

## **2. Sonntagskonzert 2018/2019**

25. November 2018

19.00 Uhr

Ende ca. 21.15 Uhr

Prinzregententheater

Einführung mit Franziska Stürz: 18.00 Uhr im Gartensaal

### **I DUE FOSCARI**

**Oper in drei Akten**

**von Giuseppe Verdi**

Libretto von Francesco Maria Piave

Konzertante Aufführung in italienischer Sprache

mit deutschen Übertiteln

Übertitel: Tamara Yasmin Quick und Susan Zarrabi

Pause nach dem II. Akt

CD-Mitschnitt für das Label BR-KLASSIK

Direktübertragung im Hörfunk auf BR-KLASSIK

In der Pause (als Podcast verfügbar): PausenZeichen. „Doge im Antlitz und Vater im Herzen“.

Verdis I due Foscari zwischen Familiendrama und Politintrige. Ein Feature von Florian Heurich

Das Konzert kann anschließend sieben Tage nachgehört werden unter

[br-klassik.de/programm/konzerte](http://br-klassik.de/programm/konzerte) sowie unter [rundfunkorchester.de](http://rundfunkorchester.de)

in der Rubrik „Medien/Konzerte digital“.

## BESETZUNG

**Guanqun Yu** LUCREZIA CONTARINI Frau von Jacopo Foscari (Sopran)  
**Bernadett Fodor** PISANA Freundin und Vertraute Lucrezias (Mezzosopran)  
**Ivan Magri** JACOPO FOSCARI Sohn des Dogen Francesco Foscari (Tenor)  
**István Horváth** BARBARIGO Senator (Tenor)  
**Leo Nucci** FRANCESCO FOSCARI Doge von Venedig (Bariton)  
**Miklós Sebestyén** JACOPO LOREDANO Mitglied des Rates der Zehn (Bassbariton)

Chorsolisten:

**Moon Yung Oh** EIN DIENER des Rates der Zehn und des Senats (Tenor)  
**Matthias Ettmayr** EIN DIENER des Dogen (Bass)

**Chor des Bayerischen Rundfunks**  
**Howard Arman** EINSTUDIERUNG

**Münchner Rundfunkorchester**  
**Ivan Repušić** LEITUNG

## **I DUE FOSCARI**

### **Handlung**

#### **I. Akt**

*Venedig im Jahr 1457. Ein Saal im Dogenpalast. Nachts.*

##### **Nr. 1 Introduktionschor (Barbarigo, Loredano, Chor)**

Der Rat der Zehn versammelt sich und begibt sich in seinen Saal. Der Doge, Francesco Foscari, ist bereits dort. Mit ihm werden die Mitglieder des Rats über Jacopo Foscari richten, der Donato, einen Gegner der Familie Foscari, getötet haben soll. Derweilen befindet sich der Doge in einem schrecklichen Zwiespalt, denn der Angeklagte ist sein Sohn.

##### **Nr. 2 Szene und Kavatine (Jacopo, Ratsdiener)**

Jacopo ist kurz nach seiner heimlichen Rückkehr aus der Verbannung verhaftet worden. Trotzdem begrüßt er seine Heimat Venedig freudig. Er sieht sich als Foscari unschuldig dem Streit zwischen dem Rat und seiner Familie ausgeliefert. Ein Diener ruft Jacopo in den Saal des Rats.

*Ein Saal im Palast der Foscari.*

##### **Nr. 3 Szene, Chor und Kavatine (Lucrezia, Pisana, Chor)**

Lucrezia, Jacopos Gattin, will den Dogen überzeugen, sich gegen den Rat durchzusetzen und Jacopo freizusprechen. Doch ihre Begleiterinnen halten sie zurück und raten ihr, auf Gott zu vertrauen. Da berichtet ihr Pisana, ihre Vertraute, das Urteil: Statt zum Tod wurde Jacopo zum Exil auf Kreta verurteilt. Lucrezia ist bestürzt, denn sie sieht keine Gnade in dieser Strafe.  
Ein Saal im Dogenpalast.

##### **Nr. 4 Chor der Senatoren (Barbarigo, Loredano, Chor)**

Ein Brief von Jacopo an den Herzog von Mailand hat den Rat der Zehn von Jacopos Schuld überzeugt. Die Senatoren verkünden ihr Urteil über ihn und loben das Gesetz.

*In den Privatgemächern des Dogen.*

##### **Nr. 5 Szene und Romanze (Doge)**

Der Doge ist bestürzt und gequält, weil er Jacopo weder als Doge noch als Vater helfen kann. Vor Schmerz wünscht er sich den eigenen Tod.

##### **Nr. 6 Szene und Duett – Finale I**

(Lucrezia, Doge, Diener des Dogen)

Lucrezia tritt ein. Sie ist aufgebracht, weil der Rat nicht Gerechtigkeit, sondern Rache geübt hat, und klagt den Dogen an, der Verhandlung regungslos zugesehen zu haben. Da er Jacopo nicht helfen kann, muss er ihre Bitte ausschlagen, seine Rolle als Doge hinter sich zu lassen und als Vater um seinen Sohn zu kämpfen.

#### **II. Akt**

*Nachts im Staatsgefängnis.*

##### **Nr. 7 Präludium, Szene und Preghiera (Jacopo)**

Im Fieberwahn sieht Jacopo die fürchterliche Gestalt des venezianischen Heerführers Carmagnola. Jacopo erklärt ihm, ebenfalls fälschlich verurteilt worden zu sein.

