

Chorkonzert



1. Chorkonzert

17. Dezember 2025 | Preview-Konzert | Großes Haus

18. Dezember 2025 | Chorkonzert | Großes Haus

Programm

Marin Marais (1656–1728)

Ausschnitte aus „Ariane et Bacchus“ (1696)

- I. Ouverture
- II. Symphonie du sommeil
- III. Bourrée pour les mesmes – Air – Bourrée da capo
- IV. Air
- V. Ouverture pour servir d'entr'acte
- VI. Gigue
- VII. Chaconne

Marc-Antoine Charpentier (1643–1704)

Te Deum in D-Dur (1692)

- I. Präludium
- II. Te Deum laudamus
- III. Te aeternum Patrem
- IV. Pleni sunt coeli et terra
- V. Te per orbem terrarum
- VI. Tu devicto mortis aculeo
- VII. Te ergo quaesumus
- VIII. Aeterna fac cum sanctis tuis
- IX. Dignare, Domine
- X. Fiat misericordia tua
- XI. In te, Domine, speravi

PAUSE

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Davide penitente KV 469 (1785)

- I. Alzai le flebili voci al Signor
- II. Cantiamo le glorie e le lodi
- III. Lungi le cure ingrate
- IV. Sii pur sempre benigno
- V. Sorgi, o Signore, e spargi i tuoi nemici
- VI. A te, fra tanti affanni – Udisti i voti miei
- VII. Se vuoi, puniscimi
- VIII. Fra l'oscare ombre funeste – Alme belle
- IX. Tutte le mie speranze
- X. Chi in Dio sol spera
- XI. Di tal pericoli non ho timor

Sopran Natascha Jung

Sopran Anna Nekhames

Sopran Julia Araújo

Alt Sora Winkler

Tenor Georg Poplutz

Bass Tomi Wendt

Musikalische Leitung Moritz Laurer

OPERNCHOR DES STADTTHEATERS GIEßEN

GIEßENER KONZERTVEREIN

PHILHARMONISCHES ORCHESTER GIEßEN

Im Schatten des Kanons

Es gibt Werke im Konzert- und Musiktheaterbereich, die immer wieder gespielt werden, zum Kanon gehören, sich seit Jahrhunderten großer Beliebtheit erfreuen und sich in unser populäres Kulturgut eingegraben haben. Und es gibt Werke, denen dieser Ruhm trotz ihrer musikalischen Qualitäten (bisher) nicht vergönnt ist. So steht es auch um die Oper „Ariane et Bacchus“ von Marin Marais. Diese „tragédie en musique“ hatte ihre Uraufführung am 8. März 1696 in Paris und erfreute sich großer Beliebtheit – auch, weil Marais in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen Frankreichs verkehrte, Schüler Jean-Baptiste Lullys und angesehener Musiker war. Als bedeutendster Vertreter der französischen Gambentradition – die Gambe galt als vornehmstes Instrument – lebte er im Wohlwollen des Sonnenkönigs.

Wie für eine französische Hofoper charakteristisch, enthält „Ariane et Bacchus“ neben Gesangspassagen zahlreiche instrumentale Unterbrechungen. Diese fungieren als musikalische Untermalung, sind aber auch affektstiftende Elemente. War es noch bei Lully üblich, dass eine „tragédie en musique“ sowohl musikalisch als auch inhaltlich eine durchweg ernste und tragische Angelegenheit ist, sieht es bei Marais schon anders aus: Geprägt von den neuen Sensibilitäten seiner Zeit, erhob er die Melodie, Harmonie und Orchestrierung über den Text und fügte der Tragödie lebhaftere, überspitzte Momente hinzu, die den düsteren Ton unterbrechen. Große Gefühlsausbrüche, tiefe Emotionen und dramatische Wendungen stehen auf dem Programm, ohne jedoch Witz und Leichtigkeit aus den Augen zu verlieren. So zeichnet sich „Ariane et Bacchus“ durch facettenreiche Stimmungswechsel aus, die von melancholisch-nachdenklich bis ausgelassen-tänzerisch rangieren. Die Konventionen der Zeit sahen vor, dass die Basslinie einer Komposition von einem Harmonie- und einem Melodieinstrument übernommen wird. Der sogenannte Generalbass bildete das harmonische Fundament. Hier besteht er aus Cembalo und Theorbe



