



8. Jahrgang

**2/89**

## ALEXANDER PORFIRJEWITSCH BORODIN

*„Für andere ist Komponieren Verpflichtung, Lebensziel  
– bei mir ist es Erholung, Spaß, eine Laune.“*

Alexander Porfirjewitsch Borodin, geboren am 12. 11. 1833 in Petersburg, war der illegitime Sohn des Fürsten Luka Stepanowitsch Gedianow mit Awdotja Konstantinowna Antonowa. Wie damals in Adelskreisen üblich, wurde der Junge ins Standesamtsregister als Sohn eines fürstlichen Bediensteten, Porfiry Borodin, eingetragen. Schon mit 8 Jahren zeigte Alexander großes Interesse an Musik und den Instrumenten einer Militärkapelle und war fähig, das Gehörte am Klavier wiederzugeben. Deshalb engagierte seine Mutter einen der Militärmusiker, der ihrem Sohn Flötenunterricht gab. Mit 9 Jahren komponierte er sein erstes Werk, Polka für Klavier mit dem Titel „Hélène“, benannt nach seinem liebsten Spielgefährten, einem Kalb. Später lernte er Cello spielen und komponierte 1847 ein „Concerto für Flöte und Klavier“ und ein „Trio für Violinen und Cello über Themen aus Robert le diable“. Seine Mutter hielt ihn jedoch nicht für besonders talentiert und wählte für ihren Sohn das Studium der Naturwissenschaften. Alexander begann 1850 an der Medizinisch-Chirurgischen Akademie Botanik, Zoologie, Kristallographie, Anatomie und Chemie zu studieren.

Während seiner Akademiezeit gründete Borodin mit drei Studienfreunden eine Amateur-musikgruppe, für die er im damals sehr populären Salonmusik-stil einige kleinere Stücke schrieb.

Am 6. April 1856 beendete Borodin sein Studium mit der Note cum eximia laude; sofort erhielt

er eine Assistentenstelle in der Pathologie und hospitierte als Chirurg im Militärkrankenhaus. Seine erste wissenschaftliche Arbeit über ein chemisches Thema wurde im März 1858 veröffentlicht. Am 15. Mai 1858 promovierte Borodin mit einer vergleichenden Arbeit über Arsen- und Phosphorsäure.

Im Herbst 1859 reiste er zur Fortsetzung seiner Studien nach Heidelberg, von wo aus er Rotterdam, Paris und Italien besuchte. In Heidelberg fand er auch wieder Zeit zum Komponieren. Er entdeckte Lyrismus und formale Gestaltung, Qualitäten, die in seinen Augen am vollkommensten die Kompositio-

nen von Mendelssohn erfüllten. „Um die Deutschen zu erfreuen“ schrieb er sogar ein Streichsextett im Stile Mendelssohns.

Im Mai 1861 machte Borodin die Bekanntschaft der 29jährigen Ekaterina Sergejewna Protopopova. Sie war eine ausgezeichnete Pianistin, eine große Bewunderin von Chopin, Liszt und Schumann. Es gelang ihr, in kurzer Zeit den attraktiven Junggesellen nicht nur für ihre Lieblingskomponisten zu interessieren. Schon am 22. August 1861 verlobten sich Alexander und Ekaterina. Im Oktober reiste Ekaterina aus gesundheitlichen Gründen nach Italien. Borodin begleitete sie. Sie spielten zusammen Bach an der Orgel der Kathedrale von Pisa, Borodin spielte sogar Cello im Opernorchester. Während des Sommers 1862 komponierte er ein Klavierquintett und eine Tarantella für zwei Klaviere. Im September 1862 kehrte Borodin nach Petersburg zurück und wurde am 20. Dezember zum Dozenten für Chemie an der Medizinisch-Chirurgischen Akademie ernannt.

Ab 1863 hielt er auch noch Vorlesungen in Chemie am Forstwissenschaftlichen Institut und, um sein Einkommen aufzubessern, übersetzte er wissenschaftliche Bücher.

Am 19. April 1863 heirateten Alexander und Ekaterina. Im neuen Laborgebäude der Akademie erhielten sie eine Wohnung, die das Paar bis zu Borodins Tod bewohnte. Durch das ständige Kommen und Gehen von Verwandten, Freunden und Studenten herrschte trotz mehrerer Dienstboten in der Wohnung ein



Alexander Porfirjewitsch Borodin

heilloses Durcheinander. Musikalische und wissenschaftliche Papiere türmten sich zusammen mit Zeitschriften, Handschuhen, Schals und Hüten auf seinem Schreibtisch. Da konnte es dann schon mal passieren, daß eine Skizze zu einem Lied oder zu einer Sinfonie in der Küche zum Abdecken von Schüsseln oder zum Auslegen von Katzenkörbchen benutzt wurde. Dies störte Borodin jedoch nicht, so lange nur seine beiden letzten Werke auf dem Schreibtisch noch sichtbar waren. Bereits vor seiner Abreise nach Heidelberg hatte Borodin Mili Balakirew, den Begründer der „mächtigen Fünf“, kennengelernt. Die „Fünf“, das waren so eigenwillige und unterschiedliche Persönlichkeiten wie Balakirew, Cui, Mussorgskij, Rimskij-Korsakow und später auch Borodin. Die Idee einer Reform der russischen Musik hielt diese Gruppe zusammen. Nach Meinung der „Fünf“ war die Sinfonik durch Beethoven, Schumann, Liszt und Berlioz vollendet. Dagegen befände sich die dramatische Musik noch in den Konventionen des 18. Jahrhunderts. Die Oper diene nur den Sängern zur Darstellung ihrer Stimme. Die „Fünf“ forderten die Verschmelzung von Wort und Musik in der Oper. Vor allem sollten Komponisten und Interpreten mehr auf die reiche, russische Volksmusik als Quelle zurückgreifen. Unter dem Einfluß der „Fünf“ begann Borodin mit der Komposition seiner

1. Sinfonie. Bis zu deren Fertigstellung sollten allerdings mehr als vier Jahre vergehen, denn er komponierte ja nur „nebenbei“. Eine Voraufführung unter Balakirew gab es am 7. 3. 1868 als Benefizkonzert zugunsten der Dirigenten der Russischen Musikgesellschaft. Den Musikerkollegen gefiel Borodins Musik gar nicht. Erst bei der ersten öffentlichen Aufführung am 16. 1. 1869, ebenfalls unter Balakirew, hatte die Sinfonie Erfolg. So ermutigt, komponierte Borodin seine 2. Sinfonie, die man als eine Art sinfonisches Gegenstück zu Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ ansehen kann. Neben dieser Sinfonie hatte Borodin für die „Fünf“ noch eine Opernfarce mit dem Titel „Die Recken“ geschrieben: Hier mixte er Musik von Rossini, Offenbach u. a. mit altem bäuerlichen Liedgut und zeitgenössischer städtischer Folklore. Bei der Uraufführung – Borodin hatte die Komposition anonym eingereicht – im Moskauer Bolschoi-Theater am 18. 11. 1867 fiel das Werk leider durch. Trotzdem versuchten seine Freunde, ihn zu überreden, eine ‚richtige‘ Oper zu schreiben. Aber nach dem Mißerfolg der „Recken“ zögerte Borodin. Erst als ihm 1869 das Szenario einer dreiaktigen Oper „Die Geschichte von Igors Armee“ gebracht wurde, war er von diesem Stoff so begeistert, daß er schließlich mit dem Studium der literarischen Quellen (das Sujet basiert auf einem Epos des 12. Jahrhun-

derts) begann. Die ersten Skizzen zum „Fürst Igor“ datieren vom September 1869. Jedoch wie immer bei Borodin schritt die Arbeit nur sehr langsam und etappenweise voran. Es war einfach zu viel anderes zu tun. In einem Brief an seine Frau klagte er einmal, daß es schwierig sei, alles zur gleichen Zeit zu sein: Wissenschaftler, Künstler, Regierungsbeamter, Philantrop, ‚Vater seiner Studenten‘, Arzt und Invalide ... Es ende damit, daß man schließlich nur noch letzteres sei. Der „Fürst Igor“ und eine 3. Sinfonie blieben denn auch unvollendet. Erst nach Borodins Tod wurden beide Werke von Rimskij-Korsakow und Glasunow vollendet.