### **Nr. 8 Szene und Duett (Lucrezia, Jacopo, Chor)**

Lucrezia betritt die Zelle. Als Jacopo sich fasst, berichtet sie ihm, dass ihn nicht der Tod, sondern, viel schlimmer, das Exil erwarte. Von draußen hören sie den Gesang der Gondolieri und beginnen Hoffnung zu schöpfen.

### **Nr. 9 Szene, Terzett und Quartett (Lucrezia, Jacopo, Doge, Loredano)**

Der Doge kommt hinzu. Seine Beteuerung, dass er Jacopo liebt, lindert Lucrezias und Jacopos Schmerz und gibt ihnen neue Kraft. Im Wissen, dass sie erst vor Gott wieder vereint sein werden, umarmen sich Vater und Sohn ein letztes Mal.

Bevor der Doge geht, teilt er Jacopo mit, dass er ihn nur noch einmal sehen wird, dann aber als Doge handeln muss. Loredano verkündet, dass der Rat versammelt und das Schiff bereit sei. Er lehnt Lucrezias Versuch, Jacopo ins Exil zu folgen, ab. Jacopo und Lucrezia drohen ihm mit dem göttlichen Gericht, doch der Doge weist sie an, sich zu zügeln. Loredano freut sich indessen, denn seine Rache an den Foscari nimmt ihren Lauf.

*Saal des Rats der Zehn.*

### **Nr. 10 Chor des Rats der Zehn (Chor)**

Der Rat der Zehn treibt die Vollstreckung des Urteils voran; wer in Venedig sei, müsse dem dort herrschenden Gesetz gehorchen.

### **Nr. 11 Szene und Finale II (Lucrezia, Pisana, Jacopo, Barbarigo, Doge, Loredano, Chor)**

Der Doge weiß, dass er das Gesetz befolgen muss, und Loredano betont erneut, wie gnädig die Strafe sei. Nachdem Jacopo sein Urteil gelesen hat, fleht er seinen Vater an, ihn zu retten, aber der Rat und der Doge betonen die Gültigkeit des Urteils. Jacopo muss sich fügen. Lucrezia kommt mit ihren Söhnen dazu.

Jacopo bittet seinen Vater erneut um Hilfe, und Lucrezia fleht den Rat um Gnade an. Während Barbarigo gerührt ist, triumphiert Loredano. Jacopo hingegen bemitleidet Lucrezia, die vergeblich noch einmal versucht, Jacopo zu folgen. Da ermahnt er seinen Vater, auf Lucrezia und die Söhne Acht zu geben.

## **III. AKT**

*Die alte Piazzetta von San Marco.*

### **Nr. 12 Introduction und Barkarole (Barbarigo, Loredano, Chor)**

Auf der Piazzetta wird fröhlich eine Regatta vorbereitet. Barbarigo und Loredano bemerken, dass es das Volk nicht kümmert, wer Doge ist.

Auf Loredanos Aufforderung singt das Volk ein Lied, das an die vorbeifahrenden Gondolieri gerichtet ist.

### **Nr. 13 Szene und Arie (Lucrezia, Pisana, Jacopo, Barbarigo, Loredano, Chor)**

Das Volk sieht, wie sich eine Staatsgaleere nähert. Es verstummt und zieht sich zurück. Jacopo wird vorgeführt. Er wünscht sich den Tod, denn ein Leben ohne seine Familie sei schlimmer. Lucrezia weist er an, die Tränen zu verstecken und die Söhne wohl zu erziehen und an seine Unschuld zu erinnern. Das Paar verabschiedet sich und Jacopo besteigt die Galeere. Während die Menschenmasse und Barbarigo gerührt sind, sieht Loredano darin seine lang ersehnte Rache.

*Privatgemach des Dogen.*

### **Nr. 14 Szene und Arie (Lucrezia, Barbarigo, Doge)**

Der Doge, allein in seinem Gemach, betrauert den Verlust seiner Söhne. Er bereut es, Doge zu sein, denn ohne das Amt würden sie alle noch leben. Barbarigo überbringt ihm einen Brief, der Jacopos Unschuld bezeugt. Für einen Freispruch ist es jedoch zu spät: Bestürzt berichtet Lucrezia, dass Jacopo gestorben ist.

### **Nr. 15 Szene und Finalarie (Lucrezia, Barbarigo, Doge, Loredano, Diener des Dogen, Chor)**

Der Rat der Zehn, angeführt von Loredano, legt dem Dogen Francesco Foscari nahe, von seinem Amt zurückzutreten. Erst nach mehrfachem Drängen gibt er seine Machtinsignien ab. Als er Lucrezia anfleht, mit ihm zu fliehen, verkünden die Glocken von San Marco den neuen Dogen. Lucrezia fordert den zutiefst erschütterten Francesco auf, sich seinem Schicksal gegenüber standhaft zu zeigen. Doch er sinkt tot zu Boden und Loredano triumphiert.