Theorbe spielender Soldat
von Ernest Meissonier, 1865



Ansicht der Orangerie, der Treppe der Hundert Stufen und des Schlosses von Versailles um 1695, von Jean-Baptiste Martin

und ist als verankernder Gegenpol der Ober- und Mittelstimmen omnipräsent. Gleich zu Beginn der „Ouvverture“ setzt er unmittelbar nach dem vorpreschenden Auftakt der Violinen ein. In Verbindung mit den glockenhellen Linien der Streicher, die immer wieder in verzierten, lebhaften Spitzen enden, beschwört die „Ouvverture“ so das Bild eines pastoralen Sommertages im höfischen Glanze des Sonnenkönigs herauf.

Aber nicht alles ist sonnig: Das alleinstehende „Air“ zeichnet ein melancholisches Stimmungsbild mit auffallender Basslinie. Während sich die solistische Flöte wie ein müdes Bächlein durch den Satz zieht, bildet der Generalbass die kontinuierliche Stütze, die den Weiterfluss vorantreibt. Auch die „Symphonie du sommeil“ präsentiert sich als nachdenkliches Interludium aus weichen Linien, sanften orchestralen Einschüben und dissonanten, klagenden Streichern, die zwar auch hohe Lagen erreichen, dabei aber ohne ein Übermaß an verspielten Verzierungen auskommen. Dramatische Wechsel fehlen, auch der Generalbass bleibt bei gedämpften Tönen.

Doch hält diese gedämpfte Stimmung nie lange an. Denn „Ariane et Bacchus“ steht allem voran in der höfischen Tradition um Ludwig XIV, und das ist hörbar: Ein großer Anteil der instrumentalen Passagen entfällt auf höfische Tanzformen, die der Oper ihren lebhaften Charakter verleihen. Besonders die „Bourrée“, ein schneller Gesellschaftstanz, erfreute sich am Hofe Ludwig XIVs großer Beliebtheit. So durfte er, wie auch die „Gigue“, nicht fehlen, um der Götter Treiben zu beleben. Den krönenden Abschluss bildet die „Chaconne“, in der Oper die Untermalung Bacchus ersten Auftritts. Mit großen Bögen, kunstvoller Stimmenschichtung und variierenden, zunehmend verzierten Melodielinien über dem Generalbass zieht sie einen majestätischen Schlusstrich. Dieser steht im Zeichen von Triumph, Festlichkeit und höfischer Ordnung und gewährt uns einen lang verwehrtten Einblick in die so vielfältige Klangpracht des Absolutismus.

L'état, c'est Europa?

Auch Marc-Antoine Charpentiers *Te Deum* in D-Dur war lange aus dem Repertoire verschwunden. Die Wiederentdeckung erfolgte erst um 1950. Heute gilt es nicht nur als eine der feierlichsten Kompositionen des französischen Barocks und Paradebeispiel der Grand Motet-Gattung, sondern ist Charpentiers bekanntestes Werk. Denn es übernimmt eine tragende Rolle in der europäischen Rundfunklandschaft: Seit 1954 dienen die ersten acht Takte des Präludiums als Eurovisionsfanfare und sind zur Erkennungsmelodie der Europäischen Rundfunkunion geworden.

