kirchenmusikalisches Vermächtnis bedarf paradoxerweise eines konzertanten Rahmens, um ihre Sprache an den Hörer richten zu können. Der Singakademie zu Berlin und ihrem damaligen Direktor Carl Friedrich Rungenhagen kommt das Verdienst einer (wahrscheinlich) ersten Aufführung des Gesamtwerkes innerhalb zweier Konzertabende im Februar 1834 in Berlin zu. Aber bereits ab 1811 können wir in den Probenbüchern der Singakademie die Beschäftigung mit diesem Riesenwerk nachverfolgen (Direktor Carl Friedrich Zelter führte dabei penibel Buch) und Hans-Georg Nägelis prophetische Worte vom „größten musikalischen Kunstwerk aller Zeiten und Völker“, mit denen er die Subskription seiner geplanten Erstausgabe anzukurbeln versuchte, finden sich in Zelters Aufzeichnungen sogar schon vorformuliert.

\* \* \*

*Möglicherweise aber hatte Bach doch eine ganz konkrete Gelegenheit oder sogar einen Auftrag im Sinn, als er um 1748 die Komplettierung der Messe in Angriff nahm: Der Leipziger Bachforscher und Bachfest-Intendant Michael Maul diskutierte im Bach-Jahrbuch 2009 die verführerische und durchaus plausible Hypothese, dass Bach seine „grosse katholische Messe“ (als die sie der Nekrolog auswies) für die Musicalische Congregation in Wien komponiert haben könnte, die alljährlich zum Cäcilientag (die römische Märtyrerin Cäcilia, deren Fest am 22.11. begangen wird, ist die Patronin für die Kirchenmusik und die Musik schlechthin) ein opulentes Festhochamt auszurichten pflegte, in dem sich die Musik ohne Rücksicht auf den Ablauf des Gottesdienstes entfalten durfte. Der „Draht“ nach Wien könnten sich über den Grafen Questenberg ergeben haben, mit dem Bach in den späten 1740er Jahren in durchaus lebhaftem Kontakt stand.*

\* \* \*

Bachs Arbeit an der Messe h-Moll in den Jahren 1748/49 war jedoch nur zu geringem Teil Neukomposition, hauptsächlich jedoch Bearbeitung und Zusammenstellung aus älteren Vorlagen. Als Grundstock griff Bach auf die Missa (Kyrie und Gloria) zurück, die er 1733 mit Widmung und Ersuchen um einen Hoftitel dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. (als August III. auch König von Polen) in Dresden überreicht hatte. Durch die Sätze Credo, Sanctus/Benedictus und Agnus Dei, größtenteils Neutextierungen und Bearbeitungen, wurde die „Missa“ zur „Missa tota“, der vollständigen Vertonung des Ordinarium Missae, ergänzt. Den Sanctus-Chor hatte Bach bereits 1724 und 1727 in Leipzig aufgeführt, die Vorlage des „Crucifixus“ ist sogar einer Kantate aus der Weimarer Zeit („Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“,

BWV 12, komponiert zum Sonntag Jubilate 1714) entnommen. Von weiteren Aufführungen größerer Werkteile der Messe zu Bachs Lebzeiten, auch von den seit 1733 vorliegenden Teilen Kyrie und Gloria, fehlt jede Spur. Das von Bach in Dresden überreichte Stimmenmaterial weist ebenfalls keinerlei Benutzungsspuren auf. Offenbar konnte man dort mit Bachs Gabe wenig anfangen und der Meister musste sich in den folgenden Jahren mehrmals durch Huldigungsmusiken mit Pauken und Trompeten lautstark in Erinnerung bringen, bis er endlich 1736 nach Dresden reisen und den begehrten Titel eines kurfürstlich-sächsischen und königlich-polnischen Hofkompositeurs in Empfang nehmen konnte.

Die Partitur der Messe h-Moll, die die Endgestalt des Werkes überliefert, trägt Narben des Zusammenschlusses heterogener Quellen: Wechsel in der Stimmenzahl der Chorsätze (Vier-, Fünf- und Sechsstimmigkeit, achttimmiger Doppelchor im Osanna – diese Umgruppierungen sind nicht gerade im Blick auf eine Aufführung auf beengter Empore gedacht), die unterschiedliche Holzbläserbesetzung der Tuttisätze (drei Oboen im Sanctus gegenüber der in dieser Messe sonst üblichen Besetzung von zwei Traversflöten und zwei Oboen), aber auch manche etwas gewaltsam anmutende Neutextierung (um Beispiel „Osann' in excelsis“) sowie Disproportionen bei der Neuverteilung des Textes auf ursprünglich in Da-Capo-Form angelegte Arien und Chöre lassen ahnen, dass es sich bei diesen Sätzen nicht um Vertonungen aus erster Hand handelt. Doch ist der zyklische Zusammenhang, in den die Vorlagen eingepasst wurden, so sorgfältig ausgewählt, dass er dem Gesamtwerk trotz der unterschiedlichen Herkunft der Einzelsätze eine zwingende Geschlossenheit verleiht. Maßgeblich für die Auswahl der zu parodierenden Vorlagen war die Möglichkeit der Integration in das zyklische Werkganze, in die zu formulierende theologische und musikalische Botschaft, sowie das Verhältnis zum neuen Text – im Gegensatz zu manch anderem Werk (so auch zu einigen der Arien im Weihnachtsoratorium) war Bach bei der Wahl der Vorlagen für die Messe überaus sorgfältig und gründlich, unterwarf er sie außerdem z. T. eingreifenden Veränderungen, um sie der neuen Aufgabe anzupassen. (So nahm Bach noch im Arbeitsprozess um der Symmetrie willen Neuverteilungen des Textes auf Arien und Chöre vor.) Im zyklischen Zusammenhang der Messe wird ihre Herkunft aufgehoben und auch weitgehend unkenntlich gemacht.