\*\*\*

Sebastian Stauss

### **DER DOGENPALAST ALS ZWISCHENSTATION**

**Bewährtes und Zukunftsweisendes in Verdis „I due Foscari“**

#### **Entstehung des Werks:**

Sommer 1843 – Herbst 1844

#### **Uraufführung:**

3. November 1844 am Teatro Argentina in Rom

#### **Lebensdaten des Komponisten:**

\* 9. oder 10. Oktober 1813 in Le Roncole bei Busseto

† 27. Januar 1901 in Mailand

Mit *Nabucco* hatte Verdi 1842 seinen Durchbruch gefeiert; mit *Ernani* war er zwei Jahre darauf vollends zu einer festen Größe im internationalen Opernbetrieb avanciert. Die von ihm später selbst so bezeichnete Phase der „Galeerenjahre“ bis Ende der 1850er war dabei gar nicht so sehr vom ökonomischen Zwang bestimmt, die italienischen Opernhäuser kontinuierlich beliefern zu müssen. Vielmehr dokumentieren insbesondere die zehn (!) Opern Verdis in den fünf Jahren bis zur Revolution von 1848 eine ungezügelter Experimentierfreude, was das Aufgreifen und Abwandeln der tradierten italienischen Opernmuster betrifft. Davon ist auch das Werk *I due Foscari* nach Lord Byron (1788–1824) geprägt, mit dem Verdi anhand einer literarischen Vorlage seines Jahrhunderts einerseits seine künstlerisch internationale Orientierung bestätigte. Wichtig war dabei seine Freundschaft mit Andrea Maffei, der Shakespeare, Goethe, Schiller oder eben auch Byron ins Italienische übersetzte. Andererseits werden vom Stoff her allein schon durch das Venedig des 15. Jahrhunderts als Handlungsort Bezüge hergestellt, die Verdi und sein italienisches Publikum nicht zum letzten Mal beschäftigten. Bekanntlich hat Verdi das Schicksal eines Dogen, den die Macht und politischen Notwendigkeiten das private Glück und schließlich das Leben kosten, in *Simon Boccanegra* erneut behandelt – dann indes in Genua statt in der Lagunenstadt spielend (wo die von Verdi intendierte Uraufführung von *I due Foscari* seitens des Operndirektoriums auch aus Rücksicht auf noch lebende Nachkommen von im Text erwähnter Familien scheiterte).

Neben dem „Bühnennachfolger“ – historisch gesehen spielt *Simon Boccanegra* vor *I due Foscari* – verdient aber auch der Vorgänger im venezianischen Dogenpalast Erwähnung: *Marino Faliero* von Gaetano Donizetti war 1835, ebenfalls nach einer Vorlage von Byron, in der Opernmetropole Paris uraufgeführt worden. Mit Donizetti hat Verdi auch noch im Uraufführungsjahr der *Due Foscari*, anlässlich der Erstaufführung von *Ernani* in Wien, brieflich korrespondiert, bevor die Spätfolgen der Syphilis Donizetti 1845 handlungsunfähig machten und Verdis Weg an die Spitze der italienischen Opernkomponisten (allenfalls noch im Wettstreit mit Saverio Mercadante) vollends geebnet war. Im Vergleich zu *I due Foscari* erscheint das Sujet von *Marino Faliero* operntauglicher, aber auch konventioneller – bestimmt von einem klassischen Dreieckskonflikt zwischen dem (ebenfalls vom

Bariton gesungenen) Titelhelden, seinem besten Freund und Falieros Frau, die in Letzteren verliebt ist. Doch beruht diese Konstellation gar nicht auf Byrons Text, sondern auf einem zweiten Theaterstück (des französischen Dramatikers Delavigne), das in die Opernadaption einbezogen wurde. Bei aller Bewunderung für den englischen Romantiker Byron erkannten die Komponisten früh, dass dessen Stärke eher in der Sprache und Zeichnung der Charaktere als in der Dramaturgie lag.

Gerade bezüglich der Charaktere griff Verdis Librettist Francesco Maria Piave auch in *I due Foscari* deutlich ein – nicht zuletzt auf die Aufforderung des Komponisten hin, mangels Bühnenwirksamkeit „etwas zu finden, das ein bisschen Effekt macht [beim italienischen Wort „fracasso“ liegt sogar die Übersetzung nahe: „es ein bisschen krachen lässt“], besonders im I. Akt“. Piave hielt sich daran: Die Intrige ist deutlich gerafft; im Vergleich zu Byrons Text tritt Loredano als ihr Drahtzieher in den Hintergrund, wie auch der Vorwurf, Francescos Macht beruhe maßgeblich auf heimtückischem Mord. Wie stark sein Handeln von Rachegeleüsten motiviert ist, tut er in der Oper selbst nur am Ende des II. Aktes kund, gleichsam im Ensemblesatz versteckt; mehr verraten die Reaktionen der Protagonisten auf seine jeweiligen Auftritte. Auch Loredanos zögerlicher Gegenpol im Rat der Zehn, Barbarigo, tritt verglichen mit der Dramenvorlage nur schemenhaft in Erscheinung. Umso schärfer wird durch das Libretto und vor allem die Musik umrissen, wie unerbittlich der Zehnerrat sich als Machtkollektiv erweist und die Foscari regelrecht überrollt – auch im musikalischen Duktus des unheilvoll auf- und absteigend gezackten Orchestermotivs; es zählt zu den einprägsamen Klangsignaturen der Oper. Markant sind des Weiteren die Klangfarbe der Klarinette – als Instrument romantischer Sehnsucht und Melancholie par excellence –, die Jacopos Szenen vorbereitet, sowie die hochfahrend aufgewühlte (ein wenig auf *La forza del destino* vorausweisende) Einleitung zu Lucrezias Auftritten und die tieferen, sanft wogenden Streicherklänge für die Sphäre des Dogen.

