



*Bergische
Kantorei
Wuppertal*

»Ich will euch trösten«

Samstag, 22. November 2014
Alte Kirche Wupperfeld

Das Programm

FRANZ SCHUBERT 1797 – 1828
Sinfonie h-Moll D 759

Das Programm

JOHANNES BRAHMS 1833 – 1897
Ein deutsches Requiem op. 45

Johannes Brahms

Ein deutsches Requiem nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester op. 45

I.

Selig sind, die da Leid tragen (Chor)

Selig sind, die da Leid tragen,
denn sie sollen getröstet werden.
Matthäus 5.4

Die mit Tränen säen,
werden mit Freuden ernten.
Sie gehen hin und weinen
und tragen edlen Samen
und kommen mit Freuden
und bringen ihre Garben.
Psalms 126.5 – 6

II.

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras (Chor)

Denn alles Fleisch es ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.
Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.
1. Petrus 1.24

So seid nun geduldig, liebe Brüder,
bis auf die Zukunft des Herrn.
Siehe, ein Ackermann wartet
auf die köstliche Frucht der Erde
und ist geduldig darüber,
bis er empfangen den Morgenregen
und Abendregen.
Jakobus 5.7

Aber des Herrn Wort
bleibet in Ewigkeit.
1. Petrus 1.25

Die Erlöseten des Herrn werden wie-
derkommen und gen Zion kommen mit
Jauchzen; ewige Freude wird über ihrem
Haupten sein; Freude und Wonne werden
sie ergreifen, und Schmerz und Seufzen
wird weg müssen.
Jesaja 35.10

III.

Herr, lehre doch mich (Bariton solo, Chor)

Herr, lehre doch mich,
dass ein Ende mit mir haben muss,
und mein Leben ein Ziel hat,
und ich davon muss.
Siehe, meine Tage sind
einer Hand breit vor dir,
und mein Leben ist wie nichts vor dir.
Ach, wie gar nichts sind alle Menschen,
die doch so sicher leben.
Sie gehen daher wie ein Schemen,
und machen ihnen viel vergebliche
Unruhe;
sie sammeln und wissen nicht,
wer es kriegen wird.
Nun Herr, wes soll ich mich trösten?
Ich hoffe auf dich.
Psalms 39.5 – 8

Der Gerechten Seelen sind in Gottes
Hand, und keine Qual rühret sie an.
Weisheit 3.1

IV.

Wie lieblich sind deine Wohnungen (Chor)

Wie lieblich sind deine Wohnungen,
Herr Zebaoth!
Meine Seele verlangt und sehnet sich
nach den Vorhöfen des Herrn;
mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott.
Wohl denen, die in deinem Hause woh-
nen; die loben dich immerdar.
Psalms 84.2 – 3 + 5

V.

Ihr habt nun Traurigkeit (Sopran solo, Chor)

Ihr habt nun Traurigkeit;
aber ich will Euch wiedersehen,
und euer Herz soll sich freuen,
und eure Freude soll niemand von euch
nehmen.
Johannes 16.22

Sehet mich an:
ich habe eine kleine Zeit
Mühe und Arbeit gehabt
und habe großen Trost funden.
Jesus Sirach 51.35

Ich will euch trösten,
wie einen seine Mutter tröstet.
Jesaja 66.13

VI.

Denn wir haben hie keine bleibende Statt (Bariton solo, Chor)

Denn wir haben hie keine bleibende Statt,
sondern die zukünftige suchen wir.
Hebräer 13.14

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:
Wir werden nicht alle entschlafen,
wir werden aber alle verwandelt werden;
und dasselbige plötzlich in einem Augen-
blick, zu der Zeit der letzten Posaune.
Denn es wird die Posaune schallen,
und die Toten werden auferstehen
unverweslich, und wir werden verwandelt
werden.
Dann wird erfüllet werden
das Wort, das geschrieben steht:
Der Tod ist verschlungen in den Sieg.
Tod, wo ist dein Stachel?
Hölle, wo ist dein Sieg?
1. Korinther 15.51 – 52, 54b + 55

