



Förderverein **Kirchenmusik Liebfrauen** Bochum Linden

Programm

- Wahrlich, wahrlich, ich sage euch** Johann Rosenmüller
„Andere Kernsprüche“ Nr. 16 (1619–1684)
- Lobe den Herrn, meine Seele** Philipp Heinrich Erlebach
Kantate für vier gemischte (1657–1714)
Stimmen, fünfstimmiges Streich-
Orchester und Basso continuo
- Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz** Georg Philipp Telemann
TWV 1:1241 (1681–1767)
- Der jüngste Tag wird bald sein
Ziel erreichen** Georg Philipp Telemann
TWV 1:302 (1681–1767)
- Sinfonia in D-Dur** Johann Sebastian Bach
aus Kantate BWV 42 (1685–1750)
- Gloria in D-Dur** Antonio Vivaldi
RV 589 (1678–1741)

1. Gloria in excelsis
2. Et in terra pax
3. Laudamus te
4. Gratias agimus tibi
5. Propter magnam gloriam tuam
6. Domine Deus
7. Domine fili unigenite
8. Domine Deus, agnus Dei
9. Qui tolis peccata mundi
10. Qui sedes ad dexteram patris
11. Quoniam tu solus sanctus
12. Cum sancto spiritu

Ausführende:

Ina Stock – Oboe 1
Clara Geuchen – Oboe 2
Annette Wehnert – Violine 1
Sara Hubrich – Violine 2 und Viola
Cosima Nieschlag – Viola
Johannes Porfetye - Viola
Susanne Wahmhoff – Barockcello
Veit Scholz - Fagott
Friedrich Storfinger - Truhenorgel

Sopran: Heike Glücker, Stefanie Groß, Andrea Kampmann (Solo), Dagmar Komberg,
Alina Lange, Hiltrud Lehmkuhler, Sabine Siegel (Solo), Susanne Stolzenberg
Alt: Andrea Boresch, Kerstin Rupprecht, Birgit Stecker-Dick (Solo),
Barbara Utikal, Andrea Unterberg, Herlind Wullenkord
Tenor: Dirk Bohmeier, Stephan Günter,
Jürgen Jansen, Wieland Wilzek (Solo)
Bass: Hans-Werner Boresch, Andreas Davidheimann, Ulrich Enste,
Hermann Kisters, Gregor Viefhaus (Solo)

Siegfried Kühbacher - Leitung

Geistliche Musik um 1700

Die auf dem Programm stehenden Werke bieten einen Querschnitt geistlicher Musik der Zeit von der Mitte des 17. bis zum ersten Drittel des 18. Jahrhunderts. Zwischen deren Komponisten gibt es eine Fülle von Beziehungen, teils persönlicher, immer aber professioneller Natur.

Der älteste, Johann Rosenmüller (1617 [?]-1684), war auch nach seinem Tod noch bekannt und geschätzt, was zu dieser Zeit nicht selbstverständlich war. Georg Philipp Telemann (1681-1767) schreibt in seiner Autobiographie von 1740, Rosenmüller habe zu den Komponisten gehört, die er in seinen Anfangsjahren als Muster für seine „künftige Kirchen- und Instrumental-Music“ gewählt habe. Johann Sebastian Bach (1685-1750) übernahm eine Choralbearbeitung Rosenmüllers in eine seiner Leipziger Kantaten (BWV 27), eine damals durchaus geläufige Vorgehensweise.

Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714) verfügte im Musikalienbestand der von ihm geleiteten Rudolstädter Hofkapelle über einige Werke Telemanns, was für das Ansehen des aufstrebenden Komponisten spricht, der immerhin eine Generation jünger als Erlebach war. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich die beiden Musiker 1710 persönlich kennen lernten, als der Eisenacher Herzog, in dessen Diensten Telemann damals stand, nach Rudolstadt reiste.

