

1. SONNTAGSKONZERT 2017/2018

24. September 2017 · 19.00 Uhr · Ende ca. 22.00 Uhr

PRINZREGENTENTHEATER

Einführungsgespräch mit Vincenzina Ottomano und Albert Gier: 18.00–18.30 Uhr

Moderation: Doris Sennfelder

LUISA MILLER

MELODRAMMA TRAGICO IN DREI AKTEN

VON GIUSEPPE VERDI

CD-Mitschnitt für BR-KLASSIK

Direktübertragung im Hörfunk auf BR-KLASSIK

In der Pause (als Podcast verfügbar): „PausenZeichen“. Volkmar Fischer im Gespräch mit dem Dirigenten Ivan Repušić. Michael Atzinger im Gespräch mit der Sopranistin Marina Rebeka

Video-Livestream: br-klassik.de

Das Konzert kann anschließend abgerufen werden unter br-klassik.de/programm/konzerte sowie unter rundfunkorchester.de in der Rubrik „Medien/Konzerte digital“.

GRUSSWORT

Liebe Konzertbesucherinnen und Konzertbesucher,

während viele Menschen heute Abend die Hochrechnungen zur Bundestagswahl verfolgen, steht beim Münchner Rundfunkorchester ein wichtiges Wahlergebnis schon fest: Mit sehr großer Übereinstimmung haben sich die Musikerinnen und Musiker für Ivan Repušić als neuen Chefdirigenten entschieden. Am 1. September 2017 hat seine Amtszeit offiziell begonnen, die Aufführung von Verdis *Luisa Miller* verspricht nun ein festliches Antrittskonzert zu werden.

Mit seiner Auffassung von Musik und seinen Gesten der Freundschaft hat Ivan Repušić auf Anhieb ein künstlerisches und emotionales Einverständnis zwischen sich und dem Orchester geschaffen. Ein erstes gemeinsames Projekt war dabei bereits vor zwei Jahren eine beseelte Interpretation von Puccinis *La rondine*. Ivan Repušić wuchs in der Stadt Zadar an der kroatischen Küste auf – eine Region, die stark von der italienischen Kunst und Kultur geprägt wurde. Die italienische Oper hat er dadurch sozusagen im Blut: ein wunderbarer Anknüpfungspunkt für das Münchner Rundfunkorchester.

Ivan Repušić empfindet es als seine Mission, mit der Musik Brücken zu bauen. Und so dürfen wir gespannt sein auf seine Erkundungen nicht zuletzt im Repertoire des mittel- und osteuropäischen Raums. Nach *Luisa Miller* leitet er in dieser Saison des Weiteren eine Silvester-Gala, zwei Konzerte der Reihe *Paradisi gloria*, das Abschlusskonzert des Projekts *Klasse Klassik*, bei dem Schülerinnen und Schüler mit den Profis zusammen musizieren, sowie eine Tournee mit der Sopranistin Diana Damrau.

Für seine vielfältige Arbeit mit dem Münchner Rundfunkorchester wünsche ich Ivan Repušić von Herzen alles Gute und viel Erfolg!

Ulrich Wilhelm
Intendant des Bayerischen Rundfunks

BESETZUNG

Marina Rebeka (Artist in Residence 2017/2018)	LUISA MILLER, Tochter von Miller (Sopran)
Corinna Scheurle	LAURA, ein Bauernmädchen (Mezzosopran)
Judit Kutasi	FEDERICA DI OSTHEIM, Nichte des Grafen von Walter (Mezzosopran)
Ivan Magri	RODOLFO, Sohn des Grafen von Walter (Tenor)
Bernhard Schneider	EIN BAUER (Tenor/Chor des BR)
George Petean	MILLER, ein Soldat im Ruhestand (Bariton)
Marko Mimica	GRAF VON WALTER (Bassbariton)
Ante Jerkunica	WURM, Walters Schlossverwalter (Bass)

Chor des Bayerischen Rundfunks
Howard Arman EINSTUDIERUNG

Münchner Rundfunkorchester
Ivan Repušić LEITUNG

Im Vorfeld der konzertanten Aufführung von *Luisa Miller* fand heute im Gartensaal des Prinzregententheaters bereits ein Symposium zum Thema „Verdi & Schiller“ unter dem Titel „Un magnifico dramma di grand’effetto“ statt. Eine Veranstaltung in Kooperation mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich (Konzeption: Laurenz Lütteken), gefördert von der Fritz Thyssen Stiftung Köln.

LUISA MILLER

HANDLUNG

TIROL, IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS.

I. AKT: - LIEBE

Dorfplatz vor Millers Haus.

Nr. 1 *Introduktion (Luisa, Laura, Rodolfo, Miller, Chor)*

Die junge Luisa Miller empfängt die Geburtstagsgratulationen ihrer Freunde aus dem Dorf. Darunter ist auch ihr Geliebter, der Jäger Carlo. Das Paar preist sein Liebesglück. Da läutet die Glocke zur Messe, und alle machen sich auf den Weg in die Kirche.

Nr. 2 *Szene und Arie (Miller, Wurm)*

Der alte Miller, Luisas Vater, bleibt zurück. Wurm, der Sekretär des Grafen, sucht ihn auf und erinnert ihn daran, dass er ihm einst Luisas Hand versprochen hat. Miller will seine Tochter jedoch nicht gegen ihren Willen verheiraten, sondern sie lieber Carlo geben, den sie liebt. Wurm enthüllt ihm, dass Carlo in Wirklichkeit Rodolfo, der Sohn des Grafen von Walter, ist und somit kein wahres Interesse an Luisa haben könne. Miller ist entsetzt über diesen Betrug.

Auf dem Schloss des Grafen Walter.

Nr. 3 *Szene und Arie (Walter, Wurm)*

Der Graf erfährt durch Wurm von Rodolfos Liebe zum Bürgermädchen Luisa und ist empört.

Nr. 4 *Szene und Chor (Federica, Rodolfo, Walter, Chor)*

Rodolfo soll vielmehr seine Cousine Federica heiraten, die als Witwe eines Herzogs eine gute Partie ist. Der Graf weist ihn an, ihr einen Heiratsantrag zu machen, wenn sie gleich erscheinen wird; Rodolfo protestiert.

Nr. 5 *Szene und Duett (Federica, Rodolfo)*

Anstatt um ihre Hand anzuhalten, gesteht Rodolfo Federica, dass er nicht sie, sondern Luisa liebt. Federica reagiert eifersüchtig und kann ihm nicht verzeihen.

In Millers Haus.

