



**FRANKFURTER  
KANTOREI**

**Johann Sebastian Bach**

**h-Moll-Messe**

Gabriele Hierdeis, Sopran • Ruth Sandhoff, Mezzosopran  
Donat Hávár, Tenor • Markus Flaig, Baßbariton  
Frankfurter Kantorei • Barockorchester L'arpa festante  
Winfried Toll, Dirigent

## Johann Sebastian Bach: Messe in h-Moll

Seit ihrer Entstehung vor mehr als 255 Jahren oder spätestens seit ihrer Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert stellen sich Musikfreunde und Musikforscher gleichermaßen die Frage, warum Johann Sebastian Bach als überzeugter Lutheraner den Text der katholischen Meßliturgie in dieser konzertanten Form vertonte und warum er dies mit so offensichtlich großer Sorgfalt tat. Die h-Moll-Messe nimmt in Bachs Gesamtwerk eine Sonderstellung ein, nicht nur wegen des Textes und der abendfüllenden Länge, sondern vor allem wegen ihrer satztechnischen Komplexität – Bach zeigt hier das ganze Spektrum seines kompositorischen Könnens – und ihrer ungewöhnlich langen Entstehungszeit.

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

Bach konzipierte die „Missa“ vermutlich genau für die musikalischen und auch religiösen Verhältnisse am Dresdner Hof, denn dieser war im Gegensatz zum übrigen Sachsen aus politischen Gründen katholisch. Wann und warum sich Bach dazu entschloß, auch die anderen Teile des Meßtextes noch zu vertonen, ist nicht bekannt. Bei einigen Sätzen griff er auf bereits bestehende ältere Kompositionen zurück, die er zum Beispiel durch Veränderung der Tonart oder der Instrumentierung dem Meßtext anpaßte. Daß das Werk dennoch in sich geschlossen wirkt, zeigt Bachs große kompositorische Meisterschaft. Wenige Jahre vor seinem Tod faßte er die nun aus vier großen Abschnitten bestehende ganze Messe in einem handschriftlichen Band zusammen. Auf die Dresdner „Missa“ („Kyrie“ und „Gloria“) folgt das „Credo“, das den Höhepunkt der ganzen Messe darstellt. Danach folgen „Sanctus“ und als vierter Abschnitt „Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem“.

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

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

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

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

---

Das Konzert wird ohne Pausen durchgeführt.

## 1. Kyrie

KYRIE ELEISON. HERR, ERBARME DICH.

CHRISTE ELEISON. CHRISTUS, ERBARME DICH.

KYRIE ELEISON. HERR, ERBARME DICH.

Am Anfang jeder Messe steht der dreiteilige Erbarmensruf und Bach vertonte ihn entsprechend in drei einzelnen Sätzen. Chor und Orchester eröffnen das erste KYRIE ELEISON mit einem flehentlich-eindringlichen viertaktigen Tutti-Ruf in h-Moll. Nach einem Orchesterzwischenstück folgt eine groß angelegte Chorfüge, deren Thema sich schrittweise nach oben bewegt. Ein solch stufenweises Aufsteigen des Rufs ist in der Barockmusik eine gebräuchliche musikalische Umsetzungsformel für das Kyrie und symbolisiert den nach oben steigenden Gebetsruf.

Das CHRISTE ELEISON vertonte Bach als Duett der beiden Sopran-Soli, die in fast heiterem Gestus von den Violinen begleitet werden. Die Duett-Form symbolisiert, daß es im Text um die zweite Person der Trinität, um Christus, geht.

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

---

## 2. Gloria

GLORIA IN EXCELSIS DEO.	EHRE SEI GOTT IN DER HÖHE!
ET IN TERRA PAX HOMINIBUS	UND FRIEDE AUF ERDEN DEN MENSCHEN,
BONAE VOLUNTATIS.	DIE GUTEN WILLENS SIND.

LAUDAMUS TE, BENEDICIMUS TE,	WIR LOBEN DICH, WIR PREISEN DICH,
ADORAMUS TE, GLORIFICAMUS TE.	WIR BETEN DICH AN, WIR VERHERRLICHEN DICH

GRATIAS AGIMUS TIBI	WIR SAGEN DIR DANK
PROPTER MAGNAM GLORIAM TUAM.	WEGEN DEINER GROSSEN HERRLICHKEIT.

