

MUSIK AN DER
AUFERSTEHUNGSKIRCHE
Darmstadt-Arheilgen

Wettstreit & Trennlinien V

Samstag, 23. September 2017
17.00 Uhr - Michaelskirche

„Die letzten Dinge“

W. A. Mozart:

Requiem

Jupitersinfonie

Wolfgang Amadeus Mozart 1756 - 1791

Sinfonie in C-Dur_KV 551

»Jupitersinfonie«

Allegro Vivace

Andante Cantabile

Menuetto. Allegretto

Molto Allegro

Pause

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem in d-moll_KV 626

Introitus

Requiem aeternam

Kyrie

Sequenz

Dies irae

Tuba mirum

Rex tremendae

Recordare

Confutatis

Lacrimosa

Amen

Offertorium

Domine Jesu

Hostias

Sanctus

Sanctus

Benedictus

Agnus Dei

Agnus Dei

Communio

Lux aeterna

Cum sanctis tuis

Ein **Requiem** ist eine Totenmesse, Musik für den liturgischen Gebrauch. Diese Musik hat ihren Ort in der Kirche, der Friedhofskapelle und in der Prozession zum Grab. Wolfgang Amadeus Mozarts Requiem KV 626 markiert einen Wendepunkt in der Funktionsgeschichte der Gattung "Requiem". Die Totenmesse wird zu seiner Zeit immer mehr zum persönlichen Bekenntniswerk, das seinen Platz eher im Konzertsaal als in der Kirche hat; durch theatralischen, ja opernhafte Charakter lässt es die ursprüngliche Zweckbestimmung fast vergessen.

Die Anfänge einer christlichen musikalischen Totenliturgie reichen bis ins Urchristentum. Die Art und Weise wie die ersten Christen für ihre Verstorbenen sorgten, unterschied sich nicht wesentlich von den damaligen jüdischen Totenbräuchen. Allerdings hatte sich die Einstellung dem Tod gegenüber durch den Glauben an die Auferstehung Jesu und die Hoffnung auf die eigene Auferstehung grundlegend gewandelt.

Bei aller Trauer um die Verstorbenen steht der Auferstehungsglaube im Mittelpunkt. Ein für Juden und Heiden wichtiges Element der Bestattungsfeiern ist die Totenklage, die im Trauerhaus nach der Aufbahrung des Toten beginnt und während der Totenwache und des Leichzugs fortgesetzt wird. Dieses Element des Rituals konnte nun im Christentum nicht einfach ersatzlos wegfallen. Es wurde durch Psalmengesang (löst das Wehgeschrei und wilde Schmerzausbrüche ab), durch Lesung und Gebet ersetzt. Dieser Psalmengesang ist die früheste Form der musikalischen Einkleidung der christlichen Totenliturgie. Psalmen zu singen ist nach Jakobus 5,15 Ausdruck der Freude, in diesem Fall der Freude darüber, dass der Tod nicht das Ende des Lebens, sondern der Beginn eines neuen Lebens ist.

Ein zweites, eher gegenläufiges Motiv der Begräbnismusik ist das Element der Furcht vor dem Gericht. Das führte in der Theologie des Mittelalters (Thomas von Aquin) zu theologischen Spekulationen über das Purgatorium und wurde in der Totenliturgie zunehmend dominant.

772 wollte Karl der Große die liturgische Anarchie in seinem Herrschaftsbereich eindämmen und führte ein offizielles Messbuch ein, das auch die Totenmesse vereinheitlichte. 998 setzte Abt Odo von Cluny den 2. November als allgemeinen Gedenktag für die Verstorbenen („Allerseelen“) ein (ab dem 13. Jh von der Gesamtkirche übernommen). Die Totenmesse, (nach dem Anfangswort „Requiem“ bezeichnet) wird regelmäßig am 2. November, bei Begräbnisgottesdiensten oder am Todestag bestimmter Personen gesungen.

Im Konzil von Trient 1563 wurde das römische Messbuch in verbindlicher Form festgelegt. Darin erhielt auch das Requiem seine für Jahrhunderte gültige Ordnung; es damit wurde zahlreichen eigenständigen textlichen Traditionen ein Ende gesetzt und umfasst seitdem im ganzen neun Teile, die auch Mozart als Textgrundlage dienten, der allerdings auf 3. und 4. verzichtete (was in den meisten Requiemkompositionen der Fall ist):

1. Introitus (Requiem aeternam) 2. Kyrie 3. Graduale 4. Tractus („Absolve domine“) 5. Sequenz („Dies irae“) 6. Offertorium („Domine Jesu Christe“) 7. Sanctus 8. Agnus Dei 9. Communio („Lux aeterna“); bei feierlichen Anlässen folgte das Responsorium ad absolutionem „Libera me, Domine“.

