

### 3. Paradisi gloria 2021/2022

**Fr., 6. Mai 2022**

20.00 Uhr / Ende ca. 21.10 Uhr

Herz-Jesu-Kirche

Einführungsgespräch mit Andrea-Elisabeth Lutz (Erzbischöfliches Ordinariat)  
und Ivan Repušić: 19.00–19.30 Uhr

Moderation: Benedikt Schregle

#### LOVELY ROSE

**Serena Sáenz** SOPRAN

**Benjamin Appl** Bariton

**Chor des Bayerischen Rundfunks**

**Peter Dijkstra** EINSTUDIERUNG

**Münchner Rundfunkorchester**

**Ivan Repušić** LEITUNG

Viele Infos zum Jubiläum und zur Orchestergeschichte unter:  
[rundfunkorchester.de/70-jahre](https://www.rundfunkorchester.de/70-jahre)

In Zusammenarbeit mit der Erzdiözese München und Freising

Übertragung des Konzertmitschnitts am Sonntag, 15. Mai 2022, um 19.05 Uhr  
auf BR-KLASSIK. Das Konzert kann anschließend 30 Tage nachgehört werden:

[rundfunkorchester.de/audio-video](https://www.rundfunkorchester.de/audio-video)

[br-klassik.de/programm/radio](https://www.br-klassik.de/programm/radio)

## Programm

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958)

### „Five Mystical Songs“

für Bariton, Chor und Orchester  
nach Gedichten von George Herbert

Rise, heart (Easter)  
I got me flowers  
Love bade me welcome  
The call  
Antiphon

Benjamin Appl BARITON  
Chor des Bayerischen Rundfunks

JOHN RUTTER (\* 1945)

### Magnificat

für Sopran, Chor und Orchester

Magnificat anima mea  
Of a rose, a lovely rose  
Quia fecit mihi magna  
Et misericordia  
Fecit potentiam  
Esurientes  
Gloria patri

Serena Sáenz SOPRAN  
Chor des Bayerischen Rundfunks

ANNA VOGT  
**IM DIALOG MIT DER VERGANGENHEIT**  
**Zu Ralph Vaughan Williams' „Five Mystical Songs“**

**Entstehung des Werks:**

1910/1911

**Uraufführung:**

14. September 1911 beim Three Choirs Festival in Worcester unter der Leitung des Komponisten

**Lebensdaten des Komponisten:**

\* 12. Oktober 1872 in Down Ampney (England)

† 26. August 1958 in London

In England herrschte nach Henry Purcell lange Zeit eine kompositorische Flaute, zumindest was einheimische Komponisten anging. Denn mit Georg Friedrich Händel feierte ab 1711 ein Deutscher die größten Erfolge auf der Insel. Erst an der Wende zum 20. Jahrhundert erlebte England mit Edward Elgar, Gustav Holst und Ralph Vaughan Williams eine fulminante musikalische Renaissance und fand zu einer eigenen, opulenten Klangsprache, die auch international beachtet wurde. Vaughan Williams' *Five Mystical Songs* entstanden in den Jahren 1910/1911 für das traditionsreiche Three Choirs Festival, nachdem dort seine Orchester-Fantasie *Theme by Thomas Tallis* begeistert aufgenommen worden war. Der Komponist selbst dirigierte die Uraufführung der fünf Lieder für Bariton, Chor und Orchester am 14. September 1911 beim Festival in Worcester.

Der Liederzyklus basiert auf geistlichen Gedichten aus George Herberts Sammlung *The Temple – Sacred Poems*, die der anglikanische Priester und Poet in seinem Todesjahr 1633 veröffentlicht hatte. Herbert stammte aus einer musikalischen Familie und lernte früh, Laute und Violine zu spielen. Die Liebe zur Musik begleitete ihn sein Leben lang, auch als er – nach einem Studium in Cambridge – längst im Kirchendienst stand. Vaughan Williams war der feste Glaube, wie Herbert ihn verkörperte, zwar fremd, doch dessen subtile und kunstvolle Poetik inspirierte ihn. Dass er den Titel *Sacred Poems* für seinen Liederzyklus in *Mystical Songs* änderte, macht deutlich, dass es Vaughan Williams in seinen Vertonungen eher um eine mystische als eine geistliche Erfahrung ging (zu Vaughan Williams' ambivalentem Verhältnis zur Religion siehe unten). Zeit seines Lebens war der Komponist fasziniert von alten englischen Volksliedern und weit zurückliegenden Epochen wie der Renaissance, und beides floss auch hörbar in seine Werke ein. In seinen „mystischen Liedern“ setzte er auf Einfachheit und Erhabenheit und rückte sie immer wieder mit ungewöhnlichen Ganzton-Skalen, die an alte Kirchentönen erinnern, in die Nähe von liturgischem Gesang. Diese Erkundung der Vergangenheit verband er mit einem spätromantischen Orchesterklang und einer flexibel erweiterten Tonalität.