DOMINE DEUS, REX COELESTIS,	HERR GOTT, KÖNIG DES HIMMELS,
DEUS PATER OMNIPOTENS	GOTT, ALLMÄCHTIGER VATER,
DOMINE FILI, UNIGENITE JESU CHRISTE	EINGEBORENER SOHN JESUS CHRISTUS,
FILIUS PATRIS.	SOHN DES VATERS.

QUI TOLLIS PECCATA MUNDI, DER DU TRÄGST DIE SÜNDEN DER WELT,  
MISERERE NOBIS. ERBARME DICH UNSER.  
QUI TOLLIS PECCATA MUNDI, DER DU TRÄGST DIE SÜNDEN DER WELT,  
SUSCIPE DEPRECATIONEM NOSTRAM. ERHÖRE UNSER FLEHEN.

QUI SEDES AD DEXTERAM PATRIS, DER DU SITZEST ZUR RECHTEN DES VATERS  
MISERERE NOBIS. ERBARME DICH UNSER.

QUONIAM TU SOLUS SANCTUS, DENN DU ALLEIN BIST HEILIG,  
TU SOLUS DOMINUS, DU ALLEIN DER HERR,  
TU SOLUS ALTISSIMUS, JESU CHRISTE, DU ALLEIN DER HÖCHSTE, JESUS CHRISTUS,

CUM SANCTO SPIRITU MIT DEM HEILIGEN GEIST  
IN GLORIA DEI PATRIS. IN DER HERRLICHKEIT GOTTES, DES VATERS.  
AMEN. AMEN.

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

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

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

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

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

In der Baß-Arie QUONIAM TU SOLUS SANCTUS kommt zum einzigen Mal das Corno da caccia (Waldhorn) zum Einsatz. Die ersten fünf Töne seines Eingangsmotivs bilden eine Oktavfigur, die auch rückwärts gelesen dieselbe Tonfolge ergibt. Diese strenge Symmetrie steht für die Vollkommenheit Gottes: „du allein“. Textausdeutend führt Bach die Solostimme bei dem Wort „altissimus“ in die Höhe. Die Arie mündet in den großen fünfstimmigen Jubelchor CUM SANCTO SPIRITU, in den eine fulminant-virtuose Chorfuge eingeflochten ist und der mit überschäumender Freude das Gloria beschließt.

---

### 3. Symbolum Nicenum

CREDO IN UNUM DEUM, ICH GLAUBE AN DEN EINEN GOTT,

PATREM OMNIPOTENTEM, DEN ALLMÄCHTIGEN VATER,  
FACTOREM COELI ET TERRAE, SCHÖPFER DES HIMMELS UND DER ERDE,  
VISIBILIIUM OMNIUM ET INVISIBILIIUM. ALLES SICHTBAREN UND UNSICHTBAREN.

ET IN UNUM DOMINUM, JESUM CHRISTUM, UND AN DEN EINEN HERRN, JESUS CHRISTUS,  
FILIIUM DEI UNIGENITUM, DEN EINGEBORENEN SOHN GOTTES,  
ET EX PATRE NATUM, ANTE OMNIA SAECULA. UND AUS DEM VATER GEBORNEN VOR ALLER ZEIT.  
DEUM DE DEO, LUMEN DE LUMINE, GOTT VON GOTT, LICHT VOM LICHTE,  
DEUM VERUM DE DEO VERO. WAHRER GOTT VOM WAHREN GOTT.  
GENITUM NON FACTUM, GEZEUGT, NICHT GESCHAFFEN,  
CON SUBSTANTIALEM PATRI, EINES WESENS MIT DEM VATER,  
PER QUEM OMNIA FACTA SUNT. DURCH DEN ALLES GESCHAFFEN WURDE.  
QUI PROPTER NOS HOMINES DER FÜR UNS MENSCHEN  
ET PROPTER NOSTRAM SALUTEM UND UM UNSERES HEILES WILLEN  
DESCENDIT DE COELIS. VOM HIMMEL HERABGESTIEGEN IST.

ET INCARNATUS EST UND DER FLEISCH GEWORDEN IST  
DE SPIRITU SANCTO VOM HEILIGEN GEISTE  
EX MARIA VIRGINE, AUS DER JUNGFRAU MARIA  
ET HOMO FACTUS EST. UND MENSCH GEWORDEN IST.

CRUCIFIXUS ETIAM PRO NOBIS DER GEKREUZIGT WURDE FÜR UNS  
SUB PONTIO PILATO, UNTER PONTIUS PILATUS,  
PASSUS ET SEPULTUS EST. DER STARB UND BEGRABEN WURDE.

