

2. Sonntagskonzert 2016/2017

20. November 2016

Prinzregententheater

Einführung mit Irina Paladi: 18.00 Uhr im Gartensaal

Konzert: 19.00 Uhr – ca. 22.00 Uhr

LUDWIG VAN BEETHOVEN

»Leonore«

Oper in drei Akten, op. 72a

Libretto von Joseph Sonnleithner

nach Jean-Nicolas Bouilly

Urfassung des »Fidelio« von 1805

in der Einrichtung von Mario Venzago

Konzertante Aufführung

Pause nach dem II. Akt

Mika Kares musste seinen Auftritt krankheitsbedingt leider absagen. Dankenswerterweise hat sich Scott Wilde kurzfristig bereit erklärt, die Partie des Rocco zu übernehmen.

Direktübertragung auf BR-KLASSIK

In der Pause auf BR-KLASSIK (als Podcast verfügbar): »PausenZeichen«. Johann Jahn im Gespräch mit der Sopranistin Christiane Libor und dem Dirigenten Mario Venzago

Das Konzert kann anschließend sieben Tage nachgehört werden unter www.br-klassik.de/programm/konzerte sowie unter www.rundfunkorchester.de in der Rubrik »Medien/Konzerte digital«.

Besetzung

Christiane Libor	LEONORE, Florestans Gemahlin, unter dem Namen FIDELIO (Sopran)
Christina Landshamer	MARZELLINE, Roccas Tochter (Sopran)
Michael König	FLORESTAN, ein Gefangener (Tenor)
Robin Tritschler	JAQUINO, Pförtner (Tenor)
Kay Stieffermann	DON PIZARRO, Gouverneur eines Staatsgefängnisses (Bariton)
Jan-Hendrik Rootering	DON FERNANDO, Minister (Bassbariton)
Scott Wilde	ROCCO, Kerkermeister (Bass)
Q-Won Han	ERSTER GEFANGENER (Tenor)
Wolfgang Klose	ZWEITER GEFANGENER (Bass)

Chor des Bayerischen Rundfunks
Stellario Fagone EINSTUDIERUNG

Münchener Rundfunkorchester
Mario Venzago LEITUNG

»Leonore«

Handlung

Ein Staatsgefängnis in der Nähe von Sevilla.

Ouvertüre

(»Leonore II«)

I. AKT

Der Hof des Staatsgefängnisses.

Marzelline, die Tochter des Kerkermeisters Rocco, will Fidelio heiraten, der seit Kurzem im Dienste ihres Vaters steht.

Nr. 1 Arie (Marzelline)

Schon träumt Marzelline davon, mit Fidelio vereint zu sein, und malt sich das von bürgerlichem Glück erfüllte Leben an seiner Seite aus.

Jaquino, der Pförtner des Gefängnisses, ist in Marzeline verliebt, doch diese will nichts von ihm wissen.

Nr. 2 Duett (Marzeline, Jacquino)

Jaquino versucht, ein Gespräch mit Marzeline zu beginnen und sie zu umwerben, doch sie geht kaum auf ihn ein und überlegt unablässig, wie sie ihn loswerden kann. Gleichzeitig bedauert sie, ihn durch ihre Zurückweisung verletzen zu müssen.

Marzeline lässt Jacquino wissen, dass sie Fidelio liebt. Ein aufkommender Streit zwischen den beiden wird durch Rocco unterbunden.

Nr. 3 Terzett (Marzeline, Jacquino, Rocco)

Rocco belehrt Marzeline und Jacquino, dass eine Eheschließung gut überlegt sein will. Marzeline bleibt sich aber in ihrer Entscheidung gegen Jacquino und für Fidelio sicher. Jacquino hingegen ahnt, dass Marzeline für ihn verloren ist.

Fidelio bringt Fußfesseln für die Gefangenen. Rocco lobt ihn für seine Arbeit und verspricht ihm einen guten Lohn.

Nr. 4 Quartett (Marzeline, Fidelio/Leonore, Jacquino, Rocco)

Marzeline erstarrt in glückseliger Verliebtheit und glaubt sich auch von Fidelio geliebt. Hinter der männlichen Verkleidung verbirgt sich indessen Leonore, die Frau Florestans, die in den Dienst Roccas getreten ist, um ihren Gatten aus dem Gefängnis zu befreien, und nun darunter leidet, dass Marzeline sich falsche Hoffnungen macht. Rocco beschließt, dass die beiden heiraten und miteinander glücklich sein sollen, während Jacquino keine Möglichkeit mehr sieht, Marzeline doch noch für sich zu gewinnen.

Kurzerhand erklärt Rocco Fidelio zu seinem zukünftigen Schwiegersohn.

Nr. 5 Arie (Rocco)

Rocco erläutert Marzeline und Fidelio die Bedeutung des Goldes für das Fortkommen im Leben.

Fidelio bittet Rocco, ihm bei seiner Arbeit im Kerker behilflich sein zu dürfen. Rocco erklärt, dass dort seit zwei Jahren ein besonderer Gefangener im Dunkeln sitzt, dessen Rationen auf Befehl des Gouverneurs Pizarro seit einem Monat stetig verkleinert würden.

Nr. 6 Terzett (Marzeline, Fidelio/Leonore, Rocco)

Rocco spricht Fidelio Mut und Kraft für die Arbeit im Kerker zu, während Marzeline sich um das seelische Wohlbefinden ihres Verlobten angesichts der grausamen Aufgabe sorgt. Doch eingedenk der bevorstehenden Hochzeit wächst in ihr die Zuversicht, während »Fidelio« es nicht erwarten kann, in den Kerker zu kommen. Rocco ist von der vermeintlichen Verliebtheit der beiden ganz gerührt.

II. AKT

Der Hof des Staatsgefängnisses.

