

1. SONNTAGSKONZERT 2019/2020

13. Oktober 2019

19.00 Uhr – Ende ca. 21.20 Uhr

Prinzregententheater

Einführung mit Elgin Heuerding: 18.00 Uhr im Gartensaal

*Signieraktion mit Ivan Repušić im Anschluss an das Konzert
im Foyer vor dem Gartensaal*

ATTILA

**Dramma lirico in einem Prolog und drei Akten
von Giuseppe Verdi**

Libretto von Temistocle Solera und Francesco Maria Piave

Konzertante Aufführung in italienischer Sprache
mit deutschen Übertiteln (Übertitel-Inspizienz: Urte Regler)

Pause nach dem I. Akt

CD-Mitschnitt für das Label BR-KLASSIK

Direktübertragung im Hörfunk auf BR-KLASSIK

In der Pause: „PausenZeichen“. Elgin Heuerding im Gespräch
mit dem Bassisten Ildebrando D'Arcangelo und dem Dirigenten Ivan Repušić

Das Konzert kann anschließend 30 Tage nachgehört werden:
rundfunkorchester.de/konzerte-digital
br-klassik.de/programm/radio

BESETZUNG

Liudmyla Monastyrska ODABELLA Tochter des Herrschers von Aquileia (Sopran)

Stefano La Colla FORESTO Ritter aus Aquileia (Tenor)

Stefan Sbonnik ULDINO Ein junger Bretone und Sklave Attilas (Tenor)

George Petean EZIO Ein römischer General (Bariton)

Ildebrando D'Arcangelo ATTILA König der Hunnen (Bass)

Gabriel Rollinson LEONE Ein alter Römer (Bass)

Chor des Bayerischen Rundfunks
Stellario Fagone EINSTUDIERUNG

Münchner Rundfunkorchester
Ivan Repušić LEITUNG

ATTILA

Handlung

Nr. 1 Ouvertüre

PROLOG

Italien, Mitte des 5. Jahrhunderts. Der Marktplatz von Aquileia im Morgengrauen. Auf dem Platz hat ein Kampf gewütet.

Nr. 2 Introduction (Attila, Chor)

Die Hunnen feiern ihren Sieg über die norditalienische Stadt Aquileia. Heerführer Attila zieht auf einem Wagen ein und wird von seinen Kriegern empfangen.

Nr. 3 Szene und Kavatine (Odabella, Uldino, Attila, Chor)

Sein Gehilfe Uldino präsentiert Attila eine Gruppe versklavter junger Frauen als Geschenk. Eine von ihnen, Odabella, stellt sich ihnen kampfeslustig in den Weg. Sie ist die Tochter des getöteten Herrschers von Aquileia. Attila ist beeindruckt von ihrem Widerstandsgeist und ihrer Tapferkeit; als Zeichen seiner Bewunderung reicht er ihr sein Schwert. Mit dem Schwert in der Hand schwört Odabella Rache.

Nr. 4 Szene und Duett (Ezio, Attila)

Attila lässt den römischen Gesandten holen. Es ist der Feldherr Ezio, den er aus dem Kampf wiedererkennt. Ezio bietet dem Hunnen seine Gefolgschaft an, wenn dieser ihm die Herrschaft über Italien zugestehe. Doch Attila weist dies zurück und nennt ihn einen Verräter am eigenen Volk. Die beiden gehen als Feinde ab und Ezio bleibt Gesandter Roms.

Rio-Alto in den Adrialagunen. Über die Wasseroberfläche erheben sich Hütten auf Pfählen. Sonnenaufgang nach einem Sturm.

Nr. 5 Szene und Kavatine (Foresto, Chor)

Eremiten kommen aus ihren Hütten. Ehrfürchtig loben sie Gott. In Booten landen Flüchtlinge aus Aquileia an, die vor den Hunnen geflohen sind. Ihr Anführer Foresto entscheidet, dass sie an diesem Ort bleiben. Er beklagt, dass seine Braut Odabella den Hunnen in die Hände gefallen ist. Alle sprechen ihm Mut zu, und Foresto ist sich daraufhin sicher, dass Aquileia eines Tages wiedererstehen wird.

I. Akt

Wald bei Nacht. Der Mond spiegelt sich im Fluss.

Nr. 6 Szene und Romanze (Odabella)

In stiller Trauer bewundert Odabella die Schönheiten der Natur und denkt dabei an Foresto.

Nr. 7 Duett (Odabella, Foresto)

Foresto findet sie; doch statt eines freudigen Wiedersehens wirft er Odabella vor, zum Feind übergelaufen zu sein. Odabella fordert ihn auf, sie lieber auf der Stelle zu töten, statt an ihr zu zweifeln. Mit der biblischen Geschichte von Judith, die den assyrischen Feldherrn Holofernes geköpft hat, gelingt es ihr, Foresto umzustimmen. Attilas Schwert hält sie für ein Zeichen Gottes. Attilas Zelt, mit Tigerfellen geschmückt.

Nr. 8 Szene und Arie (Uldino, Attila)

Attila, ungewohnt ängstlich und beunruhigt, meint einen Geist gesehen zu haben. Eine Gestalt ist ihm erschienen und hat ihn zur Umkehr gerufen. Er zweifelt daran, noch Herr seiner Sinne zu sein. Dennoch beharrt er darauf, gegen Rom zu ziehen.

Nr. 9 Finale I (Odabella, Foresto, Uldino, Attila, Leone, Chor)

Die Gefolgschaft ist angetreten, um Attilas Befehle zu empfangen. Da hört er die Geisterstimmen wieder. Es naht eine Prozession, angeführt von Leone, einem alten Römer, in dem man Papst Leo I. sehen mag. Foresto und Odabella haben sich in die Menge gemischt. Als Leone spricht, erkennt Attila darin die Worte aus seiner Vision wieder. Alle sind erstaunt, als sie den Heiden Attila vor der göttlichen Macht niederknien sehen.

