

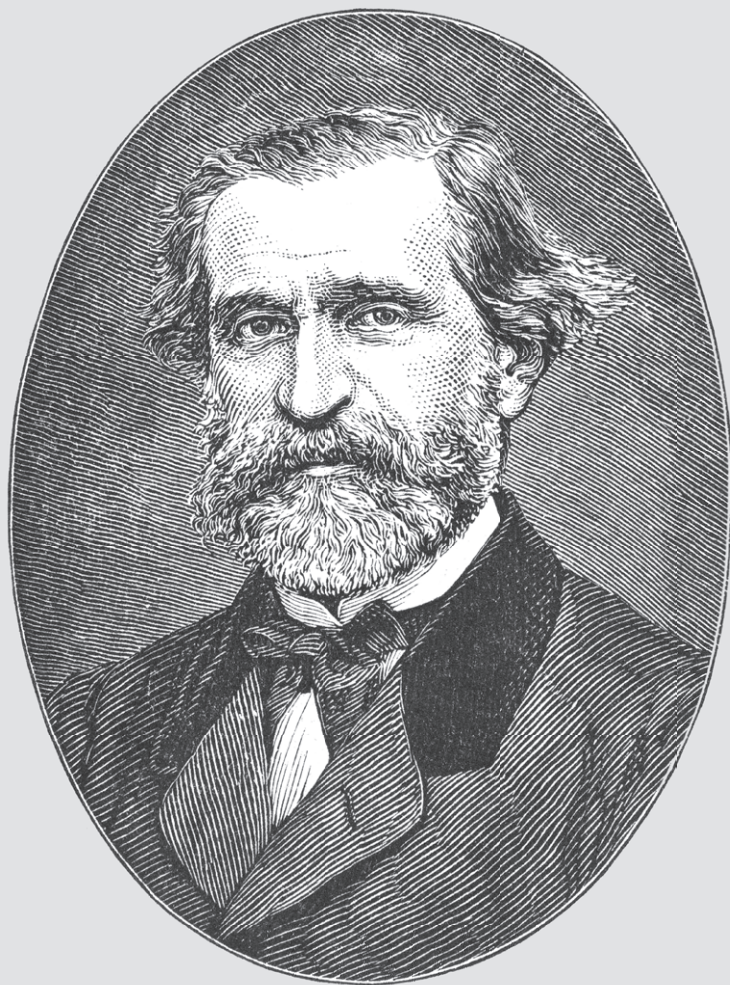
I DUE FOSCARI

GIUSEPPE VERDI

Leo Nucci | Guanqun Yu
Ivan Magrì | Bernadett Fodor
István Horváth | Miklós Sebestyén

Chor des Bayerischen Rundfunks
Münchner Rundfunkorchester

IVAN REPUŠIĆ



Giuseppe Verdi

GIUSEPPE VERDI 1813–1901

I due Foscari

Tragedia lirica in drei Akten / Tragedia lirica in three acts

Libretto: Francesco Maria Piave

CD 1	73:00
AKT 1 / ACT 1:	
01 Nr. 1 Preludio / Vorspiel / Prelude	2:28
02 Nr. 2 Introduzione / Introdution / Introduction „Silenzio, mistero“ (Szene 1–2) (<i>Chor / Chorus</i>)	4:55
03 Nr. 3 Scena e Cavatina / Szene und Kavatine / Scene and Cavatina „Qui ti rimani alquanto“ (Szene 3) „Dal più remoto esiglio“ (Szene 4) „Del Consiglio alla presenza – Odio solo, ed odio atroce“ (Szene 5) (<i>Jacopo, Fante</i>)	7:17
04 Nr. 4 Scena ed Aria / Szene und Arie / Scene and Aria „No... mi lasciate – Resta: quel pianto accrescere – Tu al cui sguardo onnipos- sente“ (Szene 6) „Che mi rechi?... favella... – O patrizi, tremate (Szene 7) (<i>Lucrezia, Pisana, Chor / Chorus</i>)	8:43
05 Nr. 5 Coro / Chor / Chorus „Tacque il reo“ (Szene 8)	2:12
06 Nr. 6 Scena e Romanza / Szene und Romanze / Scene and Romance „Eccomi solo alfine – O vecchio cor, che batti“ (Szene 9) (<i>Doge</i>)	4:03
07 Nr. 7 Scena e Duetto – Finale I / Szene und Duett – Finale I / Scene and Duet – Finale I „L'illustre dama Foscari – Tu pur lo sai che giudice – Di sua innocenza dubiti? – Se tu dunque potere non hai“ (Szene 10) (<i>Servo, Doge, Lucrezia</i>)	8:34

AKT 2 / ACT 2:

- 08 Nr. 8 Preludio, Scena e Preghiera / Vorspiel, Szene und Gebet /
Prelude, Scene and Prayer 5:31
„Notte!.. perpetua notte – Non maledirmi, o prode“ (Szene 1)
(Jacopo)
- 09 Nr. 9 Scena e Duetto / Szene und Duett / Scene and Duet 10:19
„Ah sposo mio – No, non morrai – Tutta è calma la laguna – Speranza dolce
ancora“ (Szene 2)
(Lucrezia, Jacopo, Chor / Chorus)
- 10 Nr. 10 Scena, Terzetto e Quartetto / Szene, Terzett und Quartett /
Scene, Trio and Quartet 8:13
„Ah padre!.. Figlio!.. Nuora!.. – Nel tuo paterno amplesso“ (Szene 3)
„Addio... Parti?... Convieni...“ (Szene 3–4)
„Ah! sì, il tempo che mai non s'arresta“ (Szene 4)
(Lucrezia, Jacopo, Doge)
- 11 Nr. 11 Finale II 10:45
„Che più si tarda?“ (Szene 5)
„O patrizi... il voleste“ (Szene 6–8)
„Queste innocenti lacrime – Parti, t'è forza cedere“ (Szene 8)
(Lucrezia, Pisana, Jacopo, Barbarigo, Doge, Loredano, Chor / Chorus)

