

Städtischer
Musikverein
Gütersloh

*Festliches
Opernkonzert*

Sonntag,
18. April 2010
Stadthalle Gütersloh

www.gt-musikverein.de

Festliches Opernkonzert

Chöre und Szenen aus russischen Opern

PROGRAMMFOLGE

MICHAEL GLINKA

Ruslan und Ludmila

Ouvertüre

Introduktion (1. Akt)

Tenor und Männerchor: „Die Taten längst
entschwund'ner Zeit“

Chor: „Mögen, o Fürst, Dir im Frieden
und Streite Segen die Götter verleih'n“

Cavatina der Ludmila

L: „Vater, ach, wie sehr ich traurig bin“

Chor: „Traure nicht, o süßes Kind“

L. und Chor: „Gott der Freude, verleihe
uns Segen“

Finale (5. Akt)

Chor: „Lob sei den Göttern und Preis“

Solisten: „Froh und heiter trage euch
das Leben bis ins Ziel“

ALEXANDER BORODIN

Fürst Igor

Polowetzer Tänze

PAUSE

PETER TSCHAIKOWSKY

Eugen Onegin

Polonaise (3. Akt)

Arie des Gremin (3. Akt)

„Du kennst der Liebe Macht auf Erden“

Briefszene der Tatjana (1. Akt)

„Und wär's mein Untergang“

Walzer-Szene (2. Akt)

Chor: „Welch Festes Glanz“

MODEST MUSSORGSKY

Boris Godunow

Krönungsszene und Ansprache des Boris

„Lang lebe der Zar Boris Feodorowitsch“

AUSFÜHRENDE

Nadine Lehner, Sopran

Christin Mollnar, Sopran

Jacek Janiszewski, Bass

Anna Bineta Diouf, Mezzosopran

Rudolf Reimer, Tenor

Chor des Städtischen Musikvereins

Nordwestdeutsche Philharmonie

LEITUNG

Karl-Heinz Bloemeke



Nadine Lehner

Die aus dem bayerischen Naila stammende Sopranistin studierte an der HfM „Hanns Eisler“ in Berlin und nahm an Kursen bei Dietrich Fischer-Dieskau und Julia Varady teil. Meisterklassen absolvierte sie bei Hans Hotter und Inge Borkh. Sie war Bundespreisträgerin beim Wettbewerb „Jugend musiziert“ und bei nationalen Gesangswettbewerben. Durch verschiedene Stipendien wurde sie gefördert und war Mitglied des Chores der Bayreuther Festspiele. Schon während ihres Studiums debütierte sie an der Staatsoper Berlin als Papagena, woran sich mehrere Gastverträge anschlossen. Namhafte Dirigenten und Regisseure begleiten ihren künstlerischen Weg, wie auch Gastverträge sie u.a. an die Deutsche Oper Berlin, zu den Salzburger Festspielen und nach Kanada führten. Seit 2004 gehört sie dem Ensemble des Theaters in Bremen an. In der Saison 2009/10 ist sie als Tatjana in Tschaikowskys „Eugen Onegin“ und Ghita in Alexander Zemlinskys „Der Zwerg“ zu hören.



Christín Mollnar

Die Siebenbürgerin hat frühzeitig einen umfangreichen Musikunterricht erhalten, bevor eine Gesangsausbildung an der Musikhochschule München erfolgte. Sie erhielt mehrere Stipendien und war Preisträgerin bei internationalen Wettbewerben. Neben einer regen Konzerttätigkeit hatte sie Engagements am Prinzregententheater München, am European Opera Center Manchester und an den Hamburger Kammerspielen. Sie gastierte an Theatern in Österreich, Ungarn, Russland und Kanada und ist auf verschiedenen Festspielen zu hören, wie sie auch Auftritte beim SWR, RBB, 3sat, ZDF und ARD hatte. Zu ihrem Repertoire gehören viele Opernpartien, wie z.B. die Gilda, Violetta, Pamina und Micaela. Seit 2006 gastiert sie am Theater Bielefeld und debütierte hier 2008 als Mimi in „La Bohème“. Tourneen führten sie 2007–09 nach Indien und in die USA, wo sie u.a. die Hanna in der „Lustigen Witwe“, die Nedda in „Pagliacci“ und die Micaela in „Carmen“ sang.



Jacek Janiszewski

Der gebürtige Warschauer studierte Gesang an der Musikakademie Frederic Chopin in Warschau und nahm an mehreren Meisterkursen teil. Er gewann bei internationalen Wettbewerben erste Preise und war 1997

Finalist der „Neuen Stimmen“ in Gütersloh. Danach wurde er am Landestheater Flensburg tätig und sang dort u.a. den Sarastro (Zauberflöte), den Komtur (Don Giovanni), den Don Basilio (Barbier von Sevilla). Gastspiele führten ihn immer wieder nach Warschau und Krakau und ist ständiger Gast beim Chiemgauer Opernsommer. Seit 2003 gastiert er am Staatstheater Hannover als Osmin (Entführung), Ferrando (Troubadour) und Raimondo (Lucia di Lammermoor).