Gut bekannt miteinander waren Telemann und Johann Sebastian Bach, der Werke seines vier Jahre älteren Kollegen zum eigenen Gebrauch kopierte (und damit seine Wertschätzung bezeugte). Telemann wiederum verfasste auf den Tod Bachs ein Sonett, dessen Schlusszeilen lauten: „Doch was insonderheit Dich schätzbar machen kann, / Das zeigt uns Berlin in einem würd'gen Sohne“. Dies ist ein Hinweis auf Carl Philipp Emanuel Bach, der ein Patensohn Telemanns war und später dessen Nachfolger als Hamburger Musikdirektor werden sollte.

Der Venezianer Antonio Vivaldi (1678-1741) war im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts als Komponist und Violinist europaweit berühmt. Seine Hauptwirkungsstätte war das *Ospedale della Pietá*, ein Waisenhaus für Mädchen, an dem Jahrzehnte zuvor Rosenmüller tätig gewesen war. Insbesondere Vivaldis Instrumentalmusik wurde durch Drucke und Abschriften weit verbreitet. Der junge Johann Sebastian Bach bearbeitete, wohl zu Studienzwecken, Konzerte des Italieners für Tasteninstrumente. Noch in seiner Leipziger Zeit arrangierte Bach ein Konzert Vivaldis für die singuläre Besetzung mit vier Cembali. Anlass dafür war wohl, dass Bach Aufführungsmaterialien für das Collegium musicum (ein studentisches Orchester) benötigte, das er seit 1729 leitete und das ein Vierteljahrhundert zuvor Telemann gegründet hatte.

Johann Rosenmüller wäre fast Thomaskantor (und damit einer der Vorgänger Bachs) in Leipzig geworden: Die Stelle war Rosenmüller – der in einer Gratulationsschrift als „der Welt beliebten Musi hochbefsissener und viel berühmter Componist“ gelobt wird – schriftlich zugesagt worden, als der Vorwurf der Päderastie die weitere Karriere in Leipzig verhinderte. Rosenmüller entzog sich der Untersuchung durch Flucht. Nach einem längerem Aufenthalt in Venedig verbrachte Rosenmüller seine letzten Jahre als Hofkapellmeister in Wolfenbüttel. – Das heute zu hörende Werk stammt aus der Leipziger Zeit und wurde 1652 gedruckt. Es handelt sich um eine *Spruchmotette*, deren Textgrundlage aus der Bibel stammt (hier ein Jesus-Wort aus dem Johannes-Evangelium). Der Komponist gliedert die Vorlage in Sinneinheiten, die auf jeweils eigene Weise vertont werden. Ein oft angewandtes Mittel ist die Imitation, d. h. die einzelnen Stimmen setzen nacheinander mit gleichen oder ähnlichen Motiven ein. Dass den Instrumenten an einigen Stellen eine eigenständige Funktion zugewiesen wird, gehört zu den modernen Zügen der Motette.

Auch Philipp Heinrich Erlebachs Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ basiert auf Bibelworten. In diesem Werk sind die ersten fünf Verse aus Psalm 103 mit den Einsetzungsworten Jesu verbunden, die den Solisten Tenor (Erzähler) und Bass (Jesus) vorbehalten sind. Den Abschluss bildet eine Bearbeitung des Chorals „Sei Lob und Preis mit Ehren“. Mit diesem Kirchenlied, das den traditionellen textlichen Rahmen des Bibelworts erweitert, mit den prägnanten Sologesängen und einer stärkeren Einbindung des (hier fünfstimmigen) Instrumentalsatzes gehört Erlebachs Komposition einer neueren Generation von Kirchenmusik an.