Auf die Zerstörung dieses ausbalancierten Systems läuft die Handlung ebenso geradlinig wie erbarmungslos hinaus. Von den musikalischen Visitenkarten der Hauptfiguren als „Leitmotiven“ zu sprechen, wäre aber unangebracht, da Verdi sie anders als Richard Wagner nicht strukturell einsetzt und verarbeitet, sondern beinahe in Vorwegnahme filmischer Mittel schnittartig und zur Überblendung zwischen den Szenen und einzelnen Auftritten verwendet. Bemerkenswert ist dieses Vorgehen (zumal erst ein Jahr nach der wenig Furore machenden Uraufführung von Wagners *Fliegendem Holländer*) allemal. Weiteren musikalischen Zusammenhalt stiften die häufigen Dreierhythmen bzw. der Barcarolen-typische 6/8-Takt, die erheblich Anteil an der Gesamtfaktur der Oper, der „tinta“ (ital.: Farbe, Anstrich) haben. Sie war Verdi selbst bald nach der Uraufführung nicht abwechslungsreich genug, erzeugt (auch als venezianisches Lokalkolorit) nichtsdestoweniger beim Hören einen Sog, der den Untergang der Foscari in seiner Unausweichlichkeit mitempfunden lässt.

Dadurch freilich eher hervorgehoben und letztlich ungelöst bleibt das bei Byron angelegte Problem, dass die Entwicklung des Geschehens und der Figuren eher statisch anmutet und paradoxerweise gerade daraus die Spannung entstehen soll: zwischen dem langsamen, aber beharrlichen Mahlwerk des venezianischen Rates und seinem nur ganz zum Schluss die Contenance verlierenden Dogen, wie auch zwischen seinem gebrochenen Sohn Jacopo und seiner kämpferischen Gattin Lucrezia. Kaum mehr erkennbar ist indes ihr fast furienhafter Zuschnitt in der Vorlage, in der sie Marina heißt und nach beharrlichen Beschimpfungen Loredanos ganz am Ende des Stücks noch eine regelrechte Tirade an den Rat richtet. Piave und Verdi haben dies klugerweise zu dem Bild einer ihren Ehemann bedingungslos liebenden, vor allem aktiv für diese Liebe eintretenden Frau verdichtet. Dass die Uraufführungsinterpretin Marianna Barbieri-Nini zweieinhalb Jahre später als erste Lady Macbeth in Verdis Shakespeare-Vertonung auch die Pervertierung dieses Rollenmodells sang, wirkt insofern alles andere als zufällig und konsequent ins Negative gewendet. In Lucrezias Fall noch positiv und einleuchtend genutzt erscheint das gängige zweisätzliche Arienschema von langsamem Cantabile und erregter Cabaletta, mit dem die Eheleute im I. Akt vorgestellt werden. Bei Jacopo mutet das Beschwören seiner trügerischen Hoffnung dagegen bereits in sich erschöpft an. Bei Francescos erstem Auftritt weicht Verdi vom erwähnten Arienschema dahingehend ab, dass der Romanze statt eines schnellen Teils das mehrsätzliche Duett mit Lucrezia folgt, das klar eine wichtige Zwischenstation

Verdis auf dem Weg zu den Szenen zwischen Rigoletto und Gilda sowie zwischen Violetta und Vater Germont in *La traviata* darstellt. In der letztgenannten Rolle sollte, wiederum aus der Uraufführungsbesetzung der *Due Foscari*, der Bariton Achille De Bassini reüssieren.

In der frühen Rezeption von *I due Foscari* erwies sich die Statik, Kürze und Konzentration auf die Hauptfiguren insofern als Vorteil, als das Stück zu einer „opera di ripiego“ wurde, auf die man, wie es der Verdi-Spezialist Julian Budden auf den Punkt gebracht hat, „stets zurückgreifen konnte, wenn man mit dem geplanten neuen Werk der Spielzeit in Verzug geraten war“. Heute erscheint die Oper gerade aufgrund ihrer inhaltlichen und musikalischen Dichte für Aufführungen im konzertanten Rahmen geeignet.

Primär interessierten Verdi offenbar ohnehin die Extremzustände der Figuren. Jacopo steht, durch Verbannung und Folter seelisch zerrüttet, spätestens zu Beginn des II. Aktes an der Schwelle zum Wahnsinn. Verdi gestaltet diese dramatische Szene musikalisch durchaus angelehnt an Wahnsinnszenen des italienischen Melodramma, in dem sie bis dahin eher Sopranrollen wie Donizettis *Lucia di Lammermoor* oder Vertretern des Bassschlüssels wie in Rossinis *Semiramide*, Donizettis *L'esule di Roma* oder Verdis *Nabucco* vorbehalten sind. Verdi baut die Szene sorgfältig über die Kontrastwirkungen der Instrumentation, Dynamik und Tempi auf: die kammermusikalische Einleitung mit Bratsche und Violoncello, der sich dynamisch steigernde und beschleunigende, quasi zerklüftet rezitativische Teil mit der Geistervision, dazu die regelrecht in die Höhe schießenden Figuren der Flöten und Streicher und schließlich die auf einem unruhig pulsierenden Bass aufgebaute, gehetzte *Pregiera* (ital.: Gebet) „Non maledirmi, o prode“. Sie endet mit Jacopos Zusammenbruch ebenso abrupt, wie Verdi die Erkennungsmelodie Lucrezias zu einem raschen Stimmungswechsel und einem erneuten Ruhepunkt im intimen Zwiegespräch nutzt. Wie auch im Schlussakt werden diesem die Gondoliere-Gesänge gegenübergestellt. Dass diese, ins melancholische Moll gewendet, in Jacopos Abschiedslied nachklingen und schließlich von Lucrezia und dem Chor aufgegriffen werden, belegt erneut Verdis spielerischen Umgang mit den musikalischen Formen.

