

## 1. Sonntagskonzert 2018/2019

14. Oktober 2018

19.00 Uhr

Ende ca. 21.45 Uhr

Prinzregententheater

Einführung mit Franziska Stürz: 18.00 Uhr im Gartensaal

### **SIGISMONDO**

Dramma per musica in zwei Akten

von Gioachino Rossini

Libretto von Giuseppe Foppa

Zum 150. Todestag des Komponisten

Münchner Erstaufführung

Konzertante Aufführung in italienischer Sprache

mit deutschen Übertiteln (Übertitel-Inspizienz: Tamara Yasmin Quick)

Pause nach dem I. Akt

*Krankheitsbedingt musste Barry Banks seine Mitwirkung im heutigen Konzert leider absagen. Dankenswerterweise hat sich Kenneth Tarver kurzfristig bereit erklärt, die Partie des Ladislao zu übernehmen.*

Direktübertragung im Hörfunk auf BR-KLASSIK

In der Pause (als Podcast verfügbar): „PausenZeichen“.

Franziska Stürz im Gespräch mit Mitwirkenden

## **Besetzung**

Hyesang Park ALDIMIRA Tochter von Ulderico und Gattin von Sigismondo (Sopran)

Marianna Pizzolato SIGISMONDO König von Polen (Mezzosopran)

Rachel Kelly ANAGILDA Schwester von Ladislao (Mezzosopran)

Kenneth Tarver LADISLAO Erster Minister von Sigismondo (Tenor)

Gavan Ring RADOSKI Vertrauter von Ladislao (Bariton)

Guido Loconsolo ZENOVITO Polnischer Adliger (Bassbariton)

Il Hong ULDERICO König von Ungarn (Bass)

Olga Watts Hammerflügel

Chor des Bayerischen Rundfunks  
Yuval Weinberg EINSTUDIERUNG

Münchner Rundfunkorchester  
Keri-Lynn Wilson LEITUNG

# SIGISMONDO

## Handlung

*Gemächer in Sigismondos königlichem Palast in Polen.*

### I. Akt

#### Nr. 1 Introduktion (Anagilda, Ladislao, Radoski, Chor)

Die Mitglieder des Hofstabs bemitleiden König Sigismondo, der unter Wahnvorstellungen leidet. Der Erste Minister Ladislao bedauert indessen sein eigenes geschundenes Herz.

Ladislao nährt in seiner Schwester Anagilda die Hoffnung, bald an Sigismondos Seite den Thron als Königin besteigen zu können.

#### Nr. 2 Kavatine mit Unterbrechungen (Sigismondo, Anagilda, Ladislao, Radoski)

Sichtlich verstört führt Sigismondo Selbstgespräche, in denen es um Schuld oder Unschuld einer Person und möglichen Verrat geht. Schließlich beklagt er den Verlust seiner Liebsten.

Sigismondo vertraut Ladislao an, in Gedanken von seiner früheren Gemahlin Aldimira verfolgt zu werden. Wegen angeblicher Untreue hatte er sie vor fünfzehn Jahren zum Tode verurteilt, jedoch nie angehört. Er bittet Ladislao darum, Ulderico, den Vater von Aldimira, auszuspionieren. Dieser war lange Zeit eingekerkert, doch nun hat er eine Armee aufstellen lassen, um den vermeintlichen Tod seiner Tochter zu rächen.

*Weitläufige Landschaft am Rande eines Waldes mit Zenovitos Haus.*

#### Nr. 3 Szene und Kavatine (Aldimira)

Gedankenverloren kommt Aldimira aus dem Wald. Sie beklagt ihr Schicksal und beteuert, Sigismondo nie betrogen und noch immer Gefühle für ihn zu haben.

Der adlige Zenovito, der Aldimira treu ergeben ist und sie damals vor dem Tod gerettet hat, erinnert daran, dass Ladislao zu jener Zeit vergeblich sein Herz an sie verloren und gegen sie intrigiert hatte. Nun gibt sich Aldimira als Zenovitos Tochter Egelinda aus.

#### Nr. 4 Chor der Jäger (Aldimira, Zenovito, Chor)

Jäger erscheinen und kündigen an, dass der König demnächst eintreffen wird.

Sigismondo sinniert über den Verlust seiner Gemahlin, während Aldimira und Zenovito die Szene unbemerkt vom Haus aus belauschen. Ladislao erscheint und berichtet Sigismondo, dass Ulderico mit seinen Soldaten das Land überrennt. Dann betritt er das Haus.

#### Nr. 5 Rezitativ und Arie (Sigismondo, Ladislao)

Im Glauben, den Geist Aldimiras gesehen zu haben, kommt Ladislao wieder heraus und fordert Sigismondo auf, selbst nachzusehen.

Als Sigismondo in „Egelinda“ dem Ebenbild Aldimiras gegenübersteht, verfällt er starken Wahnvorstellungen.

#### Nr. 6 Rezitativ und Duettino (Aldimira, Sigismondo)

Weil beide ihr Innerstes voreinander verbergen müssen, beklagt jeder für sich seine hoffnungslose Liebe, ehe sich Sigismondo in den Wald und Aldimira ins Haus zurückzieht.

Ladislao trifft auf Zenovito und stellt ihn bezüglich der Ähnlichkeit von dessen Tochter mit der totgeglaubten Angetrauten des Königs zur Rede. Zenovito hält Aldimiras falsche Identität aufrecht und

schlägt vor, Ulderico „Egelinda“ als Königin zu präsentieren, um auf diese Art wieder Frieden herzustellen. Ladislao will den Plan insgeheim durchkreuzen.

**Nr. 7 Arie (Zenovito)**

Allein zurückgelassen bittet Zenovito Gott darum, Aldimiras Ehre wiederherzustellen.

Doch dann muss er Ladislao gestehen, dass „Egelinda“ sich weigert, als Aldimira verkleidet am Hof zu erscheinen.

**Nr. 8 Rezitativ und Duett (Aldimira, Ladislao)**

Wenn sie in Zenovitos Plan einwillige, so fürchtet Aldimira, würde es ihr ergehen wie der ehemaligen Königin. Ladislao versucht sie davon zu überzeugen, sich dem Komplott anzuschließen, und wundert sich, woher die vermeintliche Waldbewohnerin vom Schicksal der ehemaligen Königin wissen könnte.

