

MARIA-UND-MARTHA-KIRCHE BAUTZEN

HWV 56

Messiah

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
(1685-1759)

SONNABEND

22. November, 19.00 Uhr

ÖFFENTLICHE GENERALPROBE

EWIGKEITSSONNTAG

23. November, 17.00 Uhr

AUFFÜHRUNG

Wir danken für die Unterstützung der Aufführung

- dem Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien in Sachsen
- der Ev.-Luth. Landeskirche in Sachsen
- der Stadt Bautzen
- der Ev.-Luth. Kirchgemeinde St. Petri
- dem Evangelischen Kirchenmusikwerk St. Petri Bautzen e.V.
- Frau Debra Fehse für die Unterstützung bei der Erarbeitung der englischen Aussprache.
- Wir danken unseren Fördermitgliedern Gerald Iltgen, Dirk Jurschik, Andreas und Katrin Wehle sowie anonym bleibenden Förderern.



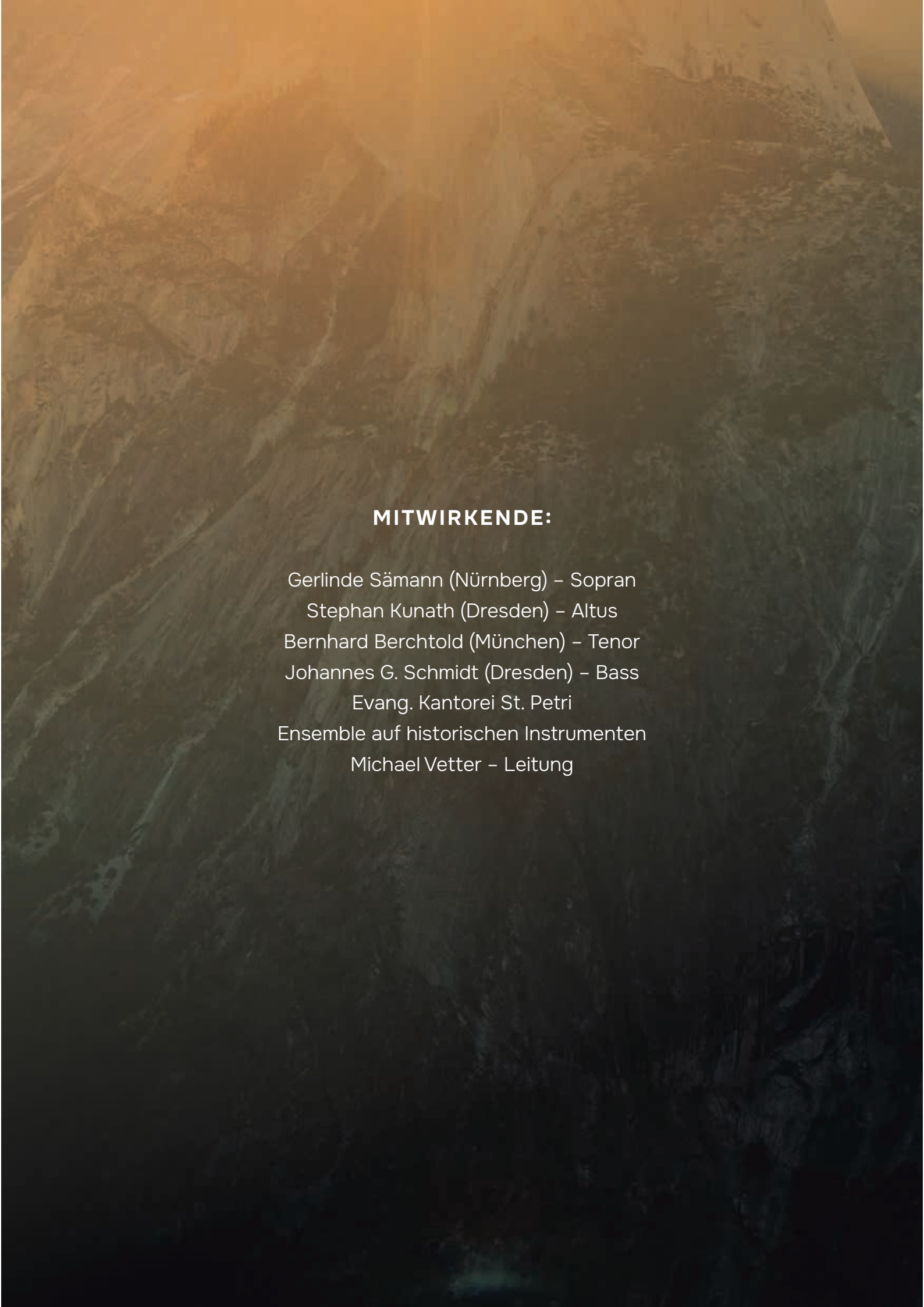
Bei der heutigen Aufführung erheben wir keinen Eintritt. Wir wollen allen den Besuch und das Erleben dieser Musik ermöglichen. Zur Fortführung der vielfältigen Kirchenmusik in St. Petri erbitten wir grosszügige Spenden am Ausgang. Herzlichen Dank!

Spenden sind auch möglich auf das Konto:

Kassenverwaltung Bautzen

IBAN: DE75 3506 0190 1681 2090 57

Verwendungszweck: RT 0402 Kirchenmusik St. Petri Bautzen



MITWIRKENDE:

Gerlinde Sämann (Nürnberg) – Sopran

Stephan Kunath (Dresden) – Altus

Bernhard Berchtold (München) – Tenor

Johannes G. Schmidt (Dresden) – Bass

Evang. Kantorei St. Petri

Ensemble auf historischen Instrumenten

Michael Vetter – Leitung

MAJORA CANAMUS

**And without Controversy, great is the Mystery of Godlines:
God was manifested in the Flesh, justify'd by the Spirit,
seen of Angels, preached among the Gentiles, believed on
the World, received up in Glory. In whom are hid all the
Treasures of Wisdom and Knowledge.**

Und anerkanntermaßen groß ist das Geheimnis der Frömmigkeit:
der geoffenbart wurde im Fleisch, gerechtfertigt im Geist,
gesehen von Engeln, gepredigt unter den Völkern, geglaubt in
der Welt, hinaufgenommen in Herrlichkeit. In dem alle Schätze
der Weisheit und Erkenntnis verborgen liegen.

(Vergil „Maiores canamus, 1. Tim. 3,16 und Kol. 2,3)

DER TEXT DES ORATORIUMS

Charles Jennens (1700-1773), der für Händel schon die Texte zu anderen Oratorien geliefert hatte, stellte auch diesen Text zusammen. Jennens sparte dabei weitestgehend die Evangelienberichte des Neuen Testaments aus und ersetzte sie stattdessen durch Texte des Alten Testaments in denen der Messias prophezeit wird. Jennens stützte sich auf die Lesungen des Kirchenjahres, die im Book of Common Prayer of the Church of England festgelegt sind. Frühere Oratorien Händels verwendeten poetische Paraphrasierungen oder dialogische Dramatisierungen biblischer Texte. Der Messias setzt sich ausschließlich aus Versen der Bibel zusammen. Zum ersten Mal in der Geschichte des Oratoriums wurde in dieser Vollständigkeit die Gestalt Jesu Christi thematisiert, Geburt, Passion, Auferstehung und Himmelfahrt und endzeitliche Vision in einem Werk abgehandelt.

AUFBAU UND ANLAGE

Erster Teil:

Weissagungen und Herabsteigen des Gottessohnes
auf die Erde, Wirken auf der Erde

- I. Weissagungen des Alten Testaments (1-3)
- II. Gottes Wirken (4-6)
- III. Weissagung der Geburt (7-11)
- IV. Erfüllung der Weissagungen (12-15)
- V. Das Wirken des Messias (16-19)

Zweiter Teil:

Erlösungstat durch die Passion – Auferstehung und
Himmelfahrt des Messias, Ausbreitung des Evangeliums

- I. Das Leiden des Gotteslammes (20-28)
- II. Tod und Auferstehung (29-30)
- III. Himmelfahrt (31)
- IV. Verherrlichung (32-33)
- V. Die rettende Botschaft an die Welt (34-37)
- VI. Widerstand gegen das Evangelium (38-39)
- VII. Der Sieg Gottes (40-41)
- XII. Einleitung der endzeitlichen Vision (42)

Dritter Teil:

Ewiges Leben

- I. Gewissheit der Erlösung durch den Messias (43-44)
- II. Vollendung des Heils bei der Auferstehung (45-46)
- III. Überwindung des Todes (47-50)
- IV. Lobpreis Gottes (51)

DIE REZITATIVE UND ARIEN

In Händels Oratorien erschien bis dahin der Held singend im Mittelpunkt der Handlung und war umgeben von weiteren Charakteren. Im Messias meditieren die Solisten und auch der Chor über die berichteten und verheißenen Ereignisse. Die Stimmungen der biblischen Texte bringt Händel dadurch zum Ausdruck, dass er an Stelle der Verbindung Rezitativ und Arie die Verbindung Arie und Chor setzt. Im Messias gibt es nur wenige generalbassbegleitete Rezitative, die wesentliche theologische Aussagen knapp formulieren.

Die streicherbegleiteten Rezitative (Accompagnato) beteiligen sich an der musikalischen Ausdeutung und stehen den affektreichen Arien näher. Die Verbindung von Arie und Chor bildet im Oratorium immer wieder Schwerpunkte.

DIE CHÖRE

Solopartien und Chöre halten sich im Messias in etwa die Waage. Chöre bezieht Händel in unterschiedlicher Struktur dramaturgisch sehr geschickt ein:

1. Chorsch homophone Partien, Verbindung des stile antico und des stile moderno: "Wie durch einen der Tod"
2. Streng kontrapunktische Sätze mit regulärer Fugenexposition: „Er trauete Gott“
3. Doppelfuge mit beibehaltenem Kontrasubjekt: „Durch seine Wunden sind wir geheilet“
4. Mischung aus homophoner und kontrapunktischer Technik, wie sie für Händels Anthem-Kompositionen charakteristisch sind. In diesem Stil sind die Schlusschöre der einzelnen Teile komponiert.
5. Ansatzweise Doppelchörigkeit: „Glory to God“ und „Lift up your heads“.

