MÜNCHEN
KLANG

# POULENC
# PÄRT
# BARBER

Dieses Projekt wird gefördert von der
Landeshauptstadt
München
**Kulturreferat**

# PROGRAMM

Paul Dukas
## Fanfare pour précéder La Péri

Arvo Pärt
## Da Pacem Domine

Arvo Pärt
## In Principio

I. In principio erat Verbum • II. Fuit homo missus a Deo
III. Erat lux vera • IV. Quotquot autem acceperunt eum
V. Et Verbum caro factum est

Arvo Pärt
## The Beatitudes

– Pause –

Samuel Barber
## Adagio for Strings

Francis Poulenc
## Stabat Mater

I. Stabat mater dolorosa • II. Cujus animam gementem • III. O quam tristis
IV. Quae moerebat • V. Quis est homo • VI. Vidit suum • VII. Eja mater
VIII. Fac ut ardeat • IX. Sancta mater • X. Fac ut portem
XI. Inflammatus et accensus • XII. Quando corpus morietur

Ulrike Bauer | Musikalische Leitung
Annika Stegger | Sopran
MünchenKlang | Chor & Orchester

Samstag, 07. November 2026
Himmelfahrtskirche München

# Liebe Konzertbesucherinnen
# Liebe Konzertbesucher

Musik, die ganz leicht und fließend klingen soll, verlangt manchmal die höchste Konzentration, bis sie im Konzert ganz selbstverständlich wirkt. Und für überraschende harmonische Wendungen bedarf es mitunter einiger Überzeugungsarbeit am eigenen Gehör. Für unser zweites Konzert unter der Leitung von Ulrike Bauer haben wir uns ein halbes Jahr lang intensiv mit einer für uns ungewohnten Klangwelt beschäftigt. Gerade die kniffligsten Stellen erwiesen sich dabei als die spannendsten!

Denn die Musik der Komponisten des heutigen Abends steckt voller harmonischer Reibungen, ungewöhnlicher Wendungen und eigenwilliger Ideen. Unsere gewohnten Hörmuster geraten gehörig durcheinander. Und das, obwohl die Komponisten keineswegs für den radikalen Bruch mit der musikalischen Tradition stehen. Während Teile der Avantgarde des 20. Jahrhunderts die Tonalität hinter sich ließen, blieben Francis Poulenc und Samuel Barber ihr verbunden, Arvo Pärt entdeckte sie nach einer Phase avantgardistischer Experimente auf ganz eigene Weise neu. Ihre Musik ist deshalb aber weder gefällig noch rückwärtsgewandt, sondern überrascht auf ganz individuelle Weise. Wie modern Musik klingt, entscheidet sich eben nicht daran, wie gründlich sie mit der Vergangenheit bricht.

Poulenc setzt der tiefen Klage seines „Stabat Mater" immer wieder eine geradezu unbekümmerte Leichtigkeit entgegen. Pärt erschafft aus wenigen, streng geordneten Bausteinen einen Klangkosmos, der gleichzeitig vertraut und fremdartig anmutet. Und Barber braucht kaum mehr als eine einzige melodische Idee, um daraus mit Klangfarben und Dynamik eine ungeheure Spannung zu entwickeln. Wie viel Ausdruckskraft in diesen ganz unterschiedlichen musikalischen Mitteln steckt, hat uns im Lauf der Proben immer wieder aufs Neue verblüfft.



Auf ganz unterschiedliche Weise erzählen die Werke auch von der Kraft der Musik, Trost und Halt zu geben. Poulenc schrieb sein „Stabat Mater" zum Gedenken an einen verstorbenen Freund. Pärts „Da Pacem Domine" entstand nach den Terroranschlägen von Madrid als Gebet um Frieden. Und Barbers „Adagio for Strings", ursprünglich ganz ohne einen solchen Anlass komponiert, entwickelte ein Eigenleben als musikalisches Sinnbild öffentlicher Trauer. So verschieden diese Geschichten sind, die Musik eröffnet Raum für eigene Gedanken und Empfindungen. Vielleicht finden wir darin auch etwas Trost – jeder auf seine Weise.

Wir jedenfalls sind von diesen Werken inzwischen restlos begeistert. Ihre überraschenden Wendungen, ihre Schönheit, ihre Wucht und ihre stillen Momente sind uns sehr ans Herz gewachsen. Umso mehr freuen wir uns darauf, sie heute Abend endlich mit Ihnen, liebes Publikum, zu teilen!

Schön, dass Sie da sind! Wir wünschen Ihnen einen bewegenden Konzertabend.

Ihr Chor & Orchester
von MünchenKlang





# MÜNCHEN KLANG

## Chor & Orchester

Das 2013 auf Initiative musikbegeisterter Studierender gegründete Ensemble MünchenKlang hat sich als feste Größe in der Münchner Laienmusikszene etabliert.

Die Kombination aus Chor und Orchester erlaubt eine breite Programmauswahl – von klassischer Chor- und Oratorienmusik über sinfonische Orchester- bis hin zu Opernliteratur und Filmmusik. Die Bandbreite umfasst dabei Stücke aus verschiedensten Epochen. Neben Meisterwerken vom Barock bis zur Romantik wie Bachs „Weihnachtsoratorium", Verdis „Messa da Requiem" und Mendelssohns „Elias" brachte MünchenKlang mit Bernsteins „Candide" oder seinen „Chichester Psalms", Orffs „Carmina Burana" und der „Passionskantate" von Braunfels auch Musik des 20. Jahrhunderts erfolgreich zur Aufführung.

Im Laufe seines Bestehens hat es sich MünchenKlang immer wieder zum Ziel gesetzt, sich auch Werken abseits des musikalischen Mainstreams zu widmen. Zum zehnjährigen Jubiläum 2023 wagte sich das Ensemble an die anspruchsvolle, in Deutschland eher unbekannte „Sea Symphony" von Vaughan Williams und erschloss 2024 neue musikalische Horizonte mit der Aufführung von Videospielmusik.

MünchenKlang bespielte in München bereits den Herkulessaal, die Philharmonie im Gasteig sowie die Große Aula der Ludwig-Maximilians-Universität. Konzertreisen führten das Ensemble nach Linz, nach Mailand und in die Berliner Philharmonie. 2019 gastierten Chor und Orchester beim Mstislav-Rostropovich-Festival in Baku, Aserbaidschan, und 2023 bei „Klassiek op de Campus" in Eindhoven. In Kooperation mit dem Münchner Motettenchor und den Münchner Symphonikern führte MünchenKlang 2024 unter der Leitung von Joe Hisaishi dessen Filmmusik in der Münchner Olympiahalle und im Düsseldorfer PSD Bank Dome auf.

2026 übernahm die Dirigentin und Mezzosopranistin Ulrike Bauer die Arbeit mit Chor und Orchester. Unter ihrer Leitung möchte das Ensemble weiterhin Werke verschiedener Epochen und Stilrichtungen erarbeiten und freut sich dabei auf neue Impulse.



# ULRIKE BAUER

## Musikalische Leitung

Die gebürtige Berlinerin begann ihr musikalisches Leben mit sieben Jahren auf dem Akkordeon. Als Teenager brachte sie sich selbst Trompete bei und nahm erstmals Klavierunterricht. Wenngleich sie von klein auf sang, lernte sie die Musikwelt zunächst als Instrumentalistin kennen und spielte jahrelang in Bands und Orchestern, bevor sie professionell zu singen begann.

Nach einem anfänglich aufgenommenen Studium der Schulmusik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln absolvierte sie dort schließlich ihre Gesangsausbildung bei Ingeborg Greiner. Weiterhin wegweisend waren für sie Meisterkurse bei Klesie Kelly, Mechthild Georg und Judd Perry.