*In Zenovitos Haus.*

**Nr. 9 Finale I (Aldimira, Sigismondo, Anagilda, Ladislao, Radoski, Zenovito, Chor)**

Sigismondo, abermals von Verfolgungswahn geschüttelt, wird von Zenovito in dessen Haus begleitet. Schließlich überzeugt Sigismondo Aldimira, in den Plan Zenovitos einzuwilligen. Da wird der Wald von Uldericos Soldaten umstellt.

**II. Akt**

*Halle in Sigismondos Palast.*

**Nr. 10 Introduction (Chor)**

Sigismondo hat seine höfische Gefolgschaft einberufen.

Er möchte seine neue Königin vorstellen.

**Nr. 11 Chor (Anagilda, Radoski, Chor)**

Als Aldimira im Königinnenkleid erscheint, wird sie von allen Seiten bejubelt.

Radoski ist verblüfft von „Egelindas“ Ähnlichkeit mit Aldimira. Sigismondo bietet Aldimira den Thron an seiner Seite an.

**Nr. 12 Szene und Duett (Aldimira, Sigismondo)**

Beider Gefühle füreinander erblühen erneut, und Sigismondo ist hin- und hergeworfen zwischen der Verwechslung und dem Glauben, seine frühere Liebe wieder bei sich zu haben.

Radoski, der treu zu Ladislao steht, glaubt in der neuen Königin tatsächlich Aldimira erkannt zu haben. Anagilda jedoch versichert er, dass Egelinda den Hof verlasse, sobald ihre Aufgabe beendet sei.

**Nr. 13 Rondò (Anagilda)**

Anagilda bangt um den erhofften Thron.

**Nr. 14 Szene und Arie (Ladislao)**

Durch die äußere Erscheinung der neuen Königin wird Ladislao ständig an seinen Verrat erinnert und von Gewissensbissen eingeholt.

Radoski will Aldimira die Geschehnisse von damals beichten und verspricht ihr einen Brief, den Ladislao vor fünfzehn Jahren an sie geschrieben hatte.

**Nr. 15 Szene und Arie (Aldimira, Sigismondo, Radoski, Chor)**

Aldimira entscheidet sich endgültig für ein Leben mit Sigismondo und schließt sich als Treuebeweis den Soldaten auf dem Weg zur Schlacht an.

*In einem Tal, umgeben von hohen Bergen: auf der einen Seite die Armee Uldericos, auf der anderen das Heer Sigismondos.*

Ladislao erzählt Ulderico, dass Sigismondo einst Aldimira habe hinrichten lassen und nun die Tochter eines Vertrauten als Aldimira ausbeute.

**Kleiner Marsch und Nr. 16 Quartett (Aldimira, Sigismondo, Ladislao, Ulderico)**

Als sie und Sigismondo mit ihrem Gefolge eintreffen, fühlt Ulderico, dass es seine Tochter sein muss, ist aber noch überzeugt, hintergangen zu werden, und ruft zu den Waffen. In der Schlacht zerstreuen sich alle.

Ulderico ermuntert Ladislao, über Egelinda nach Gutdünken zu verfügen, falls er sie aufgreife.

**Nr. 17 Große Szene und Arie (Aldimira, Sigismondo, Ladislao, Ulderico, Chor)**

Sigismondo will sich seinem Schicksal ergeben und sucht den Tod auf dem Schlachtfeld, wird jedoch von Uldericos Soldaten entwaffnet. Ladislao verfolgt Aldimira, stürzt dabei und gesteht – völlig benommen – seinen einstigen Verrat. Aldimira bekennt ihre Liebe zu Sigismondo.

Mithilfe des Briefs, den Radoski ihr ausgehändigt hat, gibt sie sich endgültig als Aldimira zu erkennen. Ladislao wird von Sigismondo zu lebenslanger Gefängnisstrafe verurteilt.

**Nr. 18 Finale II / Finaletto (Aldimira, Sigismondo, Ladislao, Ulderico, Chor)**

Aldimira und Sigismondo schließen sich glücklich vereint in die Arme.

\*\*\*

DORIS SENNEFELDER

**WAHNSINN MIT METHODE**

**Zu Gioachino Rossinis Oper „Sigismondo“**

**Entstehung des Werks:**

Oktober bis Dezember 1814

**Uraufführung:**

26. Dezember 1814 am Gran Teatro La Fenice in Venedig

**Lebensdaten des Komponisten:**

\* 29. Februar 1792 in Pesaro (italienische Adriaküste)

† 13. November 1868 in Paris (Arrondissement Passy)

In Gioachino Rossinis 1814 uraufgeführter Oper *Sigismondo* hat – um es mit einem geflügelten Wort aus Shakespeares *Hamlet* zu sagen – der Wahnsinn Methode: Mehrfach wird die Titelfigur, der fiktive polnische König Sigismondo, in seinen psychischen Extremzuständen vorgeführt, und auch das Bewusstsein seines Gegenspielers Ladislao erscheint an entscheidender Stelle der Handlung buchstäblich „verrückt“. Der Witz daran: Erst durch Verwirrung und geistige Umnachtung werden innere Befindlichkeiten offenbar, erst das Delirium bringt die Wahrheit ans Licht. Mit solch einer „Wahnsinnsoper“, wie der Schweizer Rossini-Experte Reto Müller dieses zweiaktige Drama per musica nennt, beabsichtigte der Komponist in der Karnevalssaison 1814/1815, das Publikum des Gran Teatro La Fenice in Venedig für sich einzunehmen. Und die Chancen dafür standen nicht schlecht: Schließlich hatte Rossini 1813 am selben Haus mit dem Melodramma eroico *Tancredi* die Grundlage für seinen europäischen Ruhm gelegt und zugleich seine musikalisch-dramaturgische Formensprache etabliert. Ebenfalls in der Lagunenstadt, jedoch am Teatro San Benedetto, war wenig später mit *L'italiana in Algeri* ein großer Erfolg zu verbuchen gewesen – nun modellhaft im komischen Genre. Optimistisch schrieb Rossini daher einige Wochen vor der Premiere von

Sigismondo an seine Mutter: „Meine Oper wird, wenn ich mich nicht irre, gut gehen. Die Sänger sind höchst zufrieden mit ihrem Part.“ Und am Urteilsvermögen der Solisten wird man nicht zweifeln wollen; immerhin befanden sich darunter so angesehene Künstler wie Maria Marcolini, der Rossini vor der Hosenrolle des Sigismondo bereits die Partie der Isabella in *L'italiana in Algeri* auf den Leib geschrieben hatte.

