

FALSTA



VERDI HARDING TERFEL

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Freitag 20.1.2017
Sonderkonzert
Philharmonie
19.00 – ca. 21.30 Uhr

Sonntag 22.1.2017
2. Abo S
Philharmonie
18.00 – ca. 20.30 Uhr
16 / 17

DANIEL HARDING	Dirigent
SIR BRYN TERFEL	Falstaff (Bassbariton)
CHRISTOPHER MALTMAN	Ford (Bariton)
MARTIN MITTERRUTZNER	Fenton (Tenor)
MIKELDI ATXALANDABASO	Dr. Cajus (Tenor)
ALASDAIR ELLIOTT	Bardolfo (Tenor)
MARIO LUPERI	Pistola (Bass)
BARBARA FRITTOLI	Alice Ford (Sopran)
LAURA GIORDANO	Nannetta (Sopran)
JUDIT KUTASI	Mrs. Quickly (Mezzosopran)
LAURA POLVERELLI	Meg Page (Mezzosopran)

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
Einstudierung: Martin Wright

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
Fr., 20.1.2017
17.45 Uhr
Moderation: Maximilian Maier
Gast: Prof. Dr. Iris Lauterbach, Zentralinstitut für Kunstgeschichte
So., 22.1.2017
16.45 Uhr
Moderation: Johann Jahn
Gast: Christopher Maltman, Bariton

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 20.1.2017
Pausenzeichen:
Alexandra Maria Dielitz im Gespräch mit Sir Bryn Terfel
und Daniel Harding

VIDEO-LIVESTREAM
auf br-klassik.de
Sonntag, 22.1.2017

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de als Video
und Audio abrufbar.

Programm

Giuseppe Verdi

»Falstaff«
Commedia lirica in drei Akten

Dichtung von Arrigo Boito

Konzertante Aufführung in italienischer Sprache
mit deutschen Übertiteln der Bayerischen Staatsoper

Giuseppe Verdi: »Falstaff«

Inhalt

Windsor, zur Zeit Heinrichs IV. von England.

I. Akt

1. Bild

Im Gasthof »Zum Hosenbände«.

Inmitten der Überreste eines üppigen Mittagessens ist Sir John Falstaff, der sich auf seine alten Tage in Windsor niedergelassen hat und den Bewohnern des Städtchens auf der Tasche liegt, damit beschäftigt, zwei Briefe zu siegeln. Wütend stürmt der Arzt Dr. Cajus herein und beschimpft ihn, seine Diener verprügelt zu haben. Ungerührt von den Vorwürfen macht es sich Falstaff bequem. Cajus beschwert sich außerdem darüber, dass ihn Falstaffs Diener und Zechkumpanen Bardolfo und Pistola am Abend zuvor betrunken gemacht und anschließend seine Taschen geleert haben. Halbherzig befragt Falstaff die beiden nach dem Sachverhalt, doch sie streiten alles ab und bezichtigen Cajus der Lüge. Mit der Ankündigung, sich künftig nur noch mit ehrbaren Leuten zu betrinken, verlässt Cajus das Lokal. Nun mit seinen Dienern allein, empört sich Falstaff über deren dilettantische Diebeskünste. In der Zwischenzeit hat der Wirt die Rechnung gebracht, was Falstaffs Aufmerksamkeit auf seine Börse lenkt, in der sich nur noch ein paar Münzen befinden. Sofort beginnt er um seine Leibesfülle zu fürchten, die ihm seiner Ansicht nach gesellschaftliches Ansehen und erotische Anziehungskraft verleiht. Doch er sieht bereits einen Ausweg: Zwei schöne und reiche, allerdings verheiratete Damen aus dem Ort, Alice Ford und Meg Page, sollen ihm schöne Augen gemacht haben. An eben jene richten sich die beiden Briefe, die er soeben gesiegelt hat und die er nun von Bardolfo und Pistola überbringen lassen will. Dies verweigern die beiden jedoch unter Berufung auf ihre Ehre. Zornig drückt Falstaff die Briefe daraufhin seinem Pagen Robin in die Hand, hält seinen Dienern eine Gardinenpredigt über die Nichtigkeit des Begriffs der Ehre und jagt sie aus dem Dienst.

2. Bild

Garten. Links Fords Haus. Baumgruppen inmitten der Szene.

Falstaffs Briefe haben die Adressatinnen erreicht. Alice Ford trifft mit ihrer Tochter Nannetta im Garten auf Meg Page, die Mrs. Quickly im Gefolge hat. Sie erzählen einander von den Avancen des Edelmannes und stellen dabei fest, dass sie beide gleichlautende Briefe

erhalten haben. Empört und belustigt zugleich, beschließen die vier, dem gemeinsamen Verehrer einen Streich zu spielen. Während sich die Frauen in den hinteren Teil des Gartens entfernen, erscheint Mr. Ford in Begleitung von Dr. Cajus, Fenton sowie Bardolfo und Pistola, die alle erregt auf ihn einreden: Falstaffs verschmähte Diener warnen Ford vor ihrem früheren Herrn, der seine Frau verführen und seine Kasse plündern wolle, während Cajus, nach wie vor außer sich über Falstaffs Benehmen, seinerseits davon abrät, dessen ehemaligen Schützlingen zu trauen.

Kurz darauf gehen alle ab, nur Fenton und Nannetta bleiben zurück und ergehen sich hinter einer Baumgruppe in Liebesgeflüster. Auch Fenton zieht sich zurück, als Alice, Meg und Mrs. Quickly wieder zum Vorschein kommen und einen Plan gegen Falstaff aushecken: Quickly soll ihm die Einladung von Alice zu einem Stelldichein überbringen. Dort sollen aber die anderen schon vorher Position beziehen, um den Schwärmer anschließend gemeinsam auszulachen. Als Quickly den noch immer im Hintergrund weilenden Fenton bemerkt, entfernen sich die Damen. Fenton wendet sich erneut Nannetta zu, die seine amourösen Annäherungen kokett-verliebt zurückweist. Die beiden gehen auseinander, als die Männer wieder auftauchen. Diese präzisieren nun ihrerseits Pläne zu einer Intrige gegen Falstaff: Ford will sich von Bardolfo und Pistola bei ihm unter falschem Namen vorstellen lassen und ihn bezüglich seiner Vorhaben aushorchen. Die Damen treten wieder auf und erfreuen sich an der Vorstellung der baldigen Demütigung Falstaffs.

II. Akt

1. Bild

Im Gasthof »Zum Hosenbande«. Wie im I. Akt.

Wie gewohnt sitzt Falstaff in seinem Lehnstuhl im Gasthof und trinkt. Mit vorgetäuschter Reue bitten Bardolfo und Pistola, wieder in seine Dienste treten zu dürfen. Bardolfo kündigt sogleich an, eine Dame wünsche Falstaff zu sprechen, und geleitet Mrs. Quickly herein. Diese überbringt die Botschaft von Alice, dass ihr Mann am Nachmittag nicht zu Hause sei und sie Sir John, in den sie glühend verliebt sei, zwischen zwei und drei Uhr empfangen wolle. Darüber hinaus lässt Mrs. Quickly auch von Meg zärtliche Grüße ausrichten: Sie dränge es ebenfalls, Falstaff zu treffen, ihr Mann verlasse allerdings so gut wie nie das Haus. Ohne größeres Misstrauen entlässt Falstaff die Botin und preist seine Leibesfülle, die ihn in seinen Augen so unwiderstehlich macht.