Die junge Mezzosopranistin bewegt sich selbstverständlich zwischen solistischem Gesang und anspruchsvoller Ensemblearbeit. Als Solistin reicht ihr Repertoire von Oper und Lied bis zum Oratorium. Ihr Konzertleben führte die Wahlkölnerin unter anderem in die Kölner Philharmonie, die Tonhalle Düsseldorf, das Bonner Münster sowie den Essener Dom und die Essener Philharmonie. Als Ensemblesängerin arbeitete sie unter anderem mit Marcus Creed, Christoph Spering und Peter Dijkstra und bewegt sich dabei stilistisch von Alter Musik bis zu Werken der Gegenwart.

Ihre ersten dirigentischen Schritte machte Ulrike Bauer als Probenassistentin am Collegium musicum der Universität Köln, wo sie einerseits ihre Kenntnisse der Orchesterliteratur und der Orchesterleitung ausweiten konnte und andererseits durch die direkte Praxis eine gründliche Einarbeitung ins Chordirigieren erhielt. Diese Erfahrung inspirierte sie nachhaltig und eröffnete ihr einen zweiten Karrierepfad. So leitet sie derzeit hauptverantwortlich den Studierendenchor der KHG Aachen, den Joy Chor Frechen und das Kölner Ensemble A.C.H. Außerdem ist sie Mitbegründerin und Co-Dirigentin des 2019 gegründeten Projektchores und -orchesters „Colonian Rhapsody". Seit 2026 hat sie die musikalische Leitung von MünchenKlang inne.

Sie gilt als kommunikative Dirigentin, der die künstlerische Mitverantwortung der Ensemblemitglieder wichtig ist, um so ein lebendiges musikalisches Ganzes zu schaffen.



# ANNIKA STEGGER

## Sopran

Annika Stegger ist eine deutsche Sopranistin mit klarem lyrischem Timbre und großer stilistischer Bandbreite. Ihre künstlerische Heimat liegt im Oratorienfach, wobei sie sich besonders durch ihre feinfühlige Interpretation barocker Werke profiliert.

Derzeit studiert sie Gesang im Master bei Prof. Christina Landshamer an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Zuvor absolvierte sie ihr Studium an der Hochschule für Musik und Tanz Köln und nahm an Meisterkursen unter anderem bei Melanie Diener, Emma Kirkby, Margreet Honig, Klesie Kelly, Jan Philip Schulze, Sigrid T'Hooft und Anne Schwanewilms teil.

Als Solistin war sie unter anderem bei den Salzburger Festspielen, dem Rheingau Musik Festival, dem Felicja Blumental International Music Festival, dem Festiwal Goldbergowski in Gdańsk sowie der Bachakademie Stuttgart zu hören. Ensembleerfahrung sammelt sie regelmäßig in renommierten Klangkörpern wie dem Utopia Choir, dem Chorwerk Ruhr, dem NDR Rundfunkchor, dem NDR Vokalensemble, der Gächinger Kantorei sowie dem Voktett Hannover. Weitere prägende Impulse erhielt sie durch ihre Mitwirkung in der Schola des Rundfunkchors Berlin unter der Leitung von Gijs Leenaars und Benjamin Goodson.

Im Verlauf ihrer bisherigen künstlerischen Tätigkeit arbeitete sie mit namhaften Dirigenten wie Teodor Currentzis, Hans-Christoph Rademann, Michael Alexander Willens, Frieder Bernius und Florian Benfer zusammen. Diese musikalischen Begegnungen prägten ihre künstlerische Entwicklung und erweiterten ihre stilistische Flexibilität.

Auch im Liedbereich ist Annika Stegger regelmäßig in kammermusikalischen Formationen aktiv, wo sie ihre Ausdrucksstärke in abwechslungsreichen Programmen zur Geltung bringt. Für ihr künstlerisches Wirken wurde sie mehrfach ausgezeichnet, unter anderem mit Stipendien des Ministeriums für Kultur NRW und des Richard-Wagner-Verbands Köln.





# CHOR & ORCHESTER

**Sopran**
Sarah Bock
Anna Brandhofer
Lisa Breiteneicher
Anna-Lena Bruckmüller
Michaela Brunner
Franziska Burr
Joanna Eberhardt
Aleksandra Grevtseva
Valerie Grünthaler
Evelyn Hofgräff
Sabrina Kroll
Sarah Mendlik
Armelle Möller
Daniela Pfeiffer
Noëmi Schweikle
Marieke Severiens
Sandra Spengler
Julia Strasser
Karin von Uckermann
Hannah Voß

**Alt**
Annett Bachmann
Almut Blümm
Linda Bolay
Kathrin Brunner
Isabella Groß
Birgit Hassler
Stephania Hokenmaier
Elisabeth Huber
Anna Jacob
Julia Jost
Victoria Kühborth
Clarissa Mayer
Hannah von Minden
Stefanie Offermann
Anastasiia Okonnikova
Carlotta Pfitzner
Annika Schmid
Lena Schultz
Christina Stock
Julia Wolpold

**Tenor**
Ludwig Benz
Alexander Breiteneicher
Thomas Daldos
Thomas Enderle
Michael Huber
Felix Lange
Sven Michels
Roman Schober
Matthias Sturm

**Bass**
Frank Bossler
Bernhard Fernando
Peter Fuchs
Johannes Groß
Ole-Christian Haack
Martin Heißler
Dominik Irber
Florian Lindner
Linus Luef
Viktor Mózes
Sebastian Rauch
Felix Rößler
Daniel Weckbecker
Martin Zach



**Flöte/Piccolo**
Konrad Schreiber
Reinhard Ströle
Alexander Winkler

**Oboe**
Sonja Hampe
Christine Waterhouse

**Englischhorn**
Michael Schleißheimer

**(Bass-)Klarinette**
Isa Bittel
Felix Fritz
Jutta Lanyon

**(Kontra-)Fagott**
Miriam Hampe
Bettina Keilhofer
Georg Müller

**Horn**
Quillian Hochhauser
Ulrich Lohmann
Dominik Rahmer
Lorena Wolf

**Trompete**
Niklas Eitel
Christoph Fabian
David Grothe

**Posaune**
Markus Eham
Thomas Hansbauer
Elias Speinle

**Bassposaune**
Philipp Simbeck

**Tuba**
Paul Aderholz

**Pauke/Schlagwerk**
Quirin Seitenberger
Marius Thoma

**Harfe**
Ruth Lorenz
Elisabeth Ries

**Orgel**
Alexander Winkler

**Violine I**
Veronika Beier
Regina Busl*
Matthias Galler
Sylvia Jensing
Monika Linner

**Violine II**
Maria Beier
Jiana Chen
Silke Eder*
Laura Leidel
Yan Li

**Viola**
Lea Goth
Florian Grabert
Alexandra Kern
Ulrike Müller
Catharina van der Woerd*

**Violoncello**
Wolfgang Behr*
Carsten Heinz
Clara Herwig
Christoph Meinecke
Albrecht Wäntig

**Kontrabass**
Sabine Dietze*

**Stimmführung*

# PAUL DUKAS

## Fanfare pour précéder La Péri



*Paul Dukas (undatiert)*

Paris im Jahr 1912: Der Komponist Paul Dukas befindet sich mitten in den Proben zur Uraufführung seines neuen Balletts „La Péri". Doch er hat ein Problem – und zwar gleich mit dem allerersten Takt. Am Werk selbst liegt es nicht. Der leise, geheimnisvolle Beginn der Streicher fängt die Magie der Geschichte um einen persischen König und eine Fee perfekt ein. Das Problem ist auch nicht das Orchester, das seine musikalischen Vorstellungen makellos umsetzt. Nein, Dukas' Problem ist das Publikum.

Das Pariser Konzertpublikum jener Zeit ist berüchtigt für seine Unruhe zu Beginn einer Vorstellung. Selbst wenn der Vorhang sich bereits geöffnet hat und die Musik ertönt, wird im Saal weiter geredet. Manche Besucher schlendern noch umher und suchen erst allmählich ihre Plätze.