DIE TONARTEN IM MESSIAS

In der heutigen gleichstufigen (oder gleichschwebenden) Temperatur können wir davon ausgehen, dass alle Tonarten gleich klingen, denn bei dieser Art der Stimmung wird die Oktave in gleiche Abschnitte unterteilt. Frühere Temperaturen gründeten sich auf die Obertonreihe. Das führt bei den ungleichschwebenden Temperaturen dazu, dass einige Tonarten reiner als andere klingen.

Weiterhin hat es zur Folge, dass tatsächlich jede verwendbare Dur- und Moll-Tonart ihr eigenes klangliches Charakteristikum erhält und entfalten kann. Bis wenigstens ins 19. Jahrhundert hinein wurde die ungleichstufige Temperatur bewusst von den Komponisten eingesetzt, um den Affekt bestimmter Texte und der Musik auch in der Tonart zu manifestieren oder auch bestimmte Instrumente (z.B. Trompeten) mit ganz bewussten Aussagen einzubeziehen. Dieser Hintergrund erhellt auch die sehr ausgewählte Verwendung der einzelnen Tonarten in Händels Messias, zumal wir wissen, dass in London bis Mitte des 19. Jahrhunderts noch alle Orgeln mitteltönig gestimmt waren. Wir können davon ausgehen, dass Händel im Messias die mitteltönige Tonartencharakteristik zugrunde legt.

ERSTER TEIL

Weissagungen und Herabsteigen des Gottessohnes auf die Erde,
Wirken auf der Erde, geprägt durch den Quintfall der Tonarten.

Nach der Sinfony in im dunklen e-Moll, die hier die gefallene Menschheit darstellt, folgen Accompagnato und Arie in der Tonart E-Dur. Im weiteren Verlauf des ersten Teils bewegt sich Händel in der Wahl der Tonarten konsequent vom E-Dur (vier Kreuz-Vorzeichen) des ersten Rezitativs über C-Dur (keine Vorzeichen, Pifa) bis zur Verkündigung an die Hirten F-Dur (ein b-Vorzeichen) um 5 Quintschritte nach unten, zum Ende des ersten Teils in B- Dur (2 b-Vorzeichen) einen weiteren Quintschritt abwärts. Die drei Ganztonschritte des ersten Teiles E-D-C-B beschreiben das Intervall eines Tritonus, das Zeichen der Sünde in der Musik. Gottes Sohn kommt auf die Erde, um diese Kluft zu überwinden.

e-Moll (1#)	Sinfony	Der Mensch in Sünde
E-Dur (4#)	Accompagnato, Arie	tröstlicher Zuspruch
A-Dur (3#)	Chor	abschließende Doxologie
d-Moll (1b)	Accompagnato, Arie	Gottes mächtiges Wirken
g-Moll (2b)	Chor	Gottes mächtiges Wirken
D-Dur (2#)	Rezitativ, Arie, Chor	Herrlichkeit Gottes
h-Moll (2#)	Accompagnato, Arie	Dunkel/ Licht Kontraste
G-Dur (1#)	Chor	Verheißung
C-Dur (-)	Pifa, Rezitativ	Hirten, irdisch
F-Dur (1b)	Accompagnato	Verkündigung an die Hirten
D-Dur (2#)	Accompagnato, Chor	Gloria, himmlisch
B-Dur (2b)	Arie, Arie, Chor	Wirken des Messias

ZWEITER TEIL

Erlösung durch die Passion - Auferstehung und Himmelfahrt des Messias, Ausbreitung des Evangeliums, weiteres Absteigen in den Tonarten bis b-Moll, Folge von Terzverwandschaften der Tonarten

Der Eingangschor des zweiten Teils, der Beginn der Passionsbetrachtung, schließt sich in der parallelen Tonart g-Moll an. Diese Tonart wählte auch Johann Sebastian Bach für den Eingangschor seiner Johannes-Passion.

Je weiter die Passionsbetrachtung im zweiten Teil des Oratoriums fortschreitet, desto außergewöhnlicher und „unsauberer“ werden auch die gewählten Tonarten: Arie „Er war verschmähet“ in Es-Dur, die folgenden Chöre in f-Moll. Der Tiefpunkt des tonartlichen „Abstieges“ wird im Rezitativ „Alle, die ihn sehen“ in der Tonart b-Moll erreicht. Zum Bruch in den Tonarten kommt es im Rezitativ „Diese Schmach...“. Es beginnt in der Tonart As-Dur (vier b-Vorzeichen), moduliert durch alle Dur-Tonarten von C bis H (außer B) und endet in H-Dur, einer Tonart, die nach der damaligen Stimmung nicht mehr praktikabel und erträglich war. In dieser Unerträglichkeit beendet Händel das Rezitativ, ein Aufschrei des Geschlagenen.

Auferstehung (A-Dur in der Arie „Doch du ließest ihn“), Himmelfahrt (F-Dur „Hoch tut euch auf“) und Verherrlichung (D-Dur „Lasst alle Engel“) werden wieder in weitaus freundlicheren Tonarten geschildert. Auch die prächtige Tonart B-Dur erscheint wieder im Chor „Der Herr gab das Wort“. Für die furiose Arie des Basses und den Chor „Auf, zerreiße!“ wählte Händel wieder die Tonart C-Dur, hier in ihrer frechen und kämpferischen Eigenschaft. Die Tonarten stehen nicht mehr im Quint- sondern im Terzverhältnis und in der Mehrzahl handelt es sich um Tonarten mit b-Vorzeichen. Nur die Arie der Auferstehung und die Chöre der Verherrlichung stehen in A- bzw. D-Dur, wie bereits im ersten Teil des Oratoriums.

g-Moll (2b)	Chor	Passion
Es-Dur (3b)	Arie	Passion
f-Moll (4b)	Chor Trilogie I	Passion
b-Moll (5b)	Rezitativ	Passion
As-Dur/ H-Dur (4b/5#)	Accompagnato	Verlassenheit
A-Dur (3#)	Arie	Ostern
F-Dur (1b)	Chor	Himmelfahrt
D-Dur (2#)	Chor	Verherrlichung
d-Moll (1b)	Arie	Pfingsten
B-Dur (2b)	Chor	Sendung
g-Moll (2b)	Arie	Sendung
Es-Dur (3b)	Arie, Chor	Sendung
C-Dur (-)	Chor	Aufbegehren, irdisch
a-Moll (-)	Arie, Chor	Gottes Wirken
D-Dur (2#)	Chor	Lobpreis

DRITTER TEIL

Ewiges Leben, Kreisen um die Tonart D-Dur, Sekundabstände

Der dritte Teil schafft in der Eröffnungsarie in E-Dur die Verbindung zu Accompagnato und Arie am Anfang des Oratoriums: die Hoffnung auf den Erlöser hat sich in Erfüllung gewandelt. Tod (a-Moll) und Auferstehung (C-Dur) werden im Chor „Wie durch einen der Tod“ treffend in Tonartencharakteristik gefasst. Die Tonarten steigen nun auf von C-Dur über D-Dur (ein weiterer Satz in der Besetzung mit Trompete ist die Baß-Arie „Sie schallt, die Posaun“) nach Es-Dur. Damit wird der Auferstehungsgedanke des dritten Teils, die Verwandlung der Leiber ausgedrückt. Auch der dritte Teil endet dann in der Tonart D-Dur.

Diese Tonart zieht sich durch das ganze Oratorium, beginnend im ersten Teil mit der Verherrlichung Gottes in den alttestamentlichen Weissagungen, der Licht-Symbolik, dem Gloria der Engel, dem Lobpreis der himmlischen Liturgie im Halleluja, der Betrachtung der Verwandlung der Leiber und dem abschließenden Lobpreis des Lammes und Gottes in den Texten der Offenbarung.

Bestimmte Inhalte des Librettos legen in der Symbolsprache auch Besetzungen im Orchester nahe, die wieder Konsequenzen für die Wahl der betreffenden Tonart erfordern. So stehen im Messias die Sätze, die das Lob Gottes direkt aussprechen und damit die Beteiligung der Trompeten erfordern, in der Tonart D-Dur („Ehre sei Gott“ sowie die Schlusschöre der Teile II und III). Der Gebrauch der Trompeten und Pauken ist damit für die Symbolisierung der himmlischen Liturgie reserviert.

E-Dur (4#)	Arie	Vision und Rahmen zum Ersten Teil
C-Dur (-)	Chor	Auferstehung
D-Dur (2#)	Arie	Auferstehung
Es-Dur (3b)	Duett, Chor	Auferstehung
D-Dur (2#)	Chortrilogie II	Lobpreis in der Offenbarung



1. Teil

SINFONY (GRAVE – ALLEGRO MODERATO)

Die Sinfony stellt die Ausgangssituation zum Beginn des Oratoriums dar: Die Menschheit befindet sich im Zustand der Sünde aus dem sie sich nicht selbst befreien kann und wartet auf Trost und Erlösung durch den Messias. Musikalisch setzt Händel das mit vielen Dissonanzen, aufwärts gerichteten Sprüngen und einer ausdrucksstarken Melodik sowie der Tonart e-Moll um. In der barocken Tonartencharakteristik wird diese Tonart als tiefdenkend, betrübt und traurig beschrieben.

Nr. 1 Accompagnato (Tenor)

Comfort ye my people,
saith your God.
Speak ye comfortably
to Jerusalem, and cry unto her,
that her warfare is accomplished,
that her iniquity is pardoned.
The voice of him that crieth
in the wilderness;
prepare ye the way of the Lord;
make straight in the desert a
highway for our God.

(Jesaja 40,1-3)

Tröstet mein Volk,
spricht euer Gott.
Redet freundlich, Boten,
mit Jerusalem und prediget ihr,
dass die Knechtschaft nun zu
Ende und ihre Missetat vergeben.
Vernehmt die Stimme des
Predigers in der Wüste:
Bereitet dem Herrn den Weg,
ebnet durch Wildnis ihm Pfade,
unserm Gott.