Ein Requiem, also die Totenmesse als Sonderform der Messe, enthält nun einige Teile aus dem allgemeinen Messformular. Hinzu kommen ganz spezifische, die zur Thematik der Trauerfeier hinzugehören. Das Requiem ist auch nicht immer nur darauf beschränkt, dass man die Stücke in einer Feier in der Kirche hört, sondern zum Dienst an einem verstorbenen Gemeindeglied gehören ja ursprünglich verschiedene Abschnitte der Begleitung: Eine Prozession mit dem Leichnam vom Sterbehaus zur Kirche, die eigentliche Totenmesse und 3. die Begleitung zum Grab. Zu jeder dieser Etappen gibt es liturgische Stücke, die in dem, was wir Requiem nennen, vorkommen können. Man muss sich nun bei den musikalischen Stücken des Requiem (wie bei jeder Messe) zu einer vollständigen Totenmesse noch Gebete, Lesungen, Ansprache und Lieder hinzudenken, die je nach Anlass und Kirchenjahreszeit wechseln, das so genannte Proprium (das eigene). Die Texte, die dem Requiem zugrunde liegen, sind zwar alle biblisch, zum Teil jedoch mit markanten Veränderungen. Beispielsweise ist die breit und vielfältig vorkommende Idee der ewigen Ruhe in der Bibel nirgends bezeugt. Weit verbreitet ist aber die euphemistische Umschreibung des Todes als Schlaf und Ruhe, so dass sich diese Vorstellung gegen den biblischen Befund behaupten kann. Auch die zentrale Bedeutung, die der Vorstellung eines dies irae im Requiem zukommt, ist eine Verdüsterung der biblischen Botschaft. Die Texte des Requiem haben dazu beigetragen, die Vorstellungen von Angst und Schrecken in Zusammenhang mit Sterben und Tod in Gang zu halten. Das ist der Grund, weshalb das dies irae heute aus dem Formular der Totenmesse gestrichen ist. Die katholische Kirche hat sich zwar nie angemaßt, über Himmel und Hölle für einen verstorbenen Menschen zu verfügen,

aber sie kann nach katholischer Lehre Höllenstrafen auferlegen oder erlassen (Ablass). Das ganze Angst- und Schreckenszenario, das die Totenmesse zeichnet, ist den Evangelischen Christen nicht nur fremd, sondern steht weitgehend auch in erklärtem Gegensatz zu ihrer Lehre und war im Zeitalter der Reformation ein wesentlicher Grund für das Auseinanderfallen der Kirche. Auch der Gedanke, man könnte durch das Feiern einer Messe noch etwas für den Verstorbenen tun, mag zwar dem Bedürfnis der Trauernden oft entsprechen, zumal wenn man sich vom Verstorbenen nicht richtig verabschieden konnte, weil ein Thema noch nicht abgeschlossen war. Aber diese Vorstellung ist ganz und gar unevangelisch. Das ist einer der Gründe, dass von evangelischen Komponisten kaum Requiemvertonungen vorliegen. Es gibt allerdings die evangelische Variante des Totengottesdienstes, z.B. von Heinrich Schütz die musikalischen Exequien von Ex-sequi hinausbegleiten (der Gesang zum Verabschieden eines Verstorbenen) oder von Johann Sebastian Bach „Actus tragicus“ und von Brahms das Deutsche Requiem. Diese Werke sind ausschließlich aus Bibeltexten und Chorälen zusammengesetzt. Die Texte des Requiem sind uns heute in weiten Teilen sehr fern, und sie bilden dennoch ein womöglich hilfreiches Korrektiv gegenüber unserem heutigen Umgang mit dem Thema Sterben und Tod. Das Requiem befasst sich sehr ausführlich mit der Schilderung dessen, was uns nach dem Tod erwartet, während wir uns in der heutigen Zeit eher mit dem Sterben, also dem Leben vor dem Tod befassen.

Das Kernstück der Totenliturgie ist die sog. Sequenz „Dies irae“, Tag des Zorns. Hier steht das Schreckbild des drohenden Gerichts im Vordergrund. Die neutestamentliche Auferstehungshoffnung erscheint überlagert von den prophetischen Drohpredigten des Alten Testaments. Unmittelbare Vorlage ist Zephania 1,14-18.

Furchteinflößende Endzeitvisionen dieser Art, mehr Droh- als Frohbotschaft, prägen das eschatologische Denken des Mittelalters und finden sich schon im „Inferno“ der „Göttlichen Komödie“ des Dante Alighieri oder in Michelangelos „Jüngstem Gericht“ in der Sixtinischen Kapelle. Die Dramatik und Bildhaftigkeit dieses Textes forderte in den Vertonungen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts die Darstellungskraft der Komponisten besonders heraus.

Im zweiten Vatikanischen Konzil 1963 wurde für die Totenliturgie bestimmt, dass wieder stärker das Element der Auferstehungshoffnung zum Tragen kommen solle. Konsequenterweise wurde deshalb das „Dies irae“ und das „Libera“ aus dem liturgischen Kanon gestrichen.

Bis ins 16. Jahrhundert blieb bei Sakralmusik die Bindung an gregorianische Melodien vorherrschend. Dies änderte sich, als der konzertante Musikstil auch in der Kirchenmusik Einzug hielt. Das Requiem von Claudio Monteverdi, 1621 uraufgeführt, wies, wie Zeitzeugen berichten, charakteristische Elemente dieses Wandels auf: Instrumentalzwischenspiele, konzertante Teile, einen expressiven Gestus. Die einleitende instrumentale Sinfonie habe mit ihrem klagenden Ausdruck die Hörer zu Tränen getrieben, heißt es. Leider ist das Werk nicht erhalten geblieben.