Fertig komponiert wurde 1880 noch eines der bekanntesten Orchesterwerke Borodins, die „Steppenskizzen aus Mittelasien“, eine sinfonische Dichtung, die geprägt ist von volksliedhafter Melodik.

Im Juni 1885 erkrankte Borodin an Cholera. Diese Krankheit untergrub seine bis dahin robuste Gesundheit und war der Hauptgrund für seinen tödlichen Herzschlag zwei Jahre später.

Am Morgen des 27. 2. 1887 improvisierte er am Klavier neue Themen für seine 3. Sinfonie. Am Abend nahm er an einem Kostümball der Medizinischen Akademie teil, war glänzender Laune, lachte und tanzte. Um Mitternacht fiel er plötzlich um und starb an Herzversagen.

Jackie Kempkens

## IBS-Service: Opernkarten

Der IBS sieht sich **nicht** als Vermittler von Opernkarten

In Einzelfällen bekommt der IBS für Aufführungen, die im Monatspielplan den Vermerk „Vorstellung für Besucherorganisationen“ tragen, eine beschränkte Anzahl von Karten.

Bei Kartenwünschen von IBS-Mitgliedern ist folgendes zu beachten:

1. Telefonische Auskünfte über die in Frage kommenden Vorstellungen werden während der Dienstzeit im IBS-Büro erteilt.
2. **Sofort** nach Erscheinen des Monatspielplanes, spätestens bis 1 Monat vor der Aufführung, sind Bestellungen schriftlich mit Angabe von Adresse und Telefon an **Gottwald Gerlach, Einsteinstraße 102, 8000 München 80**, zu richten.

3. Der IBS bekommt nur Karten der Kategorien VI, VII und VIII. Bestimmte Platzwünsche können nicht erfüllt werden, lediglich die Angabe Sitz- oder Stehplatz ist erwünscht und wird berücksichtigt.
4. Pro Mitglied kann nur eine Karte bestellt werden. Sammelbestellungen unter Aufführung aller Namen sind wegen Einsparung von Portokosten erwünscht.
5. Die bestellten Karten werden bis spätestens eine Woche vor der Aufführung zugeschickt und müssen sofort durch Überweisung bezahlt werden. Eine Rückgabe von Karten ist **nicht** möglich.
6. Kann die Bestellung **nicht** erfüllt werden, bekommt der Besteller bis zum gleichen Zeitpunkt schriftlich oder telefonisch eine Absage.
7. Hat der Besteller bis **eine Woche** vor der Aufführung weder die Karte noch eine Absage erhalten, ist er verpflichtet, Herrn Gerlach telefonisch (47 98 24) zu benachrichtigen. (Bei Nichterreichen das Büro.) Diese Maßnahme ist erforderlich, da in letzter Zeit wiederholt Karten auf dem Postweg verlorengegangen sind. Erfolgt diese Rückmeldung nicht, müssen die Karten auch bei Nichterhalt vom Besteller bezahlt werden.
8. Mit der Bestellung erkennt der Besteller die vorstehenden Bedingungen an.

## VERANSTALTUNGEN

### Künstler-Gespräche

Sonntag, 9. April 1989

**Künstlermatinee  
KS Karl Christian Kohn  
und Andreas Kohn**

Hotel Eden-Wolff  
Arnulfstraße 4

Beginn: 11.00 Uhr  
Einlaß: 10.30 Uhr

Donnerstag, 20. April 1989

**KS Lilian Benningsen  
und KS Josef Knapp**

Gastmoderation:

**Elisabeth  
Lindermeier-Kempe**

Hotel Eden-Wolff  
Arnulfstraße 4

Beginn: 19.00 Uhr  
Einlaß: 18.00 Uhr

Für Gäste:

Bei allen Veranstaltungen DM 8,-  
Unkostenbeitrag

### IBS-Dienstags-Club

Im Kolpinghaus – Prälat  
Adolf-Kolping-Straße 1  
Beginn: 18.00 Uhr

7. März 1989

**Gottlob Frick**

Ein großer Bassist

11. April 1989

Die Sängerin

**Aloysia Weber**

Mozarts Jugendliebe

9. Mai 1989

Betrachtung über die Gestalt des

**Siegfried**

### Anschriften-Änderungen

### REISEN

**Busfahrt nach Stuttgart  
am 17. März 1989 zu  
Andrea Chenier**  
(Umberto Giordano)  
mit Gabriela Benackowa  
und Bruno Beccaria

Anmeldung: Nur noch Warteliste

**IBS-Kulturreise  
nach Budapest**

**26.4. – 1.5. 1989**

Besuch von  
2 Opern – 1 Konzert  
Stadtrundfahrt und  
Besuch der Kleinen Puszta  
Programm im Büro erhältlich  
Anmeldung schnellstmöglich

### Busfahrt zu

**Nabucco**

**25.6. 1989 nach Nürnberg**

Voranmeldungen im Büro möglich

\*

**Augsburg:**

**Pantoffelchen der Zarin**

Termin noch offen

Interessenten werden gebeten, sich  
umgehend im Büro zu melden.

### Hinweis:

Das Opernstudio der Bayerischen  
Staatsoper lädt ein zu:

**Cosi fan tutte**

am  
13. 3. 1989 Ottobrunn  
15. 3. 1989 Wolfratshausen  
20. 3. 1989 Prien  
21. 3. 1989 Reichenhall

Wir bitten unsere Mitglieder, jede Ände-  
rung der Anschrift oder Telefonnummer  
umgehend dem IBS-Büro mitzuteilen.

**Vereins-Adresse: IBS e.V. – Postfach 544, 8000 München 1**

**Telefon 0 89 / 4 48 88 23 Mo – Mi – Fr 10-13 Uhr**

### Wanderungen

**Samstag, 11. März 1989**  
**Gauting – Mühlthal – Gauting**  
Wanderzeit: 3 Stunden  
Abfahrt: 9.08 Uhr Marienplatz S 6  
Ankunft: 9.39 Uhr Gauting

**Samstag, 15. April 1989**  
**Röhrmoos – Ampermoching – Dachau**  
Wanderzeit: 4 Stunden  
Abfahrt: 8.54 Uhr Marienplatz S 2  
Ankunft: 9.23 Uhr Röhrmoos

**Samstag, 6. Mai 1989**  
**Tutting – Bernried – Seeshaupt – Starnberg (Schiff)**  
Wanderzeit: 3–4 Stunden  
Abfahrt: 8.28 Uhr Marienplatz S 6  
Ankunft: 9.17 Uhr Tutzing

### SIE LESEN IN DIESER AUSGABE

**1 Alexander Porfirjewitsch  
Borodin**

**3 Veranstaltungen**

**4 Zu Gast beim IBS  
Felicity Lott**

**5 Einführung  
Fürst Igor**

**6 Rückblick  
Opernbesuch  
in Augsburg  
Die Pantoffelchen  
der Zarin**

**7 Lisa Della Casa  
Hertha Töpper**

**8 Wolfgang Amadeus  
Mozarts „Susanna  
zwischen Erotik  
und Intrige“**

**10 Buchbesprechungen**

**12 Die Letzte Seite**

### Felicity Lott

Wie so oft: Viele hatten für die „Intermezzo“-Serie bestellt, aber nur wenige waren auserwählt, in den Genuss zu kommen, eine Sänger-Schauspielerin zu erleben, die kurzfristig auch Deutschland erobern wird. Der IBS „schnappte“ sich sozusagen die Engländerin **Felicity Lott**, als sie anlässlich ihres Gastspiels im Cuvilliés-Theater in München war.

Charme, erfrischende Offenheit, Humor und Intelligenz: damit bestach Frau Lott bei ihrem Auftritt vor „ausverkauftem Haus“ im Eden-Wolff.

