Antonín Dvořák

STABAT MATER OP. 58

Karfreitag | 18.04.2025 | 18 Uhr

Ev. Stadtkirche Lennep
Kirchplatz · 42897 Remscheid

Antonín Dvořák (1841-1904)
STABAT MATER OP. 58

Lenneper Kammerchor
Lenneper Kantorei
l'arte del mondo
Leitung: Caroline Huppert | Thilo Ratai

Andrea Kwade | Sopran
Cordelia Weil | Alt
Felix Leander Läpple | Tenor
Soowon Han | Bass

Mit großzügiger Förderung durch

STADT REMSCHEID

LANDESMUSIKRAT.NRW

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen

Stiftung der Stadtsparkasse Remscheid

Libretto 4

Musikalische Einführung von KMD Ruth Forsbach 7

Einführung von Prof. Dr. Martin Ohst 11

Vitae 18

Danksagungen 26

Termine zum Vormerken 27

Bitte beachten Sie:

- Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere Mobiltelefone, bei sich haben: Bitte schalten Sie diese zur Vermeidung akustischer Störungen unbedingt aus.
- Wir bitten um Ihr Verständnis, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.
- Bitte warten Sie den Schlussapplaus ab, bevor Sie die Kirche verlassen. Es ist eine schöne und respektvolle Geste den Künstlern und den anderen Gästen gegenüber.
- Mit dem Kauf der Eintrittskarte erklären Sie sich damit einverstanden, dass Ihr Bild möglicherweise im Internet oder in anderen Medien ausgestrahlt oder veröffentlicht wird.

LIBRETTO

STABAT MATER

I. Stabat mater dolorosa
iuxta crucem lacrimosa,
dum pendebat filius.
Cuius animam gementem,
contristatam et dolentem
pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater unigeniti,
Quae maerebat et dolebat,
pia mater, dum videbat
nati poenas incliti.

QUIS EST HOMO

II. Quis est homo, qui non fleret,
matrem Christi si videret
in tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
Christi matrem contemplari
dolentem cum filio?

Pro peccatis suae gentis
Jesum vidit in tormentis
et flagellis subditum,
Vidit suum dulcem natum
moriendo desolatum
dum emisit spiritum.

EJA MATER

III. Eja Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

STABAT MATER

I. Es stand die Mutter voll Kummer
tränenreich beim Kreuz,
während dort hing ihr Sohn.
Ihre klagende Seele,
betrübt und schmerzvoll,
durchbohrte ein Schwert.

Oh, wie traurig und niedergeschlagen
war jene gesegnete
Mutter des Einziggeborenen,
welche wehklagte und litt,
die fromme Mutter, als sie sah
die Qualen ihres gepriesenen Sohnes.

QUIS EST HOMO

II. Wer ist der Mensch, der nicht weinte,
wenn er die Mutter Christi sähe
in so großer Verzweiflung?
Wer müsste nicht mittrauern,
wenn er Christi Mutter erblickte,
wie sie leidet mit dem Sohn?

Für die Sünden seines Volkes
sah sie Jesus den Foltern
und den Geißeln unterworfen,
sah sie ihren süßen Sohn
im Sterben trostlos,
als er seinen Geist aushauchte.

EJA MATER

III. Ach, Mutter, Quelle der Liebe,
lass mich fühlen die Gewalt des
Schmerzes,
damit ich mit dir trauere.

FAC, UT ARDEAT COR MEUM

IV. Fac, ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi conplaceam.

Sancta Mater, istud agas,
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.

FAC, UT ARDEAT COR MEUM

IV. Mach, dass mein Herz brenne
in Liebe zu Christus, meinem Gott,
damit ich ihm gefalle.

Heilige Mutter, bewirke du es:
Präge des Gekreuzigten Wunden
fest in mein Herz ein.

TUI NATI VULNERATI

V. Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati
poenas mecum divide.

TUI NATI VULNERATI

V. Die Qualen deines verwundeten Sohnes,
der sich herabgelassen hat, für mich zu
leiden: teile du sie mit mir.

FAC ME VERE TECUM FLERE

VI. Fac me vere tecum flere,
crucifixo condolere,
donec ego vixero.
Iuxta crucem tecum stare
et me tecum sociare
in planctu desidero.

FAC ME VERE TECUM FLERE

VI. Lass mich wahrhaft mit dir weinen,
mit dem Gekreuzigten leiden,
solange ich leben werde.
Beim Kreuz mit dir zu stehen
und mich dir zuzugesellen
im Klagen: Das ersehne ich.

VIRGO VIRGINUM PRAECLARA

VII. Virgo virginum praeclara,
mihi iam non sis amara,
fac me tecum plangere.

VIRGO VIRGINUM PRAECLARA

VII. Du höchste unter den Jungfrauen:
Weise mich nicht ab,
mach, dass ich mit dir klage!

FAC, UT PORTEM CHRISTI MORTEM

VIII. Fac, ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem
et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari
cruce hac inebriari
ob amorem filii.

FAC, UT PORTEM CHRISTI MORTEM

VIII. Mach, dass ich Christi Tod trage,
mach mich zum Teilhaber an seinem Leiden,
mach, dass ich mir seine Wunden vergegenwärtige.

Mach, ich von seinen Schlägen verwundet werde,
durch sein Kreuz trunken werde
vor lauter Liebe zu deinem Sohn.

INFLAMMATUS ET ACCENSUS

IX. Inflammatus et accensus
per te, Virgo, sim defensus
in die iudicii.

Fac me cruce custodiri,
morte Christi praemuniri,
confoveri gratia.

INFLAMMATUS ET ACCENSUS

IX. Entflammt und entzündet
durch dich, Jungfrau, sei ich geschützt
am Tag des Gerichts.

Lass mich durch das Kreuz behütet,
durch den Tod Christi beschützt,
durch die Gnade begünstigt werden.

QUANDO CORPUS MORIETUR

X. Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
paradisi gloria.
Amen

QUANDO CORPUS MORIETUR

X. Wenn der Leib sterben wird,
mach, dass der Seele gegeben werde
des Paradieses Herrlichkeit.
Amen.

Text und Übersetzung der Universität Karlsruhe
https://www.musik.kit.edu/img/20160220_Dvorak_Stabat-Mater_Text.pdf
(abgerufen am 16. März 2025)
Mit leichten Korrekturen von Martin Ohst.

MUSIKALISCHE EINFÜHRUNG VON KMD RUTH FORSBACH

1. Das „Stabat mater"- Trauer und Trost

Trauer um ein sterbendes oder gestorbenes Kind ist zu allen Zeiten ein starkes Moment in der künstlerischen Gestaltung; in Gedichten (z. B. die „Kindertotenlieder" von F. Rückert, die G. Mahler vertonte), in vielen Bildern und in der Musik. Die Darstellung von Maria, die unter dem Kreuz den Tod ihres Sohnes Jesus erleben muss, spielt dabei eine besondere Rolle und wird in der aus dem 13. Jahrhundert stammenden Sequenz „Stabat mater dolorosa" bis heute häufig vertont. Dichter und Hörer stellen sich in den lateinischen Versen neben die Gottesmutter in ihrem Schmerz und gewinnen Trost und Heilsgewissheit aus dem Tod Jesu.