Überaus kompakt ist demgegenüber die Schlusszene, die textlich Byrons Vorlage nochmals verändert (z.B. stirbt Jacopo dort bereits auf offener Bühne) und stark komprimiert. Die Momente der Rücktrittsforderung an den Dogen durch den Zehnerrat und das verhängnisvolle Ertönen der Glocke werden aber zielsicher aufgegriffen und von Verdi ausgestaltet. Dazwischen liegt vor allem – über die Verschachtelung von Sextolen und Triolen im Vierertakt die Schönheit und Grausamkeit des abgebildeten Venedigs bündelnd – Francescos Arie „*Questa dunque è l'iniqua mercede*“. Sie fasst auch den Konflikt zwischen Öffentlich-Politischem und Privatem einfühlsam, eingängig und eindrucksvoll zusammen. Insofern ist Verdi zuzustimmen, wenn er seinem Jugendfreund Giuseppe Demaldè im April 1845 schrieb: „Die *Foscari* gefallen? Gut so. Merkwürdig ist indes das Urteil, das man über diese Oper abgibt. ‚Meine beste Arbeit, was Wissenschaft anbelangt?‘ Dabei ist sie, abgesehen von der Introdution, die einfachste Oper der Welt.“

## BYRON, MUSE DER KOMPONISTEN

Wenige Dichter haben unmittelbar nach dem Erscheinen ihrer Werke in der Musik derartig Spuren hinterlassen wie Lord Byron. Neben Opern wie Donizettis *Marin Faliero* oder auch Verdis *I due Foscari* und später noch *Il corsaro* war es, abgehen von hunderten Liedvertonungen einzelner Gedichte, besonders das romantische Genre der Tondichtung, für das Byrons Poesie wiederholt als Grundlage diente. Hector Berlioz komponierte seine Programmsymphonie *Harold en Italie* nach Byron; *Manfred* wurde ebenso zu einer Vorlage für Schumann wie für Tschaikowsky, der seine Symphonie an Berlioz anlehnte. Mit *Mazeppa* schrieb Tschaikowsky zudem eine Oper nach Puschkina, deren historischer Titelheld und Freiheitskämpfer aber schon vorher von Byron in Gedichtform behandelt worden war (und über Victor Hugo als literarischen „Umweg“ auch Liszt inspirierte). Von zentraler Bedeutung war das Konzept des Byron'schen Helden als Identifikationsfigur für die Komponisten mit romantischem Selbstverständnis. Die hohe Sensibilität,

Melancholie und Einsamkeit in der Abkehr von den Normen gesellschaftlichen Zusammenlebens fügten sich nicht nur zu einem Alter Ego von Byron selbst, sondern auch zu einer Projektionsfläche für seine musikalischen Sympathisanten. Diese Faszination hält sich bis ins 21. Jahrhundert. So veröffentlichte etwa der Singer-Songwriter Leonard Cohen gleichsam im Vor-Ruhestand (zwölf Jahre vor seinem letzten Comeback und Tod 2016) seine Vertonung des Byron-Gedichts „So we'll go no more a-roving“.

S. St.

## BIOGRAFIEN

### **Guanqun Yu**

Bereits während ihres Studiums in China war die Sopranistin Guanqun Yu mit großen Partien wie Pamina und Gilda betraut. 2008 gewann sie beim Belvedere-Gesangswettbewerb den Ersten Preis und wurde Mitglied im Opernstudio des Teatro Comunale di Bologna. 2012 folgte die Auszeichnung beim Operalia-Wettbewerb von Plácido Domingo, woraufhin sie in Valencia an seiner Seite in Verdis *I due Foscari* sang; mit demselben Werk begeisterte sie 2017 bei den Salzburger Festspielen. Guanqun Yu ist regelmäßig an der New Yorker „Met“ verpflichtet und stand dort u. a. als Fiordiligi (*Così fan tutte*), Leonora (*Il trovatore*) und Liù (*Turandot*) auf der Bühne. Weitere Highlights waren Desdemona (*Otello*) an der Deutschen Oper Berlin und in Valencia unter Zubin Mehta oder auch die Gräfin (*Le nozze di Figaro*) in Wien und Mimì (*La bohème*) an der Bayerischen Staatsoper. In der vergangenen Saison trat sie beim Münchner Rundfunkorchester in einem Mozart-Programm auf.

### **Bernadett Fodor**

Die ungarische Mezzosopranistin Bernadett Fodor wurde 2010 in Wien mit dem Birgit-Nilsson-Gedächtnispreis ausgezeichnet; 2015 erhielt sie dann den Österreichischen Musiktheaterpreis in der Kategorie „Beste weibliche Nebenrolle“ für ihre Interpretation der Erda (*Das Rheingold*) am Landestheater Linz. An diesem Haus war Bernadett Fodor von 2013 bis 2015 Ensemblemitglied und sang u.a. die Titelrolle in *Carmen* sowie die Annina in Strauss' *Rosenkavalier* und die Dritte Dame in der *Zauberflöte*. Die Künstlerin, die an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien ausgebildet wurde, gastierte mehrfach an der Oper Frankfurt, so als Ulrica (*Un ballo in maschera*), Schwertleite und Rossweiße (*Die Walküre*) und wiederum als Erda (*Das Rheingold*, *Siegfried*). Weitere Verpflichtungen im Wagner-Fach führten sie nach Chemnitz, Wiesbaden, Budapest und Buenos Aires. Bei den Bregenzer Festspielen trat Bernadett Fodor ebenfalls in der *Zauberflöte* auf.