Während die ersten vier der *Mystical Songs* sich eher introvertiert als persönliche Meditationen des solistischen Baritons entspinnen, ist die abschließende *Antiphon* eine Hymne des Chors. Im ersten Lied, einem Lobgesang auf den Herrn, dient die Musik als Sinnbild für die freudige Glaubensgewissheit des lyrischen Ichs an Ostern. Indem Herbert die Musik hier als „sweet art“ in Analogie zu Jesus bringt, betont er auch deren faszinierende Qualität, zur Vermittlerin von Botschaften und Emotionen zu werden: Denn die Musik, verkörpert durch die Laute, vermag die Gefühle aus dem Innersten des Herzens nach außen zu tragen. Zugleich fungieren die aufgespannten Saiten der Laute in Herberts Gedicht auch als Metapher für Christus, wie er am Kreuze leidet. Vaughan Williams erzählt diese Ambivalenz der Gefühle in Form eines Musikschauspiels, das mit einfachen, aber präzise kalkulierten Mitteln den Worten durch die Musik zu einer neuen, sinnlichen, höheren Essenz verhilft: Jeder Taktart- und jeder Tonartwechsel – etwa in der ersten Strophe zum Tode Jesu – interpretiert den Gehalt der Worte, jedes Melisma ist bewusst platziert, um besonders Bedeutsames ins Rampenlicht zu rücken. Der Chor wiederholt sanft die wichtigsten Botschaften der Solostimme wie ein Echo.

Auch die folgenden Lieder sind dieser feinen Verschmelzungskunst verpflichtet. In *I got me flowers* wird in drei liedhaften Strophen mit sehr regelmäßigen Versen vom Palmsonntag erzählt, wenn die Menschen in

Jerusalem in freudiger Erwartung der Ankunft Jesu den Weg mit Blumen und Zweigen schmücken. Die Sonne und das Licht, die in Herberts Gedicht heraufbeschworen werden, sind nicht nur Sinnbild für den Frühling mit seiner lebensspendenden Kraft, sondern zugleich auch Metapher für die Auferstehung Jesu Christi und die damit verbundene Heilsbotschaft. Vaughan Williams bricht die regelmäßige Architektur der Strophen durch Melismen und Tonartwechsel immer wieder auf und malt mit feinem, impressionistischem Strich die hoffnungsvolle Stimmung an diesem besonderen Tag: mit mal ruhig fließenden, dann wieder wellenartig aufschäumenden Begleitmustern und weichen Klängen wie denen der Harfe. Gut möglich, dass sich hier die Erfahrungen mit der Musik der französischen Impressionisten spiegeln, hatte Vaughan Williams doch wenige Jahre vor der Komposition im Jahr 1908 drei Monate bei Maurice Ravel studiert.

Über den genauen Inhalt des dritten Liedes, *Love bade me welcome*, lässt sich lange philosophieren. Hier scheinen zum einen inhaltliche Bezüge zur Feier der Eucharistie zu bestehen, doch viel grundsätzlicher ist Herberts Gedicht als eine Parabel auf das Ringen um den Glauben zu verstehen, als eine Konversionserzählung. Ein Dialog entspinnt sich zwischen der Liebe, die zu einem Essen lädt und sich bald als Jesus zu erkennen gibt, und einem Menschen, der sich dieser Einladung, des Zugangs letztlich zum himmlischen Königreich, unwürdig fühlt. So begleitet dieses Lied einen Weg hin zum Glauben, der spätestens dann vollendet scheint, wenn der Chor gegen Ende eine textlose Choralmelodie zum traditionsreichen Antiphon *O sacrum convivium* über das Geheimnis der Eucharistie anstimmt.