Nr. 6 *Jägerchor und Finale I (Luisa, Laura, Rodolfo, Miller, Walter, Chor)*

Miller erzählt Luisa von Rodolfos wahrer Identität. Rodolfo, der das Gespräch mitgehört hat, bestätigt dies, beteuert jedoch, dass er Luisa tatsächlich liebt. Der Graf kommt dazu, will Rodolfo aufs Schloss zurückholen und beschimpft Luisa als Dirne; es kommt zum Eklat. Erst als Rodolfo seinem Vater droht, bekannt zu machen, auf welche Weise er zum Grafen geworden ist, lässt dieser ab.

II. AKT: - KABALE

In Millers Haus.

Nr. 7 *Introduktion (Luisa, Laura, Wurm, Chor)*

Luisa erfährt, dass der Graf ihren Vater wegen Majestätsbeleidigung hat verhaften lassen.

Nr. 8 Szene und Arie (Luisa, Wurm)

Wurm bietet Luisa an, ihren Vater vor der Todesstrafe zu retten: Sie müsse dazu nur auf Rodolfo verzichten und stattdessen Liebe zu ihm, Wurm, vortäuschen. Verzweifelt willigt Luisa ein. Wurm diktiert ihr einen an sich selbst gerichteten Liebesbrief, den er Rodolfo in die Hände spielen will.

Auf dem Schloss des Grafen Walter.

Nr. 9 Szene und Duett (Walter, Wurm)

Wurm meldet dem Grafen, dass er die Intrige erfolgreich angezettelt hat. Die beiden verbindet eine schlimme Tat: Einst haben sie Walters Vorgänger, den alten Grafen, ermordet. Von diesem dunklen Geheimnis weiß nur Rodolfo.

Nr. 10 Szene und Quartett (Luisa, Federica, Walter, Wurm)

Der Graf berichtet Federica zu deren Freude, dass sie Rodolfo doch heiraten können: Luisa habe Rodolfo gegenüber nie ernsthafte Absichten gehabt. Um ihren Vater zu retten, bestätigt Luisa dies notgedrungen und behauptet, sie habe immer Wurm geliebt.

Nr. 11 Szene und Arie. Finale II (Rodolfo, ein Bauer, Walter, Wurm, Chor)

Rodolfo hat den vermeintlichen Liebesbrief von Luisa an Wurm erhalten und glaubt sich von ihr betrogen. Scheinheilig rät ihm der Graf, als Rache Federica zu heiraten.

III. AKT:- GIFT

In Millers Haus.

Nr. 12 Eingangsschor (Luisa, Laura, Miller, Chor)

Luisa isst und schläft nicht mehr, scheint aber gefasst und schreibt an einem Brief. Ihre Freundinnen sind besorgt um sie. Währenddessen wird in der Kirche die Hochzeit von Rodolfo mit Federica vorbereitet.

Nr. 13 Szene und Duett (Luisa, Miller)

Miller ist wieder freigelassen worden. Er liest, was Luisa gerade geschrieben hat: einen Abschiedsbrief, denn sie sieht als einzige Lösung den Selbstmord. Miller beschwört sie, um seiner willen am Leben zu bleiben. Sie fügt sich und will am nächsten Morgen mit ihm fortziehen.

Nr. 14 Szene, Gebet, Duett und Finalterzett (Luisa, Rodolfo, Miller, Walter, Chor)

Während Luisa betet, tritt Rodolfo ein und fragt, ob sie den Liebesbrief an Wurm geschrieben habe; sie bestätigt es. Rodolfo zieht eine Ampulle hervor und gießt ihren Inhalt in einen Becher. Er nimmt, scheinbar zur Stärkung, einen Schluck und bietet auch Luisa davon an. Erst nachdem sie beide getrunken haben, verrät er, dass es tödliches Gift war. Jetzt wagt Luisa ihm zu enthüllen, dass sie ihn immer geliebt hat und Opfer von Wurms Intrige geworden ist. Doch es ist zu spät: Miller tritt gerade noch rechtzeitig herbei, um seine Tochter sterben zu sehen. Rodolfo kann den dazugekommenen Wurm mit letzter Kraft umbringen, dann stirbt auch er. Der Graf ist durch den Tod seines Sohnes genug gestraft.

LAURENZ LÜTTEKEN

REVOLUTION UND TRAGÖDIE

VERDIS „LUISA MILLER“

Entstehung des Werks:

1849 (erste Skizzen in Paris; Ausarbeitung ab Ende Juli in Busseto; Vollendung der Partitur in Neapel)

Uraufführung:

8. Dezember 1849 am Teatro San Carlo in Neapel

Lebensdaten des Komponisten:

* 9. oder 10. Oktober 1813 in Le Roncole (heute: Provinz Parma)

† 27. Januar 1901 in Mailand

Zu den erstaunlichsten Zügen des jungen Verdi gehört die hartnäckige Unbeirrtheit, mit der er eine Laufbahn als Opernkomponist anstrebte. Seine musikalische Begabung, die rasch erkannt wurde, hätte in dem Umfeld, in dem er aufwuchs, eine Karriere als Kirchenmusiker nahegelegt. Auch wenn seine Herkunft nicht so ländlich-ärmlich war, wie er später gern hat glauben lassen, so wäre ein solcher Aufstieg doch ein beachtlicher, mit bedeutenden Perspektiven verbundener Schritt gewesen. Verdi, der noch während der französischen Besatzung geboren wurde, erlebte seine Jugend im erneut von den Habsburgern geprägten Herzogtum Parma. Gerade im habsburgischen Einflussbereich wurden Eliten systematisch rekrutiert, dafür konnten die gegebenen Grenzen erstaunlich durchlässig sein. Verdi hätte dies nutzen, davon profitieren können – und ging darauf doch nicht ein. Damit ergibt sich eine auffällige Parallele zu einem anderen, wenige Jahre später im Habsburgerreich geborenen Musiker aus vergleichbarem Milieu, der einen ähnlichen Weg hätte gehen sollen – und sich ebenfalls davon abwandte. Dieser wollte zwar nicht Opernkomponist werden, aber doch, ebenso eigenwillig, Symphoniker; gemeint ist Anton Bruckner. Das Querständige von Verdis Lebensweg ist folglich nicht zu unterschätzen, der spätere Welterfolg – seine Opern wurden buchstäblich auf allen Kontinenten gespielt – sollte über diese Sperrigkeit der damit verbundenen Entscheidung nicht hinwegtäuschen. Wie Bruckner hat Verdi dies übrigens stets im wohlüberlegt gepflegten ländlichen Habitus seiner äußeren Erscheinung abgebildet. Mit ihr waren, nur paradox auf den ersten Blick, stets Unnahbarkeit und Undurchdringlichkeit verbunden.