Insgesamt gibt es wohl mehr als 300 Vertonungen aus über sieben Jahrhunderten. Hier seien nur einige genannt: J. Desprez (1480), G.P. da Palestrina (um 1590), G.B. Pergolesi (1736 – seine berühmte Komposition wurde von J. S. Bach um 1746 als Kantate mit dem deutschen Text des 51.Psalms „Tilge Höchster meine Sünden" bearbeitet), J. Haydn (1767), F. Schubert (1815), G. Rossini (1832), F. Liszt (1862 in seinem Oratorium „Christus"). Aus unserer Zeit sind z.B. K. Penderecki, F. Martin, A. Pärt, W. Rihm und der Wuppertaler Komponist Lutz-Werner Hesse zu nennen, dessen Vertonung von 1998 in der Ev. Stadtkirche Remscheid (2002) erklang.

Auch das Stabat Mater von Dvořák verdankt seine Entstehung einem tragischen Hintergrund: 1875 verstarb eine Tochter zwei Tage nach der Geburt, und 1877 verlor das Ehepaar kurz nacheinander zwei weitere kleine Kinder und war zunächst wieder kinderlos. Bis 1888 wurden sechs weitere Kinder geboren. Sein katholischer Glaube und die im 19. Jahrhundert in Tschechien besonders starke Marienverehrung gaben ihm Kraft und Zuversicht in aller Trauer.

2. Biographie Antonin Dvorak

Antonìn Dvořák wurde am 8.9.1841 in Nelahozeves, einem kleinen Ort in Böhmen, als Sohn eines Fleischhauers und Gastwirts geboren, er hatte sieben Geschwister. Der Vater war musikalisch begabt und ermöglichte dem Sohn eine musikalische Grundausbildung bei den Lehrern und Kantoren vor Ort. Dennoch musste er eine Metzger-Lehre machen, bevor er sich ganz der Musik widmen durfte. Er studierte ab 1857 an der Orgelschule in Prag (aus dieser Zeit stammen seine wenigen Orgelwerke) und war als Bratschist in verschiedenen Orchestern tätig, auch in der tschechischen Oper, dort spielte er unter B. Smetana. 1873 heiratete er Anna Čermák (mit der er 30 Jahre lang eine glückliche Ehe führte) und wurde Organist der St. Adalbert-Kirche in Prag. Durch Vermittlung von J. Brahms erhielt er ein Staatsstipendium und wurde bei dessen Verleger Simrock verlegt. Er fand allmählich internationale Anerkennung durch seine 10 Opern, 9 Sinfonien, Chor- und Kammermusikwerke. 1892-95 leitete er das National Conservatory in New York (wo u.a. seine bekannteste Sinfonie „Aus der neuen Welt" entstand), ab 1901 das Prager Konservatorium. Er starb am 1.5.1904 und wurde

mit großer Anteilnahme auf dem Heldenfriedhof auf dem Vyšehrad in Prag beigesetzt. Er gilt neben Smetana als Repräsentant der nationalen Tschechischen Musik.

3. Tonsprache Dvořáks - Entstehungs- und Aufführungsgeschichte seines Stabat mater

Dvořák wurde natürlich seit seiner Kindheit von der böhmisch-mährischen Volksmusik beeinflusst; sein unerschöpfliches gesangliches Melos stammt von dort, auch die rhythmischen Besonderheiten, das Tänzerische und eine gewisse Melancholie. Seine Tonsprache wurde beeinflusst von der Wiener Klassik (Beethoven, Schubert) und der Romantik, hier besonders von Wagner, Liszt, Schumann und Brahms.

Dvořák begann die Niederschrift seiner Geistlichen Kantate „Stabat Mater" im Februar 1876, zunächst vertonte er nur 7 der insgesamt 10 Teile des lateinischen Textes für Soli, Chor und Klavier. Die endgültige Fassung mit allen Teilen und für großes Orchester instrumentiert entstand zwischen August und November 1877. Die Uraufführung dieser 90 Minuten dauernden Kantate erklang am 23.12.1880 in Prag, wenig später wurde es veröffentlicht. 1882 dirigierte L. Janáček das Werk in Brünn, in London wurde es 1883 und 1884 (unter Dvořáks Leitung) begeistert aufgenommen – und begründete seinen Ruhm im anglo-amerikanischen Raum. Später schrieb er noch ein Te Deum und ein Requiem sowie das Oratorium „Die heilige Ludmilla".

Das Stabat mater steht gegensätzlich zu dem im 19. Jahrhundert verbreiteten Cäcilianismus, der sich auf die eher schlichte Polyphonie im Palestrina-Stil beschränkte und von der katholischen Kirche gegenüber dem symphonisch besetzten Oratorium bevorzugt wurde.

Trotz des großen Orchesters wirken viele Stellen eher kammermusikalisch und durchsichtig instrumentiert. Die Besetzung ist sehr farbig mit dem Wechsel von Soli, Chor und Instrumentalstimmen. Der lateinische Text ist nur Grundlage der elegischen Stimmung von Trauer, Schmerz und Hoffnung. Das einzelne Wort tritt zurück; jeweils ein Grundmotiv bestimmt die insgesamt zehn Sätze, das immer wiederholt und variiert wird - wie sich oft tiefe Trauer um immer gleiche Gedanken dreht. Das erste und letzte Stück ist durch die gleichen Themen verbunden. Leitmotivik und große Bögen bestimmen den musikalischen Ausdruck von Dvořáks erstem großen kirchenmusikalischen Werk.
In Remscheid erklang dieses „Stabat mater" zuletzt am 15.10.2003 in der Lutherkirche in einem Sinfoniekonzert: unter Leitung von GMD Romely Pfund sangen der Städtische Chor, die Heinrich-Schütz-Kantorei (Ltg. J.M. Kirschnereit) und der Chor der Ev. Stadtkirche (Ltg. R. Forsbach) mit den Bergischen Symphonikern.

4. Hinweise zu den einzelnen Sätzen:

1. **Satz „Stabat mater dolorosa“, Verse 1-4, Chor und Soli, h-Moll (Andante con moto)**
   Achtmal erklingt die leere Oktave fis (Quinte der Grundtonart) in verschiedenen Lagen und Instrumenten, bevor das expressive Hauptmotiv in absteigenden Halb- und Ganztönen erklingt. Erst nach 70 Takten setzt der Chor-Tenor einstimmig, fast rezitativisch ein, der 4-st. Chor nimmt die Themen auf, die Solisten singen z. T. kontrastierende Motive. Der ausgedehnte Satz folgt der Sonatenform mit Hauptsatz, Durchführung und Reprise. Mehrfach münden Steigerungen auf dem verminderten Septakkord, der Satz verklingt leise in H-Dur.

2. **Satz „Quis est homo“, Str. 5-8, Solistenquartett, e-Moll (Andante sostenuto)**
   Der Alt beginnt, Tenor, Bass und Sopran folgen mit der Imitation des Hauptthemas.
   Dem kurzen Ausbruch des Bassisten („pro peccatis suae gentis“) folgt ein stilles Gebet aller Stimmen über dunklen Bläserakkorden, bevor das eindrückliche Thema noch einmal im Nachspiel erklingt.