Der Titel einer Dokumentaion über die Zeremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis von 1740 lautet: „Der schöne Tod“ und schließt in der Inszenierung der öffentlichen Trauer alle Kunstgattungen, auch Architektur und bildende Kunst ein. Man entwickelt prachtvolle Sarkophage, eingebaut in sogenannte Trauergerüste, ebenso wie prachtvolle Trauerkleidung und entsprechende Musik. Die schönen Tode jener Zeit sind Feste vor Publikum. Der Sterbende zeigt, was er gilt und was seinem Rang entspricht. Die Inszenierung des Todes wird zu einer Demonstration herrscherlicher Macht. Requiemkompositionen dieser Zeit sind keine wirkliche Trauermusik sondern ein repräsentatives Gesamtkunstwerk rund um den Tod.

Es ist keineswegs selbstverständlich, dass bei einem sakralen Werk nach der religiösen Motivation des Komponisten gefragt wird. Erst im 19. Jahrhundert versteht sich die Musik als Ausdruck der persönlichen Glaubenshaltung. Haydn bekannte, er sei nie so fromm gewesen wie zur Zeit der Komposition seiner „Schöpfung“. Mozarts Gesamtwerk steht historisch gesehen am Wendepunkt von der bisherigen Musikauffassung, die sich als Weiterführung traditionell gebundener Gattungstraditionen verstand, hin zur subjektiven Bekenntnismusik. Zusammenhänge zwischen Mozarts eigener Glaubenshaltung und den religiös-emotionalen Wirkungen seines Requiem sind immer nur von anderen behauptet, nie von ihm selbst untermauert worden. Sein Biograph Volkmar Braunbehrens schreibt: „Mozart war gewiß ein überzeugter Christ, aber doch ein lauer Katholik, zunehmend geprägt von einem aufgeklärten Denken, das eher durch die praktizierten christlich humanen Anschauungen der Freimaurerei geprägt war als von den Gebräuchen der Kirche.“ In seinem letzten Brief an seinen todkranken Vater am 4. April 1787 schreibt Mozart: *„da der Tod, genau zu nehmen, der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nicht Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und tröstendes!“*

Und ich danke meinem Gott, dass er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit, Sie verstehen mich, zu verschaffen ihn, als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich zu Bette ohne zu bedenken, dass ich vielleicht – so jung als ich bin – den andern Tag nicht mehr sein werde, und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, dass ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre. Und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie von Herze jedem meiner Mitmenschen."

Innerhalb der reichen Tradition der Requiem-Vertonungen nimmt Mozarts Requiem eine Sonderstellung ein. Das hat zum einen mit der Legendenbildung um die Entstehung zu tun, zum anderen mit einer vom Hörer empfundenen Diskrepanz zwischen subjektivem Empfinden und objektiver Unfassbarkeit. Mozart scheint sich zu bemühen, das Weh der Trauer durch seine Musik zu lindern. Liturgisch gebundene Kirchenmusik wird zur groß ausgeformten persönlichen Aussage und bedient sich dabei gattungsüberschreitender Mittel. Deswegen stieß es unter Zeitgenossen auf einige Kritik und ist zugleich der Beginn einer Entwicklung, die zu großartigen Ausformungen der Totenfeier im 19. Jahrhundert führte mit den Höhepunkten in den Werken von Brahms und Verdi, in denen das Requiem vollends aus dem sakralen Bereich in die Oper übergewechselt ist.

Mozart macht viele Anleihen bei anderen Komponisten. Der Einfluss von Händels Werken auf das Requiem ist besonders groß. Der Komponist und Freund Mozarts Abbé Stadler hat darauf hingewiesen, dass Mozart sich Händel „zu seinem Muster in ernsthaften Singsachen" gewählt und „das Motiv zum Requiem aus Händels „Anthem for the funeral of Queen Caroline, composed in the year 1737 (...)" genommen hatte. Auch im Kyrie „bedient" sich Mozart bei Händel: das KopftHEMA entstammt der Fuge "And with his stripes we are healed" aus dem Messias. Händel selbst verwendet hier bereits ein älteres Thema.

Die Entstehung des Requiem wird von den Biographen so beschrieben: Im Juli 1791 erhält Mozart durch einen Boten ein Schreiben mit anonymem Absender, der ihn bittet, eine "Seelenmesse" zu komponieren. Fast gleichzeitig erreicht Mozart aus Prag ein Auftrag der böhmischen Stände, eine Oper zur Krönung Leopolds II zum böhmischen König, die Anfang September stattfinden sollte, zu schreiben (die spätere Clemenza di Tito).

Mozart nimmt auch diesen Auftrag an, der ebenso ehrenvoll wie lukrativ erscheint. Das Requiem muss also warten, zumal Mozart in dieser Zeit noch an einem weiteren Auftragswerk arbeitet, das am 30. September uraufgeführt werden soll: die Zauberflöte. Ende August macht sich das Ehepaar Mozart auf den Weg nach Prag zu den Krönungsfeierlichkeiten. Als sie eben den Reisewagen besteigen wollen, erscheint der Bote und fragt, was aus dem Requiem werde. Mozart erklärt, es sei das erste, womit er sich ach seiner Rückkunft befassen werde.