Auch im vierten Lied, *The call*, wird die ruhige Innenschau beibehalten, die durch eine dunkel gefärbte, zwischen Dur und Moll changierende Tonalität besonderen Ernst erhält. Dieser Song mutet wie ein kunstvolles Gebet an, mit dem der Herr in vielerlei Gestalt in das Leben eingeladen wird: etwa als Wahrheit, Stärke, Liebe. Auch hier lässt Vaughan Williams Schlüsselwörter mit besonderen melodischen Einfällen herausstechen, und obwohl die Musik formal der strengen Form des Gebets folgt, sorgt der Komponist mit kleinen Variationen, etwa in der Ausgestaltung der Begleitstimmen, dafür, dass das Stück stets in Bewegung bleibt.

In der abschließenden *Antiphon*, mit der Vaughan Williams auf einen traditionellen Wechselgesang im Gottesdienst Bezug nimmt, kommt der Chor als selbstbewusstes Kollektiv zum Einsatz. Nach einigen einleitenden glockenartigen Klängen darf auch das Orchester mit prunkvollen Blechbläser-Klängen und bewegten Tutti-Passagen seine Zurückhaltung der vorangegangenen Lieder aufgeben. So überwältigt dieses letzte Lied mit seiner musikalischen Kraft und ist ein triumphaler Abschluss der *Five Mystical Songs*.

## AUF DISTANZ

### VAUGHAN WILLIAMS ALS KOMPONIST GEISTLICHER WERKE

Die meisten Komponisten von geistlichen Werken verstehen ihre Schöpfungen als Ausdruck ihres Glaubens, als „Bekenntnismusik“, seien es Messen, Oratorien oder Kirchengesänge. Warum auch sollte man sich sonst diesem Genre widmen? Ralph Vaughan Williams hinterließ ein reiches Œuvre auf diesem Gebiet, doch seine Haltung zur Religion gibt bis heute Rätsel auf. Er wurde als Sohn eines Geistlichen geboren, war später Herausgeber des neuen Gesangsbuchs *English Hymnal* und arbeitete einige Jahre als Kirchenorganist in London. Zu seinen sakralen Werken zählen eine Messe in g-Moll, ein Te Deum, eine große Psalm-Vertonung und ein Magnificat, somit verfasste er Werke für einige der traditionsreichsten geistlichen Gattungen.

Seine religiöse Haltung aber beschrieb Vaughan Williams immer wieder als „agnostisch“, was zwar nicht gleichbedeutend mit atheistisch sein muss, eine gewisse Distanz zur Religion aber nicht verleugnen kann. Agnostiker halten schließlich die Existenz einer höheren Macht wie Gott für nicht beweisbar. Deutlicher noch wurde Vaughan Williams in der überlieferten Aussage: „There is no reason why an atheist could not write a good mass“ („Es gibt keinen Grund, warum ein Atheist nicht eine gute Messe schreiben könnte.“). Vielleicht sah Vaughan Williams zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Zeit gekommen, die jahrhundertalte enge Verbindung von Glauben und Kompositionspraxis in seinem eigenen Schaffen zu lockern. So nutzte er die spirituelle und mystische Kraft altehrwürdiger Texte und geistlicher Musikgattungen für seine

Kompositionen, ohne sich mit seinem persönlichen Glauben allzu sehr einzubringen: ein Bekenntnis zu Wahrheiten und Weisheiten jenseits der Religion.

A. V.

REINHARD SCHULZ  
**DAS EWIG WEIBLICHE**  
**Zu John Rutters Magnificat**

**Entstehung des Werks:**

1990

**Uraufführung:**

26. Mai 1990 in der Carnegie Hall  
in New York unter der Leitung  
des Komponisten

**Lebensdaten des Komponisten:**

\* 24. September 1945 in London

Besonders prägend für den 1945 in London geborenen John Rutter war der Besuch der traditionsreichen Highgate School im Norden der Stadt. Der Schulchor, dem er selbstverständlich angehörte, zählte zu den besten Großbritanniens; 1963 wirkte das Ensemble an der Plattenproduktion von Benjamin Britten's War Requiem unter der Leitung des Komponisten mit. Genau wie sein um ein Jahr älterer Mitschüler John Tavener (später ebenfalls ein äußerst erfolgreicher Schöpfer geistlicher Musik) war auch Rutter von diesem Erlebnis tief beeindruckt. 1964 begann er sein Studium am Clare College in Cambridge, zu dem er danach eine enge Verbindung beibehielt. Von 1975 bis 1979 war er dort Musikdirektor, ehe er einen eigenen Chor gründete, die Cambridge Singers. Schallplattenproduktionen steigerten kontinuierlich seinen Ruhm, der mit dem Requiem von 1985 internationale Dimensionen annahm.