Dennoch oder gerade deswegen war Verdi tief beeindruckt vom sogenannten Vormärz. Das zunehmend revolutionäre Aufbegehren in Mailand fand sein Ventil im Hass auf die als Fremdherrschaft empfundene habsburgische Administration, der jemand wie Verdi durchaus Entscheidendes zu verdanken hatte. Allerdings war die Vertreibung der Österreicher nur eines von vielen, teilweise widersprüchlichen Zielen der Revolutionäre, denen sich der Komponist innerlich und äußerlich verbunden wusste. Sein Schaffen vor und um 1848 ist auf eine komplizierte Weise davon geprägt, gerade weil er – mit Ausnahme von *La battaglia di Legnano* (1848), einem echten Stück des Risorgimento und bezeichnenderweise an den ursprünglichen Plan einer Rienzi-Oper getreten – einer vordergründigen Politisierung ausgewichen ist. Das hatte zwar auch, aber eben nicht allein mit der Zensur zu tun, die es selbstverständlich in allen Staaten des italienischen Territoriums gab. Vielmehr sind die Stoffe und Werke der späten 1840er Jahre von dunkler, zum Teil schwarzer, pessimistischer Tragik durchzogen, sie bilden also einen absichtsvollen Kontrast zur revolutionären Euphorie. Kaum zufällig stehen sich daher düstere Opern wie *Macbeth* (nach Shakespeare, 1847), *I masnadieri* (nach Schiller, ebenfalls 1847) oder *Il corsaro* (nach Lord Byron, 1848) unmittelbar gegenüber.

Noch vor dieser in außerordentlich gedrängter Zeit entstandenen Reihe steht *Alzira*, eine Tragedia lirica nach Voltaire, der erste Auftrag für das Teatro San Carlo in Neapel, eines der bedeutendsten europäischen Operntheater. Das Libretto stammt von Salvatore Cammarano, und von Beginn an war an einen Folgeauftrag für Neapel gedacht. Doch dieser verzögerte sich wegen vielfältiger Projekte merklich, und er wurde schließlich überschattet von den revolutionären Unruhen. Erst unter diesen dramatischen Bedingungen kam es zur neuerlichen Zusammenarbeit Verdis mit Cammarano. Der zwölf Jahre ältere Neapolitaner stieg in den 1830er Jahren zu einem der wichtigsten Librettisten seiner Generation auf, auch und gerade, weil er sich vehement für die phantastische europäische Romantik eingesetzt hat, mit Donizettis *Lucia di Lammermoor* (nach Walter Scott, 1835) als prominentestem Beispiel. Damit verbunden ist jedoch eine höchst eigenwillige Dramaturgie, in der gewissermaßen szenische Konfigurationen in scharfen Kontrasten gegeneinander gestellt werden – ohne das Episodische dabei abstreifen zu wollen. Im *Trovatore* von 1853 (dessen Uraufführung der früh verstorbene Cammarano nicht mehr erleben sollte) führte dies zur endgültigen Begründung einer ‚epischen‘ Oper, der Verdi selbst als denkbare Alternativen die ‚realistisch-lyrische‘ (*La traviata*) und die ‚dramatische‘ (*Rigoletto*) zur Seite gestellt hat.

Die Entscheidung für Schillers Drama fiel vergleichsweise spät, zunächst wurde ein wirkliches Revolutionsstück erwogen (*L'assedio di Firenze*), das aber kaum die strenge neapolitanische Zensur passiert hätte. So schlug Verdi Schillers *Kabale und Liebe* vor, ein Stück, das er möglicherweise in Mailand sogar auf der Bühne gesehen hat und von dem er hoffte, die Zensur werde es nicht beanstanden. Schillers fünfaktiges Trauerspiel handelt von der tragischen Liebe des Adligen Ferdinand zur Musikertochter Luise Miller, die aufgrund einer furchtbaren höfischen Intrige zerbricht, was schließlich beide in den Tod treibt. Für die Einrichtung als Oper wurden gravierende Änderungen vorgenommen, die vor allem im 20. Jahrhundert heftige Kritik hervorgerufen haben. Doch aus dem Briefwechsel zwischen Verdi und Cammarano geht hervor, wie detailliert und genau beide daran gearbeitet haben – und dass Cammarano dabei keineswegs als jener strenge Bewahrer der Operntradition erscheint, den man später in seiner Bearbeitung immer sehen wollte. Vielmehr waren beide, Verdi und sein Librettist, offenbar fasziniert von der geradezu tableauhaften Dramaturgie Schillers, die Cammaranos Grundanliegen einer ‚epischen Dramatik‘ sehr entgegengekommen sein muss. Die Bearbeitung lässt sich daher auch verstehen als Versuch, eben diesen Charakterzug zuzuspitzen.

Folglich wurde Schillers Tragödie auf drei Akte reduziert; sie tragen die Überschriften *Amore* (*Liebe*, I. Akt), *Intrigo* (*Kabale*, II. Akt) und *Veleno* (*Gift*, in einem durchaus mehrdeutigen Sinn, III. Akt). In dieser klaren großformalen Disposition spiegelt sich nicht einfach nur der italienische Titel von Schillers Drama, *Amore e intrigo*. Vielmehr handelt es sich um einen typisch hegelianischen Dreischritt, der jedoch in eine Art von geschichtsphilosophischer Negation geführt wird: These (*Liebe*) und Antithese (*Intrigo*) werden aufgehoben in einer Synthese, die nichts anderes ist als die Katastrophe selbst. Dieser Bezug auf Hegel ist jedoch nicht erstaunlich, war Neapel doch in den 1840er Jahren das wichtigste Zentrum für die italienische Rezeption des deutschen Philosophen, dessen Schriften in den revolutionären Unruhen eine entscheidende Rolle spielten (seine Rechtsphilosophie erschien 1848 in Neapel in italienischer Übersetzung). In der äußeren Anlage von *Luisa Miller* überblenden sich folglich dramaturgische und geschichtsphilosophische Aspekte, und der damit verbundene ‚negative‘ Dreischritt lässt sich einerseits als produktive ‚Verlängerung‘ Schillers, andererseits als Reaktion auf die historischen Verhältnisse sehen. Denn im Mai 1849, just zu jenem Zeitpunkt, als sich die Arbeiten konkretisierten, wurde die neapolitanisch-sizilianische Revolution ebenso brutal wie endgültig niedergeschlagen.

