

cpo

Franz Lehár
Giuditta

Libor · Schukoff · Scherwitzl · Simon

Chor des Bayerischen Rundfunks · Münchner Rundfunkorchester
Ulf Schirmer





Franz Lehár

Franz Lehár (1870–1948)

GIUDITTA

Musikalische Komödie in fünf Bildern

Libretto: Paul Knepler & Fritz Löhner-Beda · Dialogregie: Ralf Eger

Christiane Libor, Sopran
Laura Scherwitzl, Sopran
Nikolai Schukoff, Tenor
Ralf Simon, Tenor
Mauro Peter, Tenor

Christian Eberl, Bariton

Rupert Bergmann, Bassbariton

Frank Manhold, Sprechrollen

Giuditta
Anita, ein Fischermädchen
Octavio, Hauptmann
Pierrino, Obsthändler
Sebastiano, der Wirt; Erster Straßensänger;
Der Oberst, Adjutant des Herzogs (Sprechrolle);
Kellner (Sprechrolle)
Zweiter Straßensänger;
Antonio, Leutnant (Sprechrolle)

Manuele Biffi, Giudittas Mann;
Professor Martini
Lord Barrymore; Der Herzog

Chor des Bayerischen Rundfunks

(Einstudierung: Jörn Hinnerk Andresen)

Münchner Rundfunkorchester

Ulf Schirmer

CD 1

- | | | |
|----|--|-------|
| 1 | Nr. 1 Vorspiel und Ensemble-Szene <i>Halli, hallo! Ihr Leute!</i> (Pierrino, Chor) | 7'40 |
| 2 | Dialog <i>Anita, meine Süßel!</i> (Pierrino, Anita) | 0'33 |
| 3 | Nr. 2 Duett <i>Uns ist alles einerlei...</i> (Anita, Pierrino) | 2'51 |
| 4 | Dialog <i>Hier, mein kleines Vögelchen</i> (Manuele, Wirt) | 0'41 |
| 5 | Nr. 3 Spielduett <i>Alle Tag nichts als Müh' und Plag'</i> (Manuele, Wirt) | 2'05 |
| 6 | Dialog <i>Ist das die Osteria</i> (Octavio, Antonio, Wirt) | 0'40 |
| 7 | Nr. 4 Auftrittslied <i>Freunde, das Leben ist lebenswert!</i> (Octavio, Chor) | 3'07 |
| 8 | Dialog <i>Wirt! Noch eine Flasche</i> (Octavio, Antonio, Wirt) | 0'33 |
| 9 | Nr. 5 Auftrittslied & Duettsszene <i>Ah! Wohin will es mich treiben?</i>
(Giuditta, Octavio, Antonio) | 12'51 |
| 10 | Nr. 5a Spielszene <i>O Signora, o Signorina</i> (Octavio, Wirt, Manuele) | 2'53 |
| 11 | Dialog <i>Giuditta!</i> (Octavio, Manuele, Giuditta) | 1'29 |
| 12 | Nr. 6 Finale (Giuditta, Manuele, Anita, Pierrino, Wirt, Chor) | 11'11 |
| 13 | Nr. 7 Melodram und Duett <i>Zwei, die sich lieben...</i> (Anita, Pierrino) | 4'30 |
| 14 | Dialog <i>Pierrino, Anita!</i> (Giuditta, Anita, Pierrino) | 1'39 |
| 15 | Nr. 7a Reminiszenz <i>Schönste der Frau'n...</i> (Octavio) | 0'34 |

16	Dialog <i>Octavio, schau, wir haben Besuch</i> (Giuditta, Octavio, Anita, Pierrino)	1'14
17	Nr. 8 Duett <i>Schön wie die blaue Sommernacht</i> (Giuditta, Octavio)	3'52
18	Nr. 9 Finaletto <i>Zwei, die sich lieben...</i> (Anita, Pierrino)	2'05
19	Nr. 9a Intermezzo	4'02

T.T.: 64'33

CD 2

1	Nr. 10 Chor der Soldaten, Melodram und Duett <i>Uns're Heimat ist die Wüste</i> (Octavio, Antonio, Chor)	5'53
2	Nr. 11 Lied <i>Du bist meine Sonne!</i> (Octavio)	3'28
3	Nr. 12 Finale <i>Giuditta! Was machst du hier?</i> (Giuditta, Octavio, Antonio, Chor)	12'18
4	Nr. 12a Entr'acte	5'51
5	Nr. 13 Tanzlied <i>In einem Meer von Liebe</i> (Giuditta, Chor)	4'45
6	Nr. 13a Abgang	0'33
7	Dialog <i>Anita, mein Abendkleid</i> (Giuditta, Anita, Martini)	0'59
8	Nr. 14 Lied <i>Ja, die Liebe ist so wie ein Schaukelbrett</i> (Martini)	3'42
9	Dialog <i>Danke, meine Lieben</i> (Martini, Giuditta, Anita, Pierrino)	1'42
10	Nr. 15 Duett <i>Komm, komm, wir wollen fort von hier!</i> (Anita, Pierrino)	4'01

11	Dialog <i>Ein blaues Auto?</i> (Giuditta, Martini, Barrymore)	0'56
12	Nr. 16 Lied <i>Meine Lippen, sie küssen so heiß</i> (Giuditta, Chor)	5'19
13	Nr. 16a Tanz, Melodram (Giuditta, Barrymore)	1'51
14	Dialog <i>Guten Abend der Herr</i> (Octavio, Martini, Kellner, Anita)	2'03
15	Nr. 17 Finale (Octavio, Martini, Barrymore, Giuditta, Chor)	6'45
16	Nr. 17a Vorspiel	4'11
17	Dialog <i>Alles ist hergerichtet</i> (Adjutant, Octavio)	1'09
18	Nr. 18 Lied <i>Schönste der Frauen</i> (Octavio)	3'40
19	Dialog <i>Signora Giuditta</i> (Adjutant, Giuditta)	0'24
20	Nr. 18a Reminiszenz (Giuditta)	0'14
21	Nr. 19 Szene <i>Octavio! Octavio!</i> (Giuditta, Octavio)	5'52
22	Dialog <i>Seine Hoheit ist eingetroffen</i> (Adjutant)	0'09
23	Nr. 20 Finaletto <i>Schönste der Frau'n</i> (Herzog, Giuditta, Adjutant, Octavio)	2'10

T.T.: 78'05

»Giuditta«

Handlung

I. Bild

Marktplatz in einer südlichen Hafenstadt.