II. Akt

Ezios Lager nahe Rom.

Nr. 10 Szene und Arie (Foresto, Ezio, Chor)

Es wurde ein Waffenstillstand zwischen den Hunnen und den Römern vereinbart, und Ezio wird in einem Brief von seinem Kaiser zurückbeordert.

Ezio beklagt das Schicksal Roms, für das seine Ahnen gekämpft haben. Da kommen Sklaven, um Ezio zu Attila zu rufen. Als er mit einem von ihnen allein bleibt – es ist Foresto –, vereinbaren sie einen Hinterhalt gegen Attila. Die römischen Truppen sollen auf Forestos Zeichen warten. Ezio ist bereit, in der Schlacht in den Tod zu gehen.

Attilas Lager bei Nacht, mit Fackeln zu einem Fest geschmückt.

Nr. 11 Finale II (Odabella, Foresto, Uldino, Ezio, Attila, Chor)

Unter Fanfaren kommt Ezio mit seinem Gefolge in Attilas Lager an, um sich der Feier des Waffenstillstands anzuschließen. Attila wird von seinen Druiden vor ihm gewarnt. Während Priesterinnen ihren Gesang anstimmen, kommt ein Unwetter auf und löscht die Fackeln. Verwirrung breitet sich aus. Im Schutz der Dunkelheit wird Odabella von Foresto in seinen Plan eingeweiht, Attila zu vergiften. Ezio erneuert sein Angebot an Attila, einen Pakt zu schließen; zur selben Zeit ist Uldino seine Knechtschaft leid und besinnt sich stolz seiner bretonischen Abstammung.

Der Himmel klart wieder auf. Uldino reicht Attila einen Becher, in den er Gift gemischt hat, doch Odabella warnt ihn überraschend, daraus zu trinken. Foresto gibt sich als Urheber des Komplotts zu erkennen und lenkt damit die Aufmerksamkeit von Uldino ab. Odabella bittet, die Bestrafung Forestos übernehmen zu dürfen, und Attila gewährt es ihr. Dabei eröffnet er den Anwesenden, dass seine Hochzeit mit Odabella bevorstehe. Anstatt Foresto zu richten, lässt sie ihn heimlich entkommen. Er zweifelt jedoch weiter an ihr, während Uldino von seinem Gewissen geplagt wird.

III. Akt

Ein Wald wie im I. Akt. Im Morgengrauen.

Nr. 12 Szene und Romanze (Foresto, Uldino)

Foresto erfährt von Uldino, dass in Kürze die Hochzeitsfeier beginnt. Er verdammt seine einst geliebte Odabella.

Nr. 13 Terzett (Odabella, Foresto, Ezio, Chor)

Während die Hochzeitsmusik herüberschallt, verkündet Ezio, dass seine Armee bereitstehe. Da erscheint Odabella, die – bereits im Gewand einer Königin – aus Attilas Lager geflohen ist. Foresto weist sie zurück, ihre Reue komme zu spät. Doch sie beteuert ihre Liebe zu ihm, während Ezio zum Kampf drängt.

Nr. 14 Finalquartett (Odabella,

Foresto, Ezio, Attila, Chor)

Odabella, Foresto und Ezio werden von Attila entdeckt, der mit Vergeltung droht. Odabella wirft ihre Krone von sich und konfrontiert ihn mit der Schuld am Tod ihres Vaters. Sie tötet Attila mit dem Schwert, ihre Rache ist vollzogen. Der Sturm der Römer auf das Lager beginnt.

LAURENZ LÜTTEKEN
BEFREIUNG UND UMSTURZ
Verdis „Attila“ im Vormärz

Entstehung der Komposition:

11. September 1845 bis Anfang 1846.

Libretto von Temistocle Solera und

Francesco Maria Piave nach der romantischen Tragödie Attila, König der Hunnen von Friedrich Ludwig Zacharias Werner (1808)

Uraufführung:

17. März 1846 am Gran Teatro La Fenice in Venedig

Lebensdaten des Komponisten:

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

† 27. Januar 1901 in Mailand

Die italienische Oper der Jahre vor 1848, also vor den europäischen Revolutionen, war von einem spannungsreichen Grundwiderspruch durchzogen. Einerseits blieb sie, in der Trägerschicht, weiterhin stark von Aristokratie und einflussreichen Patriziern bestimmt; andererseits war sie, in der konkreten Durchführung, ein hochprofessionell und strikt wirtschaftlich organisiertes Unternehmen, kurzum: ein Produkt des neuen kapitalistischen Zeitalters, das, wenn überhaupt, nur anteilig von außen subventioniert worden ist. Auch wenn es keine gesicherten Zahlen gibt, dürfte vor 1848 an etwa 200 Theatern der italienischen Halbinsel regelmäßig Oper gespielt worden sein, die Gattung war damit einer der wenigen das später geeinte Italien wirklich umfassenden, allgegenwärtigen Kulturfaktoren. Zu dieser Stabilität gehört auch, dass die Dramaturgie der Oper – in der Regel Melodramma genannt – auf ganz ungewöhnliche Weise poetisch-musikalisch festgelegt war. Nach der Introdution eines Aktes folgten Arien, Chöre und Finale. Die Soloszene gehorchte immer demselben Muster, für das der italienische Musikforscher Abramo Basevi viel später den Begriff der „solita forma“, der „geläufigen Form“ fand. Eine solche Szene besteht aus vier Teilen, der handlungstragenden Scena (Rezitativ), der ein langsamer, reflexiver Arienteil folgt (Cantabile), dann ein Tempo di mezzo (dramatischer Stimmungsumschwung), gefolgt von einer stürmischen Cabaletta (der noch eine Stretta angehängt sein kann). Dieses extrem stabile Muster, das erst nach den Revolutionen von 1848 langsam erodierte, bestimmte ganz wesentlich das Funktionieren des aristokratisch-kapitalistischen Produkts Oper.