\* \* \*

*Und was die Chöre betrifft, so könnten die Chöre des alten Bachs als weit erhabenerer Muster angeführt werden, wann die Chöre des sel. Grauns, bey aller ihrer Schönheit und Vollkommenheit, nur in den zweyten Rang zu setzen sind.*  
(„Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“, Leipzig 1774)

\* \* \*

Im Reichtum der aufgegebenen Gestaltungsmöglichkeiten erwächst Bachs große Messe zu einem Kompendium des Kirchenstils, der zu der Zeit, als Bach dieses Werk in letzter Gestalt niederschrieb, bereits existentiell bedroht war – sowohl institutionell (mit dem Niedergang der Lateinschulen und der Umstrukturierung des Bildungswesens im Gefolge der Aufklärung wurde der figuralen evangelischen Kirchenmusik die Grundlage entzogen) als auch musikalisch-stilistisch, denn die Komponistengenerationen nach Bach einschließlich seiner begabtesten Söhne sahen ihr Ausdrucksbedürfnis nicht mehr in Polyphonie und Kontrapunkt verwirklicht. Doch ist Bachs Gestaltungsabsicht in seiner Messe h-Moll nicht allein auf die Dokumentation musikalischer Kunstfertigkeit gerichtet: Die musikalischen Mittel sind aufgegeben, eine geistliche Botschaft an den Hörer weiterzuleiten. Im Kyrie wird in dreifacher

musikalischer Gestalt um die barmherzige Zuwendung Gottes gebetet. Zum Lobpreis des HERRN in Gloria, Credo und Sanctus sind Trompeten und Pauken aufgeboten, einmal mehr schenkt Bach der Auslegung des Wortes „Frieden“ („et in terra pax“) einen seiner schönsten und ergreifendsten Gedanken. Im Credo gruppiert Bach den Text des altchristlichen Symbolum Nicaenum auf Chöre und Arien unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlichen Alters und verkettet diese zu kunstvoller Symmetrie: In den drei zentralen Chören (die flankiert werden durch einen äußeren Rahmen von Chören und Arien) wird der Glaube an die Menschwerdung („Et incarnatus est“), Kreuzigung („Crucifixus“) und Auferstehung („Et resurrexit“) Christi als das Herzstück des christlichen Bekenntnisses herausgearbeitet, wobei das Lamento des „Crucifixus“-Chores den geistigen Mittelpunkt bildet, in dem alles weitere seinen Ursprung hat: Christus, für uns gestorben und begraben.

\* \* \*

*Als erste Hauptart können wir die kirchliche Musik bezeichnen (...) Ihre eigentliche Stellung, insoweit sie sich auf die priesterliche Fürbitte für die Gemeinde bezieht, hat sie innerhalb des katholischen Kultus gefunden, als Messe, überhaupt als musikalische Erhebung bei den verschiedenartigsten kirchlichen Handlungen und Festen. Auch die Protestanten haben dergleichen Musiken von größter Tiefe sowohl des religiösen Sinnes als der musikalischen Gediegenheit und Reichhaltigkeit der Erfindung und Ausführung geliefert: wie z. B. vor allem Sebastian Bach, ein Meister, dessen großartige, echt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität man erst neuerdings wieder vollständig hat schätzenlernen.*

*(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, „Ästhetik“, II. Teil)*

\* \* \*

Wenn man die Messe h-Moll als das kirchenmusikalische Vermächtnis des Komponisten liest, so verwundert es nicht, dass Bach dafür gerade das Ordinarium Missae komponierte, ist dieser ehrwürdige Text, der die großen Konfessionen als gemeinsamer Besitz eint, doch die allgemeinste Formulierung des christlichen Glaubens gegenüber dem de-tempore-Charakter der Passionen und Kantaten, die auf den konkreten Festtag mit seinen gottesdienstlichen Lesungen bezogen bleiben. Das „Jesu Juva“ (Jesu, hilf!) und „Soli Deo Gloria“ (Allein Gott die Ehre!), mit denen Bach seine Kantaten-Partituren zu überschreiben pflegte, ist in seiner „Hohen Messe“ zur zentralen Botschaft erhoben, verwirklicht in musikalisch exemplarischer Weise:

*DEM HÖCHSTEN GOTT ALLEIN ZU EHREN, / DEM NECHSTEN, DRAUS SICH ZU BELEHREN*

(wie Bach einst auf dem Titelblatt des „Orgelbüchlein“ reimte) als der Endzweck, dem Bach auch seine Messe h-Moll gewidmet wissen wollte.

