

Sonntagskonzerte ABO PLUS 2018/2019

2. Juni 2019
19.00 Uhr – Ende ca. 21.00 Uhr
Prinzregententheater

SZENEN AUS OPERN VON RICHARD STRAUSS

Zum 70. Todestag des Komponisten

Krassimira Stoyanova SOPRAN
Violetta Radomirska MEZZOSOPRAN

Münchener Rundfunkorchester
Ivan Repušić LEITUNG

CD-Produktion für das Label BR-KLASSIK

Direktübertragung im Hörfunk auf BR-KLASSIK

In der Pause (als Podcast verfügbar): PausenZeichen. Volkmar Fischer im Gespräch mit der Sopranistin Krassimira Stoyanova und dem Dirigenten Ivan Repušić

Das Konzert kann anschließend 30 Tage nachgehört werden:

br-klassik.de/programm/konzerte
rundfunkorchester.de/konzerte-digital

Programm

RICHARD STRAUSS (1864–1949)

„Intermezzo“

Vier symphonische Zwischenspiele

Nr. 1 Reisefieber und Walzerszene

Nr. 2 Träumerei am Kamin

„Der Rosenkavalier“

„Da geht er hin, der aufgeblas'ne schlechte Kerl“ –

„Ach! Du bist wieder da! – „Die Zeit, die ist ein sonderbar' Ding“

Monolog der Marschallin und Szene Marschallin/Octavian aus dem 1. Aufzug

Krassimira Stoyanova SOPRAN

Violetta Radomirska MezzosOPRAN

Pause

„Ariadne auf Naxos“

„Ach, wo war ich?“ – „Ein Schönes war“ – „Es gibt ein Reich“

Monolog der Ariadne

Krassimira Stoyanova SOPRAN

„Der Rosenkavalier“

Suite aus der gleichnamigen Oper, op. 59

„Die Liebe der Danae“

Zwischenspiel

und

„Wie umgibst du mich mit Frieden“

Szene der Danae aus dem 3. Akt

Krassimira Stoyanova SOPRAN

Florian Heurich

„KANN MICH AUCH AN EIN MÄDEL ERINNERN“

Frauenschicksale bei Richard Strauss

Uraufführungen der Werke:

Der Rosenkavalier: 26. Januar 1911 am
Königlichen Opernhaus in Dresden.

Ariadne auf Naxos: 25. Oktober 1912 am Kleinen Haus des Stuttgarter Hoftheaters (1. Fassung);
4. Oktober 1916 an der
Wiener Hofoper (2. Fassung).

Intermezzo: 4. November 1924 am
Schauspielhaus in Dresden.

Die Liebe der Danae: 16. August 1944 (halböffentliche Generalprobe) in Salzburg; 14. August
1952 im Festspielhaus in Salzburg (posthume Uraufführung).

Lebensdaten des Komponisten:

* 11. Juni 1864 in München

† 8. September 1949 in Garmisch-Partenkirchen

Die Tragödiinnen Salome und Elektra, später die distinguierten Rokoko-Damen Marschallin und Capriccio-Gräfin, außerdem die teils heiteren, teils melancholischen mythologischen Figuren Ariadne, Helena, Daphne und schließlich Danae: Fast alle Opern von Richard Strauss sind Porträts von Frauen.

Ein ganz besonderes Frauenporträt erschuf Strauss mit der Christine aus *Intermezzo*. Diese, wie er sie nannte, „bürgerliche Komödie mit symphonischen Zwischenspielen“ hat stark autobiografische Züge. Es geht um eine Ehekrise im Hause eines Hofkapellmeisters, und dieser Robert Storch und seine Frau Christine tragen ganz offensichtlich Züge von Strauss und seiner Gattin Pauline. Schon der Titel ist vieldeutig in seiner abstrakten Knappheit und bezieht sich nicht nur auf die für kurze Zeit aus den Fugen geratene, von angeblichen außerehelichen Intermezzi überschattete Beziehung von Storch und Christine oder auf die schon im Untertitel erwähnten, ausgedehnten symphonischen Zwischenspiele, sondern auch auf ein Intermezzo in der Zusammenarbeit von Strauss und Hugo von Hofmannsthal. Nach einer sehr produktiven künstlerischen Symbiose hatte sich Hofmannsthal nun geweigert, das Libretto zu dieser Oper zu schreiben, da ihm der Stoff zu real, zu wenig poetisch, zu sehr ein „Griff ins volle Menschenleben“ war, wie Strauss es im Vorwort zu *Intermezzo* formulierte.