Rutters musikalische Erfindungen beruhen grundsätzlich auf der Tonalität. Wie sein kompositorisches Vorbild Andrew Lloyd Webber, der, obwohl drei Jahre jünger, schon mit außerordentlich erfolgreichen Musicals Karriere gemacht hatte, sah er diese Mittel keineswegs als erschöpft an. Vielmehr waren sie ihm, natürlich in kreativer Anwendung, Mittel für eine in weiten Kreisen akzeptierte und verstandene Musiksprache. Das Requiem – es entstand übrigens gleichzeitig zu demjenigen von Lloyd Webber – bestätigte nachdrücklich diesen Ansatz. Worauf es Rutter insbesondere ankam, das waren die charakteristische Farbe (Soll man sagen: der Sound?), die plastische melodische Führung sowie eine Harmonik, die befreites und ungezwungenes Singen ermöglichte. Vor allem ein Werk stand ihm dabei in klanglicher Hinsicht Pate: das Requiem von Gabriel Fauré mit seinem in der Musikgeschichte einzigartig dastehenden Glanz, mit seiner zuversichtlichen, ja geradezu lichten Klanglichkeit. So lässt auch Rutters Werk über weite Strecken freudige Zuversicht spüren, wenngleich natürlich der Text einige herbe und nach Innen gewendete, reflektive Wendungen forderte.

Fünf Jahre nach dem Requiem machte sich Rutter an ein weiteres groß dimensioniertes Chor-Orchesterwerk: sein Magnificat. Den Auftrag dazu hatte er aus den USA erhalten – verbunden mit der Aussicht auf eine ganze Reihe von Folgeaufführungen. Und bei diesem Text, der über die Jahrhunderte immer wieder die Komponisten begeisterte, ist die Ausgangslage eine ganz andere als beim Requiem. Hier geht es vor allem um Jubel und Lobpreisung, wie auch in manchen Psalmen, aber es ist ein weiterer Akzent beigemischt, der auf den ersten Blick gar nicht offensichtlich in Erscheinung tritt: der stillere Jubel der Gottesmutter Maria. Dieser weibliche Aspekt, dieser gewissermaßen weichere und mildere, weniger martialische Klang war es wohl, der immer wieder die Fantasie der Komponisten anregte. Und so äußerte Rutter denn auch: „Es ist ein Werk, das meiner spontanen Begeisterung über den Text entsprang.“ Und er erläutert weiter, dass er im Text

männliche und weibliche Aspekte gefunden habe: den Gott mit dem Schwert des Alten Testaments (den er als nicht sehr sympathisch ansehe) und daneben ein starkes Gefühl der Anmut, mit dem er sich beim Komponieren sehr identifiziert habe. So war sein Schaffen ein von allen Zwängen befreites. Rutter stellte sich nicht die Frage, ob die Musik wirklich in einen Konzertsaal (und in ein geistliches Werk) passe, sondern ließ sich einfach von seinen Einfällen treiben. Unterstützt wurde dies noch durch die Überlegung, wo die Jungfrau Maria besonders gefeiert und geliebt werde, und Rutter ließ sich dabei vom Gedanken an den Glanz der Sonne bei südländischen Straßenfesten inspirieren.