Die Herstellungsmechanismen dieses „Produkts“ zeigen sich besonders anschaulich an einem der führenden Häuser, dem Gran Teatro La Fenice in Venedig. Dessen Bau wurde in der letzten Phase der Republik 1792 an Stelle des abgebrannten Teatro San Benedetto errichtet, getragen noch von einer oligarchisch-aristokratischen Gesellschaft (unter freimaurerischem Geist). Nach dem endgültigen Untergang der Republik formierte sich die Società del Gran Teatro La Fenice neu: eine wesentlich aus derselben Klientel bestehende Eigentümergesellschaft (als Eigentum galten die einzelnen Logen). Das Patronat übernahm allerdings nun, anders als zuvor, der Staat, also das regierende Haus Habsburg, zu dem Venedig ab 1814 gehörte; die Habsburger trugen überdies die Verantwortung für die aufwendige Wiederherstellung des Theatergebäudes, das 1836 nach einem neuerlichen Brand schwer beschädigt worden war und nun mit einer europaweit bewunderten, modernen Gasbeleuchtung ausgestattet wurde.

Die Società der Logeneigentümer wurde vertreten durch einen Präsidenten. Sie betrieb das Theater nicht selbst, sondern durch gewinnorientierte Verpachtung. Der erfahrene Impresario Alessandro Lanari (1787–1852) – „impresa“ bezeichnete einen solchen Pachtvertrag – unterzeichnete mit diesem Präsidenten am 3. August 1844 einen Kontrakt, der für die Karnevalssaison 1845/1846 galt, also die Zeit vom Stephanstag (26. Dezember) bis zum Karnevalsdienstag (24. März). Gegenstand dieses Vertrags war die exquisite Sängergesellschaft, in deren glänzendem Mittelpunkt die in ganz Europa gefeierte Primadonna Sophie Löwe

(1815–1866) stand. Löwes Biographie ist übrigens selbst ein Spiegel des Spannungsfeldes Oper: Wenige Jahre nach diesem Vertrag nahm sie endgültigen Abschied von der Opernbühne, weil sie durch ihre Ehe mit Friedrich Albert Prinz von Liechtenstein in den europäischen Hochadel aufsteigen sollte. Für diese gefeierte Sängerin wurde 1844 sogar ein Exklusivvertrag geschlossen, der außerhalb Venedigs nur noch Auftritte im ebenfalls habsburgischen Triest zuließ. Als „primo uomo“ wurde der berühmte Tenor Carlo Guasco (1813–1876) verpflichtet, für alle weiteren Sänger hatte der Impresario freie Hand, es musste aber das Einverständnis der Eigentümer und des Bürgermeisters eingeholt werden. Orchester, Ballett und Dekorationen stellte das Haus zwar zur Verfügung, die Entlohnung oblag aber ebenfalls dem Impresario.

Für die dreimonatige Spielzeit waren vier Opern vorgesehen, dazu ein verlässliches junges Erfolgsstück, das zur Not (also bei Missfallen) eines der anderen ersetzen konnte. Das war in diesem Fall Verdis *Ernani*, der auf eine Vorlage Victor Hugos zurückging und nur wenige Monate vor Vertragsabschluss erfolgreich uraufgeführt worden war, ebenfalls am Teatro La Fenice. Ein weiteres Werk – eine Oper des Fürsten Józef Michał Poniatowski (1816–1873) – wurde gleichfalls festgelegt, bei den anderen war der Impresario frei. Im Mittelpunkt stand allerdings, am Ende der Saison, eine spektakuläre Uraufführung, für die Giuseppe Verdi verpflichtet worden war. Für deren reibungslose Verwirklichung war ausschließlich Lanari zuständig, und das hieß: Wahl und Vertrag des Librettisten, Verhandlung mit den Zensurbehörden, Ausstattung, Vorbereitung und Proben. Als Lanari den Vertrag unterzeichnete, lag die Zusage Verdis schon ein gutes halbes Jahr vor, und der Stoff des neuen Werks, der Tod des Hunnenherrschers Attila, stand ab dem Frühjahr 1844 ebenfalls fest.

Verdi lernte den Autor der literarischen Vorlage, Friedrich Ludwig Zacharias Werner, nachweislich durch Madame de Staëls einflussreiches Porträt *De l'Allemagne* kennen (erstmalig 1813). Germaine de Staël war mit Werner befreundet und sparte nicht mit Lob (hier in der deutschen Erstausgabe von 1815): „Seitdem Schiller tot ist, und Göthe nicht mehr für das Theater schreibt, ist Werner unter den dramatischen Schriftstellern Deutschlands der erste“, und sein Schauspiel *Attila*, vorgestellt mit einer ausführlichen Inhaltsangabe, sei „ein überaus schönes und originelles Kunstwerk“. An ihm rühmte sie insbesondere die musikalische Sprache: In ihr „liegen Schätze und Geheimnisse der Harmonie verborgen“. Es sei daher geradezu unmöglich, die „Schönheit seiner Reimkunst in das Französische überzutragen“ – oder auch in das Italienische.