3. **Satz „Eja, mater“, Str. 9, Chor, c-Moll (Andante con moto)**
   Ein Trauermarsch in c-Moll über punktierten Bässen. Im Mittelteil wird Maria aufgefordert, ihren Schmerz miterleben zu lassen. Von Ferne erinnert der Chorsatz an Brahms‘ „Deutsches Requiem“, das Dvořák sehr schätzte.

4. **Satz „Fac, ut ardeat cor meum“, Str. 10-11 , Basssolo und Chor, b-Moll (Largo)**
   Dieses machtvoll-lyrische Gebet wird vom Bass-Solisten gestaltet, dem die Chor-Frauenstimmen mit Orgelbegleitung homophon antworten. Später treten die Männerstimmen mit der 11. Strophe hinzu.
   Damit endet der 1. Teil.

5. **Satz „Tui nati vulnerati“, Str.12, Chor, Es-Dur (Andante con moto, quasi Allegretto)**
   Fast heiter klingt dieser Chor im schwingenden 6/8-Takt über das fließende Blut des Gekreuzigten. Dem etwas dramatischeren Mittelteil folgt ruhiger wieder der Anfang.

6. **Satz „Fac me vere tecum flere“, Str.13-14, Tenor-Solo u. Männerchor, H-Dur, (Andante)**
   Wie ein Volkslied intoniert der Vorsänger, der 4-st. Männerchor antwortet in schlichtem homophonen Satz. Der kurze Mittelteil ist bewegter mit Orchester-Akzenten.

7. **Satz „Virgo virginum“, Str. 15, Chor, A-Dur (Largo)**
   Dieser zum Teil unbegleitete, homophone Chorsatz bringt besonders die Marienverehrung zum Ausdruck. Expressiv übernimmt das Orchester die gesanglichen Linien.

8. **Satz „Fac, ut portem Christi mortem", Str. 16-17, Sopran und Tenor, h-Moll (Larghetto)**
   Fast ein lyrisches Liebesduett von Sopran und Tenor, die ihre gesanglichen Linien imitieren und mit den Holzbläsern und hohen Streicherklängen fast zu einer Verzückung „trunken von Christi Blut" gelangen, grundiert von einem zart pochenden Sechzehntel-Motiv.

9. **Satz „Inflammatus et accensus", Str. 18-19, Alt-Solo, d-Moll (Largo)**
   Hier greift der Komponist auf die Form der barocken da-capo-Arie zurück, eine Huldigung an Bach und Händel oder Mendelssohns Historismus? Über dem in Achteln schreitenden Generalbass singt die Altistin eine flammende Vision des Jüngsten Gerichtes. Hörnerklänge bringen wieder den Klang der Romantik zurück.

10. **Satz „Quando corpus morietur", Str. 20, Soli und Chor, h-Moll (Andante con moto)**
    Das Finale mit der Bitte um Aufnahme ins Paradies wird eng mit dem Anfang des Werkes verknüpft. Die Oktaven und das absteigende Motiv schlagen den großen Bogen, der Chor antwortet dem Solistenquartett und leitet über zu einer ausgedehnten, komplexen Amen-Fuge (Allegro molto), die das Werk in strahlendes D-Dur führt, am Ende aber doch wieder (molto tranquillo) im Pianissimo verklingt.

EINFÜHRUNG VON PROF. DR. MARTIN OHST

Antonín Dvořák (1841-1904) war nach Lehr- und Wanderjahren als freischaffender Musiker und Musiklehrer 1874-1877 Organist an der St. Adalbert-Kirche in Prag. Während dieser Zeit starben seiner Frau und ihm alle ihre drei Kinder – eine Tochter gleich nach der Geburt, eine weitere Tochter und ein Sohn innerhalb der ersten drei Lebensjahre.

Mit seiner Arbeit an der Vertonung des Stabat Mater begann Dvořák im Februar 1875 und schuf bis zum Mai des folgenden Jahres die Klavierversion von sieben Sätzen; im Oktober/November 1877 erweiterte er diese Grundlage zur Orchesterfassung und ergänzte sie um vier weitere Sätze. Die Uraufführung des Werks fand 1880 in Prag im Rahmen eines Konzerts der „Tonkünstler-Societät" statt, der Notentext erschien im Jahr darauf im Druck.

Dvořáks Stabat Mater wird immer wieder mit seiner Trauer um den Verlust der drei Kinder in Verbindung gebracht. Diese Vermutung wird allerdings nicht durch authentische Quellenzeugnisse gestützt. Sie beruht lediglich auf zwei stillschweigenden, nicht weiter diskutierten Annahmen; einmal: Der Verlust eines kleinen Kindes, gar dreier kleiner Kinder sei für einen Menschen vor gut 150 Jahren ein ebenso tiefer, schmerzlicher Einschnitt gewesen wie für uns Heutige. Aber ist dieser Rückschluss wirklich zwingend? – Sicher, so ein Geschick war auch damals hart, aber es war im Zeitalter einer im Vergleich mit heutigen Verhältnissen immer noch exorbitant hohen Säuglings- und Kindersterblichkeit kein Einzelfall: Friedrich v. Bodelschwingh, der spätere Begründer der Betheler Anstalten, und seine Frau verloren im Januar 1869 innerhalb weniger Wochen alle ihre vier Kinder – sie starben am Keuchhusten. Auch vielen anderen Ehepaaren wird damals ähnliches widerfahren sein. Sie mussten damit leben, und darum konnten sie es: Sowohl Dvořák und seine Frau als auch das Ehepaar Bodelschwingh hatten späterhin mehrere weitere Kinder. Die Trauer um jung verstorbene Kinder war auch literarisch präsent: Der Dichter, Orientalist und Theologe Friedrich Rückert (1788-1866) verlor an der Jahreswende 1833/34 zwei seiner Kinder durch eine Scharlach-Epidemie. Unter dem Eindruck dieses Verlusts schrieb er seine „Kindertotenlieder" (zuerst vollständig veröffentlicht 1872). Den Tschechen Dvořák trennte von diesen Gedichten sicher keine unüberwindliche Sprachbarriere; wenn es ihm also um öffentliche musikalische Trauerarbeit zu tun gewesen wäre, hätte er hier Texte gefunden, die seiner Situation erheblich näher lagen als das mittelalterliche Gedicht, das, genau gelesen, seiner eigenen Situation doch ganz fern stand.

Genau darauf wird jetzt einzugehen sein, denn die zweite in der üblichen Verbindung zwischen Dvořáks Werk und seinem bitteren persönlichen Geschick wirksame Grundannahme betrifft das Verständnis des mittellateinischen Gedichts: Es wird gern – oberflächlich – gelesen als Zeugnis der Trauer einer Mutter um den Verlust ihres Kindes, also als Dokument einer existentiellen Krise. Das sei eine Situation, in die sich schein-

bar oder tatsächlich jeder Mensch hypothetisch hineinzuversetzen vermöge, und insbesondere könne sich hier jeder Mensch angesprochen, ja, aufgehoben fühlen, der eine vergleichbare Erfahrung machen musste oder muss. Aber auch hier sind gewichtige Einwände am Platze, die sich zunächst aus der Aneignungsgeschichte des Gedichts und dann auch und vor allem aus seinem ursprünglichen Entstehungskontext und Aussagegehalt ergeben.