In diesem Sinne sind auch die symphonischen Zwischenspiele, denen in diesem vom Konversationston bestimmten Stück eine zentrale Bedeutung zukommt, sehr konkrete Situationsschilderungen. Vier der insgesamt elf Zwischenspiele extrahierte Strauss für den Konzertgebrauch. Das erste Intermezzo – *Reisefieber und Walzerszene* – beschreibt, wie sich Christine auf eine Schlittenfahrt vorbereitet, dort den Baron Lummer kennenlernt und schließlich auf einem Ball am Grundlsee mit ihm tanzt. Im zweiten Zwischenspiel – *Träumerei am Kamin* – hat Christine ihre platonische Affäre wieder beendet und erinnert sich am Kamin sitzend an ihren Ehemann und das kurze Intermezzo mit dem Baron.

In versöhnliche, friedliche und beglückte Stimmung leitet auch das Zwischenspiel im dritten Akt von *Die Liebe der Danae* über. Nach einer gewissen Ironie in den vorhergehenden Akten und der satirischen Darstellung des Mythos der prunksüchtigen Danae dominiert diesen letzten Teil eine erhabene Ernsthaftigkeit. Gott Jupiter war Danae als Goldregen erschienen, sie entscheidet sich jedoch für den einst armen und nun mit Reichtum gesegneten Midas und erstarrt zur goldenen Statue. Am Ende – zurückverwandelt – findet sie jedoch die absolute Erfüllung im einfachen Leben an Midas' Seite, der wieder zum armen Eselstreiber geworden ist. Von diesem kleinen Glück, das für sie höchste Befriedigung und beseelte Ruhe bedeutet, singt Danae in ihrer Szene im dritten Akt „Wie umgibst du mich mit Frieden“.

Der heitere Charakter der Oper und der einen stillen Frieden suggerierende Wohllaut von Strauss' Musik stehen in stärkstem Kontrast zu den Uraufführungsbedingungen des Werks. Fertiggestellt mitten im Zweiten Weltkrieg, konnte *Die Liebe der Danae* als letzte Oper von Strauss 1944 nur in Form einer halböffentlichen Generalprobe in Salzburg uraufgeführt werden, da die Theater wegen Ausrufung des „totalen Kriegs“ geschlossen wurden. Selbst wenn Danae zu Ruhe und Glück findet, schwingen in dieser Oper am Ende auch eine gewisse Resignation sowie eine Müdigkeit des nunmehr fast achtzigjährigen Komponisten mit. Insofern erscheint *Die Liebe der Danae* fast als Vorbote der Vier letzten Lieder, wo es heißt: „Wie sind wir wandermüde – ist dies etwa der Tod?“

Rund dreißig Jahre früher ergeht sich auch die Titelfigur in *Ariadne auf Naxos* in Todessehnsucht. Diese erreicht ihren Höhepunkt, wenn sich in Ariadnes großem Monolog quasi ein stimmlicher Abgrund genau auf das Wort „Totenreich“ auftut. Mit *Ariadne auf Naxos* haben Strauss und Hofmannsthal ihr wohl raffiniertestes Werk geschaffen, in dem sich die Realitätsebenen und die Genres mischen. Komödie und Tragödie, Opera buffa und Opera seria, Commedia dell'arte und griechischer Mythos fließen in diesem Stück ineinander. Für Ariadne als Repräsentantin der Tragödie schrieb Strauss einen ausgedehnten Klagegesang. Die anfänglich verklärte Erinnerung an ihre Vergangenheit mit Theseus geht über in den Schmerz darüber, dass ihr Geliebter sie verlassen hat, und in das Herbeisehnen eines erlösenden Todes. Ariadnes Monolog gipfelt in einem ekstatischen Aufschwung, in dem sich schon ankündigt, dass die Sehnsucht nach dem Ende eigentlich ein brennendes Verlangen nach Liebe ist. Ganz so, wie es ihr komödiantischer und lebenserfahrener Gegenpart Zerbinetta vorausgesagt hat: „Den Tod! Das sagt man so. Natürlich meint sie einen ander'n Verehrer.“