Die weiteren gravierenden Veränderungen gegenüber Schillers Vorlage erweisen sich als vielschichtige Erweiterung des so gesetzten Rahmens. Die Oper spielt nicht mehr, wie Schillers Tragödie, in einem kleinen deutschen Fürstentum, sondern in der Bergwelt Tirols. Diese Verlagerung ist nicht etwa jene diffus-romantische Reminiszenz, als die sie oft kritisiert worden ist, sondern eine eminent politische Anspielung. Der von Andreas Hofer initiierte Aufstand gegen die als Fremdherrschaft empfundenen Bayern galt als wichtiger Bezugspunkt der Revolutionäre von 1848, und der Umstand, dass Tirol seit 1815 habsburgisch war, kann dabei als Hinweis von einiger Sprengkraft gelten. Aus dem Musiker Miller ist bei Camarrano ein Soldat geworden, also jemand, der zum blinden Gehorsam gegen die Obrigkeit verpflichtet ist. Und der Burgverwalter Wurm ist

nicht nur der Urheber der Intrige, er verfolgt bei Cammarano im Blick auf Luisa ganz handfeste eigene Interessen. Schon zu Beginn, in der nur vermeintlich idyllischen Alpenwelt, lässt sich erkennen, wie sehr Verdi und sein Librettist an tableauhaft sich auffaltenden Situationen interessiert waren. Zwischen diesen einzelnen Situationen muss es nicht notwendig einen logischen Handlungsschritt geben, die einzelnen Nummern dienen also dazu, Szenen zusammenzufassen und abzugrenzen.

Verdis Komposition, immerhin die vierzehnte Oper aus seiner Feder, ist von diesen Rahmenbedingungen geprägt; es geht also nicht um die vermeintliche Erfüllung einer traditionellen Dramaturgie, sondern um die Neubegründung eines revolutionären Dramas aus den als produktive Herausforderung empfundenen Vorgaben Schillers. Zur Zeit der konkreten Planungen befand sich der Komponist in Paris, wo er auch mit der Arbeit begann; in diese Zeit fiel der Wille, gemeinsam mit Giuseppina Strepponi in seine Heimat Busseto überzusiedeln. Die Partitur entstand in der atemlosen Hast von nur sechs Wochen, und bis zum Schluss blieben die revolutionären Begleitumstände bestimmend: Verdi musste, da der Seeweg noch gesperrt war, den mühevollen, mehrwöchigen Landweg für seine Reise nach Neapel auf sich nehmen. Der Komponist selbst hat in einem Brief an Camarrano auf den „grand'effetto“, die große Wirkungskraft von Schillers Drama hingewiesen – und dies hat ihn auch bei der Vertonung geleitet. Die Oper beginnt mit einer düsteren c-Moll-Sinfonia, die auf die Katastrophe des III. Aktes vorausweist und deren C-Dur-Wendung deshalb seltsam brüchig erscheint. Die Tonlage dieser Ouvertüre verweist zudem auf eine Tradition, die man vielleicht in diesem Zusammenhang nicht erwarten würde, die Verdi aber vor allem bei seinem London-Aufenthalt detailliert studiert haben wird: auf Carl Maria von Weber.

Die Partitur ist geprägt von dem Versuch, den hegelianischen Dreischritt der großformalen Disposition in die Details der Szenen gewissermaßen einzuziehen. In der daraus sich ergebenden Kontrastdramaturgie geht es folglich nicht einfach um die Ausprägung einer Nummernoper, sondern um die antithetische Gegenüberstellung von klar umgrenzten Situationen. Das zeigt sich bereits zu Beginn des I. Akts, in dem eine Schalmey-Melodie der Klarinette die Alpenszenerie andeutet – und damit aber, nach der Sinfonia, zugleich eine zweite, ausgedehnte Orchestereinleitung ansetzt, die ihrerseits in völligem Kontrast zur Ouvertüre steht. Die große Chorszene repräsentiert eine trügerische Bergidylle, in der das Uneigentliche zum Eigentlichen wird. Schon hier wird deutlich, dass jeder einzelne Akt über eine eigene, unverwechselbare ‚Tonlage‘, eine Färbung verfügt, und erst die drei unterschiedlichen ‚Farben‘ ergeben so etwas wie ein geschlossenes kompositorisches Bild. Diese Dramaturgie der großflächigen Kontraste, die sich immer wieder beobachten lässt, mustergültig in der großen Szene zwischen Luisa und Wurm, mit der, vorbereitet durch den Chor, der II. Akt anhebt, wird gewissermaßen von Schiller hergeleitet – und dient einer Bühnendramatik, die keine linearen Antworten mehr auf die Herausforderungen der Gegenwart kennt.

Diese Brechung ist die entscheidende Verbindung der Partitur zu jenem revolutionären Umfeld, dem sie sich verdankt. Der primär politisch-ständische, auch religiös überwölbte Konflikt, der in *Kabale und Liebe* prägend war, tritt in der Oper zurück – zugunsten einer Art von revolutionärer Parabel mit Walter und Wurm auf der einen und Rodolfo und Luisa auf der anderen Seite, im Sinne wiederum von These und Antithese. Das Religiöse erscheint dabei lediglich noch als Lokalkolorit, als *Couleur locale*, bezeichnenderweise durch die Glocken auf der Bühne demonstrativ vorgeführt. Aus der Überlagerung der Schiller'schen Dramaturgie mit der Hegel'schen Dialektik wurde eine eigenwillige kompositorische Antwort auf die Herausforderung der Revolution, eine dunkle, pessimistische, aber eben auch kompromisslose Antwort. Denn in seinen letzten Worten erklärt Rodolfo das Sterben der Liebenden als unabwendbare Strafe für den Intriganten Walter, und dies führt abrupt, nach dem ätherischen Terzett zur Harfe, zur düsteren Schlusswendung der Oper in es-Moll. Gerade hierin zeichnet sich eine Haltung ab, die für Verdi immer bestimmender werden sollte, dass nämlich die dramatische Musik erst durch ihre ‚Uneigentlichkeit‘ in der Lage sei, das Widersprüchliche des Menschlichen darzustellen, auszustellen – ohne es auflösen zu müssen und zu können. Es zeigt sich also eine kompositorische Technik, die ihn, in immer weiteren Steigerungen und Zuspitzungen, bis zu den letzten Werken des *Otello* und des *Falstaff* begleiten sollte und die gewissermaßen den Fokus

seiner Existenz als Opernkomponist bildet. *Luisa Miller*, das von den revolutionären Wirren des Jahres 1848 überschriebene und ihnen sogar maßgeblich geschuldete Werk, lässt sich als Meilenstein auf diesem Weg verstehen. Es besteht also kein Anlass, diese Partitur nicht zu den bedeutendsten Werken Verdis zu zählen.