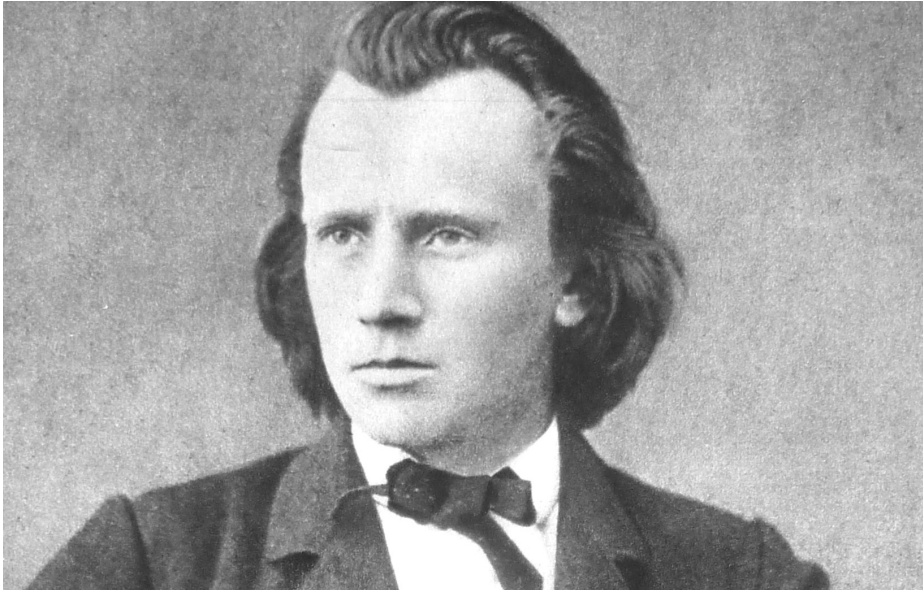
Herr, du bist würdig,
zu nehmen Preis und Ehre und Kraft;
denn du hast alle Dinge erschaffen,
und durch deinen Willen haben sie das
Wesen und sind geschaffen.
Offenbarung 4.11

VII.

Selig sind die Toten (Chor)

Selig sind die Toten, die in dem Herrn
sterben von nun an.
Ja, der Geist spricht,
dass sie ruhen von ihrer Arbeit;
denn ihre Werke folgen ihnen nach.
Offenbarung 14.13

Hinführung zur Musik



»Das Leben raubt einem mehr als der Tod.«

Johannes Brahms

»Wer singt, ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet, der will nicht nur sich selbst, sondern auch andern Ruhe schaffen im Sturm des Lebens.«

Jan Brachmann

In diesem Konzert erklingen zwei berühmte Werke, von welchen jedes für sich genommen die Galionsfigur der musikalischen Romantik in Deutschland darstellen könnte. Beide gehören zum Bedeutendsten in ihrer Gattung. Es sind Genietaten. Das Faszinierende an beiden Werken: Sie treten wie aus einem geschichtlichen Nebel vollendet vor den Hörer. Beide haben keinerlei Vorläufer und präsentieren völlig neuartige, nicht gekannte Ideen. Sie bringen Musik, Poesie, Philosophie und Religion in einem homogenen Ganzen zusammen.

