



LANDESMUSIKRAT.NRW

...getröstet werden.

Quirinuskloster
Neuss

Montag
01.11.2021
18:30 Uhr



www.muenstermusikneuss.de

Die Konzerte im Quirinuskloster
werden durchgeführt mit
freundlicher Unterstützung
folgender Unternehmen:

Einhorn-Apotheke Napp
Juwelier Badort
Optik-Mellentini
Bestattungen Broich-Stupp

Jansen Schwarz & Schulte-Bromby

Rechtsanwälte Fachanwälte

Johann Sebastian Bach

Kantate „Aus der Tiefen“ BWV 131

Michel-Richard Delalande

Cantata „De profundis clamavi“

Johann Sebastian Bach

Messe in g-Moll BWV 235

Orchester NORDRHEIN BAROQUE

Ann Cnop, Christine Moran (Violine)
Rafael Roth, Karina Staripolsky (Viola)
Daniela Wartenberg (Violoncello)
Thorsten Drees (Kontrabass)
Rebecca Mertens (Fagott)
Thomas Wormitt (Flöte)
Paulina Gomez, Yun-Man Chang (Oboe)
Toshinori Ozaki (Laute)
Stefan Palm (Orgel)

Elisa Rabanus (S), Julia Spies (A), Angela Froemer (A),
Leonhard Reso (T), Sebastian Klein (B)

Kammerchor Capella Quirina Neuss

Leitung: Joachim Neugart

Bachs frühe Kantate „Aus der Tiefen“

Im Jahr 1707 schrieb der zweiundzwanzigjährige Organist von Mühlhausen, Johann Sebastian Bach, seine vielleicht erste geistliche Kantate, BWV 131 "Aus der Tiefen". Sie wurde wahrscheinlich zum Gedenken an einen Brand in der Stadt geschrieben, und der Text basierte auf Psalm 130, wobei zwei Strophen aus dem Choral "Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" hinzugefügt wurden. Der Komponist hatte natürlich viele Vorbilder für seinen Stil, vor allem die bedeutenden Werke dieser Gattung von Buxtehude. Aber schon in diesem sehr jungen Stück sehen wir gelegentlich Einblicke in den wahren Bach. Am charakteristischsten ist vielleicht der Sinn für Symmetrie in der Form, wobei der zweite und vierte Satz von fünf Sätzen Solo-Arien sind und der Choral "Herr Jesu Christ" in langen Noten von einer Oberstimme gesungen wird. Diese choralartig organisierten Sätze wechseln sich mit freien und gegliederten Vertonungen des Psalms ab.

Die Besetzung ist charakteristisch für die kleinen geistlichen Konzerte (wie sie damals genannt wurden) der Epoche. Oboe, eine einzelne Violine, zwei Bratschen, von denen eine im Altschlüssel und eine im Tenorschlüssel notiert ist, werden von einer Continuogruppe begleitet, die aus einem Cello, vielleicht, wenn auch nicht wahrscheinlich, einem Bass oder Violone, der eine Oktave tiefer spielt, zweifellos einer Orgel und hier einem Fagott besteht, das manchmal unabhängige Linien spielt, aber meistens mit der Continuogruppe zusammenspielt. Die Oboe und die Violine spielen oft im Dialog oder im Duett. Nur selten verdoppeln sie sich gegenseitig, wie es in so vielen späteren Bach-Kantaten der Fall ist. Die Bratschen sind immer begleitend, obwohl sie manchmal die Stimmen verdoppeln. Das Fagott verdoppelt normalerweise die Cello-Orgel-Kombination, obwohl es manchmal ein unabhängiges Duett mit der Oboe bildet. Nach und nach werden viele dieser Praktiken aus Bachs Stil verschwinden, aber viele werden während seiner gesamten Karriere beibehalten.