Bardolfo kündigt nun einen gewissen Herrn Fontana an. Darauf tritt der verkleidete Ford ein. Er stellt sich als Mann von außergewöhnlichem Reichtum vor und bittet Falstaff, ihm gegen Bezahlung bei einem etwas seltsamen Anliegen behilflich zu sein: In Windsor lebe ein sprödes Weib namens Alice Ford, das sich beharrlich seinem Werben entziehe. Nun solle Falstaff sie als Erster erobern, um ihre Tugend zu brechen und so ihm selbst den Weg zu bahnen. Sir John lässt seinen Gast sogleich wissen, dass er ohnehin gerade auf dem Weg zum Rendezvous mit ebenjener Alice sei. Fröhlich zieht er sich zurück, um sich herauszuputzen, während Ford, der nichts von der Intrige der Frauen ahnt, vor Zorn und Eifersucht zu rasen beginnt und den Plan fasst, seine Frau mit dem Verführer in flagranti zu ertappen.

2. Bild

Ein Zimmer im Hause Fords.

Quickly kehrt zurück und erzählt Alice und Meg genüsslich, wie ihr Botengang zu Falstaff verlaufen ist. Die Damen sind aufs Höchste amüsiert, lediglich Nannetta steht betrübt abseits. Auf Nachfrage erklärt sie ihrer Mutter schluchzend, dass ihr Vater sie mit Dr. Cajus verheiraten wolle. Alice und ihre Freundinnen sind gleichermaßen entsetzt und beruhigen die Unglückliche. Nun beginnen die Vorbereitungen für die Ankunft Falstaffs. Alice lässt einen großen Wäschekorb hereintragen und einen Paravent im Zimmer aufstellen. Freundinnen und Tochter beziehen Posten hinter den Türen, während Alice auf einem Sessel Platz nimmt

und Akkorde auf der Laute anschlägt. So findet sie der eintretende Falstaff vor, der zunächst einige Verse singt und dann umgehend seine Verehrte zu bedrängen beginnt. Als diese sich seiner Zudringlichkeiten nur noch schwer erwehren kann, erfolgt der verabredete Auftritt Quicklys, die die Ankunft Megs verkündet. Falstaff verbirgt sich hinter dem Paravent. Meg stürzt unterdessen aufgeregt ins Zimmer und ruft mit gespielter Angst, dass Ford in rasender Wut im Anmarsch sei, da er einen Liebhaber bei seiner Frau vermute. Aus dem Spaß wird Ernst, als Ford tatsächlich mit Dr. Cajus, Fenton, Bardolfo und Pistola ins Haus stürmt und es zu durchsuchen beginnt. Die Damen verstecken Falstaff im Wäschekorb, während das Liebespaar Fenton und Nannetta hinter dem Paravent wieder Zärtlichkeiten austauscht. Nach erfolgloser Suche im ganzen Hause stürzen die Herren schimpfend und drohend ins Zimmer. Da ist plötzlich ein lauter Kuss hinter dem Paravent zu vernehmen. Im Glauben, Alice und ihren Liebhaber vorzufinden, werfen Ford und seine Mitstreiter den Paravent um. Das echte Liebespaar Nannetta und Fenton entflieht, doch die Herren setzen Fenton nach. Alice und ihre Freundinnen nutzen die Gelegenheit, den Wäschekorb von Dienern aus dem Fenster in die Themse entleeren zu lassen.

III. Akt

1. Bild

Ein kleiner Platz vor dem Gasthof »Zum Hosenbände«.

Mit der Welt hadernd, sitzt Falstaff in der Abenddämmerung auf einer Bank und findet Trost im Wein. Quickly erscheint und kann den wütenden Ritter mit Mühe davon überzeugen, dass seine Alice an all dem Chaos keine Schuld trage. Sie überreicht ihm einen Brief, in dem die Verehrte Falstaff zum erneuten Rendezvous, diesmal an der Eiche des Herne, bestellt, einem verwunschenen Platz im Park von Windsor, über den im Volk unheimliche Spuklegenden kursieren. Um Mitternacht solle er dort als schwarzer Jäger verkleidet erscheinen. Beobachtet wird die ganze Szene von dem mittlerweile vereinigten Verschwörerkreis Alice, Meg, Nannetta, Ford, Cajus und Fenton, die hinter einer Hausecke lauern. Nachdem sich Falstaff mit Quickly in den Gasthof zurückgezogen hat, kommen die Drahtzieher hervor und besprechen ihr Vorhaben: Nannetta solle sich als Feenkönigin, Meg als Nymphe und Quickly als Hexe verkleiden. Darüber hinaus will Alice dem Lüstling mit einer Kinderschar von Poltergeistern, Kobolden und Teufelchen einen tüchtigen Schrecken einjagen. Ford verfolgt unterdessen noch einen ganz anderen Plan, den er Dr. Cajus erläutert: Im Durcheinander des Maskenspuks an der Eiche will er dem als Mönch verkleideten Freund seine Tochter zuführen. Unbemerkt werden die beiden von der mittlerweile wieder aus dem Gasthof zurückgekehrten Quickly belauscht.

2. Bild

Im Park von Windsor. In der Mitte die Eiche von Herne.

Fenton findet sich als Erster am verabredeten Ort ein und lockt mit seinem Liebeslied Nannetta herbei. Bevor die beiden allerdings wieder im Liebesgeturtel versinken, werden sie von Alice unterbrochen, die Fenton dazu überredet, sich eine Mönchskutte überzuziehen. Gleichzeitig wird beschlossen, Bardolfo als Braut zu verkleiden. Falstaff erscheint mit einem Hirschgeweih auf dem Kopf. Auf diese Weise gehört, sieht er sich bereits in einer Linie mit dem großen mythischen Liebhaber Jupiter. Als sich seine »Europa« in Gestalt von Alice einfindet, bedrängt er sie erneut. Doch wieder wird er gestört, als Meg aus dem Hintergrund die Ankunft einer Geisterschar verkündet. Alice ergreift die Flucht, während Falstaff sich zu Füßen der Eiche auf den Boden wirft. Im sanften Licht des Mondes vereinen sich die Frauen und Mädchen zu einem Feentanz. Noch während ihres Gesangs nähern sie sich mit den Männern der Eiche. Mit dem verängstigten Falstaff wird nun übler Schabernack getrieben: Geister, Kobolde und Teufel piesacken und treten ihn, beschimpfen ihn für seine Schandtaten und fordern Reue. Verzweifelt bekennt Falstaff seine Schuld. Doch als im Eifer des Gefechts Bardolfos Kapuze herunterrutscht, fliegt der ganze

Schwindel auf. Nach und nach lassen auch die anderen Verschwörer die Masken fallen und machen sich über Falstaff lustig. Aber dieser bleibt selbstbewusst und stellt fest, dass erst sein Witz den der anderen entfacht habe und so das ganze Ränkespiel überhaupt möglich wurde.