### **Ivan Magri**

Ergänzend zu seinem Studium am Konservatorium Giuseppe Verdi in Mailand erhielt Ivan Magri auch wertvolle Unterweisungen von Luciano Pavarotti. Der sizilianische Tenor war Preisträger u. a. beim Gesangswettbewerb Riccardo Zandonai und feierte erste Erfolge an diversen italienischen Theatern sowie mit der Oper *Marin Faliero* beim Donizetti-Festival in Bergamo. Inzwischen ist Ivan Magri international gefragt und sang etwa den Alfredo (*La traviata*) an der Mailänder Scala, in Venedig und München sowie beim Festival in Savonlinna, den Herzog (*Rigoletto*) an der Deutschen Oper Berlin, in Turin und Wien, außerdem den Nemorino (*L'elisir d'amore*) am Royal Opera House Covent Garden in London. Zu seinem Repertoire zählen weitere Glanzrollen seines Fachs, darunter Rodolfo (*La bohème*), die Titelpartie in Massenets *Werther* und Arturo in Bellinis *I puritani*. Beim Münchner Rundfunkorchester war Ivan Magri bereits in Verdis *Luisa Miller* zu erleben.

### **István Horváth**

Seit 2010 ist István Horváth als Solist an der Ungarischen Staatsoper tätig und interpretiert dort tragende Rollen wie Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Rodolfo (*La bohème*) und den Herzog



(*Rigoletto*). Der Tenor wurde an der Universität in Pécs ausgebildet und startete seine Laufbahn am dortigen Nationaltheater. Als Graf Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) glänzte er dann in Miskolc und als Titelheld in Rossinis *Le comte Ory* in Szeged und beim Budapester Frühlingsfestival. Mit dem Nationalen Philharmonischen Orchester gastierte István Horváth in Brüssel und Rom, wo er für Papst Benedikt XVI. anlässlich des 200. Geburtstags von Franz Liszt sang. Hervorzuheben sind auch die Aufführungen von Schönbergs *Moses und Aron* und Strauss' *Daphne* mit demselben Klangkörper. István Horváth wirkte bei allen wichtigen Festivals in seinem Heimatland mit und war in Europa wie in Amerika verpflichtet. Auf CD ist er mit einer zeitgenössischen Oper von György Orbán zu hören.

### **Leo Nucci**

Der Bariton Leo Nucci zählt zu den großen Stars der Opernwelt. Bereits 1967 in Spoleto machte er als Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) auf sich aufmerksam. Mit derselben Rolle debütierte er später an der Mailänder Scala – in einer Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle, die er 2015 an der Seite von Akademisten der Scala erneut zum Leben erweckte. 2007 schon feierte er seine 30-jährige Verbindung zu diesem Haus mit einem Konzert; in jüngerer Zeit sang er dort z. B. die Titelpartien in *Rigoletto* und *Simon Boccanegra*. Durch Tourneen und Aufnahmen unter der Leitung von Dirigenten wie Claudio Abbado und Riccardo Muti wirkte er ebenfalls als Botschafter der Scala. Leo Nucci gastierte zudem u. a. in der Arena di Verona, am Opernhaus Zürich, an der New Yorker „Met“, am Royal Opera House in London sowie an der Wiener Staatsoper, wo er zum Kammersänger und Ehrenmitglied ernannt wurde. Man kennt ihn überdies aus den Opernfilmen *Macbeth* und *Il barbiere di Siviglia*.

### **Miklós Sebastyén**

2009 schloss Miklós Sebastyén sein Studium, das er in München und Zürich absolvierte, mit der Meisterklasse ab, und 2010 war er Preisträger beim Belvedere-Gesangswettbewerb in Wien. Inzwischen hat er z. B. an der Ungarischen Staatsoper den Leporello (*Don Giovanni*), an der Welsh National Opera den Banquo (*Macbeth*) und an der Mailänder Scala den Hans Foltz (*Die Meistersinger von Nürnberg*) interpretiert; an der New Yorker „Met“ verkörperte er den König in Verdis *Aida*. Zu seinem Repertoire gehören des Weiteren die Titelpartien in *Le nozze di Figaro* und in Rossinis *Mosè in Egitto* sowie Don Pizarro (*Fidelio*), Fürst Gremin (*Evgenij Onegin*) und Sparafucile (*Rigoletto*). Auch als Konzert- und Liedsänger hat sich Miklós Sebastyén zahlreiche Werke zu eigen gemacht, darunter Bachs Passionen, Mozarts Requiem, Brahms' *Vier ernste Gesänge* und Schuberts *Winterreise*. Der Bassbariton arbeitete mit Dirigenten wie Lorin Maazel, Riccardo Chailly und Fabio Luisi zusammen.

### **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 an der Staatsoper Hannover. Seit der Spielzeit 2016/2017 ist er am selben Haus Generalmusikdirektor und dirigierte dort zuletzt z. B. den *Fliegenden Holländer*, *Salome* und *Aida*.

2011 gab Ivan Repušić sein Debüt an der Deutschen Oper Berlin, wo er inzwischen als Erster ständiger Gastdirigent viele zentrale Werke des Repertoires präsentierte, darunter *Die Zauberflöte*, *La traviata*, *Tosca*, *Carmen* und *Tannhäuser*. Ivan Repušić war des Weiteren beispielsweise an der Hamburgischen Staatsoper, 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. Zum Beginn der Spielzeit 2017/2018 übernahm er das Amt als Chefdirigent des Münchner Rundfunkorchesters, mit dem er in seinem Antrittskonzert Verdis *Luisa Miller* gestaltet hat. Dieses erschien ebenso auf CD wie ein Mitschnitt aus der Reihe *Paradisi gloria* sowie Overtüren von Franz von Suppé.