Das Stück beginnt mit einem ausdrucksvollen Adagio. Oboe und Violine singen ein ernstes und flexibles Duett. Wir sehen hier bereits Bachs Vorliebe für aktivere und detailliertere Basslinien als bei den meisten seiner Zeitgenossen. Darin spiegeln sich Bachs Fähigkeiten und sein Geschmack als einer der Meister des Spiels und der Komposition für das Pedal der Orgel wider. Seine Tendenz, die Harmonie von unten nach oben zu schreiben, resultiert eindeutig aus seiner außergewöhnlichen Fähigkeit, mit dem Pedal das zu tun, was er will. Der Eingang der Stimmen zeigt Bachs Vorliebe für manieristische Textvertonungen in dieser Zeit. Zu diesem Stil kehrte Bach gelegentlich zurück, gab ihn aber größtenteils bald wieder auf.

Bach ist in dieser Zeit bereit, ja sogar erpicht darauf, eine große Anzahl von Textwiederholungen vorzunehmen. Dies ist etwas, das ihm bei der Leipziger Aufführung von „Ich hatte viel Bekümmernis“ Schwierigkeiten bereiten sollte. Diese Kantate hat vielleicht die extremsten Beispiele dafür, und man muss sagen, dass dieser Manierismus bald verschwindet, wenn er den Text immer konkreter beginnt.

Die Musik neigt dazu, in recht kleine Perioden zu fallen. Oft gibt es einen Tempowechsel für jede Zeile des Textes. Die Fähigkeit, sehr große Formen zu schaffen, ist ihm hier fremd, obwohl die beiden Choralfantasien interessante Vorläufer seiner Leipziger Manier sind. Wir sollten bedenken, dass diese Musik vor Bachs Entdeckung der italienischen Concerti grossi geschrieben wurde, einem wichtigen Meilenstein in seiner Karriere.

Der erste Tempowechsel im ersten Satz in Takt 57 führt eine wichtige Bachsche Technik der damaligen Zeit ein, nämlich den Blockchorsatz, gefolgt von einem Einzelstimmensatz, der schließlich fugiert wird. Bach ist in dieser Epoche kein großer oder zumindest anspruchsvoller Fugenschreiber. Die wunderbaren Sätze von Buxtehude in dieser Form scheinen ihm zu dieser Zeit fremd. Obwohl es ein allgemeines, sehr gutes Gefühl für die Stimmung des Textes gibt, werden einzelne Zeilen nicht spezifisch charakterisiert. An manchen Stellen greift Bach ein Bild auf und projiziert es anschaulich. So wird zum Beispiel das Wort "flehen" mit den Echoeffekten zu einem wunderbaren Jammerbild. Die beiden Choralversionen in "Aus der Tiefen" würde man gerne lieben, sind sie doch ein Fenster in die Zukunft. Aber die Textwiederholung des Solos ist so extrem und so wenig abwechslungsreich, dass beide ziemlich langweilig werden könnten. Bach hat einen Weg gefunden, eine große Form zu komponieren, weiß aber offenbar nicht wirklich, wie er ihn nutzen soll.

Die dritte Nummer führt eine andere frühe Bach-Manier ein, die ihm in der frühen Periode gute Dienste leistet. Es ist vielleicht auch der erfolgreichste Abschnitt der Kantate. Diese Technik kombiniert lange Vokallinien, die oft chromatisch sind, mit kleinen, wiederholten motorischen Elementen. Dieser "Gebetsmühlen"-Klang vermeidet die Monotonie der Choralsätze sowohl durch seine harmonische Bewegung als auch durch die Komplexität seiner Textur. (zitiert nach Emmanuelmusic)

Johann Sebastian Bach 1685-1750

Kantate „Aus der Tiefen“ BWV 131

1. Chor

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir.

Herr, höre meine Stimme, laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!

(Psalm 130: 1-2)

2. Arioso Bass und Choral Sopran

So du willst, Herr, Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen?

Erbarm dich mein in solcher Last,

Nimm sie aus meinem Herzen,

**Die weil du sie gebüßet hast
Am Holz mit Todesschmerzen,
Denn bei dir ist die Vergebung, daß man dich fürchte.
Auf daß ich nicht mit großem Weh
In meinen Sünden untergeh,
Noch ewiglich verzage.**

(Psalm 130: 3-4)

("Herr Jesu Christ, du höchstes Gut," Vers 2)

3. Chor

Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort.