In seiner Lebensbeschreibung entwirft Georg Philipp Telemann ein Bild seiner Jugend, das geprägt war von Verwandten, die der früh verwitweten Mutter einredeten, aus Angst vor einer trüben Zukunft das Kind von musikalischen Tätigkeiten fern halten zu müssen. Dass der Knabe dann in seiner Schul- und Studentenzeit immer wieder auf Menschen und auf Gelegenheiten stieß, die ihn mit Musik konfrontierten, wird von ihm auf göttliche Fügung zurück geführt. Immerhin wurde Telemann zu Lebzeiten einer der in Deutschland am meisten geschätzten und weit über sein Vaterland hinaus bekannten Komponisten. – Die Kantate „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz“ zählt zu seinen frühesten Kirchenwerken: Sie wird von einigen Wissenschaftlern noch in die Hildesheimer Schulzeit datiert, von anderen in die Leipziger Studentenjahre. Das Werk gehört einem gegenüber Erlebach noch neueren Typus an, indem zwei Chorsätzen, die auf Versen des 51. Psalms basieren, jeweils Solosätze mit neu gedichteten Texten folgen, die die voran gehenden Bibelworte reflektieren. Den Abschluss bildet wiederum eine Kirchenlied-Bearbeitung; der Choraltext macht deutlich, dass die Kantate zum Pfingstfest komponiert wurde. Das Instrumentalensemble ist wiederum fünfstimmig, hier aber – in typisch französischer Manier – mit drei Bratschen als Mittelstimmen, über die sich die Violinstimme umso strahlender erheben kann (insbesondere in den Läufen der Choralbearbeitung). Der ausgedehnteste Satz steht am Beginn: Er ist komponiert als Variationenfolge über einem gleich bleibenden

Bass (in diesem Fall eine absteigende Tonleiter): Zur Vielfalt der Veränderungen – z. B. durch den Wechsel der beteiligten Stimmen und durch die Veränderung der Bewegung – tritt als weiteres konstantes Element die Violinmelodie am Beginn, die im Verlauf des Satzes mehrfach aufgegriffen wird. In jüngster Zeit wies der Musikwissenschaftler Steven Zohn auf die konzeptionelle Ähnlichkeit dieses Satzes mit einem Sonatensatz von Erlebach hin.

In den Jahren 1708 bis 1712 war Telemann als Konzertmeister am Hof zu Eisenach beschäftigt. Die Kantate „Der jüngste Tag“ stammt aus dieser Zeit; sie ist für das Kirchenjahr 1710/11 komponiert, ihr Text stammt aus der Sammlung „Geistliches Singen und Spielen“ des mit Telemann befreundeten Pastors Erdmann Neumeister, der seine Vorstellung von einer zeitgemäßen geistlichen Dichtung so formulierte: „Soll ich's kürzlich aussprechen, so siehet eine Cantata nicht anders aus als ein Stück aus einer Opera“. Neben Bibelwort und Kirchenlied reichert er den Text mit eigenen poetischen Dichtungen an, die als Arie und – was als besonders neu und opernnahe empfunden wurde – als Rezitativ vertont wurden. In „Der jüngste Tag“ rahmen zwei solcher gering besetzten Rezitative einen Chorsatz (eine Strophe des Liedes „Es ist je gewisslich wahr“) ein. Der Chorsatz „Siehe, der Herr wird kommen“ – der einzige Abschnitt auf der Grundlage eines Bibeltextes (Jesaja 66,15) – steht zwischen den beiden Arien des Werks. Diese beiden symmetrischen Blöcke werden wiederum durch die einleitende Sinfonia und den abschließenden Choral umrahmt, denen die Melodie „Es ist je gewisslich wahr“ zugrunde liegt, die in der Sinfonia im instrumentalen Bass versteckt ist.

Als die Stelle des Leipziger Musikdirektors und Thomaskantors 1722 vakant wurde, bewarb sich Telemann, der dann aber – nach der Zusage einer Gehaltserhöhung – in vergleichbarer Position in Hamburg verblieb. Die Stelle erhielt schließlich 1723 Johann Sebastian Bach, zu dessen wichtigsten Aufgaben gehörte, für die Musik in den Hauptkirchen zu sorgen. In den ersten Jahren komponierte Bach eine große Anzahl von Kantaten, die er in der Thomas- und in der Nikolaikirche aufführte. Dabei war er um Abwechslung bemüht, indem er den Radius des Möglichen geradezu systematisch ausschritt. Die meisten Kantaten beginnen – wie Telemanns „Schaffe in mir, Gott“ – mit Chorsätzen, manchmal wählte er aber auch andere Lösungen. So steht am Anfang der Kantate, die er am Sonntag nach Ostern 1725 aufführte, ein groß angelegter Instrumentalsatz, den wir heute hören werden. Bach setzt ein vierstimmiges Streicherensemble und ein Bläsertrio (zwei Oboen und Fagott) ein, die auf vielfältige Weise gegenüber gestellt und verbunden werden. Der Satz ist wie eine Dacapo-Arie dreiteilig angelegt: Der dritte Abschnitt ist – nach einer Adagio-Kadenz – die tongetreue Wiederholung des ersten. Es wird vermutet, dass Bach hier auf den ersten Satz eines zuvor komponierten Instrumentalwerkes zurückgriff.