Geplant war eigentlich ein gemeinsamer Abend von Frau Lott und Gustav Kuhn, der jedoch das Dirigat der „Intermezzo“-Reihe kurzfristig absagte und deshalb nicht in München weilte. Hätten wir Gustav Kuhn auch gerne zu Gast gehabt, ein Vakuum verblieb dennoch nicht. Denn Felicity Lott schonte trotz eines entsprechenden Angebots ihre Stimme für den nächsten Auftritt nicht, sondern erzählte munter, sehr bedacht darauf, die richtigen deutschen Endungen zu finden. Gelang dies einmal nicht, zog sie sich charmant aus der Affaire.

Leider muß man die Sopranistin Felicity Lott hierzulande noch vorstellen, während sie im angloamerikanischen Raum längst zum festen Bestandteil des Opernlebens geworden ist.

Verheiratet mit einem Vertreter des gesprochenen Wortes, mit dem zusammen sie eine fast fünfjährige Tochter hat, lebt Frau Lott in England, entweder in London oder in der Nähe von Glyndebourne, wo sie sich dem Ensemble des gleichnamigen Festivals verbunden fühlt.

Ihre Opernkarriere begann jedoch nicht dort, sondern 1977 bei der English National Opera in London, als sie für die erkrankte Pamina einsprang. Es folgte ein Engagement als Pamina für die laufende Saison. Glyndebourne, wo sie sich zunächst dreimal vergeblich bemüht hatte, in den Opernchor aufgenommen zu werden, bot ihr ebenfalls die Pa-

mina (1978/79) sowie den Octavian (1980) an und lud sie später ein, auf der alljährlichen Tournee die Capriccio-Gräfin zu singen (1981). In dieser Rolle trat sie auch in der Carnegie-Hall in New York bei einer halbszenischen Aufführung auf.

Daneben war sie in Glyndebourne unter der musikalischen Leitung von Gustav Kuhn als Figaro-Gräfin zu sehen und sang 1983 dort unter dem gleichen Dirigenten die Christine (Intermezzo), allerdings in englischer Sprache. Für den Som-

Nachfolgerin Lisa Della Casas beim IBS zu Gast war.

Zum Werdegang: Das Singen hatte es Felicity Lott immer schon angetan. Bereits im zarten Alter von zweieinhalb Jahren nahm sie in einem kleinen Studio eine Schallplatte mit Weihnachtsliedern für ihre Großmutter auf. Während der Schulzeit lernte sie Klavier und Geige und war Mitglied des Schulchores. Sie genoß auch zwei Jahre Deutsch-Unterricht, der nach den heutigen Sprachkenntnissen zu urteilen, großen Eindruck auf sie gemacht haben muß. Nach ihrer Abschlußprüfung studierte Frau Lott jedoch nicht gleich Musik, sondern wandte sich den Sprachen (Französisch, Latein) zu. Während der Studienzeit sang sie in einer Schola, was ihr – wie sie heute meint – sehr geholfen hat, vom Blatt singen zu lernen.

Dem Musikstudium am Konservatorium in London ging Gesangunterricht bei verschiedenen Lehrerinnen, u. a. in Grenoble und Nizza voraus. Und indirekt verdankt Felicity Lott zumindest den Beginn ihrer Karriere dem Umstand, daß sie am Konservatorium die Pamina einstudierte, mit der sie dann erstmals vor ein Opernpublikum trat. Das deutsche Opernpublikum konnte sie bislang nur als Figaro-Gräfin (Hamburg), Marschallin (Köln) und Christine (München) bewundern.

Frau Lott liebt nicht nur die Oper sondern auch das Lied. Es liegen – neben den erwähnten Victor-Hugo-Liedern – Aufnahmen mit Liedern von Schubert und Strauss vor. Wer die Liedsängerin Felicity Lott live genießen will, hat dazu im Rahmen der Richard-Strauss-Tage in Garmisch (9. 6. 1989) Gelegenheit.

Meine Meinung: Herr Sawallisch, Sie dürfen diese Künstlerin dem Publikum des Nationaltheaters nicht länger vorenthalten!

Herzlichen Dank auch Frau Helga Schmidt, welche die Diskussion wieder einmal interessant gestaltete.

*Dr. Peter Kotz*



Foto: IBS

mer 1989 plant Felicity Lott die Meistersinger-Eva (Covent Garden).

Eigentlich sollte es musikalisches Konfekt sein, das Frau Lott zu ihrem reizenden Auftritt vor dem IBS reichen wollte; denn die Vertonungen von Gedichten Victor Hugos durch Fauré und Bizet, zwei Arien aus Figaros Hochzeit unter Haitink und zwei zauberhaft interpretierte Lieder von Strauss („Gesang der Apollopriesterin“, „Im Abendrot“) lassen Timbre, Stimmumfang und Stimmkultur wirklich zur Geltung kommen, aber die eigenwillige Stereoanlage des Eden-Wolff vereitelte letztlich einen vollendeten Musikkgenuß und damit die Antwort auf die Frage, ob die

## IBS-Einführung zu „Fürst Igor“ am 15. 2. 1989

Hand aufs Herz: Welcher, wenn auch begeisterte Operngänger, kannte bisher aus Borodins „Fürst Igor“ mehr als die Wunschkonzertnummer „Polowetzer Tänze“ und vielleicht die große Arie des Igor? Das Interesse, Wissenslücken auf diesem Gebiet zu schließen, war jedenfalls noch größer als erwartet. Wer spät kam, suchte diesmal vergeblich nach einem Platz im restlos gefüllten Saal des Lyceumsclubs und versäumte so eine ebenso informative wie kurzweilige Veranstaltung. Freundlicherweise hatte sich *Alexander von Schlippe*, Redakteur des Bayerischen Rundfunks, bereit erklärt, seine Zeit, fachliche Kompetenz und nicht zuletzt auch seine eindrucksvollen Russisch-Kenntnisse für diesen Zweck zur Verfügung zu stellen. Aber auch zwei IBS-Mitglieder, *Elisabeth Lang* und *Dr. Peter Kotz*, hatten sich mit Borodins Oper auseinandergesetzt und mußten sich mit ihrem Wissen neben dem prominenten Kollegen nicht verstecken.

Der erste Teil des Abends galt der Historie: Die Genealogie der Fürstengeschlechter der „Kiever Rus“ wurde vorgestellt, also der Fürstenfamilien, die sich um Kiew zusammengeschlossen hatten und denen auch Fürst Igor angehörte. Von blü-

hendem Wirtschaftsleben und inneren Machtstreitigkeiten war die damalige Geschichte dieses Staatsgebildes bestimmt; der Stamm der Polowetzer, der in das Gebiet vordrang, war gleichzeitig Bedrohung und gelegentlicher Verbündeter einiger abtrünniger Fürsten. Vorlage für Borodins Oper ist, wie man an diesem Abend erfuhr, das Igor-Lied, eines der wichtigsten und berühmtesten, etwa unserem Nibelungenlied vergleichbaren Heldenepen Rußlands, das vermutlich von einem gebildeten Zeitgenossen Igors verfaßt wurde.

IBS-Mitarbeiterin Elisabeth Lang hatte eine ausführliche Inhaltsangabe der Oper erarbeitet, die mit Musikbeispielen aus einer GesamtAufnahme des Bolschoi-Theaters bereichert wurde. Der Dirigent dieser vor 18 Jahren produzierten Einspielung wie auch der Münchener Neuinszenierung, *Mark Ermler*, traf nach einer anstrengenden Probe im benachbarten Nationaltheater beim IBS ein und stand, schlagfertig und humorvoll, den Mitgliedern Rede und Antwort. Er, der schon im Anschluß an das Konservatorium an das Bolschoi kam und diesem Theater seither die Treue gehalten hat, wußte Interessantes speziell über die verschiedenen Fassungen des „Fürst Igor“ zu berichten. Die von Borodin – obwohl er 20 Jahre daran gearbeitet hatte – unvollendet hinterlassene Komposition wurde von Glasunow und Rimskij-Korsakow zusammenge stellt und beendet. Besondere Bedeutung kommt dabei Glasunows Beitrag zu, der dank seines enormen musikalischen Gedächtnisses Melodien, die Borodin lediglich am Klavier vorgespielt hatte, rekonstruiieren konnte. Auf diese Weise erstellte er beispielsweise die Ouvertüre und den kompletten dritten Akt. Alle diese nicht von Borodin selbst komponierten Teile nahm

Mark Ermler zwar auf Schallplatte auf, bei einer Bühnenaufführung ist jedoch eine Straffung notwendig, weshalb man in München auf den kompletten dritten Akt und andere nicht von Borodin stam-



Foto: IBS

mende Teile verzichtet. Gesungen wird hier auf deutsch. Darunter leiden zwar die Ohren des Maestro etwas, doch, so versprach Mark Ermler, unsere werden es auf keinen Fall tun!

