

Soli Deo Gloria

**Kantaten und Motetten
aus dem Hochbarock**

Hochschulchor und Solisten

**Studierende der „Historischen Interpretationspraxis“
Winfried Toll, Musikalische Leitung**

**Donnerstag 8. Juli 10
19.30 Uhr Großer Saal**

Soli Deo Gloria

Kantaten und Motetten aus dem Hochbarock

Antonio Vivaldi (1678 – 1741)

Domine ad adjuvandum me festina, RV 593

für Sopran, gemischten Chor, Streicher und Basso continuo

Lisa Rothländer, Sopran

Antonio Vivaldi (1678 – 1741)

In furore iustissimae irae, RV 626

für Sopran, Streicher und Basso continuo

Agnes Kovacs, Sopran

Francesco Maria Veracini (1690 – 1768)

Sonata Accademica Nr. 8 in e-moll, op. 3

Allegro

Largo

Giga

Ensemble *“Tempesta Reale”*

Michele Cherchi, Violine

Gesine Petersmann, Violoncello

Manuel Dahme, Cembalo

Michele Cherchi spielt eine Violine von Desiderio Quercetani.

Antonio Lotti (1667 – 1740)

Credo in F

für gemischten Chor, Streicher und Basso continuo

Pause

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

Christ lag in Todes Banden, BWV 4

für Solisten, gemischten Chor, Streicher und Basso continuo

Lisa Rothländer, Sopran

Niklas Romer, Altus

Sören Richter, Tenor

Philipp Mehr, Bass

Michele Cherchi, **Ju-Hyun Song**, **Tianshu Jin**, **Kerstin Fahr**,

Simon Heim, Violine

Johanna Brückner, **Min-Kyeong Chang**, Viola

Gesine Petersmann, **Ulrich Fiedler**, Violoncello

Jane Lazarovic, Barockbass

Avital Reshef, Theorbe

Peter Scholl, Cembalo / Orgel

Hochschulchor der HfMDK Frankfurt

Winfried Toll, Musikalische Leitung

Antonio Vivaldi (1678 –1741)
Domine ad adjuvandum me festina

1. Chor

Domine ad adjuvandum me festina
(Herr, eile mir zu helfen!)

2. Arie

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.
(Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist.)

3. Chor

Sicut erat in principio et nunc, et semper, et in saecula saeculorum,
Amen.
(Wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.)

Antonio Vivaldi (1678–1741)
In furore iustissimae irae

Allegro

In furore iustissimae irae
Tu divinitus facis potentem.
Quando potes me reum punire
Ipsum crimen te gerit clementem.

Recitativo

Miserationum Pater piissime,
Parce mihi dolenti
Peccatori languenti,
O Jesu dulcissime.

Largo

Tunc meus fletus
Evadet laetus
Dum pro te meum
Languescit cor.
Fac me plorare,
Mi Jesu care,
Et fletus laetum
Fovebit cor.

Allegro

Alleluia.

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)
Christ lag in Todes Banden BWV 4

Versus 1

Christ lag in Todesbanden für unsre Sünd gegeben,
er ist wieder erstanden und hat uns bracht das Leben.
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein und singen halleluja.

Versus 2

Den Tod niemand zwingen kunnt bei allen Menschenkindern;
das macht' alles unsre Sünd, kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald und nahm über uns Gewalt,
hielt und in seinem Reich gefangen. Halleluja.

Versus 3

Jesus Christus, Gottes Sohn, an unsre Statt ist kommen
und hat die Sünde weggetan, damit dem Tod genommen
all sein Recht und sein Gewalt; da bleibet nichts denn Tods Gestalt,
den Stachel hat er verloren. Halleluja.

Versus 4

Es war ein wunderlicher Krieg, da Tod und Leben rungen;
das Leben behielt den Sieg, es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündigt das, wie ein Tod den andern fraß,
ein Spott aus dem Tod ist worden. Halleluja.

Versus 5

Hier ist das rechte Osterlamm, davon Gott hat geboten,
das ist hoch an des Kreuzes Stamm in heißer Lieb gebraten.
Das Blut zeichnet unser Tür, das hält der Glaub dem Tode für,
der Würger kann uns nicht mehr schaden. Halleluja.