Antonio Vivaldi war auch unter dem Namen „prete rosso“ bekannt: „rosso“ bezieht sich auf seine rote Haarfarbe, „prete“ auf seinen eigentlichen Beruf als Priester. Er wurde allerdings bereits 1705 vom Messelesen befreit, zumindest offiziell aus gesundheitlichen Gründen. Eine oft erzählte Anekdote beschreibt, wie Vivaldi während einer Messfeier plötzlich in der Sakristei verschwand, um einen musikalischen Einfall zu notieren, um danach mit dem Zelebrieren fortzufahren. Jedenfalls war die Dienstbefreiung seinen vielfältigen musikalischen Aktivitäten als Komponist, Virtuose, Opernunternehmer und Instrumentallehrer gewiss zuträglich. Das auf eine Stiftung zurück gehende venezianische Waisenhaus, an dem er viele Jahre tätig war, genoss internationalen Ruf. Zum Programm einer Venedig-Reise im 18. Jahrhundert gehörte auch der Besuch eines Konzerts am Ospedale (oder an einer vergleichbaren Einrichtung).

Wahrscheinlich ist von Vivaldis geistlichen Werken nur ein kleiner Teil erhalten. So ist z. B. keine vollständige Messkoposition überliefert, wohl aber einzelne Sätze, die durchaus ihre Verwendung im Gottesdienst fanden. Zu diesen gehören zwei *Gloria*-Sätze, von denen das heute aufgeführte Werk eine der bekanntesten Vokalschöpfungen Vivaldis ist. Es ist – wie z. B. auch die Messen Bachs – im Stil einer *Kantatenmesse* angelegt, das heißt: Der *Gloria*-Text wird in inhaltlich sinnvolle Abschnitte gegliedert, die als in sich geschlossene Sätze vertont werden. Vivaldis *Gloria* besteht aus zwölf hinsichtlich Besetzung und Kompositionsweise sehr unterschiedlichen Sätzen. Der erste Satz z. B. gehört dem konzertanten Stil mit selbstständig geführtem Orchester an, „Laudamus te“ ist eine Arie (hier für zwei Soprane und Streicher), der vierte Satz ist eine kurze Einleitung zum fünften („Propter magnam gloriam tuam“), der als knappe Chor-Fuge mit lediglich stützendem Instrumentarium dem polyphonen Stil zugehört. Aufmerksam gemacht sei noch auf den zweiten Satz, „Et in terra pax“, der nicht nur durch ungewöhnliche Harmonien auffällt, sondern auch durch eine Instrumentalfigur mit kürzer werdenden Notenwerten, die fast immer präsent ist. Besonders eingängig ist die Sopran-Arie „Domine Deus“ (Nr. 6) im wiegenden Siciliano-Rhythmus mit dem Solo-Instrument Oboe. Kurz vor Schluss, in „Quoniam tu solus sanctus“ (Nr. 11) schlägt Vivaldi einen Bogen zum einleitenden „Gloria“-Satz, bevor das Werk mit dem traditionell als Fuge vertonten Text „Cum sancto spiritu“ endet. Bei diesem letzten Satz bediente sich Vivaldi übrigens einer Komposition von Giovanni Martino Ruggieri (gest. 1725), was im frühen 18. Jahrhundert – wie bereits dargelegt – nicht unbedingt ehrenrührig war. Offenbar hielt Vivaldi Ruggieris Fuge für besonders angemessen, denn in seiner anderen *Gloria*-Komposition griff er auf dieselbe Vorlage zurück.