An diesem Punkt scheint der Komponist Verdi ins Spiel zu kommen. Denn Verdi hat Werners *Attila* aufgrund dieses schwärmerischen Porträts seinem Librettisten Francesco Maria Piave empfohlen. Der Komponist rühmte die Großartigkeit und Effektsicherheit des Dramas. Dabei hat ihn Staëls Feststellung, das Original sei unübersetzbar, aber nicht abgeschreckt, sondern geradezu herausgefordert. Es scheint, als sei es Verdi bei seinem Plan nicht um eine Übersetzung durch Sprache, sondern durch Musik gegangen. Darin könnte auch der Grund liegen, warum Verdi bereits in der ersten Skizze, die er an Piave sandte, so weitgehend in Werners Vorlage eingriff: eben nicht aus Respektlosigkeit, sondern aus dem Wunsch, dem verehrten Text eine angemessene „Übersetzung“ zu verschaffen. Warum es dabei zum Konflikt mit Piave kam, ist weitgehend unklar, jedenfalls wurde noch vor der Vertragsunterzeichnung im August 1845 Temistocle Solera mit der definitiven Dichtung des Librettos betraut.

Zwei Aspekte treten dabei in den Vordergrund. Die Oper der 1830er und 1840er war geprägt von einer Vorliebe vor allem für mittelalterliche oder weitentlegene Stoffe, gerade, weil diese gewissermaßen bewusste „Gegenbilder“ zur eigenen Gegenwart liefern konnten. Agnes von Hohenstaufen des Berliner Hofkapellmeisters Gaspare Spontini auf einen Text von Ernst Raupach, uraufgeführt 1829 in Berlin, liefert dafür ein besonders signifikantes Beispiel. Die Bandbreite der Verfahren lässt sich dann an den Werken Bellinis besonders schön erkennen: Sie spielen im 17. Jahrhundert (*I puritani*, 1835), im 15. Jahrhundert (*Beatrice di Tenda*, 1833), im 13. Jahrhundert (*I Capuleti e i Montecchi*, 1830) oder gleich im ersten vorchristlichen Jahrhundert (*Norma*, 1831). In diese Tendenz fügt sich *Attila* nahtlos ein, er spielt zwar in Italien, aber in der Mitte des 5. Jahrhunderts.

Der zweite Aspekt betrifft die unmittelbare Politisierung, die schon für Werner von Bedeutung war, ging es doch, mitten im imperialistischen napoleonischen Siegeszug durch Europa, um die Befreiung von einem Tyrannen – weswegen das Schauspiel umgehend in einen heftigen Konflikt mit der Zensur geraten ist. Wenn auch das blutrünstige Ende bei Werner (bei dem alle Protagonisten schließlich sterben) in Soleras Version gemildert ist, so tritt das Zentralthema, Befreiung von einer tyrannischen Fremdherrschaft, umso deutlicher hervor. Gerade dies bildet also den Fluchtpunkt der von Verdi offenbar angestrebten ‚Übersetzung durch Musik‘. Die schon von Staël gerühmte Eigenschaft, den Schrecken der Tragödie zu verbinden mit einer eigenartigen ‚Harmonie‘ der Verse, muss Verdi für seine Komposition entscheidend angeregt haben. Der politische Unterton trat dabei mit äußerster Deutlichkeit hervor, war doch die Befreiung von den als Fremdherrschaft empfundenen Habsburgern eines der zentralen identitätsstiftenden Elemente der italienischen Revolutionäre. Dies ist verbunden mit einem ganz besonderen Lokalkolorit, nämlich dem freiheitlichen Gründungsmythos der Republik Venedig, der im zweiten Bild des Prologs auch heraufbeschworen wird: Es geht um Errichtung der Lagunenstadt durch Flüchtlinge, die sich vor der rohen Gewalt Attilas in Sicherheit gebracht haben.

Immer wieder sind an *Attila* dramaturgische Schwächen festgestellt worden. Doch Verdis Konzept der „Übersetzung“ zielte nicht auf Stringenz, sondern auf die Aneinanderreihung charakteristischer Szenen (eine Technik, die er dann, nach der gescheiterten Revolution, in *Il trovatore*, systematisch weiterentwickeln sollte). Natürlich stehen Odabella, geschrieben für Sophie Löwe, und Foresto, geschrieben für Carlo Guasco, im Vordergrund (jeweils mit zwei großen Szenen, dazu Duett, Terzett und Quartett) – gerade aber nicht im Sinne einer traditionellen Liebesgeschichte. Protagonist ist vielmehr der charaktervolle Bass des Tyrannen Attila, gesungen von dem berühmten Verdi-Freund Ignazio Marini (1811–1873). In dieser Dreierkonstellation entstehen gewissermaßen in sich abgegrenzte Einheiten, in denen zugleich die „Geheimnisse der Harmonie“ hervortreten sollen – wohlgemerkt: harmonische Geheimnisse inmitten einer Geschichte von Machtmissbrauch und Tyrannei.

Damit rücken allerdings die komplexen Verstreungen der Gattung Oper unmittelbar in den Vordergrund. Im Namen einer oligarchisch-aristokratischen Operngesellschaft und unter dem Patronat des habsburgischen Kaiserhauses entstand, unter den Bedingungen des frühmodernen Kapitalismus, eine vorrevolutionäre Oper, in deren Mittelpunkt die Befreiung von der eroberischen Fremdherrschaft steht, wenn auch bemäntelt vor allem als düstere Beziehungstragödie. Der junge Komponist Verdi erfüllt die damit verbundenen Normen, scheint sie aber als ‚Harmonie‘ zu begreifen, im Sinne einer angemessenen, spannungsvollen Übertragung des Originals. Diese ‚Harmonie‘ auf der Bühne steht in einem willentlichen und eklatanten Kontrast zum Schrecken der mit einem Mord endenden Handlung, und ihr Spiegel ist bereits das kurze Preludio in c-Moll. Es ist dies nämlich gerade kein pathetisch-aufbrausendes Stück, sondern ein melancholisches Largo, das die Tonlage der Oper markieren soll – gerade angesichts der starken Gegensätze zum immer wieder aufscheinenden ‚patriotischen‘ Ton. Es gehört zu den Eigenwilligkeiten des Vormärz, dass diese bebende, beunruhigende Spannung des *Attila*, der bei der venezianischen Premiere ein begeistertes Echo hervorrief, keinen der an der Oper Beteiligten verschreckt hat, im Gegenteil. Sie sollte sich erst in der Revolution von 1848 wirklich entladen. Nach deren Scheitern ging auch Verdi einen anderen, zunehmend von schwarzem Pessimismus gezeichneten Weg. Und dieser Weg war dann von einer außerordentlich komplizierten Brechung der inneren und äußeren Konventionen der Gattung Oper geprägt.