## DIE MUSIKERINNEN UND MUSIKER DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS **Ein Gespräch mit dem Hornisten Marc Ostertag**

*Marc Ostertag, Sie erhielten mit sieben Jahren ersten Hornunterricht und gewannen in der Folge dreimal den Ersten Preis beim Bundeswettbewerb Jugend musiziert. War es Ihnen von Anfang an ernst mit dem Instrument?*

Ja, Musik spielt in meiner Familie eine große Rolle: Mein Großvater mütterlicherseits, Otto Schmitz, war Solohornist an der Bayerischen Staatsoper und Professor an der Münchner Musikhochschule; mein Onkel, Rainer Schmitz, hat bei ihm studiert und ist heute Hornist an der Staatsoper. Ich habe das Hornspiel bei meinem Opa relativ früh auf professionellem Niveau erlernt, durfte bald selbst in Konzerten spielen und zum Beispiel auch bei der Kirchenmusik in St. Michael mitwirken, dies seit mittlerweile fast 35 Jahren. Meine Mutter ist ausgebildete Pianistin und hat mich anfangs immer begleitet. Mein Vater, ein Jurist, hat Geige gespielt. Musik war also zuhause von Anfang an präsent.

*Sie waren schon als Jugendlicher musikalisch in anderen Ländern unterwegs. Wie haben Sie das empfunden?*

Mit zehn oder elf Jahren wurde ich über Jugend musiziert und den Deutschen Musikrat zu einem Konzert der Europäischen Rundfunkunion EBU in Helsinki eingeladen, um den deutschen Nachwuchs zu repräsentieren. Später war ich im Rahmen der Jeunesses musicales in Ljubljana und Maribor dabei. Damals habe ich es einfach genossen, auf diese Weise europaweit Musiker kennenzulernen. Erst nach und nach wird einem bewusst, dass die Musik auch Brücken bauen kann. So sind das Münchner Rundfunkorchester und der BR-Chor übermorgen mit *I due Foscari* in Budapest und im Februar 2019 mit berühmten Opernchören in Zagreb zu Gast. Unter Musikern ist es üblich, dass die Kolleginnen und Kollegen von überallher kommen – da gibt es keine Grenzen.

*Hat Ihre Schulzeit am musischen Pestalozzi-Gymnasium Ihre Berufswahl beeinflusst?*

Es war auf jeden Fall eine sehr schöne Zeit, weil das Schulorchester mit vielen „Hochkarättern“ besetzt war – darunter der Klarinettist und Komponist Jörg Widmann, die Adorján-Brüder [Söhne des Flötisten András Adorján] und die Klinger-Brüder einschließlich Sebastian Klinger, der später eine Zeitlang Solocellist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war. Mit sechzehn Jahren wurde ich Jungstudent an der Münchner Musikhochschule, und nach dem Abitur war ich ein halbes Jahr lang Stellvertretender Solohornist im Tiroler Symphonieorchester Innsbruck. Das erste Semester meines Studiums habe ich dadurch gleich versäumt.

*Ab 1996 waren Sie Stellvertretender Solohornist am Teatro La Fenice in Venedig ...*

Ja, ich hatte dort für einige Monate eine Aushilfsstelle – genau in der Zeit, als das Theater abbrannte. Die Renovierungsarbeiten standen kurz vor dem Abschluss; der reguläre Betrieb war ausgelagert, aber ich konnte bereits im Theater üben. Es sah wunderschön aus, nur die Elektrik war noch nicht fertiggestellt. Eines Abends rief mich ein Kollege an und sagte: „Schau aus dem Fenster, das Theater brennt!“ Ich dachte zuerst, er macht einen Scherz, aber dann sah ich das Feuer. Die Kanäle rundherum waren zur Sanierung trockengelegt, sodass die Feuerwehrboote nicht zum Brand gelangten, und so wurde das Theater komplett zerstört – durch Brandstiftung.

*Wie ergab sich 1997 Ihre Anstellung im Münchner Rundfunkorchester?*

Ich bekam die Stelle schon vor Ende des Studiums und habe dann 1999 noch meinen Abschluss gemacht. Die Entscheidung für das Münchner Rundfunkorchester fiel sehr spontan. Franz Draxinger, damals Hornist im Rundfunkorchester, fragte mich zwei Tage vor dem Probespiel, ob ich es nicht versuchen wolle. Ich war gerade mitten in der Vorbereitung für einen Wettbewerb, fühlte mich fit – und es hat geklappt! Zuvor hatte ich hier schon ausgeholfen, sodass ich ungefähr einschätzen konnte, was auf mich zukommt. Mit der Zeit habe ich die Vielfalt des Orchesters dann immer mehr schätzen gelernt. Unseren Chefdirigenten gemeinsam ist ihr Wertebewusstsein – das prägt ein Orchester. Große Freude macht mir auch die musikalische Kinder- und Jugendarbeit: Konzerte, Besuche in den Schulen oder die Kinder- und Familientage, bei denen man sein Instrument vorstellt. Außerdem war das Rundfunkorchester mehrfach Partner beim KulturTagJahr der Nantesbuch-Stiftung: Ich habe hier Gruppen betreut und Stücke mit den Schülerinnen und Schülern erarbeitet.