Laurenz Lütteken ist Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Er konzipierte das Symposium in Verbindung mit dem heutigen Konzert (siehe Hinweis unter der Besetzung).

VERDI UND SCHILLER

EFFEKTSICHERE DRAMATURGIE

Insgesamt fünf Mal hat sich Giuseppe Verdi mit Texten Friedrich Schillers auseinandergesetzt. Neben dem Schauspiel *Kabale und Liebe*, das 1849 als *Luisa Miller* auf die Opernbühne kam, sind dies, als frühestes Werk, *Giovanna d'Arco* (Mailand 1845, nach *Die Jungfrau von Orleans*) und danach *I masnadieri* (London 1847, nach *Die Räuber*). Dieser verstärkten Beschäftigung mit dem deutschen Schriftsteller in den 1840er Jahren, angeregt durch den Dichter und Schiller-Übersetzer Andrea Maffei, folgten in den 1860er Jahren zwei neuerliche Anläufe. Für die Szenen des Fra Melitone in *La forza del destino* (uraufgeführt 1862 in Sankt Petersburg) waren Teile aus *Wallensteins Lager* Vorbild, und die spektakuläre Rückkehr zur Grand Opéra 1867 in Paris erfolgte mit *Don Carlos*; Maffeis Anregung zu einer *Demetrius*-Oper blieb jedoch ohne Resonanz. Verdi war ein literarisch außerordentlich gebildeter Komponist, seine lebenslange Verehrung galt Alessandro Manzoni. Im Dramatischen hingegen bildeten Shakespeare und Schiller seine wichtigsten Referenzpunkte, bei Schiller bewunderte er die klare, überaus effektsichere Dramaturgie. Schillers Theaterstücke waren in Italien außerordentlich präsent (mit Ausnahme der politisch skandalisierten, von Verdi und Maffei aber im vorrevolutionären Eifer aufgegriffenen *Räuber*). *Kabale und Liebe* erlebte schon 1787 die erste Aufführung in Italien, übrigens durch Johann Friedel, einen guten Bekannten Mozarts und Schikaneders. 1817 erschien erstmals eine italienische Übertragung, und zwar des aus Florenz stammenden Literaten Michele Leoni – der ansonsten vor allem als Shakespeare-Übersetzer hervorgetreten ist. *Amore e intrigo* oder *Luisa Miller* wurde 1828, 1829 und im April 1834 jeweils mehrfach mit großem Erfolg in Mailand aufgeführt; es ist möglich, dass Verdi zumindest die Produktion von 1834 selbst gesehen hat.

L.L.

DIE MUSIKERINNEN UND MUSIKER DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS

Ein Gespräch mit dem Ersten Konzertmeister Henry Raudales

Herr Raudales, Sie stammen aus Guatemala und erhielten im Alter von vier Jahren ersten Violinunterricht von Ihrem Vater, der Konzertmeister in verschiedenen amerikanischen Orchestern und Direktor des Konservatoriums in Guatemala war. Ist das Geigenspiel für Sie tatsächlich ein Spiel gewesen – oder war es von Anfang an auch der „Ernst des Lebens“?

Es war sehr hart, gerade im Vergleich damit, wie meine Frau und ich jetzt unsere eigenen Kinder unterrichten. Sie üben jeden Tag – teilweise auch nach dem System, nach dem ich selbst Geige gelernt habe. Aber das Spielerische, das wir einbauen, habe ich als Kind nicht gehabt. Mein Vater gehörte noch der „alten Schule“ an und hat unter anderem Violine bei Zino Francescatti und Henryk Szeryng sowie Dirigieren bei Erich Kleiber studiert. Das war eine goldene Zeit damals, als

viele Europäer nach Guatemala kamen. Doch die Menschen hatten eine ganz andere Einstellung als heute. Mein Vater hat mir vorgegeben, wann ich zu üben hatte, meine Kinder sagen: „Nein, Papa, jetzt nicht.“ Ich musste jeden Tag zu einer bestimmten Uhrzeit beginnen. Und immer nur Technik: Tonleitern, Terzen, Dezimen. Einem Kind macht das keinen Spaß. Doch für meinen Vater war Musik sein Leben. Wenn ich morgens aufwachte, hatte er schon eine Schallplatte aufgelegt: die Violinkonzerte von Julius Conus, Louis Gruenberg oder Erich Wolfgang Korngold, also das ganze Repertoire von Jascha Heifetz, Symphonien von Beethoven, denn das war sein Lieblingskomponist, oder auch Oper. Seit ich mich erinnern kann, war das auch mein täglich Brot. Und die Geige war von Anfang nicht nur ein Instrument, sondern eine Stimme, ein Mittel der Identifikation, etwas, womit man Gefühle ausdrücken und eine Geschichte erzählen kann. Damit verbunden ist die Frage nach der Tradition: Woher kommt die Musik, was bedeutet sie? Das habe ich als Kind natürlich noch nicht vollkommen verstanden, aber irgendwie gespürt. Jedenfalls konnte ich aufgrund dieses Hintergrunds schon sehr früh als Solist mit Orchester auftreten: Mit fünf Jahren spielte ich den *Gold und Silber-Walzer* von Lehár fürs Fernsehen in Guatemala, mit sieben das *Moto perpetuo* von Paganini mit der North Carolina Symphony, mit neun das berühmte Mendelssohn-Violinkonzert, mit zehn das Zweite Violinkonzert von Wieniawski, dann Paganini, Tschaikowsky ...

Also waren Sie ein richtiges Wunderkind! Hätten Sie sich denn jemals einen anderen Beruf als den des Musikers vorstellen können?

Natürlich! Ich liebe Fußball und Tischtennis, spiele Schach. Und ich interessiere mich für naturwissenschaftliche Themen – zum Beispiel Quantenmechanik und subatomische Teilchen. Jetzt erprobt man sogar schon den Quantencomputer [Computer, der auf den Gesetzen der Quantenmechanik beruht]. Die Welt ändert sich so schnell! All das finde ich spannend: die String-Theorie oder die Multiversum-Theorie, eben abstraktes Denken. Ich erkläre sogar meinen Kindern schon, woher wir kommen – und dass alles mit dem „Big Bang“ begann und der Tod vielleicht nur eine Transformation ist.

Als Neunjähriger spielten Sie Yehudi Menuhin vor. War Ihnen bewusst, welch bedeutender Künstler er war?