Als Konzertsänger ist er in vielen deutschen und polnischen Städten zu hören. 2005 wurde er Ensemblemitglied des Stadttheaters Bielefeld und tritt seit 2006 regelmäßig als Gast im Rock-Oratorium „Tu es Petrus“ von Piotr Rubik auf, das derzeit eines der erfolgreichsten Musikprojekte in den polnischen Charts ist.

Anna Bineta Diouf

Die in Köln gebürtige Mezzosopranistin wuchs in Düsseldorf auf, wo sie erste Erfahrungen in einem Kinderchor sammelte. Nach dem Abitur kam sie an die HfM Detmold und studierte dort Gesang und Gesangspädagogik bei Prof. Sabine Ritterbusch. Neben dem Schwerpunkt ihrer Ausbildung, dem Operngesang, widmet sie sich auch der Konzerttätigkeit, wobei sie an Aufführungen in Werken mit historischer Aufführungspraxis, wie auch in solchen der neuen Musik teilnimmt. Nachdem sie in verschiedenen Rollen bei Hochschulproduktionen zu hören war, debütierte sie 2008/09 am Landestheater Detmold in Wagners

„Rheingold“ und sang im Frühjahr 2009 im Rahmen des Osterfestivals Bayreuth die Bradamante in Händels „Alcina“. In diesem Jahr wurde sie Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes.

Rudolf Reimer

Der 33-jährige Tenor studierte in South Carolina/USA bei Jean und Gordon Greer und in Detmold bei Prof. Gerhild Romberger und Wolfgang Tiemann. In der Region OWL ist er ein gefragter Konzertsänger und ist als Stimmbildner bei verschiedenen Chören, u.a. bei der Marienkantorei Lemgo (ltg. Rainer Homburg) tätig.

Die Oper und ihre Anfänge

Um 1600 entstand die Gattung, die in der Zusammenführung von Poesie und Musik das Leben mit all seinen Facetten widerspiegelt.

Seit der antiken Tragödie hatte die Musik nicht mehr jene Kraft besessen, wie sie durch das Aufführen von Opern mit dem beginnenden 17. Jahrhundert entstand und bis zur Gegenwart fortwirkt.

In der Zusammenführung heterogener Künste, poetischer und musikalischer Gattungen, Formen und Stilarten ist sie – erstmalig in Monteverdis „Orfeo“ von 1607 – zur originalen Schöpfung des Barock geworden, vielleicht seiner charakteristischsten. Ihre Rolle, die sie zu allen Zeiten übernommen hat, ist ein Spiegel des geistigen, kulturellen und seelischen Zustands der Gesellschaft. Sie ist weltlich, Kunst an sich und nicht wie die religiöse Musik nur Bestandteil eines übergeordneten Anlasses wie der Liturgie. In alter Zeit war weltliche Musik dem Zweck der Veranstaltung angepaßt – höfische Feste, Spiele und Zeremonien – und sollte auch nicht als Hauptsache, sondern als Unterstützung fungieren. Erst durch die Oper entstand eine Wechselwirkung zwischen Werk und Zuschauer; ja, sie erzeugte erstmalig die Bindung aller Zuschauer zu einem neuen, gesellschaftsschaffenden Faktor, dem Publikum. Die Oper ist die uneingeschränkt wichtigste Art der weltlichen Musik im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zur Zeit der Wiener Klassiker und teilt dann ihren Rang mit der Symphonie, ohne aber dadurch an Bedeutung zu verlieren. Aber solange sie da ist, hat sie auch immer Gegner gehabt, nicht bloß be-

rufene Tadler ihres Verfalls, sondern grundsätzliche Verächter der ganzen Gattung – Freunde des gesprochenen Dramas und Fachmusiker von Bedeutung, wie z.B. Hans von Bülow. Sie erklären die Oper deshalb für unsinnig, weil man im gewöhnlichen Leben spricht und nicht singt. Mit gewöhnlichem Leben soll es aber die Oper, das Drama aber überhaupt nicht zu tun haben, sondern mit Zuständen, die das Seelenleben außerordentlich erregen. So wird die Musik zur natürlichen Sprache des Menschen. „Die Oper“, so Herm. Kretschmar, „ist so weit berechtigt, als es die Musik überhaupt ist, und solange der Mensch in höchster Freude lacht und jauchzt, im höchsten Schmerze weint und jammert, wird auch eine gute Oper immer auf Verständnis rechnen dürfen.“

Neben ihrer Daseinsberechtigung an sich, wurde besonders über die rechte, die richtige Verschmelzung von Poesie und Musik über die dialektische Spannung von Drama und Musik im Laufe der Jahrhunderte gestritten. So hatten zwei Großmeister derselben Epoche entgegengesetzte Auffassungen darüber. Während Mozart (in einem Brief an seinen Vater) meint, der Text habe gehorsamer Diener der Musik zu sein, erklärte Gluck seinen eigenen Schaffensprozeß als den eines Malers, der lediglich einer vorher vorhandenen, grundlegenden Zeichnung – dem Text – die Farbe hinzufüge.