Das mittelalterliche Gedicht Stabat Mater dolorosa wurde erst in der Frühen Neuzeit wirklich populär, und zwar in jenem barocken Aufschwung der Marienverehrung, in welchem die Papstkirche sich selbst mit aller Prachtentfaltung feierlich gegen den Protestantismus positionierte. In diesem Zusammenhang entstand im 17. Jahrhundert das Fest der „Sieben Schmerzen Mariens" (15. September), das die singuläre Rolle der Gottesmutter im Erlösungswerk zelebriert. In die Liturgie dieses Festes, das, zunächst nur in bestimmten Regionen gefeiert, seit 1814 in der gesamten Katholischen Kirche begangen wird, fand das Stabat Mater Aufnahme, und so kam es zu weiter Verbreitung: Schon eine Publikation aus dem Jahre 1842 verzeichnet nicht weniger als 53 gedruckte deutsche Übersetzungen. Lässt man deren Autoren an seinem inneren Auge vorbeiziehen, dann treten zwei Schwerpunkte deutlich hervor. Es handelte sich bei ihnen um Protagonisten des seit dem späten 18. Jahrhundert neu aufblühenden historisch-ästhetischen Interesses an mittelalterlicher Kultur und Kunst und – im Zusammenhang damit – um Beförderer der zeitlich etwas versetzten Rückbesinnung auf traditionell-mittelalterliche religiöse Vorstellungen und Frömmigkeitsformen im Katholizismus des frühen 19. Jahrhunderts.

Vertonungen des Stabat Mater sind schon seit 1480 überliefert; eine Zäsur in deren Geschichte markiert das Zeitgenossen und Nachlebende außergewöhnlich beeindruckende Werk Giovanni Battista Pergolesis (1736). Im späteren 18. und im 19. Jahrhundert finden sich Stabat-Mater-Vertonungen in den Werkverzeichnissen zahlreicher Komponisten (Haydn, Schubert, Rossini, Liszt, Verdi), und die Geschichte dieser Vertonungen geht bis in die Gegenwart fort (Wolfgang Rihm, Arvo Pärt).

Wenn man sich das vergegenwärtigt, zeigt sich: Einem aufstrebenden Künstler wie Dvořák, der in einem katholischen Milieu lebte und daran arbeitete, sich einen Namen zu machen, stand eine Stabat Mater-Vertonung schlichtweg gut zu Gesicht.

Nun aber endlich zu dem Gedicht selbst, das wir bislang ja lediglich im Hohlspiegel seiner Wirkungs- und Aneignungsgeschichte betrachtet haben. Es zerfällt in zehn je zweimal dreizeilige Strophen (jeweils zwei vierfüßige Trochäen und ein dreifüßiger) nach dem Endreim-Schema AAB-CCB. Das Versmaß und die Endreime signalisieren volkstümliche Dichtung – Kunstpoesie orientierte sich im Mittelalter durchgängig an ganz anders strukturierten antiken Vorbildern.

In meiner Wiedergabe des Texts orientiere ich mich an den Sätzen von Dvořáks Vertonung; darum kommt hier die strenge durchkomponierte Strophenform nicht angemessen zur Geltung.

Die beiden ersten Strophen rufen dem Leser scheinbar ganz naiv-gegenständlich die Szenerie der Todesstunde Jesu vor Augen, und zwar am Leitfaden des Johannesevangeliums: Die drei älteren Evangelien zählen die Mutter Jesu nicht zu den Frauen, die bei der Kreuzigung Jesu anwesend waren; erst das Johannesevangelium fügte die Mutter Jesu ein und gestaltete ihr inniges Verhältnis zum Lieblingsjünger Jesu phantasievoll aus.

Die Mutter in ihrem Schmerz und ihrer Trauer malen die beiden ersten Strophen. Aber schon die dritte wendet sich direkt an den Hörer bzw. Leser, und zwar mit der rhetorischen Doppelfrage, wer so verhärtet und teilnahmslos sein könne, dass er sich vom Schmerz der Mutter, die den qualvollen Tod ihres Sohnes miterleben muss, nicht anrühren ließe. Damit wird gleich anfangs deutlich: Die trauernde Mutter ist zwar der Ausgangspunkt des folgenden Gedichts, aber nicht sein eigentliches Hauptanliegen: Das betrifft vielmehr den nachgeborenen Leser und Betrachter und den möglichen Nutzen, der ihm aus dem Tode Jesu erwachsen kann – wenn er denn bestimmte Bedingungen erfüllt.

Folgerichtig stellt die vierte Strophe die grausame Todesszene in einen weit ausgreifenden Verursachungs- und Sinnzusammenhang: Jesus erleidet die Folter- und Todesqualen stellvertretend für sein Volk (gens), also die Menschen, denen Gott um seines, des Sohnes, Leidens willen die von ihnen mitverwirkte Strafe für alle Sünde seit Adam erlassen und denen er das Ewige Leben schenken will – wenn sie denn bestimmte Bedingungen erfüllen. Und hier, bei der Erfüllung dieser Bedingungen, kommt Maria wieder ins Spiel – allerdings nicht als symbolische Personifikation mütterlichen Schmerzes. Die Maria, von der das Lied zeugt, ist eben nicht allein eine Mutter, die, wie unzählige vor und nach ihr, über den vor der Zeit sterbenden Sohn trauert. Sie ist darüber hinaus die alle anderen überragende Heilige der Katholischen Kirche schlechthin, die Himmelskönigin, und als solche ist sie einerseits das Sinnbild der Kirche, also der Trägerin und Vermittlerin göttlicher Heilsgnade auf Erden, und sie ist anderseits die Adressatin, an die sich die Gebete der Gläubigen richten, damit sie diese ihrem Sohn weiterleitet und ihn zu deren Erfüllung motiviert. Werden also mit dem Namen Maria im Stabat Mater zwei Gestalten angesprochen, die gar nichts miteinander zu tun haben? Nein, das ist nicht der Fall. Aber damit wir dem Zusammenhang zwischen ihnen auf die Spur kommen, müssen wir uns in Kürze die wichtigsten Züge des Marienbildes der papstkirchlichen Frömmigkeit und Theologie, wie sie sich seit der christlichen Antike entwickelt haben, vergegenwärtigen: Als ihr der Engel ankündigte, sie sei ausersehen, als Jungfrau Mutter des Heilandes zu werden, hat Maria aus ihrer Freiheit heraus ihr Ja zu Gottes Willen und damit zu ihrem gesamten weiteren Weg gesagt. Sie hat sich sehenden Auges und im vollendeten Gehorsam auf die Schande der zweifelhaften Mutterschaft ebenso eingelassen wie auf das Leiden an dem außergewöhnlichen Sohn und das Leiden um ihn – wie es das Stabat Mater schildert. Sie ist damit zur herausragend

wichtigen Akteurin im göttlichen Heilsplan geworden und zugleich zu seiner allerersten Nutznießerin, denn weil sie sich willig in ihre Rolle im göttlichen Heilsplan gefügt hat, ist sie mit ihrem Tode sogleich in den Hofstaat der himmlischen Heiligen eingerückt, in dem sie nun die höchste Stelle einnimmt: Gott Vater, Sohn und Heiliger Geist erhören mit unfehlbarer Sicherheit ihre Bitten, und deshalb können sich Christenmenschen auf Erden vertrauensvoll mit ihren Anliegen an sie, die Himmelskönigin, wenden, damit sie ihre Bitten bekräftigend weiterleitet. Das Gebet zu Maria hat besonderen Rang; die katholische Lehre bringt das mit griechischen Lehnworten präzise auf den Punkt: Die eigentliche Anbetung, latria, gebührt nur den Personen der göttlichen Dreifaltigkeit; der Riesenschar der nachgeordneten, ‚normalen' Heiligen kommt die dulia zu. Allein Maria vorbehalten ist eine Art Zwischenstufe, die hyperdulia – weniger als latria, mehr als dulia.