Zur Krönung der Maskerade kündigt Ford nun die Hochzeit der Feenkönigin an und stimmt der Bitte seiner Frau zu, auch ein zweites Paar zu vermählen. Es kommt zur letzten Überraschung dieser Nacht, als die Schleier der Bräute fallen und Ford seine Tochter mit Fenton, Dr. Cajus sich aber mit Bardolfo verbunden sieht. Ford ergibt sich resigniert der List der Frauen und stimmt in den Jubel auf das Brautpaar ein. Zu guter Letzt lacht auch Cajus mit und ist sich mit allen anderen einig: »Tutto nel mondo è burla« – »Alles ist Spaß auf Erden«.

»Va, vecchio John, va per la tua via ...«

Verdis *Falstaff* oder Ein Quantensprung des Musiktheaters

Alexandra Maria Dielitz

Entstehungszeit

1889 – 1892

Uraufführung

9. Februar 1893 an der Mailänder Scala unter der Leitung von Edoardo Mascheroni

Lebensdaten des Komponisten

9. oder 10. Oktober 1813 in Le Roncole bei Busseto (Provinz Parma) –

27. Januar 1901 in Mailand

Eigentlich hatte er mit dem Thema abgeschlossen: Zwei Dutzend Opern in rund drei Jahrzehnten – das war genug! Die Welt betrachtete sein Bühnenschaffen seit der *Aida* von 1871 als abgeschlossen. Und Verdi war es recht: Bevor er sich noch einmal vorwerfen ließ, auf seine alten Tage dem »Wagnerismo« verfallen zu sein, gab er lieber den Vollzeit-Bauern auf seinem Landgut Sant'Agata. Gänzlich unbeeindruckt vom grimmig demonstrierten Rentnerdasein seines größten Zugpferdes, schickte ihm Verleger Giulio Ricordi 1879 den rund 30 Jahre jüngeren Arrigo Boito ins Haus. Der feinsinnige Literat und Komponist hatte als Mitglied der antibürgerlichen Künstlergruppe der »Scapigliati« (der »Zerzausten«) einst zu Verdis schärfsten Kritikern gehört. Mittlerweile jedoch bekehrt und wohlfrisiert, gelang es Boito durch die Überarbeitung des *Simon Boccanegra* Verdis Vertrauen zu gewinnen und durch ein geniales Shakespeare-Libretto den lang verstummen Opernkomponisten neu zu inspirieren: *Otello* erlebte 1887 eine triumphale Uraufführung, mit der niemand mehr gerechnet hatte.

Explosion der Heiterkeit

Doch Boito dachte nicht daran, Verdi nun wieder dem Agrarwesen zu überlassen: »Es gibt nur ein noch besseres Ende als *Otello*: den glorreichen Abschluss mit *Falstaff*«, schrieb er dem Komponisten im Sommer 1889, »nach den Klängen aller Schmerzensschreie und Klagen des menschlichen Herzens mit einer ungeheuren Explosion der Heiterkeit zu enden!« Damit traf er Verdis wunden Punkt, denn seine bislang einzige komische Oper – *Un giorno di regno* – war 1840 in Mailand ein katastrophaler Misserfolg gewesen. Daraufhin hatte Verdi solange die Feder von komischen Stoffen gelassen, dass man ihm musikalischen Witz längst nicht mehr zutraute. Aufgrund seines »melancholisch-ernsten Wesens« hatte ihm schon Rossini jegliche Begabung für die Opera buffa abgesprochen – sehr zu Verdis Ärger. Denn er suchte seit Jahrzehnten nach einer Gelegenheit, sich nochmal im heiteren Genre zu erproben. Die Komödien Shakespeares, Molières und Goldonis hatte er nach einem

passenden Stoff durchforstet, vergeblich – bis jetzt: »Seit 40 Jahren will ich eine komische Oper schreiben, und seit 50 Jahren kenne ich *Die lustigen Weiber von Windsor*, und dennoch ... die üblichen ABER, die es allenthalben gibt, stellten sich der Erfüllung meines Wunsches immer entgegen. Jetzt hat Boito alle ABER beseitigt und mir eine Commedia lirica gemacht, die mit keiner anderen zu vergleichen ist.«

Falstaff und die Opera buffa

Noch einmal Shakespeare also, wobei sich unsere Autoren weniger für die »lustigen Weiber« interessierten als für das Opfer ihrer Listen: Sir John Falstaff. In Verdis Phantasie entwickelte »Il pancione« (»Der Dickwanst«) sofort ein beträchtliches Eigenleben: »Es gibt Tage, an denen er sich nicht rührt, schläft und schlechter Laune ist; dann wiederum schreit, rennt, springt er und tobt auf Teufel komm raus ... Ich lasse ihn ein wenig sein Mütchen kühlen, doch wenn er so weitermacht, binde ich ihm den Maulkorb um oder lege ihm die Zwangsjacke an.« Eine erstaunliche Energie entfaltet dieser verlebte Ritter mit illustrem Wappen und leerem Geldbeutel, mit zweifelhaften Moralvorstellungen und bedenklichem Alkoholkonsum, mit starkem Übergewicht und einer standesbedingten Neigung zur Selbstüberschätzung. So sehen es zumindest die ehrenwerten Bürger von Windsor, deren Frauen Falstaff im Handstreich zu erobern gedachte. Ein und derselbe Liebesbrief, versandt an Alice Ford und Meg Page, sollte zwei erotische Abenteuer und die Sanierung der ritterlichen Finanzen zugleich bewirken. Diese Überheblichkeit büßt der gescheiterte Verführer mit Erstickungsanfällen im Wäschekorb, dem Sturz in die Themse, der Verkleidung als altes Weib und der Bloßstellung im provinziellen Geisterklamauk. In Shakespeares Komödie lässt er kaum eine Gelegenheit aus, sich lächerlich zu machen, und empfiehlt sich somit durchaus als Protagonist einer Opera buffa, wie er uns noch in Antonio Salieris *Falstaff ossia Le tre burle* begegnet. Doch mittlerweile hatte sich das Genre aus dem Theateralltag längst verabschiedet. Seit Donizettis *Don Pasquale* war fast ein halbes Jahrhundert vergangen, in dem die italienische Oper das Lachen gründlich verlernt hatte. Nach den düsteren Belcanto-Tragödien der Romantik brachte der Verismo seine grelle Ästhetik der Leidenschaft auf die Bühne – buffoneske Heiterkeit im Sinne der Commedia dell'arte war aus der Mode gekommen. Dass Verdi und Boito nicht vorhatten, ihren Falstaff in die »Zwangsjacke« einer obsoleten Gattung zu stecken, war klar. Schon die unübliche Bezeichnung als Commedia lirica deutet darauf hin, dass ihr Sir John inhaltlich und formal ganz neue Wege gehen würde.