Ariadne auf Naxos war nach *Elektra* und dem *Rosenkavalier* die dritte Zusammenarbeit von Strauss und Hofmannsthal und nach der griechischen Tragödie und der wienerischen Komödie nun quasi die Synthese aus beidem sowie gleichzeitig ein kunsttheoretischer Diskurs über das Theater und dessen Grenzen. Rund ein Jahr zuvor hatte dasselbe Autorenteam mit dem *Rosenkavalier* sämtliche Register der Komödie gezogen und in einem imaginären Rokoko-Wien voller Doppelbödigkeit die Affäre einer reiferen Frau mit einem jungen Mann beschrieben. Durch Hofmannsthals stilisierte Kunstsprache, „die – wie alles in dem Stück – zugleich echt und erfunden war, voll Anspielung, voll doppelter Bedeutung“, und durch die realistisch anmutende Szenerie wurde ein Wien zu Zeiten Maria Theresias heraufbeschworen. Strauss jedoch wählte eine Musiksprache, die ganz und gar nichts mit dem gezielten Rokokoambiente zu tun hat, sondern sich in spätromantischem Klangreichtum und einer durchaus burschikosen Walzersedeligkeit ergeht und dadurch die erotische Pikanterie der Handlung noch deutlicher zutage treten lässt.

Die *Rosenkavalier*-Suite bildet die Handlung quasi in geraffter Form ab und beginnt wie die Oper selbst mit auftrumpfenden Hörnern und glutvollen Streichern, die die Liebesnacht der Marschallin mit Octavian höchst plastisch schildern. Die Musik der Rosenüberreichung aus dem zweiten Akt schließt sich an, dann eine kurze turbulente Passage, in der Ochs erkennt, dass Octavian seine Rolle als Brautwerber bei Sophie missbraucht und sich in sie verliebt hat, sowie die ausgedehnte Walzerfolge, die den zweiten Akt abrundet. Es folgen das berühmte Schlussterzett als Instrumentalsatz und als Finale der Suite wieder ein Walzer, der nach der zarten Eleganz noch einmal die derbe Seite dieser wienerischen Komödie widerspiegelt.

In ihrem Monolog im ersten Akt zeigt sich die Marschallin jedoch von ihrer vornehmen und vor allem von ihrer abgeklärten, leicht melancholischen Seite: „Kann mich auch an ein Mädels erinnern“, heißt es zu Beginn der Szene. Hier und in dem darauffolgenden Duett mit Octavian sinniert sie über ihre Jugend, das Älterwerden und das Phänomen der Zeit, die „ein sonderbar Ding“ ist, und kommt zu der Erkenntnis, dass ihre Affäre mit Octavian endlich sei und man nicht an den vergänglichen Dingen festhalten dürfe. Denn „die nicht so sind, die straft das Leben“. So stehen am Ende des *Rosenkavaliers* die großmütige, aber auch realistische Entsagung der Marschallin und die glückliche Zukunft der jüngeren Generation.

SILBERGLANZ UND GOLDENE KLANGFÜLLE

Krassimira Stoyanova und Richard Strauss

Seine Musik habe sie schon immer bewundert, schon lange bevor sie sich als Sängerin mit Strauss beschäftigt habe, sagt Krassimira Stoyanova. Doch eigentlich bezeichnet sie sich als Verdi-Sängerin. Mit elf Rollen nimmt der Italiener einen Großteil ihres Repertoires ein, gefolgt von Donizetti, Mozart und Puccini. Zu Richard Strauss sei sie eher „zufällig“ gekommen, so die Interpretin. Und das erste Werk des Komponisten, das sie gesungen hat, waren die Vier letzten Lieder. „Das ist schon lange her. Damals hatte ich noch Schwierigkeiten mit der deutschen Aussprache.“ Denn das sei gerade das Geheimnis: auf Deutsch zu singen, ohne die Stimme müde zu machen – und außerdem mit maximaler Textverständlichkeit. Für anderssprachige Künstler sei Deutsch nämlich sehr kompliziert. „Ich habe hart daran gearbeitet, dass die deutsche Sprache keine Tortur für mich ist, sondern dass es ein Genuss ist, auf Deutsch zu singen. Denn ich wollte unbedingt die wunderbare Musik von Strauss interpretieren.“ Und gemeinsam mit ihrem langjährigen Klavierbegleiter Jendrik Springer hat sich Krassimira Stoyanova an die Arbeit gemacht, um die Welt von Strauss, seine Lieder und einige seiner Opernrollen, für sich zu erschließen.