Dietmar Hiller

Missa. à 5. Voc. & Trombenti & Continuo

Handwritten musical notation for Soprano and Alto voices, including clefs and notes.

Handwritten musical notation for Tenor and Bass voices, including clefs and notes.

Handwritten musical notation for Continuo, including clef and notes.

Handwritten musical notation for Trombones, including clefs and notes.

Handwritten musical notation for Trombones, including clefs and notes.

Handwritten musical notation for Trombones, including clefs and notes.

Handwritten musical notation for Trombones, including clefs and notes.

Handwritten musical notation for Trombones, including clefs and notes.

Handwritten musical notation for Trombones, including clefs and notes.

Handwritten musical notation for Trombones, including clefs and notes.

Handwritten musical notation for Trombones, including clefs and notes.

Handwritten musical notation for Trombones, including clefs and notes.



## Kyrie

**Chor:** Kyrie eleison.

Herr, Erbarme dich unser.

**Sopran I und II:** Christe eleison.

Christus, erbarme dich unser.

**Chor:** Kyrie eleison.

Herr, Erbarme dich unser.

Der dreiteilige Erbarmensruf steht am Beginn jeder Messe.

Das *Kyrie I* eröffnen Chor & Orchester mit einem viertaktigen Tutti-Ruf in h-Moll. Nach einem Orchesterzweischenspiel folgt eine groß angelegte Chorfuge, das Thema bewegt sich schrittweise nach oben und symbolisiert so den nach oben steigenden Gebetsruf.

*Christe eleison:* Als Duett in Übereinstimmung mit Christus als „zweite Person der Trinität“.

*Kyrie eleison II:* Eine Chorfuge im Stil der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, also des damals „alten Stils“ – hier auch ein Verweis auf das Erbe der „alten katholischen“ Kirchenmusiktradition.

## Gloria

**Chor:** Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Ehre sei Gott in der Höhe. Und Friede auf Erden den Menschen guten Willens.

**Sopran:** Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.

Wir loben dich, wir preisen dich, wir beten dich an, wir verherrlichen dich.

**Chor:** Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Wir danken dir ob deiner großen Herrlichkeit.

**Sopran, Tenor:** Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe (altissime). Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Herr Gott, König des Himmels, Gott, allmächtiger Vater. Eingeborener Sohn Jesus Christus (höchster). Herr Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters.

**Chor:** Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Der du trägst die Sünden der Welt, erbarme dich unser. Der du trägst die Sünden der Welt, nimm an unser Flehen.

**Alt:** Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Der du sitztest zur Rechten des Vaters, erbarme dich unser.

**Bass:** Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe.

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

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

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

Das *Gloria* ist in der Messe der große Lobeshymnus. Der Text ist auf acht Einzelsätze verteilt und lässt alle, ob solistisch oder im Tutti, zum Einsatz kommen. Am Beginn steht das „*Gloria in excelsis*“, der Lobgesang der Engel aus der biblischen Erzählung nach Lukas mit einem fünfstimmigen Chor, strahlendem D-Dur und dem ersten Einsatz von Pauken und Trompeten. Taktart 3/8 und Dreiklangsfiguren verweisen auf die göttliche Trinität.

Nach 100 Takten bricht der Jubel ab, die Friedensbitte „*Et in terra pax*“ folgt in der Tonart G-Dur, ein Affektwechsel zum ruhigen 4/4, es überwiegen Moll-Tonarten, Synkopen mit paarweisen Achteln und lange Orgelpunkte, die den irdischen Frieden hörbar werden lassen sollen.

Die Arie „*Laudamus te*“ für Sopran und Solovioline ist eine modifizierte Da-capo-Arie, virtuos ausgeprägt mit langen Melismen, reichen Verzierungen und hohen Lagen, eine Einleitung zum anschließenden „*Gratias agimus tibi*“, wie das zweite Kyrie im alten Kirchenstil komponiert. Das Duett „*Domine Deus*“ wird in seiner Struktur von der Zahl Drei als Symbol für die dreieinige Person Gottes bestimmt: zwei Solostimmen (Sopran und Tenor) und Flöte in drei mal dreißig Takten. Das Motiv des ersten Taktes wird jeweils dreimal wiederholt. Während einer Stimme die Textzeile über den allmächtigen Vater zugewiesen ist singt die andere Stimme in kanonischer Imitation die zweite Textzeile, die vom eingeborenen Sohn handelt. 3x30 Takte und erst im dritten Teil dann auf demselben Text vereint.