Versus 6

So feiern wir das hohe Fest mit Herzensfreud und Wonne,
das uns der Herr erscheinen läßt. Er ist selber die Sonne,
der durch seiner Gnaden Glanz erleuchtet unsre Herzen ganz,
der Sünden Nacht ist verschwunden. Halleluja.

Versus 7

Wir essen und leben wohl in rechten Osterfladen;
Der alte Sauerteig nicht soll sein bei dem Wort der Gnaden.
Christus will die Koste sein und speisen die Seel allein,
der Glaub will keins andern leben. Halleluja.

Agnes Kovacs schloss 2003 ihr Studium an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest mit ihrem Diplom in Chorleitung und Musiktheorie ab. Derzeit studiert sie Operngesang an der HfMDK Frankfurt am Main, in der Klasse von Heidrun Kordes. Ihre Studien ergänzte sie durch Meisterkurse bei Anna Reynolds, Walter Moore, Beate Heuer-Christen und Helen Donath. Als Solistin ist sie gleichermaßen im Lied- und Oratorienfach sowie in der Neuen Musik und in der Historischen Interpretationspraxis heimisch. Sie ist Mitglied und Solistin verschiedener professioneller Ensembles: Purcell-Chor, Corvina Consort, Collegium Bach im Fluss der Zeit. 2008 gewann sie zum zweiten Mal das Ungarische Staatliche Eötvös-Stipendium.

Die vielseitig begabte Sopranistin **Lisa Rothländer** studierte nach dem Abitur an der Hochschule für Musik und Theater in München zunächst Lehramt Musik für das Gymnasium mit dem Hauptfach Orgel bei Prof. Martha Schuster und dem Schwerpunktfach Gesang bei Barbara Ebel und Prof. Henriette Meyer-Ravenstein. Nach dem Abschluss mit dem ersten Staatsexamen 2008, studiert sie momentan bei Prof. Heidrun Kordes Operngesang an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main und legte ihr Vordiplom im Sommer 2009 ab. Diverse Meisterkurse belegte sie bei Beata Heuer und Henriette Meyer-Ravenstein. Neben der Arbeit an Opernpartien wie der Blondin oder Olympia, interpretiert die Koloratursopranistin vor allem Bach und Händel und ist für neue Musik aufgeschlossen, wie zum Beispiel die Uraufführung von Larssons „In the midst of death we are in life“.

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Domine ad adjuvandum me festina

Der 1678 in Venedig geborene Barockmusiker Antonio Vivaldi komponierte über 50 geistliche Vokalwerke. Die meisten schuf er für das Pio Ospedale della Pietà, ein Kloster und Waisenhaus in Venedig, in dem er seit 1703 als Dirigent, Violinlehrer und Hauskomponist arbeitete. Mädchenchor und Orchester galten als überaus begabt und konnten sich auch über die Grenzen Venedigs hinaus einen Namen machen. Auffallend dabei ist, dass sämtliche Werke Vivaldis tiefere Tenor- und Bassstimmen enthalten, obwohl ihm nur Mädchenstimmen zur Verfügung standen. Man geht heute davon aus, dass es tatsächlich Sängerinnen gab, die diese tiefe Lage mit ihrer Stimme erreichen konnten. Als mit der Zeit Vivaldis guter Ruf etabliert war, erhielt er auch aus anderen Quellen Aufträge für vokale Kirchenmusik.

Sein eindrucksvolles *Domine ad adjuvandum me festina* in G-Dur schrieb er für Doppelchor und Orchester zwischen 1720 und 1735;

die genaue Entstehungszeit ist nicht bekannt. Der „Coro I“ besteht aus Sopran, einem Chor aus Sopran, Alt, Tenor und Bass, zwei Oboen und Streichern; „Coro II“ setzt sich aus einem weiteren Chor aus Sopran, Alt, Tenor, Bass und nochmals Streichern zusammen. Die zwei Chöre singen lebhaft im Wechsel – oftmals erscheint der Coro II wie ein sanftes Echo des Coro I, andere Male agieren beide gleichberechtigt. Das gesangliche Ineinandergreifen der beiden Chöre erschafft dabei einen komplexen Klang. Ein von Vivaldi hinzugefügtes Allegro soll die Dringlichkeit des Wortes *festina* („eilen“) und dem damit verbundenen Anliegen vermitteln.