Mozarts erster Biograph Franz Niemetschek notiert dann: *Schon in Prag kränkelte und medizinerte Mozart unaufhörlich.* Zurück in Wien nimmt Mozart sogleich die Seelenmesse vor, und arbeitet mit viel Anstrengung und einem lebhaften Interesse daran. Jedoch nimmt seine Unpässlichkeit sichtbar zu und stimmt ihn schwermütig. Gegenüber seiner Frau äußert er Todesahnungen und behauptet, dass er das Requiem für sich selbst schreibe. Niemetschek notiert, Constanze habe Mozart daraufhin die Noten für das Requiem weggenommen, weil sie dachte, die Arbeit belaste ihn zu sehr. Mozart fertigt die kleine Freimaurerkantate für ein Logenfest und bekommt bei der Aufführung viel Beifall. Das beflügelt ihn, und er beginnt mit neuer Kraft am Requiem zu arbeiten. Wenige Tage später verfällt er wieder in die alte Melancholie, wird immer schwächer, schließlich bettlägerig bis zu seinem Tod am 5. Dezember: *„Selbst an dem Vorabende seines Todes liess er sich die Partitur des Requiems noch zum Bette hinbringen und sang (es war zwey Uhr Nachmittags) selbst noch die Altstimme; Schack, der Hausfreund, sang, wie er es denn vorher immer pflegte, die Sopranpartie, Hofer, Mozart's Schwager, den Tenor, Gerle, später Bassist beim Mannheimer Theater, den Bass. Sie waren bey den ersten Takten des Lacrimosa, als Mozart heftig zu weinen anfang, die Partitur bey Seite legte, und elf Stunden später um ein Uhr nachts verschied.“*

Constanze Mozart war angesichts ihrer prekären finanziellen Lage daran interessiert, das Auftragswerk so bald wie möglich abzuliefern, um den Rest des versprochenen Honorars zu erhalten. Sie übergibt Mozarts Partitur Joseph Eybler (1765 bis 1846), Komponist und später Hofkapellmeister, der mit Mozart befreundet war. Er verpflichtete sich zunächst, das Werk bis zur Mitte der kommenden Passionszeit fertig zu stellen. Er unternimmt recht umfangreiche Ergänzungsversuche, stellt die Arbeit jedoch bald wieder ein. Weshalb weiß man nicht. Ein anderer Schüler Mozarts, Franz Jakob Freystädtler hat die von Mozart skizzierten Teile instrumentiert.

Nachdem Eybler den Auftrag zurückgab, gelangte das Requiem schließlich zu Mozarts Schüler, Freund und Gehilfen Franz Xaver Süßmayr. Im Februar 1792 wird die durch Süßmayr fertiggestellte Partitur – man nennt sie die Ablieferungspartitur im Unterschied zur Arbeitspartitur mit Mozarts Handschrift - an den anonymen Auftraggeber übersandt. Süßmayr hatte Mozarts Unterschrift darunter gefälscht.

Als der anonyme Auftraggeber stellte sich bald darauf ein gewisser Graf Walsegg von Stuppach heraus. Er wollte seiner im Februar 1791 verstorbenen Frau ein ewiges Denkmal in Form einer Totenmesse setzen. Er war selbst Laienmusiker und frönte der etwas schrulligen Eigenart, fremde Kompositionen für seine eigenen auszugeben. Er behielt sich häufig das alleinige Eigentumsrecht der von ihm in Auftrag gegebenen Kompositionen vor.

Die Forschung hat sich intensiv in graphologischen Studien mit der Frage befasst, welche Teile des Requiem von Mozart und welche von Süßmayr oder Eybler stammen. Im sogenannten Echtheitsstreit werden auch einander widersprechende Äußerungen Constances zitiert, Papiersorten und Handschriften verglichen. Zur Legendenbildung tauglich ist dabei außerdem die Tatsache, dass Mozarts Handschrift beim Lacrimosa im Takt 8 abbricht, und so galt dieser Teil lange Zeit als die letzten von Mozart geschriebenen Noten. Man vermutet aber inzwischen, dass der Abbruch aus formalen Überlegungen erfolgte: Mozart scheint beabsichtigt zu haben, das Werk durch satzübergreifende thematische Bezüge zu vereinheitlichen. Mozarts wirklich letzte Komposition ist das Offertorium. Von allen anderen Teilen (den letzten vier Sätzen: Sanctus, Benedictus – im Unterrichtsheft für Barbara Ployer -, Agnus dei und Communio: Lux aeterna) hat er die Melodien auf Zetteln (also nicht in der Arbeitspartitur) notiert. Süßmayr behauptet hier die Autorenschaft.

„Appell an die Ewigkeit“?

Mozarts drei letzte Sinfonien: drei Werke, drei Mirakel. Niemand weiß genau, aus welchem Anlass diese Musik komponiert wurde und ob der Komponist sie jemals in einer Aufführung hörte. Kein Mensch kann glauben, dass alle drei Sinfonien vielleicht in insgesamt nur neun Wochen aufs Papier geworfen wurden. Und alle Welt zerbricht sich den Kopf darüber, inwiefern die völlig verschiedene Charaktere ausprägende Trias dennoch als zusammenhängender Zyklus zu verstehen ist. Jede Sinfonie für sich genommen ist ein unangefochtenes Meisterwerk und auf Konzertpodien, Tonträgern und in der Musikkultur omnipräsent.

Sollten nicht irgendwann einmal unerwartete Quellen auftauchen, bleiben die Hintergründe der Komposition der drei Sinfonien für immer im Dunkeln. Das Einzige, was man mit den Händen greifen kann, sind die Partituren selbst und Mozarts Einträge im eigenhändigen „Verzeichnüß“ seiner Werke.