Zum Abschluß des Abends erzählte Dr. Peter Kotz Wissenswertes über die Biographie Borodins und die Entstehungsgeschichte des „Igor“. Borodin, der Chemiker, sah die Komposition nicht als Berufung, sondern als entspannende Freizeitbeschäftigung an. Dementsprechend zögerlich ging die Arbeit an dem 1869 begonnenen Werk voran, immer wieder erstellte er auch Neufassungen bereits komponierter Teile. Ab 1874 komponierte Borodin aus eigenem Antrieb nicht mehr, lediglich das Angebot eines Leipziger Musikverlegers, die Rechte an „Fürst Igor“ für 3000 Rubel zu erwerben, motivierte ihn noch einmal, die Komposition fortzusetzen. Warum er sie dann endgültig aufgab? Vielleicht hatte er vor der Fülle des Stoffes und seiner schlechten dramaturgischen Färbbarkeit kapituliert, vielleicht liegt die Antwort darin, daß er nach eigener Aussage „Von Natur aus Lyriker und Symphoniker“ war, den es mehr „zu symphonischen Formen“ zog.

Ein herzliches Dankeschön sei zum Abschluß jedenfalls allen Aktiven dieses Abends ausgesprochen – und ganz speziell dem BR, dank dessen technischer Ausrüstung die Musikbeispiele diesmal in Studioqualität erklangen.

U. Ehrensberger



„Fürst Igor“. Igors Abschied. Aus einer Berliner Inszenierung

## „Die Pantöffelchen der Zarin“

### Opernbesuch in Augsburg

Über seine Oper, die in der ersten Fassung von 1876 „Wakula, der Schmied“ hieß, schrieb Tschaikowski im Oktober 1879 an seine Gönnerin Frau v. Meck: „Ich selbst stelle den ‚Wakula‘ . . . in die erste Reihe meiner Werke. Mit Liebe und Genuß habe ich an ihm gearbeitet, ähnlich wie am ‚Onegin‘, an der 4. Symphonie und am 2. Quartett.“ Es wundert uns heute, daß der Komponist den „Wakula“ in einem Atemzug mit solchen Meisterwerken nennt, mit dem er aber immerhin einen Wettbewerb gewonnen hat. Aber die eigene Einsicht in Mängel und der geringe Publikumserfolg bewogen ihn zu einer Neufassung, die 1887 unter seiner Stabführung am Moskauer Bolschoi-Theater zur Aufführung gelangte. Die Oper hieß jetzt „Tscherewitschky“, zu deutsch „Pantöffelchen“, doch blieb auch ihr der große, dauernde Erfolg versagt. Die märchenhaft-groteske Textvorlage nach Gogols Novelle „Die Nacht vor Weihnachten“ hätte ihn, so meint man, ermöglichen können.

Dieses Stiefkinds der Opernspielpläne haben sich die Städtischen Bühnen Augsburg angenommen, und der IBS hat für die Aufführung am 20. 1. 89 ein kleines Kartenkontingent erhalten. Der Name Tschaikowski und der reizvolle Titel bewirken eine Erwartungshaltung, der das Gebotene nicht ganz standhielt.

Ohne Zweifel: Der Aufwand war groß, man hatte weder Mühe noch Kosten gescheut. Der märchenhafte Stoff verlangt ja auch allerhand Bühnenzauber. Soloscha, Wakulas Mutter, ist eine verführerische Hexe, die mit dem Teufel auf vertrautem Fuß steht und ihm voran auf dem Besen durch den Kamin reitet. Der Teufel stiehlt bei dieser Gelegenheit den Mond vom Himmel. All dies ist im ersten, an Chagall gemahnenden Bühnenbild wirkungsvoll dargeboten. Nach einem das ganze Haus erfüllenden Schneesturm lernen wir die schöne, eitle Oxana kennen, Wakulas Angebetete, die aber den gutmütig unbeholfenen Verehrer hochmütig abweist. Schließlich schwört sie vor versammeltem Volk, sie werde Wakula nur heiraten, wenn er ihr die goldenen Pantöffelchen der Zarin bringe. Der Verzweifelte rennt in den Wald, um sich das Leben zu nehmen. (Das hier folgende Waldnixen-Ballett scheint mir völlig verfehlt.) Wakulas Selbstmordversuche scheitern an seinem Ungeschick, doch hat er, ohne es zu ahnen, in einem Sack den Teufel mitgebracht, den Soloscha darin vor ihren anderen Verehrern versteckt hatte. Nun ist er am Zug: Er zwingt den Teufel, ihn ins Zaren- schloß zu bringen. In einer Szene, die wohl ironisch gemeint ist, aber kitschig-operettenhaft wirkt, erhält

Wakula die goldenen Pantöffelchen von der Zarin. Nun steht dem happy end nichts mehr im Wege.

Tschaikowski hatte die ursprüngliche Fassung seines „Wakula“ auf den Volkston gestimmt, und davon ist sicher viel in die zweite übergegangen. Die Moll-Schermutter russischer Volkslieder klingt aus Oxanas und Wakulas Arien, aber auch rhythmische Verve erscheint, besonders in der festlichen Polonaise im Zaren- schloß. Und doch fehlt die Einprägsamkeit zündender Einfälle, die sonst die Beliebtheit Tschaikowskischer Musik ausmacht.

Besonders schön erschien mir die Arie, in der Oxana um den totglaubten Wakula trauert. Elisabeth Meyer-Topsøes leuchtende Sopranstimme zeigte gerade hier Wärme und Kraft. Die junge Dänin debütierte in dieser Rolle in Augsburg, hat aber offenbar noch Sprachschwierigkeiten, was sich auf die Textverständlichkeit auswirkt. Die Partie des Wakula hat als Gast der Amerikaner Keith Mikelson übernommen. Mag für diese Rolle seine Stimme, der noch viel an Ausbildung fehlt, gerade ausreichen, so kann man ihn sich doch schwer als Florestan vorstellen, den er laut Programmheft an anderen Bühnen bereits singt. Auch müßten gerade die Neulinge von der Regie besser geführt werden. Bewährt gut und sicher als Sänger und Darsteller: die Altistin Edith Menzel als Hexe Soloscha und Reinhard Becker (Bariton) als Teufel. Dazu eine Vielzahl kleinerer Rollen, ein großes Aufgebot an Chorsängern und Tänzern. Der Dirigent H. N. Bihlmaier und sein Orchester waren redlich bemüht, nicht nur der Partitur gerecht zu werden, sondern auch die Musik in Einklang zu bringen mit den Regieeinfällen und dem, was die Sänger zu bieten hatten. Bei soviel Anstrengung vieler möchte man wünschen, daß sich Be wahrheitet, was Tschaikowski an seinen Bruder geschrieben hat: „Ich glaube, daß ‚Tscherewitschky‘ sich nicht eines lauten Beifalls erfreuen wird, jedoch nach und nach werden die Leute auch diese Oper liebgewinnen.“ Ingeborg Giessler



Edith Menzel – Reinhard Becker

Foto: Fürtinger

## Lisa Della Casa – zum 70. Geburtstag



Foto: Toepffer

„Sie schien einem Bildnis Watteaus oder Bouchers entstiegen zu sein“ schwärmte 1960 ein Kritiker nach einem traumhaft-schönen „Capriccio“; „Es ist ungerecht, so schön zu singen und so schön zu sein – aber es ist schön!“ begeisterte sich über ihre Pamina ein anderer. Und Rudolf Hartmann beschreibt in feiner Art: „Ihre ungewöhnlichen stimmlichen Mittel, eine seltene darstellerische Begabung, künstlerischer Ehrgeiz und ein enormer Fleiß führten sie zu Höchstleistungen und Erfolgen.“

Alle drei Äußerungen beziehen sich auf Lisa Della Casa, die am 2. Februar ihren 70. Geburtstag feierte.