Das „*Qui tollis*“ vermittelt mit der Tonart h-Moll, den absteigenden Moll-Dreiklängen, dem Lamento-Takt im langsamen Dreiertakt, den häufigen verkürzten Dominantseptnonakkorden, den sich reibenden Dissonanzen und den chromatischen Tonschritten einen schmerzhaften Gestus.

In „*Quoniam tu solus sanctus*“ werden 3 tiefe Instrumentalstimmen vom Corno da caccia (Waldhorn) begleitet. Die ersten fünf Töne seines Eingangsmotivs bilden eine Oktavfigur, die auch rückwärts gelesen dieselbe Tonfolge ergibt, eine Symmetrie, die für die Vollkommenheit Gottes: „du allein“ steht. Die Arie mündet direkt in den großen fünfstimmigen Chor „*Cum Sancto Spiritu*“, in den eine jubelnde und virtuose Chorfüge eingeflochten ist.



# Credo

**Chor:** Credo in unum Deum.

**Chor:** Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilibus omnium et invisibilibus.

**Sopran, Alt:** Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum et ex Patre natum ante omnia secula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis.

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

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

**Chor:** Et resurrexit tertia die, secundum scripturas, et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Dei Patris, et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis.

**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. Et unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.

**Chor:** Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum,

**Chor:** Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi seculi. Amen.

Wir glauben an den einen Gott,

... den Vater, den Allmächtigen, der alles geschaffen hat, Himmel und Erde, die sichtbare und die unsichtbare Welt.

Und an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn, aus dem Vater geboren vor aller Zeit. Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott, gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater; durch ihn ist alles geschaffen. Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom Himmel gekommen,

hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden.

Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius Pilatus, hat gelitten und ist begraben worden,

ist am dritten Tage auferstanden nach der Schrift und aufgefahren in den Himmel. Er sitzt zur Rechten des Vaters und wird wiederkommen in Herrlichkeit, zu richten die Lebenden und die Toten; seiner Herrschaft wird kein Ende sein.

Wir glauben an den Heiligen Geist, der Herr ist und lebendig macht, der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht, der mit dem Vater und dem Sohn angebetet und verherrlicht wird, der gesprochen hat durch die Propheten, und die eine, heilige, allgemeine und apostolische Kirche. .

Wir bekennen die eine Taufe zur Vergebung der Sünden. Wir erwarten die Auferstehung der Toten

Wir erwarten die Auferstehung der Toten und das Leben der kommenden Welt. Amen

Das 9-teilige *Credo* wird überwiegend vom Chor getragen. Ihm liegt der Text des Nizänischen Glaubensbekenntnisses (4. Jh.) zu Grunde. Auffallend ist die Symmetrie des gesamten Abschnitts: Den Rahmen bilden jeweils zwei Chorsätze, jeweils der erste ist ein nur vom Continuo begleiteter A-cappella-Satz. Die drei zentralen Themen des christlichen Glaubens – Menschwerdung, Kreuzigung und Auferstehung – stehen als Chorsätze in der Mitte. Sie werden von zwei Solosätzen eingerahmt.

Im eröffnenden „*Credo in unum Deum*“ verwebt Bach drei Epochen der Kirchengeschichte in die Musik: Das Fugenthema ist der Anfang einer mittelalterlichen gregorianischen Melodie aus sieben Noten gestaltet, die auch in der lutherischen Liturgie in Gebrauch geblieben ist. Das Stück ist eine siebenstimmige Fuge, die beiden obersten Stimmen werden von den Violinen übernommen, das Continuo durchmisst in Viertelnoten den Tonraum von zwei Oktaven. In drei Durchgängen ist 17-mal das Thema zu hören, am Schluss in einer Augmentation (Vergrößerung) und mehrfachen Engführungen) Die Zahl Sieben steht in der Zahlensymbolik für Fülle und Vollkommenheit, so spiegelt der Satz die Ordnung und Macht des Schöpfers wider, der über Zeit und Ewigkeit verfügt. Das „*Patrem omnipotentem*“ ist als eine konzertante Fuge konzipiert. Am Satzende schreibt Bach die Taktzahl 84 an (12×7). 49-mal (7×7) erklingt das Wort *Credo*, 84-mal das „*Patrem omnipotentem*“.

Den zweiten Glaubensartikel „*Et in unum Dominum*“ komponierte Bach als Kanon zwischen Sopran- und Altsolo. Wieder verweisen die Tonart G-Dur und der Viervierteltakt auch in diesem Duett auf Leben und Werk des Menschensohns Christus. Schon Philipp Spitta verwies auf die kanonische Stimmführung bei den Worten „*Et in unum Dominum*“: unterschiedliche Phrasierung (Stakkato neben Legato) bezeichnen theologisch das enge Verhältnis von Vater und Sohn, die beide wesensgleich, aber nicht identisch sind.