Dem geradezu besessenen Perfektionisten Dukas ist das ein Graus. Schließlich ist ihm seine Musik eine ernste Angelegenheit – auch wenn sein bekanntestes Werk, das humorvolle symphonische Scherzo „Der Zauberlehrling", einen anderen Eindruck vermittelt. Ein geheimnisvoller Konzertbeginn, der im Stimmengewirr des Publikums untergeht, ist für ihn undenkbar. Was also tun?

Erst in letzter Minute löst Dukas dieses Dilemma ebenso pragmatisch wie elegant: er stellt dem Ballett eine Fanfare voran, um für Aufmerksamkeit zu sorgen – die „Fanfare pour précéder La Péri".

Die Fanfare ist zwar als Auftakt zu „La Péri" entstanden, musikalisch aber ein eigenständiges Werk. Sie greift keine Motive aus dem Ballett auf. Diese Eigenständigkeit spiegelt sich auch in der Besetzung wider: typisch für eine Fanfare wählt Dukas ein reines Blechbläserensemble aus Trompeten, Hörnern, Posaunen und Tuba.

In etwas mehr als zwei Minuten Spieldauer bringt Dukas eine klassische dreiteilige Form unter: Die Fanfare beginnt mit markanten Rufen von Trompeten und Hörnern, die vom tiefen Blech beantwortet werden, gefolgt von einem gesanglichen Mittelteil, in dem Hörner und Posaunen in den Vordergrund treten. Der letzte Teil greift wieder den Fanfarenduktus auf und verdichtet das Motiv bis zu einem strahlenden, feierlichen Schlussakkord. Durch seine ausgefeilte Harmonik mit modalen Skalen und unerwarteten Rückungen gelingt es Dukas, die Fanfare gleichzeitig historisch und modern klingen zu lassen.

Obwohl das Ballett „La Péri" von Kritikern bis heute hoch gelobt wird, wird es nur selten gespielt. Anders die Fanfare: Als Notlösung erdacht, hat sie sich als Standardwerk in der Blechbläserliteratur etabliert und wird als festlicher Konzertauftakt bis heute häufig aufgeführt.

**Paul Dukas**

* 1. Okt. 1865 in Paris
† 17. Mai 1935 in Paris

Paul Dukas war ein französischer Komponist, Musikkritiker und Lehrer. Seine Musik verbindet spätromantische Klangfülle mit impressionistischer Raffinesse. Aus Selbstkritik vernichtete er zahlreiche eigene Werke. Zu seinen bekanntesten Kompositionen zählen „Der Zauberlehrling" und das farbenreich instrumentierte Ballett „La Péri".

*Scène tirée du ballet de La Péri (Marie-Alexandre Alophe, 1830–1880)*



# ARVO PÄRT

## Da Pacem | In Principio | The Beatitudes

Arvo Pärt gehört zu den wenigen lebenden Komponisten, deren Musik ein breites Publikum erreicht. Dahinter steht eine ungewöhnliche Herangehensweise: Pärt will mit seiner Musik einen Raum öffnen, in dem Text, Klang und Stille einander Zeit lassen. Dafür beschränkt er sich auf wenig. Seine Werke konzentrieren Tonsprache, Rhythmus und Form meist auf einen wesentlichen Gedanken, der wie eine Keimzelle das gesamte Stück durchzieht. Aus dieser scheinbaren Beschränkung entfaltet sich eine enorme Ausdruckskraft.

Zu diesem musikalischen Stil fand Pärt jedoch erst nach langjähriger Suche und einer Schaffenskrise. Pärt, 1935 in Paide in Estland geboren, wuchs in der Sowjetunion auf. Nach neoklassischen Anfängen experimentierte er während seines Studiums am Konservatorium in Tallinn mit Zwölftonmusik und seriellen Kompositionstechniken. Die Staatsmacht sah diese avantgardistische Musik als nicht systemkonform an und begegnete ihr daher mit Misstrauen. Pärt suchte nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, beschäftigte sich in den 1960er Jahren viel mit Klangcollagen, in denen er moderne mit teils jahrhundertealten Formen kombinierte. Diese Entwicklung gipfelte 1968 in seinem Vokalwerk „Credo" – einer Collage aus dem berühmten C-Dur-Präludium von J.S. Bach und harscher Zwölftonmusik. Das Werk wurde aufgrund des geistlichen Textes in der Sowjetunion unmittelbar verboten. Auch musikalisch verspürte Pärt jedoch eine zunehmende innere Unzufriedenheit. Die avantgardistischen Ausdrucksformen erschienen ihm zu kalt. Angesichts dieser Kombination aus politischem Druck und innerer Krise verstummte er Ende der 1960er Jahre für nahezu ein Jahrzehnt fast vollständig. Pärt vertiefte sich in das Studium von gregorianischem Choral und der Vokalpolyphonie des Mittelalters und der Renaissance, und er fand zur russisch-orthodoxen Kirche, der er sich 1972 anschloss.

Im Jahr 1976 fand er mit dem Klavierstück „Für Alina" schließlich zu einem neuen Stil, den er „Tintinnabuli" nannte, nach dem lateinischen Wort für kleine Glöckchen. Das Prinzip ist denkbar schlicht: Eine Stimme führt die Melodie in kleinen Schritten, eine zweite umkreist die Töne eines Dreiklangs, ähnlich dem Nachklang einer Glocke. Aus diesen wenigen Mitteln entsteht eine Musik von großer Konzentration. 1980 verließ Pärt die Sowjetunion und lebte zunächst in Wien, dann in Berlin, wo er fast 30 Jahre blieb, bevor er nach Estland zurückkehrte. Viele in dieser Zeit entstandene Werke Pärts folgen dem „Tintinnabuli"-Stil zwar nicht im strengsten Sinn, doch das Prinzip der Reduktion auf wenige, klar gesetzte Mittel prägt sein Komponieren seither. „Da Pacem Domine", „In Principio" und „The Beatitudes" sind drei seiner geistlichen Werke, die jeweils eine andere Seite dieses reduzierten Komponierens zwischen völliger Ruhe und kräftigen Tonfarben zeigen.



Pärts A-cappella-Stück „Da Pacem" entstand 2004 als Reaktion auf die Terroranschläge von Madrid. Er griff dafür auf einen sehr alten Text zurück: die Antiphon „Gib Frieden, Herr, in unseren Tagen", die seit dem Mittelalter in Zeiten der Bedrohung gesungen wird.

Das Stück ist knapp und konzentriert. Die Altstimme folgt in weiten Teilen der gregorianischen Antiphonmelodie, aber in sehr langsamer Geschwindigkeit. Die anderen Stimmen bewegen sich ebenso langsam und fast ohne Kontraste, der Satz wirkt wie ein gemeinsames, ruhiges Atmen aller Stimmen. Gerade diese Zurücknahme gibt der Bitte ihr Gewicht. Die Stimmen vermeiden große Tonsprünge, insbesondere in Sopran und Tenor ist das „Tintinnabuli"-Prinzip an vielen Stellen des Stücks in strenger Konstruktion umgesetzt, der Bass folgt überwiegend der gregorianischen Altmelodie im Terzabstand. Und dennoch klingt das Stück nicht so, als wäre es nach so strengen Regeln konstruiert. Das Ergebnis ist vielmehr ein wohlklingender Ruhepol. Bis heute wird das Werk zum Jahrestag der Terroranschläge von 2004 aufgeführt.

Gänzlich anders präsentiert sich „In Principio", komponiert im Jahr 2003. Pärt vertont darin den Prolog des Johannesevangeliums, der mit den Worten „Im Anfang war das Wort" beginnt. Der Text erzählt von diesem göttlichen Wort als Ursprung allen Lebens und als „wahrem Licht", das Orientierung in der Finsternis bringt. Johannes der Täufer kündigt dieses Licht an, bevor der Prolog in seinen zentralen Gedanken mündet: Das Wort wird Mensch aus Fleisch und Blut.