(Psalm 130: 5)

4. Arie Tenor und Choral Alt

Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zu der andern.

(Psalm 130: 6)

**Und weil ich denn in meinem Sinn,
Wie ich zuvor geklaget,
Auch ein betrübter Sünder bin,
Den sein Gewissen naget,
Und wollte gern im Blute dein
Von Sünden abgewaschen sein
Wie David und Manasse.
("Herr Jesu Christ, du höchstes Gut," Vers 5)**

5. Chor

Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm. Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.

(Psalm 130: 7-8)

Die französische „Grand Motet“

Die „Grand Motet“ war eine Motettengattung, die in der Blütezeit des französischen Barock gepflegt wurde, obwohl der Begriff eher aus dem späteren französischen Sprachgebrauch stammt.

Im Kontext der französischen Barockmusik steht die „Grand Motet“ in erster Linie im Gegensatz zur „Petit Motet“. Die erste Unterscheidung zeigt sich bereits im Namen: Die „Grand Motet“ war eine wirklich ausgedehnte Form, die oft doppelte Chöre und ein großes Orchester erforderte, während die „Petit Motet“ eine kammermusikalische

Gattung mit ein oder zwei Soloinstrumenten und Basso continuo war - der französische Motettentypus war auch mit dem Anlass und dem Ort verbunden und von diesem bestimmt; während die große Motette in Versailles, der Chapelle Royale, gepflegt wurde, konnte die kleine Motette - sofern sie nicht ein größeres Ereignis begleitete - auch für private, oft häusliche Andachten bestimmt sein. Auch die Texte variierten: eine „Grand Motet“ war im Allgemeinen ein lateinischer Psalm, eine Hymne, eine biblische Cantique oder ein „Dies irae“, die „Petit Motet“ enthielt kürzere lateinische Verse aus einer Vielzahl religiöser Quellen.

Die große Motette hatte auch einen opernhafte Kontrast, ähnlich wie Chöre, Arien und Rezitative in der italienischen und der französischen Barockoper. Der opernhafte Effekt war somit ein Teil der Verschönerung des Glanzes des Sonnenkönigs.

Die Motette Versailles, die unter Michel-Richard Delalande ihren Höhepunkt erreichte, zeichnet sich durch ihre beispiellose Länge aus und durch eine Gliederung, bei der sich ein großer Chor mit einem kleinen Chor abwechselt, der aus (mindestens) vier Solisten besteht.

Fast alle bedeutenden Komponisten des französischen Barocks versuchten sich an dieser Gattung, aber nur die Aufführung bei Hofe oder später im „Concert spirituel“ verschaffte ihnen Anerkennung. So sind von Michel-Richard Delalande nicht weniger als 70 „Grands Motets“ überliefert.

Michel-Richard Delalande 1657- 1726

„De profundis clamavi“

Psalm 129 (130)

1. De profundis clamavi Bariton & Chor

De profundis clamavi ad te, Domine;
Domine exaudi vocem meam.

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir:
Herr, höre doch meine Stimme!

2. Fiant aures tuae Quartet: SSAT

Fiant aures tuae intendentes
deprecationis meae.

Lass deine Ohren achten auf mein
Flehen um Gnade.

3. Si inaequitates Tenor solo

Si iniquitates observaveris, Domine,
Domine quis sustinebit?

Würdest du, Herr, die Sünden
beachten, Herr, wer könnte bestehn?

4. Quia apud te Trio: SAB

Quia apud te propitiatio est; et
propter legem tuam sustinui te,
Domine.

Doch bei dir ist Vergebung, damit man
in Ehrfurcht dir dient, Herr.

5. Sustinuit anima mea Sopran solo

Sustinuit anima mea in verbo eius;
speravit anima mea in Domino.

Ich hoffe auf den Herrn, es hofft
meine Seele, ich warte auf sein Wort.