Im „*Incarnatus*“ beschreiben die Singstimmen das Herabsteigen des Gottessohns durch absteigende Moll-Dreiklänge, Sept- und Nonenakkord, die fugentechnisch auf regelwidrige Weise geführt werden. Bei diesem Stück könnte es sich um Bachs letzte Vokalkomposition handeln (Ende 1749/Anfang 1750). Die Violinen beschreiben durchgehend ein Kreuzmotiv. Die Worte „von der Jungfrau Maria“ und „Mensch geworden ist“ werden dagegen mit aufsteigenden Bewegungen versinnbildlicht.

Das „*Crucifixus*“ ist eine Passacaglia, in der das Continuo zwölfmal eine chromatisch absteigende Quarte durchläuft (Passus duriusculus). Bach wählte e-Moll, nach der Affektenlehre bei Mattheson eine Tonart, die „tieffdenkend / betrübt und traurig zu machen pfleget / doch so / daß man sich noch dabey zu trösten hoffet“. Die Wende geschieht beim 13. Mal bei den Worten „*et sepultus est*“ (und begraben ist), wenn bei der Grablegung in die parallele Dur-Tonart moduliert wird und die begleitenden Streicher und Flöten verstummen. Der Satz endet in der Grabesstille (Partiturbezeichnung: *piano*).

Der österliche Jubel erhebt sich sofort danach im „*Et resurrexit*“ – ein langer konzertanter Tutti-Satz mit vollem Orchester und strahlendem D-Dur.

Die Baß-Arie „*Et in spiritum sanctum Dominum*“ handelt von der dritten Person der Trinität. Bach gliedert den Text in drei Abschnitte in schwingendem 6/8 Takt.

Der zweite Rahmenblock des Credo beginnt mit dem „*Confiteor*“. Auch dieser Satz ist im alten Stil komponiert, hier als Doppelfuge. Bach verarbeitet hier dieselbe gregorianische Melodie, deren Anfang im ersten Credo-Satz erklingen ist. Die Chormelodie erscheint erst in der zweiten Satzhälfte in Alt und Bass als Quintkanon, später im Tenor in ganzen Notenwerten. Beim Übergang noch im Adagio „*et exspecto resurrectionem mortuorum*“ zum Schlußsatz durchschreitet Bach in einer für seine Zeit sehr kühnen Modulationsart die Tonarten des Quintenzirkels bis Es-Dur und Gis-Dur, eine musikalische Darstellung des Glaubens als Umwandlung des Todes in das ewige Leben.

Wieder mit einem Tutti-Orchester wird das Credo *Vivace e Allegro* mit einer konzertanten Fuge beendet. Durch eine feierliche Lobpreisung stellt Bach so das Leiden in der hiesigen Welt der erwarteten himmlischen Herrlichkeit Gottes gegenüber. Der Schlussakkord endet fast abrupt, nur eine Viertelnote, es folgt im Takt eine auskomponierte Pause und öffnet so schon auf das nachfolgende *Sanctus*.



Die koreanische Sopranistin Mi-Young Kim wurde in Seoul geboren, studierte Gesang an der Kyungwon Universität in Korea bei Prof. Sang Young Lee, Operngesang an der Musikhochschule "Hanns-Eisler" in Berlin bei Prof. Renate Faltin und bei Prof. Julia Varady. Während ihrer Studienzeit hatte sie als lyrischer Koloratursopran mehrere Opernauftritte und ergänzte ihr Repertoire und ihre musikalischen Ausdrucks-möglichkeiten durch den Besuch von Meisterkursen bei Prof. Dr. Dietrich Fischer-Dieskau, Prof. Julia Varady und bei Prof. Mirella Freni. Seit 2010 ist Mi-Young Kim festes Mitglied im RIAS Kammerchor Berlin und singt ein umfangreiches Repertoire - von Barock- bis zu zeitgenössischer Musik. In zahlreichen Konzerten und Aufnahmen unter namhaften Dirigenten wie Iván Fischer, René Jakobs, Rinaldo Alessandrini, Hans-Christoph Rademann, Alexander Liebreich, Florian Helgath und Justin Doyle trat sie als Solistin und Ensemblemitglied erfolgreich auf. Mi-Young Kim ist in Berlin und ganz Deutschland solistisch zu hören.

Franziska Markowitsch studierte in Berlin und Genf Romanistik und Schulmusik sowie Operngesang an der Hochschule für Musik in Leipzig bei Prof. Regina Werner-Dietrich. Sie war Stipendiatin des DAAD und der Stuttgarter Bachakademie und besuchte zahlreiche Meisterkurse. Sie ist festes Ensemblemitglied des RIAS Kammerchores Berlin. Als Solistin arbeitete sie mit Dirigenten wie Philippe Herreweghe, Eric Ericsson, Leonardo Garcia Alarcon u.v.a. und Orchestern wie der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Freiburger Barockorchester und dem Orchestre des Champs-Élysées. Sie gestaltet regelmäßig die Altpartien in den Werken Bachs und Händels. Zunehmend übernimmt sie auch Partien des romantischen Fachs. Ihr großes Interesse gilt der Gestaltung von Liederabenden, die sie mit der Pianistin Liana Vlad, dem Alato Trio und dem Duo Arcadie gestaltet. Bis 2016 hatte sie einen Lehrauftrag für Stimmbildung an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Derzeit promoviert sie im Fach Instrumental- und Gesangspädagogik an der Hochschule für Musik Freiburg.