Shakespeares Apfelsine

Sir John Falstaff taucht auf Shakespeares Bühne erstmals im zweiteiligen Historiendrama *König Heinrich IV.* auf: Dort ist er der väterliche Freund und gewitzte Saufkumpan des jungen Kronprinzen Heinrich, den er zu einem lustig-lasterhaften Leben fern der Hofgesellschaft anstiftet. Als der Prinz jedoch den Thron besteigt, verstößt er Falstaff, der fassungslos im Schuldgefängnis landet – zum großen Bedauern von Königin Elisabeth I. Sie soll sich ausdrücklich ein Wiedersehen mit Sir John unter lustigen Vorzeichen gewünscht und somit den Anstoß zu Shakespeares Komödie *The Merry Wives of Windsor* gegeben haben. Ein von polternder Situationskomik geprägtes Lustspiel, das Boito zunächst straffte, indem er etwa die Hälfte der Personen sowie allzu possenhafte Episoden strich und separate Handlungszüge zu Simultanszenen verschränkte. Sein Ziel war es, »den Saft aus der enormen Shakespeare-Apfelsine zu pressen, ohne die nutzlosen Kerne in das Glas fallen zu lassen«. Falstaff wuchs dabei immer weiter über die solchermaßen komprimierte Spaßhaftigkeit hinaus und erfuhr durch zahlreiche Anleihen bei seinem älteren Verwandten aus *Heinrich IV.* eine entscheidende Charakterschärfung. Das prominenteste Beispiel einer solchen Übernahme ist der »Ehrenmonolog« im 1. Akt: »L'onore« wird hier als leere Begriffshülse und verlogene gesellschaftliche Konvention entlarvt, um die sich die Menschen sinnloserweise die Köpfe einschlagen. Ein Falstaff, der sich durch derlei philosophische Einsichten von seinen durchschnittlichen Mitbürgern abhebt, ist nicht nur der täppische Dickwanst, joviale Säufer oder unzeitgemäße Ritter, der uns etwa in Otto Nicolais

romantisch-biedermeierlicher Oper begegnet. Boitos Falstaff drückt sich ausschließlich im heroischen Versmaß des Alexandriners aus und verrät durch historische wie mythologische Anspielungen, dass sein Horizont weiter reicht als bis zum nächsten Kalauer. Und sein Aufstieg zur Titelfigur stellt unmissverständlich klar: Ohne ihn wären Windsors »Weiber« nie so »lustig« gewesen!

In den Gärten des Decamerone

Bekanntlich wurzeln viele von Shakespeares Dramen in der italienischen Renaissanceliteratur. Wie *Othello* oder *Romeo und Julia* lassen sich auch *Die lustigen Weiber von Windsor* in Grundzügen der Handlung auf Quellen aus dem Dunstkreis des Giovanni Boccaccio zurückführen: Dort finden wir sowohl das Motiv des Verehrers, der mehreren Damen denselben Antrag macht und bei fingierten Rendezvous robuste Denkkzettel erhält, wie auch den Ehemann (Ford/Fontana), der einer Verführung seiner eigenen Frau Vorschub leistet. Diese »klare toskanische Quelle« veranlasste Boito dazu, Shakespeares großmäuligen Raufbold literarisch zu re-italianisieren. Neben Verweisen auf Dante und Petrarca ist besonders die Atmosphäre von Boccaccios *Decamerone* in vielen Details in das *Falstaff*-Libretto eingesickert, teilweise sogar in wörtlichen Übernahmen. Dazu gehören die ursprünglich frivolen Verse des Paares Nannetta-Fenton: »Bocca baciata non perde ventura« (»Geküsster Mund lässt keine Gelegenheit aus«), von Verdi als zartes, wiederkehrendes Liebesmotto vertont. Zufrieden mit dieser gemeinsam bewirkten »Mediterranisierung« versprach Boito dem französischen Kritiker Camille Bellaigue, er werde beim Besuch einer Mailänder *Falstaff*-Vorstellung »zwei Stunden in den Gärten des Decamerone« verbringen.

Weibertrioen und Männerachtel

In *Otello* hatten Verdi und Boito das traditionelle Nummerngerüst der italienischen Oper bereits vielfach dramatisch motiviert und im spannungsvollen Fluss der Handlung aufgehen lassen, wobei Chöre, Arien, Duette, Rezitative und Strophenlieder dennoch als solche erkennbar blieben. Mit der synkopisch mitten ins Wirtshaus hineinpolternden Eröffnung des *Falstaff* machte Verdi seinem Publikum lautstark klar, dass er sich mittlerweile von formalen Konventionen vollständig verabschiedet hatte. Boitos Verzicht auf »versi sciolti« (»ungebundene Verse«), die als Prosa traditionell den Wechsel von der Arie zum Rezitativ markierten, stellte die Weichen für Verdis neue Musiksprache: Sie brauchte keine Trennung zwischen lyrischen Momenten und solchen der Handlungsfortführung, sondern vermochte leichtfüßig und flexibel der szenischen Aktion zu folgen, jederzeit vom Parlando ins Arioso zu gelangen und von der monologisch gestalteten Szene zum Concertato mit drei eigenständig handelnden Personengruppen um Paravent und Wäschekorb. Auch ein »geschlechterspezifisch« ausdifferenziertes Ensemble gelang ihm spielend: »Weibertrioen« und »Männerachtel« hörte der launige Oscar Bie zu Recht aus der »neunstimmigen Buffoverschwörung« im ersten Akt heraus, da die Damen hartnäckig im 6/8-Takt ihre Intrigen schmieden, während die Herren »alla breve« ihrer Empörung über Falstaffs unsittliche Pläne Luft machen und nur die darüber schwebende Kantilene Fentons die Gegensätze verbindet. Höchste Satzkunst im Dienste der Dramaturgie – den langjährigen Kritikern des »Leierkastenmusikers« Verdi dürften die Ohren geklingelt haben!

Akteur Orchester

Die Musik folgt nicht nur detailgetreu der Handlung, ihre Motive erzeugen sich geradezu aus Wort, Geste und Mimik der Darsteller: Man denke nur an so plastische Wendungen wie Quicklys Zeitangabe »dalle due alle tre« in Achteltrioen oder ihre ehrerbietig kratzfüßige »reverenza«. Ebenso eingängig ist Falstaffs selbstgefälliges Versprechen, Ford Hörner aufzusetzen (»Te lo cornifico«), das in dessen Eifersuchtsmonolog obsessiv wiederhallt. Verdis Orchester versteht sich nicht mehr als »Riesengitarre« zur Sängerbegleitung, macht sich aber auch nicht »wagnerisierend« wichtig: Es leistet keine ideelle Klangverbrämung,

sondern ist stets so konkret wie Fords klingelnder Geldsack. Als wendiger Mitspieler der Akteure auf der Bühne übernimmt es deren vokale Motive, lässt sie variierend durch die Stimmen wandern, steigert sie ins Absurde, kommentiert kichernd oder schweigt ostentativ. Die Faktur bleibt weitgehend kammermusikalisch transparent, denn die Instrumente werden sparsam und höchst charakteristisch eingesetzt: Brummige Fagott-Staccati verleihen Falstaffs Werben um Alice einen seniorenhaften Charme, frech crescendierende Hörner illustrieren Fords Furcht vor einem Dasein als »gehörnter« Ehemann, flatternde Flötensechzehntel entlarven »l'onore« im Ehrenmonolog als heiße Luft, ein auf Piccoloflöte, Cello und zittrige Bratsche ausgedünntes Orchester drückt Falstaffs unberechtigte Furcht vor Abmagerung aus. Umgekehrt steigert sich zu Beginn des 3. Akts das Wohlbefinden, das mit dem Glühwein des verkühlten Ritters Adern durchströmt, zu einem gewaltigen Orchestertriller als rauschhafte Vision des Universums!