Ein solches Gebet an die Maria, die trauernde Mutter, und an Maria, die Himmelskönigin, also praktizierte hyperdulia, ist das Stabat Mater von der fünften Strophe an; die einleitenden vier Strophen bereiten dieses Gebet lediglich vor. Was der Beter von der Himmelskönigin erbittet, hat allerdings nichts mit äußeren Gütern zu tun, sondern er will mit Hilfe der Himmelskönigin eine bestimmte innere Haltung gewinnen. Der Dichter stellt uns als Beter einen Menschen vor Augen, dem mittels eines Bildes oder der gehörten bzw. gelesenen biblischen Botschaft die Kreuzigung Jesu vor Augen steht. Er weiß theoretisch sehr wohl, dass das alles für ihn bedeutsam ist: Auch ihm, der durch Zeugung, Empfängnis, Geburt und frei begangene eigene Sünde in das von Adam begründete Verhängnis von Sünde und Verdammnis verstrickt ist, eröffnet das Heilshandeln Gottes im qualvollen Sterben seines Sohnes die Möglichkeit, diesem Unheilszusammenhang zu entrinnen und sich das Ewige Leben zu erwerben. Damit sich allerdings diese Heilswirksamkeit der Passion Jesu auch auf ihn zu erstrecken vermag, muss er seinerseits eine Vorbedingung erfüllen: Er muss sich das Todesleiden des Gekreuzigten innerlich so aneignen, dass es ihm zugutekommen kann. Er muss die Grenzen der bloßen Zuschauerhaltung überschreiten und sich innerlich-persönlich in das Leiden des Gekreuzigten hineinfühlen – nur dann kann dessen Heilsertrag ihm zugutekommen. Genau vor dieser Aufgabe verzagt er, und darum bittet er die Mutter Gottes in immer neuen werbenden Wendungen um ihre Hilfe bei dieser von ihm zu leistenden Aneignung: Sie, die über aller Kreatur thronende Himmelskönigin, möge ihm als trauernde Mutter teilgeben an ihrem Leid um ihren Sohn, damit er, wie sie, durch das Todesleiden Jesu Christi zum Ewigen Leben gelangt. Dieses Werben um die Gunst der jungfräulichen Mutter und Himmelskönigin kann durchaus erotische Untertöne annehmen, wenn der Beter die Höchste unter den Jungfrauen bittet, ihm doch nicht die kalte Schulter zu zeigen (Virgo virginum praeclara/mihi iam non sis amara, Strophe 8).

Am Ende des Gedichts wird vollends deutlich, worum es dem Beter letztlich geht: Wenn er, durch die Hilfe der Himmelskönigin ent-

flammt und entzündet (Strophe 9), sich den Heilsertrag von Christi Leidensweg aneignet, wird sich im Jüngsten Gericht die Waage zu seinen Gunsten senken, so dass den Beter, wie die Schlusszeilen es sagen, nach dem leiblichen Tode die Wonnen des Paradieses erwarten.

Das Gedicht arbeitet, wie gesagt, mit den Stilmitteln volkstümlicher mittelalterlicher Dichtung. Aber das ist nur die eine Seite des Befundes: Das Lateinische war damals auch in romanischen Ländern schon ausschließlich zur Schriftsprache der höheren Bildungskreise geworden, und das differenzierte Vokabular zeigt, ebenso wie das souveräne Spiel mit biblischen Zitaten und Hinweisen, dass der Autor kein schlichter Mann aus dem Volke war, der seinen Anliegen Ausdruck verschaffte, so gut er es eben vermochte, sondern vielmehr einer höheren Bildungsschicht angehörte und sich spielerisch-bewusst auf populäre Formen einließ.

Wir wissen nicht wirklich, wer dieses Gedicht geschrieben hat, aber es spricht vieles für die Vermutung, dass wir es einem Italiener namens Jacopone von Todi verdanken (ca. 1230-1306). Der war ursprünglich Rechtsanwalt; nach dem Tode seiner Frau ‚stieg' er ‚aus' und gerierte sich zunächst als eine Art frommer Eulenspiegel; nach einigen Jahren soll er sich dem jungen Franziskanerorden angeschlossen haben. Zu dessen frömmigkeitsgeschichtlicher Eigenart und zu dessen seelsorgerlichem Arbeitsprogramm passt unser Gedicht sehr gut. Die frühen Franziskaner beförderten mit ihren Predigten die phantasiegetragene Vergegenwärtigung von Jesu Leben und Leiden mit dem Ziel, ihre Hörer dadurch zu einem frommen Leben nach den Regeln und Ordnungen und mit den Gnadenmitteln der Kirche zu motivieren, wobei sie ihnen den Lohn des ewigen Lebens, aber auch die Strafen des Fegefeuers und der Hölle gern mit grellen Farben vor Augen malten.

Wir haben also mit dem Stabat Mater ein ausdrucksstarkes Dokument genau jener Frömmigkeit, Kirchlichkeit und Theologie vor Augen, an der sich negativ-polemisch im 16. Jahrhundert die Reformation entzündete. Auch die reformatorische und protestantische Frömmigkeit, Dichtung und Theologie weiß ja die Passion Christi, sein Kreuzesleiden zu würdigen – als Zentrum des göttlichen Heilshandelns an Mensch und Menschheit. Nach evangelischem Verständnis fordert das Karfreitagsgeschehen aber nicht dazu heraus, sich eine bestimmte Haltung mit dem Ziel anzuempfinden, sich dessen Heilsgehalt anzueignen. Vielmehr vertraut das evangelische Verständnis der Passion darauf, dass in der Verkündigung vom Leiden Christi als Höhepunkt und Summe seines gesamten Lebensweges Gott selbst in Wort und Geist auf den Menschen zugreift und ihn dessen innewerden lässt, was da über ihn selbst ausgesagt wird – vor allem aber vertraut das evangelische Verständnis darauf, dass die in diesem Geschehen unter dem Anschein des Gegenteils wirksame Liebe Gottes den Menschen ergreift und ihn von all seinem selbstsüchtigen Kreisen um sich erlöst – gerade auch von seinem rastlosen Bestreben, sich selbst mit feinen oder groben Anstrengungen Lebensganzheit, das Ewige Leben zu erwerben, denn das gibt es, wie den Glauben, nur als reines Geschenk. Im gekreuzigten Jesus Christus spricht Gott selbst zum Menschen, und die Antwort ist der Glaube, der sich trotz des Wissens um die eigene Unwürdigkeit der Liebe und Gnade Gottes anvertraut, die hier am Werk sind. In unübertrefflicher Weise hat Paul Gerhardt das dichterisch zum Ausdruck gebracht:

Das soll und will ich mir zunutz
zu allen Zeiten machen;
im Streite soll es sein mein Schutz,
in Traurigkeit mein Lachen,
in Fröhlichkeit mein Saitenspiel;
und wenn mir nichts mehr schmecken will,
soll mich dies Manna speisen;
im Durst soll's sein mein Wasserquell,
in Einsamkeit mein Sprachgesell
zu Haus und auch auf Reisen.