Aber die Oper ist noch mehr als eine Fusion von Poesie und Musik, meint Richard Wagner, dessen Ideal ein

Gesamtkunstwerk ist, in welchem die Mitwirkung von Licht und Farbe, von Schauspiel und Tanz als lebenswichtig angesehen werden. Oper ist also Synthese.

Die Entstehungszeit der Oper, des musikalischen Werkes also, das wir heute dann als solches bezeichnen (wobei die Verwendung des Wortes „Oper“ jünger ist als die Musikgattung), wenn die „Musik eigene Mittel zum Ausdruck der Rede und Gebärde im szenischen Dialog und Monolog einsetzt und die dramatische Aktion verdeutlicht (Hugo Riemann)“, ist das ausklingende 16. Jahrhundert.

Ihre Wurzeln oder auch Vorläufer reichen bis in die Kultur der griechischen Antike, wo in den großen Tragödien Schauspiel mit Musik – allerdings nur in einstimmiger Form – und mit Tanz und Sprechchören verbunden wurden. Weitere Vorläufer sind die geistlichen und weltlichen Spiele des Mittelalters, die Schulkomödien des 14. und 15. Jahrhunderts, die von der Kirche zwecks Erbauung und Unterweisung lesekundiger Menschen und geförderten Moralitäten und Mysterienspiele, die Trionfi und Intermedien. Sie alle können jedoch nicht als Opernvorläufer angesehen werden, weil ihnen das entscheidende Element, das bei der „Erfindung“ der Oper nachweislich den Ausschlag gab, fehlte, das harmonisierte Rezitativ.

Die eigentliche Geschichte der Oper beginnt erst mit der Wandlung der Musik zur Monodie, wodurch sie fähig wurde, die Worte der Dichtung den Gesetzen der Dramatik zu entsprechen, was zur völlig neuen Form des „Dramma per musica“ führte. Dieser Vorgang begann in Florenz, wo hochkultivierte Renaissance Menschen,

Dichter und Gelehrte, Musiker und Kunstliebhaber davon träumten, die griechische Tragödie zu neuem Leben zu erwecken. Die führenden Mitglieder dieser Bewegung, der Florentiner Camerata, waren die Komponisten Jacopo Peri und Giulio Caccini, der Dichter Ottavio Rinuccini und der Sänger und Lautenist Galilei (Vater des berühmten Astronomen), die die ersten Opern schufen. So wird die nur in Fragmenten vorhandene „Dafne“ von Corsi und Peri auf den Text von Rinuccini als erste Oper angesehen. Zu diesem Werk, das 1598 im Hause Corsi uraufgeführt wurde, hatte der Hausherr einige Gesänge des Textes komponiert, um seine Intentionen festzulegen und dann die Vollendung Jacopo Peri übertragen. Wenn sie auch in Berichten von Zeitgenossen mit großer Begeisterung aufgenommen wurde, scheint sie die Autoren selbst nicht ganz befriedigt zu haben, denn sie wurde in den folgenden drei Jahren immer wieder überarbeitet.

Die früheste vollständig erhaltene Oper ist „Euridice“, ebenfalls von Rinuccini (Libretto) und Peri (Musik), der auch selbst den Orfeo sang. Sie wurde zu Ehren der Vermählung von Maria de Medici mit Heinrich IV. von Frankreich geschaffen und am 6. Oktober 1600 im Palazzo Pitti aufgeführt.

Das Werk mit seiner bewundernswerten dramatischen Kraft zeigt ein neuartiges, fließendes Wechselspiel von Musik, Schauspiel und Ballett, Rezitativ, Sologesang und Chorbeiträge. Auffallender Weise haben aber in Florenz diese ersten Versuche im dramatischen Stil keine unmittelbaren Folgen. Das nächste und für die Geschichte der Oper entscheidende Ereignis