Während das *Te Deum* heutzutage ein Symbol europäischer Zusammenarbeit ist, war die ursprüngliche Funktion eine andere: Komponiert im absolutistischen Frankreich, diente es 1692 vermutlich als Triumphmusik zur Feier eines französischen Sieges. So wählte Charpentier eine Tonart, der er einen „fröhlichen und kriegerischen“ Charakter zuschrieb. Auch anhand der Orchestrierung lässt sich dieser Kontext ablesen: Während Charpentier noch weitere *Te Deum*-Vertonungen schuf, ist diese einzigartig in der Verwendung von Pauken und Trompeten, den Instrumenten der Militärmusik. Sie leiten mit den berühmten Fanfaren ein und vermitteln augenblicklich einen feierlichen und stolzen Charakter. Eine besonders tragende Rolle übernehmen die Trompeten: Sie verkörpern die Strahlkraft des höfischen Stils und geben dem Werk seine goldene Grundfarbe. Dabei stehen sie ganz im Sinne der barocken Symbolsprache für Pracht, Ruhm und königliche Macht – zugleich eine Lobpreisung Gottes, Frankreichs und Ludwig XIVs. Zu Beginn lohnt es sich, auf die charakteristische Rondeau-Form zu achten, bei dem die bekannte Fanfare, ähnlich eines Refrains, immer wiederkehrt. So bildet sie das Herzstück der Komposition. Auch zeichnet sich das Werk durch den stetigen Wechsel zwischen empfindsamen, solistischen Passagen und festlichen, jubelnden Tutti-passagen aus. Diese Wechsel sind immer textlich verankert – Text und Orchestrierung bilden eine sich gegenseitig verstärkende Einheit. In Momenten der Ehrfurcht kehrt Ruhe ein, die zur Andacht einlädt, in Momenten der Lobpreisung lebt das Orchester auf, hier wird gefeiert.

Während der intimen Momente – etwa im „*Judex crederis*“, wenn der Tenor das Erscheinen des Weltenrichters ankündigt, oder in „*Te per orbem*“, einer andächtigen Huldigung Jesu Christi – schweigen die Pauken und Trompeten.

Auch das Orchester nimmt sich zurück, die Worte der Sänger*innen stehen im Fokus. Diese Reduktion verstärkt den Kontrast zu den Tuttimomenten und verleiht den intimen Eindringlichkeit. Besonders die Gesangssolist*innen werden in diesen Momenten eingesetzt, etwa im „Te aeternum Patrem“. Hier klingen Dankbarkeit, Ehrfurcht und zarte Bitte spürbar an. Aber auch die Instrumentalist*innen haben solistische Momente, oft als Echo des bereits Gehörten. So schleicht sich im „Aeterna fac“ schon in der Gesangspassage eine Flötenmelodie ein, die das Gesungene aufgreift, ausschmückt und die emotionale Wirkungskraft vervielfältigt.

In Momenten der Lobpreisung Gottes aber, wie im „Pleni sunt coeli et terra“, erklingen Sänger*innen und Orchester mitsamt Pauken und Trompeten in vollster Pracht. So auch im fulminanten Finale, das Gott als Hoffnungsträger preist: Die bekannte Fanfare wird ausgebaut, bevor die Gesangsstimmen einsetzen und den Herrn aus allen Himmelsrichtungen preisen. Dabei scheinen sich die Stimmen stetig zu übertreffen. Es entsteht eine eindrucksvolle Pluralität, die das gesamte Werk in einem strahlenden, fast schon überwältigenden Höhepunkt enden lässt.