Dort trug er unter dem Datum des 26. Juni 1788 die Es-Dur-Sinfonie ein, am 25. Juli die g-Moll-Sinfonie und am 10. August schließlich die C-Dur-Sinfonie. Keine Briefstelle, keine überlieferte Äußerung Mozarts, kein Zeitdokument vermag diese bloßen Erfassungsdaten näher zu beleuchten. Welcher Anlass könnte Mozart andernfalls zu einer so dichten Folge von drei Sinfonien verleitet haben? Und, von den Gründen einmal ganz zu schweigen, wie geht das eigentlich an: drei so vollendete und im Charakter völlig verschiedene Meisterwerke in so kurzer Zeit?

Vermutlich brachte Johann Peter Salomon, jener aus Haydns Vita bekannte Londoner Impresario, erstmals den Beinamen „Jupiter“ auf, der seitdem für den festlichen Glanz der C-Dur Sinfonie (KV 551), ihre erhabene Klarheit und Ordnung einsteht. Dennoch unterläuft Mozart die prunkvolle Würde durch zahlreiche Kontraste auch hier. So charakterisiert schon das erste Thema ein krass dualistisches Frage-Antwort-Prinzip. Und in die Buffo-Oper entführt das dritte Thema, das Mozart auch in seiner Arie „Un bacio di mano“ verwendete. Insofern erscheint die These, der Komponist repräsentiere in den drei Themen gleichsam verschiedene Gesellschaftsschichten (aristokratisch, bürgerlich und volkstümlich) oder theatralische Stilphären durchaus hilfreich. Nach einem gesanglichwarmen 2. Satz und einem wiederum prachtvollen – wenn auch ungewöhnlich behutsam einsetzenden – Menuett, in dessen Trio bereits das Hauptmotiv aus dem Finale vorweggenommen wird, folgt der wohl meistuntersuchte Satz der Wiener Klassik vor Beethoven: jenes Finale, welches die Nachwelt nicht lange nach Mozarts Tod zum „Triumph der neuen Tonkunst“ kürte: „Alle scheinbar kluge Zurückhaltung beim Gebrauch von Superlativen wird angesichts dieser Musik von der Gewißheit weggeräumt, daß, wenn irgendwie und -wo klassisches Komponieren kulminiere, dann so und hier“. Oft hat man den Satz als meisterhafte Verschränkung von Fugen-, Sonaten- oder Rondoform gedeutet. Der eigentliche Clou dieses Kompendiums kontrapunktischer Praktiken (Coda: doppelter Kontrapunkt mit allen fünf Fugenthemen des Satzes), dieser Mozartschen „Kunst der Fuge“ ist jedoch, dass der Komponist es hier spielerisch schafft, Gelehrsamkeit wie selbstverständlich mit Heiterkeit aufzufrischen, gewissermaßen „kunstvoll verschmitzt“ das Schwere leicht zu machen.

INTROITUS

Requiem aeternam dona eis Domine:
Et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
Et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
Ad te omnis caro veniet.

KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

SEQUENZ

Dies irae, dies illa
Solvat saeculum in favilla:
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus?

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit:
Nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?
Cum vix justus sit securus.

INTROITUS

Herr gib ihnen die ewige Ruhe,
Und das ewige Licht leuchte ihnen.
Dir Gott, gebührt ein Loblied in Zion
Und Dir soll Anbetung werden in
Jerusalem. Erhöre mein Gebet,
Alles Fleisch wird zu Dir kommen.

KYRIE

Herr, erbarme Dich unser.
Christus, erbarme Dich unser.
Herr, erbarme Dich unser.

SEQUENZ

Tag der Rache, Tag der Sünden,
Wird das Weltall sich entzünden:
Wie Sibyll und David künden.

Welch ein Graus wird sein und
Zagen, wenn der Richter kommt mit
Fragen, streng zu prüfen alle Klagen!

Laut wird die Posaun' erklingen,
Durch der Erde Gräber dringen,
Alle hin zum Throne zwingen.

Schauernd sehen Tod und Leben
Sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.

Und ein Buch wird aufgeschlagen,
Treu darin ist eingetragen
Jede Schuld aus Erdentagen.

Sitzt der Richter dann zu richten,
Wird sich das Verborg'ne lichten
Nichts kann vor der Strafe flüchten.

Weh! Was werd' ich Armer sagen?
Welchen Anwalt mir erfragen,
Wenn Gerechte selbst verzagen?

Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae vitae:
Ne me perdas illa die.

Quaerens me, sedisti lassus:
Redemisti crucem passus:
Tantus labor non sit cassus.

Iuste judex ultionis,
Donum fac remissionis,
Ante diem rationis.

Ingemisco, tamquam reus:
Culpa rubet vultus meus:
Supplicanti parce Deus.

Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae:
Sed tu bonus fac benigne,
Ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
Et ab hoedis me sequestra,
Statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis:
Voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis:
Gere curam mei finis.

Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla,
Judicandus homo reus:

König schrecklicher Gewalten,
Frei ist Deiner Gnade Schalten:
Gnadenquell, laß Gnade walten!

Milder Jesus, wollst erwägen,
Daß Du kamest meinewegen,
Schleudre mir nicht Fluch entgegen.

Bist, mich suchend müd' gegangen,
Mir zum Heil am Kreuz gegangen,
Mög' dies Müh'n zum Ziel gelangen.