Ruslan und Ludmila

Fantastische Oper in fünf Aufzügen

Libretto von Nester Kukolnik und K.A. Bakturin

Nach dem gleichnamigen Versepos von Alexander Puschkin

Musik von Michail Glinka

Nachdem M. Glinka (1804-1857) mit seiner ersten Oper, der 1836 uraufgeführten „Ein Leben für den Zaren“ großen Erfolg beim Volk hatte und mit diesem Werk als Begründer national-russischer Musik in die Musikgeschichte einging, folgte 1842 seine zweite Oper, Ruslan und Ludmila, jene reizende Märchenoper, in der russische Sagen und Legenden verwoben sind. Die auf die Ouvertüre folgenden Introduction erinnert mit dem vom Tenorsolo und Männerchor vorgetragenen Text: „Die Taten längst entschwund'ner Zeit“ an den Auftakt vieler Märchen, die mit den Worten „Es war einmal...“ beginnen. Der Festsaal des Großfürsten von Kiew, Swetosar, ist Schauplatz des 1. Aktes, wo die Hochzeitsfeier Ruslans und Ludmilas stattfindet. Die Gäste lauschen dem Barden Bajan, der dem Brautpaar Unglück, jedoch gefolgt von echter Liebe, prophezeit. Die Gäste huldigen dem Fürsten: „Mögen, o Fürst, dir in Frieden und Streite Segen die Götter verleih'n.“ Weil sie ihren Vater verlassen muss, ist Ludmila (Sopransolo) traurig: „Vater ach, wie sehr ich traurig bin.“ Plötzlich erlischt das Licht und Ludmila wird von zwei Ungeheuern entführt. Alle Anwesenden sind bestürzt und als das Licht wieder angeht, verspricht ihr Vater demjenigen, der ihm seine Tochter wieder bringt, die Hälfte seines Reiches und die Hand Ludmilas. So trägt er Ruslan und zwei weiteren ehemaligen, ebenfalls eingeladenen

Freiern die Suche nach seiner Tochter auf. Ritter Ruslan nimmt die Hilfe des guten Zauberers Finn in Anspruch, während der Abenteurer Farlan sich an die böse Fee Naina wendet, die ihm den Rat gibt, abzuwarten, bis Ruslan Ludmila aus den Händen des Entführers, des Zwergen Tschernomor gerettet habe, um sie dann zu rauben. Auch der dritte Freier, der Poet Raimar, gerät in Nainas Bande. Nach allerlei Abenteuern gelangt Ruslan in den Zaubergarten des Zwerges, der Ludmila in einen tiefen Schlaf versenkt hatte. Nach einem Zweikampf, in dem der Ritter Ruslan Sieger bleibt, trägt dieser Ludmila schlafend davon, da er sie nicht zu wecken vermag. Doch als sie am Reiche der bösen Zauberin Naina vorbeikommen, wird sie erneut, dieses Mal von der bösen Naina entführt. Mit Hilfe eines Zauberringes, den Ratmir vom guten Zauberer Finn erhalten hat und diesen Ruslan gibt, kann Ludmila gerettet und in das väterliche Schloss gebracht werden, wo sie erwacht. Der glückliche Ausgang wird von den Gästen (Chor) den Göttern gedankt: „Lob sei den Göttern und Preis“, wie auch dem jungen Paar eine glückliche Zukunft gewünscht wird (Solisten): „Froh und heiter trage euch das Leben bis ans Ziel.“

Fürst Igor

Oper in einem Prolog und vier Akten

Libretto von Alexander Borodin und Wladimir Stassow

Musik von ALEXANDER P. BORODIN

Der Kunstkritiker und Historiker W. Stassow regte 1869 A. Borodin an, ein von ihm entworfenes Szenario als Grundlage für eine Oper zu nehmen. Dieser Vorschlag basiert auf dem mittelalterlichen „Igorlied“, einer Chronik aus der Zeit um 1185, die die Taten des Fürsten Igor beschreibt. Borodin war von diesem Stoff sehr angetan und machte sich sofort an die Arbeit, die er aber ständig durch seine Verpflichtungen als Arzt und Chemieprofessor unterbrechen musste. Als er 1887 starb, hinterließ er ein unvollendetes Werk, das jedoch aufgrund vorhandener Skizzen von seinen Freunden Nicolai Rimski-Korsakoff und dessen Schüler Alexander Glasunow in zweijähriger Arbeit ergänzt und fertig gestellt wurde. Fürst Igor zog gegen die Polowetzer, östliche Invasoren unter Khan Kotschak in den Krieg. Während eines ausufernden Banketts (1. Akt), das nach Igors Abschied sein Schwager

Fürst Galitzki gab, kommt die Nachricht von der Niederlage des russischen Heeres. Der 2. Akt spielt im Heerlager der Polowetzer, wo sich die in Gefangenschaft geratenen Fürst Igor und sein Sohn Wladimir aufhalten. Der Anführer der Invasoren, Khan Kotschak, behandelt sie respektvoll, ja mit zunehmender Freundschaft und Wladimir verliebt sich in die Tochter des Khan. Beiden bietet der Khan die Freiheit an, wenn sie versprechen, nie wieder gegen ihn die Waffen zu erheben. Igor nimmt den Pakt nicht an, was dem mongolischen Khan Hochachtung abfordert und um seine Gefangenen aufzuheitern, befiehlt er ein großes Fest. Es erklingen die berühmten „Polowetzer Tänze“, Glanzstück für Orchester, Chor und Ballett von mitreißendem Schwung. Die beiden folgenden Akte behandeln den missglückten Fluchtversuch des Igor, die Heirat seines Sohnes und schlussendlich die Rückkehr Igors in die Heimat.