Auch inhaltlich konnte Rossini sich in Sicherheit wähen. Das Sujet – eine böswillig in Misskredit gebrachte und von ihrem Mann verstoßene Frau lebt im Verborgenen, bis sie wiedergefunden, rehabilitiert und mit ihrem Gemahl aufs Neue vereint wird – fußt auf einer langen Tradition (siehe Extratext). Und dass sich dieser weitverzweigte Themenkreis bühenwirksam gestalten lässt, hatte Rossinis Librettist Giuseppe Foppa vor *Sigismondo* schon mehrfach bewiesen: mit einem eigenen Theaterstück, zwei Textbüchern für den Komponisten Carlo Coccia sowie dem Libretto zu Rossinis *L'inganno felice*. Exklusiv – so weiß man aus der Literatur- und Theatergeschichte – musste ein Stoff damals eben nicht sein; vielmehr lag der Reiz oft in der Variation des Bekannten und Vertrauten. „Denken Sie daran, dass alle hier mit Ihrer Person den Moment verknüpfen und herbeischnen, Ihre einmalige Begabung bewundern zu dürfen“, hatte überdies der Impresario Luigi Facchini an Rossini geschrieben, bevor dieser auch nur eine einzige Note zu *Sigismondo* komponiert hatte. An Vorschusslorbeeren mangelte es also nicht, und die Rahmenbedingungen passten. Trotzdem erlebte Rossini am 26. Dezember 1814 im Gran Teatro La Fenice ein Fiasko. Nur der Höflichkeit der Venezianer war es zu danken, dass sie ihre Langeweile nicht übermäßig zur Schau stellten. Immerhin vierzehn Vorstellungen gingen dort über die Bühne, doch nur acht weitere Produktionen in anderen Städten schlossen sich an, zuletzt 1827 in Bologna. Erst ab den 1990er Jahren wurde das Werk durch die Veröffentlichung in der Kritischen Gesamtausgabe, durch Aufführungen in Rovigo, Treviso und Savona, beim Festival Rossini in Wildbad und beim Rossini Opera Festival in Pesaro sowie durch zwei CD-Mitschnitte verdientermaßen aus dem Dornröschen-Schlaf geweckt. Was also könnte das Publikum der Uraufführung irritiert haben?

Grundlegend für das Verständnis dieser Oper ist, wie so oft, die Vorgeschichte der Handlung, die sich erst nach und nach enthüllt: König Sigismondo hat seine Frau Aldimira zum Tode verurteilt, nachdem er sie aufgrund einer Intrige seines Ersten Ministers Ladislao für untreu hielt. Gepeinigt von Gewissensbissen, leidet er unter Wahnvorstellungen. Diese werden bereits in der Introdution (Nr. 1) vom Hofstaat beklagt. Die Aufttrittsarie (Nr. 2) offenbart dann vollends den bemitleidenswerten Zustand des Herrschers. Schon ihre Bezeichnung als „Cavatina con interruzioni“ (Kavatine mit Unterbrechungen) verrät dabei Sigismondos innere Zerrissenheit. Der erste Satz – zu erwarten wäre ein ruhiges, koloraturenreiches Cantabile – besteht aus einem gehetzt wirkenden Allegro. Sigismondos Verfassung, in der Szenenanweisung als (geistige) „Unordnung“ bezeichnet, ist deutlich aus der Musik herauszuhören: Motivisch gebundene Phrasen wechseln mit rezitativischen Takten ab, sodass ein melodisches Kontinuum nicht entstehen kann. Sigismondo fühlt sich verfolgt von seiner (vermeintlich) toten Gattin – wie Prinz Hamlet vom Geist seines Vaters in der Shakespeare'schen Tragödie. Erst im zweiten Satz der Arie stellt sich Stabilität ein: Sigismondo ist sich seines schmerzlichen Verlusts gewiss, was mit den zwei straff rhythmisierten Strophen einer sogenannten Cabaletta zum Ausdruck kommt. Rossini beherrschte also die musikalischen Formen schon vor seinen bedeutenden Opern der Neapler Zeit meisterhaft; er spielte mit ihnen, um in raffinierter Abweichung von der kompositorischen Norm der Handlung gerecht zu werden.

Das Hin- und Hergleiten zwischen Wahn und Wirklichkeit, zwischen Realität und Schein wird indessen zum eigentlichen Thema in *Sigismondo*. Als der König und sein Kontrahent Ladislao die angeblich ermordete, in Wahrheit aber von Zenovito gerettete Aldimira erblicken, die unter dem Namen Egelinda in ländlicher Abgeschiedenheit am Waldesrand lebt, verlieren sie beinahe den Verstand. Wen sie wirklich vor sich haben, begreifen sie nicht, sodass Aldimira die beiden immer mehr in die Verunsicherung treiben kann. Gleichzeitig dreht aber auch Sigismondo an der Schraube des Irrsinns, indem er die scheinbare Ähnlichkeit Egelindas und Aldimiras ausnutzt und seinem Hofstaat Egelinda als wiederauferstandene Aldimira präsentiert – während doch beide Frauen ein und dieselbe Person sind. Auf emotionaler Ebene kulminiert das Verwirrspiel im Duett Aldimira/Sigismondo im II. Akt. Nicht zufällig rang Rossini hier offenbar damit, was dem Publikum zuzumuten sei, denn es existieren zwei alternative Versionen des Ensembles: eine traditionellere (Nr. 12a „Se ricuso i doni tuoi“) und eine dramatischere (Nr. 12 „Tomba di morte e orrore“; heute zu hören). In Letzterer stellt Sigismondo seinem Gegenüber die entscheidende Frage: „Aber wer bist du?“ Nun könnte eine klassische Wiedererkennungsszene folgen, ganz nach dem Muster der Anagnorisis, einem wichtigen Kunstgriff der griechischen Tragödie. Stattdessen bezeichnet sich Aldimira erneut als Egelinda. Der Moment der Erkenntnis ist vertagt. In seligen Terz- und Sextparallelen beschwört das Paar gegenseitige Zuneigung,

denn die Musik weiß mehr als die handelnden Personen: Aldimira und Sigismondo – und nur diese beiden – gehören zusammen.