Uneigentliche Musik

Hatte Verdi mit dem *Otello* das Melodrama des 19. Jahrhunderts von innen heraus zu seinem Höhe- und Endpunkt geführt, so überschritt er mit dem *Falstaff* eine Schwelle, die ihm gleichsam eine Perspektive von außen ermöglichte. So distanziert war er bereits von dieser Kunstform einer vergangenen Epoche, dass er sich keine Gelegenheit zur (Selbst-)Parodie entgehen ließ: Wenn Falstaff seinen Bauch als sein »Königreich« preist, fallen Pistola und Bardolfo mit dem pharaonischen *Aida*-Zitat »Immenso Falstaff« (»Immenso Fthà«) in das Lob der Pfunde ein. Ford alias Fontana schildert sein vergebliches Werben um Alice so pathetisch, »als liebe er, wie Verdi einst hat lieben lassen« (Oscar Bie). Dazu gehörte stets die effektvolle Verdoppelung der Singstimme durch Violinen, Trompeten und/oder Hörner, was Verdi im *Falstaff* aber konsequent vermied – es sei denn unter ironischen Vorzeichen wie hier. Ebenso sarkastisch wirken musikalische Anspielungen auf König Philipp (*Don Carlo*) oder Renato (*Un ballo in maschera*) im Zusammenhang mit Fords so grotesker wie grundloser Eifersucht. Quickly nimmt ihr geheucheltes »povera donna« der armen Violetta (*La traviata*) aus dem Mund, und Alice intoniert den gespreizten Schluss von Falstaffs Brief (»e il viso tuo su me risplenderà ...«) »con parodia« auf eine jener weitgespannten, leidenschaftlich aufblühenden Melodien, die Verdi stets seinen großen Heroinnen zugeordnet hatte: Die »lustigen Weiber« finden so etwas nur noch lachhaft! Derart »uneigentliche Musik« (Carl Dahlhaus) macht auch vor klerikalen Anspielungen nicht halt, so etwa Bardolfos und Pistolas kanonisch schräg gegröltes »Amen« in der ersten Szene oder die blasphemische Litanei-Parodie im nächtlichen Park: Die Damen bitten im liturgischen Unisono um Falstaffs sittliche Reinigung, während es diesem in seiner musikalisch korrekten Antwortformel einzig um körperliche Unversehrtheit geht – wobei Boito genüsslich den lieben Gott (»Domine«) auf Falstaffs Wanst (»l'addomine«) reimt.

Sommernachts-Albtraum

Das Bestrafungsritual des letzten Aktes geht allerdings über Shakespeares Verkleidungssulk weit hinaus und verleiht der »Komödie« einen verstörenden Beigeschmack. Zunächst betreten wir einen nächtlichen Wald mit alten Legenden und jungen Liebenden, romantischem Hörnerklang, Nymphen und Elfen. Doch diese fast Mendelssohn'sche Idylle wird schnell entzaubert und entpuppt sich als wahrer Sommernachts-Albtraum: Der auf Liebesabenteuer hoffende Falstaff sieht sich plötzlich von bösen Geistern umzingelt, die ihn auf die Knie zwingen und zur Buße nötigen, ihm mit Drohungen, wüsten Beschimpfungen und massiver Gewalt zu Leibe rücken. Sogar das Orchester lässt peitschende Salven auf ihn niedersausen und beteiligt sich lustvoll an diesem Provinz-Exorzismus: Selbstgerechte Spießbürger fühlen sich moralisch berechtigt, bei der Abrechnung mit einem Außenseiter ihrem Sadismus freien Lauf zu lassen. Was passiert wäre, wenn Falstaff nicht den besonders eifrig dreinschlagenden »Sittenhüter« Bardolfo an seiner Schnapsfahne erkennt, die Schimpfwortkanonade umgedreht und sich mit Grandezza zum Salz in der Suppe dieser kleinkarierten Dutzendmenschen erklärt hätte – vielleicht wollen wir es gar nicht wissen.

Alles Spaß auf Erden?

Die Demaskierung der »Elfen« und Falstaffs Einsicht in die »Widerstehlichkeit« seiner erotischen Ausstrahlung führen die entgleiste Situation in einen versöhnlichen Rahmen zurück. Als auch Ford und Dr. Cajus durch die manipulierte Doppelhochzeit in die selbstgegrabene Grube gefallen sind und nach Falstaffs Vorbild gute Miene zum bösen Spiel machen, ist die Komödie zu Ende. Denn was nun folgt, tritt wie die allegorisierende »licenza« der Barockoper aus der Fiktion heraus, als Moral einer moralfreien Geschichte, als Verdis Epilog – nicht nur zu diesem Stück: »Tutto nel mondo è burla«. Die verharmlosende Übersetzung mit »Alles ist Spaß auf Erden« klammert aus, dass »burla« auch Spott, Nichtigkeit, Täuschung bedeutet, was Verdi und Boito in durchaus universalem Sinn verstehen: »Gefoppt« (»Tutti gabbati«) sind wir alle, wenn wir unsere vergängliche Rolle in der universalen Dramaturgie allzu wichtig nehmen – Shakespeares Motto von der Welt als Bühne mit sarkastischer Note. Hoffnungslos, aber nicht ernst ist Verdis Blick auf unsere Existenz, der sich bereits in einem sehr frühen Stadium der Komposition in der Idee einer »Buffa-Fuge« kondensierte. Denn welche Form könnte das illusionslose Fazit des *Falstaff* besser umsetzen als eine Fuge mit ihrem kontrapunktischen Geflecht gleich behandelter Stimmen? Ein gleichsam entpersonalisiertes Finale, in dem Alfred Einstein die Figuren wie »Drahtpuppen in der Hand eines Gottes« zappeln sah. Auch der italienische Kritiker Alberto Savinio hörte mit gemischten Gefühlen zu, wie unser sorgsam gepflegtes »Ego« im polyphonen Getriebe »zu einem winzigen Punkt geschrumpft« wird. »Geschrumpft« erscheinen auch die metaphysischen, genialischen und heroischen Übersteigerungen der Romantik angesichts der Erkenntnis, dass die *Conditio humana* zu einem guten Prozentsatz aus Absurdität, Selbsttäuschung und Sinnlosigkeit besteht. Und Humor ist, wenn man trotzdem lacht!

