

## **PARADISI GLORIA 2017/2018**

Fr., 13. Juli 2018

20.00 Uhr

Ende ca. 21.15 Uhr

HERZ-JESU-KIRCHE

Einführungsgespräch mit Ivan Repušić und Zoltán Pad: 19.00–19.30 Uhr

Moderation: Doris Sennefelder

### **3. KONZERT**

**Mona Vojacek Koper** REZITATION

**Vanessa Goikoetxea** SOPRAN

**Anke Vondung** MEZZOSOPRAN

**Zoltán Nyári** TENOR

**Goran Jurić** BASS

**Ungarischer Rundfunkchor**

**Zoltán Pad** EINSTUDIERUNG

**Münchener Rundfunkorchester**

**Ivan Repušić** LEITUNG

In Zusammenarbeit mit der Erzdiözese München und Freising

In den Konzerten der Reihe Paradisi gloria übernehmen im Rahmen einer Kooperation mit dem Bayerischen Rundfunk Studierende / Absolventen der Otto-Falckenberg-Schule München die Textrezitation.

Übertragung des Konzertmitschnitts am Sonntag, 29. Juli 2018, um 19.05 Uhr auf BR-KLASSIK in der „Festspielzeit“. Das Konzert kann anschließend sieben Tage nachgehört werden unter [www.br-klassik.de/programm/konzerte](http://www.br-klassik.de/programm/konzerte) sowie unter [www.rundfunkorchester.de](http://www.rundfunkorchester.de) in der Rubrik „Medien/Konzerte digital“.

## Programm

ZOLTÁN KODÁLY (1882–1967)  
„**Psalmus hungaricus**“  
für Tenor, Chor und Orchester, op. 13

Zoltán Nyári TENOR  
Ungarischer Rundfunkchor

\*\*\*

„Trauer“ von Géza Gyóni (1884–1917)  
Mona Vojacek Koper REZITATION

\*\*\*

IGOR STRAWINSKY (1882–1971)  
„**Grabgesang**“ („**Pogrebal'naya Pesnya**“)  
für Orchester, op. 5

\*\*\*

„Wer von uns würde Gott erkennen?“ von Lajos Fekete (1897–1945)  
Mona Vojacek Koper REZITATION

\*\*\*

ZOLTÁN KODÁLY  
„**Budavári Te Deum**“  
für Soli, Chor und Orchester

Vanessa Goikoetxea SOPRAN  
Anke Vondung MEZZOSOPRAN  
Zoltán Nyári TENOR  
Goran Jurić BASS  
Ungarischer Rundfunkchor

**Susanne Schmerda**

## **DIE STIMME UNGARNS**

Zu Zoltán Kodály's „Psalmus hungaricus“

### **Entstehung des Werks:**

1923

### **Uraufführung:**

19. November 1923 in Budapest unter der Leitung von Ernő Dohnányi zur Fünfzigjahrfeier des Zusammenschlusses der Städte Pest, Buda und Óbuda

### **Lebensdaten des Komponisten:**

\* 16. Dezember 1882 in Kecskemét

† 6. März 1967 in Budapest

Mit dem Auftreten Zoltán Kodály's und Béla Bartók's beginnt Anfang des 20. Jahrhunderts ein neues Kapitel in der Musikgeschichte Ungarns – die Entstehung einer eigenen ungarisch-nationalen Kunstmusik und ihre Erhebung zu internationalem Rang. Die Komponisten, 1882 bzw. 1881 in Ungarn geboren, erbringen in gemeinsamer musikethnologischer Arbeit eine schier unermessliche Lebensleistung, die zuvor auch nicht ansatzweise realisiert worden war: das Sammeln und Aufzeichnen gesungener Volkslieder in den Dörfern ihrer Heimat, eine Tätigkeit, die ihre Fortsetzung findet in der musikalischen Verarbeitung dieser Lieder und in Werken, komponiert im Geiste dieser Melodien des Volkes. Das ungarische Volkslied, „diese von den Bauern bewahrte und tradierte Offenbarung eines mehr als tausendjährigen allgemeinen Bewusstseins“, so der Musikforscher Ferenc Bónis, wird um 1905/1906 von Bartók und Kodály im wahrsten Sinne des Wortes überhaupt erst entdeckt, war doch die authentische Volksmusik im städtischen Umfeld gar nicht bekannt. Für die über vier Lebensjahrzehnte miteinander befreundeten Komponisten trifft im ungarischen Volkslied die eigene musikalische Gegenwart – über die romantische Vergangenheit des 19. Jahrhunderts hinweg – auf eine Vorvergangenheit. Vor allem liefert das ungarische Volkslied frisches, unverbrauchtes Musikmaterial und damit Inspiration für das eigene Komponieren: Die einstimmigen Gesänge mit ihrer Parlando- und Rubato-Vortragsweise ermutigen zur freieren Behandlung der Rhythmik und zu improvisatorischer Ungebundenheit, die Melodik verhilft zur Entwicklung einer neuen harmonischen Denkart und zur Befreiung von der traditionellen tonalen Funktionsharmonik.

In der Frage des ungarischen nationalen Stils ist für Kodály das Verhältnis des Komponisten zur authentischen Volksmusik bestimmend: „Das Volkslied ist die Grundlage, ohne die auch das größte Talent auf dem Gebiet der nationalen Musik nur auf Sand bauen kann.“ Bemerkenswert ist dabei, dass Kodály, der Schöpfer eines ungarischen Nationalstils, zugleich ein großer Universalist blieb. In seiner Musik verschmelzen die Melodik des Ostens und die Harmoniewelt des Westens, außerdem bereichern nahezu alle großen Epochen der europäischen Musikgeschichte seine eigene Sprache: der gregorianische Choral, Palestrina, Bach, Haydn und Mozart ebenso wie Liszt, Brahms und besonders Debussy, den er persönlich in Paris kennengelernt hat. Ein ganzer Kosmos musikalischer Anregungen prägt schon Kodály's Erziehung und Lehrjahre: die klassische Kammermusik seines Elternhauses neben dem Gesang der Dorfbewohner und Schulkameraden in Galánta und später in Nagyszombat, dem heutigen Trnava in der Slowakei, wo er das Gymnasium besucht und autodidaktisch Klavier, Geige, Bratsche und Cello lernt; Studienreisen nach Berlin und Paris, Ausflüge nach Bayreuth und Salzburg, daneben Volksliedsammeln und Theorieunterricht an der Universität und Musikakademie in Budapest, wo er bald selbst als Professor lehrt.