Der Unwahrscheinlichkeiten sind freilich noch nicht genug. Auch Aldimiras Vater Ulderico, der gegen Sigismondo Krieg führt, lässt sich täuschen und erkennt in Egelinda nicht die eigene Tochter. Dass einzig ein weiterer Moment des Deliriums zum Befreiungsschlag werden kann, verwundert insofern nicht. Zur Schlüsselfigur wird dabei Ladislao, der Aldimira einst wegen zurückgewiesener Zuneigung verleumdet hatte. Ihm, dem Bösewicht, ist – anders als etwa später bei Giuseppe Verdi – das Tenorfach zugeteilt, während das Liebespaar von zwei Frauen (Sopran, Mezzosopran) dargestellt wird. Virtuose Koloraturen durchziehen Ladislaios Soli, wodurch sich allmählich die seelischen Brüche dieses Intriganten zeigen, den die unklare Identität von Aldimira-Egelinda mürbe macht. Als er sie verfolgen will, stürzt er und gesteht – völlig benommen – endlich die Wahrheit: Aldimira ist unschuldig. Geradezu unspektakulär wird im Schlussgesang das Happy-End beschworen, nachdem Sigismondo realisiert hat, dass er seine für immer verloren geglaubte Frau längst wiedergefunden hat. Den Fokus aber hatte Rossini eine ganze Oper lang auf etwas ganz anderes gelegt: nämlich auf das Nachzeichnen seelischer Ausnahmezustände. Belcanto fungiert hier also nicht als harmloser Schöngesang, sondern als klingendes Psychogramm von Menschen, denen die beruhigenden Gewissheiten des Lebens abhandengekommen sind.

Nur scheinbar widerspricht diesem Befund die Tatsache, dass Rossini sich angesichts der damaligen Produktionsprozesse und des erforderlichen Arbeitstempos generell immer wieder selbst zitierte. Dies gilt auch für Sigismondo, wobei sich die Anleihen aus früheren Werken in Grenzen halten. Bedeutender sind die Übernahmen von Passagen aus eben dieser – vielleicht wegen ihres experimentellen Charakters vom Publikum verschmähten – Oper in nachfolgende Kompositionen. Markantestes Beispiel: die Einführung des II. Akts, in der die Hölflinge leise wispernd mutmaßen, was Sigismondo ihnen gleich präsentieren wird, ehe Egelinda „verkleidet“ als Aldimira erscheint. Transponiert in eine andere Tonart und mit verändertem Vokalsatz findet sich der Hauptthemenkomplex 1816 in der Einführung des I. Akts von *Il barbiere di Siviglia* wieder. Auch hier geht es geheimnisvoll zu: Der Diener Fiorello hat alles für ein Ständchen vorbereitet, das Graf Almaviva seiner angebeteten Rosina bringen möchte. Das musikalische Material wird also, wie das Beispiel zeigt, in aller Regel situationsbezogen wiederverwertet, der ursprüngliche Charakter bleibt erhalten. Sigismondo aber besitzt durchaus ein individuelles Klangbild, wozu auch einige Details der Instrumentierung beitragen. So kennzeichnen zwei Englischhörner und zwei Piccoloflöten in Aldimiras erster Arie (Nr. 3) ihr Versteck in ländlicher Idylle als einen Ort der Unschuld und Reinheit. Und die in zwei Gruppen aufgeteilten Kontrabässe in Zenovitos einziger Solonummer (Nr. 7) machen mit ihren dunkel getönten, anfangs etwas behäbigen Einwüfen klar, dass diesem Adligen die Rolle eines väterlichen Freundes zukommt. Denn er war es, der Aldimira nach der Verurteilung durch Sigismondo in seine Obhut genommen hat.

Für solche Feinheiten hatten die Kritiker 1814 kein Ohr. Sie tadelten zum einen Foppas Libretto und betonten zum anderen, von Rossini habe man mehr erwartet. Vielleicht aber hatten sie genau genommen nicht mehr, sondern anderes erwartet: nämlich einen zweiten *Tancredi*, ein Werk von ebenmäßiger Schönheit, wie in *Marmor* gemeißelt. Und nicht eine Oper, die in seelische Abgründe blicken lässt und dem Wahnsinn breiten Raum gibt. Rossini indessen bewies mit dieser Komposition – ob bewusst oder unbewusst – ein untrügliches Gespür für das Zeitgeschehen und die Befindlichkeiten am Uraufführungsort Venedig. Napoleons Flotte hatte 1797 das Ende der jahrhundertealten, einst so stolzen Republik besiegelt. In der Folge stand die Stadt abwechselnd unter französischer und österreichischer Herrschaft, bevor 1866 das Joch der Habsburger abgeschüttelt werden konnte und Venedig in das Königreich Italien eingegliedert wurde. Mit wechselnden Identitäten und ungewissen Perspektiven, wie sie in *Sigismondo* verhandelt werden, kannten die Venezianer sich aus.

## **ZWISCHEN TRADITION UND EXPERIMENT**

Zur Motiv- und Stoffgeschichte von Rossinis „*Sigismondo*“

Legenden, Mythen, Historie und Literatur – all dies bildete seit den Anfängen der Oper einen riesigen Fundus, aus dem sich immer wieder schöpfen ließ. Figuren wie Armida, Orpheus, Faust oder Don Juan erfreuten sich dabei besonderer Beliebtheit, und auch die Gestalt der Geneveva regte die Fantasie von

Librettisten und Komponisten vielfach an. Rossinis Oper *Sigismondo* basiert auf genau diesem Stoff – obschon man es zunächst aufgrund des Titels nicht vermuten würde. Zudem trägt die weibliche Hauptperson hier den Namen Aldimira und ist insofern erst bei näherem Hinsehen als motivische Verwandte von Geneveva zu erkennen. Ursprünge im frühen französischen Roman lassen sich jedenfalls für dieses Thema ebenso ausmachen wie ein Zusammenhang mit der Legende der Geneveva von Brabant, die im 14. Jahrhundert im Umkreis von Kloster Laach niedergeschrieben wurde. Stets geht es dabei um eine unbescholtene Ehefrau, die fälschlich der Untreue bezichtigt und zum Tode verurteilt wird. Sie kann jedoch entkommen und lebt in Abgeschiedenheit, bis sich alles aufklärt und die Versöhnung mit dem Gatten zu einem glücklichen Ende führt.