Ich habe Lisa Della Casa, als sie schon längst ein Weltstar war, 1960 zum ersten Mal als Marschallin erlebt – in einer Produktion für das Fernsehen – und war fasziniert; es stimmte alles: „die junge schöne Frau von höchstens 32 Jahren“, die wunderschöne ausdrucksfähige Stimme, die Eleganz, mit der sie sich bewegte. Es folgten hier bei

uns in München beseelte Ariadnes, märchenhaft-schöne Capriccio-Gräfinnen, natürlich die unvergesslichen Arabellas. Mit ihrer Salome löste sie eine kleine Revolution aus, teilte Opernfreunde und -kritiker in zwei Lager und trug doch den „Sieg“ davon – wie heute bei den Salome-Sängerinnen zu sehen und zu hören ist. Bei der Wiedereröffnung des Nationaltheaters sang sie silbergoldene Händels Cleopatra in „Julius Cäsar“ und danach als einzige Mozart-Rolle die Elvira – eher elegisch denn furios.

Wer Lisa Della Casa in anderen als Strauss-Rollen erleben wollte, mußte reisen: nach Salzburg oder Wien, an die Scala oder Met usw.

Neben der lichten Schönheit der Stimme mit dem Silberglanz war es vor allem auch die Gestaltung, die immer „richtig“ war, ihre Anmut in Gesten und Bewegungen.

Wir danken Lisa Della Casa im Namen aller, die sie erleben durften, für viele beglückende Aufführungen und gratulieren ihr sehr herzlich zu ihrem Geburtstag.

Margarethe Sauer

## Hertha Töpper wird 65

Vor gut zwei Jahren hatten wir die Freude, bei einem Künstlerabend Hertha Töpper wohlgaunt und aufgeschlossen kennenzulernen. Nun wird diese wunderbare Künstlerin, die fast alle von uns häufig auf der Bühne oder im Konzertsaal erlebten, am 19. April 65 Jahre.

Ich habe Hertha Töpper in 41 Rollen gehört, in denen sich der Bogen von Händel bis Isang Yun spannt, in vielen Messen, Oratorien, konzertanten Aufführungen und Liederabenden. Und immer war es ihr beseelter, kultivierter Gesangsstil, ihre sublime Musikalität und ihre differenzierte Darstellungskunst, die jeden Abend zum besonderen Erlebnis werden ließen. Ihre Hosenrollen (Paris, Orpheus, Sesto, Octavian usw.) waren von unnachahmlicher Noblesse; die eher heiteren Damen wie z. B. Agrippina, Dorabella oder Claiorn sprühten gesanglich und spielerisch nur so von Charme. Die großen Liebenden und Leidenden wie Amneris oder Eboli, Brangäne oder Waltraute ließen uns das Herz stocken, und ihre Fricka setzte ebenso Maßstäbe wie ihre Carmen. Sie war der

keckste Hänsel, den ich erlebte, und die kultivierteste Beschwörerin bei Verdi. Sie hatte in Konzerten den langen Atem für Bach genauso wie für Mozart oder die wilde Leidenschaft der Judith in Herzog Blaubarts Burg. Sie konnte eine musikalische Phrase in der Höhe im Pianissimo beginnen, z. B. als Amneris (Aida 2. Aufzug, 1. Szene), ohne daß die Stimme dünn klang. Hertha Töpper konnte einfach alles. Und sie war auch noch wunderschön. Sie eröffnete unser Cuvilliés- und Nationaltheater mit, war in aller Welt hochgeschätzt und umjubelt, ob an der Met oder Scala, in Wien oder San Francisco. Sie hätte sicherlich weggehen können von München, aber sie blieb uns treu – und hat sich mit ihren Maßstab setzenden Interpretationen über nahezu drei Jahrzehnte hinweg die Liebe und Verehrung eines großen Publikums erworben.

Wir danken für die vielen unvergessenen Konzert- und Opernabende in München und gratulieren von Herzen.

Margarethe Sauer



Foto: Betz

## Wolfgang Amadeus Mozarts „Susanna zwischen Erotik und Intrige“

In „Die Hochzeit des Figaro“ ist Susanna die Braut des Figaro und Kammerzofe der Gräfin. Der Graf hat ein Auge auf sie geworfen und stellt ihr bei jeder sich bietenden Gelegenheit nach. Susanna verbindet im Schloß Almaviva praktisch alle mit allen, indem sie – wie Anna Amalie Abert es formuliert – als einzige Person der Oper an allen Ensembles teilnimmt und sich so mit sämtlichen Figuren der Oper auseinandersetzt.

Wenn ihr Herz und ihr Temperament hinter ihrer Munterkeit verschwinden, dann steckt in Susanna noch immer ein Stückchen Colombina. Deshalb läßt sie sich auch nicht leicht charakterisieren. Sie ist eine geschickte, witzige und muntere Person, eine unsentimentale und liebenswerte südländische Weiblichkeit. Beaumarchais hat es so ausgedrückt: „Junge, geschickte Person, geistvoll und lustig, jedoch nicht von der fast frechen Fröhlichkeit unserer verdorbenen Soubretten!“

Ihr Charme kann unwiderstehlich wirken, wenn sie z. B. im 2. Akt, an dem jungen Cherubino herumnestelnd, ihre Bezauberung kundtut und singt „Wenn den die Frauen lieben, so wissen sie warum“. Und wenn sie dann noch, zu ihm gewandt – als wäre seine Schönheit eine direkte Absicht – lustig verlangt, „Kleine Schlange, hören Sie doch auf, so allerliebst zu sein“, dann stellen Susannas Äußerungen eine entzückende Spannung her zwischen Anmut und Übermut.

Susanna geht ‚natürlich‘ mit der Gräfin, dem Grafen, auch mit dem blutjungen Cherubino nicht um wie von gleich zu gleich, aber doch selbstbewußt, weil sie ihrer sicher ist. Dabei weiß sie sehr wohl: Ein Riechfläschchen, wie der Graf es ihr anbietet, ist nichts für sie. Solche feudalen Unpäßlichkeiten kommen in der Welt einfacher Frauen nicht vor. „Mädchen meines‘ Standes kennen solche Leiden nicht“ sagt sie.

Wie verhält sich Susanna überhaupt in einer Welt der Klassenunterschiede? Ob im Gespräch mit Figaro, mit Marcellina, dem Grafen, der Gräfin oder Cherubino, sie ist ein Naturtalent der Anpassung, jedoch nicht aus Opportunismus. So erläutert sie zu Beginn ja ihrem Figaro, der lustig demonstriert, wie

die Glöckchenbefehle der Herrschaft ins neue Gemach dringen würden, mit welchem Hintersinn ihnen beiden in diesem Zimmer die Glocke schlagen könne. Wenn der Gute zu begreifen beginnt, ist er um eine schicksalhafte Information reicher, die er aber erst einmal verdauen muß. Überhaupt, wenn Figaro einen Gedanken ausspricht, dreht Susanna ihn – den Gedanken – gleich nach allen Seiten. Sie überzeugt rasch Figaro und auch uns



Susanna

und zieht von ihrem Standpunkt aus die einzige richtige Folgerung. Auf der einen Seite also der einfache Figaro, auf der anderen Seite Susanna, die – beweglicheren Geistes – sofort alle Entwicklungsmöglichkeiten bedenkt.

Im Kampf der Geschlechter und im Konflikt der Stände ist Susanna eine Virtuosin. Allerdings kann sie glücklicherweise auch mal irren, wo sie engagiert ist. So mißtraut sie Figaro, wütend, wenn sie ihn zu erwischen glaubt. Was rasche, heftige Eifersucht anbetrifft, so können sich diese beiden Verliebten aneinander messen.