CD 2

28:40

AKT 3 / ACT 3:

- 01 Nr. 12 Introduzione e Barcarola / Introduction und Barkarole /
Introduction and Barcarola 4:42
„Alla gioia, alle corse, alle gare“ (Szene 1)
„Ve'! come il popol gode – Tace il vento, è queta l'onda“ (Szene 2)
(Chor / Chorus, Barbarigo, Loredano)
- 02 Nr. 13 Scena e Aria / Szene und Arie / Scene and Aria 6:25
„La giustizia del Leone!“ (Szene 3–4)
„All'infelice veglio – Messer, a che più indugiasi? –
Ah padre, figli, sposa“ (Szene 4)
(Loredano, Jacopo, Lucrezia, Pisana, Barbarigo, Chor / Chorus)
- 03 Nr. 14 Recitativo ed Aria Lucrezia / Rezitativ und Arie Lucrezia /
Recitative and Aria Lucrezia 6:42
„Egli ora parte!“ (Szene 5–7)
„Più non vive!.. l'innocente“ (Szene 7)
(Doge, Barbarigo, Lucrezia)
- 04 Nr. 15 Scena ed Aria – Finale III / Szene und Arie – Finale III /
Scene and Aria – Finale III 10:51
„Signor, chiedono parlarti i Dieci...“ (Szene 8–9)
„Questa è dunque l'iniqua mercede“ (Szene 9)
„Che venga a me, se lice“ (Szene 9–10)
„Quel bronzo feral“ (Szene 10)
(Servo, Doge, Loredano, Barbarigo, Lucrezia, Chor / Chorus)

LEO NUCCI Bariton / baritone (*Francesco Foscari, Doge von Venedig /
Doge of Venice*)

GUANQUN YU Sopran / soprano (*Lucrezia Contarini, Frau von Jacopo Foscari /
Jacopo Foscari's wife*)

BERNADETT FODOR Mezzosopran / mezzosoprano (*Pisana, Freundin
und Vertraute Lucrezias / Friend and confidant of Lucrezia*)

IVAN MAGRÌ Tenor / tenor (*Jacopo Foscari, Sohn des Dogen Francesco Foscari /
Son of the Doge Francesco Foscari*)

ISTVÁN HORVÁTH Tenor / tenor (*Barbarigo, Senator / a Senator*)

MIKLÓS SEBESTYÉN Bassbariton / bass baritone (*Jacopo Loredano, Mitglied des
Rates der Zehn / Member of the Council of Ten*)

MOON YUNG OH Tenor / tenor (*Fante del Consiglio, ein Diener des Rates
der Zehn und des Senats / Attendant on the Council of Ten*)*

MATTHIAS ETTMAYR Bass / bass (*Servo del Doge, ein Diener des Dogen /
Servant of the Doge*)*

*Chorsolisten

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

HOWARD ARMAN Einstudierung / chorus master

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

IVAN REPUŠIĆ Leitung / conductor

Live-Aufnahme / live recording: München, Prinzregententheater, 23./25.11.2018 und Budapest, Műpa,
27.11.2018 · Executive Producers: Veronika Weber and Ulrich Pluta · Tonmeister / Recording Producer:
Torsten Schreier (23./25.11.2018) · Tonmeister / Recording Producer: Ádám Matz (27.11.2018)
Toningenieur / Recording Engineer: Gerhard Gruber · Schnitt / Editing: Torsten Schreier
Mastering Engineer: Christoph Stickel



In Kooperation mit Műpa Budapest/
in cooperation with Műpa Budapest

Publisher: Ricordi, Mailand (Kalmus) · Fotos / Photography: Leo Nucci (Cover) © Roberto Ricci reproduced
by kind permission of Teatro Regio di Parma; Ivan Repušić © Lisa Hinder; Leo Nucci © leonucci.net;
Guanqun Yu © arsis-artists.com; Bernadett Fodor, Ivan Magri, István Horváth, Miklós Sebestyén © privat;
Münchner Rundfunkorchester © Felix Broede; Foto Konzert © Attila Nagy, Műpa Budapest, 27.11.2018
Artwork: Barbara Huber CC.CONSTRUCT · Editorial: Thomas Becker · Lektorat: Dr. Doris Sennfelder
Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH. © + © 2019 BRmedia Service GmbH