6. A custodia matutina Chor

A custodia matutina usque ad noctem
speret Israel in Domino.

Meine Seele wartet auf meinen Herrn
mehr als Wächter auf den Morgen.

7. Quia apud Dominum Alt solo

Quia apud Dominum misericordia, et
copiosa apud eum redemptio

Israel, warte auf den Herrn, denn
beim Herrn ist die Huld, bei ihm ist
Erlösung in Fülle.

8. Et ipse redimet Israel Chor

Et ipse redimet Israel ex omnibus
iniquitatibus eius.

Ja, er wird Israel erlösen aus all seinen
Sünden.

9. Requiem aeternam

Requiem aeternam dona eis, Domine.
Et lux perpetua luceat eis.

Die ewige Ruhe gib ihnen, Herr. Und
das ewige Licht leuchte ihnen.

Bachs Lutherische Messen

Johann Sebastian Bach (1685-1750) komponierte seine vier lateinischen Kurzmessen (Missae breves) wahrscheinlich in den Jahren 1738/39, um sich am Dresdner Hof erneut ins Gespräch zu bringen und so dem oft als Last empfundenen Leipziger Leben zu entkommen. Bereits im Jahre 1736 war ihm durch die beiden ersten Teile (Kyrie und Gloria) der h-Moll-Messe der Titel eines Hofkomponisten zuteilgeworden, ohne ihm nennenswerte finanzielle Vorteile zu bringen. Die Beschränkung auf Kyrie und Gloria war zu Bachs Zeit üblich für die lutherische Liturgie, weswegen die vier erhaltenen Missae auch Lutherische Messen genannt werden. Tatsächlich aber waren auch die anderen Messteile im 18. Jahrhundert durchaus noch Bestandteile des evangelischen Gottesdienstes. Der Name Lutherische Messe ist daher etwas ungenau und vor allem wohl deshalb so verbreitet, um die vier Missae breves von der großen Catholischen Missa, d.h. der h-moll-Messe zu unterscheiden, die, wie gesagt, ursprünglich ebenfalls nur aus Kyrie und Gloria bestand und erst Ende der 1740er Jahre ihre endgültige Gestalt erhielt. Wie in der großen h-Moll-Messe griff Bach auch in seinen Lutherischen Messen auf das von ihm häufig verwendete Parodieverfahren zurück, das heißt, er stellte bereits komponierte Werke, meist Kantatensätze, zu einem neuen Ganzen zusammen und unterlegte die vorhandene Musik mit einem neuen Text, in diesem Falle mit dem Kyrie und Gloria des Messordinariums. Bachs Parodieverfahren ist dabei alles andere als eine lieblose Zweitverwertung, sondern ein durchaus komplexer

künstlerischer Vorgang. Bach wählte für seine Parodien in der Regel Kantatensätze, die er aus der laufenden Produktion loskoppeln und ihres besonderen Wertes wegen in einen anderen Kontext stellen wollte. Und was gab es in der geistlichen Musik Zeitloseres, Allgemeingültigeres als die in jedem Gottesdienst wiederkehrenden Worte des lateinischen Messordinariums, das mit geringen Abweichungen von Protestanten wie Katholiken verwendet wurde?

Was das Parodieren gerade für einen Meister wie Bach so schwierig machte, war erstens das sehr umfangreiche Material, aus dem er eine Auswahl treffen musste. Das zu bearbeitende Stück sollte im Sinne der barocken Affektenlehre nicht nur in seiner Grundstimmung, sondern auch in den durchaus illustrativen musikhistorischen Mitteln zu dem zu vertonenden Text passen. Außerdem musste die musikalische Form anpassungsfähig sein, d.h. der Sprachrhythmus musste eine sinnvolle Textverteilung zulassen und die Form des Stückes musste der Logik des zu vertonenden Textes entsprechen oder gegebenenfalls angepasst werden. Im Falle einer Kyrie-Vertonung mit ihren wenigen Worten ist dies noch relativ einfach und neben dem Agnus Dei sicherlich der dankbarste Text für eine Parodie. Was aber macht man mit einem schon umfangreicheren Text wie dem Gloria? Es zeigt sich, dass Bach dies durch eine Aufteilung des Textes löst und so die theologische Struktur des liturgischen Textes interpretiert. Die Betrachtung der heute vorgestellten Messe zeigt, dass sie im Vergleich zu ihrer großen Schwester um einiges bescheidener dimensioniert sind, der Unterschied aber durchaus nicht gigantisch ist.