(Evangelisches Gesangbuch, Lied Nr. 83, Strophe 6; vgl. insgesamt die Lieder Nr. 82-84). – Diese Lieder sind der konstruktiv-kritische Kommentar zum Stabat Mater aus evangelischer Perspektive.

Lenneper Kammerchor

Der Lenneper Kammerchor ist ein ambitionierter Laien- und teilweise semiprofessioneller Chor, der sich vor allem anspruchsvoller a-cappella-Literatur widmet. Er besteht derzeit aus etwa 30 Mitgliedern und tritt mehrmals im Jahr bei eigenen Konzerten und Gottesdiensten mit besonderer musikalischer Prägung in Erscheinung. Alle zwei Jahre bestreitet er zusammen mit der Lenneper Kantorei ein größeres oratorisches Konzert. Hierzu gehören regelmäßige Probenwochenenden. Die Mitwirkung setzt eine selbstständige Vorbereitung auf die Proben und Konzerte voraus und erfordert allgemeine Notenkenntnisse. Die regulären Proben finden einmal im Monat samstags statt. Die musikalische Leitung hat Caroline Huppert.

Lenneper Kantorei

Die Lenneper Kantorei, früher Ev. Kirchenchor Lennep, ist Teil der Kirchengemeinde und singt regelmäßig in Gottesdiensten und Konzerten. Sangesfreudigen Menschen wird hier, ohne Aufnahmeprüfung, die Möglichkeit eröffnet, attraktive Werke der Chorliteratur zu erarbeiten und aufzuführen. Mit beständiger Probenarbeit donnerstags 20-22 Uhr, vereinzelten Probenwochenenden und der geselligen Gemeinschaft nach den Proben definiert die Kantorei ihren Schwerpunkt im erweiterten Umfeld der evangelischen Kirchenmusik und heißt neue Mitglieder stets willkommen. Die musikalische Leitung hat Thilo Ratai.

VITAE

Andrea Kwade, Sopran

Die in Dortmund geborene Sopranistin Andrea Christiane Kwade studierte klassischen Gesang an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Entscheidende Prägung in ihrer Gesangstechnik erhielt Andrea Christiane Kwade bei der dramatischen Mezzosopranistin Michaela Schuster.

Ihr vielseitiges Stimmtalent stellt sie regelmäßig auf Bühnen im In- und Ausland unter Beweis. Als Koloratursopran ist sie im Konzertfach zu Hause. Ihr breites Repertoire reicht von Oratorien und Alter Musik über Chansons bis hin zu anspruchsvoller, moderner Unterhaltungsmusik.

Ihre umfangreichen Erfahrungen bei der Stimmentwicklung nutzt Andrea Christiane Kwade für ihre Tätigkeit als Gesangscoach. Anfängern und Profis, Solisten und Chören vermittelt sie essenzielle Fähigkeiten in individueller Gesangstechnik, musikalischer Interpretation und künstlerischer Präsenz. Als Sprechtrainerin erarbeitet sie mit ihren Kunden in Workshops und Einzeltrainings gesundes Sprechen und wirkungsvollen Stimmeinsatz bei den unterschiedlichsten beruflichen Aufgabenstellungen.

Foto: Cornelius Cantow

Cordelia Weil, Alt

Als Spezialistin im Bel Canto-Fach wurde Cordelia Katharina Weil von Kritikern für ihre warme, volle Stimme mit golden-leuchtendem Timbre, ihre technische Eleganz und Versiertheit, ihren ausdrucksstarken Mezzo und ihre sensiblen Rollendarstellungen mit menschlicher Größe gepriesen.

Aufgewachsen in Deutschland, Kenia und Großbritannien, absolvierte sie direkt im Anschluss an ein Violoncellostudium (GSMD London) ein Gesangsstudium mit Auszeichnung an der HfMT Köln. Meisterkurse bei u.a. KS Marjana Lipovšek, Prof. Rudolf Piernay, Dame Kiri Te Kanawa, sowie private Studien bei Prof. Tara Venditti.

Noch während ihres Studiums war die Mezzosopranistin im Ensemble am Theater Basel, an der Oper Köln, am Theater Aachen, bei den Thüringer Schlossfestspielen und am Staatstheater Darmstadt engagiert und war seitdem in einem breiten Opern-, Lied- und Konzertrepertoire (u.a. Werke von J.S. Bach, Beethovens 9. Sinfonie, Rossinis Petite Messe Solenelle, Mozarts Requiem, Pergolesis Stabat Mater, Händels The Messiah, Francks Les Béatitudes, Mahlers Das Lied von der Erde, Respighi Il Tramonto) auf großen Podien im In- und Ausland mit namhaften Klangkörpern und Dirigenten zu erleben.

Nach ihrem Debüt als DORABELLA in Mozarts „Così fan tutte" bei den Winter-Opernfestspielen Heidenheim feierte Cordelia Katharina Weil als Ensemblemitglied der Theater Aachen und Chemnitz insbesondere in der virtuosen Rolle der ROSINA in Rossinis „Il Barbiere di Siviglia", in der Titelrolle von Rossinis CENERENTOLA und als CHARLOTTE in „Werther" von Jules Massenet, sowie am Theater Hof als Bizets CARMEN große Erfolge.

Foto: Theater Hof

Felix Leander Läpple, Tenor
Der junge Tenor Felix Leander Läpple wurde 1996 in Frankfurt geboren und sammelte im Kinderchor Frankfurt des Hessischen Rundfunks unter Sabine Mittenhuber erste prägende musikalische Erfahrungen, wo er unter anderem 2009 in Beethovens 9. Symphonie im Chorsopran unter Kurt Masur in der Alten Oper Frankfurt sang.

Ersten Gesangsunterricht erhielt er ab 2016 bei Erhard Brunner, bevor er ab 2017 Lehramt mit Hauptfach Gesang und ab 2020 Gesangspädagogik, beides an der HfMT Köln bei Martin Lindsay, studierte. Seit 2022 studiert er Gesang bei Prof. Brigitte Lindner und Boris Leisenheimer an der Hochschule für Musik und Tanz Köln.