Von diesem überschäumenden, wenn auch immer wieder freudig stillen Geist ist das ganze vierzigminütige, in sieben Teile gegliederte Werk getragen. Rutter hat dem Magnificat-Text noch einige weitere Textpassagen hinzugefügt, so ein altenglisches Gedicht aus dem 15. Jahrhundert über die Rose als Symbol Mariens im zweiten Teil des Werks, das Sanctus aus der Messe im dritten Teil und eine Marienantiphon im letzten Abschnitt. Diese Ergänzungen tragen dazu bei, dass das Gewicht auf den Aspekt der sanften Freude, auf das milde Licht der widerspruchsfreien, von keinen Zweifeln geplagten Marienverehrung verlagert wird. Dieses Licht durchzieht die ganze Komposition. Es ist schon in den luftig aufgelösten Begleitfiguren des Beginns zu spüren und setzt sich dann noch intensiver in der ätherisch beschaulichen Stimmung der Rosengedicht-Vertonung fort. Helle, ungetrübte Klänge dominieren das Geschehen und betten umspielend die Gesangslinien ein. Im dritten Abschnitt („Quia fecit mihi magna“) bricht sich herberer Glanz Bahn, der dann wieder von einem ganz milden Sanctus aufgefangen wird.

So erscheint im ganzen Werk ein immer wieder auftauchendes männliches Prinzip (etwa im „Fecit potentiam“) in den sanften Wärmestrom des weiblichen Prinzips eingebunden. Das Weiche besiegt das Harte – so eine Grundidee von Rutters Magnificat. Hinzu tritt eine zweite, die die letzten Zeilen des Textes beschreiben: Wie es zu Beginn war, so ist es nun und in alle Ewigkeit. Ewige Wiederkehr, auch dies ein weibliches Prinzip: Die Musik greift an dieser Stelle folgerichtig den Beginn wieder auf.

## GEISTLICHE MUSIK UND KOMPOSITIONSTECHNIKEN DER MODERNE

Geistliche Musik hat in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen ganz unerwarteten Aufschwung erlebt. Zunächst waren es eher Komponisten wie György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Dieter Schnebel oder Heinz Holliger, die mit durchaus avantgardistischen Mitteln der geistlichen Dimension neuen Raum zu verschaffen versuchten. Als praktikable Kirchenmusik waren diese Werke freilich nicht gedacht, selbst von erfahrenen Laien waren sie nicht zu bewältigen. Das änderte sich ab den 1970er Jahren grundlegend. Jetzt tauchten neue Namen von Komponisten auf, die betont den Rückzug von einem allzu avancierten Material anstrebten und im schlichten und konzentrierten Ausdruck neue Möglichkeiten suchten. In der Person von Penderecki ist dieser Wandel sogar direkt vollzogen (sein *Polnisches Requiem* von 1980/1984 ist technisch kaum zu vergleichen mit seinem *Dies irae* von 1967).

Es traten maßgeblich hinzu: der Pole Henryk Gorecki, der Este Arvo Pärt, einige Komponisten des skandinavischen Raums und dann die Engländer John Tavener und John Rutter. Die klare, sangliche Linie und ihr plastischer Bau standen nun im Vordergrund, das Moment der einfachen, unmittelbaren Erfahrung, das mit der Glaubenserfahrung korrespondierte, wurde zur tragenden Säule des musikalischen Ausdrucks. Bei all diesen Komponisten ist die Hinwendung zu tonalen Mitteln zu beobachten, die häufig um die modalen Skalen der mittelalterlichen Kirchenmusik erweitert wurden. Im angloamerikanischen Raum konnten Elemente aus Gospel oder Spiritual hinzutreten, in anderen Regionen der Welt nahmen orthodoxes oder arabisches Melos und meditative Einflüsse buddhistischer oder indischer Kulturen eine vergleichbare Rolle in der modernen geistlichen Musik ein.

R. Sch.

## BIOGRAFIEN

### SERENA SÁENZ

Beim Internationalen Gesangswettbewerb Montserrat Caballé gewann Serena Sáenz 2021 den Ersten Preis. Vor allem aber glänzt die spanische Sopranistin auf der großen Bühne: Zuletzt war sie als Zerlina (*Don Giovanni*) an der Berliner Staatsoper, als Prilepa (*Pique Dame*) sowie mit der Titelrolle aus *Lucia di Lammermoor* in Barcelona und als Norina (*Don Pasquale*) bei der Fundació Òpera a Catalunya zu erleben. Ausgebildet in ihrer Geburtsstadt Barcelona und an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin, profilierte sich Serena Sáenz an der Berliner Staatsoper zuerst im dortigen Opernstudio und dann als Gast. Zu ihren Rollen zählten dabei Pamina (*Die Zauberflöte*), Nannetta (*Falstaff*), Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*) sowie unter Daniel Barenboim der Waldvogel (*Siegfried*) und Frasquita (*Carmen*). Zudem begeisterte die Künstlerin als Königin der Nacht (*Die Zauberflöte*) in Oviedo. Auf dem Konzertpodium präsentierte sie sich z. B. mit Werken von Scarlatti, Mahler und Orff.