Nr. 7 Introduction

Pizarro hat vom Minister Don Fernando einen Brief erhalten, in dem er eine kurzfristige Inspektion des Gefängnisses ankündigt, da ihn die Kunde von unrechtmäßig Eingekerkerten erreicht habe. Der Gouverneur fürchtet, dass Fernando den seit zwei Jahren aus Rache gefangen gehaltenen Florestan entdeckt, und beschließt, diesen nun aus dem Weg zu schaffen.

Nr. 8 Arie mit Chor (Pizarro, Chor)

Pizarro erbebt vor dunkler Freude, da der lang erwartete Augenblick gekommen ist, seinen Feind Florestan zu töten.

Nr. 9 Duett (Pizarro, Rocco)

Pizarro fordert Rocco auf, für einen Beutel Goldes den Gefangenen zu töten. Der Kerkermeister weigert sich jedoch, sodass Pizarro beschließt, den Mord selbst zu begehen. Er verlangt aber von Rocco, Florestans Grab auszuheben.

In der Zwischenzeit umschwärmt Marzeline den betrübten Fidelio und glaubt, dass sie beide dieselben Vorstellungen von einer gemeinsamen Zukunft haben.

Nr. 10 Duett (Marzeline, Fidelio/Leonore)

Marzeline setzt Fidelio ihr Verständnis einer glücklichen Ehe auseinander, das von Treue, Gehorsam gegen den Ehemann und dem Aufziehen von Kindern geprägt ist. Fidelio, also in Wahrheit Leonore, stimmt dem nur halbherzig zu und empfindet es als sehr schmerzlich, Marzellines Hoffnungen nicht entsprechen zu können.

Nr. 11 Rezitativ und Arie (Fidelio/Leonore)

Allein geblieben, reflektiert Leonore ihre Situation. Sie spricht sich selber Mut zu, in ihrer wenig aussichtsreichen Lage nicht zu verzagen und die Hoffnung nicht zu verlieren. Ihr Antrieb ist der in Ketten liegende Florestan, den zu befreien ihr die Pflicht der Gattenliebe gebietet.

Nr. 11a Marsch

Nr. 12 Finale (Marzeline, Fidelio/Leonore, Jaquino, Pizarro, Rocco, Chor)

Während eines Spaziergangs auf dem Hof des Gefängnisses genießen die Gefangenen die frische Luft. Rocco teilt »Fidelio« mit, dass der Gouverneur ihm gestattet habe, ihn mit in den Kerker zu nehmen. Leonore ist erfreut, ihren Mann bald wiederzusehen, muss aber von Rocco erfahren, dass dessen Ermordung vorbereitet wird. Pizarro erscheint und ist wütend darüber, dass Rocco noch immer nicht am Werk ist. Den Wachleuten gibt er Befehl, Posten auf dem Turm zu beziehen, um die Ankunft des Ministers zu melden.

III. AKT

Ein dunkler, unterirdischer Keller.

Nr. 13 Einleitung und Arie (Florestan)

Florestan unterwirft sich in seinem grauenhaften Schicksal dem Willen Gottes. Er erinnert sich der schönen Tage an der Seite seiner Gattin und sieht seine Pflicht darin erfüllt, für diese alle Schmerzen erduldet zu haben.

Nr. 14 Melodram und Duett (Fidelio/Leonore, Rocco)

Rocco und »Fidelio« kommen in den Kerker und beginnen, das Grab Florestans vorzubereiten, der inzwischen eingeschlafen ist.

Im Dunkeln kann Leonore ihren Gatten nicht eindeutig ausmachen, schwört sich aber, den halb toten Gefangenen zu befreien.

Florestan erwacht. Leonore erkennt ihren Gatten, gibt aber ihre Identität noch nicht preis. Der Gefangene erfragt von Rocco den Namen des Gefängnisgouverneurs: Es war tatsächlich Pizarro, der ihn eingekerkert hat, um zu verhindern, dass er dem Minister von Pizarros Machtmissbrauch berichtet. Florestan verlangt von Rocco, nach seiner Frau Leonore zu schicken, doch dieser weigert sich, da ihn das den Kopf kosten könnte. Er reicht Florestan jedoch einen Schluck Wein.

Nr. 15 Terzett (Fidelio/Leonore, Florestan, Rocco)

Florestan ist dankbar für die Erfrischung und die Zuwendung Roccas und Fidelios, der ihm ein Stück Brot

reicht. Er bemerkt, wie berührt Fidelio ist, und schöpft Hoffnung, dass dieser ihm helfen könne.

Pizarro erscheint ver mummt im Kerker und schickt Rocco und Fidelio fort.

Nr. 16 Quartett (Fidelio/Leonore, Florestan, Pizarro, Rocco)

Pizarro will Florestan erdolchen, doch zur Überraschung aller wirft sich Fidelio dazwischen und gibt sich als Leonore zu erkennen. Das Trompetensignal vom Turm kündigt die Ankunft des Ministers an. Florestan und Leonore sind erleichtert, Pizarro flucht und Rocco fragt sich, welche Folgen die Ereignisse für ihn haben werden.

Nr. 17 Rezitativ und Duett (Leonore, Florestan)

Leonore und Florestan feiern die »namenlose Freude«, wieder miteinander vereint zu sein.

Nr. 18 Finale (Marzelline, Leonore, Jaquino, Florestan, Don Fernando, Rocco, Chor)

Don Fernando erscheint an der Spitze einer Menschenmenge, die Rache für die Leiden der Unschuldigen fordert. Der Minister lässt Leonore die Ketten Florestans lösen und verfügt, dass nun Pizarro an seiner Stelle darben soll. Während die Menge eine härtere Strafe fordert, bittet das Ehepaar um Erbarmen für den Bösewicht. Fernando überlässt die endgültige Entscheidung dem König. Alle feiern den Mut Leonores und bejubeln ihre Tat.