2012 stand sie dann zum ersten Mal in einer Strauss-Partie auf der Bühne: als Titelfigur in *Ariadne auf Naxos* an der Wiener Staatsoper. Gerade diese Oper findet sie besonders reizvoll wegen der raffinierten Verschachtelung der Realitätsebenen und des Konzepts von Theater auf dem Theater, das Strauss und sein Librettist Hugo von Hofmannsthal entworfen haben. Es mache ihr großen Spaß, zuerst die exaltierte Primadonna zu geben und dann die große Tragödin, um als Ariadne in weit ausladenden Melodiebögen auf der Bühne zu leiden.

Später kam die Marschallin dazu, und dann dachte Krassimira Stoyanova: „Jetzt ist erst mal Schluss mit Strauss!“ Aber Franz Welser-Möst überredete sie, die Titelpartie in *Die Liebe der Danae* einzustudieren und bei den Salzburger Festspielen 2016 unter seiner Leitung zu singen. „Ich hatte großen Respekt vor dieser Rolle und dachte, das würde ich niemals schaffen.“ Das Debüt wurde aber zum Triumph, und mit ihrem schwebenden Silbertimbre, das so perfekt zur Strauss'schen Musik mit ihrem elegischen Melos passt, und mit diesem Schuss Melancholie und Traurigkeit in der Stimme, der tief berührt und zu Herzen geht, machte sie sich diese Partie zu eigen, als ob sie nie etwas anderes gesungen hätte.

Insgesamt sind es bislang drei Strauss-Rollen, die Krassimira Stoyanova verkörpert hat, wobei sie nie gedacht hätte, dass sie diesem Komponisten jemals so nahe kommen würde. Sowohl als Künstlerin als auch als Mensch bringt sie viel Gespür dafür auf, wie diese Musik zu singen ist und wie man gerade auch die Texte von Hofmannsthal interpretieren muss: „Für Strauss braucht man vor allem Musikalität und ein Gefühl dafür, Farben zu kreieren.“ Das unterscheide ihn von anderen Komponisten: die vielen Schattierungen, denen man mit der Stimme nachspüren muss. „Ich empfinde in dieser Musik immer viel Gold. Immer diese goldene Klangfülle.“ Nicht nur in *Die Liebe der Danae*, wo ja gerade der Goldregen, der sich über die Titelfigur ergießt, auch musikalisch höchst plastisch nachgezeichnet ist. Und ein Detail findet sie bemerkenswert, das für sie ein Schlüssel zur Interpretation der Strauss'schen Charaktere ist: „Er liebte das Intervall der Sexte. Immer wenn er die Vergangenheit, die Liebe oder die Traurigkeit mit einem gewissen Lächeln beschreiben wollte, hat er dieses Intervall benutzt.“

Was Krassimira Stoyanova an Strauss besonders mag und was auch sehr gut zu ihrer Stimme passt, ist diese schier unendliche Gesangslinie. Strauss behandle den Vokalpart wie einen Teil des Orchesters, sagt sie. Nicht losgelöst als etwas rein Solistisches, sondern als ein Instrument, das eingebettet ist in den Orchesterklang, nur eben mit einer völlig anderen Farbe. Auch dies müsse man sich immer bewusst machen, wenn man eine Strauss-Partie singt.

Gerade das Jahr 2019 steht für Krassimira Stoyanova ganz im Zeichen von Strauss. Im Februar und März sang sie die Marschallin in Zürich, im April und Mai die Ariadne an der Mailänder Scala, außerdem die *Vier letzten Lieder* in Rom und Berlin. Dazwischen kommt aber auch ihr angestammtes Verdi-Repertoire mit *Aida* sowie *Luisa Miller* in Chicago. Und ein ganz besonderes

Debüt steht im Sommer an. Ein weiterer Vorstoß im deutschen Fach für diese an der italienischen Oper und am Belcanto geschulte Sängerin: die Elsa (*Lohengrin*) bei den Bayreuther Festspielen. Und was ist in Sachen Strauss noch zu erwarten? Die *Capriccio*-Gräfin reize sie sehr, denn das sei eine logische Konsequenz nach Ariadne, Marschallin und Danae. Und eventuell sogar die Salome. „Das wäre für mich die allergrößte Herausforderung. Wegen ihres komplizierten Charakters und ihres riesigen Stimmumfangs.“ Ob sie diese Rolle jemals auf der Bühne singen könnte – dessen ist sich Krassimira Stoyanova allerdings nicht sicher. „Ich habe keine ‚vocione‘, wie man auf Italienisch sagt, keine gigantisch große Stimme.“ Aber auch Salome sei ja keine Rolle, bei der man unbedingt schreien müsse, auch diese Figur könne man von der lyrischen Seite her angehen. Mit einer Prise Verdi eben, so die Bulgarin, die sich im italienischen Fach zwar beheimatet fühlt, die aber den Strauss'schen Kosmos mehr und mehr für sich entdeckt hat.