DER DOGENPALAST ALS ZWISCHENSTATION

BEWÄHRTES UND ZUKUNFTSWEISENDES IN VERDIS *I DUE FOSCARI*

Mit *Nabucco* hatte Verdi 1842 seinen Durchbruch gefeiert; mit *Ernani* war er zwei Jahre darauf vollends zu einer festen Größe im internationalen Opernbetrieb avanciert. Die von ihm später selbst so bezeichnete Phase der „Galeerenjahre“ bis Ende der 1850er war dabei gar nicht so sehr von ökonomischen Zwängen bestimmt. Vielmehr dokumentieren insbesondere die zehn (!) Opern Verdis in den fünf Jahren bis zur Revolution von 1848 eine ungezügelte Experimentierfreude, was das Aufgreifen und Abwandeln der tradierten italienischen Opernmuster betrifft. Davon sind auch *I due Foscari* nach Lord Byron (1788–1824) geprägt, mit denen Verdi eine textliche Vorlage seines Jahrhunderts aufgriff. Anregungen zur europäischen Literatur erhielt Verdi immer wieder vom Freund und Übersetzer Andrea Maffei. Wenn auch nicht im Venedig des 15. Jahrhunderts angesiedelt, sollte ein ähnlicher Stoff Verdi und sein Publikum später nochmals beschäftigen. Bekanntlich steht das Schicksal eines Dogen, den die Macht und politischen Notwendigkeiten das private Glück und schließlich das Leben kosten, in *Simon Boccanegra* erneut im Zentrum – dann indes in Genua spielend. Neben dem „Bühnennachfolger“ – historisch gesehen spielt *Simon Boccanegra* vor *I due Foscari* – verdient aber auch ein Vorgänger im venezianischen Dogenpalast Erwähnung: *Marino Faliero* von Gaetano Donizetti war 1835, ebenfalls nach Byron, aber vermischt mit einer Vorlage des französischen Dramatikers Delavigne, in der Opernmetropole Paris uraufgeführt worden. Bei aller Bewunderung für den englischen Romantiker Byron erkannten die Komponisten früh, dass dessen Stärke eher in der Sprache und Figurenzeichnung als in der Dramaturgie lag.

Gerade bezüglich der Charaktere griff Verdis Librettist Francesco Maria Piave auch in *I due Foscari* deutlich ein – nicht zuletzt auf die Aufforderung des Komponisten hin, „etwas zu finden, das ein bisschen Effekt macht, besonders im I. Akt“. Piave hielt sich daran: Die Intrige ist deutlich gerafft; im Vergleich zu Byrons Text tritt Loredano als ihr Drahtzieher in den Hintergrund, wie auch der Vorwurf, Francescos Macht beruhe maßgeblich auf heimtückischem Mord. Auch Loredanos zögerlicher Gegenpol im Rat der Zehn, Barbarigo, tritt eher schemenhaft in Erscheinung. Umso schärfer wird durch das Libretto und vor allem die Musik umrissen, wie unerbittlich der Zehnerrat sich als Machtkollektiv erweist und die Foscari regelrecht überrollt – durch ein unheilvoll auf- und absteigend gezacktes Orchestermotiv; es zählt zu den einprägsamen Klangsignaturen der Oper. Markant sind des Weiteren die Klangfarbe der Klarinette – als Instrument romantischer Entrücktheit par excellence –, die Jacopos

Szenen vorbereitet, sowie die hochfahrend aufgewühlte (wie auf *La forza del destino* vorausweisende) Einleitung zu Lucrezias Auftritten und die tieferen, sanft wogenden Streicherklänge für die Sphäre des Dogen.

Von den musikalischen Visitenkarten der Hauptfiguren als „Leitmotiven“ zu sprechen, wäre aber unangebracht, da Verdi sie anders als Richard Wagner nicht strukturgebend einsetzt und verarbeitet, sondern beinahe in Vorwegnahme filmischer Mittel schnittartig und zur Überblendung zwischen den Auftritten verwendet. Bemerkenswert ist dieses Vorgehen (zumal erst ein Jahr nach der wenig Furore machenden Uraufführung von Wagners *Fliegendem Holländer*) allemal. Weiteren musikalischen Zusammenhalt stiften die häufigen Dreierrhythmen bzw. der Barcarolen-typische 6/8-Takt. Die „tinta“, (Grund-)Farbe der Oper, war Verdi selbst bald nach der Uraufführung nicht abwechslungsreich genug. Dennoch erzeugt sie beim Hören einen Sog, der den Untergang der Foscari in seiner Unausweichlichkeit mitempfinden lässt.

Dadurch freilich eher hervorgehoben und letztlich ungelöst bleibt die bei Byron angelegte Statik: zwischen dem langsamen, aber beharrlichen Mahlwerk des venezianischen Rates, den erst am Ende gebrochenen Protagonisten und der kämpferischen Lucrezia. Kaum mehr erkennbar ist ihr fast furienhafter Zugschnitt in der Vorlage, in der sie Marina heißt und nach beharrlichen Beschimpfungen Loredanos ganz zum Schluss des Stücks noch eine regelrechte Tirade an den Rat richtet. Piave und Verdi haben dies klugerweise zu dem Bild einer ihren Ehemann bedingungslos liebenden, vor allem aktiv für diese Liebe eintretenden Frau verdichtet. In ihrem Fall noch positiv und einleuchtend genutzt erscheint das gängige zweisätzliche Arienschema von langsamem Cantabile und erregter Cabaletta, mit dem die Eheleute im I. Akt vorgestellt werden. Bei Jacopo mutet das Beschwören seiner trügerischen Hoffnung dagegen bereits in sich erschöpft an. Bei Francescos erstem Auftritt weicht Verdi vom erwähnten Arienschema dahingehend ab, dass der Romanze statt eines schnellen Teils das mehrsätzliche Duett mit Lucrezia folgt, das klar eine wichtige Zwischenstation Verdis auf dem Weg zu den Szenen zwischen Rigoletto und Gilda sowie zwischen Violetta und Vater Germont in *La traviata* darstellt.