Der Titel des Stücks, der sich mit „Herr, eile mich zu erretten“ übersetzen lässt, bildet die Antwort auf den Psalmvers „Deus in adiutorium meum intende“ („O Gott, komm mir zu Hilfe“). Beide Verse entstammen dem biblischen Psalm 69 und werden traditionell zu Beginn der Vesper gebetet.

Antonio Vivaldi (1678–1741)

In furore iustissimae irae

Die Motette *In furore iustissimae irae* in c-Moll komponierte Vivaldi wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Rom Mitte der 1720er. Das Schema bleibt immer unverändert: zwei Da-capo-Arien umschließen ein kurzes Rezitativ, abgeschlossen von einem Alleluia. *In furore* beginnt mit dramatischen Streichern, die den Solo Sopran einleiten. Zuerst geht es um den Zorn Gottes über die menschlichen Sünden, der mit schnell wiederholten Noten des Soprans und starken dynamischen Akzenten des Orchesters hervorgehoben wird. Besonders die impulsiven Koloraturen geben dem Sopran die Chance, Können und Virtuosität zu beweisen. Diese so erzeugte kraftvolle Atmosphäre wird nur durch einen kurzen Stimmungswechsel ins leise Bedächtige unterbrochen. Nach kurzer Zeit wird die anfängliche Turbulenz jedoch sofort wieder aufgebaut. Das Rezitativ dagegen ist weitaus ruhiger: Die Sängerin artikuliert die Bitte um Vergebung der Sünden und setzt dabei Suspiratio-Figuren ein, um ihr Klagen noch eindringlicher zu gestalten. Die melodische Figur der Suspiratio beschreibt lautmalerisch das Seufzen und Stöhnen durch einen nach unten geführten Halbtonschritt, auf den eine kurze Pause folgt. In der dritten Arie bringt die Sängerin die Hoffnung zum Ausdruck, ihre Tränen mögen sich in Freude umkehren, um dann letztendlich mit dem Alleluia die Motette heiter und hoffnungsvoll abzuschließen.

Annika Leitsch

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Christ lag in Todes Banden BWV 4

Johann Sebastian Bachs Kantate *Christ lag in Todesbanden* ist eine sogenannte Choralkantate, also eine Kantate, die in musikalisch unterschiedlich gearbeiteten und besetzten Sätzen mehrere oder alle Strophen eines Chorals vertont. Die nicht überlieferte Urfassung dieser Kantate schrieb Bach wohl in Arnstadt um 1707. Sie gehört demnach zu seinen frühen Werken, entstanden an Bachs erster kirchenmusikalischer Wirkungsstätte. Im Jahr 1725 bot sich für Bach in Leipzig eine Wiederverwendung dieses Frühwerks für den Ostersonntag an, da er diesen Kantatenjahrgang zunächst als Choralkantatenjahrgang konzipiert hatte. *Christ lag in Todesbanden* ist im Vergleich zu den meisten späteren Kantaten Bachs recht spärlich besetzt: Bei Aufwendung aller zur Verfügung stehender Kräfte ergibt das im zweiten Satz ein fünfstimmiges Streicherensemble (inklusive der Continuo-Gruppe) mit vierstimmigem Chor. In Leipzig hatte Bach die Chorstimmen zusätzlich mit Posaunen und Zinken gestützt.

Der Kantate liegt der Luther-Choral *Christ lag in Todesbanden* aus dem Jahr 1524 zugrunde, der melodisch wie inhaltlich von dem Osterlied *Christ ist erstanden* abgeleitet ist. Dessen etwa um 1100 entstandene früheste Fassung stammt melodisch und inhaltlich wiederum von der Ostersequenz *Victimae paschali laudes* ab. Der Text Luthers bietet einige schroffe literarische Bilder, die zu vertonen für Bach eine willkommene Herausforderung gewesen sein muss. Luthers Choral handelt von der Paradoxie, dass Christus durch seinen Tod den Tod besiegte und somit dessen umfassend zerstörerische Macht über die Menschen brach.