Sebastian Stauss

Zurück zu »Leonore«

Auf den Spuren von Beethovens ursprünglicher Opernkonzeption

Entstehung des Werks:

Januar 1804 – Oktober 1805; überarbeitet 1806 und 1814

Uraufführung:

20. November 1805 im Theater an der Wien

(1. Fassung, drei Vorstellungen); 29. März 1806 im Theater an der Wien (2. Fassung, zwei Vorstellungen); 23.

Mai 1814 im Kärntnertortheater Wien (3. Fassung)

Lebensdaten des Komponisten:

getauft 17. Dezember 1770 in Bonn

†26. März 1827 in Wien

Manche Opern haben sich nach einem frühen Misserfolg oder einer deutlichen Veränderung der Aufführungsbedingungen im Repertoire erst in stark überarbeiteter Form durchgesetzt – wie zum Beispiel Verdis *Simon Boccanegra* oder Puccinis *Madama Butterfly*. In anderen Fällen (etwa Mussorgskys *Boris Godunow*) lässt sich über die Vorzüge einer Fassung

reichlich diskutieren, und jede Aufführung liefert gleichsam Argumente und Gegenargumente für die Alternativen.

Für Beethovens *Fidelio* ist erst in jüngerer Zeit eine verstärkte Rückbesinnung, in Aufführungen und Einspielungen, auf die ursprüngliche Werkgestalt feststellbar. Diese war lange durch die Erfolgsgeschichte der dritten, gründlichen Überarbeitung des Komponisten aus dem Jahr 1814 in Vergessenheit geraten. Zwischen dem Wiener Misserfolg der ersten, dreiaktigen Version der Oper von 1805 und der Erstaufführung der von Beethoven widerwillig auf zwei Akte gekürzten mittleren Fassung im folgenden Frühjahr wurde der Komponist 35 Jahre alt. Nicht lange vorher hatte er als Symphoniker mit der *Eroica* zur Jahrhundertwende musikalisch eine neue Epoche eingeläutet, was auch in der zeitgenössischen Musikkritik durchaus wahrgenommen wurde. Als Musikdramatiker aber wurde Beethoven eigentlich erst zum Impulsgeber, als die Sopranistin Wilhelmine Schröder-Devrient 1822 ihr Wiener Debüt als *Fidelio*-Leonore gab. Beethoven war zu diesem Zeitpunkt bereits völlig ertaubt. Seitdem entwickelte sich *Fidelio* zu einem Inbegriff »deutscher« Opernkultur, und sogar der für seine Zeit über die Fassungsproblematik recht gut informierte französische Komponist und Beethoven-Anhänger Hector Berlioz bemerkte 1860 zu *Fidelio*: »[...] überall offenbaren sich Kraft, Größe, Originalität und ein ebenso tiefes wie echtes Empfinden«.

Originell und authentisch, ein vorbildloses Vorbild – so wurde *Fidelio* noch weit bis ins 20. Jahrhundert gern eingestuft und dabei mitunter ausgeblendet, dass die Ursprünge von Beethovens Oper in den Jahren der Französischen Revolution, nicht im europäischen Zeitalter von Restauration und Nationalismus lagen. Wilhelmine Schröder-Devrient prägte damals ein heroisches Rollenbild der Leonore, und in ihrer letzten Version wurde die Partie seitdem vorzugsweise mit dramatischen Sopran-, oft sogar Mezzosopran-Stimmen besetzt. Festzuhalten ist aber, dass in den Uraufführungen aller (!) Fassungen ein und dieselbe Sängerin, Anna Milder-Hauptmann (1785–1838) die Leonore darstellte. Unter anderem bei Salieri ausgebildet, konzentrierte sie sich im Lauf ihrer Karriere zunehmend auf die Opern Glucks und ihres Zeitgenossen Spontini, der klassizistisch an Gluck und seine Reform der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts anknüpfte – besonders bezüglich der Gefahr von Virtuosität auf Kosten textlich-musikalischer Stringenz. Bei der Vertonung eines deutschsprachigen Librettos blieb für Beethoven zudem das Vorbild Mozarts maßgeblich, wie es sich unter anderem schon im Oratorium *Christus am Ölberge* (uraufgeführt 1803) niedergeschlagen hatte. Über dessen Libretto von Franz Xaver Huber meinte Beethoven im Nachhinein freilich, er wolle »lieber selbst Homer, Klopstock, Schiller in Musik setzen«.

Sowohl Beethovens literarische Ansprüche als auch der Schatten Mozarts sollten in der Folge die auf ein Opernprojekt zielende Arbeit belasten: Pläne mit Emanuel Schikaneder zerschlugen sich, die (im Unterschied zur Originalpartitur) erhaltenen Skizzen zum *Fidelio*-Textentwurf von Joseph Sonnleithner füllen Dutzende von Seiten, und aus den Proben sind anekdotisch Widerstände von Orchestermusikern sowie vom ersten Pizarro, Sebastian Meyer, überliefert, der einen selbst verschuldeten Schmiss angeblich mit dem Ausruf quittierte: »Solchen verfluchten Unsinn hätte mein Schwager [Mozart] nicht geschrieben!« Denkbar schlecht waren also die Vorzeichen für die Opern-Urfassung, die heute unter

dem von Beethoven bis 1814 favorisierten, aber nur beim Druck des Librettos 1806 durchgesetzten Titel *Leonore* gespielt wird. Auf dem Theaterzettel des Schauspielhauses an der Wien wurde sie 1805 bereits als *Fidelio oder Die eheliche Liebe* angekündigt. Als ein Hauptgrund für die schwache Resonanz der Premiere galt im Nachhinein rasch ein hoher Anteil französischer Offiziere, die sich während der napoleonischen Besetzung Wiens im sonst schlecht besuchten Zuschauerraum eingefunden hatten, gemieden vom adligen und bürgerlichen Stammpublikum.