Exemplarisch hierfür sei die heute vorgestellte Kyrie-Vertonung kurz betrachtet: Das Kyrie der g-Moll-Messe BWV 235 ist eine Parodie des Eingangschors aus der Kantate BWV 102 „Herr, Deine Augen sehen nach dem Glauben“, in dem die Ignoranz des sündigen Menschen angesichts seiner Erlösungsbedürftigkeit und der Erlösungsbereitschaft Gottes thematisiert wird. Ein dem Kyrie verwandter Text. Und auch die musikalische Anlage dieses dreiteiligen Satzes ist für ein Kyrie wie geschaffen: Er steht in der Tonart g-Moll, die man bei Bach bei großen und ernsten Themen findet wie z.B. „Herr, unser Herrscher“ aus der Johannes-Passion, der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ oder der Motette „Komm, Jesu, komm!“. In den Terz- und Sextparallelen der obligaten Oboen, die sich dem polyphonen Flehen des Chores gegenüberstellen, bleibt bei allem verzweifelten Rufen nach Erlösung ein Urvertrauen in die Liebe Gottes hörbar; der Chor beginnt nach einer Orchestereinleitung mit homophonen Kyrie-Rufen und anschließender Fugierung, um beim „Christe eleison“ ein fast naiv-spielerisches Thema durchzuführen und schließlich bei der Kyrie-Reprise der Dringlichkeit der Vergebung durch ein tritonusegefärbtes Thema, das in einer sehr dichten Durchführung verarbeitet wird, Ausdruck zu verleihen. Mit der Parodie des Kantatensatzes nun geht Bach den Schritt von der Betrachtung der menschlichen Sünde zum Schuldbekennnis, vom Ignorieren zur Anrufung Gottes. In der musikalischen Substanz des Kyrie schwingt also der ursprüngliche Kantatentext mit und zeigt einmal mehr die Vielschichtigkeit Bachs, dessen Musik immer mehrere Ebenen umfasst und doch für jede dieser Ebenen den angemessenen und spezifischen Ton trifft.

Auch die anderen Sätze der heute vorgestellten Messe verfügen gewiss über die gleiche musikalische und theologische Tiefe wie die beiden Kyrie-Sätze. Sie sind reich an virtuosen, empfindsamen, zärtlichen und zupackenden Details, die an dieser Stelle nicht aufgezählt werden können und die es doch wert sind, aus dem Schatten ihrer großen Geschwister aus der h-Moll-Messe ein wenig weiter hervorzutreten. (Michael Köhne)

Johann Sebastian Bach

Lutherische Messe g-Moll BWV 235

1. Kyrie (Chor)

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

1. Kyrie

Herr, erbarme dich.
Christus, erbarme dich.
Herr, erbarme dich.

2. Gloria (Chor)

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax
hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.

2. Gloria

Ehre sei Gott in der Höhe.
Und auf Erden Friede
Den Menschen, die guten Willens sind.
Wir loben dich. Wir preisen dich.
Wir beten dich an. Wir verherrlichen dich.

3. Gratias (Bass)

Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.

3. Gratias

Wir sagen dir Dank
ob deiner großen Herrlichkeit.
Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater.

4. Domine Fili (Alt)

Domine Fili unigenite
Jesu Christe altissime.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

4. Domine Fili

Herr Jesus Christus, eingeborener
Sohn,
du Allerhöchster, Herr und Gott,
Lamm Gottes, Sohn des Vaters.