In der frühen Rezeption von *I due Foscari* erwies sich die Kürze und Konzentration auf die Hauptfiguren insofern als Vorteil, als das Stück zu einer „opera di ripiego“ wurde, auf die man, wie es der Verdi-Spezialist Julian Budden auf den Punkt gebracht hat, „stets zurückgreifen konnte, wenn man mit dem geplanten neuen Werk der Spielzeit in Verzug geraten war“. Primär interessierten Verdi offenbar ohnehin die Extremzustände der Figuren. Jacopo steht, durch Verbannung und Folter seelisch zerrüttet, spätestens zu Beginn des II. Aktes an der Schwelle zum Wahnsinn. Verdi gestaltet diese dramatische

Szene musikalisch durchaus angelehnt an Wahnsinnsszenen des italienischen Melodramma, in dem sie bis dahin eher Sopranrollen wie Donizettis *Lucia di Lammermoor* oder Vertretern des Bassschlüssels wie in Rossinis *Semiramide*, Donizettis *L'esule di Roma* oder Verdis *Nabucco* vorbehalten sind. Die Szene Jacopos beginnt mit einer kammermusikalischen Einleitung mit Bratsche und Violoncello. Es folgt der dynamisch gesteigerte und beschleunigte Teil der Geistervision mit geradezu in die Höhe schießenden Flöten und Streichern; und schließlich die auf einem unruhig pulsierenden Bass aufgebaute, gehetzte *Pregghiera* (ital.: Gebet) „Non maledirmi, o prode“. Mit Jacopos Ohnmacht wechselt die Stimmung ebenso abrupt, wie Verdi die Erkennungsmelodie *Lucrezias* zu einem erneuten Ruhepunkt, dem intimen Zwiegespräch übergehen lässt. Wie auch im Schlussakt werden diesem die Gondoliere-Gesänge gegenübergestellt. Dass diese, ins melancholische Moll gewendet, in Jacopos Abschiedslied nachklingen und schließlich von *Lucrezia* und dem Chor aufgegriffen werden, belegt erneut Verdis spielerischen Umgang mit den musikalischen Formen.

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

Sebastian Stauss

HANDLUNG

VENEDIG IM JAHRE 1457

I. AKT

Im Dogenpalast richtet der Rat der Zehn mit dem Dogen Francesco Foscari über Jacopo Foscari, der einen Gegner seiner Familie getötet haben soll. Der Doge ist in schrecklichem Zwiespalt, denn der Angeklagte ist sein Sohn. – Jacopo, kurz nach seiner Rückkehr aus der Verbannung verhaftet, begrüßt freudig seine Heimat. – Im Palast der Foscari versucht *Lucrezia*, Jacopos Gemahlin, den Dogen zu überzeugen, sich gegen den Rat durchzusetzen und Jacopo freizusprechen. Statt zum Tode wird Jacopo zum Exil verurteilt; *Lucrezia* sieht darin keine Gnade. – Ein Brief Jacopos hat den Rat der Zehn von dessen Schuld überzeugt. Francesco konnte ihm weder als Doge noch als Vater helfen und wünscht sich den Tod. *Lucrezia* ist aufgebracht, weil der Rat nicht Gerechtigkeit, sondern Rache geübt hat; sie klagt den Dogen an, der Verhandlung regungslos zuzusehen zu haben.

II. AKT

Lucrezia betritt Jacopos Zelle und berichtet, dass ihn – schlimmer als der Tod – das Exil erwarte. Der Gesang der Gondolieri gibt ihnen neue Hoffnung. Die Beteuerung des Dogen, dass er seinen Sohn liebt, lindert ihren Schmerz. Francesco teilt Jacopo mit, dass er ihn nur noch einmal sehen wird, dann aber als Doge handeln muss. – Loredano, ein Mitglied des Rats der Zehn, lehnt *Lucrezias* Bitte ab, Jacopo ins Exil folgen zu dürfen. Er freut sich, dass seine Rache an den Foscari ihren Lauf nimmt. – Der Doge ist sich bewusst, dass er das Gesetz befolgen muss; Loredano betont, wie gnädig die Strafe sei. Nachdem das Urteil gesprochen ist, fleht Jacopo seinen Vater an, ihn zu retten. Doch Rat und Doge betonen die Gültigkeit des Urteils. *Lucrezia* fleht ebenfalls um Gnade, während Loredano bereits triumphiert. Jacopo ermahnt seinen Vater, auf *Lucrezia* und ihre Söhne Acht zu geben.

III. AKT

Auf der Piazzetta von San Marco wird eine Regatta vorbereitet. Barbarigo und Loredano bemerken, dass es das Volk nicht kümmert, wer Doge ist. Als sich eine Staatsgaleere nähert, zieht sich das Volk zurück. – Jacopo wird vorgeführt. Er wünscht sich den Tod; ein Leben ohne seine Familie sei schlimmer. Lucrezia weist er an, die Söhne wohl zu erziehen und an seine Unschuld zu erinnern; dann besteigt er die Galeere. – Der Doge, allein in seinem Gemach, betrauert den Verlust seiner Söhne; ohne dieses Amt würden alle noch leben. Barbarigo überbringt ihm einen Brief, der Jacopos Unschuld bezeugt. Für einen Freispruch ist es jedoch zu spät: Lucrezia verkündet, dass Jacopo gestorben ist. – Der Rat der Zehn legt dem Dogen nahe, von seinem Amt zurückzutreten. Als die Glocken von San Marco den neuen Dogen verkünden, fordert Lucrezia den zutiefst erschütterten Francesco auf, sich seinem Schicksal gegenüber standhaft zu zeigen. Doch der sinkt tot zu Boden und Loredano triumphiert endgültig.