Diskussionswürdig bleibt, was Beethoven 1814 zur letzten Umarbeitung notierte: »Die Oper *Fidelio* vom März bis 15. Mai neu geschrieben und verbessert.« Worin bestehen die wesentlichen Unterschiede? Beginnen wir mit den Ouvertüren: Die sogenannte *Leonore II* von 1805 (im heutigen Konzert zu hören) ist gewissermaßen Vorläufer der *Leonore III* von 1806, die Jahrzehnte lang in *Fidelio*-Aufführungen als Zwischenspiel und/oder Verwandlungsmusik vor dem Schlussbild eingeschoben wurde – eine wesentlich auf Gustav Mahler zurückgehende Praxis. Die sehr selten gespielte *Leonore I* ist entgegen der Nummerierung eine zu Beethovens Lebzeiten nicht aufgeführte Variante. Sie unterscheidet sich deutlich von den anderen beiden Versionen – und vor allem unterbleibt dort der in *Leonore II* und *III* so markante Trompeteneinsatz hinter der Bühne, der im Verlauf der Oper das Eintreffen des Ministers signalisiert.

Anhand der Fassungsfrage der Ouvertüren lässt sich Beethovens Abwägen nachvollziehen, eingangs den Handlungsrahmen quasi motivisch abzustecken oder eher eine atmosphärische Einführung, zum Beispiel über die gewählten Tonarten anzustreben. Als Modell konnte ihm dabei etwa die Ouvertüre zu Mozarts »Revolutionsoper« *Le nozze di Figaro* dienen, die knapp und turbulent zum »tollen Tag« der Handlung überleitet, oder auch die von Beethoven besonders geschätzte *Zauberflöte* mit ihrer Ouvertüre, die ausgehend vom Motiv des Weisheitstempels auf das Folgende vorbereitet. Während die *Fidelio*-Ouvertüre von 1814 (also die zur letzten Fassung der Oper gehörende Variante) in E-Dur steht, der Tonart von Leonores Arie, ist C-Dur die Grundtonart der Ouvertüren *Leonore I* bis *III*. Dass die Tonarten und ihre Wechsel in Beethovens Oper dramaturgisch gezielt gesetzt sind, hat musikwissenschaftlich unter anderem Egon Voss aufgezeigt. Der Wechsel der Ouvertüren-Grundtonart zwischen den Fassungen ist nun aber ein wichtiges Indiz dafür, dass Beethoven bei der Überarbeitung den Fokus noch stärker zur Protagonistin hin verschob und vom Verlauf der Rettungsoper abrückte. Dieser bildete 1805/1806 noch das musikalische Grundgerüst – ausgehend von den ersten Ouvertüren-Takten mit der Kerkerstimmung, die besonders durch das Motiv aus Florestans Arie in den Klarinetten heraufbeschworen wird und die programmatisch, in der Ouvertüre wie im Opern-Finale, ins strahlende Schluss-C-Dur gewendet wird.

Zu diesem befreienden Ende gelangen Musik und Handlung von 1805 auf weiter ausholenden Wegen und Umwegen, in Anlehnung an zeitgemäße Mischgattungen wie die sentimentale Komödie. Marzellines Arie und ihr Duett mit Jaquino zu Beginn muten für *Fidelio*-Kenner letztlich nur in der Reihenfolge vertauscht an, sind musikalisch fast identisch mit der späteren Fassung. Durch das anschließende (später gestrichene) Terzett mit

Rocco »Ein Mann ist bald genommen« verzögert sich der erste Auftritt der Titelfigur zwar noch länger. Dafür unterstreicht es die Sinnfälligkeit des erweiterten Titels *Die eheliche Liebe*: Nicht frühe Leidenschaft, sondern »Eintracht nur der Herzen« garantiere eine harmonische Partnerschaft, betont Rocco. Damit relativiert sich zugleich sein (vor allem aus Sicht einiger Regisseure) vermeintlich materialistischer Charakter in der Arie »Hat man nicht auch Gold beineben«, die Beethoven nach 1805 ebenfalls gestrafft bzw. zwischenzeitlich gestrichen hat. Von Fassung zu Fassung nur wenig unterscheidet sich die Figurenexposition von Leonore in Quartett und Terzett. Durch ihr Duett mit Marzeline im 2. Akt (eingeleitet von einem Marsch, den man lange Zeit fälschlicherweise für eine Schauspielmusik-Einlage Beethovens hielt) wird der sich zuspitzenden Handlung nochmals eine idyllische Vision ungetrübten Eheglücks gegenübergestellt – im Orchester verdoppelt durch Solovioline und Solocello.

Daraus resultiert für Leonores Arie eine andere Motivation als in der späteren Version: Marzellines freudige Vorstellung ruft Leonores Verzweiflung über Florestans Verschwinden hervor, gefolgt vom *Adagio* (»Komm, Hoffnung«) und dem in der Urfassung, was die Koloraturen betrifft, gesanglich aberwitzig virtuoson *Allegro con brio* (»O du« – »Ich folg' dem inner'n Triebe«). Anders als im Rezitativ der Libretto-Überarbeitung durch Georg Friedrich Treitschke von 1814 (»Abscheulicher!«) bezieht sich Leonore in ihrer Arie hier also nicht auf Pizarro und seinen »Tigersinn«. Dazu passt, dass Pizarros ursprüngliche Charakterisierung zögerlicher, heimtückischer und weniger raubtierhaft »auf dem Sprung« anmutet: Gehäufte Wort- und Tonwiederholungen (»die Rache« bzw. »ins Ohr zu schrei'n«) können als Beleg gedeutet werden, dass sich dieser Bösewicht beharrlich seiner selbst versichern muss. Plausibler erscheint so auch sein gereizter Auftritt nach dem fassungsübergreifend enthaltenen Chor der Gefangenen (»O welche Lust«) und der Szene mit Leonore, Rocco und Marzeline.