Diese herzergreifende Geschichte fand in ganz Europa Verbreitung – vom Puppen- und Volksschauspiel über geistliche Dramen bis hin zu den Theaterstücken von Ludwig Tieck und Friedrich Hebbel, auf denen wiederum Robert Schumanns einzige Oper Geneveva beruht. In Italien bildete nicht zuletzt die entsprechende Episode aus Ariosts Epos *Orlando furioso* einen wichtigen Steinbruch für Librettisten. Schier unüberschaubar sind im 18. und 19. Jahrhundert die Beispiele für den Typus des verfolgten Mädchens oder der fälschlich verdächtigten Frau. Rossinis Textdichter Giuseppe Foppa hatte eine Vorliebe für dieses Sujet, mit dem er sich mehrfach beschäftigte. In *Sigismondo* wird es ganz aus der Perspektive des Titelhelden heraus dargestellt. Ungewöhnlich ist überdies eine inhaltliche Parallele zu Shakespeares *Hamlet*: Sigismondo glaubt sich vom Geist seiner Gattin verfolgt. Modern, ja geradezu experimentell erscheint dabei die psychologische Komponente, die von Rossini mit musikalischen Mitteln noch unterstrichen wird: Erst die wahnhafte Verblendung ermöglicht es, die Wahrheit zu erkennen. Eine besondere Bedeutung beansprucht schließlich sogar der Schauplatz Polen samt seiner einstigen Hauptstadt Gnesen. Aufgeteilt unter den Nachbarmächten, war das Land 1795 wieder einmal von der europäischen Bildfläche verschwunden – wie in ein mystisches schwarzes Loch. Der ideale Ort also für eine Handlung, die vor allem im Innern der Figuren stattfindet. Und einen exotischen Anstrich hatte Polen für das italienische Publikum allemal; davon zeugen neben Rossinis *Sigismondo* eine ganze Reihe weiterer Opern, von Cherubinis *Lodoïska* bis hin zu Verdis *Un giorno di regno*.

D. S.

## „EIN DOLCE IN DEM REICH DER TÖNE“

Wie Rossini München eroberte

Um es gleich vorwegzunehmen: Gioachino Rossini war nie persönlich in München, aber das Herz der Opernliebhaber hat er hier schon vor 202 Jahren im Sturm erobert. Im Sommer/Herbst 1816 nämlich gastierte die Truppe des italienischen Impresarios Antonio Cera an der Isar. Als erstes präsentierte man *L'italiana in Algeri*: ein Werk, das dem Komponisten wenige Jahre zuvor in seinem Heimatland zum Durchbruch verholfen hatte. Die Münchner Premiere aber war tatsächlich die allererste Rossini-Aufführung in Deutschland. Unmittelbar darauf folgten die Farce *L'inganno felice* und das Melodramma eroico *Tancredi*. Von der Begeisterung des Publikums zeugt ein 13-strophiges Gedicht, das in der Baierischen National-Zeitung erschien: „Dich Lieblicher, in jugendlicher Schöne“, heißt es da, „dich mein Rossini! nenne ich zuerst, der du ein Dolce in dem Reich der Töne, der süßen Lust am meisten uns gewährst“. Auch die Königsfamilie konnte sich dieser Magie nicht entziehen; zur Verlobung von Prinzessin Charlotte Auguste stand unter anderem Rossinis ursprünglich zur Fastenzeit komponiertes Stück *Ciro in Babilonia* auf dem Programm. In der Folge behauptete sich Rossini nachdrücklich auf dem Spielplan des Hoftheaters. Und 1833, nur vier Jahre nach der Pariser Uraufführung, kam sogar sein letztes Bühnenwerk *Guillaume Tell* heraus, freilich in deutscher Sprache. *Sigismondo* hingegen wurde in der bayerischen Landeshauptstadt nie gezeigt und erlebt im heutigen Konzert seine Münchner Erstaufführung.

## BIOGRAFIEN

### HYESANG PARK

Die Sopranistin Hyesang Park gab während ihres Bachelorstudiums an der Seoul National University ihr Operndebüt als Violetta (*La traviata*) an der Korea National Opera. An der Juilliard School in New York absolvierte die Südkoreanerin dann ihren Master in Gesang und ein Zusatzdiplom im Opernfach. Außerdem



nahm sie bis zum Sommer 2018 an einem Förderprogramm für junge Talente der New Yorker „Met“ teil. Zu ihren Auftritten zählten z. B. die Juliette in Gounods *Roméo et Juliette* an der Korea National Opera in Seoul, Najade (*Ariadne auf Naxos*) beim Glyndebourne Festival und Despina (*Le nozze di Figaro*) an der Bayerischen Staatsoper. In dieser Spielzeit wird sie u. a. als Musetta (*La bohème*) an der Komischen Oper in Berlin und als Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) in Glyndebourne auftreten. Ihr Erfolg wird auch dank ihrer zahlreichen Auszeichnungen ersichtlich, darunter der Erste Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb der Gerda Lissner Foundation.

### MARIANNA PIZZOLATO

Ausgebildet am Konservatorium in Palermo, widmet sich die italienische Mezzosopranistin Marianna Pizzolato intensiv dem Belcanto. 2002 gab sie ihr Operndebüt in Piacenza bezeichnenderweise mit der Titelrolle in Rossinis *Tancredi*. Seither verkörperte sie beim Rossini Opera Festival in Pesaro u. a. die Marchesa Melibea (*Il viaggio a Reims*) sowie die weiblichen Hauptfiguren in *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia* und *La Cenerentola*. Viele weitere Engagements für Werke dieses Komponisten erhielt sie von Opernhäusern weltweit – bis hin zur New Yorker „Met“. Doch Marianna Pizzolato sang z. B. auch die Ottavia in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* bei den Salzburger Festspielen, die Titelpartie in Händels *Serse* mit Les arts florissants in Caen, die Dorabella (*Così fan tutte*) in Neapel und die Elisabetta in Donizettis *Maria Stuarda* in Barcelona. Im Konzertbereich arbeitete sie mit Dirigenten wie Charles Dutoit, Riccardo Muti und Antonio Pappano zusammen.