ET RESURREXIT TERTIA DIE UND AUFERSTANDEN IST AM DRITTEN TAG  
SECUNDUM SCRIPTURAS. GEMÄSS DER SCHRIFT.  
ET ASCENDIT IN COELUM UND AUFGEFAHREN IST IN DEN HIMMEL,  
SEDET AD DEXTERAM PATRIS. UND SITZET ZUR RECHTEN DES VATERS.  
ET ITERUM VENTURUS EST CUM GLORIA UND WIEDERKOMMEN WIRD IN HERRLICHKEIT  
JUDICARE VIVOS ET MORTUOS, ZU RICHTEN DIE LEBENDEN UND DIE TOTEN,  
CUJUS REGNI NON ERIT FINIS. DESSEN HERRSCHAFT KEIN ENDE NEHMEN WIRD.

ET IN SPIRITUM SANCTUM UND AN DEN HEILIGEN GEIST,  
DOMINUM ET VIVIFICANTEM, DEN HERRN UND LEBENSSPENDER,  
QUI EX PATRE FILIOQUE PROCEDIT, DER VOM VATER UND VOM SOHNE AUSGEHT,  
QUI CUM PATRE ET FILIO SIMUL DER MIT DEM VATER UND DEM SOHNE ZUGLEICH  
ADORATUR ET CONGLORIFICATUR. ANGETETET UND VERHERRLICHT WIRD.  
QUI LOCUTUS EST PER PROPHETAS. DER DURCH DIE PROPHETEN GESPROCHEN HAT.  
ET UNAM SANCTAM CATHOLICAM UND AN DIE EINE, HEILIGE, KATHOLISCHE  
ET APOSTOLICAM ECCLESIAM. UND APOSTOLISCHE KIRCHE.

CONFITEOR UNUM BAPTISMA ICH BEKENNE DIE EINE TAUFE  
IN REMISSIONEM PECCATORUM. ZUR VERGEBUNG DER SÜNDEN.  
ET EXPECTO RESURRECTIONEM MORTUORUM, ICH ERWARTE DIE AUFERSTEHUNG DER TOTEN,  
ET VITAM VENTURI SAECULI. AMEN. UND EIN EWIGES LEBEN. AMEN.

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

Im eröffnenden CREDO IN UNUM DEUM verwebt Bach drei Epochen der Kirchengeschichte in die Musik: Das Fugenthema ist der Anfang einer mittelalterlichen gregorianischen Melodie, die auch in der lutherischen Liturgie in Gebrauch geblieben ist. Die vokalpolyphone Satzweise der anderen Stimmen symbolisiert die Erneuerung des Glaubens durch die

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

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

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

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

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

---

## 4. Sanctus

SANCTUS, SANCTUS, SANCTUS,	HEILIG, HEILIG, HEILIG,
DOMINUS, DEUS SABAOTH.	HERR, GOTT DER HEERSCHAREN.
PLENI SUNT COELI ET TERRA	ERFÜLLT SIND HIMMEL UND ERDE
GLORIA TUA.	VON DEINER HERRLICHKEIT.

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

---

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

HOSANNA IN EXCELSIS! HOSANNA IN DER HÖHE!

BENEDICTUS QUI VENIT HOCHGELOBT SEI, DER DA KOMMT  
IN NOMINE DOMINI. IM NAMEN DES HERRN.  
HOSANNA IN EXCELSIS! HOSANNA IN DER HÖHE!

AGNUS DEI, LAMM GOTTES,  
QUI TOLLIS PECCATA MUNDI, DAS DU TRÄGST DIE SÜNDEN DER WELT,  
MISERERE NOBIS. ERBARME DICH UNSER.

DONA NOBIS PACEM. GIB UNS DEN FRIEDEN.

Osanna und Benedictus sind liturgisch eng mit dem Sanctus verbunden. Bach stellt diese Verbindung musikalisch her, indem er das Anfangsmotiv des Osanna bereits am Schluß des Sanctus im Baß erklingen läßt. Im OSANNA wird das überschwengliche Gotteslob des Sanctus weitergeführt und gesteigert, da Bach den Chor zum Doppelchor erweitert.

Die Tenor-Arie BENEDICTUS weist mit der erneuten Verwendung von h-Moll noch einmal auf die Aspekte Bitte um Erbarmen (Kyrie), Menschwerdung (Incarnatus) und Erlösung (Qui tollis peccata) hin. Die anschließende Alt-Arie Agnus Dei nimmt diesen meditativen Ton auf.