Ein musikalischer Sozialbeitrag

Anfang 1785 erhielt Mozart von der Wiener Tonkünstlersozietät, einer Absicherungskasse für Hinterbliebene verstorbener Musiker, einen Kompositionsauftrag. Freiberuflich tätig, war Mozart interessiert, in die Sozietät aufgenommen zu werden und daher bestrebt, dem Gesuch nachzukommen. Zeit hatte er keine, denn er war durch Konzerte stark ausgelastet. Dieser Zeitdruck mag ein ausschlaggebender Impuls für den Kompositionsprozess des „Davide penitente“ gewesen sein. Ursprünglich hatte Mozart einen „Psalm“ versprochen, lieferte jedoch die deutlich kürzere Kantate. Für deren Komposition griff er auf seine groß angelegte, aber unvollendet gebliebene Messe in c-Moll zurück, die bis dato nur einmal aufgeführt worden war. Diese überarbeitete er und unterlegte einen italienischen Text, der Psalmverse und Bußgebete im Stil des Alten Testaments aufgreift. Obgleich des Titels, erscheint der für seine Sünden büßende und Verzeihung erfliehende David nicht im Text.



Zuschauerraum im Alten
Burgtheater in Wien,
Gemälde von Gustav Klimt,
1888

Für seine Umsetzung verwendete Mozart die Musik des Kyrie und große Teile des Gloria seiner Messe. Aus ihnen formte er zehn Sätze für drei Solostimmen, Chor und Orchester. Besonders hervorzuheben sind die fünf- und achtstimmigen Chorsätze, die immer wieder in Echo- und Imitationsvariationen auftauchen und dem Werk seine heilige Atmosphäre verleihen. So zum Beispiel im vierten Satz, in dem der fünfstimmige Chorsatz von den punktierten Rhythmen der Streicher getragen wird, oder im ehrfürchtigen siebten. Neben den parodierten Elementen fügte Mozart noch drei Neukompositionen hinzu: Eine lebhaftes Sopranarie im sechsten Satz, eine gefühlvolle Tenorarie im achten Satz und eine umfangreiche, 40-taktige Kadenz im Finale. Auffallend ist der oft minimalistische Einsatz der Blechbläser. So erfüllen die Posaunen eine stützende, niemals dominierende Funktion und bilden den Rückhalt der anderen Gruppen. Auch an anderen Stellen fällt die fehlende Blechbläserpräsenz auf: Der neunte Satz beginnt mit Streichern, Oboen und Fagotten, lässt aber die oft so wegweisenden Hörner außen vor. Das hat zur Folge, dass der Fokus auf dem Gesungenen liegt. Die Sänger*innen fungieren als Sprachrohr der heiligen Preisungen, während das Orchester eine zuarbeitende Position einnimmt. Im Zentrum steht die Hervorhebung der Texte. Auch in der eingefügten Kadenz, kurz vor Ende des zehnten Satzes ist dieser Fokus zu erkennen. Um die Preisung Gottes gebührend auszudrücken, wählt Mozart ein von Chor und Orchester eingeleitetes Terzett der Solist*innen – ein Ruhemoment der persönlichen Huldigung, der in einer vielstimmigen Lobpreisung kulminiert. Mit einem gewaltigen Aufgebot an Musiker*innen – ca. 80 Instrumentalist*in-

nen und 60 Chorist*innen – fand die Uraufführung am 13. März 1785 unter Mozarts Leitung im Wiener Burgtheater statt. Obwohl neben seinem Requiem heute Mozarts bedeutendste Kirchenmusik, fand sich nur ein beschauliches Publikum ein. Auch Mozarts Vorhaben, in die Sozietät aufgenommen zu werden, scheiterte: Er konnte den verlangten Taufschein nicht vorlegen. Und so hinterlässt er mit seinem „Davide penitente“ ein eindrucksvolles Zeugnis seines schöpferischen Genies, das zwischen fehlgeschlagener persönlicher Ambition, christlicher Tradition und musikalischer Oppulenz steht.

Die Solist*innen

Anna Nekhames ist Ensemblemitglied der Oper Frankfurt. Hier feierte sie große Erfolge in der Titelpartie von Reimanns „Melusine“, außerdem zählen u. a. Königin der Nacht (Die Zauberflöte), Musetta (La Bohème) und Olympia (Les Contes d'Hoffmann) zu ihrem Repertoire.