Richter Du gerechter Rache,
Nachsicht üb' in meiner Sache,
Eh' ich zum Gericht erwache.

Seufzend steh' ich schuldbefangen,
Schamrot glühen meine Wangen;
Laß mein Bitten Gnad' erlangen.

Hast vergeben einst Marien,
Hast dem Schächer dann verziehen,
Hast auch Hoffnung mir verliehen.

Wenig gilt vor Dir mein Flehen;
Doch aus Gnade laß geschehen,
Daß ich möcht' der Höll' entgehen.

Bei den Schafen gib mir Weide,
Von der Böcke Schar mich scheidet,
Stell mich auf die rechte Seite.

Wird die Hölle ohne Schonung
Den Verdammten zur Belohnung,
Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.

Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
Tief zerknirscht in Herzensreue;
Sel'ges Ende mir verleihe.

Tag der Tränen, Tag der Wehen,
Da vom Grabe wird erstehen
Zum Gericht der Mensch voll Sünden;

Huic ergo parce Deus.
Pie Jesu, Domine,
Dona eis requiem.

Amen.

OFFERTORIUM

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
Libera animas omnium fidelium
Defunctorum de poenis inferni,
Et de profundo lacu:

Libera eas de ore leonis,
Ne absorbeat eas tartarus,
Ne cadant in obscurum:

Sed signifer sanctus Michael
Repraesentet eas in lucem sanctam:
Quam olim Abrahae promisisti,
Et semini ejus.

Hostias et preces tibi Domine,
Laudis offerimus:
Tu suscipe pro animabus illis,
Quarum hodie memoriam facimus:

Fac eas, Domine,
De morte transire ad vitam.
Quam olim Abrahae promisisti,
Et semini ejus.

SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus
Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Laß ihn, Gott, Erbarmen finden.
Milder Jesus, Herrscher Du,
Schenk den Toten ew'ge Ruh'.

Amen.

OFFERTORIUM

Herr Jesus Christus, König der Herr-
lichkeit, bewahre die Seelen aller
verstorbenen Gläubigen vor den
Strafen der Hölle und vom abgründi-
gen See.

Bewahre sie vor dem Rachen des
Löwen, daß die Hölle sie nicht
verschlinge, daß sie nicht hinabstür-
zen in die Finsternis,

Sondern der Heilige Michael, der
Bannerträger, führe sie zum ewigen
Licht, das Du einst Abraham
verheißen und seinen Nachkommen.

Opfergaben und Gebete, Herr,
Bringen wir Dir zum Lob.
Nimm sie an für die Seelen,
Deren wir heute gedenken.

Herr, laß sie vom Tode
Hinübergehen zum Leben,
Das Du einst Abraham verheißen
Und seinen Nachkommen.

SANCTUS

Heilig, heilig, heilig Herr Gott
Zebaoth.
Himmel und Erde sind voll
Deiner Herrlichkeit.
Hosianna in der Höhe!

BENEDICTUS

Benedictus qui venit in nomine
Domini. Hosanna in excelsis.

BENEDICTUS

Gelobt sei der da kommt im Namen
des Herrn! Hosanna in der Höhe!

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
Dona eis requiem.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
Dona eis requiem.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi;
Dona eis requiem sempiternam.

AGNUS DEI

Lamm Gottes, Du trägst die Sünden
der Welt: Gib ihnen die Ruhe.

Lamm Gottes, Du trägst die Sünden
der Welt: Gib ihnen die Ruhe.

Lamm Gottes, Du trägst die Sünden
der Welt: Gib ihnen die ewige Ruhe.

COMMUNIO

Lux aeterna luceat eis, Domine:
Cum sanctis tuis in aeternum,
Quia pius es.

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

Cum sanctis tuis in aeternum,
Quia pius es.

COMMUNIO

Das ewige Licht leuchte ihnen,
o Herr. Bei Deinen Heiligen in
Ewigkeit, Denn Du bist gütig und
mild.

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

Bei Deinen Heiligen in Ewigkeit,
Denn Du bist gütig und mild.



Die Sopranistin **Comelia Winter** wurde in Heidelberg geboren, wo sie auch lebt. Sie war mehrmalige Preisträgerin bei „Jugend musiziert“. Nach Abschluss Ihres BWL-Studiums nahm sie ein Gesangsstudium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt bei Elsa Cavelti auf und wechselte nach dem Grundstudium nach Berlin an die Hochschule der Künste zu Ingrid Figur. Sie belegte Meisterkurse bei Laura Sarti, Paul Esswood und Barbara Schlick. Ihr Repertoire im Oratorienfach erstreckt sich von der Renaissance über die Oratorien aus Barock, Klassik und Romantik bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen. Sie arbeitete mehrfach mit Holger Speck und dem Rastatter Vocalensemble, mit denen sie auch eine CD aufnahm, sowie concerto Köln oder dem Barockorchester Larpa Festante. Im Jahr 2012 sang sie die Uraufführung der „Augsburger Sinfonie“ von Naji Hakim in Augsburg und konzertierte 2015 mit dem Trompeter Reinhold Friedrich Bachs „Jauchzet Gott in allen Landen“ in der Ludwigskirche Saarbrücken. Ihre besondere Liebe gilt dem Liedgesang: Mit ihrem Kollegen Markus Lemke, Bass und dem Pianisten Fred Rensch konzertierte sie mit dem Programm „Also spiegle Du in Liedern, was die Erde Schönstes hat“.