5. Qui tollis (Tenor)

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

5. Qui tollis

Du nimmst hinweg die Sünden der
Welt, erbarme dich unser.
Du nimmst hinweg die Sünden der
Welt, nimm unser Flehen gnädig auf.
Du sitzt zur Rechten des Vaters,
erbarme dich unser.

Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus Jesu Christe.

6. Cum Sancto Spiritu (Chor)

Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris.
Amen.

Denn du allein bist der Heilige,
du allein der Herr,
du allein der Höchste, Jesus Christus.

6. Cum Sancto Spiritu

Mit dem Heiligen Geiste
in der Herrlichkeit Gottes des Vaters.
Amen.

Unsere nächsten Konzerte:

Fr. 31.12.

21.00 Uhr - 22:30 Uhr

Silvesterkonzert

Anton Bruckner: 5. Sinfonie B-Dur
Das symphonisch erweiterte Neusser
Kammerorchester
Leitung: Joachim Neugart
(65 Jahre Neusser Kammerorchester)

Konzert in der Basilika Knechtsteden:

Samstag 08.01. 2022 18:00 Uhr

Kantate 4 aus dem Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach
- Münsterchor Neuss und Barockensemble SONARE -

Dazu erklingt „Origins“, das neue Programm von SJAELLA

<https://sjaella.de/start.html>

Konzert des Neusser Kammerorchesters im Zeughaus

Sonntag 28.11.2021 18:00 Uhr

56. Konzert junger Künstler

Sonntag 03.04.2022 18:00 Uhr

Frühlingskonzert

Liebe Freunde der Kirchenmusik!

Werden Sie Mitglied im

„Förderkreis der Kirchenmusik am Quirinusbau Neuss e.V.“

Sie können dazu beitragen, dass unsere kirchenmusikalischen Gruppierungen ihre Arbeit erfolgreich weiterführen, indem Sie Mitglied in unserem Förderkreis werden (Jahresbeitrag 30,- €) oder den Förderkreis mit einer Spende (die Sie bei Ihrer Steuerklärung beim Finanzamt geltend machen können) unterstützen.

Bitte überweisen Sie Ihre Spende auf das Konto des Förderkreises

IBAN: DE26 3055 0000 0000 1057 91

bei der Sparkasse Neuss.

Für eine **Mitgliedschaft** im Förderkreis füllen Sie einfach das anhängende Antwortformular aus und senden Sie es an die angegebene Adresse. Gerne schicken wir Ihnen die Satzung des Förderkreises zu, damit Sie sich von der Zielsetzung überzeugen können.

Mit freundlicher Empfehlung für den Vorstand:



Dr. Hans-Josef Holtappels

Alle Informationen zur Kirchenmusik am Quirinusbau finden Sie unter

www.muenstermusikneuss.de

Bitte in einem frankierten Umschlag einsenden oder per email an:
mmn@muenstermusikneuss.de

Förderkreis der Kirchenmusik am Quirinustumster Neuss e. V.
Eintrachtstr. 44
41462 Neuss

Aufnahmeantrag

Ich möchte dem Verein Förderkreis der Kirchenmusik am Quirinustumster Neuss e. V. beitreten. Der Jahresbeitrag von 30 Euro

- soll von meinem Konto eingezogen werden

Name

Straße/Nr.

PLZ/Ort

Telefon/E-Mail

Datum/Unterschrift

Einzugsermächtigung

Ich ermächtige den Förderkreis der Kirchenmusik am Quirinustumster Neuss e. V., Zahlungen von meinem Konto mittels Lastschrift einzuziehen. Zugleich weise ich mein Kreditinstitut an, die vom Förderkreis auf mein Konto gezogenen Lastschriften einzulösen. Hinweis: Ich kann innerhalb von acht Wochen, beginnend mit dem Belastungsdatum, die Erstattung des belasteten Betrages verlangen. Es gelten dabei die mit meinem Kreditinstitut vereinbarten Bedingungen.

Meine Kontoverbindung:

Kreditinstitut

IBAN

Datum/Unterschrift

Unsere Gläubiger-Identifikationsnummer: DE64 ZZZ0 0000 281863