Ja, natürlich, denn ich bin mit Künstlern wie ihm quasi aufgewachsen. Mein Vater war zu diesem Zeitpunkt Konzertmeister im North Carolina Symphony Orchestra und hatte einen Termin mit Menuhin im Hotel vereinbart. Er machte gerade Yoga, hatte keine Schuhe an. Ich spielte ihm dann drei Stücke vor. Er war so begeistert, dass er mir ein Stipendium für den Besuch seiner Schule in London anbot, was mein Vater aber nicht erlaubt hat. Trotzdem war diese Begegnung eine fantastische Erfahrung. Später habe ich Menuhin mehrfach wiedergesehen; er hat mir auch Tipps und Ratschläge gegeben. Und einmal, als ich dreizehn Jahre alt und zwischenzeitlich wieder in Guatemala war, schickte er ein Team der weltweit bekannten Sendung *300 millones* des spanischen Fernsehens für Aufnahmen zu mir – mit dem Hinweis, ich sei der Paganini Amerikas. Das war eine große Überraschung und Ehre für mich.

Zu Ihren Lehrmeistern zählten berühmte Geiger und Pädagogen wie Henryk Szeryng. Außerdem besuchten Sie die Guildhall School of Music and Drama in London. Zuvor, mit knapp siebzehn Jahren, wurden Sie Orchestermittglied der Oper in Antwerpen, gleichzeitig studierten Sie am Konservatorium. Wie war das möglich?

Ich hatte zu diesem Zeitpunkt ja schon ein großes Repertoire, auf das ich als Geiger zurückgreifen konnte, musste also „nur“ spielen. Die Theorie – Harmonielehre und vieles andere – war der schwierigere Teil. Dafür musste man lernen. Den ersten Vertrag mit der Oper hat übrigens mein Vater unterschrieben, weil ich noch nicht achtzehn war. Vormittags hatte ich also Probe, abends Vorstellung; dazwischen und an den freien Tagen war Zeit für das Studium. Das war schon anstrengend.

1985 waren Sie Preisträger beim Königin-Elisabeth-Wettbewerb in Brüssel. Erinnern Sie sich noch an die äußeren Umstände?

Ich hatte gerade eine Stelle im Orchester des Belgischen Rundfunks (BRT) bekommen, aber man wollte mir für den Wettbewerb nicht freigeben. Deshalb nahm ich zwei Wochen unbezahlten Urlaub, um mich vorzubereiten. Ich habe mir durchaus Chancen ausgerechnet – auch wenn man das ja immer schwer von sich selbst sagen kann. Es gab einen Kandidaten, von dem ich dachte, dass er mir gefährlich werden könnte: Alexander Markov, der für seine Interpretation der *Capricen* von Paganini bekannt ist. Doch es kam alles anders: Er war nicht im Finale dabei, und ich erhielt den Dritten Preis, gleichberechtigt zum Zweiten. Im Jahr danach habe ich über hundert Konzerte als Solist gegeben. Aber langfristig habe ich mich dann doch für die Laufbahn als Konzertmeister entschieden und zwölf Probespiele für diese Position in verschiedenen europäischen Ländern gewonnen; außerdem spiele ich weiterhin solistisch, widme mich auch der Kammermusik und dem Dirigieren. 1993 wurde ich Erster Konzertmeister bei den Essener Philharmonikern, 2001 kam ich in derselben Funktion zum Münchner Rundfunkorchester. Und ich bin durch meinen Lebensweg ein Weltbürger geworden. Das finde ich gut so.

1992 absolvierten Sie eine Tournee mit Nigel Kennedy, den man als eine Art Punk-Geiger kennt. Wie hat das funktioniert? Sie sind doch ganz unterschiedliche Typen!

Jein! Ich bin zwar klassisch ausgebildet, aber wenn man – so wie es bei mir zeitweise der Fall war ? in den USA zur Schule geht, lernt man auch die Popkultur kennen. Ich habe Erfahrung mit Tango, Pop und Rock; mein Bruder hatte eine Band. Mit Nigel Kennedy habe ich das Doppelkonzert von Johann Sebastian Bach gespielt. Er war als Punk gekleidet, ich nicht. Aber er erzählte mir, dass er als Schüler von Menuhin noch ganz brav Krawatte getragen hat. Bei einem unserer Auftritte riss mir eine Saite. Er merkte es, das Publikum nicht. Anschließend sagte er (was ich sehr nett fand): „Wir haben hier einen echten Paganini, er hat auf drei Saiten gespielt.“ Nach den Auftritten hat er immer schwer gefeiert, aber am nächsten Tag hat er wieder ganz diszipliniert geübt.

Sie haben parallel zu Ihrer Ausbildung als Geiger relativ früh schon mit dem Dirigieren begonnen. Wie kam es dazu?

Als ich zwischen dreizehn und fünfzehn Jahre alt war, ließ mein Vater mich am Konservatorium in Guatemala ab und zu dirigieren. Und während meines Studiums in England habe ich ein paar Mal das Orchester der Guildhall School geleitet. Später in Belgien habe ich dann mit Kollegen von der Oper zusammen Konzerte gegeben, in denen ich Solist war und weitere Werke dirigiert habe. Ich habe gemerkt, dass einem die Erfahrung des Begleitens, wie man es an der Oper praktiziert, enorm hilft. Und als Streicher weiß man ohnehin, wie man ein Pizzicato gibt oder spezielle Aspekte der Streichertechnik erklärt. Doch manchmal macht man rein äußerlich nichts, und die anderen reagieren trotzdem. Das ist erstaunlich! Anfangs habe ich auch experimentiert, und man braucht Vorbilder. Aber wenn ich zum Beispiel einfach Carlos Kleiber imitieren würde, würden die Musiker im Orchester nur lachen. Mir ist wichtig, nicht nur die Dynamik, sondern vor allem die Agogik zu vermitteln. Manchmal neige ich vielleicht dazu, zu sehr ins Detail zu gehen. Aber jede Kleinigkeit ist von Bedeutung; für eine gute Streicherkultur spielt es zum Beispiel eine Rolle, wie man einen Lagenwechsel als Portamento ausführt oder in welcher Art man das Vibrato an einer bestimmten Stelle gestaltet. Wenn man gemeinsam daran arbeitet, erreicht man eine tolle Tonqualität und Intensität.

Auch als Konzertmeister geben Sie solche Informationen ohne Worte an das Orchester weiter. Wie läuft das ab?