Die gebürtige Wuppertalerin **Imhild Wicking** studierte zunächst in Freiburg Schulmusik mit Hauptfach Klavier und Englisch. Parallel dazu begann sie in Zürich mit ihrem Gesangsstudium, welches sie in Mannheim fortsetzte. Der Gewinn verschiedener Stipendien und Preise (Kiefer-Hablitzl-Stiftung, Stipendium der Stadt Zürich/Schweiz, Joseph-Suder-Liedwettbewerb, Richard-Wagner-Verband) begleitete ihr Studium. Ihre wichtigsten Lehrerinnen waren Prof. Monica Pick-Hieronimi und Burga Schwarzbach. Bereits während ihres Studiums begann sie eine rege Konzerttätigkeit mit Liederabenden und Oratorien. Sie hat die Altpartien der meisten großen Oratorien in ihrem Repertoire. Opernengagements führten sie u.a. nach Trier, an die Kammeroper Frankfurt, Neuchâtel (CH), Baden-Baden und an das Staatstheater Darmstadt. Sie beschäftigt sich oft und gerne mit Neuer Musik und wirkte bei diversen Uraufführungen mit. Konzertreisen führten sie in die Schweiz, Österreich, nach England und nach Israel. Sie unterrichtet auch an der Akademie für Tonkunst Darmstadt.

"Das breite Spektrum der Tätigkeitsfelder in der Gesangspädagogik fasziniert mich und fordert mich immer wieder neu heraus. Coachings für Chöre, Seminare zur Stimmbildung, Unterricht von Jugendlichen, Erwachsenen mit all ihren unterschiedlichen Bedürfnissen finde ich wirklich spannend"



Joshua Farrier wurde im 1000-Einwohner-Städtchen Argenta, Illinois, in den USA geboren. Er verbrachte einen Großteil seiner Jugend damit, das Klavier- und Orgelspiel zu erlernen, um später Kirchenmusiker zu werden. Ein Schüleraustausch im letzten High-School-Jahr besiegelte jedoch sein Schicksal, als er sich darüber klar wurde, dass er eine andere Art von Musiker werden wollte: ein Sänger. Er studierte ein Jahr bei dem Bassisten Jules Bastin in Brüssel und erhielt nach seiner Rückkehr ein Stipendium vom Cleveland Institute of Music. Farrier setzte sein Studium an der University of Missouri in Kansas City fort, wo er die Stimmbildung bei Inci Bashar weiterführte und einen Master in Romanistik erlangte. Das Abenteuer höhere Bildung beendete er mit einem Doktor der Musik an der University of Kansas, wo er bei Joyce Castle studierte. Farrier kam 2003 nach Deutschland, wo er einen festen Vertrag am Stadttheater Pforzheim erhielt. Während seiner Zeit dort studierte er privat bei der dramatischen Sopranistin Jayne Casselmann. 2007 verließ er das Theater, um seine Karriere im Heldenenorfach fortzusetzen. Von 2009 bis 2012 wurde er am Theater Nordhausen festengagiert. Rollen wie Tassilo (Gräfin Mariza), Erik (Fliegende Holländer), Peter Grimes und Pedro (Tiefland) gehören zu seinen Bühnenerfolgen. Dr. Farrier wohnt jetzt in Darmstadt, wo er weiter als Gastsänger, Gesangslehrer und Stimmbildner arbeitet.



Werner Volker Meyer, Jahrgang 1964, wurde in Darmstadt geboren. Mit sechs Jahren Klavierunterricht; 1985-1990 Gesangsstudium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt/Main bei Prof. Martin Gründler; Liedgestaltung bei Prof. Charles Spencer und Prof. Rainer Hoffmann.

1986 Finalist des VdMK-Nachwuchswettbewerbes in Berlin, bei den Bad Hersfelder Festspielen 1988 Mitpreisträger des Ensemble-Preises für die Darstellung eines der drei Strolche in Carl Orffs "Die Kluge";

Preisträger des 1. Internationalen Liedwettbewerbs "Paula Lindberg-Salomon" der Hochschule der Künste in Berlin 1989; Stipendiat des Richard-Wagner-Verbandes im Jahre 1994.

Er debütierte 1990/91 am Theater der Stadt Heidelberg als Graf Peter Homonay im "Zigeunerbaron" und sang dort anschließend fast alle wichtigen Partien für lyrischen und Kavalierbariton.

Seit der Spielzeit 2001/2002 ist er Ensemblemitglied am Staatstheater Darmstadt. Im Konzertbereich reicht sein Repertoire von der Alten Musik (wie dem Saul in Francesco Contis „David“ bei den Frankfurt Festen und der Stuttgarter Bach-Akademie mit Prof. Michael Schneider) über die Standardwerke des Barock (Johannespassion, Matthäuspassion, Messias) und der Romantik (z.B. Mendelssohns „Elias“ und „Paulus“) bis hin zur Moderne (wie Bussottis „Rara Requiem“ in der Alten Oper Frankfurt mit dem ensemble modern, „Wir sind ein Teil dieser Erde“ von Gerhard Müller-Hornbach mit dem LJO Hessen unter Leitung des Komponisten in Stuttgart).