Zusammenhängende Verse des Propheten Jesaja liegen als Text diesem Abschnitt zu Grunde, sprechen dem unterdrückten Volk Trost zu und kündigen die Vergebung an. Die ersten Worte des Oratoriums sprechen uns zärtlichen Trost zu, indem nach der dramatischen Sinfony ganz plötzlich die Tonart E-Dur eingeführt wird. Gott will sich den Menschen liebevoll und mit Gnade zuwenden. Weiche Harmonien und sanfte Töne der Streicher unterstützen die erlösenden Prophezeiungen Jesajas und die Hoffnung auf Gottes Wirken. Das Motiv von „Tröstet“ erklingt im einleitenden Rezitativ allein neunmal instrumental und bekräftigt immer wieder Gottes gnadenvolles Handeln.

Nr. 2 Arie

Ev'ry valley shall be exalted,
and ev'ry moutain and hill made
low; the crooked straight and
the rough places plain.

(Jesaja 40, 4)

Alle Tale macht hochehaben,
und alle Berge und Hügel tief,
das Krumme grad und
das Rauhe macht gleich.

Die Veränderung der Landschaft zu einer ebenen Bahn ist im übertragenen Sinne auch für uns gemeint. Damit Gott zu uns kommen kann, müssen wir uns von Dingen befreien, die uns den Weg versperren, auch untereinander. Ein Ritornell der Streicher eröffnet die freudige Arie, die den Jesaja Text fortführt. Tonmalerische Elemente bestimmen die Textausdeutung in der Musik: Sprünge auf „Tale“, sich schlängelnde Sekundbewegungen auf „krumme“ und Haltetöne auf „gleich“.

Nr. 3 Chor

And the glory of the Lord shall be
revealed, and all flesh shall see
it together: for the mouth of the
Lord hath spoken it.

(Jesaja 40,5)

Denn die Herrlichkeit Gottes
des Herrn wird offenbaret,
alle Völker werden es sehen, da es
Gott unser Herr verheißen hat.

Im lobpreisenden Charakter des Chors wird die Hauptstimmung und -aussage des Werkes festgelegt. Das Kommen Gottes gilt ausdrücklichen allen, was im Text mit all flesh/ allem Fleisch gemeint ist. Gott wird auch zu uns kommen, wenn wir dazu bereit sind.

Händels dramaturgische Erfahrungen aus dem Bereich der Oper werden hier spürbar, indem er den ersten Einsatz des Chores bis an diese Stelle hinauszögert. Vier unterschiedliche musikalische Motive werden den einzelnen Textzeilen zugeordnet, nacheinander eingeführt und miteinander kombiniert. Im vierten Thema „da es Gott unser Herr verheißen hat“ wird das Wort Gottes durch orgelpunktartige Haltetöne in seiner Beständigkeit und Unwiderruflichkeit geschildert.

Nr. 4 Accompagnato (Bass)

Thus saith the Lord, the Lord of
hosts: Yet once a little while and
I will shake the heavens and the
earth, the sea and the dry land.
And I will shake all nations;
and the desire of all nations
shall come.

(Haggai 2, 6-7)

The Lord, whom ye seek, shall
suddenly come to His temple;
even the messenger of the
Covenant, whom ye delight in:
behold, He shall come,
saith the Lord.

(Maleachi 3, 1)

So spricht der Herr, Gott Zebaoth:
Noch eine kleine Zeit, und ich
beweg den Himmel und die Erde,
das Meer und das Trockne,
und ich beweg die Menschheit.
Dann wird der Trost aller Völker
erscheinen.

Der Herr, den ihr sucht, kommt
plötzlich zu seinem Tempel.
Und der Engel des neuen Bundes,
des ihr begehret,
seht auf, er erscheint,
so spricht der Herr.

Nach der tröstlichen Stimmung der Eingangsszene werden in den Texten und in der Musik dieser Szene in den Tonarten d-Moll und g-Moll die kosmischen Ausmaße beschrieben, die mit Gottes Erscheinen und Wirken verbunden sind.

Im einleitenden Rezitativ wird durch Dreiklangs-Motivik und den majestätischen punktierten Rhythmus Gott in seiner Macht symbolisiert. Die Koloraturen und auch die Repetitionen symbolisieren das Erdbeben, das mit der Gotteserscheinung verbunden ist. Wie bereits im vergangenen Chor wird auch hier deutlich: Das Kommen des Messias geschieht für die gesamte Menschheit und schließt niemanden aus.

Nr. 5 Arie (Altus)

But who may abide the day of
His coming, and who shall stand
when He appeareth?
For He is like a refiner's fire.

(Maleachi 3, 2)

Doch wer wird ertragen den Tag
seiner Ankunft? Und wer besteht,
wenn Er erscheint?
Denn er entflammt wie des
Läuterers Feuer.

In der Arie schafft Händel zwischen Frage (A-Teil) und Antwort (B-Teil) einen größtmöglichen Kontrast in Taktart, Tempo und musikalischen Figuren. Die drängenden Fragen klingen im A-Teil in den Pausen der Solo-Stimme in den instrumentalen Einwürfen nach.

Den B-Teil bestimmt repetierende Sechzehntel-Motorik in den Streichern, die den eifernden Gott und das Züngeln des Feuers beim Erscheinen Gottes darstellen.

Nr. 6 Chor

And He shall purify
the sons of Levi,
that they may offer unto the Lord
an offering in righteousness.

(Maleachi 3, 3)

Und er wird reinigen
das Volk des Bundes,
auf dass es bringe Gott seinem
Herrn ein Opfer in Gerechtigkeit
und Heiligkeit.

In unserem Leben gibt es immer wieder Zeiten der Prüfung. Gott lässt uns in den Zeiten besonderer Herausforderungen nicht allein.

Die angekündigten Geschehnisse werden chorisch aufgegriffen. Die Sechzehntel-Ketten schließen an den kraftvollen und energiegeladenen Affekt des B-Teils der vorangegangenen Arie an und stehen wieder für die züngelnden Flammen des Feuers der Reinigung. Zur Steigerung der Emphase (...that they may offer...) und der Intensität des Geschehens sind homophone Abschnitte eingefügt.

Nr. 7 Rezitativ (Altus)

Behold, a virgin shall conceive
and bear a son, and shall call His
name Emmanuel, God with us.

(Jesaja 7,14; Matthäus 1, 23)

Siehe, eine Jungfrau ist
schwanger und wird einen Sohn
gebären, den wird sie nennen
Emanuel, „Gott mit uns“.

Der Text dieses kurzen Rezitativs besteht aus einer Verbindung von alttestamentlicher (Prophezeiung) und neutestamentlicher Bibelstelle (Erfüllung). Jesu Kommen als Sohn Gottes ist die Erfüllung des göttlichen Heilsversprechens.

Der Name „Gott mit uns“ gibt auch uns die Zusage der Gottesgegenwart. Gott schenkt uns seinen Sohn und ist in seinem Sohn mit uns.

Diese Zusage spannt sich als Bogen durch das ganze Oratorium und wird im dritten Teil in der letzten Arie im Text aus Römer 8, 31 bekräftigt: Ist Gott für uns, wer kann gegen uns sein? Der Name Emanuel stellt auch den Rahmen in dieser Szene dar, wird er doch im abschließenden Chor „Denn es ist uns ein Kind geboren“ wieder aufgegriffen.

Nr. 8 Arie (Altus) und Nr. 9 Chor

O thou that tellest good tidings
to Zion, get thee up
into the high mountain.

O thou that tellest good tidings
to Jerusalem, lift up thy voice
with strength; lift it up, be not
afraid; say unto the cities of
Judah, behold your god!
Arise, shine, for thy light is
come, and the glory of the
Lord is risen upon thee.

(Jesaja 40, 9; 60,1)

O du, die Wonne verkündet
in Zion, steige empor
zur Höhe der Berge,
O du, die gutes verheißet
Jerusalem, erhebe dein Wort mit
Macht, ruf es laut und sei getrost,
verkünde den Städten des
Landes: Er kommt, dein Gott.
Steh auf, strahle, denn dein Licht
ist nah und die Herrlichkeit des
Herrn geht auf über dir.

Erstmalig treten Arie und Chor unmittelbar in textlicher und musikalischer Verbindung auf; ein freudiges, tänzerisches Andante verkündet die freudige Botschaft: Gott ist mit seiner ganzen Fülle des Heils, der Gnade und des Segens nahe. Die Freude teilt sich musikalisch durch eine fließende Melodik im 6/8 Takt und Sechzehntel-Figuration in den Violinen mit.

Wird die Arie nur mit den beiden Violinen begleitet, so intensiviert sich die Freude durch den Eintritt des vierstimmigen Chores und weiterer Instrumente sowie durch homophone Abschnitte neben der Polyphonie. Im Wechsel von Arie und Chor greift Händel auf das aus der Psalmodie bekannte Vorsänger-Chor-Prinzip zurück.

Nr. 10 Accompagnato, Bass

For behold, darkness shall cover
the earth, and gross darkness the
people; but the Lord shall arise
upon thee, and His glory shall be
seen upon thee. And the Gentiles
shall come to thy light, and kings
to the brightness of thy rising.

(Jesaja 60, 2-3)

Denn blick auf, Finsternis deckt
alle Welt, dunkle Nacht alle Völker.
Doch über dir gehet auf der Herr,
und seine Herrlichkeit erscheint
vor dir; und die Heiden wandeln im
Licht und Könige im Glanze deines
Aufgangs.

Die Fortführung des Textes aus Jesaja 60 schafft die Verbindung zur vorangehenden Arie mit Chor. Auch die Lichtthematik wird weitergeführt und bekommt hier im Kontrastpaar Dunkelheit und Licht eine neue Dimension. Gott kommt zu den Menschen und macht es dort hell, wo Dunkelheit herrscht. In der Tonart h-Moll wird zunächst das Dunkel der Erde geschildert, im zweiten Teil des Rezitativs dann in der Tonart D-Dur der Übergang zum Licht durch Gottes Erscheinen. Diese Tonart zieht sich durch das ganze Oratorium, beginnend mit der vorangehenden Arie (8), die von der Verherrlichung Gottes erzählt, der Licht-Symbolik an dieser Stelle (9), dem Gloria der Engel (17), dem Lobpreis der himmlischen Liturgie im Halleluja (44), der Betrachtung der Verwandlung der Leiber (47,48) und dem abschließenden Lobpreis des Lammes und Gottes in den Texten der Offenbarung (53, 54).