Das Ende des Ersten Weltkriegs und der Zusammenbruch der Donaumonarchie bringen für Ungarn tiefgreifende gesellschaftliche Umwälzungen, in deren Sog auch Kodály gerät. Nachdem er während der Räterepublik Stellvertretender Leiter der Nationalen Musikakademie in Budapest gewesen war, fällt er nun bei dem nachfolgenden halbfeudalen Regime in politische Ungnade,

erhält Arbeitsverbot, ist Isolation und Schikanen ausgesetzt und verbittert zunehmend. Im November 1923 meldet er sich nach zweijähriger Komponierpause wieder zu Wort und überrascht das Publikum durch eine radikale Wandlung: Sein *Psalmus hungaricus* leitet als überwältigende Komposition für Solotenor, Chor, Knabenchor und Orchester eine neue Schöpfungsphase ein. Bisher hatte Kodály ausschließlich Lieder und Kammermusik geschrieben, nun aber, mit vierzig Jahren und im Vollbesitz seiner kompositorischen Möglichkeiten, vertraut er seine musikalischen Aussagen nicht mehr Solostimme und Soloinstrument an, sondern Chor und Orchester. Seinem Stil bleibt er dabei treu, auch wenn er von nun an fast keine klein besetzten Stücke mehr komponiert, sondern die große Form und das große Publikum sucht: Die zwei Jahrzehnte ab diesem Zeitpunkt gehören symphonischen Arbeiten, drei Oratorien (*Psalmus hungaricus*, *Budavári Te Deum* und *Missa brevis*) sowie Bühnenwerken. In den letzten zweieinhalb Jahrzehnten seines Lebens – Kodály stirbt hochgeehrt 1967 in Budapest – dominieren leichtere Chöre sowie zwei- und dreistimmige Gesangsübungen.

Der *Psalmus hungaricus*, in großer Eile komponiert zur Fünfzigjahrfeier des Zusammenschlusses der Städte Pest, Buda und Óbuda am 19. November 1923, verwendet einen vielsagenden Text. Vertont ist der 55. Psalm von König David in einer freien Paraphrasierung des ungarischen Dichters und Predigers Mihály Kecskeméti Vég aus dem 16. Jahrhundert: Leid und Schicksal eines Bedrängten in alttestamentarischer Sprache vor dem Hintergrund der Belagerung Ungarns durch die Türken. Ein bald dreitausendjähriger Gesang, Ausdruck von Verfolgung und Qual, dessen Bilder und Gleichnisse für Kodály nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben. Im Gegenteil, er kann sich mit dem historischen Text vollkommen identifizieren, die Erlebnisse des von Feinden verfolgten, von Freunden enttäuschten biblischen Psalmsängers und des fast 2600 Jahre später unter der Türkenherrschaft schmachtenden ungarischen Dichterpredigers sprechen ihm aus der Seele. Denn die Demütigungen des Ersten Weltkriegs, der anschließenden Revolution samt Konterrevolution sind noch präsent. Kodály ergänzt die biblische und die Textebene des 16. Jahrhunderts um die Zeitebene seiner eigenen Epoche zu einer vehementen Klage des um seine Unabhängigkeit kämpfenden ungarischen Volkes mit aktualisierenden Anspielungen.

Auch musikalisch umspannt der *Psalmus hungaricus* weite Zeiträume und vereint Vergangenheit und Gegenwart: Pentatonische Melodik sowie westliche Harmonien- und Formenwelt durchdringen sich mit größter Selbstverständlichkeit. Der kraftvolle, ausdrucksgehaltene Tonfall ungarischer Volksmelodien trifft auf impressionistischen Klang und schlichte Dreiklangsharmonik in einer bezwingenden und flammenden Tonsprache.

Das Werk besteht aus zwei zusammenhängenden Teilen, einer Klage des Solotenors mit kürzeren rondoartigen Chor-Episoden und einem „Gebet“, das für ein einziges Mal Solist und Chor zusammenführt. Höhepunkt der Klage ist der Fluch des Dichters wider seine falschen Freunde: „O, leichter wär's, die Qual zu erdulden, wenn's Feinde wären [...]. Doch er, mein Freund, [...] der war mein Feind, mein ärgster Feind von allen!“ Der emotionale Aufschrei des verletzten Dichter-Solisten steigert sich dabei vom Piano ins Fortissimo, um dann im Augenblick größter Verletzung vom Orchester weitergeführt zu werden. Danach verstummen alle Stimmen, und in diese Stille hinein bricht schließlich der alttestamentarische Fluch des Propheten David: „Strafe ihn furchtbar, strafe sie alle.“ Dramatisch-pulsierende Läufe und Tremoli in den Streichern bringen diese erschütternde Szene von starker musikalischer Kraft zu einem ergreifenden Abschluss.

Im anschließenden zweiten Teil vereint sich der Chor endlich mit dem Tenor – Dichter und Volk senden einhellig ihre flehentliche Fürbitte zu Gott, die traurige Klage des einsamen Einzelkämpfers wandelt sich nun zum zuversichtlichen Gesang einer Volksgemeinschaft, die von Gott Errettung und Erlösung erhofft. Musikalisch eindrücklicher kann sich das Zueinanderfinden vom Dichter und seinem Volk wohl kaum manifestieren. Als Antwort spendet Kodály himmlischen Trost mit ätherischen Harfen-Arpeggien und zarten Streicher-Pizzicati. Ein geradezu visionäres Bild von traumhafter Qualität, nach dem der Dichter-Tenor, dessen prophetische Sendung nun erfüllt ist, inneren Frieden findet und Abschied nimmt. Der Chor des geeinten Volkes hingegen stimmt einen preisenden Hymnus auf die Gerechtigkeit Gottes an: „Doch den Gerechten wirst du bewahren, dem Treuen bist du ewig feste Burg.“ Aber nicht im Jubel endet der *Psalmus hungaricus*, sondern in der Meditation, nicht im Visionären, sondern in der Realität. Am Ende seines weit gespannten dramaturgischen Spannungsbogens greift der Komponist wieder den Tonfall leisen Psalmodierens

aus der Introduction des Beginns auf, eine epische Verklammerung und dynamische Zurücknahme, die der Suggestivkraft des Werks mehr dient als jeder volltönende Schluss.