### BENJAMIN APPL

Als Botschafter des Liedes genießt Benjamin Appl internationales Ansehen. Er studierte in München und an der Guildhall School in London, wo er inzwischen als Professor lehrt. Stark beeinflusst wurde der Bariton von Dietrich Fischer-Dieskau, dessen letzter Schüler er war. Im Radioprogramm der BBC gestaltete Benjamin Appl die Reihe *A Singer's World*, und im Fernsehen lief 2022 eine Filmversion von Schuberts *Winterreise* mit ihm. In New York und beim Festival in Girona (Spanien) interpretierte Benjamin Appl sämtliche Schubert-Zyklen; in der Londoner Wigmore Hall gastiert er regelmäßig. Auf der Opernbühne war der Künstler u. a. als Graf (*Le nozze di Figaro*), Schaunard (*La bohème*) und Harlekin (*Ariadne auf Naxos*) zu erleben. Er arbeitete z. B. mit Concerto Köln, dem Orchestra of the Age of Enlightenment und der Staatskapelle Dresden zusammen. Das Münchner Rundfunkorchester begleitete ihn u. a. bei einer konzertanten Schubert-Biografie mit Sprecher Udo Wachtveitl.

### 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 als Chefdirigent und Operndirektor. Grundlegende Erfahrungen sammelte er auch als Musikalischer Leiter der Sommerfestivals in Split und Dubrovnik. Eine lange Freundschaft verbindet ihn mit dem Zadar Chamber Orchestra, dessen Chef er seit 2005 ist. Von 2010 bis 2013 war Ivan Repušić Erster Kapellmeister und von 2016 bis 2019 Generalmusikdirektor an der Staatsoper Hannover. Dort dirigierte er z. B. den *Fliegenden Holländer*, *Aida* und *Salome*. 2011 debütierte Ivan Repušić mit *La bohème* an der Deutschen Oper Berlin, wo er seit 2014 als Erster ständiger Gastdirigent wirkt und bereits viele zentrale Werke präsentierte, darunter *Die Zauberflöte*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Tosca*, *Carmen* und *Tannhäuser*. Er war u. a. auch an der Hamburgischen Staatsoper, der Semperoper Dresden, der Komischen Oper Berlin und dem New National Theatre Tokyo 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 Ivan Repušić das Amt als Chefdirigent des Münchner Rundfunkorchesters. Mit Verdis *Luisa Miller* setzte er den Auftakt zu einem Zyklus von frühen und selten gespielten Verdi-Opern; die Livemitschnitte erschienen jeweils auf CD. Weitere Highlights waren Gastspiele in Budapest, Ljubljana und Zagreb sowie eine Tournee mit Diana Damrau. Neue Repertoire-Horizonte eröffnete Ivan Repušić etwa mit Igor Kuljerićs *Kroatischem glagolitischen Requiem*; die CD davon wurde mit dem International Classical Music Award 2021 ausgezeichnet.

## **Impressum**

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

Chefdirigent Ivan Repušić

Management Veronika Weber

Bayerischer Rundfunk, 80300 München

Tel. 089/59 00 30 325

[rundfunkorchester.de](http://rundfunkorchester.de)

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk,

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion Dr. Doris Sennefelder

Textnachweis

Dr. Anna Vogt: aktualisierte Fassung von Beiträgen aus den Programmheften des Münchner Rundfunkorchesters vom 10. Juni 2016; Dr. Reinhard Schulz: aus den Programmheften des Münchner Rundfunkorchesters vom 30. Januar 2009; engl. Gesangstext *Five Mystical Songs*: nach der Partitur, Stainer & Bell, London 1911; lat./engl. Gesangstext Magnificat: nach der Partitur, Oxford University Press, Oxford 1990; dt. Übersetzung der lat. Magnificat-Sätze: Archiv des BR; dt. Übersetzung des engl. Rosengedichts aus dem Magnificat: Ursula Rasch; dt. Übersetzung *Five Mystical Songs* und Biografien: Dr. Doris Sennefelder.

Notenmaterial

Oxford University Press, Stainer & Bell.