Nr. 11 Arie (Bass)

The people that walked in darkness
have seen a great light; and
they that dwell in the land of the
shadow of death, upon them hath
the light shined. (Jesaja 9, 2)

Das Volk, das da wandelt im
Dunkel, es sieht ein großes Licht.
Und die da wohnen im Schatten
des Todes, ein strahlend Licht
bescheinet sie.

Die Motivik der in Sekunden pendelnden Zweiergruppen aus dem Accompagnato wird in der Arie fortgesetzt, wie auch die Dunkel-Licht-Symbolik der Tonarten (h-Moll/ D-Dur). Die Instrumente bleiben mit dem Solisten in dunklen Passagen im Unisono. Diese Einstimmigkeit wird bei den Textstellen mit der Licht-Symbolik durch aufsteigende Dreiklänge in der Mehrstimmigkeit kurz verlassen. Durch Chromatik und Modulationen entsteht ein Bild von unsicherer, tastender Bewegung der im Finstern wandelnden Menge.

Nr. 12 Chor

For unto us a child is born, unto
us a son is given, and the govern-
ment shall be upon His shoulder;
and His name shall be called
Wonderful, Counsellor,
the mighty God, the Everlasting
Father, the Prince of Peace.

(Jesaja 9, 5)

Denn es ist uns ein Kind geboren,
uns zum Heil ein Sohn gegeben,
und die Herrschaft ist gelegt auf
seine Schulter, und sein Name soll
heißen: Wunderbar, Herrlicher, der
starke Gott, der Ewigkeiten Vater
und Friedefürst.

Nach den beiden Sätzen in h-Moll brechen im folgenden, tänzerischen Chor in strahlendem G-Dur ganz unvermittelt Licht und Freude über das Kommen Jesu als Gottes Sohn hervor. Polyphone Teile wechseln mit kraftvollen homophonen Teilen ab, in denen die königlichen Attribute des Kindes (Wunderbar, Herrlicher, der starke Gott) im punktierten Rhythmus und mit homophonen Akkorden dargestellt werden.

Nr. 13 Pifa

Die Pifa stellt zu Beginn der weihnachtlichen Hirtenszene ein Gegenüber zur Sinfony vom Beginn dar. Die dunkle Stimmung vom Beginn des Oratoriums ist hier einer erwartungsfrohen, heiteren pastoralen Stimmung gewichen.

In der pastoralen Motivik (12/ 8-Takt, Orgelpunkte im Continuo, Terzenmotivik in den Oberstimmen, Dur-Tonart) wird bereits das Bild des guten Hirten aufgenommen, dass sich weiter durch das Oratorium ziehen wird. Die Melodie der italienischen Pifferari hat Händel bei seinem Aufenthalt in Italien kennengelernt.

Nr. 14a Rezitativ (Sopran)

There were shepherds abiding in the field, keeping watch over their flock by night. (Lukas 2, 8)

Es waren Hirten beisammen auf dem Felde, die hüteten ihre Herden des Nachts.

Nr. 14b Accompagnato

And lo, the angel of the Lord came upon them, and the glory of the Lord shone round about them, and they were sore afraid. (Lukas 2, 9)

Und siehe, des Herrn Engel trat zu ihnen, und die Herrlichkeit des Herrn umleuchtete sie, und sie fürchteten sich sehr.

Nr. 14c Rezitativ

And the angel said unto them: „Fear not, for behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people. For unto you is born this day in the city of David a Saviour, which is Christ the Lord.“ (Lukas 2, 10-11)

Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht! Ich bringe frohe Kunde von dem Heil, das da ward allen Völkern. Denn euch ist heute in Davids Stadt der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr.

Nr. 14c Accompagnato

And suddenly there was with the angel, a multitude of the heavenly host, praising God, and saying: (Lukas 2, 13)

Und alsobald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen:

Bis zur Verkündigung von Lukas 2, 8-13 behält sich Händel den Einsatz des Solo-Soprans vor. Die Streicher illustrieren in den Rezitativen in gebrochenen Akkorden und mit Tonwiederholungen den himmlischen Glanz und das Auftreten der Engel im Vergleich zur ruhigen und erdverbundenen Satzweise der vorausgegangenen Pifa.

Nr. 15 Chor

„Glory to God in the highest,
and peace on earth, goodwill
towards men.“ (Lukas 2, 14)

„Ehre sei Gott in der Höhe
und Fried auf Erden,
und allen Menschen Heil.“

Im strahlenden D-Dur des Gloria treten die Trompeten erstmalig hinzu - „von ferne und ein wenig leise“ lautet Händels Spielanweisung. Den Hirten wird erst ein kleiner Vorgeschmack des himmlischen Lobpreises geboten. Dem Text folgend gestaltet Händel den Chor durch drei unterschiedliche Motive: Im erste Abschnitt „Ehre sei Gott“ wird im Chorsatz der hohen Stimmen, begleitet durch virtuose Streicherfiguren, das Lob Gottes in der Höhe gestaltet. Das Irdische des zweiten Abschnitts „und Fried auf Erden“ erklingt im Unisono der Männerstimmen in tiefer Lage. Diese Behandlung der Chorstimmen imitiert quasi eine Doppelchörigkeit zwischen Hoch- und Tiefchor, was Himmel und Erde versinnbildlicht. Im dritten Abschnitt „und allen Menschen Heil“ wird ein neues Thema in enger Folge polyphon geführt. Im Nachspiel der Streicher ist das Entschwinden der Engel zu vernehmen.

Nr. 16 Arie (Sopran)

Rejoice greatly, O daughter of
Zion; shout, O daughter of Jerusa-
lem! Behold, thy King cometh unto
thee; He is the righteous Saviour,
and He shall speak peace unto the
heathen. (Sacharja 9, 9-10)

Erwach, frohlocke, o Tochter von
Zion, auf, du Tochter von Jerusa-
lem, blick auf, dein König kommt zu
dir. Er ist der rechte Erlöser, und
bringet Frieden allen Völkern.

Der Text der Arie drückt Freude über Heil und Wirken des Messias zum Frieden auf Erden aus. Darüberhinaus werden in der jubelnden Arie des Soprans sprechende Triumphmotive immer wieder instrumental und vokal durchgeführt. Die kleinen Motive (Quart- und Quintintervalle) in der Melodie vermitteln einen auf-fordernden Charakter zur Freude, in den Koloraturen breitet sich diese Freude aus. Im B-Teil wird die pastorale Motivik der Pifa in Orgelpunkten und Terzpa-rallelen der Oberstimmen wieder aufgenommen. Der Text führt uns ebenfalls vor Augen, dass Jesu Kommen Frieden für alle Menschen bringt. Wenn Jesu Botschaft konsequent gelebt wird, dann kehrt Frieden ein.

Nr. 17 Rezitativ (Altus)

Then shall the eyes of the blind
be opened, and the ears of the
deaf unstopped. Then shall the
lame man leap as an hart, and the
tongue of the dumb shall sing.

(Jesaja 35, 5-6)

Dann werden das Auge des
Blinden sich auftun und das Ohr
des Tauben geöffnet werden;
dann springet der Lahme wie
ein Hirsch, und die Zunge des
Stummen wird singen.

Nr. 18 Duett (Sopran und Altus)

He shall feed His flock like a
shepherd; and He shall gather
the lambs with His arm, and carry
them in His bosom, and gently
lead those that are with young.

(Jesaja 40, 11)

Come unto Him, all ye that
labour, come unto Him that are
heavy laden, and He will give you
rest. Take his yoke upon you,
and learn of Him, for He is meek
and lowly of heart, and ye shall
find rest unto your souls.

(Matthäus 11, 28-29)

Er weidet seine Herde dem Hirten,
und heget seine Lämmer so sanft
in seinem Arm.

Er nimmt sie mit Erbarmen auf in
seinen Schoß, und leitet sanft, die
in Nöten sind.

Kommt her zu ihm, die ihr müh-
selig seid, kommt her zu ihm, mit
Traurigkeit Beladene, er spendet
süßen Trost. Nehmt sein Joch auf
euch und lernet von ihm, denn er
ist sanft und demutvoll, so findet
ihr Ruh und Seelenheil.

Im zweiten Teil des Duetts erklingen die einzigen Jesus-Worte des ganzen Librettos. Die Tatsache wird verschleiert, indem die direkte Rede Jesu in der dritten Person vorgetragen wird. Die Einladung zu ihm bedeutet, im Glauben Erlösung zu finden. Das macht uns frei und eröffnet den Weg zu einem neuen Leben. Mit dem Joch wird auf das Gesetz Mose angespielt. Die Nachfolge Jesu ersetzt das schwere Joch des Gesetzes.

Das Duett knüpft in der musikalischen Motivik an die Pifa an, illustriert als weiteres Siciliano den pastoralen Text und leitet mit dem Text aus Matthäus in den Schlusschor des ersten Teils über.

Nr. 19 Chor

His yoke is easy,
and His burden is light.

(Matthäus 11, 30)

Sein Joch ist sanft,
die Last ist leicht.

Wie bereits im vorigen Duett ausgesprochen, kommt Jesus in die Welt, um uns frei zu machen von schweren Lasten. Unser Leben soll leicht werden. Davon spricht der den ersten Teil abschließende Chor mit großer musikalischer Leichtigkeit.

Die Leichtigkeit und Unbeschwertheit des Satzes entspringen einer sehr durchsichtigen Satzstruktur des Chors, die meistens zwei, gelegentlich ein- bzw. dreistimmig ist. Lediglich die letzten 14 Takte sind vierstimmig.

Die letzten Takte leiten bereits in die folgende Passionsthematik über. Die Tonart B-Dur rahmt diese Szene. Vom Beginn des Oratoriums in e-Moll bis hierher in B-Dur wurden drei Ganztonschritte zurückgelegt. Das Intervall des Tritonus ist in der Musik das Zeichen für die Sünde. Der erste Teil des Oratoriums spricht davon, wie der Messias in die Welt kommt, um die Kluft der Sünde zu überwinden.



2. Teil

Nr. 20 Chor

Behold the Lamb of God,
that taketh away
the sin of the world. (Johannes 1, 29)

Seht an das Gotteslamm,
es trägt in Geduld
die Sünde der Welt.