Die Uraufführung von Kodálys zugleich urpersönlichem wie nationalistisch-ungarischem *Psalmus hungaricus* 1923 in Budapest unter der Leitung von Ernő Dohnányi war ein durchschlagender Erfolg und brachte internationale Anerkennung – Ungarn war wieder eine ernstzunehmende Musiknation. Welch entscheidenden Anteil Zoltán Kodály mit seiner Dreifachbegabung als Komponist, Volksliedforscher und Pädagoge am Aufbau einer eigenständigen ungarischen Musikkultur hatte, erkannte sein Kollegenfreund Bartók schon 1928 hellsichtig: „Wenn man mich fragt, in welchen Werken der ungarische Geist am vollkommensten verkörpert wird, muss ich darauf antworten: in den Werken von Kodály. Diese Werke sind ein Glaubensbekenntnis auf die ungarische Seele“, so Bartók in einem Vortrag, den er in den USA hielt. Weiter heißt es da: „Die äußere Erklärung dafür ist, dass die kompositorische Tätigkeit Kodálys ausschließlich im Boden der ungarischen Volksmusik wurzelt. Der innere Grund ist der unerschütterliche Glauben und das Vertrauen Kodálys auf die aufbauende Kraft und Zukunft seines Volkes.“

**Annika Forkert**

### **ABSCHIED MIT FOLGEN**

Zu Igor Strawinskys „Grabgesang“

#### **Entstehung des Werks:**

1908

#### **Uraufführung:**

30. Januar 1909 am Konservatorium in Sankt Petersburg mit dem Orchester des Grafen Scheremetew unter der Leitung von Felix Blumenfeld

#### **Wiederaufführung:**

2. Dezember 2016 am Mariinski-Theater  
in Sankt Petersburg mit dem Mariinski-Orchester unter der Leitung von  
Valery Gergiev

#### **Lebensdaten des Komponisten:**

\* 5. Juni (jul.) / 17. Juni (greg.) 1882 in  
Oranienbaum (heute: Lomonossow), Russland  
† 6. April 1971 in New York

Igor Strawinskys *Grabgesang* entstand im Andenken an seinen Kompositionslehrer Nikolaj Rimskij-Korsakow, der im Juni 1908 im Alter von 64 Jahren gestorben war. Schon 1902 hatte der junge Strawinsky mit ersten kleinen Kompositionen bei Rimskij-Korsakow in dessen Heidelberger Sommerquartier vorgesprochen. Daraus war nach und nach ein enges Verhältnis entstanden, in dem Rimskij-Korsakow nicht nur als Strawinskys privater Kompositionslehrer, sondern auch als Mentor und Fürsprecher fungierte. Dennoch hatte Strawinsky gerade begonnen, sich musikalisch von seinem Lehrer zu emanzipieren, als dieser starb – und Strawinsky reagierte erschüttert auf die Nachricht. Er begab sich auf eine lange Zug-reise, um bei der Beerdigung anwesend zu sein. Auf dem Rückweg komponierte er seinen *Grabgesang*, den er Rimskij-Korsakows Familie zur Aufführung bei einem der geplanten Gedenkkonzerte ans Herz legte. Nachdem dieses Vorhaben nicht glückte, war seine Enttäuschung zunächst groß. Doch im Januar des folgenden Jahres kam sein Werk zum nachträglichen Gedenken bei den sogenannten Russischen Symphoniekonzerten am Sankt Petersburger Konservatorium doch noch zu Gehör. In der aufgeladenen Atmosphäre des Konzerts lobten Kritiker zwar den Farbenreichtum der

Orchestrierung, bemängelten jedoch, dass das Stück leichtherziger klinge, als es der Tragik des Anlasses angemessen schien.

Strawinsky mag sich zu diesem Zeitpunkt aber der Kritik bereits entwachsen gefühlt haben: Er arbeitete an den ersten kleineren Aufträgen des Ballett-Impresarios Sergej Diaghilew und einiger Verleger. Bereits ein Jahr nach dem Grabgesang katapultierte er sich schließlich mit seiner Musik zu Diaghilews Feuervogel (*L'oiseau de feu*) in den Zenit der modernen Komposition. Im Grabgesang wurde stets ein wichtiger Vorläufer zu diesem Werk vermutet, er galt freilich als verschollen. Strawinsky selbst hatte in seinen Memoiren den Verlust der Partitur in den Wirren der Russischen Revolution und die im Stalinismus folgende Tilgung seiner noch vorhandenen „bourgeois“ Werke beklagt. Er gab zu Protokoll, sich nicht genau an den Grabgesang zu erinnern, aber später fiel ihm ein, dass trotz der verlorenen Partitur die Orchesterstimmen der Uraufführung noch im Petersburger Konservatorium liegen mussten. „Ich wünschte, jemand in Leningrad würde die Stimmen suchen. Ich würde selbst gern sehen, was ich direkt vor dem Feuervogel schrieb“, sagte er im Gespräch mit seinem Biografen Robert Craft.

Woran er sich noch erinnerte, war die ursprüngliche Idee des Werks: „Alle Soloinstrumente des Orchesters ziehen nacheinander am Grab des Meisters vorbei, und alle legen ihre Melodie wie einen Kranz vor einem tiefen Hintergrund eines Tremolo-Murmels ab, das den Gesang von Bassstimmen im Chor simuliert.“ Mit dieser Charakterisierung sind tatsächlich schon wichtige Merkmale angesprochen. Die das ganze Stück durchdringende Melodie ist von fragender Gestalt, ein „Was jetzt?“ des hinterbliebenen Friends und Schülers. Fast alle Instrumente des Orchesters greifen diese Frage auf, angeführt vom Horn. Bei dieser Reise durch das Orchester verändert die Melodie ihre Farbe und die Frage ihren Charakter. Mal verzweifelt, mal majestätisch und gelegentlich sogar fast hoffnungsvoll nimmt sie ihre Hörer in Strawinskys schnell wechselnde Gefühlswelt mit, wo der Verlust von Rimskij-Korsakow noch lange nicht überwunden war. Ähnliches gilt für das „Murmeln“ im Rest des Orchesters. Schon zu Beginn des Stücks ist dies nicht einfach ein tiefer Klangteppich, der eine unpersönliche Verbeugung untermalt, sondern eine emotionale Schicht, ebenso wandelbar wie die Melodie selbst. Am Anfang des Werks zum Beispiel erinnerte diese Schicht den Musikkritiker Alex Ross noch an wallenden Küstennebel, schnell kommt allerdings das zum Murmeln gehörende chromatische Motiv hinzu, das die Flöten wie eine schrille, kaum artikulierte Trauerklage vorbringen.