Marcellina und Susanna, die beide bestrebt sind, Figaro zu heiraten,

empfinden anfangs eine ehrliche Antipathie für einander. Der jüngeren und attraktiveren Susanna bereitet es einen kindlichen Spaß, die provokante Ältere in Wut zu bringen. Sie tut das, indem sie Marcellina affektiert höflich nicht nur den Vortritt, sondern auch die Gesprächsführung überläßt. Auf diese Weise demonstriert sie schnippisch jene Verehrungszurückhaltung, die junge Mädchen betagten Damen schulden. Wenn sie wiederholt Marcellinas Anfangstöne überhöflich, überbescheiden imitiert, dann hat das giftige Methode: „Die würd’ge Matrone, die Zierde Spaniens“ singt sie, untermauert auch noch von den höhnischen Triolen der Geigen. Während Marcellina dabei Nerven und Fassung verliert, bereitet es Susanna ein reines Vergnügen, die Nebenbuhlerin zu verhöhnen.

Ironisch kostet Susanna auch die Besämung des Grafen aus, wenn sie – anstelle des vom Grafen und der Gräfin erwarteten Cherubino – aus dem Nebenzimmer ins Gemach der Gräfin tritt. Süffisant nimmt sie den gezogenen Degen des Grafen zur Kenntnis und sagt dann ganz entwaffnend „Der Page bin ich“.

Brillant, wie sie zu Beginn des 3. Aktes den Grafen wieder hereinlegt. Jetzt, also zum genau richtigen, Vertrauen schaffenden Zeitpunkt, wagt sie es auch, den Standesunterschied zwischen Almaviva und sich selbst wegzuheucheln. Denn so völlig kann sie sich seinem erotischen Bann dann doch nicht entziehen. Auf die eigentlich ganz berechtigte Frage, warum sie, wenn sie ihn, den Grafen, liebe, dann dem kupplerischen Basilio gegenüber so zurückhaltend bleibe, reagiert sie zuckersüß überzeugend mit den Worten „Was soll noch zwischen uns ein Basilio?“ Das leuchtet dem betörten Grafen natürlich völlig ein. Aber das rücksichtslose Mogeln fällt der geschickten Susanna, die hier des Grafen heftige Leidenschaft spüren muß, nicht ganz leicht. Sie geht geschmeidig und eigenwillig auf ihn ein. Sie muß die ungestüm wiederholten Fragen „Kommst Du – ja – läßt mich nicht warten – nein“ immer wieder beruhigend beantworten. Sogar eine Fehlleistung passiert, sie verlappt sich, indem sie mit „Nein“ reagiert, wo ein „Ja“ angebracht wäre. der Graf wiederholt das „Nein“ erschrocken, worauf Susanna es so-

gleich ausführlich in ein „Ja“ korrigiert. Sie mogelt offenbar mit schlechtem Gewissen.

In diesem Zusammenhang möchte ich auf das andere klassische Liebesduett Mozarts hinweisen, das ebenfalls in A-Dur steht, seiner Tonart der Sinnlichkeit und der Versuchung: „Reich mir die Hand, mein Leben“ aus „Don Giovanni“. Anna Amalie Abert sagt dazu: „Ein Vergleich mit dem Duett aus ‚Don Giovanni‘ läßt bei äußerer Ähnlichkeit der Situation – in beiden Fällen will ein Aristokrat ein einfaches Mädchen verführen – die ganze Verschiedenheit der Figuren erkennen: Dort ein gewissenloser, siegessicherer Verführer, der ein neues, ihm willenlos folgendes Opfer gefunden hat, hier ein schmachender Liebhaber, der auf eine kluge, selbstsichere Partnerin stößt.“

Einer anderen Susanna begegnen wir erst ziemlich spät, im Sextett des 3. Aktes, das übrigens Mozart sehr geliebt hat. Da platzt sie nichtsahnend in die Umarmungen der Familie hinein. Sie wissen, daß Marcellina und Dr. Bartolo die Eltern von Figaro sind. Susanna muß natürlich die Situation mißverstehen, bis sie aufgeklärt wird. Dann stimmt sie allerdings in die dreifache Seligkeit über die Lösung des Knotens mit ein, eine Seligkeit, mit der nur der Graf nicht einverstanden ist. So glücklich, so herzlich, soträumerisch einverstanden haben wir die junge Frau bisher nicht erlebt.

„Die Hochzeit des Figaro“ ist nicht nur eine Gesprächsoper, sondern aus einem höchst realistischen Grund auch eine Bewegungsoper. Die vier Hauptpersonen, sogar die Nebenpersonen, befinden sich ständig in Erregung, die sie jedoch nicht zeigen dürfen; sie gehen eigentlich immer umher. Schon bei Shakespeare werden intrigierende Charaktere nicht sitzend gezeigt. Wenn sich die immer stehende Susanna wirklich einmal hinsetzt, so tut sie es hauptsächlich, um einen gesungenen Brief zu schreiben. Ich meine das Briefduett mit dem sublimen Echo „Wenn die sanften Abendwinde über unsre Fluren wehn.“

Damit will Susanna die letzte Intrige noch durchführen, kommt mit ihr aber – aus Verliebtheit – nicht zu

Ende. Es beginnt die erotisch-übermütige Stelldichein- und Verwechslungskomödie des 4. Aktes: Susanna geht scheinbar zum Stelldichein mit dem Grafen. Er soll getäuscht werden; Figaro – der als Voyeur die eigene Schande lauschend mitzuerleben versucht – soll für seine Eifersucht beschämmt werden. Ein klarer dramatischer Vorgang: Die als Rache gemeinte Liebesszene, die Susanna dem (noch nicht einmal anwesenden) Grafen

dieser Stimmung erwarten? Figaro, den sie täglich sieht? Soviel Lyrik hat sie doch ihrem Figaro gegenüber nicht nötig! Und den Grafen verabscheut sie doch!? Diese Arie einer ‚tief liebenden Frau‘, die die Versöhnung mit dem Gatten und das Ende der Wirren erhofft, dieser Gesang gehört der Gräfin. Keine Auslegerkünste können diesen Tatbestand verwirren.“ Soweit der Mozart-Biograph Jacob.

Im Grunde wäre dann ja wohl der richtigere Titel der Oper „Susannas Hochzeit“ oder „Der Sieg der Zofe“. Sie steht doch in der Mitte der Handlung und ist so die eigentliche Hauptperson. Figaro, der so großartig beginnt, seinem Grafen Fallen zu stellen, der ein solcher Revolutionär ist, sinkt ja von Akt zu Akt. Er wird schwach vor dem Unterrock seiner Braut; und vor allem wird er eifersüchtig, was ein ‚Held‘ nie gedurft hätte. Damit rückt er mehr an den Rand des Geschehens, während Susanna selbst von Akt zu Akt steigt. Sie ist die wirkliche Heldenin, weil sie mit Anmut und Tatkraft die Führung des Geschehens übernimmt, sich den Mann erobert, den sie sich wünscht und dem Grafen widersteht. Ihre List geschieht ja nicht um der Ränke, sondern um der Liebe willen. Und das gibt dem ganzen Geflecht der Listen und Verstellungen einen heiteren Zug. César Franck hat Susanna kurz und richtig so beurteilt: „Alle Herrenrechte Spaniens kommen gegen diesen Nakken nicht auf!“

Wir sind zwar keineswegs beruhigt über das künftige Eheglück der armen Gräfin; aber wir können sicher sein, daß Susanna aus ihrer Ehe schon das Richtige machen wird.

Ilse-Marie Schiestel



Figaro

einzig zur Bestrafung Figaros vorspielt. „Aus dieser Racheunternehmung entwickelt sich unversehens eine zarte, echte Liebesbekundung Susannas für Figaro“; so deutete jedenfalls Walter Felsenstein die sogenannte Rosenarie. Alois Greither erklärt die Arie schlichter: „Susanna singt dieses Liebeslied – das ist die allein in der Musik zum Ausdruck kommende dramatische Kraft der Szene – ihrem wirklichen Geliebten, während er es dem Grafen zugesagt wähnt.“ Und schließlich Heinrich Eduard Jacobs Interpretation: „Endlich naht sich die Stunde“ und „O säume länger nicht, geliebte Seele“ gehören eigentlich der Gräfin. Dieser Text ist sinnlos im Mund Susannas. Wen soll sie in

#### Quellenangabe:

Anna Amalie Abert: Die Opern Mozarts

Alois Greither: Die sieben großen Opern Mozarts

Heinrich Eduard Jacob: Mozart

Joachim Kaiser: Mein Name ist Sarastro

## BUCHBESPRECHUNGEN

**Ulrich Schreiber: Opernführer für Fortgeschrittene.** Die Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution. Bärenreiter Verlag 1988, 572 S., DM 68,-.