FRIEDRICH LUDWIG ZACHARIAS WERNER

AUTOR DER LITERARISCHEN VORLAGE VON VERDIS „ATTILA“

Friedrich Ludwig Zacharias Werner, geboren 1768 im Königsberg Kants, gestorben 1823 im Wien Beethovens und Schuberts, war eine der eigenwilligsten und ungewöhnlichsten Figuren der Romantik. Eigentlich schlug er die Verwaltungslaufbahn ein, nach seiner gescheiterten dritten Ehe aber begannen rastlose Wanderjahre, die über die Schweiz schließlich nach Rom führten. Dort konvertierte er, wohl dem Vorbild Friedrich Schlegels folgend, 1810 zum katholischen Glauben.

Wenige Jahre später erhielt er die Priesterweihe und siedelte nach Wien über. Ungeachtet seines eigenwilligen Auftretens galt er nicht nur als begeisternder Prediger, er war auch ein überaus erfolgreicher Bühnenautor. 1806 kam sein wohl berühmtestes Stück auf die Bühne, *Martin Luther oder die Weihe der Kraft*. 1807 folgte, abgeschlossen während eines Prag-Aufenthalts, die fünftaktige Tragödie *Attila, König der Hunnen*, ein Stück, das bekenntnishaft unter dem Eindruck der napoleonischen Verwüstung Europas und der Befreiungskriege entstand und nur mit Mühe die Zensur passieren konnte. Werner war, insbesondere durch seine Freundschaft mit Madame de Staël, zu einer europäischen literarischen Größe geworden; Germaine de Staëls *De l'Allemagne* prägte auch in Italien entscheidend die Wahrnehmung der deutschen Literatur. Dennoch, Werners Attila-Drama wurde weder ins Italienische noch, abgesehen von zwei Auszügen, ins Französische (das Verdi fließend beherrschte) übersetzt. Wie und in welcher Form der Komponist, über Staël hinaus, Kenntnis von dem Stück erlangt hat, ist einigermaßen unklar. 1845 äußerte er sich begeistert über das Drama. Allerdings weist keine andere seiner Opern der 1830er und 1840er Jahre eine so gravierende Differenz zur literarischen Vorlage auf wie eben *Attila*.

L. L.

BIOGRAFIEN

Liudmyla Monastyrska

Nach ihrem Debüt mit der Titelrolle in Puccinis *Tosca* an der Deutschen Oper Berlin 2010 konnte die Sopranistin Liudmyla Monastyrska ihre Verbindungen zu den international bedeutendsten Opernhäusern beständig ausweiten. Geboren in Kiew, war sie zunächst Solistin an der Ukrainischen Nationaloper. Inzwischen gastierte sie als *Tosca* z. B. auch in Barcelona und Paris sowie als *Aida* an der New Yorker „Met“ und an der Wiener Staatsoper. Eine wichtige Partie ist für Liudmyla Monastyrska zudem die *Abigaille (Nabucco)*, die sie neben vielen anderen Stationen nach London und Los Angeles führte. Für die Titelfigur in Bellinis *Norma* war sie in Houston und für die *Santuzza* in Mascagnis *Cavalleria rusticana* an der Mailänder Scala eingeladen; die *Lady Macbeth (Macbeth)* verkörperte sie etwa bei einer Japan-Tournee. Im Konzertbereich seien ihre Auftritte mit Verdis Requiem an der Accademia di Santa Cecilia in Rom und bei den Salzburger Osterfestspielen hervorgehoben.

Stefano La Colla

Der Tenor Stefano La Colla wurde in Turin in eine sizilianische Familie hineingeboren. Seine Gesangsausbildung absolvierte er am Konservatorium in Livorno, zudem besuchte er Meisterklassen u. a. von Magda Olivero und Raina Kabaivanska. 2008 debütierte er an seinem Studienort als *Radamès (Aida)*. Der internationale Durchbruch gelang ihm dann 2015 mit seinem Debüt an der Mailänder Scala als *Calaf (Turandot)*. Dieselbe Aufgabe führte den Künstler mittlerweile auch an die Deutsche Oper Berlin, die Wiener Staatsoper, die Lyric Opera in Chicago und zum Puccini-Festival in Torre del Lago. Als *Des Grieux* in Puccinis *Manon Lescaut* glänzte Stefano La Colla z. B. in Amsterdam und Sankt Petersburg. An der Bayerischen Staatsoper übernahm er nicht zuletzt die Partie des *Cavaradossi (Tosca)* und die Titelrolle in Umberto Giordanos *Andrea Chénier*. Überdies zeigte er sein Können in der Arena di Verona sowie an den Opernhäusern in Dresden, Brüssel, Rom und Barcelona.

Stefan Sbonnik

Stefan Sbonnik wurde an der Musikhochschule Münster sowie an der Theaterakademie August Everding und der Hochschule für Musik und Theater München ausgebildet. Außerdem war er zwei Spielzeiten lang Mitglied im Opernstudio der Opéra national du Rhin in Straßburg. Sein Repertoire erstreckt sich vom Frühbarock bis hin zu zeitgenössischen Bühnenwerken. Im Musiktheater *Ulisse*

(nach Monteverdi) trat er ebenso auf wie z. B. als Danilo in Lehárs *Die lustige Witwe* oder in einer Produktion von Jonathan Doves Oper *Flight* mit dem Münchner Rundfunkorchester. Hier war er zudem für Mozarts *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* verpflichtet. Kommende Projekte umfassen Die getreue *Alceste* von Georg Caspar Schürmann in Schwetzingen sowie Piazzollas *María de Buenos Aires* bei einer Tour durch Frankreich und Italien. Im Konzertbereich überzeugt der Tenor gleichfalls durch seine Vielseitigkeit, u. a. in Händels *Messiah*, Saint-Saëns' *Oratorio de Noël* oder Brittens *War Requiem*.