Einen gravierenden Unterschied zwischen dem ursprünglichen 3. Akt und dem 2. Akt von 1814 stellt der bewegte Teil von Florestans Arie von 1805 dar (»Ach! Es waren schöne Tage«). Ähnlich wie bei Leonores Monolog steht die Verzweiflung über vergangenes Glück im Zentrum und (noch) nicht die Möglichkeit der Erlösung. Im Wesentlichen erhalten blieb der weitere Verlauf der Kerkerszene, abgesehen von Elementen wie zum Beispiel Pizarros sich (dem Auftritt gemäß) »anschleichender« Gesangslinie und dem besonders in Leonores Stimme noch weiter in die Höhe ausholenden Jubel im rezitativisch eingeleiteten Duett »O namenlose Freude!«.

Deutlich anders als 1814 ist in der Urfassung schließlich das Finale der Oper angelegt, ausgehend von den Rache-Rufen des Chores von außen, die Leonore und Florestan in Angst versetzen, bevor sich im Minister Don Fernando die personifizierte Rettung zu erkennen gibt. Doch dieser zeigt, nachdem Leonore Florestan die Ketten abgenommen hat und bevor »maestoso« das Schlussensemble (noch oratorienhafter als 1814) einsetzt, ein zweites, unbarmherziges Gesicht. Die lebenslängliche Strafe, die er Pizarro in Aussicht stellt, kann auch die Bitte um Gnade von Leonore und Florestan nicht abwenden: Der Minister vertagt die Entscheidung, indem er sie dem »König« überlässt. Bezeichnenderweise ist diese markante Passage 1814 komplett verschwunden, mit der

Französischen Revolution, Napoleons Aufstieg und Abdankung gleichsam im Rücken und im Vorgefühl des Metternich'schen Polizeistaates. Für den Erfolg von *Fidelio*, den Beethoven mit *Leonore* nicht erzielen konnte, musste die Musik seiner Oper effektvoll-direkter, ihr Text hingegen teilweise noch unbestimmter werden und (den Gegebenheiten anpassungsfähig) ein allgemeingültiges Humanitätsideal beschwören.

Beethovens Vorbilder

Die französische Rettungsoper als Modell

Eine Woche vor der Uraufführung von Beethovens *Leonore* am 20. November 1805 (damals allerdings schon unter dem Titel *Fidelio*) marschierten Napoleons Truppen in Wien ein: eine Ironie des Schicksals auch insofern, als die Oper ausgerechnet auf einem französischen Text von Jean-Nicolas Bouilly (1763–1842) basiert. *Léonore ou L'amour conjugal*, erstmals 1798 von Pierre Gaveaux vertont, war aber nicht Bouillys größter Libretto-Erfolg. Noch einflussreicher als *Léonore* war Bouillys Textbuch zur Oper *Les deux journées ou Le porteur d'eau* von Luigi Cherubini (1800), die in deutscher Sprache unter dem Titel *Die beiden Reisen oder Der Wasserträger* Verbreitung und Beachtung fand. Dieser (genretypisch zwischen musikalischen Nummern und Sprechtexten abwechselnden) Opéra comique liegt ein ähnliches Handlungsschema wie *Léonore* zugrunde: die Rettung zweier politisch verfolgter und von Inhaftierung bedrohter Eheleute – dank Verkleidung und Unterstützung durch ein zweites, verlobtes Paar und den Brautvater. Im Unterschied zu *Léonore* mit der Pizarro-Figur gibt es keinen klaren Antagonisten, wohl aber Märsche und Militär-Auftritte, die ebenso wie die Ouvertüre und Melodram-Abschnitte nahelegen, dass Beethoven sich mit Cherubinis Musik genauer beschäftigt hat. Auch Bouillys Fähigkeit, sich mit seinen Textbüchern gegenüber der Zensur zu behaupten, war vorbildhaft für Beethoven und den Hoftheatersekretär Joseph Sonnleithner, der sich 1805 bei der Polizeihofstelle unter anderem auf Kaiserin Maria Theresias Wertschätzung des von ihm bearbeiteten *Léonore*-Textes von Bouilly berief.

S. St.

Biografien

CHRISTIANE LIBOR

Die Sopranistin Christiane Libor studierte in ihrer Geburtsstadt Berlin an der Hochschule für Musik Hanns Eisler und besuchte die Liedinterpretationsklasse von Dietrich Fischer-Dieskau. Inzwischen hat sie sich nicht zuletzt als Wagner-Sängerin einen Namen gemacht. So interpretierte sie die Eva (*Die Meistersinger von Nürnberg*) in Innsbruck, Elisabeth/Venus (*Tannhäuser*) in Graz, Guttrune (*Götterdämmerung*) in Paris oder auch Sieglinde (*Die Walküre*) und Brünnhilde (*Götterdämmerung*) in Leipzig. 2017 wird sie an der Bayerischen Staatsoper als Isolde (*Tristan und Isolde*) auf der Bühne stehen. Mit der Titelrolle in Strauss' *Ariadne auf Naxos* war sie in Straßburg engagiert, als Leonore (*Fidelio*) in Berlin, Zürich, Wien und Seattle. Internationale Konzert-einladungen führten Christiane Libor z. B. zu den BBC Proms in London, zu den Wiener und den Berliner Philharmonikern sowie nach Neuseeland. Beim Münchner Rundfunkorchester trat sie u. a. in Leo Falls Operette *Die Dollarprinzessin* auf.

CHRISTINA LANDSHAMER

Mehrfach hat Christina Landshamer bereits mit dem Münchner Rundfunkorchester zusammengearbeitet; zuletzt war sie dabei in Wolf-Ferraris *Die vier Grobiane* zu hören. Ausgebildet in ihrer Heimatstadt München und in Stuttgart, debütierte die Sopranistin 2011 unter der Leitung von Christian Thielemann als Hüter der Schwelle (*Die Frau ohne Schatten*) bei den Salzburger Festspielen; 2012 trat sie dort als Frasquita (*Carmen*) unter Sir Simon Rattle erneut auf. Höhepunkte in jüngerer Zeit waren u. a. die Partie der Pamina (*Die Zauberflöte*) in Amsterdam und München, Ännchen (*Der Freischütz*) an der Dresdner Semperoper sowie Sophie (*Der Rosenkavalier*) in Chicago. Im Konzertbereich gastierte Christina Landshamer etwa mit Händels *Messiah* und Mozarts *Krönungsmesse* beim Pittsburgh Symphony Orchestra. Als Liedinterpretin war sie z. B. bei der Schubertiade in Schwarzenberg dabei. Zusammen mit dem Pianisten Gerold Huber legte sie Werke von Schumann und Ullmann auf CD vor.