Die graue Eminenz hinter dem Grabgesang ist Richard Wagner. Obwohl Strawinsky sich immer kritisch gegenüber Wagners Musik gab, war er doch als junger Komponist durch gemeinsame Opernbesuche mit Rimskij-Korsakow von Wagner geprägt. So erinnert der Anfang des Grabgesangs an dessen Vorspiel zu Tristan und Isolde und das gesamte Stück an den Trauermarsch zu Siegfrieds Tod aus der *Götterdämmerung*. Obwohl das nicht bedeutet, dass Strawinsky seinen Lehrer als Siegfried sah, ist es doch erlaubt, dieses Stück als Abschied von einem Helden zu verstehen, aus dessen Ruhestätte ein Jahr später der strahlende Feuervogel emporsteigt.

## VERLUST UND WIEDERENTDECKUNG

Über das „Wiederfinden“ von Musik

Wenn wir von wiederentdeckter Musik sprechen, haben wir grundverschiedene Ideen im Kopf. Wiederentdeckt werden kann zum Beispiel die Musik eines Komponisten, der seinerzeit bekannt war, aber nach seinem Tod in Vergessenheit geriet, oder aber einer Komponistin, deren Werke es nie in den Druck schafften. Seltener sind Fälle, in denen unvermittelt Manuskripte eines berühmten verstorbenen Komponisten auftauchen. Ein „neues“ Werk von Bach, Beethoven oder Mozart würde garantiert mindestens Neugier wecken, vielleicht sogar die Erwartung, dass sich hier eine Verbindung mit schon bekannten Meisterwerken herstellen lässt. So geschah es vor Kurzem mit handschriftlichen Schnipseln einer Messe von Giovanni Battista Pergolesi, die über etliche Bibliotheken verteilt zum Vorschein kamen. Von Musikhistorikern wieder zusammengesetzt,

offenbart diese Musik eine weniger morbide Seite des vorher hauptsächlich für sein Stabat mater bekannten Meisters. Schlicht vergessene Komponisten und Komponistinnen machen hingegen meist weniger Schlagzeilen. Gemeinsam aber ist allen drei Wiederentdeckungsszenarien die Vorgeschichte. Das Vergessenwerden und Verlorengelangen von Musik ist ein beunruhigender Prozess, der seine Ursache nicht nur in Feuer oder Flut haben, sondern sich auch in verlassenen Bibliotheksgängen abspielen kann. Nur Letzteres trat zum Glück bei Strawinskys Grabgesang ein, dessen Stimmen allein deswegen Krieg und Regimewechsel überstanden, weil sie in staubigen Kisten „verlorengelangen“ waren. Erst bei den ersten vollständigen Sanierungsarbeiten im Sankt Petersburger Konservatorium seit seiner Gründung tauchten sie 2015 wieder auf.

A. F.

**Nicole Restle**

## **BRÜCKENSCHLAG VON OST NACH WEST**

Zu Zoltán Kodály's „Budavári Te Deum“

### **Entstehung des Werks:**

1936

### **Uraufführung:**

2. September 1936 in der Matthiaskirche in Budapest

### **Lebensdaten des Komponisten:**

\* 16. Dezember 1882 in Kecskemét

† 6. März 1967 in Budapest

„Nach dem Abschluss der technischen Studien [...] standen wir vor der Wahl, entweder weiter Brahms-Epigon zu werden oder einen eigenen Weg zu suchen.“ Zoltán Kodály hatte seine Entscheidung längst getroffen. Er, der bei Hans Koessler an der Budapester Musikakademie ein gründliches und intensives Kompositionsstudium genossen hatte und dabei „ganz im Brahms'schen Geist“ erzogen worden war, sah seinen Weg deutlich vor sich: Er wollte eine eigene ungarische Musiksprache finden. Und er war überzeugt davon, dass diese „einzig und allein auf der festen Grundlage des Volkslieds“ entstehen könne. Kodály ging deshalb daran, alte ungarische Volksmelodien auf dem Phonographen aufzuzeichnen und dann in Notenschrift zu transkribieren – ebenso wie Béla Bartók, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband. Ganz wissenschaftlich untersuchte Kodály Struktur, Bau und Rhythmik der ungarischen Weisen und ließ sich davon bei seinen eigenen Werken inspirieren. Dabei ging es ihm nicht um Abgrenzung gegenüber der erlernten westlichen Tradition. Vielmehr sah er seine Aufgabe darin, „diese gänzlich abweichende ‚alte Melodie‘ irgendwie mit der westlichen Musik auszusöhnen oder in organische Verbindung zu bringen“. Ein Vermittler zwischen Ost und West – das wollte Kodály sein.

Wie gut ihm diese Vermittlerrolle gelang, beweist das *Budavári Te Deum* (*Budapester Te Deum*), das der Komponist 1936 im Auftrag des Bürgermeisters Károly Szendy anlässlich des 250. Jahrestages der Befreiung Budapests von der Türkenherrschaft schrieb. Es wurde am 2. September 1936 im Rahmen eines Festgottesdienstes in der Matthiaskirche, dem Wahrzeichen der Stadt, uraufgeführt. In diesem Werk vereint Kodály das große europäische Erbe der geistlichen Musik mit einem genuin ungarischen Musikstil. Der westlichen Tradition verpflichtet ist der vertonte Text: der lateinischen Hymnus „Te Deum“, auch Ambrosianischer Lobgesang genannt, der seit dem 7. Jahrhundert den Abschluss der Matutin, also des nächtlichen Stundengebets der Mönche, bildet. Eine große Blüte erlebten Te-Deum-Vertonungen in der Barockzeit, in der sie als feierlicher Lob- und Dankgesang zu verschiedenen repräsentativen Gelegenheiten aufgeführt wurden, beispielsweise zu fürstlichen Taufen und Hochzeiten, zur Einweihung von Kirchen und öffentlichen Gebäuden – vor allem aber zur Feier eines

geschlossenen Friedens. Um diesen Te- Deum-Kompositionen einen besonders festlichen Glanz zu verleihen, wurde die Verwendung von Pauken und Trompeten üblich.