*Sie sprachen von der Vielfalt des Rundfunkorchesters. Wie zeigt sich diese?*

Man lernt immer wieder interessante Künstler kennen, die auf einem hohen Niveau auch Sparten jenseits von Symphonik und Oper bedienen: zum Beispiel Mulo Francel und sein Ensemble Quadro Nuevo [nächstes gemeinsames Konzert unter dem Titel „Volkslied Reloaded“ am 8. Mai 2019]. Solche Projekte sind jedes Mal eine Bereicherung. Das gilt auch für den Pianisten und Komponisten Fazıl Say, mit dem wir kürzlich beim Festival der Nationen in Bad Wörishofen und vor etlichen Jahren in Meran aufgetreten sind. Schon damals hat mich beeindruckt, wie er mit Musik umgeht und improvisiert. Mit der Keith Emerson Band unter der Leitung von Terje Mikkelsen haben wir vor nicht allzu langer Zeit eine CD aufgenommen. Von den Fähigkeiten dieser Musiker war ich sehr begeistert. Der Ubeaufwand eines Rockgitarristen entspricht hier sicher dem eines klassischen Geigers.

*An welches Konzert aus dem klassischen Bereich erinnern Sie sich besonders?*

Generell gibt es kaum ein Konzert, das mir nicht Spaß gemacht hätte. Aber, um ein Beispiel aus dem Bereich des Belcanto zu nehmen: Ich erinnere mich an ein Konzert zu Beginn meiner Tätigkeit im Rundfunkorchester mit Edita Gruberová im Herkulessaal. Da hat man gemerkt, wie der Funke überspringt und ein Gemeinschaftserlebnis entsteht. Begeistert war nicht nur die stimmliche Brillanz von Edita Gruberová, sondern – verbunden mit einer gewissen Abgeklärtheit – auch die Freude, die sie beim Singen ausstrahlt. Es ist immer schön, mit herausragenden Sängerinnen und Sängern zusammenzuarbeiten – im Konzert oder auch bei CD-Produktionen. Die menschliche Stimme kann sehr viel transportieren und einen am direktesten ansprechen. Und es ist befriedigend, wenn nach einer Woche im Studio ein schönes Produkt herauskommt. Eine andere Herausforderung besteht darin, dass das Rundfunkorchester oft wenig bekannte Stücke spielt: Man kann sich nicht darauf verlassen, dass sie einfach funktionieren, und weiß vor der Aufführung nicht, ob eine Oper zu Recht vergessen wurde oder nur schwer ist. Aber das ist die Würze in unserer Arbeit; und dann gelingen solche Wiederentdeckungen wie Rossinis *Sigismondo* im letzten Sonntagskonzert – ein sehr anspruchsvolles Werk!

*Welche Stilrichtung liegt Ihnen am meisten?*

Ich spiele Filmmusik genauso gern wie italienische Oper oder sakrale Werke. Da kann ich keine Wertung vornehmen. Ein tolles Erlebnis sind auch die cOHRwürmer – die Mitmachkonzerte des BR-Chores im Circus-Krone-Bau. Die Zusammenarbeit mit der Theaterakademie August Everding ist ebenfalls sehr fruchtbar; ich denke zum Beispiel an das Programm *Happy Birthday, Lenny* zum 100. Geburtstag von Leonard Bernstein in der vergangenen Saison. Wir saßen nicht im Orchestergraben wie sonst bei diesen Projekten, sondern auf der Bühne des Prinzregententheaters und waren in das Geschehen integriert. Es ist schön, mit jungen Sängerinnen und Sängern zu arbeiten, bei denen schon das Potenzial zu erkennen ist. Sie sind mit viel Engagement bei der Sache und freuen sich, mit einem Profiorchester arbeiten zu können.

*Welche kammermusikalischen Aktivitäten pflegen Sie?*

Mehrmals im Jahr spiele ich mit meinen Orchesterkollegen Alexandra Muhr (Flöte), Florian Adam (Oboe), Caroline Rajendran (Klarinette) und Till Heine (Fagott) zusammen im Münchner Bläserquintett. Bei der Kammermusik besteht die Möglichkeit, aktiver zu gestalten als im Orchester, was eine gute Ergänzung ist. Im nächsten Kammermusikkonzert unseres Freundeskreises am 11. Dezember führen wir – Tilbert Weigel, Peter Schlier und ich – ein Divertimento von Michael Haydn für Bratsche, Kontrabass und Horn auf. Darauf bin ich sehr gespannt.

*Was machen Sie als Ausgleich zur Arbeit im Rundfunkorchester?*

Als 20-Jähriger habe ich begonnen, E-Gitarre zu spielen. Hier kann ich als reiner Amateurmusiker agieren, das ist sehr entspannend. Gerne gehe ich auch in die Berge und spiele Fußball. Der Beruf als Fußballer wäre eine Alternative gewesen – aber dafür habe ich wahrscheinlich zu viel geübt und zu wenig trainiert ...

Das Gespräch führte Doris Sennefelder.

Weitere Interviews: [rundfunkorchester.de](http://rundfunkorchester.de)  
(Rubrik „Aktuelles“)

### **Impressum**

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER  
Chefdirigent Ivan Repušić  
Management Veronika Weber  
Bayerischer Rundfunk, 80300 München  
Tel. 089/59 00 30 325  
[rundfunkorchester.de](http://rundfunkorchester.de)  
[facebook.com/muenchner.rundfunkorchester](https://facebook.com/muenchner.rundfunkorchester)

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

Textnachweis: Dr. Sebastian Stauss: Originalbeiträge für dieses Heft, Inhaltsangabe: Viviane Brodmann; Interview und Biografien: Dr. Doris Sennefelder.

Verlag: Ricordi, Mailand.