Voranzeige Giuseppe Verdi Requiem

Sonntag, 21. November 2010
Rudolf-Oetker-Halle/Bielefeld

Eugen Onegin

Lyrische Szenen in drei Akten

Libretto nach einem Versroman A. Puschkins
von K.S. Schilowsky und P.I. Tschaikowsky
Musik von PJOTR I. TSCHAIKOWSKY

Am 1. Februar 1878 schloss Tschaikowsky die Partitur des Eugen Onegin ab, das Werk das er mit „lyrische Szenen“ bezeichnete und so den Gattungsbegriff „Oper“ vermied, obschon es trotz stark lyrisch geprägter Szenen durchaus eine dramatische Theaterwirkung aufweist. Uraufgeführt wurde es erst ein Jahr später, weil Tschaikowsky seine Idealgestalten Tatjana und Lenski nicht von „beleibten, älteren Opernsängern“ interpretiert wissen wollte. Ein Zufall brachte die Lösung. Das Moskauer Konservatorium, seine Arbeitsstätte als Theorielehrer, bewarb sich um die Premiere mit jungen Kräften – erfolgreich.

Das Werk spielt auf dem Landsitz der Larinas in St. Petersburg. Der 1. Akt beginnt auf dem Larinschen Gut, deren Besitzerin zwei Töchter von unterschiedlichem Wesen hat: Die zarte, sensible und in ihren Fantasien lebende Tatjana und die lebenslustige Olga. Während Tatjana mit Männern noch keinerlei Erfahrungen gemacht hat, besitzt Olga in dem Gutsnachbarn und Poeten W. Lenski seit Jahren schon einen glühenden Verehrer. Bei einem seiner Besuche bringt er einen neuen Freund mit: Eugen Onegin, dem der Ruf eines Mannes von Welt und Frauenlieblings vorausseilt. Mit seinem Charme hat er, ohne es zu wollen, in Tatjana einen wahren Sturm von Gefühlen entfacht. Noch in derselben Nacht gesteht sie ihm in einem erregt abgefassten Brief ihre Liebe:

„Und wär's mein Untergang.“ Tschaikowsky hat in dieser großen Soloszene die ganze Palette von Sehnsüchten wie Hoffnungen, Leidenschaften und Schmerzen, die die Liebe in einem jungen Mädchen auslöst musikalisch zusammengefasst – „einer der schönsten, ergreifendsten Augenblicke des Opernrepertoires“ (Pahlen).

Die Antwort Onegins ist kürzer und nüchterner. Er erklärt ihr, dass er sie nicht lieben könne und die Ehe überhaupt als Qual empfinde.

Der 2. Akt spielt im Festsaal des Hauses Larina, wo Tatjanas Namenstag gefeiert wird. Die anwesenden Gäste singen „Welch Festes Glanz“ (Walzerzene). Onegin macht Olga den Hof, was Lenski eifersüchtig macht. Es kommt zum Streit zwischen den Beiden und eskaliert zu einer Duellforderung. Lenski wird tödlich getroffen.

Viele Jahre verstreichen. Auf weiten Reisen hat Onegin weder Glück noch Vergessen gefunden. Nun ist er heimgekehrt. Auf einem Ball (3. Akt) in St. Petersburg trifft er Tatjana wieder. Sie ist nunmehr Gattin des Hausherrn, der ihr zärtlich zugetan ist. „Du kennst der Liebe Macht auf Erden.“ Onegin erkennt schmerzlich, dass sie die einzige Frau ist, die er hätte lieben können, lieben müssen. Doch es ist zu spät. Sein leidenschaftliches Werben vermag Tatjana nicht von ihrem Treuegelöbnis abzubringen, obwohl auch sie ihm gesteht, ihn immer noch zu lieben. Verzweifelt muss Onegin erkennen, dass er sein Leben verpfuscht hat.

Städtischer
Musikverein
Gütersloh

Kulturpflege kostet Geld, viel Geld!



Damit wir Sie auch noch im nächsten Jahrhundert mit Händels MESSIAS, Verdis REQUIEM, Dvořáks STABAT MATER und Orffs CARMINA erfreuen können, brauchen wir finanzielle Unterstützung. Auch Ihre! Deshalb werden Sie Mitglied in unserem Förderverein:

»Freunde des Städtischen Musikvereins Gütersloh e.V.«
Schon mit 45 € (Einzelpersonen, 75 € Ehepaare) helfen Sie den Fortbestand eines traditionsreichen, nach wie vor wichtigen Kulturträgers der Region sichern. Da dieser Beitrag aber nicht ausreicht, die Konzerttätigkeit, die Fortbildung und die Nachwuchsförderung zu finanzieren, werden Spenden erbeten. Den Beitrag und Ihre Spenden können Sie steuerlich absetzen.

Unser Spendenkonto:

Freunde des Städtischen Musikvereins Gütersloh e.V.
Konto-Nr.: 52 879 bei der Sparkasse Gütersloh (BLZ 478 500 65)

Boris Godunow

Oper in vier Akten mit Prolog

Libretto von Modest Mussorgsky

Nach der „Dramatischen Chronik vom Zaren Boris“ von Alexander Puschkin

Musik von MODEST MUSSORGSKY

Für das Libretto zog Mussorgsky neben der Puschkinschen „Dramatischen Chronik“ auch die „Geschichte des russischen Reiches“ von N. M. Karamzin heran. Die von ihm ausgewählten Szenen erfahren eine völlige Umgestaltung, vor allem jene, in denen das Volk in den Mittelpunkt tritt. Das Libretto stellt eine dramatische und psychologische Studie dar. Es erfuhr, wie auch die Musik, mehrfache Umarbeitungen.