Auf diesen Brauch nimmt Kodály direkt Bezug, indem er sein Werk mit einer schmetternden Trompetenfanfare eröffnet. Gleichzeitig symbolisiert dieses militärische Signal den Sieg der Ungarn über die türkischen Besatzer. Kodály greift die Fanfare mit der sich anschließenden charakteristischen Akkordfolge auf den Lobpreis „Te Deum laudamus“ als formbildendes Element im weiteren Verlauf mehrmals auf. Ganz den Gepflogenheiten des Kirchenstils entsprechend ist der Wechsel der musikalischen Haltung, sobald ein neuer Textabschnitt beginnt. Kodály bedient sich außerdem barocker Stilmittel wie der Fuge („Pleni sunt coeli et terra“ und „In te Domine speravi“) und der musikalischen Wortausdeutung, beispielsweise bei der Darstellung der göttlichen Dreieinigkeit durch Triolen („Sanctus“). Andere Stellen wiederum erinnern in ihrer Expressivität an die Musiksprache der Romantik: so das über einem hohen Streichertremolo psalmodierte „Te gloriosus“, zu dem die Trompete fragmentarisch die Intervallfolgen der Marseillaise intoniert, oder der ätherisch verklingende Schluss „Non confundar in aeternum“, in dem sich der Solosopran strahlend über den Chorsatz erhebt.

Den nationalen Ton erreichte Kodály über Melodik, Harmonik und Rhythmik: Fuge ja, aber mit einem Thema, das sich an die pentatonische Volksmusik anlehnt; lateinischer Text, jedoch in einer Vertonung, die den ungarischen Sprachduktus widerspiegelt. Zudem griff Kodály bei der Melodiebildung auf typisch ungarische Tonskalen zurück. Eine besondere Rolle spielt die Quarte, ein Intervall, das auch in den Volksliedweisen strukturbildend ist. Es prägt nicht nur einen Großteil der Themen und Motive, sondern auch die Harmonik. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist das Orchestercrecendo, das auf das abschließende „Non confundar in aeternum“ hinführt: Einer aufsteigenden, reinen Quartenfolge in den Blasinstrumenten setzt Kodály in den Streichern rhythmisch akzentuierte, chromatisch ansteigende Akkorde entgegen, die aus übermäßigen Quartan und verminderten Quinten bestehen – sozusagen als Symbol für die Vereinigung von Volks- und Kunstmusik.

Das *Budavári Te Deum* war ein großer Erfolg, nicht nur in Ungarn, sondern auf der ganzen Welt. Kodály, der bei der Uraufführung 54 Jahre zählte, galt damals bereits als der Nationalkomponist seines Heimatlandes. Diesen Ruf hatte er sich 1923 mit seinem monumentalen Chorwerk *Psalmus hungaricus* erworben. Zu Anfang seiner Komponistenkarriere schrieb er allerdings bevorzugt Kammermusik. Doch bald bemerkte er, dass er mit diesen Werken nur eine kleine Schicht gebildeter Leute erreichen konnte. Kodály war indes nicht nur ein hervorragender Komponist, sondern auch ein begnadeter Lehrer und wollte die breite Masse mit seiner Kunst erreichen: „So bin ich langsam immer mehr zur Chormusik gelangt, als einziger Musik, die eine größere musikalisch ungebildete Menge der ernstesten Musik zuführen kann.“ Vor allem die Bildung der Jugend lag ihm sehr am Herzen. Entsetzt über den musikalischen Unterricht an den Schulen entwickelte er ein pädagogisches Konzept, das die Kinder über den Chorgesang zu guten Sängern und Musikern erziehen sollte. „Schulphilister! Lasst die Kinder singen!“, ist einer seiner Aufsätze zu diesem Thema überschrieben.

Um die Jugend und die Menschen seines Landes zum Singen zu animieren, schrieb Kodály neben den großen, international bekannt gewordenen Chorkompositionen – darunter der *Psalmus hungaricus* und das *Budavári Te Deum*, die beide im heutigen Konzert zu hören sind – zahlreiche kleinere Chorstücke. Eines davon ist das vierstimmige *Te Deum*, das im Gegensatz zum lateinischen *Budavári Te Deum* in ungarischer Sprache gesungen wird und zwar zu einem Text von Sándor Sík (1889–1963), einem Piaristenmönch und stark vom Gedanken des Humanismus geprägten religiösen Dichter, der sich – genau wie Kodály – stark in der Jugendarbeit engagierte. Diese Vertonung entstand 1961, ein Vierteljahrhundert nach dem *Budavári Te Deum* und sechs Jahre vor dem Tod des Komponisten. Wie am großen *Budavári Te Deum* so wird auch an dem kleinen *Te Deum* deutlich, dass Kodály verschiedene musikalische Traditionsstränge vereinigte: „Es gibt keinen wesentlichen Unterschied zwischen Volks- und Kunstmusik“, sagte Kodály einmal in einem Vortrag. „Sie sind beide Offenbarungen derselben menschlichen Funktion. Die Unterschiede werden durch historische, nationale, soziale und kulturelle Schichtung verursacht.“



Ihre wertvollsten Produkte sind gleichrangig. [...] Sie sind also nicht so vollkommen verschiedene Wege gegangen, dass sie nicht aufeinander eingewirkt hätten.“

## BIOGRAFIEN

### **Mona Vojacek Koper**

Die Deutsch-Amerikanerin Mona Vojacek Koper wurde 1992 in Los Angeles geboren. Im Alter von elf Jahren zog sie mit ihrer Familie nach Bremen, und bereits während der Schulzeit entdeckte sie ihr darstellerisches Talent. Von 2013 bis 2017 studierte sie Schauspiel an der Otto-Falckenberg-Schule in München. Sie wirkte bei diversen Produktionen der Münchner Kammerspiele mit, darunter *Rocco und seine Brüder* und *Don't Worry Be Yoncé*. Zuletzt war sie dort bei dem dokumentarischen Musiktheaterabend Saal 600 zu erleben. Gemeinsam mit Henrike Commichau hat sie zudem unter dem Künstlerkollektiv-Namen #monike einige freie performative Projekte entwickelt. Auch in der Kinoproduktion *Live, Europe* und im Kurzspielfilm *L'ésprit de l'escalier* ist Mona Vojacek Koper zu sehen. Von der Landeshauptstadt München erhielt die Künstlerin in diesem Jahr eine Debütförderung für ihr Projekt *Promilla*. 2015 war Mona Vojacek Koper erstmals als Rezitatorin bei *Paradisi gloria* zu Gast.