Wie im Vorwort des Verfassers beschrieben, ist in den üblichen Opernführern von dem Besonderen der Musik, vom Kunstwerkcharakter der Opern, höchst selten die Rede. Der Handlungsablauf steht bei den meisten Führern im Vordergrund. Hier, in diesem neuen umfangreichen Buch, wird Bezug genommen auf die Rezeptionsgeschichte der Werke, Besonderheiten des Text-Musik-Verhältnisses, Probleme der Stoffgeschichte. Im Zentrum steht die Musiksprache einzelner Opern selbst. Es setzt Grundkenntnisse über die Oper voraus.

Die Geschichte der Oper beginnt im Jahre 1600 in Italien mit dem heute zwar wenig bekannten Werk von Jacopo Peri „L'Euridice“, das aber als Geburt der Oper als eine neue Kunstsprache gilt. Das Buch endet mit den Opern Mozarts (ca. 100 Seiten) und Cherubinis „Médée“.

Meine Befürchtung, die Beschreibungen könnten zu theoretisch, zu trocken ausfallen, erwies sich als völlig falsch: man liest sich regelrecht fest in diesen fesselnd dargestellten Opernmusik-historischen Betrachtungen.

Monika Wolf

**August Everding: Die ganze Welt ist Bühne.** Hrsg. von Klaus Jürgen Seidel. Piper Verlag 1988, 214 S., 16 Farbtafeln, zahlreiche sw Abbildungen. DM 39,80

Ein glänzendes Buch, dieser Katalog aller Everding-Inszenierungen seit 1955! Es ist zugleich ein Teil deutscher – speziell Münchner – Theater-, und ab 1965 auch internationaler Operngeschichte. Mit äußerster Akribie wurden alle Theaterzettel zusammengestellt; man blättert und staunt, was alles stattgefunden hat! Ausschnitte der damaligen Rezensionen helfen der Erinnerung. Künstler, Kollegen und Weggefährten werden

über August Everding befragt, sehr unterhaltsam zu lesen! Christa Ludwig spricht sicher für viele: „Die Proben mit ihm sind ein reines Vergnügen, genau wie seine Ansprachen und Interviews. Dazu sprüht er vor Temperament, das ansteckend wirkt. Ein ‚Teufelskerl‘!“

Monika Wolf

**Stendhal: Rossini.** Aus dem Französischen von Barbara Brumm. Athénäum Verlag 1988, 420 S., DM 48,-

Wer Stendhal durch seine bekannten Werke „Rot und Schwarz“, und „Die Kartause von Parma“ kennt, dürfte erstaunt sein, von diesem Autor eine so kenntnisreiche Biographie über Rossini vor sich zu haben. Sie erschien erstmals 1824, als der Komponist auf dem Gipfel seines Ruhmes war; danach entstand an Bühnenwerken nur noch „Wilhelm Tell“ (1829), obwohl Rossini noch bis 1868 lebte.

Der Franzose Stendhal, der Italien und Rossinis Musik leidenschaftlich liebte, schreibt außer Biographischem auch über die virtuos gehandhabte Buffotechnik, die sprühende Melodik und die subtile Instrumentation in Rossinis Schaffen, kennt die Anekdoten, die über den Komponisten überall kursieren.

Das Buch ist für den Rossini-Kenner natürlich wesentlich ergiebiger, denn es werden z. B. auch zahlreiche Arien zitiert und analysiert; aber auch der weniger im Detail bewanderte Musikfreund bekommt Einblick in das italienische Operngeschehen jener Jahre.

Monika Wolf

**Musik-Konzepte 57/58.** Hrsg. H.-K. Metzger und R. Riehn. **Richard Wagner, Tristan und Isolde.** edition Text + Kritik, 1987, 153 S., DM 27,-

Ein besonders anspruchsvoller Band der Reihe Musik-Konzepte, für fortgeschrittene Wagner- bzw. „Tristan“-Kenner. Kenntnisse in Komposition und Semantik sind eigentlich unumgänglich.

Monika Wolf

**Dieter Hildebrandt: Pianoforte oder Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert.** dtv/Bärenreiter, DM 16,80

Bei dem Namen des Verfassers denken wohl die meisten hierzulande zunächst an den Münchner Kabarettisten. Aber auch der Berliner Publizist und Schriftsteller Dieter Hildebrandt hat Geist, Witz, Ironie und die Gabe, zu unterhalten. Und das profunde Wissen, das er in seinen „Roman“ einbringt, vermittelt nicht nur Musikgeschichtliches, sondern auch eine ganze Menge Geistes- und Sozialgeschichte des 19. Jahrhunderts. Dabei liest sich das Buch so spannend, wie ein Roman eben sein soll.

Der erste, der uns in figura vorgestellt wird, ist jener berühmte Broadwood-Flügel, der als Geschenk des Herstellers an Beethoven ging, vom weiten Transport stark ramponiert war und an dem der damals schon fast völlig Ertaute dennoch viele seiner späten Klavierwerke komponierte. Heute steht das Instrument instandgesetzt in Budapest im Museum. So beginnt das Jahrhundert des Klaviers sogleich mit dem „Titanen“, und dann lässt sie der Autor vor unserem inneren Auge und Ohr Revue passieren, die großen Meister: Waren sie doch alle Klavierspieler und haben fürs Klavier komponiert, alle bis auf einen: Richard Wagner. Dann die Gruppe derer, die der nun aufgekommene öffentliche Konzertbetrieb ins allgemeine Interesse rückte: die Virtuosen. Allen voran Franz Liszt, der von sich sagen konnte: „Le concert, c'est moi.“ Und schließlich die Hundertschaften höherer Töchter, für die das Klavierspiel zur Aussteuer gehörte.

Einige Kapitel sind natürlich auch dem Klavier „als solchem“ gewidmet, seiner Entwicklung, seiner Technik. Das 20. Jahrhundert hat mit Ver fremdungsversuchen manchen Angriff auf den klassischen Flügel unternommen, – unser Held hat allen siegreich standgehalten.

Für jeden, der einmal das Spiel – oder den Kampf – mit den weißen und schwarzen Tasten gewagt hat: eine Pflichtlektüre!

Ingeborg Giessler

Unsere Devise:

**statt MASSE –  
KLASSE!**



**MÜNCHEN 2 · TAL 50**

**Studio I: Telefon 29 79 63**

**Studio II: Telefon 29 24 49**

Münchens Treffpunkt  
für den anspruchsvollen Musikfreund.

# Zauberflöte

Hier werden auch Ihre ausgefallensten und geheimsten Schallplattenwünsche erfüllt – denn: Wir führen die besondere Klassikplatte. Qualität nicht Quantität ist unser oberstes Gebot, persönliche Beratung durch qualifizierte Fachleute eine Selbstverständlichkeit.  
Wir freuen uns auf Ihren Besuch.  
Falkenturmstraße 8, 8000 München 2,  
Telefon 089/225125

Gegen Vorlage des IBS-Mitgliedsausweises erhalten Sie bei uns einen Nachlaß von 10%.

g

*Gute Druckerzeugnisse  
sind keine Hexerei.*

*sondern eine Frage  
des richtigen Partners.*

J. Gotteswinter, Buch- und Offsetdruck, Amalienstr. 11, 8000 München 2, Tel. (0 89) 28 84 26



## Einladung zum Abonnement LIEDERABENDZYKLUS 1989/90

5. April 1989 · Herkulessaal

**CARLO BERGONZI**

12. Juni 1989 · Herkulessaal

**KATHLEEN BATTLE**

1. Oktober 1989 · Philharmonie

**MONTSERRAT CABALLÉ**

10. Januar 1990 · Herkulessaal

**JEWGENY NESTERENKO**

28. März 1990 · Herkulessaal

**TERESA BERGANZA**

13. Mai 1990 · Herkulessaal

**MARILYN HORNE**

### SONDERKONZERTE

10. Juli 1989 · Herkulessaal

Lieder + Arienabend

**NICOLAI GEDDA**

10. Juli 1990 · Herkulessaal

Liederabend

**RENATO BRUSON**

Ein Teil des Eintrittspreises dient der Nachwuchsförderung junger Sänger der Hochschule für Musik in München.