Beide Werke entspringen den an Jahren jungen Menschen: Schubert im Jahre 1822, im Alter von 25 Jahren, fünfundzwanzigjährig begann Johannes Brahms, der spätere Initiator der ersten Schubert-Gesamtausgabe, die Komposition seines Oratoriums. Wenn gleich sich die Lebensdaten der beiden Komponisten noch nicht einmal überschneiden, treten diese beiden Werke zur gleichen Zeit in das Bewusstsein der kulturellen Öffentlichkeit: Fast vierzig Jahre nach dem Tode Franz Schuberts, am 17. Dezember 1865 wird seine Unvollendete in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien uraufgeführt, drei Jahre vor einer ersten Aufführung von Teilen des Brahms-Requiems im Bremer Dom am 10. April 1868. Mit dem Nimbus des »unvollendeten« Werkes. Darüber hinaus eint beide Komponisten und ihr Schaffen der künstlerische Schatten der Gestalt, in welchem sich das gesamte 19. Jahrhundert begreift, und in dem sie sich befangen sehen - Ludwig van Beethoven. Wie will und kann man Neues und Gültiges schaffen, die »dröhnenden Schritte des Riesen« hinter sich hörend (so spricht Johannes Brahms über das Werk Beethovens)? Es ist dies die Herausforderung, vor der beide stehen. Und an dem Punkt tritt zugleich auch die Unterschiedlichkeit ihrer Wege zutage.

Mit Zusammenführung der Sinfonie in h-Moll D 759 von Franz Schubert und dem Deutschen Requiem op. 45 von Johannes Brahms in einem Konzert treffen zwei Welten aufeinander, wie sie trotzdem gegensätzlicher nicht sein könnten.

Schubert geht andre Wege als sein großes Vorbild Beethoven. Dessen Thema war die »Hörbarmmachung« der Freiheit, er selbst ein musikalischer homo politicus, inspiriert von Revolution und Bürgergeist, für den der Konzertsaal der Ort der inhaltsbezogenen Auseinandersetzung war. Der Raum gehörte dem verehrten Beethoven. Schubert selbst hat seine Großwerke selbst nie gehört. Die vielen begonnenen und dann doch verworfenen Werke zeugen von den verzweifelt Versuchen nicht etwa einer Nachahmung; sie verkörpern das Ringen um einen eigenen Weg. Umso erstaunlicher und unverwechselbar gestaltet sich sein Klangbild, das einer gänzlich anderen Idee folgte, welches Ausdruck eines eigenen konzeptionellen Weges war. Natürlich, vor dem Hintergrund der Werke Beethovens, musste die h-Moll-Sinfonie als zweisätziger Torso gelten, mussten Themenentfaltung und Orchesterbehandlung als stumpf und einfach gering geachtet sein.

Bei Schubert bleibt alles verhalten; als hätte er die begonnene Scherzo-Skizze zum dritten Satz der Unvollendeten in einem absichtsvollen Schritt wieder beiseite gelegt, selbst darüber verwundert, wie »vollkommen« die abgeschlossenen beiden Sätze wirken. Und tatsächlich ist die Zweisätzigkeit dieses Wurfs so andersartig, neu und atemberaubend gegenüber allem Bisherigen. Der Symphoniker Schubert geht vollkommen andere Wege als Beethoven – ideell und konzeptionell. Nicht die Durchsetzung einer freiheitlichen Gesinnung, wie Beethoven sie dachte, sondern die Bewältigung des Vorfindlichen mit den Mitteln der Poesie und des Klangbildes erkannte Schubert als seinen Auftrag.

1822, zwei Jahre vor der Uraufführung der Neunten Beethovens war klar, dass die Symphonik der sogenannten »klassischen« Prägung am Ende war. Schuberts Lösung ist eine

radikale: Denn zum ersten Mal in der europäischen Musikgeschichte geschieht etwas Undenkbares. Er löst den Fortgang der Musik vom Erscheinungsbild des motivisch-thematischen Tonmaterials ab. War die Erscheinung und das Werden eines Themas bislang an die Darstellung unterschiedlicher motivischer Stadien gebunden, bricht Schubert mit dieser klassischen Tradition ganz. Denn seine Themen, stets tänzerisch und aus dem Gesang des Liedes geschaffen, bleiben stets unangetastet und als solche und in Gänze immer erkennbar; sie werden stets im Ganzen neu angestimmt und aufgelegt, bis ein häufiges jähes Verstummen abgründige Orte in der Symphonie kennzeichnet. Die Kreiselbewegung in der Sphäre hat also lediglich hinführenden Charakter zum Wesentlichen: der Generalpause vor den Fortissimo-Einsätzen des ganzen Orchesters. Es geht – wie immer bei Schubert – um Leben und Tod, weit entfernt von der Heurigen-Seligkeit und der Ländlerempathie der Wiener Vorstädte.