George Petean

Mit der Rolle des Don Giovanni debütierte der rumänische Bariton George Petean 1997 an der Oper in Cluj-Napoca (Klausenburg), und mit der Partie des Marcello (*La bohème*) betrat er dann im Jahr 2000 in Rom internationales Parkett. Von 2002 bis 2010 war er Ensemblemitglied an der Staatsoper Hamburg. Inzwischen ist George Petean an den international führenden Bühnen gefragt. So gastierte er als Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) und Enrico (*Lucia di Lammermoor*) sowie mit der Titelpartie aus Verdis *Macbeth* in Wien, als Germont (*La traviata*) am Royal Opera House Covent Garden in London und an der New Yorker „Met“, außerdem als Ezio (*Attila*) an der Mailänder Scala und als Jago (*Otello*) an der Deutschen Oper Berlin. Dem Publikum der Bayerischen Staatsoper ist der Künstler u. a. aus *Un ballo in maschera* und aus Umberto Giordanos *Andrea Chénier* vertraut. Und beim Münchner Rundfunkorchester empfahl er sich 2017 in *Luisa Miller* unter Ivan Repušić.

Ildebrando D'Arcangelo

Von Kritikern für seine Bühnenpräsenz und seine kantable Stimme gepriesen, hat sich der italienische Bassist Ildebrando D'Arcangelo besonders mit den Mozart-Rollen Figaro, Graf Almaviva, Leporello und Don Giovanni einen Namen gemacht. In den vergangenen Jahren ergänzte er sein Repertoire um die Verdi-Figuren Attila, Fiesco (*Simon Boccanegra*) und Banco (*Macbeth*) sowie um die Partie des Méphistophélès sowohl in Berlioz' *La damnation de Faust* als auch in Gounods *Faust*. Ildebrando D'Arcangelo trat u. a. an der Wiener Staatsoper, bei den Salzburger Festspielen, am Royal Opera House Covent Garden in London, an der Mailänder Scala und der New Yorker „Met“ auf. In dieser Saison freut er sich u. a. auf seinen ersten Sarastro (*Die Zauberflöte*) in Los Angeles und auf Escamillo (*Carmen*) an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Seine umfangreiche Diskografie umfasst z. B. Mozarts *Don Giovanni* und Donizettis *Anna Bolena*, außerdem Arien von Mozart und Händel.

Gabriel Rollinson

Der deutsch-amerikanische Bass Gabriel Rollinson studierte an der Manhattan School of Music und an der Hochschule für Musik und Theater München; seit 2018 setzt er seine Ausbildung an der Theaterakademie August Everding fort. Bisher verkörperte er Rollen wie Leporello und Masetto (*Don Giovanni*), Sprecher (*Die Zauberflöte*) und Dottore Grenvil (*La traviata*). Zuletzt war Gabriel Rollinson im Prinzregententheater als Don Alfonso (*Così fan tutte*) und an De Nationale Opera in Amsterdam in der Uraufführung von Micha Hamels Kammeroper *Caruso a Cuba* zu erleben. Außerdem sang er bei diversen Liederabenden, Konzerten und Festivals wie z. B. der Schubertiade in Schwarzenberg und dem Heidelberger Frühling. In der Saison 2019/2020 wird er in der Rolle des Bottom in Brittens *A Midsummer Night's Dream*, einer Kooperation der Theaterakademie August Everding und des Münchner Rundfunkorchesters, sowie im Rahmen der Bregenzer Festspiele auftreten.

Ivan Repušić´

Der kroatische Dirigent Ivan Repušić wurde an der Musikakademie in Zagreb ausgebildet und verfolgte weitere Studien bei Jorma Panula und Gianluigi Gelmetti. Dazu kamen Assistenzen am Badischen Staatstheater Karlsruhe und bei Donald Runnicles an der Deutschen Oper Berlin. Seine Karriere startete Ivan Repušić am kroatischen Nationaltheater in Split, dessen Chefdirigent und Operndirektor er von 2006 bis 2008 war. Dort erarbeitete er sich insbesondere ein großes italienisches Repertoire, das ihn nach wie vor auszeichnet. Grundlegende Erfahrungen sammelte er auch als Musikalischer Leiter bei den Sommerfestivals in Split und Dubrovnik. Eine lange Freundschaft verbindet ihn mit dem Zadar Chamber Orchestra, dessen Chef er seit 2005 ist. Überdies unterrichtete Ivan Repušić als Lehrbeauftragter an der Akademie der Schönen Künste der Universität in Split. Von 2010 bis 2013 war er Erster Kapellmeister und von 2016 bis Sommer 2019 Generalmusikdirektor an der Staatsoper Hannover. Dort dirigierte er z. B. den *Fliegenden Holländer*, *Aida* und *Salome* sowie *La damnation de Faust* von Hector Berlioz.

2011 gab Ivan Repušić sein Debüt an der Deutschen Oper Berlin, wo er als Erster ständiger Gastdirigent viele zentrale Werke des Repertoires präsentierte, darunter *Die Zauberflöte*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Tosca*, *Carmen* und *Tannhäuser*. Ivan Repušić war des Weiteren beispielsweise an der Staatsoper Hamburg, der Semperoper Dresden und der Komischen Oper Berlin sowie beim Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, bei den Prager Symphonikern und der Slowenischen Philharmonie zu erleben.