Beginn: jeweils 20 Uhr · Änderungen vorbehalten!

Information und Abonnentenbestellung:  
KULTURFORUM e.V. · Kössener Str. 31 · 8000 München 70  
Tel. 7691779

### IBS – aktuell

Zeitschrift des Interessenvereins des Bayerischen Staatsopernpublikums e. V. im Eigenverlag

**Redaktion: Dr. Werner Lößl** (Verantw.)

Helga Schmidt – Karl Katheder – Dr. Hans Peter Kotz  
Postfach 544, 8000 München 1

Erscheinungsweise: 5 × jährlich

Der Bezugspreis ist im Mitgliedsbeitrag enthalten.

Jahresabonnement für Nichtmitglieder: DM 25,-

Die mit Namen gezeichneten Artikel stellen die Meinung des Verfassers und nicht die Meinung der Redaktion dar.

Vorstand: Wolfgang Scheller, Monika Beyerle-Scheller, Karl Katheder, Edith Könicke, Peter Freudenthal, Elisabeth Yelmer, Ingeborg Fischer

Konto-Nr.: 6850152851 Hypo-Bank München,  
BLZ 700 200 01

31 20 30-800 Postgiroamt München, BLZ 700 100 80

Druck: Max Schick GmbH, Druckerei und Verlag,  
Karl-Schmid-Straße 13, 8000 München 82, Telefon 42 92 01

## DIE LETZTE SEITE

### Bei Leoncavallo

Gleich auf die Kunde davon, daß Ruggiero Leoncavallo wieder in Berlin weile, begab ich mich zu ihm. Der Meister sieht wohl aus. Die siebenjährige Arbeit am „Roland von Berlin“ hat ihn sichtlich gekräftigt. Als ich eintrat, studierte er grade die Neuruppiner Bilderbogen. „Man muß in den Geist des Volkes eindringen, das man verherrlichen will“, bemerkte er mit feinem Lächeln.

„Mir sind“, fuhr der Meister fort, indem er den nassen Schirm, den Alfred Holzbock vergessen hatte, in die Ecke stellte, „mir sind interessante Winke für meine Oper von deutscher Seite zu Theil geworden, von denen einige mir sehr beherzigenswerth erscheinen. Die hübscheste eigene Idee hat mir freilich das Metropolitan-Theater schon vorweggenommen: das stimmungsvolle Couplet: ‚Willste nich, willste nich mit mir gehn?‘ Sie wissen: Roland und Victoria. Aber beachtenswerthe Vorschläge trösten mich über diesen Ausfall. So hat man mein Augenmerk gelenkt auf die melodischen Hornsignale, durch die auf den Schiffen der Hamburg-Amerika-Linie der Lunch angekündigt wird. Ich werde daraus das Motiv des Hornes von Ronceval gestalten. Ferner glaube ich mir Gunst zu gewinnen, indem ich den Hohenfriedberger Marsch und den Parademarsch des 1. Garde-Regiments mit unwesentlichen Abänderungen in die Partitur übernommen habe. Ich brauche allerdings dann sieben Kesselpauken. Aber die sind mir zugesagt.“

„Sollte das nicht etwas peinlich als Anachronismus berühren?“, wagte ich einzuwenden.

Der Komponist brauste auf: „Dem Tonsetzer muß erlaubt sein, was der Dichter darf! Und als Textdichter habe ich – genau nach deutscher Ge pflogenheit – mir einige Blicke in die Zukunft gestattet. Den König Marsilio von Saragossa lasse ich die Schlacht bei Sedan prophezeien; und Karl dem Großen erscheinen im äußerst wirksamen Schlußbild sämtliche Markgrafen der Sieges-Allee, die er getheilt zu zwei Ehrenkompanien vor seinem Neffen Roland erblickt.“

„Und die Musik?“

„Die Musik?“ Der Meister lächelte stolzbescheiden. „Ein Kenner, der Kommerzienrat Lechner, hat mir noch gestern versichert: Lieber Meister, Sie und ich, wir beide haben das Nötige gethan,

daß Wagner überwunden wird. Denn dem Horn Olifant, das der sterbende Roland bläst, hab' ich eine unbeschreibliche Tonstärke gegeben. Bei dieser Stelle der Oper muß eine Rückwand des Theaters weggenommen werden, sonst platzt das Haus. Und eine tiefe Symbolik strebe ich an in diesem Horn, das mächtig, Aller Aufmerksamkeit erregend, für eine schon faule Sache über die Lande erschallet. Der Kommerzienrat Lechner hat mich gleich verstanden.“

„Ja, erlauben Sie, lieber Maestro, Sie reden da als von Saragossa und Marsilio und Karl dem Großen und dem Horn Olifant – was haben denn die mit dem ‚Roland von Berlin‘ zu schaffen?“

Da wurde der Meister wüthend: „Ja, was habe denn ich mit dem Roland von Berlin zu schaffen? Ich bin ein italienischer Musiker und kein preußischer Kulturhistoriker, verstehn Sie!“

Schon war ich draußen. Aber der Erzürnte öffnete noch einmal die Thür und schrie mir nach: „Und ich schwöre Ihnen: Das Horn Olifant wird weiter geblasen! Roland hin, Roland her, aber das Horn Olifant über Alles!“

Und mit diesen zornigen Worten warf er mir den Schirm Alfred Holzbocks nach. Aus „Lustige Blätter“ Nr. 25/1903

kreierte die Rolle der Königin und war natürlich bereits müde, als sie sich zur Konzertprobe einfand. Hatte sie schon in der Opernprobe mit voller Stimme gesungen, so wollte sie sich in der Konzertprobe schonen. Da rief ihr Wagner scherzend zu: „Bitte, nicht markieren, ‚goldmarkieren‘ Sie in der Oper!“ Die Künstlerin lächelte und sang trotz ihrer Ermüdung mit voller Stimme.

### Dirigieren ist leicht

Aus dem Orchester hervorgegangen, unterhielt sich Hans Richter auch später, als er schon ein berühmter Mann war, sehr gern mit seinen gewesenen Kollegen. Da saß nun im Wiener Hofopernorchester ein ausgezeichneter Bläser, der den nicht übeln Gedanken hatte, an Sonntagnachmittagen in einem geräumigen Saal irgendeines äußern Bezirkes gegen ganz billiges Eintrittsgeld Oratorien aufzuführen. Der gute Mann dirigierte mit großem Eifer und sah seine schönen Bestrebungen durch den reichen Besuch seiner Konzerte schönstens belohnt. Freilich, daß zwischen Taktschlägen und dirigieren ein Unterschied ist, das scheint ihm nicht recht aufgegangen zu sein. So trat er denn eines Tages auf Richter zu – wie mir dieser selber erzählte – und machte die Bemerkung:

„Seit ich selber dirigiere, bin ich draufgekommen, Herr Hofkapellmeister, daß das Dirigieren gar keine besondere Kunst ist.“

Geheimnisvoll flüsternd neigte sich nun Richter zum Ohr des trefflichen Bläser und Dirigenten und erwiderte

„Das weiß ich schon längst, mein Lieber, aber um Gotteswillen vertraten Sie uns nicht!“

**IBS – aktuell:** Zeitschrift des Interessenvereins des Bayerischen Staatsopernpublikums e. V., Postfach 544, 8000 München 1

**Postvertriebsstück B 9907 F**

**Gebühr bezahlt**

Vorbrugg Erika

200

Allgäuer Str. 83

8000 Muenchen 71