Allerdings geschieht dies in einem immerwährenden wechselnden Licht und dramaturgischen Milieu. Aus der Sphäre der Eingangstakte, die »alles wissen«, beginnen sich übereinander schiebende Kreiselbewegungen ihre Rotunden zu entfalten. Nicht die Arbeit an der Materials substanz bewirkt Veränderung, sondern deren klangliche Gewandung. Mittels eines unhörbaren Beginns steigt die Musik aus einer verschatteten Welt empor: getrieben und lastenschwer, sucht sie der Dunkelheit zu entkommen und das Wesenhafte zu erreichen. Aber die großflächigen Themen erbringen nicht das erhoffte Ziel einer Lösung, einer Befreiung. Es ist dies der Ausbreitung einer neuartigen Klanglichkeit vorbehalten. *»In den beiden Sätzen von Schuberts h-Moll-Symphonie ... kam es dann noch einmal zur Konfrontation von Leben als Kampf und schier überirdischem Trost, von Bedrohlichem und seiner Überwindung. Dank der kleinen Streicherbesetzung fehlte alles Monumentale, vielmehr bekam die Musik eine unmittelbare, existentielle Kraft, ja Schärfe, und zugleich eine große Verletzlichkeit. Die Einzigartigkeit dieser zwei Sätze in der Geschichte der Symphonie und ihre Spannweite zwischen selbstvergessenem Singen, dramatischer Zuspitzung und Blick hinter die Grenze des Lebens wurden in ihrer ganzen Tragweite hörbar.«* (Dr. Klaus Kalchschmid in der SZ vom 17. Oktober 2009)

Ein deutsches Requiem op. 45 von Johannes Brahms gehört seit 150 Jahren zum festen deutschsprachigen Konzertrepertoire, sei es in kirchlichem oder weltlichem Bezugsrahmen. 36 Jahre ist Johannes Brahms alt, als am 18. Februar 1869 ein deutsches Requiem zum ersten Mal überhaupt vollständig, d.h. in allen sieben Sätzen im Leipziger Gewandhaus, einem Konzertsaal, zur Aufführung kommt. Die ersten Materials kizzen zum Deutschen Requiem stammen aus der Mitte der 1850er Jahre. Die Ausarbeitung erstreckt sich dann allerdings über zwölf lange Jahre. Das Werk erfährt mehrfach eine grundlegende Umarbeitung und Erweiterung durch Brahms. Die Gesamtkonzeption ist ein Ergebnis erst dieses langwierigen Prozesses. Der Zeitpunkt der ersten Aufführung markiert zugleich ungefähr auch die Mitte des persönlichen Lebens von Johannes Brahms. Der langwierige Kompositionsfortgang hat zu vielfältiger Legendenbildung Anlass gegeben. Angefangen von einer angeblichen geheimen Liebe zur Ehefrau seines Gönners und Entdeckers Robert Schumann, Clara Schumann, über die Vaterschaft des

jüngsten Schumannssohnes Felix, bis hin zur Mutmaßung, das Requiem sei Totenmesse und Epitaph für seine verstorbene von ihm innig geliebte Mutter. Auch das tragische Siechtum Robert Schumanns selbst wollten manche im Requiem aufgenommen wissen. Nicht eine Anlehnung an die römische Liturgie des Requiem wurde hier versucht, sondern die Auseinandersetzung mit dem Generalthema der deutschen Romantik. Die poetisch gefasste Todesthematik und das vermisste Lebensglück hat erstens im gesamten Schaffen Brahms' eine zentrale Bedeutung und zweitens ist es das Kernmotiv des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Und insofern sind es eben nicht »die letzten Dinge«, wie sie in den großen Genrevorbildern der Musikgeschichte abgehandelt werden (Schütz, Mozart), sondern das eigene, vielfach als elend und nichtig empfundene Leben. So verwundert es nicht, dass Brahms sich schon seit Mitte der 1850er-Jahre als Dreißigjähriger mit der Konzeption einer großen Trauermusik beschäftigt, mit seiner Trauermusik. Der Blick richtet sich eben nicht auf die Hoffnungen zum Heil und Leben in der jenseitigen Welt und auch nicht auf die Person, von dem Christen erwarten, dass er Rettung und Zukunft bringt, auf Christus selbst. Das Christusbild ist vom Komponisten nicht »vergessen« worden, sondern als ein abwegiger, seine Werkabsicht störender Faktor verworfen worden.