F. H.

Biografien

KRASSIMIRA STOYANOVA

Die bulgarische Sopranistin Krassimira Stoyanova zählt zu den herausragendsten Vertreterinnen ihres Fachs. Sie studierte Gesang und Violine am Konservatorium in Plowdiw und debütierte 1995 an der Nationaloper in Sofia, wo sie sich ein umfangreiches Repertoire erarbeiten konnte. Ihre internationale Karriere startete sie 1995 an der Wiener Staatsoper. Auch heute noch ist sie regelmäßiger Gast dieser traditionsreichen Institution, die ihr 2009 den Titel einer Kammersängerin verlieh. Dort begann Krassimira Stoyanova mit Rollen wie Micaëla (*Carmen*), Gräfin (*Le nozze di Figaro*), Rachel in Halévy's *La juive* (mit TV-Produktion), Violetta (*La traviata*), Desdemona (*Otello*) und Mimì (*La bohème*). Von da an war sie an allen wichtigen Häusern zu erleben, darunter die Opéra Bastille in Paris und das Royal Opera House Covent Garden in London sowie die Staatsoper in München, Dresden und Berlin. Am Opernhaus Zürich wirkte sie in einer szenischen Produktion des Verdi-Requiems mit, an der Mailänder Scala begeisterte sie als Ariadne (*Ariadne auf Naxos*) und an der New Yorker „Met“ als Aida, um nur einige Beispiele zu nennen. An der Wiener Staatsoper präsentierte sie sich zuletzt u. a. mit der Titelrolle in *Rusalka* und als Marschallin (*Der Rosenkavalier*). Diese Partie bescherte ihr auch einen großen Triumph bei den Salzburger Festspielen, wo sie außerdem für ihre Darstellung der Antonia (*Les contes d'Hoffmann*) und der Danae in Strauss' *Die Liebe der Danae* gefeiert wurde.

Ebenso erfolgreich agiert Krassimira Stoyanova auf dem Gebiet des Konzertgesangs. Hervorgehoben seien nur Beethovens Neunte Symphonie und Rossinis *Stabat mater* unter Riccardo Muti oder auch Strauss' *Vier letzte Lieder* an der Accademia di Santa Cecilia in Rom. Ihre vier Solo-CDs – *I palpiti d'amor*, *Slavic Opera Arias*, *Verdi* und *Verismo* – produzierte die Künstlerin allesamt mit dem Münchner Rundfunkorchester. In Anlehnung an das heutige Konzert wird als fünfte gemeinsame Aufnahme ein Streifzug durch die Opern von Richard Strauss erscheinen. Überdies legte Krassimira Stoyanova eine Einspielung von Puccinis Liedern für Sopran und Klavier vor. Sehr gespannt darf man auf ihre zukünftigen Projekte sein: Bei den diesjährigen Bayreuther Festspielen wird sie ihr Haus- und Rollendebüt als Elsa (*Lohengrin*) unter Christian Thielemann geben. Und in der kommenden Saison steht ihre erste Elisabeth (*Tannhäuser*) an der Mailänder Scala an.

VIOLETTA RADOMIRSKA

Violetta Radomirska wurde in ihrer bulgarischen Heimatstadt Sofia ausgebildet und debütierte an der dortigen Nationaloper in ihrer ersten größeren Rolle als Rosina (*Il barbiere di Siviglia*). Sie perfektionierte sich in Meisterkursen bei Christa Ludwig und Ann Murray und folgte 1999 einer Einladung von Alexander Pereira an das Internationale Opernstudio Zürich. Dadurch hatte die