*Arvo Pärt (2011)*

**Arvo Pärt**

* 11. Sept. 1935 in Paide (Estland)

Arvo Pärt gehört zu den meistgespielten zeitgenössischen Komponisten. Nach frühen kompositorischen Experimenten entwickelte er seinen sogenannten „Tintinnabuli"-Stil, der durch einfache Melodien, klare Harmonien und reduzierte musikalische Mittel geprägt ist. Stille und Spiritualität spielen in seinen Werken eine zentrale Rolle.

*»Ich habe festgestellt, dass es schon ausreicht, wenn eine einzige Note wunderschön gespielt wird. Diese eine Note, ein stiller Takt oder ein Moment der Stille spenden mir Trost.«*

– Arvo Pärt

Dieser Textinhalt findet sein unmittelbares Spiegelbild in der musikalischen Umsetzung: Pärt gliedert den Text in fünf Sätze, von denen der erste und der letzte einen Rahmen bilden. In ihnen tauschen Chor und Orchester ihre Rollen, wodurch sie den Wandel des anfänglich abstrakten „Worts" in seine menschliche Form, das „Fleisch", musikalisch verdeutlichen. Davon eingerahmt, bildet der dritte Satz über das „wahre Licht" das formale und musikalische Zentrum des Werks.

Der erste Satz „In principio erat Verbum" beruht auf zwei gegensätzlichen Elementen: Der Chor singt den ganzen Satz lang durchgehend einen a-Moll-Akkord, Silbe für Silbe, musikalisch reduziert, aber mit Nachdruck. Dem steht ein fanfarenartiges Motiv im Orchester gegenüber, das sich rhythmisch wiederholt, mit jedem Durchgang aber verändert und ausdehnt und im Lauf des Satzes eine Vielzahl an Tonarten durchläuft. Der Orchesterklang versinnbildlicht so das Entstehen der Schöpfung, während der Chor die Beständigkeit des Wortes Gottes verkörpert.

Der zweite Satz „Fuit homo missus a Deo" widmet sich Johannes dem Täufer, dem Zeugen des Lichts. Pärt setzt ihn als einstimmige Melodie, die durch klar abgesetzte Töne und größere Tonsprünge fragmentiert wirkt. Sie wird durch alle Chor-Register weitergereicht und erscheint doch wie eine einzelne, eindringliche Stimme, die nach dem vollen Klang des Anfangs fast verletzlich wirkt – der Wandel des „Worts" ist hier noch nicht voll abzusehen.

Der dritte Satz „Erat lux vera" handelt vom wahren Licht, das in die Welt kam und nicht erkannt wurde. Hier wiederholt Pärt den Text dreimal, was in seiner Vokalmusik unüblich ist. Dies darf als Eindringlichkeit verstanden werden, als Wunsch, dass die Botschaft des wahren Lichts nicht überhört wird. Mit jeder Wiederholung nimmt auch die musikalische Dichte und Lautstärke zu. Der Satz ist der längste des Werks, seine zentrale Bedeutung wird so auf mehrfache Weise hervorgehoben.



*Light and Colour (William Turner, 1843)*

Der vierte Satz „Quotquot autem acceperunt" lässt den Klang in Tonhöhe und Lautstärke bis zur Satzmitte anwachsen – die Verwandlung des „Worts" rückt in greifbare Nähe. In der zweiten Hälfte sinken Lautstärke und Tonhöhe in gespiegelter Form wieder ab, bis am Ende der Ausgangspunkt erreicht ist – ein Verfahren, das uns später im Konzert bei den „Beatitudes" in ähnlicher Form wieder begegnen wird.

Der fünfte Satz „Et Verbum caro factum est" schließt den Bogen und spiegelt zugleich den Anfang des Werks: Lag im ersten Satz die Bewegung in der reichen Harmonik des Orchesters, so liegt sie jetzt beim Chor, ausgehend vom Satz „Und das Wort ward Fleisch und hat unter uns gewohnt". Der Chor durchschreitet nun eine Vielzahl an Tonarten. Aus dem statischen Chor-a-Moll des ersten Satzes, dem „Wort", ist eine lebendige, menschliche Gestalt geworden. Die Verwandlung hat stattgefunden. Das Orchester dagegen ist zur Ruhe gekommen und verharrt auf dem a-Moll-Akkord, als bleibendes Fundament und Gegenpol zum bewegten Chor.

Auch „The Beatitudes" aus dem Jahr 1990 liegt ein geistlicher Text zugrunde: die Seligpreisungen aus der Bergpredigt, die Pärt hier auf Englisch vertont hat. Der Chor singt die einzelnen Seligpreisungen – Verheißungen, die jeweils mit dem Wort „Blessed" beginnen – im geschlossenen Satz, jeweils getrennt durch Pausen. Auf diese Weise hat jede Verheißung Zeit zum Nachklingen. Die Orgel trägt sie mit langen, tiefen Einzeltönen, die der Musik wie ein Fundament unterliegen. Mit jeder Seligpreisung rückt die Tonart schrittweise höher, auch die Lautstärke nimmt zu. Der Klang entfaltet und weitet sich, bis der Chor am Ende des Textes ein strahlendes „Amen" in hoher Lage und voller Lautstärke erreicht.

Pärt nutzt dieses „Amen" nicht als unmittelbares Ende, sondern als Umkehrpunkt: Der



*Le Sermon des Béatitudes (James Tissot, 1886–1896)*

Chor schweigt, die Orgel setzt mit einem bewegten Motiv ein, das in der Folge Schritt für Schritt leiser wird. Zugleich nimmt die Orgel die zuvor vom Chor erreichte Aufwärtsbewegung spiegelbildlich wieder zurück – ein Weg, der dem vierten Satz von „In Principio" ähnelt –, bis nur noch eine einzelne Orgelstimme übrig bleibt. So kehrt die Musik behutsam zur Ruhe zurück.

Erst vor kurzem, im September 2026, hat Pärt seinen 91. Geburtstag gefeiert. Ebenso 2026 wurde er mit der Goethe-Medaille ausgezeichnet, der jüngsten in einer langen Reihe von Ehrungen. Neben den Jahrzehnten in Berlin, in denen Pärt die dortige Kultur wesentlich mitgeprägt hat, wurde die Verleihung der Goethe-Medaille damit begründet, dass in seinen Werken Spiritualität und strukturelle Tiefe in einzigartiger Weise zusammenfinden. Er realisiert dies mit seiner ganz eigenen Tonsprache, die dazu führt, dass er nach wie vor einer der meistgespielten zeitgenössischen Komponisten ist.

# SAMUEL BARBER
## Adagio for Strings

25. November 1963, Constitution Hall, Washington, D.C.: Stille. Vollkommene Stille. Nur zögerlich und zunächst kaum vernehmbar schält sich aus dem absoluten Nichts ein Ton hervor. Zuerst ist es nur ein flirrendes B in den ersten Geigen, dann setzt auch der Rest des reinen Streichorchesters ein. Es entwickelt sich eine scheinbar endlose, getragene Kantilene aus Aufwärtsbewegungen, die immer wieder zurückfallen und neu ansetzen. Stimmen reiben sich aneinander, lösen die Reibung wieder auf, reiben sich an anderen Stimmen. Nach etwas mehr als acht Minuten verklingt der letzte Ton und es herrscht wieder absolute Stille. Kein Applaus, kein Räuspern, nichts.

Das National Symphony Orchestra spielt an diesem Abend vor einem leeren Saal – und doch hören das Konzert so viele Menschen wie sonst nur selten. Am Nachmittag wurde der drei Tage zuvor erschossene amerikanische Präsident John F. Kennedy beigesetzt. Das Konzert ist Teil der nationalen Trauerfeierlichkeiten.