Zur Spielzeit 2017/2018 übernahm Ivan Repušić das Amt als Chefdirigent des Münchner Rundfunkorchesters, mit dem er in seinem Antrittskonzert Verdis *Luisa Miller* gestaltet hat. Dieses erschien ebenso auf CD wie z. B. das Requiem von Maurice Duruflé, Ouvertüren von Franz von Suppé und Verdis *I due Foscari* mit Baritonlegende Leo Nucci. Weitere Erfolge waren Gastspiele in Budapest, Zagreb und Ljubljana sowie eine Tournee mit Diana Damrau. Inzwischen hat Ivan Repušić seinen Vertrag bis 2023 verlängert.

DIE MUSIKERINNEN UND MUSIKER DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS

Ein Gespräch mit dem Geiger Ralf Klepper

Ralf Klepper, Sie wurden in Bukarest in eine Künstlerfamilie hineingeboren. Ihr Vater war Komponist und Chorleiter, Ihre Mutter ist Kunstgrafikerin. Wie haben Sie diese Umgebung als Kind erlebt?

Am Anfang nimmt man die Eltern ja nur als Vater und Mutter wahr. Aber irgendwann merkte ich, dass meine Eltern – im Unterschied zu anderen – weder zu einer bestimmten Uhrzeit irgendwohin mussten, noch Ordner zuhause stehen hatten, sondern mit Zeichenblock und Notenpapier herumliefen. Mein Vater spielte stundenlang am Klavier, bevor er seine Kompositionen notierte; und meine Mutter verschwand immer wieder ins Atelier, in das sie mich auf mein Drängen schließlich mitnahm: eine alte Villa mit hohen Räumen – drinnen Druckpressen und Wannen mit Säure für die Tiefdruck-Radierungen und Steinplatten für Lithografien –, wo ich auch erste Versuche im Zeichnen und Radieren unternahm. Je nach Umfeld war ich entweder „der Sohn von Hildegard, der Grafikerin“, oder „der Sohn des Direktors Walter Michael Klepper“, denn er wirkte unter anderem als Manager des Filmorchesters und künstlerischer Direktor an der Oper in Bukarest.

Wie fiel dann die Wahl auf Ihr Instrument, die Geige?

Ursprünglich hat mein Vater das entschieden; er war fasziniert vom Geigenspiel. Meine zweitälteste Schwester spielte ebenfalls Violine, während meine drittälteste Schwester fürs Klavier vorgesehen war und meine Halbschwester später als eine Art Pianowunder sogar vor der belgischen Königin auftrat. Ich war am Anfang sehr strebsam mit der Geige, habe an der Spezialschule für Musik mehrere Preise gewonnen, aber dann den eintönigen Unterricht immer langweiliger gefunden und die Lust verloren. Doch irgendwie habe ich mich ohne Geige immer eigenartiger gefühlt, bis ich wusste: Ich will doch Violinist werden. Später nahm ich den Unterricht

wieder auf und bestand mit 14 Jahren erfolgreich die strenge Aufnahmeprüfung fürs Musiklyzeum. Dort war ich dann mit einer ganzen Generation von Wunderkindern, die heute Konzertmeister und Solisten irgendwo auf der Welt sind, in derselben Klasse. Ich durfte Paganini üben wie meine Kollegen und kam schließlich nach Klausenburg (Cluj-Napoca) ans Konservatorium. Das war meine heftigste Zeit, was das Üben angeht: manchmal acht bis zehn Stunden am Tag.

Im Alter von 21 Jahren siedelten Sie nach Deutschland über. Was war der Grund dafür?

Meine Eltern stammen aus dem rumänischen Banat, wo es eine starke deutsche Minderheit gab. Doch die Möglichkeiten, eigenständig zu wirtschaften und die eigene Sprache und Kultur zu pflegen, wurden stark eingeschränkt. Ich selbst hörte damals als Musikstudent nachts die Radioübertragungen aus dem Westen: Karajan am Pult der Berliner Philharmoniker, Jascha Heifetz und viele andere. Und die Sehnsucht nach Freiheit war groß. Deshalb haben wir die Auswanderung beantragt und wurden gemäß Vertrag zwischen Helmut Kohl und Ceaușescu schließlich „freigekauft“. In München angekommen konnte ich nach einer Eignungsprüfung sogleich mit dem Studium an der Hochschule für Musik beginnen. In dieser Zeit lebten meine Schwestern und ich zusammen mit unserer Mutter in einem einzigen Zimmer in einem Übergangswohnheim im Münchner Norden. Mein Vater kam erst später nach Deutschland.

Stießen in Ihrem Werdegang also unterschiedliche Ausbildungssysteme aufeinander?

Ich stellte mit Verwunderung fest, dass es hier keine vergleichbaren Einrichtungen gibt, die einen auf die Musikhochschule vorbereiten. Und ich fand es schade, dass meine deutschen Kollegen, wenn sie nicht dem Tölzer Knabenchor angehört oder sich anderweitig Kenntnisse zum Beispiel in Musiktheorie und Gehörbildung verschafft hatten, sehr im Nachteil gegenüber den Bewerbern aus Japan, Korea oder Russland waren. Meiner Meinung nach macht man da bis heute hier im Westen einen großen Fehler. Es fehlt die kontinuierliche und professionelle Förderung vom Kindergarten bis zur Universität. Die Folgen sehen wir bei Probespielen und Wettbewerben.

Was fanden Sie an Ihrem Studium in München gut?