Eröffnete den ersten Teil ein reines Orchesterstück, so vereinigen sich Orchester und Chor zu einer großen Agnus Dei-Bearbeitung, die das Gotteslamm majestätisch (im Rhythmus der französischen Ouvertüre) und mit großer Würde beschreibt. Leiden und Erlösung werden in der Zweiteiligkeit des Themas ausgedrückt; in der absteigenden Linie Leiden, in der aufsteigenden Figur der Gedanke an die Erlösung. Das Motiv der Oktave als Sinnbild der Welt zieht sich durch alle Stimm-einsätze: Das Lamm nimmt die Sünden der ganzen Welt hinweg, wie das Kommen des Messias im ersten Teil allen Menschen (all flesh) und allen Nationen (all nations) angekündigt wurde. Der punktierte Rhythmus wird in diesem Satz eingeführt und bleibt in den folgenden Sätzen der Passions-Szene bestimmend. Auch das pastorale Motiv der Terzparallelen wird fortgesetzt: Christus als der gute Hirte, im vorigen Teil eingeführt, wird hier zum Lamm Gottes.

Nr. 21 Arie (Altus)

He was despised and rejected
of men, a man of sorrows and
acquainted with grief. He gave
His back to the smiters, and His
cheeks to them that plucked off
the hair: He hid not His face from
shame and spitting.

(Jesaja 53, 3; 50, 6)

Er ward verschmähet und ver-
achtet, ein Mann der Schmer-
zen und umgeben mit Qual. Den
Rücken bot er den Peinigern, hielt
die Wange dar der rohen Feinde
Wut, er barg nicht sein Antlitz vor
Schmach und Schande.

Die Arie gilt als einer der Höhepunkte des Oratoriums. Das hängt mit ihrer Stellung inmitten großer Chöre und ihrer großen emotionalen Tiefe zusammen. Der Text aus Jesaja 53 schafft die Verbindung zur folgenden Chortrilogie. In der Tonart Es-Dur wird das Leid in der Kreuzesmotivik (1. Violinen) betrachtet und in Oktavmotiven (Continuo) intensiviert. Das Musizieren des Solo allein mit dem Basso continuo im Wechsel mit Violinen und Bratschen zeigt die Verlassenheit, in der sich der Gottesknecht befindet. Die punktierte Figur (Geißelungsmotiv) vertieft im B-Teil (c-Moll) das Leidensgeschehen weiter, wirkt auch im folgenden Chor als Rahmen formbestimmend und durchzieht den gesamten Passiionenteil.

Nr. 22 Chor

Surely He hath borne our griefs,
and carried our sorrows!
He was wounded for our
transgressions,
He was bruised for our iniquities;
the chastisement of our peace
was upon Him.

(Jesaja 53, 4-5)

Wahrlich, er trug unsre Qualen
und litt unsre Schmerzen;
ward verwundet um unsrer
Sünde willen,
ward zerschlagen um unsrer
Missetat, unsre Strafe liegt auf
ihm zu unserm Frieden.

Das Herzstück dieser Szene besteht aus der nun beginnenden Chortrilogie. Die drei Textteile des ersten Chores werden in drei Motiven abgebildet. Der erste Chor vertieft das Leiden im Geißelungsmotiv in der Tonart f-Moll. Stimmung und Tonart des Satzes werden lichter und wandeln sich am Ende nach As-Dur, wie auch der Text von der Erlösung (our peace) spricht. Christi Leiden und Sterben sind für uns und zu unserem Heil geschehen.

Nr. 23 Chor

And with His stripes
we are healed.

(Jesaja 53, 5)

Durch seine Wunden
sind wir geheilet.

Die folgende Doppelfuge mit beibehaltenem Kontrasubjekt im stile antico intensiviert das Leidensgeschehen weiter. Wie schon im Eingangschor des zweiten Teils ist auch hier das Thema zweiteilig: die Kreuzmotivik der vier Anfangstöne des Themenkopfes spricht von den Wunden, die aufsteigende Linie von der Heilung. Die Tonart f-Moll bietet als Passionstonart den geeigneten Rahmen auch für diesen Chor. Das Kreuzmotiv des Fugenthemas findet sich auch bei anderen Komponisten von J.S.Bach (u.a. Motette „Komm, Jesu, komm“, Actus tragicus) bis hin zu W.A.Mozart (im Requiem, Kyrie eleison).

Nr. 24 Chor

All we like sheep have gone
astray; we have turned every one
to his own way.
And the Lord hath laid on Him
the iniquity of us all. (Jesaja 53, 6)

Der Herde gleich, vom Hirten fern,
so irrten wir zerstreut, und es
wallte jeder seinen eignen Weg.
Doch der Ewige warf auf ihn
unser aller Missetat.

Nach den vorangegangenen Moll-Tonarten scheint dieser freudige Chor in F-Dur mit seiner dünnen, meist zweistimmigen Satzweise und virtuosen Koloraturen nicht so recht ins Geschehen zu passen. Immer wieder verselbständigen sich die Chorstimmen und gehen eigene Wege. Die durchlaufende Achtelbewegung im Bass verstärkt den Eindruck der Ziellosigkeit. Diese musikalische Satzweise mag unsere Leichtfertigkeit ausdrücken, mit der wir mitunter unterwegs sind und Dingen und Meinungen unreflektiert hinterherlaufen.

Der Schluss führt Händels genialen Umgang mit der Dramatik und der Chorkomposition vor Augen. Nach einer vermeintlichen Schluss-Wendung nach C-Dur führt der Bass durch einen Oktavsprung („And the Lord“) wieder zurück in die Ausgangstonart f-Moll der beiden vorangegangenen Chöre und damit auch zurück zum Hauptgedanken der Erlösungstat Jesu in der Passion.

Nr. 25 Accompagnato, Tenor

All they that see Him laugh Him
to scorn; they shoot out their
lips, and shake their heads, saying:
(Psalm 22, 8)

Alle, die ihn sehen, sprechen ihm
Hohn, verspotten ihn frech, und
schütteln das Haupt, und sagen:

Die beiden folgenden Sätze führen den Gedanken der Passion im Psalm 22 weiter. Das Accompagnato in der Tonart b-Moll und die folgenden beiden Sätze (c-Moll und As-Dur) bilden den tonalen Tiefpunkt des Oratoriums. Wieder begegnet uns das Geißelungsmotiv im punktierten Rhythmus. Tonmalereien führen den Text plastisch vor Augen: Lachen und Kopfschütteln in entsprechenden Figuren. Dieses und die folgenden Solo-Stücke sind dem Tenor vorbehalten.

Nr. 26 Chor

“He trusted in God that He would
deliver Him; let Him deliver Him,
if He delight in Him.”

(Psalm 22, 9)

Er trauete Gott, dass der würd
erretten ihn: so mag er retten ihn,
hat er Gefalln an ihm.

Der Chor erinnert an die Turba-Chöre der Bachschen Passionen. Die Fuge weist eine ganz klassische Exposition auf. Das Hauptthema besteht aus einer figurierten Tonleiter mit einem charakteristischen Achtelmotiv und Akzenten auf den Hauptworten. Sture Wiederholungsfiguren stellen die Verstocktheit des Volkes dar, Schein-Engführungen und Themenfragmente das aufgebrachte Volk. Händel war sich der Vorzüge dieses Satzes so bewusst, dass er ihn häufig als Übung auf Tasteninstrumenten spielte oder das Thema zum Improvisieren nutzte.

Nr. 27 Accompagnato (Tenor)

Thy rebuke hath broken His heart:
He is full of heaviness. He looked
for some to have pity on Him,
but there was no man, neither
found He any to comfort him.

(Psalm 69,20)

Diese Schmach brach ihm sein
Herz, er ist voll von Traurigkeit. Er
schaute umher, ob ein Mitleid sich
regte: aber da war keiner, da war
auch nicht einer, zu trösten ihn.

Die musikalische Anlage macht das Rezitativ zu einem der ausdrucksstärksten Accompagnato – Rezitativ, in dem nach dem vorausgehenden Chorsatz eine Reflexion nach Innen stattfindet.

Der Bruch im Herzen geht als Bruch durch die Tonarten, in dem das Rezitativ von As-Dur nach H-Dur moduliert und dabei den Weg durch das denkbare musikalische System der Barockzeit zurücklegt. Die einzelnen Verszeilen schließen jeweils um einen Ganzton höher (f-Moll, g-Moll, a-Moll, h-Moll). Darüber hinaus werden als Sinnbild des vollständigen Leidens alle Dur-Tonarten von C bis H (außer B) durchschritten.

Nr. 28 Arioso, Tenor

Behold, and see if there be any
sorrow like unto His sorrow.

(Klagelieder 1, 2)

Schau hin und sieh, wer kennet
solche Qualen, schwer wie seine
Qualen?

Mehrmals wird das kurze Arioso durch eine gleichzeitige Pause in allen Stimmen unterbrochen und fordert an diesen Stellen Innehalten und Hinschauen, das weiterhin durch kleinste fragmentarische Motive ausgedrückt wird.

Nr. 29 Accompagnato (Tenor)

He was cut off out of the land of
the living: for the transgressions
of Thy people was He stricken.

(Jesaja 53, 8)

Er ist dahin aus dem Lande des
Lebens, der um die Sünden seines
Volkes ward geschlagen.

Das kurze Rezitativ schildert in nur wenigen Worten noch einmal die ganze Verlassenheit und Verzweiflung des Messias und die Ursache des Geschehens. An dieser Stelle findet zugleich der Übergang zum nachfolgenden Abschnitt statt, der Hinwendung zu Auferstehung und Himmelfahrt. Händel fügt immer wieder kurze Rezitative ein, um theologisch prägnante Texte in musikalisch einfachen Ausdruck zu bringen (ebenso in Nr. 7 „Behold, a virgin“ und Nr. 27 „Thy rebuke“).

Nr. 30 Arie (Tenor)

But Thou didst not leave His soul
in hell; nor didst Thou suffer Thy
Holy One to see corruption.

(Psalm 16, 10)

Doch du ließest ihn in der Hölle
nicht; du wolltest nicht dulden,
daß dein Heiliger Verwesung sähe.