Spätestens mit dieser Gedenkaufführung ist der Mythos des „Adagio for Strings" von Samuel Barber als Musik für öffentliche Traueranlässe besiegelt. Es folgen noch zahlreiche weitere Aufführungen bei Trauerfeiern für bedeutende Persönlichkeiten, aber auch zum Gedenken an die Opfer der Terroranschläge vom 11. September 2001 und der COVID-19-Pandemie. 2004 wird das Stück in einer BBC-Umfrage mit großem Abstand zum „traurigsten klassischen Stück aller Zeiten" gewählt.

Der Weg zur heutigen Bedeutung des „Adagios" war keineswegs vorgezeichnet. Ursprünglich als langsamer Mittelsatz eines Streichquartetts komponiert, war es weder für ein großes Orchester noch als Trauermusik gedacht. Die Geschichte des „Adagio for Strings" ist eine Geschichte von Metamorphosen und Umdeutungen – und eine Geschichte des Radios. Denn das damals noch junge Massenmedium trägt das Werk weit über den Konzertsaal hinaus: Einzelne Aufführungen erreichen ein Millionenpublikum und prägen so die Bedeutung des Stücks weit über seinen ursprünglichen musikalischen Zusammenhang hinaus.

*»I have just finished the slow movement of my quartet today – it is a knockout!«*

– Samuel Barber über den zweiten Satz seines Streichquartetts

Der 1910 an der amerikanischen Ostküste geborene Samuel Barber ist in den 1930er Jahren ein aufstrebender, aber noch weitgehend unbekannter Nachwuchskomponist. An Selbstbewusstsein und Überzeugung mangelt es ihm nicht. So schreibt er bereits im Alter von neun Jahren in einem Brief an seine Mutter: „Meine Bestimmung ist, Komponist zu sein, und ich bin sicher, dass ich das werde. Um eines möchte ich Dich noch bitten: Verlange nicht von mir, diese unerfreuliche Sache zu vergessen und Football spielen zu gehen!". Auch musikalisch geht er seinen eigenen Weg: Während sich die Avantgarde der Zeit mit Zwölftonmusik und Atonalität beschäftigt, ist Barbers Tonsprache traditioneller, in der Spätromantik verankert. Und sie weiß zu gefallen. Stipendien ermöglichen ihm in den Jahren 1935 bis 1937 einen Aufenthalt in Europa. 1937 wird seine erste Symphonie bei den Salzburger Festspielen aufgeführt. Im Publikum sitzt Arturo Toscanini – weltweit umjubelter Stardirigent und Leiter des eigens für Rundfunkübertragungen in den USA gegründeten NBC Symphony Orchestra. Toscanini ist von Barbers Symphonie angetan und gibt bei ihm zwei kürzere Stücke für die Aufführung im Radio in Auftrag. Barber komponiert das Stück „First Essay for Orchestra". Für das zweite Stück bedient er sich bei seinem im Jahr zuvor entstandenen Streichquartett. Er streicht die beiden lebhaften Ecksätze und behält nur den langsamen Mittelsatz. Um die kontemplative Stimmung der Vorlage zu bewahren, ergänzt er lediglich Kontrabässe und verzichtet komplett auf Bläser. Abermals trifft er damit den Geschmack von Toscanini. Nach der ersten Probe kommentiert der sonst oft

**Samuel Barber**

* 9. März 1910 in West Chester, USA
† 23. Jan. 1981 in New York

Samuel Barber zählt zu den bedeutenden amerikanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Seine Musik ist weitgehend der romantischen Tradition verbunden und zeichnet sich durch ausdrucksstarke Melodien und reiche Harmonik aus. Besonders bekannt wurde er durch sein melancholisches „Adagio for Strings".



*Samuel Barber (rechts) mit John F. und Jackie Kennedy (1963)*

unerbittliche Maestro das Adagio mit den Worten „Semplice e bella“ – „einfach und schön“. Die Uraufführung findet 1938 unter Toscaninis Leitung statt und wird live im Radio übertragen.

In einer von Weltwirtschaftskrise und drohendem Weltkrieg verunsicherten



*NBC Symphony Orchestra mit Arturo Toscanini im Studio 8-H in New York (1944)*

amerikanischen Gesellschaft sehnen sich viele Menschen nach Trost und Halt. Und sie finden ihn in der ruhigen und gleichmäßigen Bewegung von Barbers „Adagio“. Immer wieder wird das Stück bei öffentlichen Traueranlässen verwendet. Nach und nach erhält es so seine neue Bedeutung.

So wird, als 1945 der amerikanische Präsident Franklin D. Roosevelt stirbt, im Radio im Anschluss an die Bekanntgabe seines Todes das „Adagio for Strings“ gespielt. Auch nach dem Tod von Albert Einstein, zehn Jahre später, erklingt das „Adagio“ in zahlreichen Rundfunkbeiträgen zu seinem Gedenken.
Für Barber ist der Erfolg seines „Adagio“ ein zweischneidiges Schwert. So bedeutet es für ihn einerseits den Durchbruch als Komponist im Alter von gerade einmal 28 Jahren, andererseits stellt das Adagio in der öffentlichen Wahrnehmung alle seine anderen Werke in den Schatten. Er selbst sagt dazu einmal beinahe genervt: „Sie spielen immer nur dieses Stück. Ich wünschte, sie würden einmal etwas anderes spielen.“

Trotzdem veröffentlicht Barber selbst 1967 eine Chorfassung mit dem Text des „Agnus Dei“ und gibt dem Stück damit selbst eine religiöse Dimension, die über seine ursprüngliche Gestalt als Instrumentalsatz hinausgeht.

Die letzte und wohl radikalste Metamorphose des „Adagio for Strings“ erlebt Barber, der 1981 stirbt, nicht mehr mit: Zu Beginn der 2000er Jahre erfährt das Stück einen unverhofften Höhenflug als Vorlage in der elektronischen Dance Music. Eine besonders erfolgreiche Adaption stammt von dem niederländischen DJ Tiësto. Sie bildet sogar den musikalischen Höhepunkt der Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele 2004 in Athen. Unter dem frenetischen Jubel von zehntausenden Zuschauern untermalt Barbers „Adagio for Strings“ den Einmarsch der Athleten. Ein größerer Gegensatz zur absoluten Stille des Konzerts vor einem leeren Saal ist kaum vorstellbar.





# FRANCIS POULENC

## Stabat Mater

Rund einhundertfünfzig Meter ragen die schroffen Kalksteinfelsen über der Schlucht des Alzou empor. Zwischen dichten Wäldern und kargen Tälern winden sich steile Straßen hinauf zu einem Ort, der der Schwerkraft zu trotzen scheint. Wie in die senkrechte Wand gekrallt, liegt der mittelalterliche Pilgerort Rocamadour hoch über dem Abgrund. Wenn die ersten Sonnenstrahlen das Tal erreichen, tasten sie sich von der Festung auf dem Felsgrat hinab zu einem der bedeutendsten Heiligtümer Frankreichs. Dort, im Halbdunkel der Felsenkapelle, ruht die Schwarze Madonna – eine kleine Skulptur aus dunklem Holz, zu der seit Jahrhunderten Gläubige pilgern, auf der Suche nach Trost, Vergebung und Hoffnung.

Im August 1936 verbrachte der 37-jährige Pariser Komponist Francis Poulenc heitere Sommertage mit Freunden im nahe gelegenen Uzerche. Er arbeitete, genoss die Idylle – bis ihn die Nachricht vom Unfalltod seines Komponistenkollegen Pierre-Octave Ferroud erreichte. Der plötzliche Verlust erschütterte ihn zutiefst. Poulenc erinnerte




*Rocamadour (Postkarte, 1930–1937)*

sich an die Erzählungen seines verstorbenen Vaters über die Felsenstadt und machte sich auf nach Rocamadour. Vor der Schwarzen Madonna wich der Schock einem ungeahnten inneren Frieden. An einem der Verkaufsstände erwarb Poulenc ein schlichtes Andachtsbild mit dem Text der „Litanies à la Vierge Noire" und begann noch am selben Abend die Worte zu vertonen: der Auftakt zu seinem geistlichen Schaffen.