1868–1870 entsteht die erste Fassung der Oper („Urfassung“). Die Partitur wurde vom Kaiserlichen Theater in St. Petersburg – „verblüfft von der Modernität und Ungewöhnlichkeit der Musik“, wie Rimski-Korsakoff überlieferte – abgelehnt, nicht zuletzt wegen des Fehlens einer großen Frauenrolle. So entstand die zweite Fassung von 1872 mit der gewünschten Liebeszene im 3. Akt („Polenakt“) und nach einer privaten Aufführung im Hause Rimski-Korsakoff und einer Teilaufführung im Marynsky-Theater am 17. Februar 1873 fand endlich die Uraufführung der gesamten Oper im Januar 1874 statt, der über 20 weitere, ausverkaufte Vorstellungen folgten. Danach wurde das Werk auch nach Beibehaltung der gesamten Struktur und der Harmonik eine gänzliche neue Instrumentierung, die D. Schostakowitsch 1939 vornahm.

Der Berater des letzten Zaren, Boris Godunow, will selbst zum Zaren gekrönt werden, nachdem der Thronfolger Demetrius, auf geheimnisvolle

Weise umgekommen war. Er nimmt die Krone und erklärt, er werde ein guter Landesvater sein. Doch in die Hochrufe der Masse „Hoch lebe der Zar Boris“ (Prolog, 2. Bild) mischt sich in genialem Kontrapunkt die Reue des neuen Zaren, weil in ihm immer wieder das Bild des auf sein Betreiben hin ermordeten Zarewitsch auftaucht. In den folgenden Szenen erfährt man, wie ein Novize sich entschließt, in die Rolle des toten Demetrius zu schlüpfen und von Litauern aus den Thron bedroht. Diese Meldung überbringt dem Zaren Fürst Schuiski, der seinerzeit Werkzeug des Mordes an Demetrius war. Boris bezweifelt den Bericht des Fürsten und fordert ihn auf, die fürchterliche Szene zu schildern. Die grauenhaften Bilder verfolgen Boris und lösen einen Wahnsinnsanfall aus – „eine der großartigsten Szenen der Opernliteratur“ (Pahlen).

Der dritte Akt ist der später eingefügte „Polenakt“, in dem die Tochter des Bürgermeisters der Stadt Sandomir, Marina, den falschen Demetrius umgarnt, weil sie davon träumt, Zarin zu werden. Schließlich beraten im 4. Akt die Bojaren über Maßnahmen gegen den falschen Thronfolger, den ehemaligen Novizen und als der Chronikschreiber Pirmin vom Wunder eines Blinden berichtet, dem der ermordete Zarewitsch erschienen sei und daraufhin sein Augenlicht wieder gewann, bricht Boris Godunow zusammen, verlangt ein Büßergewand, übergibt die Krone seinem Sohn Feodor und stirbt.

Wir werden Sie bewegen!

Qualität aus Tradition mit bestem Service seit 1927



 **MARKÖTTER**
A u t o m o b i l e

Gütersloh: Auf'm Kampe 1-11 | Tel. (0 52 41) 95 04-0 u. 95 55-0

Bielefeld: Artur-Ladebeck-Str. 208 | Tel. (05 21) 9 42 55-0

Herford: Füllenbruchstr. 1-5 | Tel. (0 52 21) 10 22 95-0

Bad Salzuflen: Benzstr. 4 | Tel. (0 52 22) 2 00 16

Paderborn: Barkhauser Str. 8 | Tel. (0 52 51) 4176 60

www.markoetter.de

Da die Ostkirche keine weltliche Kulturschicht aufkommen ließ und das religiös-asketische Denken zum alleinigen Maßstab dessen erhob, was einer musikalischen Betätigung würdig ist, gab es im alten Russland keine selbständige Kunstmusik. Jede Musik außerhalb des kirchlichen Gebrauchs wurde von den Moskauer Patriarchen, unterstützt von den Zaren, bis weit in das 17. Jahrhundert hinein als Machwerk des Teufels erklärt. Abgesehen vom Mönchtum war bis zur Petrinischen Epoche keine gesellschaftliche Schicht vorhanden, die als Träger der Kunstmusik in Frage gekommen wäre. Die gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Ausbildung einer Musik als Kunst waren also nicht gegeben.