Steven van der Linden ist ein junger Tenor aus Utrecht, Niederlande. Er begann seine musikalische Ausbildung 2018 in Berlin an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ bei Prof. Scot Weir und war auch Teil der Liedklasse von Wolfram Rieger. 2020 wechselte er an die Guildhall School of Music & Drama, um bei John Evans zu studieren und belegt derzeit den Opernkurs. Schon in jungen Jahren sammelte Van der Linden Erfahrungen bei den niederländischen Nationalchören, wo er unter der Leitung von Dirigenten wie Mariss Jansons, Iván Fischer, Sigvards Klava und Jaap van Zweden große Produktionen sang. Im Laufe der Jahre besuchte Van der Linden zahlreiche Meisterkurse. Zu den Höhepunkten seiner Karriere zählen die Rolle des Varo von G. F. Händels Arminio im Royal Opera House, der Gesangssolist in Lili Boulangers Du fond de l'abime, der Aeneas in Purcells Dido & Aeneas im April 2022 sowie die Rolle des Fenton in der British Youth Opera-Produktion im August 2022. Darüber hinaus ist Van der Linden ein begeisterter Organisator eigener Konzerte zusammen mit der Duopartnerin Claire Habbershaw. Zu seinen Erfahrungen gehören die Solopartien der Matthäuspassion, Johannespassion, Weihnachtsoratorium und vieler Kantaten von J. S. Bach sowie Die Schöpfung von J. Haydn, das Requiem von W. A. Mozart, Paulus von Mendelssohn und Septimius in Händels Theodora in den Niederlanden, Deutschland, Spanien und Norwegen. Van der Linden wird unterstützt vom Prins Bernhard Cultuurfonds, der VandenEnde Foundation, dem Fonds der Gräfin von Münster und den Help Musicians „Sybil Tutton“ Opera Awards.

Jonathan de la Paz Zaens, Bassbariton, ist gebürtiger Philippine. Seinen Bachelor's Degree erwarb er an der University of the Philippines bei Prof. Andrea O. Veneracion, sein Studium schloss er an der Hochschule der Künste Berlin bei Prof. Dr. Herbert Brauer ab. Er ist Preisträger des Sylvia Geszty Internationalen Koloratur-Gesangswettbewerbs und Finalist beim Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb sowie beim Mendelssohn-Gesangswettbewerb. Er gastierte in Opernhäusern in Prag und Berlin; sein Engagement als Liedsänger führte ihn nach Deutschland, Italien, Schweden, Tschechien und den USA. Als Konzertsänger gestaltet er wiederholt die Basspartien der großen Oratorien Bachs, Mozarts, Brahms, Händels und Mendelssohn. Zudem widmet er sich intensiv der zeitgenössischen Musik, so sang er u.a. bei den Salzburger Festspielen in der Uraufführung von Karl-Heinz Stockhausens Däfte-Zeichen und übernahm die Rolle des Luzifer in Stockhausens Deutscher Szenischer Erstaufführung Michaels Jugend vom Donnerstag aus Licht bei den Berliner Festspielen.

Die Geigerin Luiza Labouriau wuchs in einer brasilianisch-dänischen wissenschaftlich-humanistischen Familie in Dänemark auf und wohnt seit 2013 in Berlin. Als Fünfjährige entschied sie sich für die Geige, nachdem sie von der „Scheherazade“ Rimski-Korsakows verzaubert wurde. Parallel zum modernen Violinspiel beschäftigt sich Luiza Labouriau intensiv mit der historischen Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts sowie mit barocken und klassischen Spielweisen. Mit dem Trio Egmont tournt sie europaweit und im Jahr 2025 wird eine CD des Trios beim Label NAXOS Germany erscheinen mit Klaviertrios vom Beethoven-Freund Ferdinand Ries.

Ihre große Liebe zur Kammermusik und gemeinsamem Musizieren veranlasste sie zur Mitgründung des Klaviertrios „Trio Egmont“, des experimentellen Kammerensembles „Impulsia“ und führte sie unter anderem zu einem 1. Preis und Sonderpreis beim internationalen Kammermusikwettbewerb „Beethoven in seiner Zeit“ 2021 mit dem Trio Egmont. und zu einem 2. Preis beim internationalen Kammermusikwettbewerb „Pinerolo e Torino Città Metropolitana“ 2018 mit dem „Duo Fidelio“. Nach ihrem Bachelor-Abschluss in Dänemark am Königlichen Musikkonservatorium in Kopenhagen studierte Luiza Labouriau bei Prof. Mark Gothoni an der Universität der Künste Berlin, zunächst als Master-Studentin Orchestermusikerin und anschließend als Solistin. Dazu nahm sie in verschiedenen Kammermusikformationen Unterricht bei Mitgliedern des Artemis-Quartetts, Alban Berg Quartetts, des Trio Wanderer und des Orpheus Quartetts. Als Orchestermusikerin spielte Luiza Labouriau in Berlin als Mitglied der Orchesterakademie des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin, dann bei den Ersten Geigen im Orchester der Deutschen Oper Berlin sowie als Konzertmeisterin und Stimmführerin in zahlreichen Kammerorchestern.