Erst kurz vor seinem Tod äußerte sich Brahms gegenüber seinem späteren Biographen Kalbeck noch einmal über die Textzusammenstellung im Deutschen Requiem, und hier wird auch verständlich, warum er auf die im protestantischen Sinne nur logische Fortsetzung jenes Passus aus dem Paulusbrief (1. Korinther 15, 51-52) verzichtete, der im sechsten Satz nur ansatzweise vertont wurde: Die Antwort auf die Fragen »Wes soll ich mich trösten?« und »Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?« die nach Paulus in der Erlösung durch Christus zu sehen ist, fehlt, da Brahms nach eigenem Bekenntnis »weder damals, als der das Requiem schrieb, noch jetzt an die Unsterblichkeit der Seele glaubte«. Wenn aber nun doch Brahms eine christlich hoffende Weltsicht, ja das theologische Denken insgesamt hinter sich gelassen hat, was meint er mit der Verwendung der Begriffe *Tod*, *Gott* und *Erlösung* (»der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand«, »die Erlöseten werden wiederkommen«) Wo ist der Tod, von dem es zu erlösen gilt, wenn es womöglich kein Sein nach diesem Sterben mehr gibt? Wer erlöst wen wovon? Kategorisch gesagt: Wenn nach der Todesscheide von dieser Welt kein Sein ist, ist die ganze Thematik dazu verdammt, hier in dieser Welt, in diesem Leben ausgebreitet zu werden. Tod und Leben sind nicht länger von einander geschieden. Sie vermengen sich, sind eins.

Maria Luise Franz schreibt in ihrer Brahms-Monographie mit dem Titel »Der ewige Jüngling«: *»Die einzige Art, wie er überleben konnte, war, sich von naher Berührung mit anderen Menschen fernzuhalten. Auch hatte er einen enormen Sinn für Humor, und um seine Schale heil zu halten, machte er sich immer über seine eigene Sensibilität lustig, indem er sich mit ironischen Bemerkungen zudeckte.«*

Genauso wie das Leben, so ist auch der Tod also in Brahms' Vorstellung diesseitig; als Bestandteil und Wesensmerkmal menschlicher Existenz überhaupt. Und gegen diesen

Tod komponiert Brahms an. Der musikalisch aufgegriffene Gottesbegriff wird lediglich abstrakt verwendet. Dieser Gott handelt nicht, ist nicht mehr dramaturgisch eingebunden wie in den Großwerken der Barockzeit. Für Brahms rückt selbst diese Perspektive in große Ferne. Unter vordergründiger Betrachtung bei der Verwendung des Gottesbegriffs im Requiem kommt man zu dem ernüchternd elementaren Schluss: »Gott ist«. Brahms löst sich zwar nicht von der Textvertonung. Aber er löst sich von der argumentativen Verbindlichkeit des Worttextes.

In den Bereichen des musikalischen Werkgeschehens, der Materialgenese, seiner Umformung und Verwandlung, findet Brahms die ihn befriedigenden Erkenntnisse. Er sieht in ihnen die ewigen Gesetze und findet in ihrer Darstellung Trost und Frieden. Er ist davon überzeugt, dass in den Gesetzmäßigkeiten des musikalischen Kunstwerkes die ewigen Wahrheiten zum Klingen kommen. Brahms Vorstellungswelt bleibt eine nicht-theologische, obwohl er sich der überkommenen Sprache der Bilder bedient und die Sujets aufgreift, aber eben umformt.