Unter Iwan IV. hatte Russland einen wirtschaftlichen Aufschwung erlebt, der zu verstärkten Kontakten mit Westeuropa führte. Im Zuge dieser Entwicklung wurde am Moskauer Hof neben der bislang allein herrschenden vokalen Kirchenmusik das Orgel- und Virginalspiel bekannt, was in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu den Anfängen einer eigenständigen, wenn auch religiös gebundenen Kunstmusik führte. So entstanden unter Einfluss polnischer und ukrainischer Musiker chorisch angelegte geistliche Konzerte, die „Kanty“.

Gegen Ende des Jahrhunderts setzte ein tief greifender Wandel im gesellschaftlich-kulturellen Leben Russlands ein, der von der sich ändernden Vorstellungswelt und im Denken der orthodoxen Kirche eingeleitet wurde. Die nach dem Regierungsantritt Peters I. einsetzende Reformtätigkeit, mit der von ihm angestrebten forcierten Europäisierung Russlands, förderte neben

den Eingriffen in das soziale Gefüge des Staates, den Verwaltungsreformen bis hin zum Einsatz einer kollegialen Kirchenleitung, die den Patriarchen ersetzte, auch die Rezeption westlicher Musik und damit die Entstehung erster eigenständiger Werke der weltlichen Kunstmusik. Die unter den Nachfolgern Peters I. einsetzende Bevorzugung italienischer Musik wirkte sich hemmend auf die Entfaltung einer autochthonen russischen Musikkultur aus. Die Vorliebe, die angesehene Moskauer Adelsfamilien der westeuropäischen Musik entgegen brachten und sich in der Gründung einzelner Hausorchester äußerte, entsprang nicht zuletzt einem gesteigerten Repräsentationsbedürfnis und es begegnet unter den Moskauer Bojaren auch schon ausgesprochene Musikliebhaber, was unter maßgeblicher künstlerischer Mitarbeit des aus Merseburg gebürtigen Johann Gottfried Gregori 1672 zur Gründung des Moskauer Hoftheaters führte. Dort wurden vorwiegend auf biblischen Stoffen fußende Schuldramen mit eingeschalteten Intermedien (Zwischenmusiken) und Chören (nach Art der Kanty) aufgeführt, wobei die Musik eine nicht unwesentliche, gelegentlich bereits dramatische Rolle spielte. Allerdings nahm an der „Verwestlichung“ des Musiklebens nur die dünne Oberschicht der russischen Bevölkerung teil, während die übrigen Schichten weiterhin im Geist der alten Traditionen lebten.

Die Glanzzeit der italienischen Oper in Russland fiel in die Regierungszeit Katharinas II: (1762–1796). Italienische Musiker von europäischem Ruf wie B. Galuppi, G.B. Pergolesi und D. Cimarosa nahmen nacheinander

die glänzend dotierte Stellung des Petersburger Hofkapellmeisters ein. Wenn diese sich auch um die Ausbildung einheimischer Kräfte verdient machten, konnten sich die Werke russischer Komponisten schwer durchsetzen und wurden vorwiegend in der Provinz aufgeführt. Die bedeutendste Leistung der russischen Musik des späten 18. Jahrhunderts ist Fomins Melodram *Orfey* (1792), dessen Ouvertüre einen Vorläufer der romantischen Programm-Ouvertüre des 19. Jahrhunderts darstellt.

In den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bildeten sich bereits die Hauptentwicklungslinien der russisch-nationalen Oper heraus, ohne dass es freilich schon zu künstlerischen Spitzenleistungen kam. Sie war dem dramatischen Theater eng verbunden und empfing von hier aus wichtige Impulse. In dem Streben, den Inhalt der Opern zu vertiefen, wurden historische Stoffe, Volksepen und Märchen stärker herangezogen. Gefördert wurde dieser Ansatz durch das im Kampf gegen Napoleon erstarkende nationale Bewusstsein und unter dem Einfluss der romantischen Strömungen in Europa. Es entstanden die Gattungen der historisch-patriotischen und der Märchen- bzw. romantisch-legendären Oper. So schrieb 1805 Stepan Iwanowitsch Dawydow mit *Lesta, Dnjeprrowskaja Rusalka* die erste romantische Märchenoper in Russland. Der Italiener Cavo gab mit *Iwan Susanin* (1815) das Muster für die Gestaltung eines historisch-patriotischen Sujets. Neben Cavo war es vor allem Werstowski, der bedeutendste Vertreter der romantischen Oper vor Glinka, der den Boden für die Herausbildung der russischen Natio-