Dass Poulenc zu solcher Frömmigkeit fand, verwunderte seine Pariser Zeitgenossen. Bis dahin hatte er als Dandy gegolten: weltmännisch, etwas spöttisch und immer dem Leben zugewandt. Er spielte Klavier in den Salons der feinen Gesellschaft und genoss das Leben in den Künstlercafés von Montparnasse. Seine frühen Partituren lebten von leichten Melodien, musikalischem Witz und Varieté-Klängen. Aber – so fasste es der Musikkritiker Claude Rostand später zusammen – in Poulenc stecke eben gleichermaßen „etwas vom Mönch und etwas vom Strolch".



In den 1920er Jahren hatte noch meist der Strolch den Ton angegeben: mit pointierten Rhythmen, unvermuteten harmonischen Reibungen und einer unbekümmerten Lust, mit Erwartungen zu brechen, stellte er Eingängiges und Raffiniertes, Konzertsaal und Unterhaltungsmusik nebeneinander. Damit traf Poulenc die neu gewonnene Lebenslust einer Gesellschaft, die die Schrecken des Ersten Weltkriegs hinter sich lassen wollte. Mit seiner Hinwendung zum Glauben Mitte der 1930er Jahre fand der Mönch Eingang in Poulencs Musik: Religion wurde zu einem festen Bestandteil seines Lebens und Schaffens. Zugleich nahmen Krieg und Besatzung seiner Musik in den folgenden Jahren viel von ihrer früheren Unbekümmertheit. Ernstere und dunklere Töne kamen hinzu.

*»In Poulenc wohnen zwei Seelen: Es gibt, wenn ich so sagen darf, etwas vom Mönch und etwas vom Strolch.«*
– Claude Rostand

Dreizehn Jahre nach jenem Sommer im Alzou-Tal machte sich Poulenc erneut auf den Weg nach Rocamadour. Wieder war es ein jäher Verlust, der ihn aus seinem Pariser Leben ausbrechen ließ: Im Februar 1949 war sein enger Freund, der Maler und Bühnenbildner Christian Bérard, mit nur 46 Jahren gestorben. Tief erschüttert trug sich Poulenc zunächst mit dem Gedanken an eine Totenmesse. Doch in Rocamadour nahm die Idee eine andere Form an. Ein traditionelles Requiem erschien ihm plötzlich zu pompös für den Freund. Stattdessen griff er zur mittelalterlichen Passionssequenz des Stabat Mater, um die Seele des Verstorbenen der Madonna anzuvertrauen. So entstand ein Werk, das Poulenc später selbst als sein persönliches „Requiem ohne Verzweiflung" bezeichnete.

Das „Stabat Mater", benannt nach seinen Anfangsworten „Stabat mater dolorosa" („Es stand die Mutter schmerzerfüllt"), zählt zu den am häufigsten vertonten geistlichen Texten des Mittelalters. Das Gedicht, dessen Verfasser heute nicht zweifelsfrei bekannt ist, beschreibt die Muttergottes unter dem Kreuz ihres sterbenden Sohnes. Aus der Betrachtung ihres Schmerzes wird im Verlauf des Textes ein persönliches Gebet: Der Dichter bittet darum, ihr Leiden zu teilen, und schließlich um Beistand im eigenen Sterben und Erlösung. Im Zentrum steht die „Compassio", das Mitleiden.

Poulenc fasst sein „Stabat Mater" in zwölf kurze Abschnitte, die von starken Kontrasten leben: dichte Chorsätze und schlichte Melodien, heftige Ausbrüche und stille A-cappella-Passagen, tiefe Trauer und unvermittelt leichte Momente. Sein Stil ist tonal verwurzelt, überrascht aber mit kühnen harmonischen Wendungen und Dissonanzen. Im Mittelpunkt steht der fünfstimmige Chor, der den Text von der Betrachtung des Leidens bis zum persönlichen Gebet trägt. Das Orchester setzt scharfe Gegenakzente, treibt die Musik voran und zieht sich andernorts auf einzelne Einwürfe zurück. Dreimal tritt eine Sopranistin aus dem Chorklang hervor – mit der Wärme und dramatischen Ausdruckskraft

**Francis Poulenc**

* 7. Jan. 1899 in Paris
† 30. Jan. 1963 in Paris

Francis Poulenc zählt zu den prägenden französischen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Er war Mitglied der französischen Avantgarde-Gruppe „Les Six". Seine Musik verbindet eingängige Melodien mit Witz und überraschenden Harmonien. Neben seiner heiteren, oft frechen Seite zeigt sich besonders in seinen geistlichen Werken eine tiefe Spiritualität.

einer italienischen Primadonna, wie Poulenc ausdrücklich verlangt.

Die ersten drei Sätze handeln von Marias Schmerz und zeigen bereits Poulencs Spannweite: von Trauer über Gewalt bis zur stillen Einkehr. Im ersten Satz „Stabat mater dolorosa" setzt der Chor über dem ruhigen Schreiten der tiefen Streicher ein – eine gemessene Bewegung, die später im Werk wiederkehren wird. Schon in „Cujus animam gementem" („Ihre Seele seufzt") schlägt die Musik um: Très violent – sehr heftig – schreibt Poulenc über den Orchestereinsatz. Scharfe Bläser, Pauken und dissonante Chorrufe machen das Schwert hörbar, das Marias Seele durchdringt. In „O quam tristis et afflicta" („O wie traurig und betrübt") weicht die Härte einer stillen Klage: Der Chor singt weitgehend unbegleitet in schlichten Akkorden, die sich durch feine chromatische Verschiebungen immer neu färben.



*Mater Dolorosa (Tizian, 1555)*

Die folgenden drei Sätze rücken das Sterben Christi ins Zentrum. In „Quae moerebat" („Sie trauerte") steht die leichte, beinahe pastorale Musik in auffälligem Gegensatz zum Text von der trauernden Mutter und den Qualen ihres Sohnes: Holzbläser und Streicher fließen, der Chor bewegt sich leicht darüber. Umso heftiger schleudern Chor und Orchester in „Quis est homo" die Frage „Welcher Mensch könnte da stehen und nicht weinen?" in den Raum. „Vidit suum dulcem natum" („Sie sah ihren geliebten Sohn") bringt die Erregung zum Stillstand. Die Sopranistin schildert in weit gespannten, absteigenden Linien den Tod Christi. Der letzte Atemzug findet sein Echo im unbegleiteten, gehauchten Schluss des Chores.

Mit den folgenden drei Sätzen wechselt die Perspektive erneut: Aus der Betrachtung von Marias Leiden erwächst der Wunsch, das Leid selbst mitzutragen. „Eja mater, fons amoris" („O Mutter, Quell der Liebe") setzt überraschend beschwingt ein. Dreiertakt, flinke Holzbläser und kräftige Blechbläser geben dem Satz beinahe freudige Leichtigkeit. Was widersprüchlich wirkt, entspricht dem Grundgedanken des Textes: Im geteilten Schmerz sucht der Betende nicht das Leiden selbst, sondern die Nähe zu Christus und die Hoffnung auf Erlösung. „Fac ut ardeat cor meum" („Mach, dass mein Herz brenne") wendet sich nach innen: Die Bitte um brennende Liebe zu Christus singt der Chor dreistimmig und fast unbegleitet. In „Sancta mater, istud agas" („Heilige Mutter, bewirke dies") trifft die Sehnsucht, Christi Wunden mitzutragen, auf den Schrecken vor seinen Qualen. Musikalisch prallen schlichte Chormelodien auf harte Einwürfe der Bläser, abrupte Wechsel in Tempo und Lautstärke tragen den inneren Konflikt durch den ganzen Satz.