In der lichten Tonart A-Dur, in fließender Bewegung und gehenden Bässen (wie beim ersten Chor „And the glory...“) wird dann die Perspektive der Auferstehung durch Psalm 16,10 vermittelt, der auf ein Leben nach dem Tod bzw. eine geistliche Auferstehung anspielt. Inmitten einer Folge von Tonarten mit b-Vorzeichen steht dieser österliche Satz in A-Dur (3#-Vorzeichen) deutlich herausgehoben und spricht auch dadurch vom Geschehen der Auferstehung.

Nr. 31 Chor

Lift up your heads,
O ye gates; and be ye lift up,
ye everlasting doors;
and the King of Glory shall come in.
Who is this King of Glory?
The Lord strong and mighty,
The Lord mighty in battle.
Lift up your heads, O ye gates; and
be ye lift up, ye everlasting doors;
and the King of Glory shall come in.
Who is this King of Glory?
The Lord of Hosts;
He is the King of Glory.
(Psalm 24, 7-10)

Hoch tut euch auf
und öffnet euch weit,
ihr Tore der Welt, denn der König
der Ehren ziehet ein!
Wer ist der König der Ehren?
Der HERR, stark und mächtig,
der HERR, mächtig im Streite.
Hoch tut euch auf und öffnet euch
weit, ihr Tore der Welt, denn der
König der Ehren ziehet ein!
Wer ist der König der Ehre?
Gott Zebaoth,
er ist der König der Ehren.

Nach Passion und Ostern wird in diesem Chor mit Versen aus Psalm 24 die Aufnahme des Messias in den Himmel besungen. Der festliche Einzug wird in der durch Frage und Antwort vorgegebenen Textstruktur des Psalms in der Doppelchörigkeit ausgedrückt. Die Tonart F-Dur, eine homophone Satzstruktur und punktierte Rhythmen geben dem Chor einen festlich anbetenden Charakter. Die Titel „King of Glory“ und „The Lord of Hosts“ stehen im Mittelpunkt und bestimmen den grandiosen Affekt des Satzes.

Nr. 32 Rezitativ (Tenor)

Unto which of the angels said
He at any time: „Thou art My Son,
this day have I begotten Thee?“
(Hebräer 1, 5)

Zu welchem von den Engeln
hat jemals er gesagt:
Du bist mein Sohn, heute habe
ich gezeugt dich?

Wir kennen den Vers aus dem Hebräerbrief im Zusammenhang mit der Taufe Jesu am Jordan. Im Verständnis des Textdichters Karl Jennens gehört der Vers in den engen Zusammenhang mit Auferstehung und Himmelfahrt Jesu. Gott erklärt durch die Auferweckung seines Sohnes die göttliche Verbindung zu ihm. Das Rezitativ verknüpft motivisch den vorausgehenden und den nachfolgenden Chor.

Nr. 33 Chor

Let all the angels of God
worship Him.

(Hebräer 1, 6)

Lasst alle Engel des Herrn
preisen ihn.

Nach Auferstehung und Aufnahme in den Himmel schließt sich in diesem großartigen fugierten Chor die Verehrung durch die Engel an.

Das Fugenthema tritt in verkleinerter Form als das eigene Kontrasubjekt auf. Das Thema zeigt darüberhinaus Verwandtschaft zur 3. Zeile des Chorals „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, der ebenfalls den himmlischen Lobpreis zum Inhalt hat. Eine viertaktige homophone Passage rahmt die Fuge.

Nr. 34 Arie (Altus)

Thou art gone up on high;
Thou hast led captivity captive,
and received gifts for men;
yea, even from Thine enemies,
that the Lord God might dwell
among them.

(Psalm 68, 18)

Du fuhrest in die Höh,
hast gefangen das Gefängnis,
du erwarbest Gnade für uns,
ja selbst für deine Feinde,
dass der Herr stets wohne
bei ihnen.

Nach Auferstehung und Himmelfahrt wendet sich diese Szene der Ausgießung des Geistes und der Verkündigung des Evangeliums zu. Der Psalmvers deutet auf die geistlichen Gaben der Verkündigung und die Ämter der Apostel und Lehrer hin.

Motivisch wird aus dem Text der Gedanke der Himmelfahrt in der aufwärts gerichteten Bewegung sowie in der Abwärtsbewegung das Bild der Ausgießung des Geistes bzw. der Gnade, die vom Himmel fließt und der Einwohnung des Geistes bei den Menschen beschrieben.

Nr. 35 Chor

The Lord gave the word;
great was the company
of the preachers.

(Psalm 68, 11)

Der Herr gab das Wort:
groß war die Menge der
Boten Gottes.

Dieser Chor, die folgende Arie und der sich anschließende Chor bilden eine weitere Einheit und beschreiben die Verkündigung der frohen Botschaft. In drei musikalischen Motiven werden drei Schritte der Verkündigung ausgedrückt: Das Wort Christi (in der Einstimmigkeit) – die Sendung der Boten (der Satz wird vierstimmig) – Verkündigung der Botschaft (der Satz erklingt in kleinen Notenwerten und wird lebendig).

Nr. 36 Arie (Sopran)

How beautiful are the feet of
them that preach the gospel
of peace, and bring glad tidings
of good things.

(Römer 10,15)

Wie lieblich ist der Boten Schritt,
und verkünden den Frieden;
sie bringen frohe Botschaft
vom Heil, das ewig ist.

Ein weiterer pastoraler Satz beschreibt in dieser Sopran-Arie die Ausbreitung der Friedensbotschaft. In diesem Gestus waren im ersten Teil wichtige Sätze komponiert, die vom guten Hirten gesprochen haben. Auch die Sopran-Stimme war es, die im ersten Teil bereits die Friedensbotschaft der Engel verkündigte.

Nr. 37 Chor

Their sound is gone out into all
lands and their words unto the
ends of the world. (Psalm 19,4)

Ihr Schall gehet aus in alle
Land, und ihr Wort an alle
Enden der Welt.

Die Verkündigung des vorigen pastoralen Satzes mündet hier in einen kraftvollen Chor. Die Kraft der Verkündigung wird gleich zu Beginn im fanfarenartigen Dreiklangsmotiv über einem Orgelpunkt verdeutlicht.

Das Thema wird in vielen aufeinanderfolgenden Einsätzen geführt, was die Verbreitung der Botschaft verdeutlicht. Der imitatorische Einsatz der Chorstimmen zu Beginn, gemeinsam mit der sich erhöhenden Lage in den hohen Streichern spricht davon, dass das Evangelium in die ganze Welt getragen wird. Im zweiten Motiv („and their words...“) werden die Enden der Welt mittels Achtelgängen durch die Oktave beschritten. Die Oktave als Inbegriff des gesamten Tonraums spiegelt damit als Symbol die gesamte Schöpfung wider. Im Thema des Chores werden hier die ersten beiden Zeilen des Chorals „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ zitiert.

Nr. 38 Arie (Bass)

Why do the nations so furiously
rage together, and why do the
people imagine a vain thing?
The kings of the earth rise up, and
the rulers take counsel together
against the Lord, and His anointed.
(Psalm 2, 1-2)

Warum denn rasen und toben
die Heiden im Zorne und warum
halten die Völker stolzen Rat?
Die Könige der Welt stehen auf
und die Fürsten entflammen in
Aufruhr wider den Herrn und
seinen Gesalbten.

Verse aus Psalm 2 spannen den Bogen über die folgenden vier Sätze und beschreiben den Widerstand gegen die Ausbreitung des Evangeliums sowie gegen Gottes Wirken. Der furiose Gestus der grollenden C-Dur Arie steht ganz im Stil der großen dramatischen Oper. Dreiklangsbrechungen, Arpeggien und Tonleiterpassagen stehen für Zorn und Aufbegehren der Welt gegen Gott.

Nr. 39 Chor

Let us break their bonds asunder, and cast away their yokes from us.	Auf, zerreiet ihre Bande, und schtelt ab ihr Joch von uns.
---	--

(Psalm 2, 3)

Ein weiterer Turba-Chor führt den Psalm fort und schließt nach dem kurzen Rezitativ an die Arie des Basses an. Die dichte Imitation des 1. Themas und die lebhafteste figura corta stellen die aufgebrauchte Menge der Schar der Gottesfeinde dar. Das zweite Thema verdeutlicht den Gestus des „and cast away“. Ähnlich dem Chor „All we, like sheep“ wird ein naiver Charakter der sich auflehrenden Volksmenge beschrieben.

Nr. 40 Rezitativ (Tenor)

He that dwelleth in Heav'n
shall laugh them to scorn;
the Lord shall have them in
derision. (Psalm 2, 4)

Der da thronet im Himmel,
er lacht ihrer Wut; der Herr,
er spottet ihres Grimmes.

Nr. 43 Arie (Tenor)

Thou shalt break them with a rod of
iron; thou shalt dash them in pieces
like a potter's vessel. (Psalm 2, 9)

Du zerschlagst sie, mit dem eiser-
nen Zepter, du zerbrichst sie zu
Scherben wie des Tpfers Gefäße.

Die bedrohlich aufsteigende Chromatik im Rezitativ weist auf das in der Arie folgende Strafgericht hin.

Die bildhafte Sprache der musikalischen Figuren in den ausladenden Sprünge im Unisono der Violinen (weit über eine Oktave) lassen den Stab aus Eisen und die Gewalt des göttlichen Zorns erahnen. Der Lamento-Ba beinhaltet einen passus duriusculus, ein Motiv, mit dem Händel sehr sparsam umgeht und es für negative Affekte aufspart. Die Einzeltöne im Continuo wirken wie Scherben der zerschmet-
terten Gefäße, die Tonart a-Moll unterstützt die Vorstellung vom Jüngsten Gericht.

Die Gemeinde erhebt sich zum folgenden Stück:

Nr. 42 Chor

Hallelujah: for the Lord God
Omnipotent reigneth.

(Offenbarung 19, 6)

The kingdom of this world is
become the kingdom of our Lord,
and of His Christ; and He shall
reign for ever and ever.

(Offenbarung 11, 15)

King of Kings, and Lord of Lords.
Hallelujah.

(Offenbarung 19, 16)

Hallelujah, denn Gott der
Herr regieret allmächtig.

Das Königreich dieser Welt
ist fortan das Königreich des
Herrn und seines Christ, und er
regiert auf immer und ewig.