### **Vanessa Goikoetxea**

Die spanisch-amerikanische Sopranistin Vanessa Goikoetxea kam in Florida zur Welt und studierte zunächst in Bilbao und Madrid. An der Hochschule für Musik und Theater München setzte sie ihre Ausbildung dann bei Edith Wiens fort, und an der Theaterakademie August Everding machte sie bereits 2009 als Musetta in *La bohème* mit dem Münchner Rundfunkorchester unter der Leitung von Ulf Schirmer auf sich aufmerksam. Ihre Offenheit für viele Stilrichtungen bescherte ihr seither Engagements u. a. für die Titelrolle in Händels *Alcina* und die Rachel in Halévy's *La juive* an der Dresdner Semperoper, Casellas *La donna serpente* unter Fabio Luisi beim Festival della Valle d'Itria, Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni* am Gran Teatre del Liceu in Barcelona, die Titelpartie in Henzes *Gisela!* in Palermo oder auch die Hanna Glawari in Lehárs *Lustiger Witwe* in Dresden und Seoul. Im Konzertbereich interpretierte Vanessa Goikoetxea z. B. Brahms' *Deutsches Requiem* und Mahlers *Zweite Symphonie*.

### **Anke Vondung**

Ausgezeichnet u. a. beim Internationalen Hans-Gabor-Belvedere-Gesangswettbewerb und beim ARD-Musikwettbewerb, hat die Mezzosopranistin Anke Vondung längst eine respektable Karriere vorzuweisen. So war sie Ensemblemitglied am Tiroler Landestheater in Innsbruck und präsentierte sich dabei in den großen Rollen ihres Fachs wie Sesto (*La clemenza di Tito*), Octavian und Hänsel. Von 2003 bis 2006 war die Sängerin fest an der Dresdner Semperoper verpflichtet, wo sie bis heute regelmäßig auf der Bühne steht, zuletzt etwa als Zerlina (*Don Giovanni*), Olga (*Evgenij Onegin*) und Rosina (*Il barbiere di Siviglia*). Weitere Gastspiele führten sie z. B. an die Bayerische Staatsoper und die Opéra Bastille in Paris, ans Theater an der Wien und an die New Yorker „Met“ sowie zu den Salzburger und den Bregenzer Festspielen oder den Festivals von Herrenchiemsee und Glyndebourne. Anke Vondung hat mit renommierten Klangkörpern von Concerto Köln bis zum London Philharmonic Orchestra zusammengearbeitet.

### **Zoltán Nyári**

Der ungarische Tenor Zoltán Nyári machte zunächst in seiner Heimatstadt Budapest den Abschluss im Fach Schauspiel, ehe er sich dank einer zusätzlichen Gesangsausbildung auf seine Karriere als Sänger konzentrierte. So gehörte Zoltán Nyári dem Budapester Operntheater an,

dessen Tournéen ihn u. a. nach Deutschland, in die USA und nach Japan führten. Mittlerweile liegt sein Fokus aber auf dem Opernrepertoire. Zu seinen Partien zählen dabei Alfredo (*La traviata*), Rodolfo (*La bohème*) und Cavaradossi (*Tosca*) oder auch Lenskij (*Evgenij Onegin*) und die Titelrolle in *Les contes d'Hoffmann*. Als Mitglied der Ungarischen Staatsoper stellte der Künstler seine Wandlungsfähigkeit ebenso unter Beweis wie als Gast an europäischen Häusern. Regelmäßig tritt er an der Dresdner Semperoper auf (z. B. als Don José); 2016 debütierte er in Graz als Tristan, und in dieser Saison kam als weitere Wagner-Partie der Siegmund in der *Walküre* hinzu, den er in Oldenburg und Chemnitz verkörperte.

### **Goran Jurić**

Zu München hat der kroatische Bassist Goran Jurić eine enge Verbindung, war er doch von 2011 bis 2017 Ensemblemitglied an der Bayerischen Staatsoper. Dabei zählten z. B. Don Fernando (*Fidelio*), Banco (*Macbeth*), Zuniga (*Carmen*), Colline (*La bohème*) und der Pope in Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* unter Dirigenten wie Zubin Mehta, Kent Nagano und Kirill Petrenko zu seinen Aufgaben. Ausgebildet an der Musikakademie der Universität in Zagreb, nahm Goran Jurić 2011 am Young Singers Project der Salzburger Festspiele teil. Er gastierte u. a. am Kroatischen Nationaltheater und beim Sommerfestival in Dubrovnik und beschäftigte sich so mit Werken von Monteverdi bis Strawinsky. Wichtige Stationen waren auch Osmin und Sarastro in Toronto, die Titelrolle in Rossinis *Mosè in Egitto* bei den Bregenzer Festspielen und der Gran Sacerdote (*Nabucco*) unter der Leitung von Riccardo Muti in Rom. Ab kommender Spielzeit ist Goran Jurić fest an der Oper Stuttgart verpflichtet.

### **Ivan Repušić**

Der kroatische Dirigent Ivan Repušić wurde an der Musikakademie in Zagreb sowie bei Jorma Panula und Gianluigi Gelmetti ausgebildet. Von 2006 bis 2008 war er Chefdirigent und Operndirektor am Nationaltheater in Split. Noch immer steht er im Übrigen dem Zadar Chamber Orchestra vor; auch unterrichtete Ivan Repušić bis 2017 als Lehrbeauftragter an der Akademie der Schönen Künste in Split. Von 2010 bis 2013 war er Erster Kapellmeister an der Staatsoper Hannover; seit der Saison 2016/2017 ist er dort Generalmusikdirektor. An der Deutschen Oper Berlin präsentierte Ivan Repušić als Erster ständiger Gastdirigent zahlreiche Werke, darunter *Die Zauberflöte*, *Tosca*, *Carmen*, *Evgenij Onegin* und *Tannhäuser*. Überdies gastierte er z. B. an der Hamburgischen Staatsoper, der Semperoper Dresden und der Komischen Oper Berlin sowie bei den Prager Symphonikern und der Slowenischen Philharmonie. Seit Beginn dieser Spielzeit ist Ivan Repušić Chefdirigent des Münchner Rundfunkorchesters.

### **Ungarischer Rundfunkchor**

Der Ungarische Rundfunkchor wurde 1950 gegründet. Sein Repertoire umfasst alle maßgeblichen Epochen und Stilrichtungen: vom A-cappella-Werk bis zu Oper und Vokalsymphonik, von der Renaissance bis zur Gegenwart. Ein Schwerpunkt ist natürlich die ungarische Musik; Franz Liszt oder Béla Bartók sind dabei ebenso vertreten wie Zeitgenossen, darunter János Vajda, György Orbán und Levente Gyöngyösi.