Mezzosopranistin die Gelegenheit, mit Größen wie Nikolaus Harnoncourt, Valery Gergiev und Marcello Viotti zusammenzuarbeiten. Ein Festengagement am Theater Luzern schloss sich an, mit Rollen wie Prinz Orlofsky in der *Fledermaus* und Mercédès in *Carmen*. Gastspiele führten die Sängerin an die Wiener Volksoper und die Opéra National in Nancy. Nachfolgend wurde Violetta Radomirska Ensemblemitglied des Theaters Biel im Kanton Bern, wo sie 2004 die Titelrolle in Rossinis *La Cenerentola* übernahm. Bis 2011 trat sie dort z.B. auch als Orfeo in Glucks *Orfeo ed Euridice*, Dorabella in Mozarts *Così fan tutte* und Isabella in Rossinis *L'italiana in Algeri* auf. Seither verfolgt Violetta Radomirska höchst erfolgreich eine Laufbahn als freischaffende Künstlerin, die sie weit über die Grenzen der Schweiz hinaus bekannt gemacht hat. Mit dem Münchner Rundfunkorchester begeisterte die Sängerin 2011 in Ermanno Wolf-Ferraris *Die neugierigen Frauen*. Sie profilierte sich mit Verdis Requiem, in dem sie nach 2012 und 2015 auch diesen November wieder am KKL Luzern zu erleben ist. Zu ihren Highlights gehörten außerdem Aufführungen von Mozarts Requiem 2015 in der Tonhalle Zürich und von *The Armed Man – A Mass For Peace* von Karl Jenkins 2017 in Luzern. Von der Mailänder Scala wurde sie 2018 als Dritte Magd in Strauss' *Elektra* engagiert. Violetta Radomirska war Preisträgerin des Svetoslav-Obretenov- und des „International Coast of Hope“-Wettbewerbs. Zudem wurde sie mit dem Prix d'encouragement der Europäischen Kulturstiftung Pro Europa ausgezeichnet.

IVAN REPUŠIĆ

Der kroatische Dirigent Ivan Repušić wurde an der Musikakademie in Zagreb ausgebildet und verfolgte weitere Studien bei Jorma Panula und Gianluigi Gelmetti. Dazu kamen Assistenzen am Badischen Staatstheater Karlsruhe und bei Donald Runnicles an der Deutschen Oper Berlin. Seine Karriere startete Ivan Repušić am kroatischen Nationaltheater in Split, dessen Chefdirigent und Operndirektor er von 2006 bis 2008 war. Dort erarbeitete er sich insbesondere ein großes italienisches Repertoire, das ihn nach wie vor auszeichnet. Grundlegende Erfahrungen sammelte er auch als Musikalischer Leiter bei den Sommerfestivals in Split und Dubrovnik. Eine lange Freundschaft verbindet ihn mit dem Zadar Chamber Orchestra, dessen Chef er seit 2005 ist. Überdies unterrichtete Ivan Repušić als Lehrbeauftragter an der Akademie der Schönen Künste der Universität in Split. Von 2010 bis 2013 war er Erster Kapellmeister an der Staatsoper Hannover. Seit der Spielzeit 2016/2017 und noch bis zum Ende dieser Saison ist er am selben Haus Generalmusikdirektor und dirigierte dort z. B. den *Fliegenden Holländer*, *Aida* und *Salome* sowie *La damnation de Faust* von Hector Berlioz. 2011 gab Ivan Repušić sein Debüt an der Deutschen Oper Berlin, wo er als Erster ständiger Gastdirigent viele zentrale Werke des Repertoires präsentierte, darunter *Die Zauberflöte*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Tosca*, *Carmen* und *Tannhäuser*. Ivan Repušić war des Weiteren beispielsweise an der Hamburgischen Staatsoper, der Semperoper Dresden und der Komischen Oper Berlin sowie beim Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, bei den Prager Symphonikern und der Slowenischen Philharmonie zu erleben. Zur Spielzeit 2017/2018 übernahm er das Amt als Chefdirigent des Münchner Rundfunkorchesters, mit dem er in seinem Antrittskonzert Verdis *Luisa Miller* gestaltet hat. Dieses erschien ebenso auf CD wie z.B. das Requiem von Maurice Duruflé sowie Ouvertüren von Franz von Suppé. Weitere gemeinsame Erfolge waren Verdis *I due Foscari* mit Baritonlegende Leo Nucci in München und Budapest sowie berühmte Opernchöre unter dem Motto „Fuoco di gioia!“ mit dem BR-Chor in München und Zagreb.

Impressum

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

Chefdirigent: Ivan Repušić

Management: Veronika Weber

Bayerischer Rundfunk, 80300 München

Tel. 089/59 00 30 325

rundfunkorchester.de

facebook.com/muenchner.rundfunkorchester

instagram.com/rundfunkorchester

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk, Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion Dr. Doris Sennefelder

Nachdruck nur mit Genehmigung.

Textnachweis: Florian Heurich: Originalbeiträge für dieses Heft; Biografien: Doris Sennefelder (Repušić, Stoyanova), David Vondráček (Radomirska).

Notenmaterial: Boosey & Hawkes, Fürstner, Schott Music.