DOOMED DOGES

VERDI BREAKS NEW GROUND IN *I DUE FOSCARI*

In 1842, Verdi celebrated his breakthrough with *Nabucco*; two years later, with *Ernani*, he had become fully established in the international opera world. The period until the end of the 1850s, to which Verdi referred later as his “years in the galleys”, was not in fact marked by many economic constraints. Indeed, the ten (!) operas that Verdi wrote in the five years leading up to the revolution of 1848 convey an unbridled joy in experimentation with regard to modifying traditional patterns in Italian opera. This is also true of the opera *I due Foscari*, based on a work by Lord Byron (1788–1824) – a text from Verdi’s own century. The composer’s friend and translator Andrea Maffei constantly furnished him with suggestions about European literature, and a similar subject would soon preoccupy Verdi and his audience again, even though it was not set in 15th-century Venice but in Genoa. The opera *Simon Boccanegra* focuses once more on the fate of a Doge who is deprived of his private happiness and ultimately loses his life as a result of power and political expedience. Alongside this “stage successor” (historically, *Simon Boccanegra* takes place before *I due Foscari*) it is also worth mentioning a predecessor in the Doge’s Palace in Venice: *Marino Faliero* by Gaetano Donizetti, which was first performed in 1835 in the opera metropolis of Paris. Also based on Byron, it was mixed together with an original work by the French playwright Delavigne. For all their admiration of the English Romantic poet Byron, the different composers must have realized early on that his strengths lay more in language and characterization than in dramaturgy.

Verdi’s librettist Francesco Maria Piave made several clear interventions in *I due Foscari*, especially where the characters were concerned – not least because the composer had asked him to “find something that has a bit of an effect, especially in Act One.” Piave duly did as he was told, reducing the intrigue to its most important elements. In comparison to Byron’s text, Loredano’s role as the mastermind behind the plot becomes secondary, as does the accusation of Francesco’s power being largely based on an insidious murder. Barbarigo, Loredano’s hesitant opposite number in the Council of Ten, also plays a largely background role. Meanwhile, the libretto and, above all, the music make it all the more clear how mercilessly the powerful Council of Ten crushes the Foscari. This is represented by the ominous rise and fall of a jagged and strikingly memorable theme in the orchestra. Further prominent moments include the timbre of the clarinet (that instrument of romantic reverie par excellence) that introduces Jacopo’s scenes, the haughty-sounding and emotionally restless introduction to

Lucrezia's appearances (presaging *La forza del destino*), and the deeper, gently sweeping strings that represent the world of the Doge.

To refer to these "musical visiting-cards" of the main characters as leit-motifs would be inappropriate, however. Unlike Wagner, Verdi does not use and develop them for structural purposes but instead, almost in anticipation of cinematography, they function like cuts and fades between the characters' appearances. This approach is certainly worthy of note (especially just one year after the relatively unspectacular premiere of Wagner's *The Flying Dutchman*). The work is lent further musical cohesion by the frequent triple rhythms and the barcarole-like 6/8 time. Soon after the first performance, Verdi felt that the opera's "tinta", or (basic) colour, was not varied enough. Nevertheless, it does generate a kind of audible maelstrom that, in its inevitability, makes one all the more keenly aware of the Foscari's imminent doom.

This naturally means that Byron's original, basic structure (made up of the Council of Ten's slow yet relentless wheels of justice, the protagonist, who only breaks down at the very end, and the courageous Lucrezia) remains accentuated and, ultimately, unresolved. Lucrezia's wild and almost untamed character in the original work – in which she is called Marina and responds to insistent insults from Loredano by levelling a fierce tirade at the Council at the very end – is scarcely recognizable any longer. Piave and Verdi cleverly condense this into the image of a woman who loves her husband unconditionally and, most importantly, takes action as a result of that love. In her case, the popular two-verse aria scheme of slow Cantabile followed by excited Cabaletta with which the married couple is introduced in Act One still seems positive and logical. With Jacopo, in contrast, one can already sense that his deceptive hopes are soon to be dashed. For Francesco's first appearance, therefore, Verdi deviates from the aria scheme mentioned earlier to the effect that the romance is followed by the multi-verse duet with Lucrezia, rather than by a fast section. This clearly reflects an important stage on Verdi's journey to the scenes between Rigoletto and Gilda as well as those between Violetta and Giorgio Germont in *La traviata*.

In the early reception of *I due Foscari*, the work's brevity and its focus on the main characters proved to be an advantage insofar as it became an "opera di ripiego" that, in the words of Verdi specialist Julian Budden, "one could always fall back on if the new work planned for the season was delayed." In any case, Verdi's main interest lay in his characters' extreme mental states. By the beginning of Act Two at the latest, Jacopo, traumatized by exile and torture, is on the verge of insanity. Verdi's musical treatment of this dramatic moment is certainly based on mad scenes from the Italian *melodramma*. Until that time,

these had been more the preserve of soprano roles such as Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, or bass ones – as in Rossini's *Semiramide*, Donizetti's *L'esule di Roma* or Verdi's *Nabucco*. Jacopo's scene begins with chamber music on viola and cello. This is followed by the ghostly vision, a dynamically intensified and accelerated section with flutes and strings shooting upwards, and, finally, the hasty *Preghiera* (prayer) "Non maledirmi, o prode" above a restlessly pulsating bass. When Jacopo faints, the mood changes just as abruptly as when Verdi takes the melody representing Lucrezia to a new resting-point in the shape of the intimate dialogue. As in the final act, this is contrasted with the sound of the gondoliers singing. We hear this singing again in a melancholy minor key in Jacopo's farewell song, before it is finally taken up once more by Lucrezia and the choir – further proof of Verdi's playful treatment of the musical forms.