Internationales Parkett betrat der Ungarische Rundfunkchor 1977 mit Schönbergs *Moses und Aron* an der Mailänder Scala. Seitdem folgten Gastspiele etwa beim Rossini Festival in Pesaro, bei den Wiener Festwochen oder den Salzburger Festspielen. Dort gestalteten die Sängerinnen und Sänger 2016 gemeinsam mit den Wiener Philharmonikern die Uraufführung von Peter Eötvös' *Halleluja – Oratorium balbulum*. Des Weiteren hat das Ensemble z. B. mit dem Orchestre national de Lyon, der Staatskapelle Weimar, diversen Klangkörpern europäischer Rundfunkanstalten sowie dem Budapest Festival Orchestra zusammengearbeitet. Überdies wirkt der Chor regelmäßig bei den Wagner-Tagen in Budapest mit. Am Pult standen viele renommierte Dirigenten, so Sir Georg Solti, Kurt Masur, Giuseppe Patané, Sir Simon Rattle, Herbert Blomstedt und Iván Fischer. Mit

dem Münchner Rundfunkorchester unter Jesús López-Cobos brachte der Ungarische Rundfunkchor *L'enfance du Christ* von Hector Berlioz zu Gehör. Seit 2014 ist Zoltán Pad Künstlerischer Leiter des Ensembles. Er studierte in Budapest sowie bei Michael Gläser in München und stand einige Jahre lang dem Kodály-Chor in Debrecen vor. Weitere Erfahrungen sammelte er u. a. beim SWR Vokalensemble. Zoltán Pad unterrichtet Chordirigieren am Kodály-Institut der Liszt-Musikakademie in Kodállys Geburtsstadt Kecskemét.

## **DIE MUSIKERINNEN UND MUSIKER DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS**

Ein Gespräch mit dem Stellvertretenden Soloposaunisten Damien Lingard

### **Damien Lingard, Sie wurden in Sydney geboren und kamen 2007 durch das Studium zunächst nach Stuttgart. Wie „deutsch“ sind Sie mittlerweile?**

Natürlich passt man sich etwas an. In Sachen Gründlichkeit und Pünktlichkeit bin ich vielleicht ein bisschen „deutscher“ geworden. Aber ich hoffe, dass ich auch ein wenig von der Entspanntheit und Lockerheit im Umgang bewahren konnte, die wir Australier nach Meinung vieler Deutscher haben. Doch man sollte es mit solchen Klischees nicht übertreiben: Hier wie dort gibt es ganz unterschiedliche Menschen.

### **Wie kamen Sie zu Ihrem Instrument, der Posaune?**

Ich gehöre einer evangelischen Freikirche an, wo viel Blechblasmusik gemacht wird und eine Brassband Tradition ist. Dort habe ich im Alter von ungefähr acht Jahren mit dem Kornett, einem kleineren Blechblasinstrument, angefangen. Ich wollte dann in der Schulband mitspielen, und die stellvertretende Direktorin erklärte, dass viele Schülerinnen und Schüler Flöte, Klarinette oder Trompete spielen möchten. Sie bat die Eltern, ihre Kinder davon zu überzeugen, zum Beispiel Fagott oder Posaune zu wählen. In dem Moment war mir klar, dass ich unbedingt Posaune spielen wollte. Meine Eltern waren zuerst nicht ganz so überzeugt, aber ich bekam von der Schule für ein halbes Jahr ein Instrument zum Ausprobieren und war vom ersten Tag an begeistert.

### **Was hat Ihnen daran gefallen – vielleicht, dass die Posaune so schön golden aussieht?**

Na ja, mein erstes Instrument war völlig verbeult und verkratzt und hätte eigentlich auf den Müll gehört. Aber ich mochte den Klang, den ich schon von Posaunenquartetten her kannte: sehr rund und „vokal“. Und durch die Mechanik des Zugs fiel es mir leicht, Melodien auf der Posaune zu spielen. Ich konnte sofort loslegen, ohne erst Griffe üben zu müssen.

### **Als Europäer stellt man sich das Musikleben in Australien ja insgesamt sehr bunt vor – von der Klassik bis zum Didgeridoo ...**

Musik und Kultur der Ureinwohner werden tatsächlich noch gepflegt, aber viele kennen das eigentlich nur aus den Touristengegenden.

### **Und welche musikalische Prägung haben Sie selbst mitbekommen?**

Meine Familie ist oft umgezogen, und meine Eltern sind schließlich in Sydney gelandet, doch ich habe einen Großteil meiner Jugend in Brisbane verbracht. Als ich auf die Highschool kam, habe ich sofort in der Bigband gespielt. Und auch die Brassband-Szene mit dieser typisch englischen Besetzung ist stärker ausgeprägt als in Deutschland. Später habe ich am Queensland Conservatorium of Music studiert. Weil das Wetter in Brisbane meist schön ist, haben die Jazzstudenten in der Mittagspause oft ihre Instrumente mit auf die Wiese genommen und eine Stunde lang gespielt. Man hat gegessen und sich unterhalten; das hat mir sehr gefallen.

## **Sind Sie mal im Opernhaus von Sydney aufgetreten?**

Ja, das letzte Mal vor vier oder fünf Jahren. Damals habe ich im Australian World Orchestra mitgespielt. Das ist ein Ensemble aus australischen Musikern, die überall auf der Welt tätig sind und sich regelmäßig für ein Projekt treffen – oft mit sehr guten Dirigenten wie Simon Rattle; ihn habe ich allerdings selbst nicht erlebt. Aber ich war bei dem allerersten Projekt unter der Leitung von Simone Young dabei, die in Deutschland sehr bekannt ist. Zuvor bin ich im Sydney Opera House auch schon mit dem Australian Youth Orchestra aufgetreten.

## **Wie ging es nach dem Bachelor in Brisbane weiter?**

Ich habe in einer Buchhandlung in Sydney gearbeitet und nebenher studiert. 2007 kam ich dann für den Master an die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst nach Stuttgart; ich wollte noch eine andere Perspektive bekommen, nachdem ich bei einigen der besten Lehrer Australiens Unterricht gehabt hatte. Einige Freunde von mir studierten bereits in Deutschland und meinten, dass es machbar sei. Nach etwas Recherche war mir klar, dass das der richtige Weg ist, weil man hier eine ganz andere Tradition und eine andere Art des Denkens über Musik pflegt. Das hat mich sehr interessiert, denn meine Ausbildung in Australien war eher amerikanisch geprägt. Die Klangvorstellung in Deutschland ist anders; als Ideal gilt ein warmer, dunkler Klang – obwohl das von Region zu Region variiert. Auch in der Artikulation und Phrasierung gab es Unterschiede: In meiner Klasse in Stuttgart wurde großer Wert darauf gelegt, dass die Töne schwingen und nicht einfach „geradeaus“ gehalten werden. Der Ansatz sollte weicher sein, als ich es von meinen früheren Lehrern kannte: gesanglicher, weniger blockhaft. Aber davon hatte ich zunächst nur eine vage Vorstellung – durch einige Aufnahmen mit deutschen Orchestern wie den Berliner Philharmonikern.