### RACHEL KELLY

Die irische Mezzosopranistin Rachel Kelly war von 2013 bis 2015 Teilnehmerin des Jette Parker Young Artist Programme am Royal Opera House in London, wo sie u. a. als Javotte in Massenets *Manon*, Pisana in Verdis *I due Foscari* und Mirinda in Cavallis *L'Ormindo* überzeugte. Als sie 2015 an der Operalia Competition teilnahm, wurde Plácido Domingo dort auf sie aufmerksam und lud sie ein, mit ihm in der Dubliner Konzerthalle 3Arena aufzutreten. Ihr Repertoire erweiterte sie mit Rollen wie Donna Elvira (*Don Giovanni*) an der Northern Ireland Opera, Catherine in Stuart MacRaes *The Devil Inside* an der Scottish Opera, Dorabella (*Così fan tutte*) im Rahmen von Glyndebourne on Tour und Sesto in Händels *Giulio Cesare* bei der Early Opera Company. Diese Spielzeit wird sie als L'eternità und als Giunone in Cavallis *La Calisto* am Teatro Real in Madrid debütieren, mit dem Ulster Orchestra Mozarts Requiem aufführen und ein Recital bei der Wexford Festival Opera geben.

### KENNETH TARVER

Im Fach des eleganten „Tenore di grazia“ hat sich der aus Detroit stammende Tenor Kenneth Tarver einen exzellenten Ruf erarbeitet. Ausgebildet u. a. an der Yale University, sammelte er wichtige Erfahrungen bei einem Ausbildungsprogramm der New Yorker „Met“. Seither hat sich eine internationale Karriere entwickelt, die ihn z. B. für *Così fan tutte* unter Sir Colin Davis ans Royal Opera House Covent Garden nach London, für *Don Giovanni* unter Claudio Abbado und Daniel Harding nach Aix-en-Provence sowie für *Il barbiere di Siviglia* an die Bayerische Staatsoper, die Dresdner Semperoper und nach Sydney führte. Auch beim Festival Rossini in Wildbad zeigte Kenneth Tarver mehrfach sein Können. Im Konzertbereich sang er z. B. in Mozarts Requiem unter Frans Brüggen und in Berlioz' *Les nuits d'été* unter Pierre Boulez. Beim Münchner Rundfunkorchester war er bereits in einem Weihnachtskonzert mit Bobby McFerrin und als Lindoro in Rossinis *L'italiana in Algeri* zu erleben.

### GAVAN RING

Der irische Bariton Gavan Ring erregte 2014 Aufsehen, als er beim Glyndebourne Festival die Partie des Nardo in Mozarts *La finta giardiniera* übernahm und damit den übrigen Mitwirkenden „die Show stahl“ (*The Independent*). Er studierte Gesang an der Royal Irish Academy und am National Opera Studio in London, war 2012 Jerwood Young Artist an der Glyndebourne Festival Opera und erhielt u. a. den Peter Hulsen Orchestral Song Award (2013). Zu seinem Repertoire gehören z. B. Schaunard (*La bohème*), *Don Giovanni*, Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) und Horatio in Brett Deans *Hamlet*. In dieser Saison debütierte er bereits bei den BBC Proms mit dem London Symphony Orchestra unter Sir Simon Rattle als Katze und Standuhr in Ravels *L'enfant et les sortilèges* und wird er u. a. mit dem RTÉ National Symphony Orchestra in der

National Concert Hall in Dublin Brittens *War Requiem* aufführen sowie Papageno (*Die Zauberflöte*) an der Opera North in Leeds singen.

### GUIDO LOCONSOLO

Bereits als Akademiast an der Mailänder Scala übernahm der italienische Bassbariton Guido Loconsolo bedeutende Rollen, darunter Guglielmo (*Così fan tutte*) und Graf Almaviva (*Le nozze di Figaro*). Mittlerweile kann der Sänger auf eine internationale Karriere verweisen, die ihn u. a. als Leporello (*Don Giovanni*) an die Dresdner Semperoper, nach Tel Aviv und ans Bolschoi-Theater in Moskau sowie als Papageno (*Die Zauberflöte*) zum Festival in Macerata geführt hat. Mit Händels *Giulio Cesare in Egitto* war er an der New Yorker „Met“ sowie als Ford (*Falstaff*) und Masetto (*Don Giovanni*) beim Festival in Glyndebourne zu erleben. Des Weiteren zählen zu seinem Repertoire u. a. Escamillo (*Carmen*), Belcore (*L'elisir d'amore*) und Schaunard (*La bohème*). 2019 wird Guido Loconsolo erneut als Leporello auf der Bühne stehen – dieses Mal in Rom – und wiederum seine Qualitäten im Rossini-Fach beweisen: mit *Ermione* in Neapel und als Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*) in Parma.

### IL HONG

Der südkoreanische Bass Il Hong absolvierte sein Gesangsstudium am College of Music der Yonsei University in Seoul und anschließend an der Hochschule für Musik Freiburg. Währenddessen sang er bereits verschiedene Rollen, z. B. Don Alfonso (*Così fan tutte*) und die Titelpartie in *Don Pasquale*. Danach war er Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper und nachfolgend im Ensemble des Landestheaters Detmold. Von 2011 bis 2016 gehörte er dem Ensemble der Wiener Staatsoper an, wo er u. a. Bartolo in *Il barbiere di Siviglia* und *Le nozze di Figaro* sowie Colline in *La bohème* sang. Gastengagements führten ihn zum Klangvokal Musikfestival Dortmund, zur Nordwestdeutschen Philharmonie und zur schwedischen Opera på Skåret. Als Finalist der Competizione dell'Opera in Dresden (2008) durfte er in der Semperoper Bartolos Verleumdungsarie (*Il barbiere di Siviglia*) interpretieren. 2011 erreichte er den Zweiten Preis beim Concorso Internazionale Voci Verdiane in Busseto.