Die **Churpfälzische Hofcapelle** ist ein Barockorchester auf historischen Instrumenten. Sie wurde von dem im September 2008 verstorbenen Matthew Peacaman gegründet.

Das Ensemble hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Solo-, Kammer- und Orchester-musik des frühen 17. bis 19. Jahrhunderts mit Rücksicht auf die damaligen musika-lischen Bedingungen zu interpretieren und aufzuführen.

Die Churpfälzische Hofcapelle hat sich das Ziel gesetzt, Fragen der musikalischen Affekte und Artikulation, Improvisation, alten Stimmungen und Tempi, sowie die der kulturellen, soziologischen und politischen Bedingungen dieser Epochen in Be-tracht zu ziehen. Dadurch werden die Voraussetzungen für stilgerechte Aufführun-gen geschaffen, die auf der Tiefe des historischen Verstaendnisses basieren und der Musik gleichzeitig unmittelbare musikalische und emotionale Relevanz verleihen - eine historisch-informierte, moderne Authentizität. Jedes einzelne Mitglied der Churpfälzischen Hofcapelle hat sich auf die verschiedenen Spieltechniken speziali-siert, die zur Beherrschung der alten Instrumente gehören und dazu beitragen, ein-er ausdrucksstarken, stilgerechten Spielweise näher zu kommen.

Mit derzeit 82 Sängerinnen und Sängern ist die **Kantorei Darmstadt-Arheilgen** ein-er der größten Chöre in Darmstadt. Die Chorarbeit der Kantorei wechselt zwischen der musikalischen Gestaltung von Gottesdiensten, anspruchsvollen a-cappella-Programmen aller Epochen und der Aufführung großer Oratorien von Bach, Händel, Haydn oder Brahms. Die bisherigen Aufführungen fanden beispielsweise in Zusammenarbeit mit der Kammerphilharmonie Karlsruhe, dem Neumeyer Cons-ort Mainz, Mitgliedern des Staatstheaters Darmstadt sowie der Churpfälzischen Hofcapelle statt.

Neben der adäquaten Interpretation der Werke steht die stimmliche und allgemein musikalische Weiterbildung des Chores im Vordergrund. Seit 2015 experimentiert die Kantorei immer öfter auch mit Kompositionen aus dem 20. und 21. Jahrhun-dert. Stimmbildner der Kantorei ist der Tenor Dr. Joshua Farrier.

Oratorienrepertoire:

J. S. Bach: Weihnachtsoratorium, Johannespassion, Kantaten

J. Brahms: Ein deutsches Requiem, Liebesliederwalzer op. 52

G. Fauré: Requiem

J. Haydn: Die Schöpfung

G. F. Händel: Saul, Messias, Cäcilienode, Alexanderfest

F. Hensel: Oratorium nach Bildern der Bibel

F. Mendelssohn-Bartholdy: Elias, Psalm 42 "Wie der Hirsch schreit"

W. A. Mozart: Requiem

Fr. Schubert: Mirjams Siegesgesang

L. Vierne: Messe in cis-moll



Burkhard Engelke studierte Kirchenmusik an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf. Die regelmäßige Konzerttätigkeit auf den Instrumenten berühmter Orgelbauer wie Arp Schnitger, Berend Huß und Gottfried Silbermann führte zu Meisterkursen u.a. bei Ton Koopman und Ewald Kooiman. Ab 1993 studierte er bei Manfred Cordes (Ensembleleitung) und Prof. Dr. Harald Vogel (Orgel) an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Bremen.

Als Sänger war Burkhard Engelke von 1993 bis 1995 Mitglied des Vokalensembles „Weserrenaissance“. Seit 1996 ist er Dekanatskantor in Darmstadt und Kirchenmusiker an der Auferstehungskirche Darmstadt-Arheilgen.

Neben den Aufführungen der bekannten Oratorien widmet sich B. Engelke regelmäßig auch unbekannterer Literatur. So hat er u.a. die Oratorien "La Resurrezione" und "Il Trionfo del Tempo e del Disinganno" von G. F. Händel, das "Oratorium nach Bildern aus der Bibel" von Fanny Hensel, die "Leçons de ténèbres" von François Couperin sowie das Gesamtwerk von Vincent Lübeck aufgeführt.

2015 war er zu Gast bei den Orgelfestivals Zakopane und Wadowice in Polen und in Konzertreihen in Thüringen und Sachsen. Weitere Konzerte in Italien, Frankreich und den USA. Seit 2016 ist Burkhard Engelke Dozent der Chorakademie Siena/Italien.

Seine künstlerische Arbeit orientiert sich an einer klanglich-historisch, geisteswissenschaftlich und theologisch informierten Aufführungspraxis. Dieses sind die handwerklichen Mittel, die Musik heute lebendig und für die Musizierenden und das Publikum unserer Zeit inspirierend und erfüllend werden zu lassen.

Wir danken unseren Förderern:



Wissenschaftsstadt
Darmstadt



Wettstreit & Trennlinien VII

Samstag, 25. November 2017

17.00 Uhr - Auferstehungskirche

„Das ewige Licht“

Morten Lauridsen:

Lux aeterna (1994)

Henry Purcell:

„Man that is born of a woman“ (1695)

Kammerchor Darmstadt Arheilgen

Misty Schaffert_Orgel

Burkhard Engelke_Leitung

Eintritt: 10€

Abendkasse ab 16.00 Uhr

www.musik-arheilgen.de