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

Cordula Scobel

---

Informationen über Winfried Toll und die Frankfurter Kantorei finden Sie im Internet:

**[www.frankfurterkantorei.de](http://www.frankfurterkantorei.de)**

Wir informieren Sie gerne per E-Mail über unsere aktuellen Projekte.  
Bitte senden Sie hierzu eine Mail an [info@frankfurterkantorei.de](mailto:info@frankfurterkantorei.de)

---

Das zur Eröffnung des Münchner Opernhauses 1653 aufgeführte dramatische Werk „L’arpa festante“ von Giovanni Battista Maccioni steht symbolhaft für die künstlerische Arbeit des gleichnamigen Barockorchesters. Bereits 1983 gegründet, ist es eines der traditionsreichsten deutschen Ensembles für Alte Musik. Je nach Entstehungszeit der aufgeführten Werke verwendet L’arpa festante das passende Originalinstrumentarium und kann so die Klangfarben der Werke originalgetreu nachzeichnen. Die musikalische Erfahrung und Virtuosität der einzelnen Musiker ermöglichen einen nuancenreichen, und expressiven Ensembleklang.

Ein Arbeitsschwerpunkt des Ensembles ist die Wiederentdeckung und -aufführung unbekannter Werke des süddeutschen Hochbarock. Je nach den musikalischen Erfordernissen der aufgeführten Werke sind dabei Besetzungen von bis zu ca. 40 Musikern möglich. So wurden nahezu alle bedeutenden Chor-Orchesterwerke des 18. und 19. Jahrhunderts erarbeitet. Zahlreiche CD-Einspielungen haben L’ARPA FESTANTE weithin bekannt gemacht, so die kürzlich erschienenen Produktionen des Bachschen Weihnachtsoratoriums, der Orgelkonzerte von Joseph Haydn und insbesondere der „Pythagorischen Schmid-Füncklein 1692“ von Rupert Ignaz Mayr, die zum ersten Mal überhaupt eingespielt und weithin beachtet wurden.

GABRIELE HIERDEIS absolvierte ihre künstlerische Ausbildung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main; während dieser Zeit wurde sie als Stipendiatin in die Studienstiftung des deutschen Volkes aufgenommen und gewann den Lenzewsky-Preis für Liedgesang. Als Solistin konzertiert Gabriele Hierdeis in Deutschland und im westlichen Europa sowie in New York, Moskau, Perm und Kairo. Ihr breit gefächertes Konzertrepertoire reicht vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik und umfasst alle musikalischen Genres. Zahlreiche deutsche Rundfunksender haben sie für Studio- und Live-Produktionen verpflichtet, darüber hinaus sind mit Gabriele Hierdeis eine Reihe von CDs bei internationalen Labels erschienen.

Ein Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt auf der historischen Interpretationspraxis. So hat sie auf Einladung entsprechend spezialisierter Ensembles zahlreiche Konzerte und Hauptpartien in verschiedenen Opern gesungen. Auch auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik ist Gabriele Hierdeis zu herausragenden Produktionen eingeladen worden und hat Werke u.a. von Karl-Heinz Stockhausen, Wolfgang Rihm, Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino und Marc André ur- bzw. erstaufgeführt und mit international bekannten Ensembles wie dem Klangforum Wien und dem Ensemble Modern zusammengearbeitet. Ihre ersten Engagements an der Oper bei zeitgenössischen Musikproduktionen erhielt Gabriele Hierdeis 2001 an der Oper Frankfurt für die Uraufführung von fünf Kurzopern junger Komponisten und in den darauffolgenden Spielzeiten für die Uraufführung von Salvatore Sciarrinos „Macbeth“.

---

RUTH SANDHOFF studierte Gesang in Köln und Freiburg u.a. bei Ingeborg Most. Von großem Einfluß auf ihre weitere stimmliche Entwicklung war die Arbeit mit Beata Heuer-Christen, Anna Reynolds und Cornelia Kallisch. Ihr Repertoire reicht von Werken des Frühbarocks – aufgeführt u.a. mit Musica Antiqua Köln, der Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Köln und dem Freiburger Barockorchester – bis hin zu Ur- bzw. Erstaufführungen zeitgenössischer Komponisten, z.B. Wolfgang Rihms Deus Passus im Rahmen der Luzerner Festspiele. Ihre besondere Liebe gilt dem Liedgesang.