Es gibt für ihn keinen Himmel, es gibt keine Auferstehung. Der Tod hat also seine Schleusenfunktion verloren. Es ist ein radikaler Bruch mit der Kirchen- und Kulturgeschichte, dargestellt anhand von Texten des Buches, dessen Autoren für etwas ganz anderes eintreten. Auf eine eindrückliche Weise bleibt Brahms aber auch der Religionskritik seiner Zeit gegenüber merkwürdig distanziert. Es ist eine philosophische Musik.

Da überrascht es nicht, dass das Thema des ersten Satzes der Melodie des romantischen Schlafliedes »Die Blümelein, sie schlafen längst im Mondenschein« entnommen ist. Tod und Leben, sie sind eingebettet in der Traumwelt des Kinderliedes: »... schlaf, du mein Kindelein«. Brahms künstlerischer Umgang mit dem Tode bedeutet nichts anderes als Lebensbewältigung. Der leibliche Tod gilt ihm da als Befreiung. Im zweiten der »Vier ernsten Gesänge« singt es: »Und siehe, da waren Tränen derer, die Unrecht litten und hatten keinen Tröster, und die ihnen Unrecht täten waren zu mächtig, daß sie keinen Tröster haben könnten. Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren mehr als die Lebendigen, die noch das Leben hatten; und der noch nicht ist, ist besser als alle beide ...« (Kohélet 4) Brahms war bewegt von den menschlichen Grundfragen um Leid und Tod. Er litt an diesen Fragen. Ja, er begriff sein Leben als gelebten Tod. Diese Spannung zu ertragen, war seine Arbeit und seine musikalische Kunst.

Für Brahms ist der Tod nicht länger Bedrohung des blühenden menschlichen Lebens, sondern zusammen mit der Geburt das Gefäß, in dem sich das menschliche Ungemach ereignet und quält. Tod und Leben erscheinen durchwirkt.

Dass diese von Brahms so empfundene Qual irgendwann ein Ende habe, ist eine wichtige Quelle seines Trostes. Denn er erkennt die Endlichkeit allen Seins an. Dass die Fragen nach Sinn und Gottesexistenz für ihn nicht zu beantworten sind, heben ihn als einen Fremdkörper aus seiner Zeit heraus. »Anders als bei Schleiermachers Gefühlstheologie

geht es hier nicht um Religion als ein ›Gefühl schlechthinniger Abhängigkeit‹, sondern um ein rationales Bewusstsein von ihr.« Anerkennung dessen wie es ist, ist ein Akt der Vernunft. In einer Zeit, die religionskritisch angetreten war, um den Menschen zu seiner totalen Selbstbemächtigung zu befreien, wirkt die Musik des Brahms'schen Requiem als Kritik dieser Hybris. Er bekennt sich dazu, dass er nicht und nichts weiß vom Plane Gottes. Gerade weil er aber ganz bewusst im Endlichen zu Hause ist, wird ihm der Trost zur wesentlichen Aufgabe, ja, seine Musik soll nur dieses vermögen. Seine Musik ist in ihrem Wesen selbst Botin und Inhalt der Botschaft in einem. Die heilmachende Qualität bewirkt für ihn nicht ein personales Wesen, sondern das musikalische Kunstwerk! Das „Kinderschulmerlied“ des Beginns und die „Sehnsucht nach Trost“ werden eins. Seine Musik ist ein einziges großartiges „Wiegenlied“. Auch das Requiem in all seinen klanglichen Facetten ist aus diesem Gedanken geboren: Sich selbst in den Trost hineinzuwiegen, ruhig zu werden.