»Geh, alter John ...«

Die Uraufführung des *Falstaff* am 9. Februar 1893 an der Mailänder Scala geriet zum Mega-Event mit astronomischen Eintrittspreisen, intellektueller Prominenz aus ganz Europa und einstündigem Schlussapplaus. Auch im vollmundigen Kritikerlob auf die »Wiedergeburt der Opera buffa« drückte sich allerdings vornehmlich die Verehrung für das Nationaldenkmal Verdi aus, während sein Opus ultimum konkret Ratlosigkeit und Unverständnis hervorrief. Dass die für Verdi typischen Arien und Duette mit ihrer ausgeprägten Melodik nur noch in miniaturistischen Einblendungen aufblitzten, wurde vielfach auf senilen Inspirationsmangel zurückgeführt. Dass der Komponist bewusst alle herkömmlichen Formen hinter sich gelassen hatte, um Boitos Welttheater nicht zu »vertönen«, sondern Wort für Wort in Musik zu »übersetzen«, bemerkten nur wenige. Und die Erkenntnis, dass hier ein jung gebliebener Greis die Oper noch einmal neu erfunden hatte und mit seiner beweglichen Sprachvertonung, seinen intertextuellen Anspielungen, seiner geradezu »postmodernen« Montagetechnik weit ins 20. Jahrhundert vorauswies, musste ohnehin späteren Generationen vorbehalten bleiben. Nach dem pflichtbewussten Premierenjubiläum nahmen die Aufführungszahlen rasch ab, *Falstaff* wurde vor halbleeren Theatern gespielt und war bei Verdis Tod 1901 praktisch aus dem Repertoire verschwunden. Falstaffs Motto aber ist ein behäbiger Marsch (»Va, vecchio John«), als hätte Verdi geahnt, dass sein parodistisches Alter Ego sich schon behaupten würde in jener »schlechten Welt« (»mondo rubaldo«), von der er selbst sich nun endgültig verabschiedete. In der Partitur fand man diese Notiz von seiner Hand: »Die letzten Noten des Falstaff. Alles ist vorbei! Geh, geh, alter John. Lauf dahin auf deinem Weg, so lange du kannst ... Lustiges Original eines Schurken; ewig wahr, hinter jeglicher Maske, zu jeder Zeit, an jedem Ort!! Geh ... Geh ... Lauf ... Addio!!!«

Biografien

Sir Bryn Terfel

Für Verdis letzte Charakterrolle, Sir John Falstaff, gilt der walisische und erst kürzlich von Queen Elizabeth II. selbst zum Ritter geschlagene Bassbariton derzeit als Idealbesetzung. Schon mit 34 Jahren debütierte Bryn Terfel als Falstaff am Sydney Opera House, seitdem hat er dem liebsten Trunkenbold an vielen führenden Häusern der Welt Stimme und Statur geliehen. Auch in Gesamteinspielungen der Oper auf DVD in einer Produktion des Londoner Royal Opera House Covent Garden unter Bernard Haitink und CD mit den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado ist Bryn Terfel in seiner Paraderolle zu erleben. Weitere wichtige Partien seines Repertoires sind Wagners Wotan, Holländer, Wolfram und Hans Sachs, Mozarts Figaro, Don Giovanni und Leporello, Balstrode (*Peter Grimes*), Jochanaan (*Salome*), Méphistophélès (*Faust*) und Scarpia (*Tosca*), mit dem er – an der Seite von Jonas Kaufmann und Anja Harteros – erst im vergangenen Sommer das Publikum der Münchner Opernfestspiele begeisterte. Bryn Terfel feierte sein Operndebüt 1990 als Guglielmo in *Così fan tutte* an der Welsh National Opera und ist seither begehrter Gast auf allen großen Bühnen weltweit: der New Yorker »Met«, der Wiener Staatsoper, dem Opernhaus Zürich, der Mailänder Scala sowie den Häusern in Berlin, Paris und Brüssel. Auftritte in Musicals wie *Fiddler on the Roof* oder *Sweeney Todd* ergänzen sein breites Spektrum. Seine mit hohen Preisen ausgezeichnete Diskographie umfasst neben Opern mehr als 15 Solo-Alben mit Kunstliedern, Walisischen Volksliedern, Musical- und geistlichem Repertoire. Mit der Basspartie in Beethovens Neunter Symphonie wirkte Bryn Terfel in der vergangenen Woche an den mit großer Spannung erwarteten Eröffnungskonzerten der Hamburger Elbphilharmonie unter der Leitung von Thomas Hengelbrock mit.

Christopher Maltman

Bevor der britische Bariton Christopher Maltman an der Royal Academy of Music in London seine Gesangsausbildung aufnahm, studierte er an der University of Warwick Biochemie. Berühmtheit erlangte er im In- und Ausland durch seine Darstellung des Don Giovanni. Er ist regelmäßig Gast am Royal Opera House Covent Garden und in der Wigmore Hall in London. Außerdem trat er an der Mailänder Scala, am Théâtre du Capitole in Toulouse, an der New Yorker »Met«, in der Carnegie Hall und im Lincoln Center, an den Staatsopern in Berlin und München sowie bei den Festivals von Salzburg, Aldeburgh, Edinburgh und bei der Schubertiade in Schwarzenberg auf. 1997 gewann er den BBC Cardiff Singer of the World Competition. Sein breit angelegtes Opernrepertoire reicht von Mozart, Rossini, Verdi und Puccini über Tschaikowsky bis hin zu Janáček, Ravel, Strauss und Britten. In dieser Saison wird er sein Rollendebüt als Wozzeck an der Nederlandse Opera und als Tamare in Franz Schrekers *Die Gezeichneten* in München geben.

Martin Mitterutzner

Der aus Hall in Tirol stammende Tenor erhielt seine Ausbildung bei Brigitte Fassbaender. 2004 gewann er den Ersten Preis des österreichischen Bundeswettbewerbs prima la musica und 2007 wurde er, erst 23-jährig, mit der Eberhard-Waechter-Medaille der Wiener Staatsoper ausgezeichnet. Nach seinem ersten Festengagement am Tiroler Landestheater ist er seit 2011/2012 Ensemblemitglied der Oper Frankfurt, wo er bereits in vielen wichtigen Partien seines Faches zu erleben war: als Fenton (*Falstaff*), Don Ottavio (*Don Giovanni*) und Andres (*Wozzeck*). In Kürze wird er die Partie des Iopas in einer Neuproduktion von Berlioz' *Les Troyens* übernehmen. Zahlreiche Gastengagements führen Martin Mitterutzner außerdem auf renommierte Bühnen in ganz Europa: an die Oper Zürich, das Theater an der Wien und regelmäßig an die Dresdner Semperoper, wo er als Ferrando, Tamino und

Belmonte begeisterte. Unter Daniel Harding debütierte er 2012 als Brighella in *Ariadne auf Naxos* bei den Salzburger Festspielen, zu denen er 2013 als Ferrando zurückkehrte. Neben seinen Opernauftritten widmet sich der Tenor intensiv dem Konzert- und Liedgesang.