Meine Bewegungen zeigen an, wie viel Energie ich in eine Phrase hineinlege. Meine Körpersprache sagt also schon sehr viel. Ein Beispiel: Die Ouvertüre zu Rossinis *Guillaume Tell*, die das Münchner Rundfunkorchester im Sommer in Bad Kissingen aufgeführt hat, endet mit dem berühmten Galopp. Sobald ich mich etwas zum Orchester drehe und den Bogen selbst kaum bewege, ist klar: Niemand darf hier lauter als im dreifachen Piano spielen. Und wenn die Musik dann im Fortissimo explodiert, nehme ich wieder viel Bogen, gebe Impulse für Tempo und Dynamik. Mit solchen Effekten kann man also „spielen“. An anderen Stellen zeige ich an, wie man

ein Spiccato [Strichart mit springendem Bogen], ein Vibrato oder eine Phrasierung gestaltet, oder nehme Blickkontakt mit den Bläsern auf. So entsteht ein musikalischer Dialog im Orchester, der auch das Publikum erreicht. Wenn ich gelegentlich das Münchner Rundfunkorchester leite, achte ich auch vom Dirigentenpult aus auf solche Dinge. Zuletzt haben wir einige Werke von Carl Reinecke, darunter drei große Symphonien, für eine CD aufgenommen – und ich bin sehr stolz auf das Ergebnis! Vor etlichen Jahren schon haben wir die Streichersymphonien von Mendelssohn eingespielt, ebenfalls mit sehr viel Agogik. Denn das Wichtigste beim Musizieren ist, dass man etwas erzählt. Wenn ich auf dem Podium bin, als Geiger oder Dirigent, dann gehe ich wirklich in meine Gefühle hinein. In der letzten Saison war ich Solist in der Herz-Jesu-Kirche beim *Concerto gregoriano* von Ottorino Respighi [jetzt auf CD erhältlich]. Ich hatte gerade schreckliche Bilder von einem Verbrechen an Straßenkindern in Guatemala im Kopf, und trotzdem wollte ich mit der Musik Hoffnung und den Glauben an die Freiheit ausdrücken. Das Publikum hat das, glaube ich, gespürt.

Zuvor waren Sie Solist und Dirigent bei „Sound Visions“. Was hatte es mit diesem Projekt auf sich?

Man muss künstlerisch in alle Richtungen gehen. Deshalb habe ich mich sehr gefreut, dass wir dieses Crossover-Projekt mit dem Elektronikkünstler Julian Maier-Hauff realisieren konnten. Auf dem Programm standen Vivaldis *Sommer* aus den *Vier Jahreszeiten* und Max Richters moderne Bearbeitung davon. Dazwischen erklangen Improvisationen am Synthesizer. Die Zuhörer konnten im Raum umhergehen statt an einem Platz zu sitzen. Ich glaube, dass eine solche Konzertform bei jungen Leuten sehr gefragt ist und man mehr und mehr wegkommen wird von den Konzerten im Frack, wie sie heute noch üblich sind. Man kann natürlich auch Beethoven spielen, aber man muss versuchen, die Jugendlichen in ihrer Welt zu erreichen. Ich sehe an meinen Kindern, wie geschickt sie mit Tablet und Apps umgehen, sogar anfangen, eigene Dinge zu programmieren. Das ist die Zukunft.

An welche Konzerte mit dem Münchner Rundfunkorchester erinnern Sie sich besonders gern?

Ich möchte kein einzelnes Ereignis herausgreifen, sondern es so beschreiben: Unser Orchester besitzt Idealismus, es hat Seele. Und wir wollen geschätzt werden und Leistung bringen, denn dafür sind wir ausgebildet. Diese Art des Denkens motiviert mich. Und wir haben jetzt eine gute Besetzung mit vielen jungen Musikern, die etwas erreichen wollen. Alles ist möglich. Da sind wir wieder bei der Quantenmechanik!

Das Gespräch führte Doris Sennefelder.

BIOGRAFIEN

MARINA REBEKA

Die lettische Sopranistin Marina Rebeka ist nicht nur mit ihrer Paraderolle als Violetta (*La traviata*), sondern z. B. auch als Donna Elvira, Norma und Mimì sowie im französischen Repertoire weltweit gefragt. Internationale Aufmerksamkeit erlangte sie 2009 als Anai in Rossinis *Moïse et Pharaon* unter Riccardo Muti. Seither gastiert sie an der New Yorker „Met“, der Mailänder Scala und der Wiener Staatsoper ebenso wie in London, München und Zürich. Liederabende und Konzerte führten sie u. a. ins Prager Rudolfinum und zum Rossini-Festival in Pesaro. 2016 war sie mit der Titelpartie in Massenets *Thaïs* bei den Salzburger Festspielen zu erleben: neben Plácido Domingo und begleitet vom Münchner Rundfunkorchester. In dieser Saison nun ist Marina Rebeka die erste Artist in Residence des Orchesters; auf *Luisa Miller* folgen daher Auftritte bei einer Silvester-Gala

und in der Reihe Mittwochs um halb acht. Die gemeinsame CD *Amor fatale* mit Arien von Rossini liegt bereits vor.

CORINNA SCHEURLE

Corinna Scheurle, Mezzosopranistin mit deutsch-ungarischen Wurzeln, studierte an der Universität der Künste in Berlin sowie an der Theaterakademie August Everding in München, wo sie in Produktionen u. a. von Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* und der zeitgenössischen Oper *Flight* von Jonathan Dove mitwirkte. Zudem absolvierte sie Meisterkurse etwa bei Michelle Breedt und Kurt Widmer. Corinna Scheurle war Semifinalistin beim Wettbewerb Neue Stimmen 2015 in Gütersloh und Erste Preisträgerin des Kulturkreis-Gasteig-Musikpreises 2017. Bei der Kammeroper Schloss Rheinsberg übernahm sie die Rolle des Ruggiero in Händels *Alcina* und bei den diesjährigen Bregenzer Festspielen die Partie der Marcellina in *Le nozze di Figaro*. Als neues Mitglied im Opernstudio der Berliner Staatsoper Unter den Linden wird sie z. B. das Sandmännchen (*Hänsel und Gretel*) sowie Annina (*La traviata*) und die Zweite Dame in Mozarts *Zauberflöte* verkörpern.