MICHAEL KÖNIG

Die Partie des Florestan (*Fidelio*) hat den deutsch-kanadischen Heldentenor Michael König bereits nach Stuttgart, Madrid und zu den Wiener Festwochen geführt. Ausgebildet an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Mannheim, war er inzwischen an wichtigen Bühnen zu erleben, so an der Berliner Staatsoper Unter den Linden, der Opéra national in Paris und dem Gran Teatre del Liceu in Barcelona. Dabei interpretiert er Rollen

wie Erik (*Der fliegende Holländer*), Siegmund (*Die Walküre*) und Kaiser (*Die Frau ohne Schatten*) oder auch die Titelpartie in Wagners *Lohengrin*. Reizvolle Herausforderungen im Jahr 2017 sind Busonis *Doktor Faust* an der Dresdner Semperoper sowie die Figur des Max (*Der Freischütz*) an der Mailänder Scala. Michael König sang unter der Leitung z. B. von Hartmut Haenchen, Marc Minkowski und Christian Thielemann. Sein Konzertrepertoire reicht von Beethovens Neunter Symphonie bis zu Mahlers *Lied von der Erde*.

ROBIN TRITSCHLER

Ausgebildet in Dublin und London, wurde der irische Tenor Robin Tritschler als »New Generation Artist« der BBC einem breiten Publikum bekannt. An der Welsh National Opera hat er indessen mit diversen Hauptrollen sein Talent unter Beweis gestellt, so als Don Ottavio (*Don Giovanni*), Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*), Graf Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Nemorino (*L'elisir d'amore*) und Narraboth (*Salome*). Am Royal Opera House Covent Garden in London debütierte er als Narr in Alban Bergs *Wozzeck*. Zudem widmet sich Robin Tritschler gern dem zeitgenössischen Musiktheater. Als Liedinterpret ist er häufig in der Londoner Wigmore Hall wie auch in anderen internationalen Konzertsälen und bei den Festivals etwa in Aix-en-Provence und Aldeburgh zu hören. Dabei wird er von herausragenden Pianisten wie Graham Johnson und Malcolm Martineau begleitet. Mit ihnen spielte er auch Poulencs komplette Lieder bzw. Britten's *Winter Words* auf CD ein.

KAY STIEFERMANN

Kay Stieffermann studierte bei Kurt Moll in Köln und belegte Meisterkurse u. a. bei Montserrat Caballé und Hans Hotter. Zunächst an der Hamburgischen Staatsoper fest engagiert, gehörte er von 2001 bis 2014 den Wuppertaler Bühnen an. Inzwischen hat der Bariton viele große Partien interpretiert, darunter Guglielmo (*Così fan tutte*), Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) und die Titelpartien in *Don Giovanni* und Tschaikowskys *Evgenij Onegin*. Verstärkt wurde er auch für das deutsche Fach verpflichtet und trat etwa als Don Pizarro (*Fidelio*), Mandryka (*Arabella*) und Amfortas (*Parsifal*) auf. Er gastierte z. B. an der Berliner Staatsoper Unter den Linden und der Deutschen Oper am Rhein sowie bei den Bayreuther Festspielen, der Ruhrtriennale und dem Oregon Bach Festival. Der Sänger arbeitete mit bekannten Dirigenten wie Daniel Barenboim, Kent Nagano und Kirill Petrenko zusammen. Regelmäßig hört man Kay Stieffermann beim Münchner Rundfunkorchester – zuletzt in Mozarts *La finta semplice*.

JAN-HENDRIK ROOTERING

Dem Bassbariton Jan-Hendrik Rootering gelang eine glänzende Weltkarriere mit Auftritten an den bedeutendsten Opernhäusern – von der Mailänder Scala bis zur New Yorker »Met«. Aus der Nähe von Flensburg stammend, wurde er von seinem Vater, dem Tenor Hendrikus Rootering, sowie an der Hamburger Musikhochschule ausgebildet. 1982 trat Jan-Hendrik Rootering erstmals an der Bayerischen Staatsoper auf, wo er z. B. mit den Wagner-Partien Fasolt, Gurnemanz und Hans Sachs sowie als Barak in Strauss' *Frau ohne Schatten*, aber auch als Mozart-Interpret und im italienischen Fach große Erfolge feierte. 1986 wurde ihm der Titel eines Bayerischen Kammersängers verliehen. Aktuell war er etwa als König Marke (*Tristan und Isolde*) in Karlsruhe und Graf Waldner (*Arabella*) in Leipzig zu Gast. Jan-Hendrik Rootering lehrte als Professor an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Das Publikum des Münchner Rundfunkorchesters erlebte ihn u. a. in Puccinis *La rondine*.

SCOTT WILDE

Der amerikanische Bassist Scott Wilde wurde an der Juilliard School in New York ausgebildet. Für einige Spielzeiten war er an der San Francisco Opera verpflichtet, wo er z. B. Monterone (*Rigoletto*) und Grenvil (*La traviata*) verkörperte. Sein Europadebüt gab er in Dublin als Komtur (*Don Giovanni*). Während eines Festengagements an der Dresdner Semperoper erweiterte Scott Wilde sein Repertoire um viele Rollen, darunter Eremit (*Der Freischütz*) und Truffaldin (*Ariadne auf Naxos*). Mittlerweile ist er als freischaffender Künstler international erfolgreich. Er sang in Rolf Liebermanns *Medea* in Bern und den König Marke (*Tristan und Isolde*) konzertant in Tours. An der Opéra national in Paris wirkte er z. B. in der *Zauberflöte* sowie in *Salome* und *Lulu* mit. Zuletzt führten ihn der *Rosenkavalier* nach Amsterdam und Michel Tabachniks *Benjamin, dernière nuit* nach Lyon. Beim englischen Buxton Festival trat Scott Wilde im Juli als Rocco in Beethovens *Leonore* auf.