Mikeldi Atxalandabaso

Mikeldi Atxalandabaso studierte in seiner Geburtsstadt Bilbao und war Preisträger des Internationalen Manuel Ausensi Gesangswettbewerbs. In seiner spanischen Heimat tritt der Tenor regelmäßig an den Opernhäusern von Bilbao und Oviedo, beim La Coruña Opera Festival, am Teatro de la Zarzuela und am Teatro Real in Madrid auf. Dort war er u. a. als Sir Bruno Roberton (*I puritani*), Bois Rosé (*Les Huguenots*), Lord Cecil (*Roberto Devereux*), Tybalt (*Roméo et Juliette*), Beppo (*Pagliacci*), Monostatos (*Die Zauberflöte*) und Barbarigo (*I due Foscari*) zu erleben. Sein internationales Debüt feierte Mikeldi Atxalandabaso 2013 an der Nederlandse Opera als Ruodi in Rossinis *Guillaume Tell* unter Paolo Carignani. Es folgten Engagements am Teatro Regio di Torino, am Théâtre du Capitole de Toulouse, an der Opéra de Monte-Carlo und am Teatro Municipal in Santiago de Chile. Im Mai 2017 wird er als Steuermann (*Der fliegende Holländer*) am Gran Teatre del Liceu in Barcelona gastieren und kurz darauf als Jonas in Meyerbeers *Le prophète* nach Toulouse zurückkehren.

Alasdair Elliott

Der gebürtige Schotte, der seine Ausbildung an der Royal Scottish Academy of Music and Drama, an der Guildhall School of Music, an der Britten-Pears School und im National Opera Studio London erhielt, zählt heute zu den führenden Charaktertenören Europas. Sein breitgefächertes Repertoire umfasst Rollen wie Mime (*Der Ring des Nibelungen*), Pong und Altoum (*Turandot*), Monostatos (*Die Zauberflöte*), Erster und Vierter Jude (*Salome*), Bardolfo und Dr. Cajus (*Falstaff*), die er u. a. an der Metropolitan Opera, am Royal Opera House Covent Garden, am Teatro Real Madrid und an der Glyndebourne Festival Opera verkörperte. Alasdair Elliott begeistert das Publikum ebenso im Repertoire des 20. Jahrhunderts wie in *Die Gezeichneten*, *Wozzeck*, *The Rake's Progress* oder Schnittkes *Leben mit einem Idioten*. Die Aufnahme von *Falstaff* unter Colin Davis (Dr. Cajus) gewann 2005 einen Grammy, und die Produktion der Glyndebourne Festival Opera (Bardolfo) unter Vladimir Jurowski erschien 2010 auf Blu-ray. Zuletzt sang er den Bardolfo im Juli 2015 mit großem Erfolg am Royal Opera House Covent Garden.

Mario Luperi

Seit seinem Debüt 1977 als Hohepriester des Baal (*Nabucco*) unter Riccardo Muti beim Maggio Musicale in Florenz arbeitete der Bass Mario Luperi mit vielen namhaften Dirigenten wie Georg Solti, Riccardo Chailly, Zubin Mehta und Antonio Pappano zusammen. Zu den Höhepunkten seiner langjährigen und erfolgreichen Karriere zählen u. a. seine Auftritte als Timur (*Turandot*), Colline (*La bohème*), Sir Giorgio (*I puritani*), Sparafucile (*Rigoletto*), Caronte (*L'Orfeo*), Fafner (*Siegfried*) und Commendatore (*Don Giovanni*). Ebenso ist Mario Luperi als Konzertsänger gefragt und war etwa in Rossinis *Stabat Mater*, Charpentiers *Te Deum*, Mozarts *Krönungsmesse* und Verdis *Messa da Requiem* zu erleben. Kürzlich begeisterte er als Angelotti (*Tosca*) in Baden-Baden, als Simone (*Gianni Schicchi*) an der Mailänder Scala und in *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* und *Turandot* an der Nederlandse Opera in Amsterdam. In der Rolle des Pistola (*Falstaff*) unter Daniel Harding trat er zuletzt 2015 beim Sveriges Radios Symfoniorkester in Stockholm auf.

Barbara Frittoli

Die italienische Sopranistin erhielt ihre Gesangsausbildung am Conservatorio Giuseppe Verdi in ihrer Heimatstadt Mailand und wurde bei verschiedenen internationalen Wettbewerben ausgezeichnet. Heute ist die Künstlerin begehrter Gast an den führenden Opernhäusern der Welt: in Mailand, Wien, Paris, London, New York, bei den Salzburger Festspielen, beim Glyndebourne Festival und an der Bayerischen Staatsoper, an der sie 2004 als Desdemona (*Otello*) unter Zubin Mehta debütierte. Bei den Opernfestspielen 2017 wird sie in München als Contessa in *Le nozze di Figaro* zu erleben sein. Neben den großen Partien von Mozart (Donna Anna, Donna Elvira, Fiordiligi, Vitellia, Elettra) und Verdi (Leonora, Amelia, Luisa Miller, Elisabetta, Alice Ford) zählen u. a. Carmen, Liù (*Turandot*), Mimì (*La bohème*), Nedda (*Pagliacci*), Antonia (*Les contes d'Hoffmann*) und Adriana Lecouvreur zu ihrem Repertoire. Barbara Frittoli arbeitete und arbeitet mit namhaften Dirigenten wie Claudio Abbado, Lorin Maazel, Colin Davis, Riccardo Muti, Bernard Haitink und Riccardo Chailly und widmet sich intensiv dem Konzertgesang.

Laura Giordano

Laura Giordano gilt als eine der talentiertesten italienischen Sopranistinnen ihrer Generation. Schon früh begeisterte sie in ihrer Heimatstadt Palermo in Donizettis *I pazzi per progetto* und Rossinis *Adina* und trat anschließend an allen großen Opern- und Konzerthäusern Italiens sowie an der Opéra national de Paris, am Teatro Real in Madrid, am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel und am Bolschoi-Theater in Moskau auf. Sie wirkte u. a. an Produktionen der Salzburger Festspiele, des Maggio Musicale in Florenz und des Santa Fe Opera Festivals mit. Zu ihren jüngsten Engagements zählen Susanna (*Le nozze di Figaro*), Leila in Bizets *Les pêcheurs de perles*, Marie in Donizettis *La fille du régiment* und Adina in *L'elisir d'amore* sowie eine Konzerttournee mit Mozart-Arien mit dem Scottish Chamber Orchestra. Unter Daniel Harding verkörperte sie 2015 die Rolle der Nannetta (*Falstaff*) beim Sveriges Radios Symphoniorkester. Auf CD sind bisher Vivaldis *L'Olimpiade* unter Rinaldo Alessandrini sowie ein Rossini-Album unter Riccardo Chailly erschienen.