### KERI-LYNN WILSON

Keri-Lynn Wilson wurde an der Juilliard School in New York in den Fächern Flöte und Orchesterleitung ausgebildet und war Assistentin von Claudio Abbado bei den Salzburger Festspielen. Nach einem mehrjährigen Engagement beim Dallas Symphony Orchestra startete sie ihre internationale Karriere als Gastdirigentin. Zudem war sie in der Saison 2014/2015 Generalmusikdirektorin der Slowenischen Nationalphilharmonie in Ljubljana. Keri-Lynn Wilson präsentierte z. B. *Il barbiere di Siviglia*, *La traviata* und *Madama Butterfly* an der Bayerischen Staatsoper, *Rusalka* in Prag, *Carmen* in Warschau und *Don Carlo* am Bolschoi-Theater in Moskau. An der English National Opera in London sowie am Pult der NDR Radiophilharmonie war sie mehrfach zu erleben. Beim AUDI Musiksommer 2017 leitete sie Gounods *Roméo et Juliette* mit dem Münchner Rundfunkorchester. Überdies arbeitete die Kanadierin u. a. mit den Prager Philharmonikern und dem Iceland Symphony Orchestra zusammen.

## DIE MUSIKERINNEN UND MUSIKER DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS

### Ein Gespräch mit dem Solopauker Christian Obermaier

*Christian Obermaier, Sie sind ausübender Musiker und Pädagoge, gehören seit 1991 dem Münchner Rundfunkorchester an. Zudem haben Sie sich einen Bereich erarbeitet, der auf Ihrer Website durch den Begriff Puremind schon umrissen wird. Worum geht es dabei?*

Das ist ein Bereich, der sich aus vielen „Berufungen“ und Fortbildungen zusammensetzt. Ich suche immer noch nach einem treffenden Namen für diese Tätigkeiten. Im Moment nenne ich es Mentaltraining, weil das den Kern der Sache trifft. Da spielt viel aus dem Yoga hinein, wobei ich das nicht auf die körperlichen Übungen reduziere, sondern die ganze spirituelle Welt mit einbeziehe. Es ist viel aus der Kinesiologie dabei,

also aus der energetischen Sicht des Menschen – und dank meiner Heilpraktikerausbildung auch viel aus der Medizin. All dies formt sich zu dem, was ich heute weitergebe.

*Am Anfang Ihres Werdegangs sah es aber erst einmal nach einer typischen Musikerlaufbahn aus. Wie kamen Sie zum Schlagzeug?*

Der Ursprung war ganz klassisch: mit einem Persil-Karton und zwei Kochlöffeln unter dem Küchentisch. Damals gab es noch keine Kinderschlagzeuge, und meine Großeltern brachten mir von einem Italienurlaub ein eigens zusammengestelltes Spielzeug-Instrumentarium mit. Gemeinsam mit meinem Vater, der Hobbymusiker ist, habe ich dann Tanzmusik gemacht. Die ersten Titel, die ich zuhause gelernt habe, waren leichte Jazznummern wie *Sweet Georgia Brown* oder *Tea for Two*. Später bin ich mit einer Drei-Mann-Band auf Hochzeiten und Faschingsbällen aufgetreten – wo man eben so spielt, auf dem Land. Dazu kamen Klavier- und Kompositionsunterricht, weil mir sehr schnell eigene Sachen eingefallen sind. Am Gymnasium gab es erste Auftritte, und ich war sehr stolz darauf, am großen Flügel meine kleinen Stücke zu präsentieren. Privatunterricht bei Arnold Riedhammer von den Münchner Philharmonikern und das Studium bei ihm führten schließlich zur ersten Anstellung. Ein relativ geradliniger Weg also.

*Beim Sinfonieorchester Münster waren Sie als Solopauker mit Verpflichtung zum Schlagzeug engagiert. Was haben Sie von dort „mitgenommen“?*

Ich habe sehr positive Erinnerungen an diese Zeit, weil es ein breiter Spielplan war – vom Konzertrepertoire mit großen Werken wie der „Vierten“ und der „Fünften“ von Tschaiakowsky oder der *Alpensinfonie* von Richard Strauss über Opern wie *La bohème* und *Die schweigsame Frau* bis hin zur Operette. Da haben wir uns im Schlagzeug eine Stimme aus fünf Partien zusammengeschrieben, damit man es alleine spielen konnte. Auf diese Weise habe ich sehr viel gelernt. Und in dem breit gefächerten Programm des Münchner Rundfunkorchesters habe ich dann das wiedergefunden, was in Münster seinen Anfang genommen hatte.

*Was hat Sie 1991 zum Wechsel veranlasst?*

Erst einmal: München! Denn ich komme ja aus Bayern. Zweitens diese unglaubliche Vielfalt – zum Beispiel mit den Crossover-Projekten, die mich sehr angezogen haben. Ich empfind und empfinde es immer noch als Geschenk, mit Persönlichkeiten wie dem Jazzmusiker und Filmmusikkomponisten Lalo Schiffrin oder mit Ray Brown, einer Jazzlegende, gemeinsam auf der Bühne gespielt zu haben. Und ich kenne kein anderes Orchester, das derartige Projekte auf einem solchen Niveau vorweisen kann. Nach wie vor fasziniert mich, dass diese Kombination aus Jazz und Klassik zusammenpasst!

*Sie waren zunächst als Schlagzeuger verpflichtet, seit 1992 sind Sie Solopauker. Bedeutete das den Wechsel vom Generalisten zum Spezialisten?*

Beides sind Spezialaufgaben, ich sehe es als verschiedene Funktionen im Orchester. Als Solopauker kann man aus meiner Sicht großen Einfluss auf den gesamten Orchesterklang und auf die musikalische Gestaltung nehmen. Der Pauker kann mitführen, wenn sich das Tempo verändert, unterstützen, wenn sich Höhepunkte in der Musik ankündigen, und dem Bläserapparat rhythmische Struktur geben. Wenn man es gut macht, hängen die Kollegen sich gerne an die Pauke dran. Das ergibt ein harmonisches Miteinander, das für mich sehr viel mit Intuition und weniger mit rationalem Denken zu tun hat. Man braucht einen „sechsten Sinn“: Wohin geht es gerade, was will der Dirigent, und was machen die verschiedenen Instrumentengruppen? Auch der Schlagzeuger liefert Struktur, weil sein Part ebenfalls sehr rhythmisch angelegt ist. Aber das geht dann etwas mehr in Richtung Effekt.