MARIO VENZAGO

Gegenwärtig ist Mario Venzago Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Berner Sinfonieorchesters sowie Artist in Association bei der finnischen Tapiola Sinfonietta. Der ausgebildete Pianist und Dirigent hatte zuvor Führungspositionen u. a. bei folgenden Institutionen inne: Theater und Orchester Heidelberg, Oper Graz und Grazer Philharmonisches Orchester, Sinfonieorchester Basel, Baskisches Nationalorchester San Sebastián, Göteborgs Symfoniker und Indianapolis Symphony Orchestra. Auch war Mario Venzago Principal Conductor der Royal Northern Sinfonia in England. Er gastierte bei vielen

renommierten Klangkörpern wie den Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, den Orchestern von Philadelphia und Boston, dem London Philharmonic Orchestra und dem NHK Symphony Orchestra in Tokio. 2015 schloss er das Projekt »Der andere Bruckner« ab, das die CDs mit allen zehn Symphonien des Komponisten einschließlich der »Nullten« und einen Dokumentarfilm umfasst.

Die Musikerinnen und Musiker des Münchener Rundfunkorchesters

Ein Gespräch mit der Bratschistin Malgorzata Kowalska-Stefaniak

Frau Kowalska-Stefaniak, Sie wurden in Danzig (Polen) geboren und haben dort schon an der Schule eine musikalische Ausbildung erhalten. Wie lief das ab?

Ich hatte zwölf Jahre, also von Beginn an, Unterricht in ein und demselben Gebäude, und schon die Grundschule war eine sogenannte Musikschule. Allerdings haben aus meiner Klasse nur drei von Anfang bis Ende durchgehalten: mein späterer Mann Piotr Stefaniak [Kontrabassist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks], eine Freundin, die heute im Warschauer Kammerorchester spielt, und ich. Man muss eben dranbleiben, wenn man ein Instrument lernt. Und diese Ausdauer haben nicht viele. Aber mein Mann und ich haben uns gegenseitig unterstützt. Als wir im Gymnasium waren, hat er immer gesagt, er trifft sich nur mit mir, wenn ich drei Stunden geübt habe. Das habe ich dann auch getan.

Wie war der Tagesablauf?

Vormittags, zwischen Fächern wie Mathematik, Chemie oder Englisch, hatten wir auch Gehörbildung, musikalische Formenlehre und Musikgeschichte. Am Nachmittag war der Instrumentalunterricht: zwei Stunden pro Woche, ein Hauptinstrument und Klavier. Einmal pro Halbjahr mussten wir ein benotetes Prüfungsvorspiel absolvieren: je nach Alter eine halbe oder eine ganze Stunde und am Ende der Schulzeit ein Recital von eineinhalb Stunden in der großen Aula. Manchen Kindern liegt das gar nicht, andere wiederum üben zwar nicht so gern, aber stehen mit Begeisterung auf der Bühne. Solch ein Kind war ich!

Lampenfieber kannten Sie offenbar nicht.

Nein, und das habe ich bis heute nicht. Aber es ist natürlich ein Unterschied, ob man im Orchester oder in kleiner Besetzung auftritt. Diese Woche habe ich bei einem Kammerkonzert vom Freundeskreis des Münchner Rundfunkorchesters zusammen mit meiner Kollegin Song-le Do Beethovens *Duett mit zwei obligaten Augengläsern* für Viola und Violoncello aufgeführt. Solch ein Stück fordert einen schon heraus. Doch ich freue mich immer, wenn ich Musik vermitteln kann. Und ich engagiere mich gern bei Konzerten des Freundeskreises; er hat das Münchner Rundfunkorchester – ebenso wie tausende

von Musikliebhabern in ganz Deutschland mit ihren Unterschriften – sehr unterstützt, als 2004 die Existenz des Orchesters gefährdet war. Als Musiker ist man einfach dankbar, diesen Beruf ausüben zu dürfen – gerade, weil sonst ja eher das Geld die Welt regiert.

Sie haben zunächst Violine gelernt und im Alter von zwölf Jahren zur Bratsche gewechselt.

Für mich war die Bratsche ein Volltreffer. Ich liebe die warme Klangfarbe des Instruments. Wir Bratscher haben zwar kein so großes Repertoire wie die Geiger, kein Tschaikowsky-Konzert oder so etwas. Aber man muss trotzdem technisch fit sein und im Orchester gut aufeinander hören: Die Bratschen sind das Bindeglied zwischen Violinen und Violoncelli. Und die romantischsten Melodien, die schönsten Liebesthemen werden immer von uns gespielt!

Sie haben in Danzig Ihr Studium binnen drei Jahren abgeschlossen und wurden 1988, noch vor Öffnung des Eisernen Vorhangs, an der Hochschule der Künste in Berlin aufgenommen. Wie ging das?

Mein Mann wollte an die Karajan-Akademie nach Berlin. So kam es, dass ich bei Wolfram Christ, Solobratscher bei den Berliner Philharmonikern, an der Hochschule der Künste studiert und 1991 den Abschluss bei ihm in Mannheim gemacht habe, als er dort Professor wurde. Es war zwar schwierig für uns Polen, einen Pass zu bekommen, aber es war möglich, wenn man eine Einladung hatte – oder man fuhr als Transitreisender durch die DDR nach West-Berlin. Nachdem ich die Aufnahmeprüfung geschafft hatte, durfte ich zunächst dreißig Tage als Touristin in der Stadt bleiben. Dann bin ich in West-Berlin über die Grenze gefahren – und am nächsten Tag mit neuem Stempel im Pass wieder zurück. So habe ich das erste halbe Jahr überbrückt, bis ich mein Visum hatte.