Judit Kutasi

Die Mezzosopranistin Judit Kutasi wurde in Rumänien geboren und studierte an der Universität von Oradea, an der Musikakademie »Gheorghe Dima« in Cluj-Napoca und besuchte Meisterkurse bei Fabio Luisi, Brigitte Fassbaender, Ann Murray, Francisco Araiza und Christoph Loy. Nach Auftritten als Opern- und Konzertsängerin in ihrem Heimatland und Preisen bei Gesangswettbewerben in Rumänien und Ungarn wurde sie zur Spielzeit 2013/2014 Mitglied des Opernstudios sowie ein Jahr später festes Ensemblemitglied am Opernhaus Zürich, wo sie u. a. als Mary (*Der fliegende Holländer*), Dritte Dame (*Die Zauberflöte*), Alisa (*Lucia di Lammermoor*), Mrs. Quickly (*Falstaff*) und Gouvernante (*Pique Dame*) zu erleben war. Am Teatro Massimo in Palermo feierte sie 2015 große Erfolge als Ulrica in Verdis *Un ballo in maschera* sowie als Erda in Graham Vicks Neuinszenierung von Wagners *Siegfried*. Seit Beginn der Saison 2016/2017 gehört Judit Kutasi dem Ensemble der Deutschen Oper Berlin an. Zu ihren Rollen hier zählen Ulrica, Maddalena (*Rigoletto*) und Fenena (*Nabucco*).

Laura Polverelli

Opernengagements führten die Mezzosopranistin Laura Polverelli u. a. an die Mailänder Scala, die Bayerische und die Wiener Staatsoper, das Teatro Real in Madrid und das Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel. Sie folgte Einladungen zu den Festivals von Glyndebourne, Pesaro, Saint-Denis, zum Maggio Musicale Florenz und den Festwochen

Alter Musik in Innsbruck. Als Barockspezialistin hat sie mit namhaften Dirigenten der Alte-Musik-Szene zusammengearbeitet, wie Rinaldo Alessandrini, Fabio Biondi, Christophe Rousset, Jeffrey Tate, Andrea Marcon, Ivor Bolton und René Jacobs. Neben einer Vielzahl von Rossini- und Mozart-Rollen umfasst ihr Repertoire außerdem die Partien Giovanna Seymour und Elisabetta in Donizettis *Anna Bolena* und *Maria Stuarda*, Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*) und Carmen sowie die der Charlotte in Massenets *Werther*. Mit Meg Page (*Falstaff*) war sie 2014/2015 in Stockholm und zuletzt an der Mailänder Scala und beim Chicago Symphony Orchestra unter Riccardo Muti zu erleben.

Chor des Bayerischen Rundfunks

Der Chor wurde 1946 gegründet. Sein künstlerischer Aufschwung verlief in enger Verbindung mit dem Symphonieorchester, deren beider Chefdirigent seit 2003 Mariss Jansons ist. Die Position des Künstlerischen Leiters hatte von 2005 bis Sommer 2016 Peter Dijkstra inne. Inzwischen hat Howard Arman die Künstlerische Leitung des Chores übernommen. Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs umfasst, genießt das Ensemble höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten den Chor nach Japan sowie zu den Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker, das Concertgebouworkest Amsterdam und die Sächsische Staatskapelle Dresden, schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati und Christian Thielemann. In den Reihen *musica viva* und *Paradisi gloria* sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche hochrangige Preise, darunter den ECHO Klassik 2014. 2015 wurde dem Chor der Bayerische Staatspreis für Musik zuerkannt. Im Januar 2017 wirkte der Chor an den Eröffnungskonzerten der Hamburger Elbphilharmonie unter Thomas Hengelbrock mit.

br-chor.de facebook.com/BRChor

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »The world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

br-so.de facebook.com/BRSO Twitter: @BRSO

Daniel Harding

Daniel Harding, 1975 in Oxford geboren, begann seine Laufbahn als Assistent von Simon Rattle beim City of Birmingham Symphony Orchestra, mit dem er 1994 sein professionelles Debüt gab. In der Spielzeit 1995/1996 assistierte er Claudio Abbado bei den Berliner Philharmonikern, seinen ersten öffentlichen Auftritt mit diesem Orchester absolvierte er 1996. Neben Verpflichtungen in Trondheim und Norrköping war Daniel Harding von 1997 bis 2003 Musikdirektor der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, Chefdirigent und Musikdirektor des Mahler Chamber Orchestra (2003–2011), Künstlerischer Direktor der Ohga Hall im japanischen Karuizawa und Music Partner des New Japan Philharmonic Orchestra. Das Mahler Chamber Orchestra ernannte ihn 2011 zum Conductor Laureate auf Lebenszeit. Derzeit ist Daniel Harding Musikdirektor des Orchestre de Paris und des Schwedischen Radio-Symphonieorchesters so-wie Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra. Gastauftritte führen ihn zu internationalen Spitzenorchestern wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden, dem Concertgebouworkest Amsterdam sowie dem Philadelphia, dem New York Philharmonic, dem Los Angeles Philharmonic, dem Boston Symphony und dem Chicago Symphony Orchestra. Auch beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist Daniel Harding ein gern gesehener Gast. Seit 2005 steht er regelmäßig in München am Pult, zuletzt im März 2016 mit Werken von Widmann und Elgar sowie im Juli bei Klassik am Odeonsplatz, u. a. mit Beethovens Neunter Symphonie. Als Operndirigent hat er sich u. a. mit Produktionen an der Mailänder Scala, am Royal Opera House Covent Garden in London, an der Bayerischen Staatsoper in München und bei den Salzburger Festspielen einen Namen gemacht. Regelmäßig ist er auch beim Festival in Aix-en-Provence zu erleben. 2012/2013 debütierte Daniel Harding an den Staatsopern in Berlin und Wien mit Wagners *Fliegendem Holländer*. Für seine Aufführungen von *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* an der Mailänder Scala 2011 wurde er mit dem renommierten Abbiati-Preis geehrt. Auch viele seiner CDs erhielten wichtige Preise, so die Aufnahmen von Mozarts *Don Giovanni*, Brittens *Billy Budd* und *The Turn of the Screw*. Erst kürzlich wurde Mahlers Sechste Symphonie mit dem BR-Symphonieorchester, erschienen beim Label BR-KLASSIK, mit dem Diapason d'or de l'année 2016 prämiert. Zwei weitere CD-Produktionen sind aus der gemeinsamen Arbeit hervorgegangen: Arien deutscher Opern der Romantik und Schumanns *Faust-Szenen*, beide mit dem Bariton Christian Gerhaher. Daniel Harding ist Chevalier de l'ordre des arts et des lettres und Mitglied der Royal Swedish Academy of Music.

Impressum

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester
und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT
Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG
Antonia Schwarz, München

DRUCK
alpha-teamDRUCK GmbH
Nachdruck nur mit Genehmigung

Das Heft wurde auf chlorfrei gebleichtem Papier gedruckt.

TEXTNACHWEIS

Alexandra Maria Dielitz: Originalbeitrag für dieses Heft; Inhaltsangabe: Markus Hänsel; Biographien: Vera Baur (Terfel, Mitternitzer, Atxalandabaso, Frittoli, Kutasi), Erdmute Schruhl (Maltman, Luperi, Giordano, Polverelli), Alina Seitz-Götz (Elliott), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Chor, Symphonieorchester, Harding).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL
© Ricordi