Die letzten drei Sätze richten den Blick auf das eigene Schicksal des Dichters, die Furcht vor dem Jüngsten Gericht und die Hoffnung auf Erlösung. In „Fac ut portem Christi mortem" („Lass mich den Tod Christi mittragen") kehrt die Sopranistin zurück. Poulenc fasst die Bitte in den getragenen Dreiertakt einer Sarabande. Ohne Pause bricht „Inflammatus et accensus" („Entzündet und entflammt") herein: Paukenschläge und unruhige Rhythmen zeichnen die Angst vor der Verdammnis, bevor sich die Musik zur Bitte um Beistand im Sterben steigert. Das finale „Quando corpus morietur" („Wenn der Leib einst sterben wird") beginnt beinahe flüsternd. Bei der Aussicht auf die Herrlichkeit des Paradieses weitet sich die Musik zu vollem Chor- und Orchesterklang; ein letztes Mal tritt auch die Sopranistin hervor. Danach kehrt das Schreiten des Anfangs zurück und führt zu einem kurzen, lauten „Amen" des unbegleiteten Chores. Den Schlusspunkt setzt ein gewaltiger Orchesterakkord mit überraschend scharfer Harmonik – eine letzte kleine Ungehörigkeit, in der noch einmal der Pariser Strolch durchblitzt.

Als das Werk 1950 entstand, vertrat Poulenc zunehmend andere ästhetische Vorstellungen als die jüngere Nachkriegsavantgarde. Komponisten wie Pierre Boulez stellten die überlieferte Tonsprache radikal infrage und belächelten Poulencs Musik als sentimentales Relikt, weil er – trotz seiner harmonischen Akrobatik – an Melodie und Tonalität festhielt. Poulenc selbst kümmerte das wenig. In den folgenden Jahren entstanden weitere große geistliche Werke und zwei Opern. Dass vor allem seine Chormusik Bestand haben könnte, ahnte er selbst: In fünfzig Jahren, mutmaßte er, werde man sich eher an sein „Stabat Mater"



*Francis Poulenc am Klavier (undatiert)*

erinnern als an seine Klavierstücke. Kurz vor seinem Tod 1963 bemerkte er augenzwinkernd, mit dem „Gloria", den „Ténèbres" und dem „Stabat Mater" hinterlasse er drei gute religiöse Werke. „Mögen sie mir ein paar Tage im Fegefeuer ersparen, sollte ich der Hölle noch einmal um Haaresbreite entgehen!"

## Da Pacem Domine

Da pacem, Domine, in diebus nostris,
quia non est alius
qui pugnet pro nobis,
nisi tu, Deus noster.

Gib Frieden, Herr, in unseren Tagen,
denn es ist niemand sonst,
der für uns kämpfe,
außer Dir, unser Gott.

## In Principio (Johannes 1,1–14)

I In principio erat Verbum,
et Verbum erat apud Deum,
et Deus erat Verbum.
Hoc erat in principio apud Deum.
Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso
factum est nihil, quod factum est.
In ipso vita erat, et vita erat lux hominum,
et lux in tenebris lucet,
et tenebrae eam non comprehenderunt.

Im Anfang war das Wort,
und das Wort war bei Gott,
und das Wort war Gott.
Dieses war im Anfang bei Gott.
Alles ist durch das Wort geworden, und ohne es
wurde nichts, was geworden ist.
In ihm war Leben und das Leben war das Licht der
Menschen, und das Licht leuchtet in der Finsternis,
und die Finsternis hat es nicht erfasst.

II Fuit homo missus a Deo,
cui nomen erat Ioannes;
hic venit in testimonium,
ut testimonium perhiberet de lumine,
ut omnes crederent per illum.
Non erat ille lux,
sed ut testimonium perhiberet de lumine.

Ein Mensch trat auf, von Gott gesandt,
sein Name war Johannes.
Er kam als Zeuge,
um Zeugnis abzulegen für das Licht,
damit alle durch ihn zum Glauben kommen.
Er war nicht selbst das Licht,
er sollte nur Zeugnis ablegen für das Licht.

III Erat lux vera, quae illuminat omnem
hominem, veniens in mundum.
In mundo erat, et mundus per ipsum
factus est, et mundus eum non cognovit.
In propria venit, et sui eum non receperunt.

Das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet,
kam in die Welt.
Er war in der Welt, und die Welt ist durch ihn
geworden, aber die Welt erkannte ihn nicht.
Er kam in sein Eigen, aber die Seinen empfingen ihn nicht.

IV Quotquot autem receperunt eum,
dedit eis potestatem filios Dei fieri,
his, qui credunt in nomine eius,
qui non ex sanguinibus
neque ex voluntate carnis
neque ex voluntate viri,
sed ex Deo nati sunt.

Allen aber, die ihn aufnahmen,
gab er Macht, Kinder Gottes zu werden,
allen, die an seinen Namen glauben,
die nicht aus dem Blut,
nicht aus dem Willen des Fleisches,
nicht aus dem Willen des Mannes,
sondern aus Gott geboren sind.

V Et Verbum caro factum est
et habitavit in nobis,
et vidimus gloriam eius,
gloriam quasi Unigeniti a Patre,
plenum gratiae et veritatis.
Gloria Tibi, Domine.

Und das Wort ist Fleisch geworden
und hat unter uns gewohnt,
und wir haben seine Herrlichkeit geschaut,
die Herrlichkeit des einzigen Sohnes des
Vaters, voll Gnade und Wahrheit.
Ehre sei dir, Herr.

## The Beatitudes (Matthäus 5,3–12)

Blessed are the poor in spirit:
for theirs is the kingdom of heaven.
Blessed are they that mourn:
for they shall be comforted.
Blessed are the meek:
for they shall inherit the earth.
Blessed are they which do hunger and thirst
after righteousness: for they shall be filled.
Blessed are the merciful:
for they shall obtain mercy.
Blessed are the pure in heart:
for they shall see God.
Blessed are the peacemakers:
for they shall be called the children of God.
Blessed are they which are persecuted for
righteousness' sake:
for theirs is the kingdom of heaven.
Blessed are ye, when men shall revile you,
and persecute you, and shall say all manner
of evil against you falsely, for my sake.
Rejoice, and be exceeding glad:
for great is your reward in heaven:
for so persecuted they the prophets
which were before you. Amen.

Selig, die arm sind vor Gott:
denn ihnen gehört das Himmelreich.
Selig die Trauernden:
denn sie werden getröstet werden.
Selig die Sanftmütigen:
denn sie werden das Land erben.
Selig, die hungern und dürsten nach der Gerechtigkeit: denn sie werden gesättigt werden.
Selig die Barmherzigen:
denn sie werden Erbarmen finden.
Selig, die rein sind im Herzen:
denn sie werden Gott schauen.
Selig, die Frieden stiften:
denn sie werden Kinder Gottes genannt.
Selig, die verfolgt werden um der Gerechtigkeit willen:
denn ihnen gehört das Himmelreich.
Selig seid ihr, wenn man euch schmäht und verfolgt und alles Böse über euch redet um meinetwillen.
Freut euch und jubelt:
Denn euer Lohn wird groß sein im Himmel:
so wurden nämlich schon vor euch die Propheten verfolgt. Amen.

# Stabat Mater

I Stabat Mater dolorosa
juxta crucem lacrymosa
dum pendebat Filius.

Schmerzerfüllt stand die Mutter
weinend beim Kreuz
an dem ihr Sohn hing.

II Cujus animam gementem,
contristatam et dolentem
pertransivit gladius.

Durch ihre seufzende,
tief betrübte und schmerzerfüllte Seele
drang ein Schwert.

III O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater unigeniti!

Wie traurig und voller Leid
war jene gesegnete Mutter
des eingeborenen Sohnes!

IV Quae moerebat et dolebat,
pia Mater, et tremebat,
dum videbat nati poenas inclyti.

Sie trauerte und litt, die fromme Mutter,
und erbebte, als sie die Qualen ihres
hochgepriesenen Sohnes sah.

V Quis est homo qui non fleret
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
Matrem Christi contemplari
dolentem cum Filio? Quis, quis?
Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum.