Als positiv habe ich die Arbeitsatmosphäre, die Wahlmöglichkeiten in der Ausbildung und die Begegnungen mit interessanten Persönlichkeiten erlebt; so hat sogar Leonard Bernstein das Hochschulorchester als Gast dirigiert. Überhaupt hatte man die Chance, viele Künstler und Orchester kennenzulernen. Dieser Zugang zum Elite-Weltmarkt war ein riesiger Vorteil, ebenso die Verfügbarkeit von Instrumenten, Saiten und anderen Musikalien, wie ich es aus Bukarest nicht kannte. Auch habe ich von meinen deutschen Studienkollegen gelernt, dass man sich wertfrei unterstützen und gegenseitig helfen kann. Das war für mich von unschätzbarem menschlichen Wert.

Im April 1985 wurden Sie Stimmführer der Zweiten Violinen bei den Stuttgarter Philharmonikern.

Ja, ich wollte heiraten, hatte BAföG-Schulden und nahm daher, nachdem ich lange als Aushilfe an der Bayerischen Staatsoper, bei den Münchner Philharmonikern und auch im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks gespielt hatte, diese Stelle an. Doch meine erste Frau studierte noch in München und so habe ich im September 1986 zum Münchner Rundfunkorchester in die Gruppe der Ersten Violinen gewechselt. Hier hat mich sogleich die große Vielfalt fasziniert – endlich ein Orchester ohne Scheuklappen! Damals standen nebst Crossover und Rundfunkproduktionen allerdings noch mehr symphonische Werke auf dem Programm als heute, besonders in den Funkkonzerten und später bei den Promenadenkonzerten am Sonntagvormittag im Herkulesaal der Residenz. Der Schwerpunkt jedoch liegt heute wie damals auf der Oper, und das ist eine meiner großen Vorlieben und ganz im Sinne des Profils des Rundfunkorchesters.

Welches war Ihr schönstes Konzerterlebnis hier?

Da gab es einige. Nie vergessen werde ich Puccinis Triptychon – *Il tabarro*, *Suor Angelica* und *Gianni Schicchi* – unter der Leitung von Giuseppe Patané. Oder die Konzerte und Tourneen mit

Sängern wie Luciano Pavarotti und Plácido Domingo, der auch unsere Aufnahme der *Fledermaus* dirigiert hat. Unvergesslich sind mir zudem viele Konzerte mit Marcello Viotti sowie zuletzt mit einem Dirigenten, den ich unglaublich gerne habe: unserem aktuellen Chef Ivan Repušić. Besonders aufwühlend war für mich das Gastspiel mit ihm im Februar dieses Jahres in Zagreb. Als letztes Stück spielten wir die *Hymne an die Freiheit* von dem kroatischen Komponisten Jakov Gotovac. Danach sprang das gesamte Publikum auf und jubelte frenetisch – und unserem Chef standen Tränen in den Augen! Im Juli das Gastspiel in Ljubljana, ebenfalls mit dem BR-Chor, war dann vielleicht das beste Konzert, das wir bisher mit ihm hatten. Es gibt doch nichts Schöneres, als durch Musik zwischenmenschliche Beziehungen über alle Grenzen hinweg zu schaffen und zu pflegen.

Sie haben sich in vielfältiger Weise für das Orchester engagiert, so als Delegierter in der Deutschen Orchestervereinigung und als Personalrat sowie als langjähriger Orchestervorstand, was Sie bis heute sind. Worauf gründet Ihre Motivation?

Irgendwie habe ich in mir wohl ein Gen, das Ungleichbehandlung und Ungerechtigkeit nicht erträgt und etwas verbessern will, wo es besser gelingen kann. Die wichtigste Errungenschaft war dann, dass ich in hohem Maß zum Erhalt des Orchesters beitragen konnte, als 2004 dessen Existenz in Frage gestellt war. In einer für alle Seiten schwierigen Situation haben wir – auch durch die Gründung des Freundeskreises und viele andere Aktivitäten – eine Lösung gefunden. Ich bin glücklich darüber, dass wir uns nun im Vorstand für Ivan Repušić und das Orchester in einer sicheren Lage einsetzen können. In diesem Zusammenhang schätze ich die offene und professionelle Zusammenarbeit mit der Orchestermanagerin Veronika Weber und dem Künstlerischen Betriebsbüro sehr.

Sie haben sich intensiv auf den Gebieten Management, Sponsoring und Marketing fortgebildet. Warum?

Schon in meiner Schüler- und Studentenzeit war ich einer derer, die Ausflüge und kleine Veranstaltungen organisiert haben, außerdem war ich Mitbegründer des Haydn-Ensembles und hatte ein Quartett. Später habe ich die Rock-Gruppe meines jüngeren Sohnes sehr erfolgreich gemanagt und für die Auftritte meiner jetzigen, zweiten Ehefrau als Sängerin Programme entworfen, Marketing gemacht und Auftritte organisiert. Ich habe also überlegt, was ich später, im sogenannten Ruhestand machen könnte: Ich möchte gerne Musiker und andere Künstler von Australien nach Deutschland bringen – und umgekehrt – und habe dafür ein MBA-Modulstudium für Internationales Management mit Unterrichtssprache Englisch an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Kempten und an der Partneruniversität, der Queensland University of Technology in Brisbane, absolviert. Dort habe ich auch, als Student, meinen 60. Geburtstag an der Sunshine Coast gefeiert. Mittlerweile habe ich ein beachtliches internationales Netzwerk aufgebaut und freue mich auf das sonnige Down Under.

Das Gespräch führte Doris Sennefelder.
Weitere Interviews: rundfunkorchester.de/interviews

Impressum

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

Chefdirigent **Ivan Repušić**

Management **Veronika Weber**

Bayerischer Rundfunk, 80300 München, Tel. 089/59 00 30 325, rundfunkorchester.de

Programmheft

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

Textnachweis: Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Originalbeiträge für dieses Heft; Inhaltsangabe: David Vondráček; Biografie (Rollinson): Marlene Wagner; Interview und übrige Biografien: Dr. Doris Sennefelder. Notenmaterial: Luck's Music Library, Michigan