The final scene is extremely compact, and marks a further alteration to Byron's text (in which, for example, Jacopo already dies on stage). Key moments – such as when the Council of Ten urges the Doge to abdicate, or when we hear the fateful tolling of the bell – are unerringly developed by Verdi. In between, of course, there is Francesco's aria "Questa dunque è l'iniqua mercede", which, by means of intricate sextuplets and triplets in 4/4 time, summarises the beauty and cruelty of the Venice we see depicted. The aria sums up the conflict between the public-political and the private with great sensitivity, and in an impressively catchy manner. In this regard we have to agree with Verdi when, in April 1845, he wrote to his childhood friend Giuseppe Demaldè: "You liked *I due Foscari*? A good thing, too. People's opinion of the opera is rather odd, however – they see it as 'my best work in terms of its science'. Apart from its introduction, however, it is the simplest opera in the world."

Sebastian Stauss

PLOT

VENICE IN THE YEAR 1457

ACT I

In the Doge's Palace, together with Doge Francesco Foscari, the Council of Ten is sitting in judgement over Jacopo Foscari, who is accused of having murdered an enemy of his family. The Doge finds himself in a terrible dilemma – because the accused man is his son. – Jacopo, who was arrested shortly after his return from exile, happily welcomes his homeland. – In the Foscari's palazzo, Lucrezia, Jacopo's wife, tries to persuade the Doge to prevail over the Council and to have Jacopo acquitted. Instead of being condemned to death, Jacopo is sentenced to exile; Lucrezia regards this decision as anything but a merciful one. – A letter written by Jacopo has convinced the Council of Ten of his guilt. Francesco has been unable to help him, either as a doge or a father, and longs for death. Lucrezia is upset because the Council has not exacted justice, but revenge, and she accuses the Doge of having watched on at the trial and done nothing to help his son.

ACT II

Lucrezia enters Jacopo's cell and tells him that exile – a fate worse than death – lies in store for him. The sound of the gondolieri singing gives them new hope. The Doge now affirms that he loves his son, and this relieves their pain somewhat. Francesco tells Jacopo that he can only see him one more time before having to act in his capacity as doge. – Loredano, a member of the Council of Ten and a sworn enemy of the Foscari, denies Lucrezia her request to be allowed to follow Jacopo into exile. He is happy that his revenge on the Foscari is taking its course. – The Doge is aware that he has to obey the law; Loredano emphasizes how merciful the punishment is. After sentence has been passed, Jacopo implores his father to save him. But the Council and the Doge both emphasize that the verdict stands. Lucrezia also begs for mercy, while Loredano is already triumphant. Jacopo urges his father to look after Lucrezia and her sons.

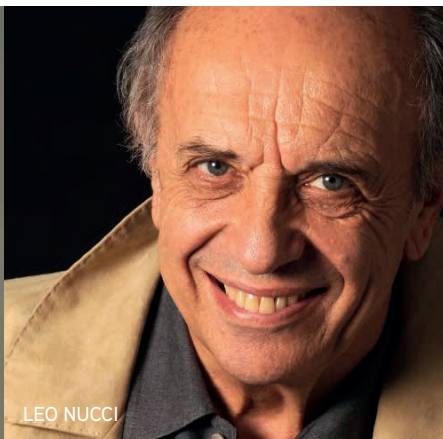
ACT III

In the Piazzetta of San Marco, a regatta is being prepared. Barbarigo and Loredano notice that the people are unconcerned about who is doge. When a state galley approaches, the populace withdraws. – Jacopo is led out. He yearns for death – a life without his family would be a far worse fate. He tells Lucrezia to educate their sons well and to remind them of his innocence. He then boards the galley. – The Doge, alone in his chambers, mourns the loss of his son; if he had not been the doge, everyone would still be alive. Barbarigo then brings him a letter that proves Jacopo's innocence. It is too late for an acquittal, however: Lucrezia announces that Jacopo has died. – The Council of Ten suggest to the Doge that he resign. As the bells of San Marco proclaim a new doge, Lucrezia urges the deeply shaken Francesco to stand firm in the face of fate. But he falls to the ground, dead – and Loredano's triumph is complete.

Translation: David Ingram



IVAN REPUŠIĆ



LEO NUCCI



IVAN MAGRI



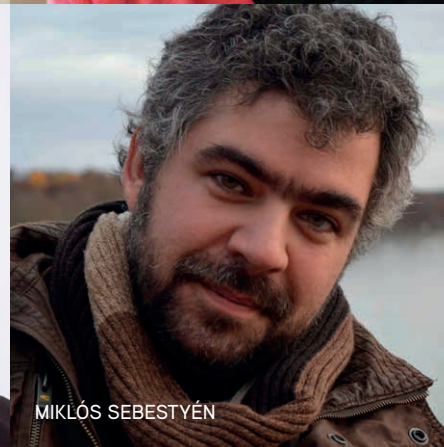
GUANQUN YU



BERNADETT FODOR



ISTVÁN HORVÁTH



MIKLÓS SEBESTYÉN

IVAN REPUŠIĆ

Der kroatische Dirigent Ivan Repušić wurde an der Musikakademie in Zagreb ausgebildet und verfolgte weitere Studien bei Jorma Panula und Gianluigi Gelmetti. Dazu kamen Assistenzen am Badischen Staatstheater Karlsruhe und bei Donald Runnicles an der Deutschen Oper Berlin. Seine eigentliche Karriere startete Ivan Repušić am kroatischen Nationaltheater in Split, dessen Chefdirigent und Operndirektor er von 2006 bis 2008 war. Dort erarbeitete er sich insbesondere ein großes italienisches Repertoire, das ihn nach wie vor auszeichnet.