Herr der Herrn, der Welten Gott.
Hallelujah.

Das Halleluja führt zu einem großartigen Abschluss des zweiten Teils und leitet gleichzeitig die endzeitlichen Vision ein, die dann den dritten Teil des Oratoriums bestimmt.

Die Verse aus der Offenbarung schließen sich an die Verse aus Psalm 2 der vorigen Sätze an. Die Auflehnung der Völker gegen Gott ist durch Gottes endgültigen Triumph beendet.

Das Hereinbrechen der Gottesherrschaft wird im erstmalig vollständigen Satz der himmlischen Liturgie mit Trompeten und Pauken (im Gloria des I. Teils waren nur die Trompeten beteiligt) dargestellt. Jede Verszeile hat ein eigenes und unverwechselbares Motiv, das motettisch durchgeführt wird. Ansonsten spricht der strahlende D-Dur-Satz im Lobpreis Gottes ganz für sich selbst. Mit der Zeile „The Kingdom of this world“ werden die Liedzeilen 7-11 des bereits eingeführten endzeitlichen Chorals „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ zitiert.



3. Teil

Nr. 43 Arie (Sopran)

I know that my Redeemer liveth,
and that He shall stand at the
latter day upon the earth.
And though worms destroy
this body, yet in my flesh shall
I see God.

(Hiob 19, 25-26)

For now is Christ risen from the
dead, the first fruits of them that
sleep. (1. Korinther 15, 20)

Ich weiß, daß mein Erlöser lebet
und daß er erscheint am letzten
Tage dieser Erd.
Wenn Verwesung mir gleich
drohet wird dies mein Auge
Gott doch sehn.

Denn Christ ist erstanden von
dem Tod, der Erstling derer,
die schlafen.

Nach dem grandiosen Schlusschor des zweiten Teils mit der vollständigen Orchester- und Chorbesetzung, wird die Glaubensgewissheit dieser Arie als intimer Satz, in der Besetzung mit Sopran, Violinen (im Unisono) und Basso continuo geschildert. Die Tonart E-Dur bedeutet nach dem vorherigen Chor (D-Dur) eine neue Stufe der Existenz. Weiterhin wird der große Bogen zum Beginn des Oratoriums gespannt. Dort stand das trostreiche Gotteswort als Hoffnung auf die Erlösung im Mittelpunkt des ersten Rezitativs „Tröstet“. In dieser Arie nun hat sich diese Hoffnung in Gewissheit verwandelt. Das zehnmalige Erscheinen des viertaktigen Anfangsmotivs in Violinen und Solo vermittelt über den Glauben hinaus eine Gesetzmäßigkeit der Aussage.

Der Dritte Teil des Oratoriums ist in der Anlage ein großer Lobpreis der Dreifaltigkeit: es erklingen drei Rezitative, drei Arien (alle im 3/4-Takt), drei Chöre (alle im 4/4-Takt). Der Schlusschor ist dreiteilig und es musizieren die drei Gruppen Chor, Streicher (Oboen) und Trompeten/ Pauken das Lob des Dreifaltigen Gottes.

Nr. 44 Chor

Since by man came death,
by man came also the
resurrection of the dead.
For as in Adam all die,
even so in Christ shall all be
made alive. (1. Korinther, 15, 21-22)

Wie durch Einen Tod,
so kam durch Einen
die Auferstehung vom Tod.
Denn wie durch Adam alles stirbt:
Also lebt in Christo alles
wieder auf.

Arie und Chor sind durch die Fortführung des Paulus-Textes miteinander verbunden. Tod und Auferstehung werden im Kontrast durch unterschiedliche Stile musikalisch gezeichnet: „Since by man..“, Altes Testament, stile antico, Chor a capella, a-Moll im Gegensatz zu „By man came also...“, Neues Testament, stile moderno, konzertant begleiteter Chorsatz in C-Dur. Beginnend mit diesem Chor „Since by man...“ (a-Moll/ C-Dur) führt über die Bass-Arie (D-Dur) bis hin zum Chor Nr. 49 (Es-Dur) eine aufsteigende Linie der Tonarten, die das Thema der Auferstehung in der Folge der Tonarten aufgreift.

Nr. 45 Accompagnato (Bass)

Behold, I tell you a mystery;
we shall not all sleep,
but we shall all be changed
in a moment, in the twinkling of
an eye, at the last trumpet.

(1. Korinther 15, 51-52)

Vernehmt, ich künd ein Geheimnis
an: Wir entschlafen nicht alle, doch
werden wir alle verwandelt, und
das plötzlich, in des Augenblickes
Wehn, beim Schall der Posaune.

Verwandlung und Auferstehung der Toten werden im Rezitativ und der Arie angekündigt und kommentiert. Mit großer harmonischer Raffinesse wird im Rezitativ durch statische Harmonien der Zustand des Schlafs dargestellt, durch raschen Harmoniewechsel die Verwandlung. Im Accompagnato wird im Motiv des Basses bereits das Thema für die Arie vorweggenommen. Das Rezitativ zeigt eine deutliche Verwandtschaft zum ersten kurzen Rezitativ „Behold, a virgin“ (Nr. 7).

Nr. 46 Arie (Bass)

The trumpet shall sound,
and the dead shall be raised
incorruptible, and we shall be
changed. For this corruptible must
put on incorruption and this mortal
must put on immortality.

(1. Korinther 15, 52-53)

Sie schallt, die Posaun und die
Toten erstehn unverweslich und
wir werden verwandelt.
Denn dies Verwesliche wird
erstehn unverweslich und dies
Sterbliche wird verklärt zur
Unsterblichkeit.

Den Text illustrierend kommt die Trompete endlich zu triumphalem solistischen Einsatz und damit auch die österliche Tonart D-Dur. Das aufsteigende Dreiklangsmotiv deutet auf die Auferstehung der Toten hin. Der B-Teil der Arie wird nur vom Basso continuo begleitet und bildet damit einen starken Kontrast zum Rahmen der Arie.

Nr. 47 Rezitativ (Altus)

Then shall be brought to pass the
saying that is written: „Death is
swallowed up in victory.“

(1. Korinther 15, 54)

Dann wird erfüllt was da
geschrieben stehet: Der Tod ist
in den Sieg verschlungen.

Wieder wird in einem knappen Rezitativ ein theologischer Schlüsselsatz interpretiert. Das Wort „Death“ bekommt durch eine starke Dissonanz eine besondere Heraushebung, da ab dieser Stelle der Sieg über den Tod besungen wird.

Nr. 48 Duett (Altus und Tenor)

O death, where is thy sting?
O grave, where is thy victory?
The sting of death is sin, and
the strength of sin is the law.

(1. Korinther 15, 55-56)

O Tod, wo ist dein Stachel?
O Grab, wo deine Siegesmacht?
Des Todes Stachel ist die Sünde
und die Kraft der Sünde ist das
Gesetz.

Nr. 49 Chor

But thanks be to God,
who giveth us the victory
through our Lord Jesus Christ.

(1. Korinther 15, 57)

Drum Dank sei dir Gott,
der uns den Sieg gegeben hat
durch Christum unseren Herrn.

Duett und Chor bilden wiederum eine Einheit durch die Fortführung des Textes aus dem Korinther-Brief, die Tonart Es-Dur sowie die musikalischen Motive in Gesangsstimmen und Continuo.

Das Thema Sünde stand ganz zu Beginn des Oratoriums als Ausgangssituation für das Kommen des Messias. Am Ende des Oratoriums erfolgt der Zuspruch, dass durch Jesu Kommen die Macht des Todes und der Sünde besiegt sind.

Der spöttische Gestus des Textes ist im Duett in der Musik aufgenommen in der Dur-Tonalität und der Achtelbewegung, im zweiten Teil geht der Gestus entsprechend der ernsthaften Betrachtung zu Sünde und Tod über in eine breitere Bewegung in der Tonart c-Moll. Im Chor treten Streicher, Oboen und Fagott zur Bekräftigung des Danks zum Orchester hinzu. Polyphone und imitatorische Abschnitte wechseln mit homophonen vierstimmigen Passagen, in denen Herrn Jesus Christus erstmalig genannt wird.

Nr. 50 Arie (Sopran)

If God is for us,
who can be against us?
Who shall lay anything to the
charge of God's elect?
It is God that justifieth.
Who is he that condemneth?
It is Christ that died, yea
rather, that is risen again,
Who is at the right hand of
God, who makes intercession
for us.

(Römer 8, 31-34)

Wenn Gott ist für uns,
wer könnte uns schaden?
Wer wird dann noch verklagen,
die Er hat auserwählt?
Hier ist Gott, der sie gerecht macht.
Wer kann uns da verdammen?
Hier ist Christ, der gestorben, ja
vielmehr, der auferstanden vom
Tod, der sitzt zur rechten Hand
Gottes, bei dem er uns Gnade
erwirkt.

Die beiden Sopran-Arien des dritten Teils bilden jeweils einen Ruhepunkt im Schlussteil des Oratoriums. Es sind die längsten Arien im gesamten Werk, als wolle sich Händel für diese wichtigen Glaubensaussagen am Ende des Oratoriums bewusst Zeit nehmen und vor dem grandiosen Schluss einen kontemplativen Ort der Ruhe setzen, um wesentliche Gedanken des Oratoriums zu vertiefen: Tod, Auferstehung, Fürbitte, Rechtfertigung. Das Kommen des Erlösers, sein Leiden und die Auferstehung geschehen für uns.

Damit wird ein weiterer Bogen im Oratorium gespannt. Im Rezitativ Nr. 7 wurde der Name Emanuel „Gott mit uns“ genannt. Hier erfolgt in der Arie die Bestätigung: Gott ist mit uns.

Nr. 51 Chor

Worthy is the Lamb that was slain, and hath redeemed us to God by His blood, to receive power, and riches, and wisdom, and strength, and honour, and glory, and blessing.

Blessing and honour, glory and power, be unto Him that sitteth upon the throne, and unto the Lamb, for ever and ever.

Amen. (Offenbarung 5, 12-14)

Würdig ist das Lamm, das da starb, und hat versöhnet uns mit Gott durch sein Blut, zu nehmen Stärke, und Reichtum, und Weisheit, und Macht, und Ehre, und Hoheit, und Segen.