Sie erhielt zahlreiche Einladungen zu namhaften Festivals, darunter zum Oregon Bach Festival, Musique en Picardie, Melbourne Art Festival, Folles Journées Nantes, Festival van Flandern, Bach Festival Philadelphia und dem Europäischen Musikfest Stuttgart. Konzertreisen führten sie quer durch Europa, in die USA und nach Australien. Gastverträge verpflichteten sie an die Oper Leipzig, an das Hessische Staatstheater Wiesbaden und die Kölner Oper. Die Mezzosopranistin wirkte bei zahlreichen CD-Produktionen, Fernseh- und Rundfunkaufnahmen im In- und Ausland mit. Kürzlich standen u. a. eine Haydn-CD-Produktion mit der Akademie für Alte Musik Berlin, Bachs Altsolokantaten bei dem Eröffnungskonzert des Bachfestivals in Riga sowie die Mitwirkung bei Konzerten zur Wiedereröffnung der Frauenkirche in Dresden auf dem Programm. Anfang 2006 sang Ruth Sandhoff für eine Sasha-Waltz-Produktion an der Berliner Schaubühne und der Opéra de Lyon.

DONÁT HAVÁR erhielt Gesangsunterricht bei seiner Mutter Elisabeth Havár und an der Musikhochschule Stuttgart bei Prof. Julia Hamari und Carl Davis, wo er 2004 das Konzertexamen mit Bestnote abschloß. Weitere Studien folgten am Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand und bei Francisco Araiza. Im Ensemble am Theater Bonn sang er Tamino, Don Ottavio, Alfred („Die Fledermaus“), Lysander („A Midsummer Night's Dream“) und „Jephtha“ von Händel. Sein Debüt im Amsterdam Concertgebouw gab er als Ferrando in *Cosí fan tutte* unter Martin Sieghart.

Bei den Salzburger Festspielen 2005 sang er den Mitridate in Mozarts „*Mitridate, Rè di Ponto*“ unter Marc Minkowski. Im Konzertbereich sang Donát Havár mit dem Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi mehrere Kantaten sowie das „*Magnificat*“ von Bach. Unter Gustav Kuhn führte er mit dem Haydn-Symphonieorchester „*Die Schöpfung*“ von Haydn und unter Ola Rudner das Mozart-Requiem auf. Als Liedinterpret sang er mit Liedern von Beethoven, Schubert, Schumann, Duparc beim Festival Incontri Asolani sowie beim Festival di Pasqua Rovereto. Mit János Kulka interpretierte er in Stuttgart Lieder von Liszt, Bartók und Kodály.

---

MARKUS FLAIG studierte zunächst Schul- und Kirchenmusik an der Musikhochschule Freiburg im Breisgau. Nach erfolgreichen Examina nahm er ein Gesangsstudium bei Beata Heuer-Christen auf und war Mitglied der Opernklasse von Professor Gerd Heinz. Im Anschluß daran absolvierte er ein Aufbaustudium bei Professor Berthold Possemeyer in Frankfurt am Main, welches er im Februar 2004 mit Auszeichnung abschloß. Sein Repertoire im Oratorienfach reicht von der Renaissance über die Oratorien aus Barock, Klassik und Romantik bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen. Er wirkte bei mehreren Uraufführungen mit; Franz F. Kaern komponierte eigens für ihn einen Orchesterliederzyklus nach Gedichten von Thomas Bernhard. Rundfunk- und Fernsehproduktionen sowie zahl-reiche CD-Aufnahmen entstanden unter Dirigenten wie Wolfgang Schäfer, Winfried Toll, Konrad Junghänel und Thomas Hengelbrock.

Bereits während seines Studiums erhielt er einen ersten Gastvertrag an den Städtischen Bühnen Freiburg für die Partie des Azarias in Benjamin Brittens Kirchenparabel „*The burning fiery furnace*“. Es folgten weitere Verpflichtungen für die Uraufführung von Cornelius Schwehrs Revolutionsoper „*Heimat*“ sowie für „*Salome*“ von Richard Strauss. Auf der Bühne der Schwetzingen Festspiele spielte er in einer Inszenierung mit Madrigalen von Claudio Monteverdi und Carlo Gesualdo. Konzertreisen führten ihn nach Spanien, Italien, Frankreich, Belgien, Holland, Österreich, Dänemark, Slowenien, Polen, Rußland, Japan, Korea und Kolumbien. Seit 1997 erarbeitet er sich mit dem Pianisten Jörg Schweinbenz ein umfangreiches Liedrepertoire und ist regelmäßig in Liederabenden in Deutschland und dem benachbarten Ausland zu hören.