*Die Pauke spielt ja traditionell die Tonika und die Dominante, die beiden wichtigsten Töne einer Tonart...*

Die Pauke hat alle Töne! Historisch begann es zwar mit zwei Pauken, die auf Tonika und Dominante gestimmt waren. Aber die Moderne hat viel mehr auf Lager. Durch die heutigen Pedalpauken sind sämtliche Effekte möglich, was es sehr anspruchsvoll und interessant macht. Bei vielen Werken haben wir auf den Pedalen wahre Tänze zu vollführen. Und in dieser Saison wartet eine besondere Herausforderung auf das Orchester: die Zusammenarbeit mit unserem Artist in Residence, dem Schlagzeuger Simone Rubino. Er ist

mit seinen jungen Jahren schon ein herausragender Künstler. Ich habe seinen Werdegang verfolgt, auch hier beim ARD-Musikwettbewerb; deshalb freue ich mich sehr auf die drei Konzerte mit ihm.

*Neben Ihrer Tätigkeit als Musiker beschäftigen Sie sich wie schon erwähnt seit Langem mit mentalen Techniken. Was brachte Sie dazu?*

Der Samen wurde schon im Studium gesetzt. Von meinem Lehrer Arnold Riedhammer kam der Impuls, etwas in dieser Richtung zu machen, denn in unserem Beruf sind mentale Stärke und emotionale Ausgeglichenheit sehr wichtig. Doch das einzige, was ich fand, war ein Kurs für autogenes Training vom Gesundheitspark, unten im Olympiastadion, zu dem ich samstags dann gegangen bin. Oben riefen sie „Tor!“, und unten lagen zehn Menschen im Kreis und sagten vor sich hin: „Mein Arm ist schwer, mein Arm ist ganz warm ...“ Ich merkte zwar, dass es funktioniert, aber ich konnte den Schulterschluss zu meinem Beruf und zum Musizieren nicht finden. Über einen Studienkollegen kam ich schließlich zum Yoga. Ich beschäftigte mich mit spiritueller Literatur, die mich ins alte Indien geführt hat, besuchte Seminare über mentale Techniken und habe mich selber verändert. Die Kollegen bemerkten das und fragten um Rat. Daraus haben sich die ersten Coachings entwickelt, und es folgten Anfragen für Workshops von Hochschulen und Orchesterakademien. Ich fand es so faszinierend, zu sehen, welche Heilungsmöglichkeiten es gibt, weit weg von der Schulmedizin. Und welche Wege es gibt, um selber glücklich zu werden, ohne in den Konsumrausch zu verfallen, der uns immer suggeriert wird. Speziell als Musiker zeigt man sich auf der Bühne ja komplett „nackt“. Wir präsentieren unsere Persönlichkeit und geben unser Innerstes preis; darin liegt aber auch eine gewisse Verwundbarkeit. Wir werden bei unserer Arbeit immer bewertet: vom Publikum, vom Tonmeister, vom Dirigenten, von den Kollegen. Und der schärfste Kritiker sitzt ganz nah – nämlich im eigenen Kopf. Oft kann man schon die eigenen Erwartungen nicht erfüllen. Doch es gibt wunderbare Methoden, um mit all diesen „Gegnern“ umzugehen.

*Im Rahmen des Projekts Klasse Klassik, bei dem Schülerinnen und Schüler gemeinsam mit Mitgliedern des Münchner Rundfunkorchesters musizieren und ein großes Konzert geben, haben Sie heuer erstmals Workshops in Mentaltraining abgehalten. Wie war es?*

Ich fand die Meldungen aus den Reihen der jungen Musiker sehr interessant – und welche Unsicherheiten schon in jungen Jahren entstehen, die normalerweise natürlich nicht preisgegeben werden. Jeder geht mit seiner Maske durchs Leben, alles ist cool. Es war bemerkenswert, wie sich einige Schülerinnen und Schüler geöffnet haben und den Druck zum Beispiel in einer Probe beschrieben haben. Im Konzertsaal können sie dann die Leistung, die zuhause beim Üben problemlos da ist, nicht abrufen. Die entscheidende Frage ist: Wie gelingt es mir, im Konzert annähernd so gut zu sein wie daheim – und dass es mir egal ist oder mich zumindest nicht zu sehr beeindruckt, was der Kollege denkt? Vielleicht denkt er ja, dass ich heute super spiele, in meinem Kopf läuft aber ab, dass er mich kritisiert.

*Haben Sie praktische Tipps gegeben?*

Ja, meine Workshops sind immer interaktiv. Mir ist wichtig, was aus der Gruppe kommt und wo die Teilnehmerinnen und Teilnehmer gerade stehen. Daran versuche ich mit den Übungen anzuknüpfen: Was macht es mit mir, wenn ich die Augen schließe und mich auf den Atem zentriere? Es ist toll, zu spüren, wie sich die Energie im Raum verändert und jeder bei sich selber ankommt. Übrigens denken wir mit dem Management des Rundfunkorchesters gerade über ein innovatives Projekt nach, das über das Kultusministerium an uns herangetragen wurde. Wir wollen Lehrern der bayerischen Musikschulen eine Einführung in Mentaltraining anbieten – als Ergänzung zu unseren bisherigen Education-Projekten. Denn es fehlt ein praktisch anwendbares System, das es erlaubt, der Kommunikation und dem musikalischen Geist im Ensemble noch mehr Raum zu geben.

Das Gespräch führte Doris Sennefelder.

## **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 Sennfelder

Nachdruck nur mit Genehmigung.

Textnachweis: Originalbeiträge für dieses Heft, Interview und Biografien (Loconsolo, Pizzolato, Tarver, Wilson): Doris Sennfelder; Inhaltsangabe: Rasmus Peters; italienisches Libretto: nach dem Klavierauszug der Edizione critica zu Rossinis *Sigismondo*, Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano; deutsches Libretto: Gioachino Rossini, *Sigismondo*, übersetzt und herausgegeben von Reto Müller, Leipzig 2016 (= Operntexte der Deutschen Rossini-Gesellschaft, 14); weitere Biografien: Viviane Brodmann (Hong, Kelly, Park, Ring).

Verlag: Ricordi, Mailand.