Welcher Mensch würde nicht weinen,
sähe er die Mutter Christi
in solcher Qual?
Wer könnte unberührt bleiben
beim Anblick der Mutter Christi,
die mit ihrem Sohn leidet? Wer, wer?
Für die Sünden seines Volkes
sah sie Jesus in Qualen,
den Geißelhieben ausgeliefert.

VI Vidit suum dulcem natum
morientem desolatum,
dum emisit spiritum.

Sie sah ihren geliebten Sohn
verlassen sterben,
als er seinen Geist aufgab.

VII Eja mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

O Mutter, Quelle der Liebe,
lass mich die Macht des Schmerzes spüren,
damit ich mit dir trauere.



VIII Fac, ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

Lass mein Herz entbrennen
in Liebe zu Christus, meinem Gott,
damit ich ihm gefalle.

IX Sancta mater, istud agas,
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.
Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide.
Fac me vere tecum flere,
crucifixo condolere,
donec ego vixero.
Juxta crucem tecum stare,
te libenter sociare
in planctu desidero.
Virgo virginum praeclara,
mihi iam non sis amara,
fac me tecum plangere.

Heilige Mutter, bewirke dies:
Präge die Wunden des Gekreuzigten
tief in mein Herz.
An den Qualen deines verwundeten Sohnes,
der es auf sich nahm, für mich zu leiden,
lass mich teilhaben.
Lass mich wahrhaft mit dir weinen
und mit dem Gekreuzigten leiden,
solange ich lebe.
An deiner Seite beim Kreuz zu stehen
und mich dir in der Klage anzuschließen
danach sehne ich mich.
Du erhabenste aller Jungfrauen,
sei nicht länger hart zu mir,
lass mich mit dir klagen.

X Fac ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem
et plagas recolere.
Fac me plagis vulnerari,
cruce hac inebriari
ob amorem Filii.

Lass mich Christi Tod mittragen,
an seinem Leiden teilhaben
und seiner Wunden gedenken.
Lass seine Wunden auch mich treffen,
lass mich vom Kreuz berauscht sein
aus Liebe zu deinem Sohn.

XI Inflammatus et accensus,
per te, Virgo, sim defensus
in die iudicii.
Christe, cum sit hinc exire,
da per matrem me venire
ad palmam victoriae.

Von Flammen erfasst und entbrannt,
möge ich durch dich, Jungfrau, geschützt sein
am Tag des Gerichts.
Christus, wenn ich diese Welt verlasse,
lass mich durch deine Mutter
die Siegespalme erlangen.

XII Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur
Paradisi gloria.
Amen.

Wenn mein Leib einst sterben wird,
lass meiner Seele
die Herrlichkeit des Paradieses zuteilwerden.
Amen.



# MÜNCHENKLANG

## In eigener Sache

**Bankverbindung**

MünchenKlang e.V.
Stadtsparkasse München
IBAN: DE72 7015 0000 1002 8789 63
BIC: SSKMDEMMXXX

### Spenden

MünchenKlang ist ein gemeinnütziger Verein und somit auf Ihre Unterstützung angewiesen! Ihre Spende kommt direkt unserer Arbeit zur Kulturförderung zugute und wird für Raummiete, Noten, Solistengagen, Stimmbildung und Dozent:innen für Stimmproben sowie Konzertreisen verwendet. Für Ihren Beitrag stellen wir Ihnen gerne eine Spendenquittung aus.

### Fördermitgliedschaft

Als Fördermitglied erhalten Sie für einen jährlichen Betrag regelmäßig aktuelle Informationen über MünchenKlang sowie Vergünstigungen für unsere Tickets.

### Werbepartner

Werden Sie Werbepartner von MünchenKlang! Mit der Platzierung Ihrer Werbeanzeige im Programmheft können Sie gezielt ein klassikbegeistertes Publikum erreichen. Auf Wunsch senden wir Ihnen gerne unsere Mediendaten zu. Für nähere Informationen kontaktieren Sie uns gerne über **info@muenchenklang.de**



# Wir sagen Danke!

Zunächst möchten wir uns bei Ulrike Bauer bedanken, die für dieses Projekt zum zweiten Mal die musikalische Leitung von MünchenKlang übernommen und uns durch dieses Programm hat wachsen lassen. Wir freuen uns schon auf viele weitere Projekte mit ihr.

Außerdem gilt unser Dank der TU München – insbesondere dem Klinikum Rechts der Isar und dem TranslaTUM –, der Klinik für Psychiatrie und Psychotherapie der LMU München, sowie dem Bund der Deutschen Katholischen Jugend für die freundliche Zurverfügungstellung der Räumlichkeiten für unsere wöchentlichen Chorproben und die Probenwochenenden.

Für die Korrepetition in den Chorproben bedanken wir uns bei Bo Price, für die Unterstützung bei der Chorprobenarbeit bei Sophia Nahirniak und für die Stimmbildung an den Chorprobenwochenenden bei Johannes Ganser und Matthias Terplan.

Danke an das Kulturreferat der Stadt München für die großzügige Förderung. Auch möchten wir hier unsere langjährigen Partner erwähnen, mit denen wir bereits seit mehreren Jahren kooperieren: den Bundesverband Deutscher Liebhaberorchester (BDLO), die Arbeitsgemeinschaft Münchner Laienorchester und Musikvereinigungen (AMLO) und den KulturRaum München.

Darüber hinaus möchten wir uns bei allen Mitwirkenden des Ensembles, die heute auf der Bühne stehen, bedanken. Sie machen diesen Abend zu einem einzigartigen Erlebnis.

Vor allem Ihnen, liebe Konzertbesucherinnen und Konzertbesucher, gilt unser Dank. Halten Sie uns noch lange die Treue!



Änderungen vorbehalten.

# ZUKUNFTSMUSIK

27
FEB
2027

## Händel | Messiah

Große Aula der LMU München

25
JUN
2027

## Mahler | 2. Sinfonie

Kooperation mit der Norddeutschen Orchesterakademie

Herkulessaal München

Weitere Aufführungen: Konzertkirche Neubrandenburg, Elbphilharmonie Hamburg, Musikverein Wien

17
JUL
2027

## Filmmusik

Große Aula der LMU München

Um über den Vorverkaufsstart für zukünftige MünchenKlang-Konzerte per E-Mail informiert zu werden, melden Sie sich gerne für unseren **Konzertnewsletter** an. Newsletter-Abonnent:innen erhalten außerdem Rabatte auf alle Ticketpreise.

Anmeldung unter muenchenklang.de/konzertnewsletter

Freunde des
**KulturRaum**
München

Kultur ist schöner zusammen. Für ein München, in dem alle teilhaben können.




KulturRaum München ermöglicht Kulturerlebnisse für Menschen mit geringem Einkommen.
www.kulturraum-muenchen.de/unterstuetzen-sie-uns

**Gesamtredaktion & Layout**
Evelyn Hofgräff

**Texte**
Frank Bossler: Pärt
Evelyn Hofgräff: Poulenc
Jan Kaufmann: Dukas, Barber

Wir sind KULTUR PARTNER
KulturRaum München

**Bildnachweise**

S. 4 Sven-Kristian Wolf | S. 5 Max Saufler | S. 7 Max Saufler | S. 8 Anna Tena | S. 9–10 Max Saufler | S. 11–12 Wikimedia Commons | S. 13–14 Eric Marinitsch | S. 15–16 Wikimedia Commons | S. 18 Curtis Institute of Music Archives | S. 19 Wikimedia Commons | S. 20 Sven-Kristian Wolf | S. 21–24 Wikimedia Commons | S. 29–32 Max Saufler

Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.



# IMPRESSUM

MünchenKlang e.V.
c/o Julia Strasser
Quiddestraße 42
81735 München

**muenchenklang.de**

Auflage: 350 Stück
Druck: Wir machen Druck

WirmachenDruck.de
Sie sparen, wir drucken!

Klimaneutral
Druckprodukt
ClimatePartner.com/12518-1907-1001



muenchenklang.de