Wie unterschied sich der polnische Hochschulbetrieb vom deutschen?

In Polen wurde man vor allem als Solist ausgebildet, in Deutschland mehr als Orchestermusiker und Ensemblespieler. Man musste ins Hochschulorchester gehen und konnte auch viel Kammermusik machen: An einem Abend spielte man zum Beispiel ein paar Quartette vom Blatt, am nächsten ein paar Trios. Ich bin froh, dass ich die Gelegenheit zu alldem hatte, denn das macht einen guten Musiker ja aus. Und ich bringe natürlich die slawische Seele mit: leidenschaftlich, aber nicht immer streng den Regeln folgend – dabei ertappe ich mich sogar beim Autofahren! Im Münchner Rundfunkorchester haben wir übrigens viele verschiedene Nationalitäten, das mischt sich wunderbar.

Von 1991 bis 1994 waren Sie Mitglied im Radiosinfonieorchester Stuttgart des SWR.

Das war für meinen künstlerischen Weg sehr kostbar, denn so war ich bei Stücken wie Strawinskys *Sacre du printemps* oder Bruckners Sechster Symphonie dabei, die man als

Orchestermusiker einfach gerne einmal spielen möchte. Als mein Mann zum BR-Symphonieorchester ging, habe ich glücklicherweise eine Stelle im Münchner Rundfunkorchester bekommen. Und ich würde mit keinem Klangkörper tauschen: Die Atmosphäre ist sehr gut und familiär. Auch aus privaten Gründen war es ideal: Mein Mann und ich hatten nie gleichzeitig Konzerte, einer von uns war abends immer bei den drei Kindern. Und ich erinnere mich gerne an die tollen Künstler, mit denen wir zusammengearbeitet haben, zum Beispiel den Dirigenten und Filmmusikkomponisten Lalo Schifrin oder Jazzmusiker wie Ray Brown (Bass), James Morrison (Trompete) und die Sängerin Dee Dee Bridgewater. »Sounds of Cinema« mit dem vor Kurzem verstorbenen Roger Willemsen als Moderator habe ich ebenfalls sehr genossen – genauso wie die cOHRwürmer, das Mitsing-Konzert des BR-Chores. Die Konzerte mit unserem Chor mag ich besonders; vielleicht auch, weil ich selbst schon im Kinderchor meines Vaters gesungen habe und in dem Dorf, in dem ich wohne, zwei Chöre leite.

Sie engagieren sich sehr bei der Kinder- und Jugendarbeit des Münchner Rundfunkorchesters. Wie sieht das aus?

Im Rahmen von Klassik zum Staunen gibt es Lehrerfortbildungen, und anschließend gehen wir Musikerinnen und Musiker in die Schulen. Ich mache das unheimlich gern, präsentiere in der Klasse mein Instrument, erzähle vom Orchesteralltag oder wir dirigieren gemeinsam verschiedene Taktarten. Wenn die Kinder dann zu uns ins Konzert kommen, wissen sie schon einiges. Und es ist schön für sie, einen Menschen auf der Bühne zu sehen, den sie kennen: Bei Mendelssohns *Sommernachtstraum* im Oktober wurde plötzlich ein buntes Plakat mit Blümchen und Herzchen hochgehalten: »Die Grundschule Geltendorf grüßt Frau Stefaniak.« Da geht einem das Herz auf. Und Sie hätten erleben müssen, wie leise die Schüler waren, wie sie mit offenem Mund dasaßen und dem Schauspieler Stefan Wilkening beim Erzählen der Geschichte zuhörten!

Vor Kurzem gab es auch das große Musikvermittlungsprojekt der ARD ...

... ja, für das »Vivaldi-Experiment« war ich zusammen mit meiner Kollegin Stefana Titeica in einer Jungenrealschule in Mindelheim. Die Schüler haben mit Orff-Instrumenten ihren eigenen Sommer dargestellt. Erst dann durften sie das Gewitter aus Vivaldis *Vier Jahreszeiten* hören – und waren erstaunt, wie nah sie am Original dran waren. Auch beim Projekt Klasse Klassik, bei dem Schulorchester mit uns Profis musizieren und dann ein Konzert in der Philharmonie im Gasteig gestalten, bin ich immer dabei. Es ist erstaunlich, welche Fortschritte die Schülerinnen und Schüler da machen. Und die Bratschengruppe ist besonders süß – wenn die Kinder kaum das Instrument halten können und am Schluss, nach monatelanger Vorbereitung, die schwersten Sachen bewältigen. Durch Klasse Klassik erfahren die Schüler, was es bedeutet, in einem großen Orchester zu spielen, und sie lernen, dass man auch einmal zurücktreten muss, wenn ein anderer ein Solo hat. Das ist gar nicht so schlecht – fürs ganze Leben!

Das Gespräch führte Doris Sennefelder.

Impressum

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

Ulf Schirmer KÜNSTLERISCHER LEITER

Veronika Weber MANAGEMENT

Bayerischer Rundfunk, 80300 München

Tel. 089/59-00 30 325

facebook.com/muenchner.rundfunkorchester

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion: Dr. Doris Sennefelder

Gesamtkonzept Erscheinungsbild:

fpm factor product münchen

Grafische Umsetzung: Antonia Schwarz, München

Druck: alpha-teamDRUCK GmbH, München

Nachdruck nur mit Genehmigung

Das Heft wurde auf chlorfrei gebleichtem Papier gedruckt.

Textnachweis: Dr. Sebastian Stauss: Originalbeiträge für dieses Heft; Inhaltsangabe: Markus Hänsel; Gesangstexte: nach dem Klavierauszug, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1967; Biografien und Interview: Dr. Doris Sennefelder.