naloper unmittelbar vorbereitete. In seinen besten Werken (*Pan Twardowski* 1828: *Askolds Grab*, 1835) fasste er die Entwicklung des russischen Musiktheaters des frühen 19. Jahrhunderts zusammen, fand aber nicht den Anschluss an die neue Opernkonzeption Glinkas, der die Verbindungslinie zu dem im „Vaterländischen Krieg“ aufbegehrenden Volk auch dadurch herstellte, dass er sich vor allem – wie auch seine Komponistenkollegen – von der Volksmusik, vom Volkslied und Volkstanz anregen ließ. Aphoristisch zugespitzt sagte er: „Das Volk schafft die Musik, wir Musiker arrangieren sie nur.“ So hat Glinka sich den Ruhmestitel eines „Stammvaters der russischen Musik“ erworben. Von patriotischem Feuer ist sein Hauptwerk, „Ein Leben für den Zaren“ nach dem Komponisten Willen eine „vaterländisch-heroisch-tragische Oper“, die die Verteidigung des Vaterlandes gegen die polnischen Eindringlinge behandelt. Dem Inhalt nach ist dieses Werk aber auch eine „Volksoper“, denn zum ersten Mal erschienen auf der kaiserlichen Opernbühne Menschen des russischen Volkes, Menschen in Bastschuhen und Bauernkiteln, weshalb sie von der oberen Gesellschaft, dem meist adligen Theaterpublikum als „Kutschermusik“ abgelehnt wurde. Mit seiner zweiten Oper nach Puschkin, „*Ruslan und Ludmila*“, in der zum ersten Mal in der Musikgeschichte eine Ganztonleiter erklingt, setzte Glinka seine Ausdrucksweise fort, was ihm die begeisterte Nachfolgeschaft eben jener jungen Musiker einbrachte, die davon träumten, Russland eine „eigene“ Tonkunst zu geben: Balakireff, Borodin, Cui, Mussorgsky und Rimski-Korsakoff, die

„Gruppe der Fünf“ oder auch das „Mächtige Häuflein“, wie sie sich selbst ironisch nannten. Auch wenn sie musikalisch unterschiedliche Wege gingen, waren sie sich einig in der Ablehnung der italienischen oder italinisierenden Musik, wie sie auf den Bühnen stattfand. „Nicht ziemt es den Erben Glinkas an fremden Schwellen das Knie zu beugen. Wir haben unserem echten russischen Lied in der großen Kunst Geltung verschafft“, meinte W. Stassow. Sie waren sich einig, Stoffe aufzugreifen, die die Geschichte des russischen Volkes behandelten. So ließ sich A. P. Borodin von dem 1185–1187 geschriebenen Lied von Igers Heerfahrt, dem bedeutendsten Denkmal der altrussischen Literatur zu seiner Oper *Fürst Igor* anregen. Bei seinem von ihm selbst verfassten Textbuch war es ihm nicht so sehr um die rezitativisch-realistische Einkleidung des Wortes zu tun, ihn zog es, wie er selbst sagte: „zum Gesang, zur Kantilene, nicht zum Rezitativ,“ und wie dabei der Chor des Volkes ohne das Vorbild des russischen Volksliedes nicht zu denken ist, so ist andererseits die nicht nur in den „Polowetzer Tänzen“ auftauchende Exotik ein den „Novatoren“ gemeinsames Kennzeichen. Modest Mussorgsky (1835–81) war schließlich der konsequenteste Vertreter der „Novatoren“. In dem seinen Ruhmesstück ausmachenden Werk „Boris Godunow“ finden sich – revolutionär in dessen Entstehungszeit – fesselnde psychologische Details, die vom Komponisten mit einem „Naturalismus“ gepaart sind, der nicht auf Wiedergabe der Wirkung, sondern der Ursache bedacht ist, und dem die Zeichnung des Tragisch-Erhabenen (Boris) ebenso gelingt, wie die des Tragikomi-

schen in der Figur eines Bettelmönches“ (Adler).

Als weiterer, sich ähnlicher Wertschätzung erfreuender Komponist wie Glinka ist – wenn auch westeuropäischen Operntypen mehr zugewandt – P. Tschaikowsky, der, wie seine genannten Kollegen neben den Stoffen aus Sage und Geschichte Russlands textliche Vorlagen von A. Puschkin für sein Schaffen nutzte. So auch für sein Meisterstück „Eugen Onegin“, dessen Titelheld ein Typus von entschieden nationaler Eigenart der höheren Gesellschaftsklassen ist.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass zur selben Zeit aber, da die aus festen nationalen Traditionen und in mannigfacher Auseinandersetzung miteinander erwachsenen Opern Frankreichs, Italiens und Deutschlands ihre folgerichtige Entwicklung erreicht hatten, trat wie eine Urgewalt die russische Oper ans Licht. Ihr Merkmal ist eine gemeinsame Vielgestaltigkeit, die vom historisch-patriotischen Volksdrama bis zum fantastischen Märchen, vom Exoten- bis zum Gesellschaftsstück, von der Rezitativ- bis zur Choroper reicht. Ihre Werke, gleichgültig welcher Art sie sind und von wem sie stammen, können bezüglich Stoffwahl, literarischer Abstammung, von Verwendung der Volksmusik als spezifisch russisch charakterisiert werden – ob „Boris Godunow“ von Mussorgsky, „Fürst Igor“ von Borodin oder „Eugen Onegin“ von Tschaikowsky, sie sind bei aller Verschiedenheit im einzelnen als reinste Verkörperungen der neuen russischen Nationaloper anzusehen.

Günter Waegner unter Verwendung von Texten aus der Enzyklopädie MGG (Bärenreiter-Verlag)