Natascha Jung tritt als Sängerin auf, war Solo-Gastmitglied der Oper Frankfurt und Mitglied des Opernchores am Hessischen Staatstheater Wiesbaden. Seit der Spielzeit 2015/16 ist sie Mitglied des Opernchores am Stadttheater Gießen und hier verschiedentlich solistisch zu erleben.

Julia Araújo gab ihr Europadebüt als Micaela (Carmen) am Teatro Bellini. Seit der Spielzeit 2022/23 ist sie Ensemblemitglied am Stadttheater Gießen. Hier sang sie u. a. Leonora (Der Troubadour), Tatjana (Eugen Onegin) und Adina (L'elisir d'amore).

Sora Winkler debütierte an den Theatern Mannheim und Heidelberg und gastierte in Ibiza und Südkorea. Seit 2009 ist sie Mitglied des Opernchores am Stadttheater Gießen. Hier sang sie solistisch u. a. die Partien Cherubino (Le nozze di Figaro) und Giannetta (L'elisir d'amore).

Georg Poplutz, Lied- und Oratorientenor, konzertiert bei namhaften Festivals und in bedeutenden Kirchen und Konzertsälen im In- und Ausland. Als Solist wirkt er an zahlreichen Rundfunk- und CD-Produktionen mit.

Tomi Wendt trat u. a. im Prinzregententheater München und an den Staatsopern Stuttgart und Augsburg in Erscheinung. Seit 2007 ist er Ensemblemitglied am Stadttheater Gießen, wo er Partien wie Papageno (Die Zauberflöte), Figaro (Le Nozze di Figaro) und Gomez (The Addams Family) sang.

Der Opernchor

Der **Opernchor des Stadttheaters Gießen** wurde 1936 gegründet, um an dem seit 1907 bestehenden Stadttheater auch Musiktheaterproduktionen mit hauseigenen Kräften realisieren zu können. Langjährige und prägende Chordirektoren waren Walter E. Hamel (1978–1997) und Jan Hoffmann (1998–2023), der die Qualität des Chors durch kontinuierliche Arbeit am Klangbild erheblich zu steigern vermochte. Seit 2023 ist Moritz Laurer Chordirektor des Opernchors.

Die 17 Sänger*innen bilden gemeinsam einen äußerst harmonischen Klangkörper, der der stilistischen Vielfalt seiner Aufgaben in Perfektion gerecht wird. Neben den Chorpartien der Opern des 17. bis 21. Jahrhunderts bringt der Chor auch große sinfonische Chorwerke gemeinsam mit traditionsreichen Chorgemeinschaften zur Aufführung, wirkt in Sinfoniekonzerten mit und erarbeitet A cappella-Konzerte auf höchstem Niveau. In jeder Spielzeit gestaltet der Opernchor gemeinsam mit dem Philharmonischen Orchester Gießen und dem Gießener Konzertverein zwei Konzerte mit Chorsinfonik. Das nächste Chorkonzert findet am 14. Mai 2026 im Stadttheater Gießen statt. Auf dem Programm steht Johannes Brahms' „Ein deutsches Requiem“.

Wenn Sie selbst Lust haben, als Chorsänger*in beim nächsten Konzert auf der Bühne zu stehen, ist in der neuen Spielzeit ab September der beste Einstieg dafür! Kontakt: extrachor@stadttheater-giessen.de

IMPRESSUM

Herausgeber: Stadttheater Gießen GmbH

Spielzeit 2025/2026

Intendantin: Simone Sterr

Geschäftsführender Direktor: Dr. Martin Reulecke

Redaktion: Julia van der Horst

Corporate Design: YOOL GmbH & Co. KG | www.yool.de

Gestaltung: Marion Burbulla | Druck: Druckerei Bender GmbH

Die Texte sind Originalbeiträge von Julia van der Horst.

Bildnachweise: Meissonier: The Met, Martin: Château de Versailles,

Klimt: Wien Museum