Walter Schulz schrieb in seiner *Metaphysik des Schwebens* über die Romane des von Brahms so gern gelesenen Wilhelm Raabe: »Das Abfinden mit dem Geschick und die Resignation sind zwar die Grundstimmung, sie bleiben aber gedämpft und führen nicht zur Verzweiflung.« Raabe notiert am 18. Juni 1880, »daß es für den wirklichen Menschen seiner Zeit nicht mehr primär um die Kunst und das Ästhetische gehe, sondern darum, sich selber Ruhe zu schaffen im Sturm des Lebens.«



**MUSIKHAUS LANDSIEDEL-BECKER &
GEIGENBAU BUNTROCK**

Inh.: Henriette Bock

dort
Höhne/Ecke Werther Hof
42275 Wuppertal

hingehen
Mo-Fr 9:00–18:30
Sa 9:00–14:00

oder anrufen oder schreiben
Telefon 0202 592157
Telefax 0202 596730
Email landsiedel.becker@wta1.de
Internet www.landsiedel-becker.de

Jan Brachmann bemerkt über den Trost bei Johannes Brahms und seine Leistung, die »Krankheit der Romantik« überwunden zu haben: »Wer singt, ›ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet‹, der will nicht nur sich selbst, sondern auch andern Ruhe schaffen im Sturm des Lebens. Dessen Musik ist Trost als soziale Zuwendung. Durch die Bescheidung ins Endliche, die in der Idee des Trostes selbst liegt, unterscheidet sich diese religiöse Funktion von Brahms' Musik endlich von jener idealistischen oder romantischen Idee einer ›Kunstreligion‹. Wenn es auch Brahms mit Worten nie ausgesprochen hat, so klingt doch in den weichen Quint- und Sekundfällen über den bergenden Orgelpunkten zaghaft, vielleicht auch verschämt jenes Vertrauen und jene zögerliche Hoffnung an, daß da, jenseits der Kunst, einer sei, »›welcher dieses Fallen unendlich sanft in seinen Händen hält‹ (Rilke, Herbst). Sollte er aber diese Hoffnung ... nicht besessen haben, so hätte Brahms mit diesem Trost gelogen. Doch selbst diese Lüge wäre vermutlich eine aus Liebe zum Menschen und zum Leben, in das wir alle ungefragt gerufen wurden.«

Dr. Matthias Lotzmann



Wir bringen Sie in
Stimmung!

Klaviere & Flügel
Digital-Pianos
gebr. Instrumente
Mietklaviere
Finanzierung
Fachwerkstatt
Stimmservice
Konzert-Service
Zubehör