Éliane Lavail hat das Ensemble Vocal d'Aquitaine 1971 gegründet und damit eine sehr lebendige und vielfältige Tradition von Amateur- und semiprofessionellen Chören in Aquitanien und im Raum Bordeaux begründet. Zahlreiche Ihrer ehemaligen Schüler leiten verschiedene Ensembles mit eigenen Schwerpunkten und Zielgruppen in Bordeaux und der Region. Durch Éliane Lavail und Ihren Partner Bernard Causse wurde das erfolgreiche Chorfestival "Euphonia" 2015 ins Leben gerufen.

Als regionaler Chor bereitet das Ensemble Vocal d'Aquitaine jedes Jahr reichhaltige Programme vor, insbesondere mit den großen Werken des Oratorienrepertoires: Das Deutsche Requiem von Brahms, die Matthäuspassion von Bach, Mozarts c-moll Messe, das Requiem von Duruflé oder El Pesebre von Pablo Casals. Nach vielen Jahren, in denen das Ensemble Vocal d'Aquitaine sich ausschließlich dem Oratorien- und Operngesang widmete, findet es seit einigen Jahren mit der gleichen Begeisterung wieder zum A-cappella-Repertoire zurück. Dazu gehören Stücke wie die anspruchsvollen achtstimmigen Kompositionen von Penderecki oder Frank Martin und zuletzt auch Werke von Lili Boulanger, Saint-Saëns, Verdi, Honegger, Händel und Fauré. Im Jahr 2022 präsentierte sich der Chor im Juni mit den Carmina Burana von C.Orff in einer Fassung mit Klavier und Schlagzeug, wobei er von der Hip-Hop-Tanzgruppe „Les Associés Crew“ begleitet wurde. 2023 versammelte das Ensemble 1800 Zuhörer in der Kathedrale von Bordeaux zu zwei Konzerten mit der Johannespassion von J.S. Bach und brachte dort im selben Jahr auch die ganznächliche Vigil von Sergej Rachmaninov zur

Aufführung. Im letzten Sommer fand der Chor mit seiner Wiedergabe von K. Jenkins' „The armed man – a mass for peace“ und F. Poulencs Gloria großen Beifall.

Das Ensemble Vocal d'Aquitaine ist Teil des Vereins Polifonia Eliane Lavail, der die musikalischen Aktivitäten verschiedener Chöre, Vokal- und Instrumentalgruppen koordiniert, verwaltet und produziert. Unter der Leitung von Damien Sardet widmen diese sich einem vielfältigen Repertoire, das von der Renaissance bis zur Gegenwart reicht. Der Verein bietet das ganze Jahr über in Bordeaux und in der Region Aquitanien verschiedene Konzerte an. Seine besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Öffnung der klassischen Musik für ein möglichst weites und vielschichtiges Publikum.

Die Berliner Bach Gesellschaft hat mit dem Ensemble Vocal einen ersten Austausch 2018 realisiert, bei dem Werke von Widor, Saint-Saëns und Lily Boulanger in Berlin sowie von Vierne (Messe cis-moll), Kodaly, Penderecki und Janacek in der Kathedrale St-André in Bordeaux im Rahmen des Gedenkens an das Ende des 1. Weltkriegs zur Aufführung kamen.



Neben dem Klarinettenspiel war Damien Sardet schon früh vom Dirigieren fasziniert, er begann schon mit 13 Jahren , ein Orchester zu dirigieren, und trat mit 15 Jahren in die Chorleitungsklasse am Konservatorium von Bordeaux ein. Er ist ordentlicher Professor an der Schule für Musik und Tanz in Talence in der Metropolregion Bordeaux und unterrichtet Chorgesang für Kinder sowie Dirigieren. Als künstlerischer Leiter des auf zeitgenössische Musik spezialisierten Frauenchors Eurydice arbeitet er regelmäßig mit der Opera national de Bordeaux zusammen und ist in gleicher Funktion bei Polifonia Eliane Lavail unter anderem Chorleiter des Ensemble Vocal d'Aquitaine, nachdem er viele Jahre lang Eliane Lavails Assistent war. Mit diesem Ensemble dirigierte er unter anderem Bachs Johannes-Passion, Rachmaninows Vesper und zuletzt Jenkins' Friedensmesse im Jahr 2024.