Grundlegende Erfahrungen sammelte er auch bei den Sommerfestivals in Split und Dubrovnik. Eine lange Freundschaft verbindet ihn mit dem Zadar Chamber Orchestra, dessen Chef er immer noch ist. Überdies unterrichtete Ivan Repušić als Lehrbeauftragter an der Akademie der Schönen Künste der Universität in Split. Von 2010 bis 2013 war er Erster Kapellmeister und von 2016 bis zum Ende der Saison 2018/2019 Generalmusikdirektor an der Staatsoper Hannover. Dort leitete er u.a. den *Fliegenden Holländer*, *Salome* und *Aida*. 2011 gab Ivan Repušić mit Puccinis *La bohème* sein Debüt an der Deutschen Oper Berlin, wo er nachfolgend als Erster ständiger Gastdirigent viele zentrale Werke präsentierte, darunter auch *Die Zauberflöte*, *Lucia di Lammermoor*, *La traviata*, *Tosca*, *Eugenij Onegin*, *Carmen* und *Tannhäuser*. Des Weiteren war Ivan Repušić beispielsweise an der Hamburgischen Staatsoper, der Semperoper Dresden und der Komischen Oper Berlin sowie beim Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, bei den Brüsseler Philharmonikern und den Prager Symphonikern sowie der Slowenischen Philharmonie zu erleben.

Zur Spielzeit 2017/2018 übernahm Ivan Repušić das Amt als Chefdirigent des Münchner Rundfunkorchesters, mit dem er in seinem Antrittskonzert Verdis *Luisa Miller* gestaltet hat. Dieses erschien ebenso auf CD wie etwa das *Requiem* von Maurice Duruflé und Ouvertüren von Franz von Suppé.

IVAN REPUŠIĆ

The Croatian conductor Ivan Repušić studied at the Music Academy in Zagreb, and pursued further studies with Jorma Panula and Gianluigi Gelmetti. He also worked as an assistant conductor at the Badisches Staatstheater in Karlsruhe and with Donald Runnicles at the Deutsche Oper Berlin. Ivan Repušić began his career proper at the Croatian National Theatre in Split, as its chief conductor and opera director from 2006 to 2008, and it was there that he also developed the broad Italian repertoire that still characterizes him.

Ivan Repušić also gained basic experience at the summer festivals in Split and Dubrovnik. A long friendship connects him with the Zadar Chamber Orchestra, and he is still its chief conductor. He also taught as a lecturer at the Academy of Arts of the University of Split. From 2010 to 2013 he served as the first Kapellmeister and, from 2016 until the end of the 2018/2019 season, General Music Director at the Staatsoper Hannover. There he conducted, inter alia, the *Flying Dutchman*, *Salome* and *Aida*. In 2011, Ivan Repušić made his debut with Puccini's *La bohème* at the Deutsche Oper Berlin, where as its first permanent guest conductor he went on to present many key works, including *The Magic Flute*, *Lucia di Lammermoor*, *La traviata*, *Tosca*, *Eugene Onegin*, *Carmen* and *Tannhäuser*. Ivan Repušić has also performed at the Hamburg State Opera, the Semperoper Dresden and the Komische Oper Berlin, as well as the Giuseppe Verdi Orchestra of Milan, the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, the Brussels Philharmonic, the Prague Symphony Orchestra and the Slovenian Philharmonic.

For the 2017/2018 season Ivan Repušić assumed the position of Chief Conductor of the Münchner Rundfunkorchester, with which, in his inaugural concert, he conducted Verdi's *Luisa Miller*. This has been released on CD, as has the *Requiem* by Maurice Duruflé and overtures by Franz von Suppé.

Translation: David Ingram

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs von der mittelalterlichen Motette bis zu zeitgenössischen Werken, vom Oratorium bis zur Oper umfasst, genießt der Chor des Bayerischen Rundfunks höchstes Ansehen in aller Welt. Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von BR-Symphonieorchester und -Chor. Dazu wurde Howard Arman 2016 zum Künstlerischen Leiter des Chores berufen. In der Reihe *musica viva* sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Gastspiele führten ihn nach Asien sowie zu den großen Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker und die Sächsische Staatskapelle Dresden, aber auch Originalklangensembles wie Concerto Köln oder die Akademie für Alte Musik Berlin stehen dem BR-Chor häufig zur Seite. Zu den Dirigenten, welche die Zusammenarbeit mit dem Chor schätzen, gehören Herbert Blomstedt, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Riccardo Muti, Andris Nelsons oder Giovanni Antonini. Für seine CD-Einspielungen erhielt der BR-Chor zahlreiche hochrangige Preise, so etwa den *Diapason d'or* 2018 für die CD mit Rachmaninows *Glocken*, die auch für den Grammy nominiert war.

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Due to the special homogeneity of its sound and its stylistic versatility that covers all areas of choral singing – from medieval motets to contemporary works and from oratorios to operas – the Bavarian Radio Chorus is held in the very highest regard worldwide. Since 2003, Mariss Jansons has been the chief conductor of the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks and the Bavarian Radio Chorus. In 2016, Howard Arman became the Chorus's Artistic Director. In the *musica viva* series as well as in its own subscription concerts, the Chorus makes a name for itself regularly with world premieres. Guest performances have taken it to Asia as well as to the major festivals in Lucerne and Salzburg. The Bavarian Radio Chorus often performs together with top European orchestras, including the Berlin Philharmonic and the Staatskapelle Dresden, as well as original instrument ensembles such as Concerto Köln or the Akademie für Alte Musik Berlin. Conductors who appreciate working with the Chorus include Herbert Blomstedt, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Riccardo Muti, Andris Nelsons and Giovanni Antonini. The Bavarian Radio Chorus has received numerous prestigious awards for its CD recordings – one of them being the *Diapason d'or* in 2018 for the CD with Rachmaninov's *The Bells*, which was also nominated for a Grammy.