JUDIT KUTASI

Die Mezzosopranistin Judit Kutasi wurde in ihrem Heimatland Rumänien ausgebildet. Dazu kamen Meisterklassen bei renommierten Künstlern wie Brigitte Fassbaender, Ann Murray, Francisco Araiza und Fabio Luisi. Am Opernhaus Zürich war Judit Kutasi zunächst Mitglied des Opernstudios und dann des Ensembles. In der vergangenen Saison wechselte sie zum Ensemble der Deutschen Oper Berlin, wo ihre besondere Leistung auch als Stipendiatin des Förderkreises gewürdigt wurde. Zu ihren Aufgaben an diesem Haus zählen u. a. die Verdi-Partien Ulrica (*Un ballo in maschera*), Azucena (*Il trovatore*) und Fenena (*Nabucco*). Am Teatro Massimo in Palermo sang Judit Kutasi die Erda in Wagners *Siegfried*, bei den Opernspielen Munot in Schaffhausen die Titelpartie in *Carmen* und in Santiago de Chile die Maddalena (*Rigoletto*). Ihr Konzertrepertoire reicht von Händels *Messiah* über Mozarts und Verdis Requiem bis hin zu Prokofjews Kantate *Alexander Newski*.

IVAN MAGRÌ

Ergänzend zu seinem Studium am Konservatorium Giuseppe Verdi in Mailand empfing Ivan Magrì auch wertvolle Unterweisungen von Luciano Pavarotti. Der sizilianische Tenor war Preisträger u. a. beim Gesangswettbewerb Riccardo Zandonai in seinem Heimatland und feierte erste Erfolge an den Opernhäusern in Genua, Bologna und Ferrara sowie mit Donizettis *Marin Faliero* beim Donizetti-Festival in Bergamo. Inzwischen ist Ivan Magrì international gefragt und sang etwa den Alfredo (*La traviata*) an der Mailänder Scala, in Venedig und Moskau sowie beim Festival in Savonlinna, den Herzog (*Rigoletto*) an der Deutschen Oper Berlin, in Turin, Budapest und Valencia, außerdem Nemorino (*L'elisir d'amore*) am Royal Opera House Covent Garden in London. Zu seinem Repertoire zählen überdies weitere Glanzrollen seines Fachs, darunter die Titelpartie in Massenets *Werther* und Arturo in Bellinis *I puritani*, aber auch selten Gespieltes von Verdi wie *I due Foscari*.

GEORGE PETEAN

Mit der Rolle des Don Giovanni debütierte der Bariton George Petean 1997 an der Oper in Cluj-Napoca (Klausenburg), wo er sich z. B. auch als Malatesta (*Don Pasquale*) und Silvio (*Pagliacci*) präsentierte. In seinem Heimatland Rumänien gewann er zudem 1999 den Wettbewerb Hariclea Darclée. Mit der Partie des Marcello (*La bohème*) in Rom betrat er dann internationales Parkett. Umfangreiche Bühnenerfahrung sammelte er von 2002 bis 2010 als Ensemblemitglied an der Staatsoper Hamburg. George Petean gastierte u. a. als Graf Luna (*Il trovatore*) bei den Bregenzer

Festspielen sowie als Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) und Edgardo (*Lucia di Lammermoor*) in Wien, außerdem in jüngerer Zeit als Iago (*Otello*) in Madrid, als Riccardo in Bellinis *I puritani* in Zürich sowie als Germont (*La traviata*) am Royal Opera House Covent Garden in London und an der New Yorker „Met“. An der Bayerischen Staatsoper wird George Petean bald in Giordanos *Andrea Chénier* zu erleben sein.

MARKO MIMICA

Von 2011 bis 2016 gehörte der kroatische Bassbariton Marko Mimica dem Ensemble der Deutschen Oper Berlin an, wo er die Titelrolle in *Le nozze di Figaro* und viele weitere Aufgaben wie Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*) und Colline (*La bohème*) übernahm. Erst kürzlich stand er dort als Heinrich der Vogler (*Lohengrin*) unter Donald Runnicles wieder auf der Bühne. Eng verbunden ist Marko Mimica auch dem Rossini Opera Festival in Pesaro, wo er 2014 die Akademie besuchte und nachfolgend u. a. in *La gazza ladra* auftrat. Gastspiele führten ihn etwa als Raimondo (*Lucia di Lammermoor*) nach Barcelona, als Ramfis (*Aida*) in die Arena von Verona, als Mustafà (*L'italiana in Algeri*) in den Oman und als Banco (*Macbeth*) zum Edinburgh International Festival. Demnächst verkörpert er an der Dresdner Semperoper den Escamillo (*Carmen*). Marko Mimica wurde an der Musikakademie in Zagreb ausgebildet und debütierte 2008 am Kroatischen Nationaltheater als Papageno (*Die Zauberflöte*).

ANTE JERKUNICA

Der gebürtige Kroat Ante Jerkunica ist derzeit einer der gefragtesten Bässe auf internationalen Bühnen. Seit 2006 gehört er dem Ensemble der Deutschen Oper Berlin an, wo er zunächst als Stipendiat aufgenommen wurde. Seither hat er dort viele Partien seines Fachs wie Sparafucile (*Rigoletto*), Gremin (*Evgenij Onegin*) und Pimen (*Boris Godunow*) gesungen; einige Wagner-Partien, darunter Fafner, Daland und Landgraf, hat er dort erstmals interpretiert. Wiederholt gastierte der Künstler bei den Salzburger Festspielen; des Weiteren trat er an den Staatsoper in Hamburg, Berlin und München sowie in Brüssel, Paris und Barcelona auf. Sein US-Debüt in Seattle als Sarastro (*Die Zauberflöte*) bedeutete einen großen persönlichen Erfolg. Eine enge Verbindung ergab sich zur Vlaamse Opera (Antwerpen/Gent), wo Ante Jerkunica u. a. König Marke (*Tristan und Isolde*) verkörperte. Weitere Verpflichtungen führten den Künstler zu den BBC Proms in London und in die Berliner Philharmonie.

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. Eine lange Freundschaft verbindet ihn zudem mit dem Zadar Chamber Orchestra; auch unterrichtete Ivan Repušić 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* 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 nun Chefdirigent des Münchner Rundfunkorchesters.

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

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk, Programmbereich BR-KLASSIK
REDAKTION **Dr. Doris Sennefelder**
GESAMTKONZEPT & LAYOUT **factor product münchen**
FOTOGRAFIE TITEL **mierswa-kluska.de**
GRAFISCHE UMSETZUNG **Antonia Schwarz, München**
DRUCK **alpha-teamDRUCK GmbH, München**

Nachdruck nur mit Genehmigung. Das Heft wurde auf chlofrei gebleichtem Papier gedruckt.

TEXTNACHWEIS: Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Originalbeiträge für dieses Heft; Inhaltsangabe: Adrienne Walder; italienisches Libretto: nach dem Klavierauszug, Ricordi, Mailand 1966; deutsches Libretto: opera-guide.ch; Biografien und Interview: Dr. Doris Sennefelder.
VERLAG: Kalmus