Seit seinem Debüt als Evangelist in J.S. Bachs Weihnachtsoratorium 2023 ist er regelmäßig im Konzertfach in NRW zu hören. Auch die Arbeit im Chor ist ein Schwerpunkt für Felix Läpple. Seit 2024 ist er Teil des vokal- und Tanzensembles CHOREOS, arbeitet hier mit Stephan Lutermann (musikalische Leitung) und Lars Scheibner (choreografische Leitung). Ebenfalls seit 2024 ist er des Weiteren Akademist und Stipendiat der WDR-Chorakademie. Er arbeitete mit Dirigent:innen wie Peter Dijkstra, Florian Helgath, Mariana Rosas, Alexander Lüken, Philipp Ahmann und Simon Halsey. Konzertreisen führten ihn unter anderem nach Rom, Istanbul, Sizilien und auf die Philippinen.

Foto: Bernd Maier

Soowon Han, Bass

Der Bariton Soowon Han schloss sein Bachelor-Studium an der Hanyang University in Seoul bei Prof. Locky Chung ab. 2016 absolvierte er eine musikalische Ausbildung im Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV) in Frankreich und schloss als Bester seines Studiengangs 2017 sein Bachelor-Studium ab. Seit 2019 studierte Soowon Han im Master-Studiengang Lied/Konzert und Oper bei Prof. Raimund Nolte an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Standort Aachen und sein Konzertexamen in Detmold bei Prof. Gerhild Romberger. Meitserkurse absolvierte er bei Philippe Herreweghe, Peter Kooij, Dorothea Wirtz, Pauliina Tukiainen sowie Manuel Lange.

Bereits während seines Studiums wirkte er in diversen Konzerten, Oratorien und Opernproduktionen innerhalb und außerhalb der Hochschule mit; so sang er u. a. die Basspartien in Bachs h-Moll-Messe, Haydns Schöpfung, Mendelssohns Paulus und Verdis Messa da Requiem sowie zahlreiche Liedprogramme. Auf der Opernbühne war er zuletzt am Theater Aachen in Strauss' Fledermaus sowie in Jonathan Doves Flight und am Theater Bonn in Verdis Rigoletto wie auch in Schönbergs Moses und Aron zu erleben.

Beim 6. Brigitte-Kempen-Wettbewerb 2021 in Aachen gewann er den 2. Preis, anschließend war er für eine Saison Stipendiat und Akademist bei der Chorakademie des WDR Rundfunkchores.

Foto: Daniel Gronsfeld

Orchester l'arte del mondo

Das Orchester l'arte del mondo, 2004 von seinem künstlerischen Leiter Werner Ehrhardt gegründet, sieht sich in der Tradition der so genannten Alten Musik auf historischen Instrumenten, widmet sich aber ebenso modernen Instrumenten und einem Repertoire bis hin zur zeitgenössischen Musik.

Ein Markenzeichen von l'arte del mondo sind seine innovativen Programme, z.B. musikalisch-interkulturelle Projekte mit dem türkischen Pera Ensemble oder Künstlern der Peking-Oper. Mit Daniel Hope und The Four Seasons Recomposed, Max Richters sensationeller Neubetrachtung von Vivaldis Vier Jahreszeiten, ist l'arte del mondo auf der ganzen Welt zu Gast gewesen. Ein weiterer Höhepunkt war 2017 die aufsehenerregende vertanzte Matthäus-Passion-2727 mit der israelischen Kamea Dance Company, die sowohl in Deutschland als auch in Israel zur Aufführung kam. Zudem arbeitet l'arte del mondo regelmäßig mit Solisten wie Vesselina Kasarova, Daniel Müller-Schott, Dorothee Oberlinger, Nils Mönkemeyer oder Xavier de Maistre zusammen.

l'arte del mondo spielte in den letzten Jahren u.a. in der Alten Oper Frankfurt, im Festspielhaus Baden-Baden, beim Rheingau Musik Festival, bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, in der Dubai Opera, im Theater Winterthur, im Münchner Herkulessaal, in der Elbphilharmonie Hamburg, beim Festival Montréal Baroque, den Musikfestspielen Potsdam Sanssouci, bei den Schwetzinger SWR Festspielen, beim Beethovenfest Bonn und auf einer Südamerika-Tournee mit Avi Avital. Im Herbst 2019 präsentierte das Ensemble neben Mozarts Zauberflöte die welterste Gesamtaufführung (halbszenisch) der Oper Scherz, List und Rache von C.P. Kayser nach einem Libretto von J.W. von Goethe. Im Herbst 2021 brachte l'arte del mondo die szenische Produktion dieser Oper im Goethe Theater in Bad Lauchstädt auf die Bühne (Regie: Igor Folwill). 2022 fuhr das Ensemble u.a. auf eine bundesweite Tournee mit der Großproduktion »Matthäus-Passion-2727« mit Orchester, Chor und der Kamea Dance Company aus Israel. Das Ensemble präsentierte die Opernproduktion »L'Isola d'Alcina« von Giuseppe Gazzaniga bei den Schwetzinger Festspielen.

Unter den rund 40 vielfach preisgekrönten Aufnahmen von l'arte del mondo finden sich aktuell die o.g. Oper Scherz, List und Rache von Kayser/Goethe (Sony/dhm 2020), die Erstaufnahme von Salieris Oper La Fiera di Venezia (Sony/dhm 2019) sowie Bach'sche Oboenkonzerte mit Céline Moinet (Berlin Classics 2019). 2021 erschien bei Sony Classical ein gemeinsames Album mit dem Bratschisten Nils Mönkemeyer. 2023 erschienen bei Sony/dhm die Weltersteinspielungen von Sinfonien von Joseph Aloys Schmittbaur, sowie die Oper von Giuseppe Gazzaniga »L'isola d'Alcina«.

l'arte del mondo ist ständiges orchestra in residence bei Bayer Kultur und wird durch

Foto: peuserdesign.de

das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes NRW, die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien und Neustart Kultur gefördert.

Violine I	Mariya Ivanova, Marika Apro-Klos, Cristian Vornicelu, Ediz Yaslicam, Nikolau Ratchev
Violine II	Zsuzsanna Czentnár, Go Yamamoto, Martin Ehrhardt, Denis Kryukov
Viola	Antje Sabinski, Marija Milenkovic, Angel Muñoz-Vella
Violoncello	Felix Zimmermann, Chia-Hua Chiang
Kontrabass	Markus Gantenberg
Flöte I	Zlata Velinova
Flöte II	Teresa Giersch
Oboe I	Nikolai Neshovski
Oboe II	Tsai-Chen Neshovski
Klarinette I	Nikita Volkov
Klarinette II	Andrii Palyarush
Fagott I	Emanuel Klos
Fagott II	Christopher Böhme
Horn I	Liubomir Fabik
Horn II	Lachezar Kalposhanov
Horn III	Stefan Fellhauer
Horn IV	Emir Qirici
Trompete I	Alba Rodriguez Zapatero
Trompete II	Eyal Shay
Posaune I	Shigetoshi Ampo
Posaune II	Evgenii Schatrov
Posaune III	Alberto Leon Prats
Pauke	Christoph Nünchert
Orgel	Thilo Ratai

Caroline Huppert (Dirigentin 1. Teil)
Caroline Huppert begann ihre erste musikalische Ausbildung in den Fächern Klavier und Gesang – parallel zum Abitur erhielt sie ersten Orgelunterricht und studierte nach ihrem Auslandsjahr mit Aktion Sühnezeichen Friedensdienste zunächst ein Semester Musikwissenschaft. 2015 wechselte sie für den Bachelor und Master „Evangelische Kirchenmusik" an die Hochschule für Kirchenmusik nach Heidelberg und schloss gleichzeitig mit der künstlerischen Reifeprüfung im Fach Chorleitung ab. Meisterkurse bei Benjamin Bagby, Prof. Wolfgang Schäfer, Prof. Gerd Türk, Prof. Dr. h. c. Zsolt Gárdonyi, Prof. Hildebrand Haake u. a. runden ihre Ausbildung ab.