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

1952 gegründet, hat sich das Münchner Rundfunkorchester im Lauf seiner über 65-jährigen Geschichte zu einem Klangkörper mit einem enorm breiten künstlerischen Spektrum entwickelt. Konzertante Operaufführungen in den Sonntagskonzerten und die Reihe *Paradisi gloria* mit geistlicher Musik des 20./21. Jahrhunderts gehören ebenso zu seinen Aufgaben wie Kinder- und Jugendkonzerte mit pädagogischem Begleitprogramm, unterhaltsame Themenabende oder die Aufführung von Filmmusik.

Chefdirigenten des Münchner Rundfunkorchesters waren u.a. Kurt Eichhorn, Giuseppe Patané, Roberto Abbado und Marcello Viotti; von 2006 bis Sommer 2017 war Ulf Schirmer Künstlerischer Leiter des Klangkörpers. Mit spannenden Wiederentdeckungen im Bereich Oper und Operette oder auch Uraufführungen in der Reihe *Paradisi gloria* setzte er inhaltliche Akzente. Im Rahmen einer Kooperation mit der Theaterakademie August Everding werden regelmäßig seit Beginn seiner Amtszeit Musiktheaterprojekte für die szenische Aufführung im Prinzregententheater erarbeitet. Zum Engagement des Orchesters auf dem Gebiet der Nachwuchsförderung gehört z.B. auch die Mitwirkung beim ARD-Musikwettbewerb. Chefdirigent seit der Saison 2017/2018 ist der gebürtige Kroatie Ivan Repušić.

Ergänzend zu den Verpflichtungen an seinem Heimatort tritt das Münchner Rundfunkorchester regelmäßig bei Gastkonzerten und im Rahmen von Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Kissinger Sommer, dem Richard-Strauss-Festival in Garmisch-Partenkirchen und dem Festival der Nationen in Bad Wörishofen auf. Dabei hat es mit herausragenden Künstlern zusammengearbeitet, darunter Edita Gruberová, Diana Damrau oder auch der Cellist Mischa Maisky. Bei den Salzburger Festspielen begleitete es u. a. Anna Netrebko, Elīna Garanča, Juan Diego Flórez, Rolando Villazón und Plácido Domingo. Weitere Highlights waren etwa Gastspiele an der Opéra Royal in Versailles, im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins sowie in Budapest und Zagreb. Dank seiner CD-Einspielungen ist das Münchner Rundfunkorchester kontinuierlich auf dem Tonträgermarkt präsent. Besonders hervorzuheben sind hier zahlreiche Musiktheater-Gesamtaufnahmen sowie hochkarätige Sängerporträts z. B. mit Véronique Gens, Jodie Devos, Anna Bonitatibus, Marina Rebeka, Krassimira Stoyanova, Pavol Breslik und Klaus Florian Vogt.

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

The Münchner Rundfunkorchester was founded in 1952, and, in the course of its 65-year history, has developed into an ensemble with a wide-ranging artistic spectrum. Concert performances of operas with outstanding singers at the Sunday Concerts and the *Paradisi gloria* series with 20th- and 21st-century sacred music are as much a part of its activities as children's and young people's concerts with accompanying educational programmes, entertaining theme evenings in the "Wednesdays at 7:30" series, or performances of music from film scores.

The Chief Conductors of the Münchner Rundfunkorchester have included Kurt Eichhorn, Giuseppe Patane, Roberto Abbado and Marcello Viotti. From 2006 to 2017, Ulf Schirmer served as Artistic Director of the Münchner Rundfunkorchester; with a repertoire that also includes rediscoveries in the area of opera and operetta, Ulf Schirmer also set trends in programme content. From the start of his tenure onwards, as part of a cooperation with the August Everding Theatre Academy, music theatre projects for staged performances in Munich's Prinzregententheater took place on a regular basis every season. The orchestra is also fully committed to the task of promoting the musicians of tomorrow, with such activities as participation in the ARD International Music Competition. The Croatian Ivan Repušić has been the orchestra's Chief Conductor since the start of the 2017/2018 season.

In addition to its duties at its home base of Munich, the Münchner Rundfunkorchester also makes regular appearances at guest concerts and at such well-known festivals as the Salzburg Festival, the Kissingen Summer, the Richard Strauss Festival in Garmisch-Partenkirchen and the Festival of the Nations in Bad Wörishofen. On occasions like these, it has collaborated with major artists like Edita Gruberová, Diana Damrau or the cellist Mischa Maisky. At the Salzburg Festival it has accompanied among others Anna Netrebko, Elīna Garanča, Juan Diego Flórez, Rolando Villazón and Plácido Domingo. Recent highlights have included guest appearances at the Opéra Royal in Versailles, the Golden Hall of the Musikverein in Vienna, and also in Budapest and Zagreb. Thanks to its CD recordings, the Münchner Rundfunkorchester maintains a continuous presence on the audio market. Particularly worthy of mention here are numerous complete opera recordings as well as prestigious "singer portraits", including those of artists like Véronique Gens, Jodie Devos, Anna Bonitatibus, Marina Rebeka, Krassimira Stoyanova, Pavol Breslik and Klaus Florian Vogt.



CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS



MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