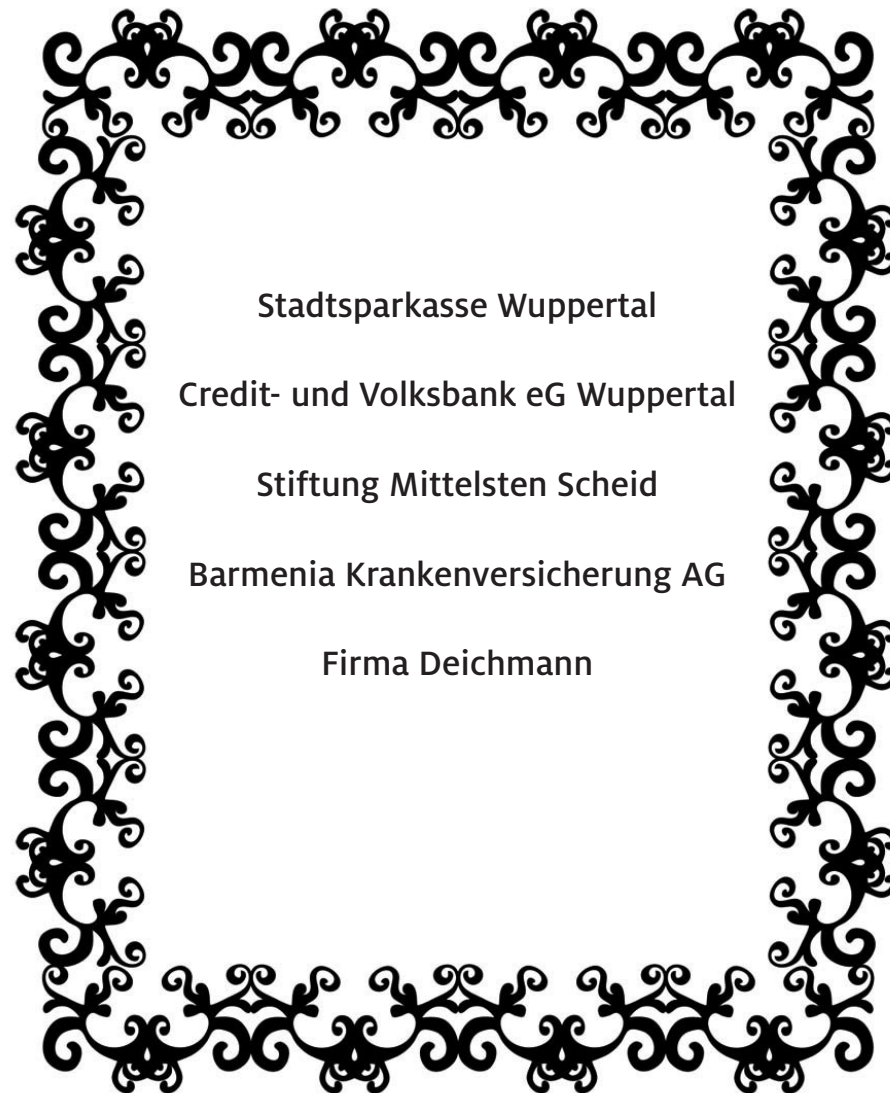
PIANO FAUST



Kundenparkplätze Reichsstr.1 Wuppertal Fon 0202 59 46 33 www.piano-faust.de

Dank

Wir danken den Spendern,
die dieses Konzert gefördert haben



Stadtparkasse Wuppertal

Credit- und Volksbank eG Wuppertal

Stiftung Mittelsten Scheid

Barmenia Krankenversicherung AG

Firma Deichmann

Vorschau

Die nächsten Konzerte der Bergischen Kantorei Wuppertal

Samstag,
14. März 2015



Geistliche
Abendmusik
in der
Klosterkirche
Beyenburg



Samstag,
27. Juni 2015



Franz Schubert
Messe in Es-Dur
DV 950



Samstag,
28. November 2015



J. S. Bach
Magnificat
BWV 243



Eine Einladung

WERDEN SIE MUSIKALISCH AKTIV!

KEIN VORSINGEN! KEINE ALTERSBEGRENZUNG!

Tauchen Sie ein in die Welt des Oratoriums und in die grandiose Chortradition der europäischen Musik.

Wir freuen uns auf Ihre Begeisterung für das Chorsingen!

Neben jährlich zwei großen Konzerten zeichnet sich das Profil der Bergischen Kantorei Wuppertal durch vielfältige Aktivitäten aus:

- Professionelle Stimmbildung
- musikalische Qualität
- vielfältige musikalische Mitwirkung in Kirchen und Einrichtungen
- jährliches Probenwochenende in reizvoller Umgebung
- Unterstützung karitativer Einrichtungen
- Menschliche Begegnung und ein vom Sinn für Gemeinschaft geprägter Chor

Sie sind uns herzlich willkommen.

PROBEN

montags von 19:45 - 22:00 Uhr

Wir proben in den Räumen der Evangelischen Kinder-, Jugend- und

Familienhilfe Wuppertal gGmbH

Nesselstraße 16 - 42287 Wuppertal

INFORMATIONEN

www.bergische-kantorei.de

KONTAKT

Dr. Matthias Lotzmann (Künstlerische Leitung)

Telefon 0202 3718610

E-Mail: m.lotzmann@bergische-kantorei.de

Förderverein

Herzliche Einladung –
Werden Sie Mitglied im



Spendenkonto: DE91 3306 0098 0108 0830 18
Credit- und Volksbank Wuppertal

www.bergische-kantorei.de