Die Zehlendorfer Pauluskantorei ist der Oratorienchor der Paulusgemeinde Zehlendorf und setzt im Südwesten Berlins als Teil der großen Berliner Chortradition besondere Schwerpunkte durch die Aufführung von Werken von Johann Sebastian Bach, aber auch und vor allem seit der Einweihung der neuen französisch-sinfonischen Orgel (zusammen mit der Barockorgel) 2013 von Werken französischer Komponisten. Daneben hat der Chor von der Marienvesper von Claudio Monteverdi, vielen Werken der Barockzeit über die großen Chorwerke des 19. Und 20. Jahrhunderts bis zu Auftragskompositionen zeitgenössischer Komponisten ein breites Repertoire zur Aufführung gebracht.

Die Berliner Bach Gesellschaft e.V. wurde vor 50 Jahren durch den damaligen Kantor von Amsberg gegründet, um die Musik v.a. J.S.Bachs kompetent und lebendig zu interpretieren. So wurde eine Struktur etabliert, in der die Kirchenmusik gefördert, eine unabhängige Finanzierung ermöglicht, die Pauluskantorei integriert und das Orchester der Berliner Bach Gesellschaft weiter entwickelt werden konnte. Inzwischen als semiprofessionelles, virtuosos Ensemble neuformiert, hat es die Pauluskantorei bei zahlreichen Aufführungen der Werke Bachs und anderer Komponisten begleitet.

Seit 1994 prägt Kantor Cornelius Häußermann die BBG als künstlerischer Leiter. Seine engen Verbindungen zu den Musikhochschulen Berlins und professionellen Ensembles der Stadt, wie u.a. dem RIAS-Kammerchor, sein Einsatz zum Neubau von gleich 2 Orgeln in der Pauluskirche lässt diese als Zentrum der Kirchenmusik im Südwesten Berlins mit Ausstrahlung über die Gemeinde und den Bezirk hinausstrahlen. Von der BBG unterstützt wurden durch ihn herausragende Konzertprogramme verschiedenster Formate ermöglicht. In der Pauluskirche und auf Reisen nach Polen, Frankreich und Italien wurde immer wieder das Gedenken an Krieg, Gewaltherrschaft und deren Überwindung durch Verständigung und Versöhnung auch durch die universelle Sprache der Musik vor allem J.S. Bachs thematisiert – im Besonderen heute mit dem gemeinsamen Konzert mit den Freunden des Ensemble Vocal d'Aquitaine aus Bordeaux.

Samstag, 9.11. – 12 Uhr  
MITTAGSMUSIK CLIX  
Bach und die Moderne  
Georg Gottschlich spielt J.S.Bach und Isadore Freed

Sonntag, 17.11. - 10 Uhr  
Musik im Gottesdienst  
Vocis, Cambiata und Kapellchorherren  
Ensembles des Staats- und Domchors Berlin

Sonntag, 24.11. – 17 Uhr  
Joh.Seb. Bach – „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ – BWV 27  
Sofia Gubaidulina – Mediation über den Choral „Vor deinen Thron tret ich hiermit“

Samstag, 7.12. – 12 Uhr  
MITTAGSMUSIK CLX  
Bach und die Moderne  
Mari Fukumoto spielt J.S.Bach und Tadashi Yamanouchi

Samstag, 14.12.  
16 Uhr - „Wenn Engel singen....“  
Musiktheater mit Schattenspiel und Musik aus dem Weihnachtsoratorium  
19 Uhr – Joh.Seb.Bach – Weihnachtsoratorium Kantaten I-III

Dienstag, 24.12. – Christvesper 22 Uhr  
M.A. Charpentier – „Messe de Minuit“

Dienstag, 31.12. – 19 Uhr  
SILVESTERKONZERT  
Joh.Seb.Bach  
MAGNIFICAT - BWV 243  
Orchestersuite Nr. 1 C-Dur – BWV 1066

Sonntag, 5.1.25 – 18 Uhr  
Olivier Messiaen  
“La Nativité du Seigneur”  
Studierende der Klasse Prof. Henry Fairs, UdK

[www.paulus-musik.de](http://www.paulus-musik.de)

J u b i l ä u m s k o n z e r t e 2024

50 Jahre Berliner Bach Gesellschaft e.V.

[www.paulus-musik.de](http://www.paulus-musik.de)



Unser newsletter informiert Sie über alle aktuellen Konzerte

Mit Ihrer Mitgliedschaft  
in der Berliner Bach Gesellschaft e.V.  
unterstützen Sie unsere musikalische Arbeit  
und erhalten ermäßigten Eintritt zu allen Konzerten.

No. 4.

Csanna ✓  
Benedictus,  
Agnus Dei et  
Dona nobis pacem.

ab  
8 Violiby.  
2 Soprani  
2 Alti  
2 Tenor  
2 Bassi.  
3 Trombe  
Tamburi.  
2 Traversieri  
2 Oboi  
2 Violini  
1 Viola  
C  
Continuo  
di  
J. S. Bach.