Auf eine kurze einleitende Sinfonia, die Fragmente der Choralmelodie verarbeitet, folgen die sieben Strophen des Luther-Chorals. Ungewöhnlich für eine Bach-Kantate ist, dass sie keine Rezitative enthält, was sogar im Vergleich zu den anderen *Choralkantaten* Bachs untypisch ist. Da-capo-Arien fehlen hier ebenfalls, darüber hinaus steht jeder Satz in der gleichen Tonart. Vieles an diesem Frühwerk erscheint archaisch und verweist zurück ins siebzehnte Jahrhundert. Buxtehude und Pachelbel scheinen Pate gestanden zu haben. Die Kantate ist in einem alten Stil komponiert, von dem sich Bach später abgewandt hat. Dennoch ist sie ein zeitloses Meisterwerk. Die auf das einleitende Instrumentalstück folgenden sieben Sätze sind, was ihre Besetzung betrifft, symmetrisch angeordnet: Der erste Satz ist ein Chor, darauf folgt ein Duett, eine Aria, ein Chor, eine Aria, ein Duett und der Schlusssatz ist wiederum ein Chor. In der Praxis wird es unterschiedlich gehandhabt, ob die Kantate chorisch oder solistisch besetzt wird. Die Duette und einstimmigen Arien können durchaus auch chorisch besetzt sein. In der Diskographie finden sich die unterschiedlichsten Kombinationen.

In der ersten Strophe trägt der Sopran die Choralmelodie in langen Notenwerten vor, während die anderen Stimmen in versetzten, imitatorischen Einsätzen für ein dichtes polyphones Gewebe in den Unterstimmen sorgen. Dazu erklingen komplementärhythmische Figuren der Streicher. Zur Schlusszeile des Hallelujas erfolgt eine Tempobeschleunigung.

Das Duett zwischen Sopran und Alt in der zweiten Strophe wird lediglich von der Continuo-Gruppe begleitet. Der Alt folgt dem Sopran in imitatorischer Weise. Die Melodie Luthers ist stark variiert, bleibt aber weiterhin, wie in jedem Satz, erkennbar.

Die dritte Strophe wird vom Tenor vorgetragen und ist wieder näher an Luthers originalem Cantus firmus. Der Triosatz aus Tenor, Violinen und Basso continuo wird von den energischen Violinfiguren angetrieben, die den selbstsicheren Gesang des Tenors umschwirren. Auf das Textstichwort „*nichts*“ hin gelingt Bach eine beeindruckende musikalische Textausdeutung: Der geschwinde Satz wird plötzlich völlig ausgebremst und den fahrigen Violinfiguren wird kurz Einhalt geboten.

Der Chor der vierten Strophe führt den Choral in dichten Einsätzen in einem turbulenten Satz durch und ist der architektonische Mittelpunkt der Kantate. Hierzu sei lediglich kurz das blumige Bild Albert Schweitzers zitiert: „In dem Chor *Es war ein wunderlicher Krieg, da Tod und Leben miteinander rangen* meint man, einen Knäuel kämpfender Leiber zu sehen, wie Michelangelo ihn darstellt“.

Die fünfte Strophe ist in einem ariosen Gesang dem Bass überlassen, den Streicher begleiten und bisweilen imitieren. Hier wird Christus mit dem Osterlamm verglichen. Damit wird an das jüdische Pessach-Fest und den Auszug aus Ägypten erinnert. Das Wort „Würger“ – gemeint ist der Tod – bietet Bach wieder Raum für eine plastische musikalische Textausdeutung.

Das Sopran-Tenor-Duett *So feiern wir das hohe Fest* der siebten Strophe ist von einem punktierten Rhythmus unterlegt, der im Fundus der bachschen Figurenlehre vielfach als „Erhabenheitstopos“ klassifiziert wird. Der Schlusssatz, mit dem Bach in Leipzig die Kantate enden ließ, ist ein schlichter Choral. Es wird vermutet, dass der verschollene Schlusschor der Urfassung umfangreichere Ausmaße hatte.

Markus Kuhn

Diese Programmhefttexte entstanden im Rahmen des Projekts „Konzertdramaturgie“, einer Kooperation der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst mit dem Institut für Musikwissenschaft der Goethe Universität Frankfurt (www.muwi.uni-frankfurt.de, Kooperation Hochschule)