## **Nach dem Studium waren Sie ein Jahr lang Praktikant bei den Stuttgarter Philharmonikern.**

Ja, das war eine tolle Erfahrung. Manchmal ist man als Praktikant oder Akademist ein bisschen der Lehrling, der ab und zu etwas spielen darf, was nicht so wichtig ist. Aber in Stuttgart war es anders; ich habe dort viele große Symphonien gespielt und mir ein breites Repertoire angeeignet.

## **Und 2009 wurden Sie Stellvertretender Soloposaunist beim Münchner Rundfunkorchester**

...

Ich war damals schon 27 Jahre alt, hatte lange studiert und war auf der Suche. Es gibt nur wenige Posaunenstellen in Deutschland – und in manchen Jahren wird überhaupt keine neu besetzt. Aber mein Professor hatte schon vor dem Probespiel vermutet, dass ich hier gut reinpassen könnte. Die Vielfalt im Münchner Rundfunkorchester gefällt mir sehr. Ich spiele auch gerne mal etwas anderes als Klassik und habe das Gefühl, am richtigen Platz zu sein.

## **An welches Konzert mit dem Münchner Rundfunkorchester denken Sie gern zurück?**

Es gibt viele, aber besonders ist mir die Tournee unter dem Titel „Bad Boys“ 2010 mit dem walisischen Bassbariton Bryn Terfel in Erinnerung geblieben. Ich hatte ihn schon in Australien bewundert und seine Aufnahmen oft gehört. Sie waren eine Inspiration für mich – wahrscheinlich, weil Bariton und Posaune die gleiche Tonlage haben. Wenn ich etwas Wichtiges zu spielen hatte, habe ich davor eine seiner Platten gehört, um in diese Klangwelt hineinzukommen. Genau diese Farben wollte ich auch produzieren. Es war dann ein tolles Erlebnis, mit diesem Helden meiner Jugend gemeinsam auf der Bühne zu sein. Vor allem das Konzert in der Salle Pleyel in Paris habe ich noch vor Augen. Zwischen ihm und dem Orchester hat einfach die Chemie gestimmt. Generell haben mich immer die Solisten beeindruckt, die einen großen Namen haben, aber gleichzeitig bodenständig sind und professionell mit den Musikerinnen und Musikern umgehen. Bei der Tournee mit Diana Damrau in dieser Saison war es genauso: eine schöne Zusammenarbeit, auch mit unserem neuen Chefdirigenten Ivan Repušić.

## **Was schätzen Sie besonders an ihm?**

Zunächst einmal hat er eine sehr gesunde Technik. Man kann an seinen Bewegungen gut ablesen, was er will. Für uns Blechbläser ist es wichtig, dass man einen guten Auftakt bekommt, damit man zum richtigen Zeitpunkt einatmet. Er macht das auf eine ganz natürliche Art. Aber was noch wichtiger ist: Er hat eine genaue Vorstellung davon, was er mit der Musik machen will. Das fordert er vom Orchester ein, und er lässt nicht locker – aber immer auf eine nette Art und Weise. Man spürt, dass es ihm um das gemeinsame Musizieren geht.

### **Sind Sie noch Mitglied im Posaunenquartett slide connection Stuttgart?**

Ja – das Ensemble entstand damals im Studium. Unser Professor hat vier aus unserer Klasse zum Posaunenquartett zusammengestellt. Wir wurden als Stipendiaten bei Yehudi Menuhins Stiftung Live Music Now angenommen und haben dann Konzerte zum Beispiel in Altersheimen gespielt. Als wir Stellen an verschiedenen Orten bekamen, wollten wir trotzdem weiterhin miteinander musizieren. Bisheriger Höhepunkt war eine Australien-Tournee, die ich organisiert habe: fünf Konzerte in verschiedenen Städten und drei Meisterkurse, die vom Goethe-Institut unterstützt wurden.

### **Mögen Sie auch Jazz und Swing, wo der Posaune eine wichtige Rolle zukommt?**

Das war vielleicht meine erste Liebe, noch vor der Klassik. Ungefähr mit elf Jahren, als ich vom Kornett zur Posaune gewechselt hatte, besaß ich eine Kasette mit der Glenn Miller Band. Diese alten Swing-Nummern aus den 1940er Jahren habe ich oft gehört. Meine Schulkameraden, die alle die Hard-Rock-Band AC/DC mochten, konnten das überhaupt nicht nachvollziehen. Aber für mich ging es dann weiter mit Künstlern wie Count Basie, Frank Sinatra oder später Harry Connick junior.

### **Und was bringen Sie heute aus Ihrer alten Heimat mit, wenn Sie nach München zurückfliegen?**

Zwei Sachen sind immer im Gepäck: Tim Tams – das sind australische Schokokekse; und Vegemite, ein Hefeaufstrich. Den esse ich meistens auf Toastbrot zum Frühstück. Menschen, die das nicht kennen, kann man gut damit reinlegen, denn es sieht aus, als ob es süß wäre, ist aber salzig ...

*Das Gespräch führte Doris Sennefelder.*

Weitere Interviews: [rundfunkorchester.de](http://rundfunkorchester.de)  
(Rubrik „Aktuelles“)

IMPRESSUM  
MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER  
Chefdirigent Ivan Repušić  
Management Veronika Weber  
Bayerischer Rundfunk, 80300 München  
Tel. 089/59 00 30 325  
[rundfunkorchester.de](http://rundfunkorchester.de)  
[facebook.com/muenchner.rundfunkorchester](https://facebook.com/muenchner.rundfunkorchester)

#### Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk, Programmbereich BR-KLASSIK, Redaktion Dr. Doris Sennefelder. Nachdruck nur mit Genehmigung.

Textnachweis Dr. Annika Forkert: Originalbeiträge für dieses Heft; Susanne Schmerda: aus den Programmheften des Münchner Rundfunkorchesters vom 7. Februar 2003; Dr. Nicole Restle: aus den Programmheften des Münchner Rundfunkorchesters vom 17. März 2006; Biografien, Interview und Auswahl der Rezitationstexte: Dr. Doris Sennefelder.

VERLAGE Universal Edition, Wien (Kodály), Boosey & Hawkes (Strawinsky).