Seit August 2022 lebt und arbeitet sie in Remscheid als Kreiskantorin für den Kirchenkreis Lennep und in der Ev. Kirchengemeinde Lennep in Stellenteilung. Sie war bis Anfang 2023 als musikalische Assistentin bei den Limburger Domsingknaben angestellt und arbeitet seit April 2023 mit halber Stelle bei der Wuppertaler Kurrende. Hier ist sie in Zusammenarbeit mit dem musikalischen Team verantwortlich für Stimmproben, Stimmbildung, Korrepetition, Mitarbeit bei Probenwochenenden und in der Nachwuchsakquise und vertritt den musikalischen Leiter. Außerdem hat sie die Leitung der Nachwuchschöre (Singschule und Chorschule) inne.

Foto: Kurt Imminger

Thilo Ratai (Dirigent 2. Teil)

Thilo Ratai, geboren 1993 in Mannheim, absolvierte sein Studium der Ev. Kirchenmusik B und A an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg. Während seines Studiums leitete er verschiedene musikalische Gruppen, darunter den Ev. Kirchenchor Edingen über einen Zeitraum von sechs Jahren. Ebensolange war er als Organist in der Ev. Bonhoeffergemeinde Heidelberg-Kirchheim tätig.

Während seiner Ausbildung wurde er von namhaften Lehrern wie Eugen Polus, Martin Sander und Bernd Stegmann geprägt. Er nahm außerdem an Meisterkursen bei renommierten Musikern wie Wolfgang Schäfer, Benjamin Bagby und Matthias Becker (Chorleitung) sowie Sietze de Vries, Andrés Cea Galán, Johannes Michel und Stefan Engels (Orgel) teil.

Nach seinem Studium in Heidelberg absolvierte Thilo Ratai ein Praktikum bei Eckhard Manz an St. Martin in Kassel. Anschließend arbeitete er als Bezirkskantor in Sinsheim und absolvierte das einjährige Württembergische Praktikum bei Kay Johannsen in der Stiftskirche Stuttgart. Im Jahr 2021 legte er die künstlerische Reifeprüfung im Fach Orgel bei Christoph Bornheimer ab. Darüber hinaus ist er Stipendiat der Stiftung „Eberhard Kraus".

Seit August 2022 ist Thilo Ratai als Kantor in Remscheid-Lennep in Stellenteilung tätig. Er leitet Kantorei, Kammerorchester und Blechbläserensemble. Zudem unterrichtet er an der Musik- und Kunstschule Remscheid und leitet den Ev. Posaunenchor Lüttringhausen.

Foto: Sven Schulte

DANKSAGUNGEN

Veranstalter des Konzertes ist die Ev. Kirchengemeinde Lennep, an die ein großer Dank für die Finanzierung des Konzertes geht.

Gefördert wird das Konzert maßgeblich durch die Stiftung der Stadtsparkasse Remscheid, den Amateurmusikfonds NRW und die Stadt Remscheid. Wir bedanken uns sehr herzlich für diese großzügige Unterstützung.

Außerdem geht unser Dank an Prof. Dr. Martin Ohst und KMD Ruth Forsbach für die fundierten Fachbeiträge und die intensive redaktionelle Mitarbeit sowie an Peter Mebus für das Layout und Design.

Der persönliche Dank des Kantorenteams geht an alle Mitwirkenden, die zur Aufführung dieser großartigen Musik beigetragen haben; insbesondere an das Orchester l'arte del mondo für die gute Zusammenarbeit, an die Solist*innen und nicht zuletzt an alle Singenden.

FREUNDESKREIS KIRCHENMUSIK

Sie sind **begeistert**...
... von der stilistischen Bandbreite und Qualität der Kirchenmusik in Lennep und möchten diese unterstützen?

Sie **möchten**...
... vorzeitig Informationen zu den Veranstaltungen der Kirchenmusik in Lennep erhalten?
... von vergünstigten Tickets und frühzeitiger Buchungsmöglichkeit profitieren?
... Teil einer Gemeinschaft von Musikfreunden werden, denen anspruchsvolle Musik im geistlichen Rahmen besonders am Herzen liegt?

Dann fördern Sie die Kirchenmusik in Lennep nachhaltig:
Werden Sie Mitglied im Freundeskreis Kirchenmusik!

Interesse?
Ihre Fragen **beantworten**...
... Caroline Huppert und Thilo Ratai
caroline.huppert@ekir.de und thilo.ratai@ekir.de

TERMINE DES KANTORATES ZUM VORMERKEN

19.04. | 21 Uhr
Osternacht mit Ad-hoc Chor

20.04. | 11:15 Uhr
Ostersonntag mit dem Lenneper Kammerorchester

21.04. | 10 Uhr
Ostermontag mit Posaunenchören aus Lennep und Lüttringhausen

09.05. | 19 Uhr
Ökumenisches Konzert zum *Gedenken an 80 Jahre Kriegsende*
(Siehe Plakat Rückseite)

11.05. | 10/11:15 Uhr
Gottesdienst mit Klavier und Cello, Antonia Duesmann

17.05. | 18 Uhr
Mailiedersingen mit dem Singkreis, Sylvia Tarhan

23.05. | 18 Uhr
Konfiabendmahl mit Flöte, Gudrun Mildner

24.05. | 12 Uhr
Konfirmation mit dem Gospelchor „Just for Fun"

25.05. | 11 Uhr
Konfirmation mit dem Lenneper Blechbläserensemble

08.06. | 11:15 Uhr
Pfingstsonntag mit dem Lenneper Kammerchor

06.07. | 18 Uhr
Konzert des Lenneper Blechbläserensembles

So 03.08.
Bachkantate zum Mitmachen im Tannenhof Lüttringhausen

Mi 08.10. | 20 Uhr
Konzert des Lenneper Kammerorchesters

30.11.25 | 18 Uhr
Orchester- und Chorkonzert
(Kammerchor + Kammerorchester)
mit *A. Schönberg – Friede auf Erden, H. Schütz u. a.*

05.07.26 | 18 Uhr
F. Mendelssohn Bartholdy – Elias op. 70

Redaktionsteam:

Ev. Kantorat Lennep

WhatsApp-Kanal:
https://bit.ly/Lenn1

Am Finkenschlag 6a
42897 Remscheid

Kantorenteam:

Caroline Huppert
caroline.huppert@ekir.de
0151 75066492

Thilo Ratai
thilo.ratai@ekir.de
0173 7034225

Kantorat
Evangelische Kirchengemeinde
Lennep

Design/Layout:
Peter Mebus, Leverkusen