Alle Gewalt und Ehr und Macht, und Lob, und Preis gebühret ihm, der sitzt auf seinem Thron und also dem Lamm auf immer und ewig. Amen.

Die Kraft des dreiteiligen Schlusschors entwickelt sich aus der kontemplativen Ruhe der vorangegangenen Arie. Der musikalische Satz ist mit der Beteiligung der Trompeten und Pauken als Bestandteile der himmlischen Liturgie wieder vollständig. Der erste Abschnitt stellt eine Doppelfolge von homophonem Largo und Andante dar und ist damit vierteilig. Die neunmalige Tonwiederholung im Themenkopf des zweiten Abschnitts „Blessing and honour“ unterstreicht den uner-schütterlichen Charakter der Aussage. Im dritten Abschnitt „Amen“ spielt Händel mit den drei unterschiedlichen Gruppen Chor, Streichern (Oboen) sowie Trompeten/ Pauken. Zunächst beschränkt er sich hier in der Sammlung aller Kräfte auf die große Chorpolyphonie um nach und nach das ganze Universum in das „Amen“ vor Gottes Thron mit einstimmen zu lassen.

Bei unseren Aufführungen erheben wir keinen Eintritt. Wir wollen allen den Besuch und das Erleben dieser Musik ermöglichen. Zur Fortführung der vielfältigen Kirchenmusik in St. Petri erbitten wir großzügige Spenden am Ausgang. Herzlichen Dank!

Ausführende

■ GERLINDE SÄMANN, SOPRAN

studierte am Münchner Richard-Strauss- Konservatorium Klavier und Gesang. Außerdem absolvierte sie eine Ausbildung zur Atemtherapeutin nach Ilse Middendorf. Ihr Repertoire reicht von historischen Werken über Lied und Oratorium bis hin zu Avantgarde und zeitgenössischem Musiktheater.

Seit 1991 tritt die blinde Sopranistin solistisch mit verschiedensten namhaften Ensembles und Gruppen auf: z.B. mit dem Balthasar-Neumann-Chor und Ensemble, dem Dresdner Kreuzchor, dem Rias Kammerchor, dem Choeur de Chambre Accentus, Arsyis Bourgogne, Armonico Tributo Austria, l'arpeggiata, Akademie für alte Musik Berlin, La Petite Bande, Cantus Cölln, etc.

Gerlinde Sämann wirkte bei zahlreichen Festivals mit, wie z.B. der Styriarte, La folle journée de Nantes, Festa da Musica Lissabon, Festival de Vezelay Bourgogne, Festival Oude Muziek Utrecht u.a.

Die Künstlerin arbeitete in den letzten Jahren mit namhafte Dirigenten wie Joshua Rifkin, Hans-Christoph Rademann, Ton Koopman, Pablo Heras Casado und Sigiswald Kujken zusammen. Ebenfalls war sie aktiv auf der Bühne mit etlichen Regisseuren der Oper und des zeitgenössischen Musiktheaters, beispielsweise mit Gil Mehmert, Thomas Höft, Chrescencia Dünser und Otto Kukla.

Mit großer Intensität gestaltet Gerlinde Sämann ausgefallene Lied- und Duo-programme.

Was die Künstlerin auszeichnet ist ihre flexible und feinsinnige Musikalität und Interpretation, die das Publikum in ein spezielles und ungewöhnliches Erleben vieler Klangnuancen entführt. Zahlreiche Radioaufnahmen und CD's sind im In- und Ausland entstanden.

■ STEFAN KUNATH, ALTUS

erhielt eine grundlegende musikalische Ausbildung im Dresdner Kreuzchor und studierte Gesang bei Frau Prof. Margret Trappe-Wiel an der Hochschule für Musik in Dresden. Über das Hochschulstudium hinaus war ihm Ludger Rémy ein wichtiger Lehrer und große Inspiration.

Mit besonderem Interesse widmet er sich der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Wichtige Impulse erhielt er durch Kurse u.a. mit Monika Mauch, Dorothee Mields, Paul Agnew oder Wolfgang Katschner. CD-Produktionen dokumentieren sein umfangreiches Schaffen. 2018 gründete er, gemeinsam mit Isabel Schicketanz (Sopran) und Martin Schicketanz (Bass), das Ensemble *Ælbgut*, in dem solistisches Musizieren mit transparentem Ensemblesgesang vereint wird. Die komplett solistisch musizierte Aufnahme der Johannespassion von J. S. Bach wurde mit einem OPUS KLASSIK 2020 ausgezeichnet. Neben seinem Schwerpunkt in der Alten Musik, bietet ihm die zeitgenössische Musik ein weites Betätigungsfeld. So debütierte er 2011 am Nationaltheater Brno in der Uraufführung *La Dafne* und ist außerdem langjähriges Mitglied im Ensemble AuditivVokal Dresden unter der Leitung Olaf Katzers.

■ BERNHARD BERCHTOLD, TENOR

studierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum« Salzburg. Ausgezeichnet mit mehreren Preisen bei internationalen Gesangswettbewerben erhielt er sein erstes Engagement bei den Händel-Festspielen Karlsruhe. Von 2003/04 bis zur Spielzeit 2011 war das Badische Staatstheater Bernhard Berchtolds Hauptbühne. Dort erarbeitete er ein umfangreiches Repertoire von vor allem Mozart-Partien. Weitere Gastengagements führten Bernhard Berchtold zu den Salzburger Festspielen, den Bayreuther Festspielen, dem Teatro Comunale Bologna, der Opéra de Nice oder dem Teatro Carlo Felice Genova. 2019 feierte er einen großen Erfolg mit seinem Debüt als Schostakowitschs »Die Nase« an der Hamburgischen Staatsoper. Bernhard Berchtold arbeitete mit Dirigenten wie Helmuth Rilling, Nikolaus Harnoncourt oder Masaaki Suzuki in Konzertrepertoires wie Matthäus-Passion, Vier Jahreszeiten oder Messias zusammen.

■ JOHANNES G. SCHMIDT

wuchs in einer Kantorenfamilie auf und kam bereits frühzeitig mit Musik von Bach, Schütz und Händel in Berührung. Zunächst studierte er Musikpädagogik, ehe er an der Dresdner Musikhochschule ein Gesangsstudium aufnahm, das er mit einem Aufbaustudium in der Lied- und Konzertklasse von Prof. Christian Eißner und KS Prof. Olaf Bär abschloss. Studienaufenthalte führten ihn an die Musikhochschule Wroclaw (Polen).

Er ist insbesondere auf dem Gebiet der Alten Musik, durch seine stilsichere und ausdrucksstarke Interpretation ein gefragter Solist und musiziert mit erstrangigen Ensembles wie der Lautten Compagney Berlin, der Capella Augustana Bologna, den Dresdner Kapellsolisten, der Batzdorfer Hofkapelle, u.a. in ganz Europa und Asien.

In jüngster Zeit widmet er sich verstärkt dem Liedgesang und gibt Liederabende in ganz Deutschland. Regelmäßige Produktionen für Radio und Fernsehen, sowie CD-Aufnahmen dokumentieren seine vielfältige Arbeit. Der Bassbariton ist regelmäßiger Gast bedeutender Festivals wie dem Leipziger Bachfest, Festival Bologna, Prager Frühling, u.a. Als Dozent ist Johannes G. Schmidt für die Internationale Bachakademie und die Bachakademie in Stuttgart tätig und gibt Interpretationskurse zu Werken Johann Sebastian Bachs

■ MICHAEL VETTER

wirkt als Kirchenmusiker seit 2014 in Bautzen.

■ DIE EVANGELISCHE KANTOREI ST. PETRI

gehört zur Kirchgemeinde St. Petri und gestaltet regelmäßig Gottesdienste und Vespere mit Kantaten und Motetten. Darüberhinaus gelangen jährlich 2-3 große Oratorien und Passionen aus unterschiedlichen Epochen der Kirchenmusik zur Aufführung. Die Proben der Evang. Kantorei St. Petri finden im Kirchgemeindehaus St. Petri Donnerstags 19.00 - 21.30 Uhr statt.



kirchenmusikwerk
bautzen

EVANGELISCHES KIRCHENMUSIKWERK ST. PETRI BAUTZEN e.V.

WERDEN AUCH SIE MITGLIED!

Der Jahresbeitrag beträgt 30,00 €, bzw. ermäßigt 15,00 €.
Fördermitgliedschaft 1000,-€

Bankverbindung: Kreissparkasse Bautzen

IBAN: DE23 8555 0000 1000 0331 43 | BIC: SOLADES1BAT

Kontakt über Michael Vetter (michael.vetter3@gmx.de)

*Wir danken unseren Fördermitgliedern Gerald Illtgen, Dirk Jurschik,
Andreas und Katrin Wehle sowie anonym bleibenden Förderern.*

ADVENTSVESPERN

MARIA-UND-MARTHA-KIRCHE

1. Adventssonntag, 30. November, 18.00 Uhr

Vokalensemble Cum decore (Liberec)

Čeněk Svoboda – Leitung

3. Adventssonntag, 14. Dezember, 18.00 Uhr

40 Jahre Eule-Orgel

Michael Vetter – Orgel

4. Adventssonntag, 21. Dezember, 18.00 Uhr

Advent Lessons and Carols

Vokalensemble St. Petri

DOM ST. PETRI

2. Adventssonntag, 7. Dezember, 16.00 Uhr

Adventsliedersingen im Kerzenschein

WIR FREUEN UNS ÜBER NEUE SÄNGERINNEN UND SÄNGER!

Weihnachtsoratorium Teile V und VI

von Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Aufführung am 4. Januar, 18.00 Uhr

Die Proben finden jeweils Donnerstag
19.00-20.30 Uhr im Kirchgemeindehaus
St. Petri Am Stadtwall 12 statt

Termine: 27. November/
4. + 11. + 18. Dezember / 2. Januar

Information und Anmeldung über:

michael.vetter3@gmx.de oder
telefonisch 03591 5953252

WEITERE VORHABEN 2026

03. April 2026

Johann Sebastian Bach:

Johannes-Passion

14. Juni 2026

Felix Mendelssohn Bartholdy:

Lobgesang

und Karl Jenkins:

The Peacemaker

22. November 2026

Johannes Brahms:

Requiem