Pierrino will mit seiner geliebten Anita nach Afrika ziehen, um dort ein unbeschwertes Leben als Künstler zu führen. Zuversichtlich verkauft er all sein Hab und Gut auf dem Markt. Anita ist anfangs noch etwas skeptisch, lässt sich aber von Pierrinos Optimismus und der Hoffnung auf ein besseres Leben mitreißen. Noch am selben Abend soll ihre Reise losgehen. Währenddessen unterhalten sich der Wirt Sebastiano und Manuele Biffi in einer Schenke über Manueles schöne Gattin Giuditta. Octavio, ein junger Offizier, tritt auf. Er hört Giuditta auf einem Balkon über der Schenke singen und ist sofort von ihrer Schönheit und ihrer Stimme begeistert. Auch Giuditta fühlt sich zu ihm hingezogen. Als sie erfährt, dass Octavio nach Nordafrika, in die Heimat ihrer Mutter, versetzt wurde, beschließt sie, den eifersüchtigen Manuele zu verlassen und mit Octavio zu gehen. Sie spürt, dass Octavio ihr die Liebe geben kann, die sie sich schon so lange vergeblich von ihrem Gatten gewünscht hatte. Am Abend verlassen mit dem Schiff nicht nur Pierrino und Anita, sondern auch die Soldaten sowie Octavio und Giuditta die sizilianische Hafenstadt.

II. Bild

Garten vor Octavios Villa in einer kleinen Garnisonsstadt an der Nordküste Afrikas.

Octavio und Giuditta sind überglücklich. Die Kunstertournee von Pierrino und Anita hingegen ist gescheitert. Da sie kein Geld mehr haben, suchen sie Giuditta auf, die eine Freundin geworden ist, und klagen ihr

Leid. Pierrino will nach Hause zurückkehren, Anita möchte sich dieser Schmach nicht ausliefern. Giuditta bietet ihr an, als Zofe bei ihr in Afrika zu bleiben, und gibt Pierrino das Geld für die Heimreise. Dort will er als Obsthändler Geld verdienen und dann endlich Anita heiraten. Octavio kommt heim und besingt mit Giuditta das gemeinsame Liebesglück. Während es Pierrino gelingt, Anita noch für eine gemeinsame Nacht zu gewinnen, wird Octavios Glück getrübt: Antonio überbringt ihm einen Marschbefehl.

III. Bild

Zelllager der Soldaten.

Octavio weiß nicht, wie er Giuditta von dem Marschbefehl erzählen soll, denn er hat Angst, sie dadurch zu verlieren. Da Octavio die ganze Nacht nicht nach Hause gekommen ist, geht Giuditta ins Lager der Soldaten, um nach ihm zu sehen. Schwere Herzensgeste er, dass er von ihr Abschied nehmen muss. Giuditta überzeugt Octavio, doch bei ihr zu bleiben. Er will für ihre Liebe seinen Dienstverletzen und das Militär verlassen. Erst in letzter Minute entscheidet er sich dagegen, als sein Freund Antonio ihn einen Deserteur nennt. Giuditta bleibt alleine zurück.

IV. Bild

Das Nachtlokal Alcazar in einer großen Stadt Nordafrikas.

Im Alcazar ist Giuditta als Sängerin und Tänzerin der Anziehungspunkt des Etablissements. Anita ist noch immer als Zofe bei Giuditta. Pierrino betritt das Nachtlokal. Er hat sich seine bescheidene Existenz als Obsthändler wieder aufgebaut und möchte jetzt seine geliebte Anita zu sich nach Italien holen. Giuditta ist

unglücklich über den Verlust von Octavio und betrachtet ergriffen das glückliche Paar, das nur den Wunsch hat, sich zu lieben. In der Garderobe erfährt Giuditta von Martini, dass der reiche Lord Barrymore ein Auge auf sie geworfen hat und mit ihr ausgehen möchte. Schließlich gelingt es Barrymore, Giuditta zu einem Souper einzuladen; als Geschenk legt er ihr eine Perlenkette um. Dabei werden sie von dem unglücklichen Octavio beobachtet, der nun doch seinen Militärdienst quittiert hat und Giuditta zurückgewinnen wollte.

V. Bild

Kleiner, intimer, sehr eleganter Gesellschaftsraum in einem mondänen Großstadt-Hotel.

Vier Jahre später arbeitet Octavio, der Giuditta immer noch nicht vergessen hat, als Pianist in der Bar eines mondänen Hotels. Während die Kellner das Abendessen für zwei Personen vorbereiten, erklären sie Octavio, was er spielen soll. Plötzlich erscheint Giuditta und steht unerwartet vor dem ungläubigen Octavio. Das Abendessen ist für sie und Barrymore gedacht, mit dem sie immer noch zusammen ist und der ihr ein Leben in der besseren Gesellschaft ermöglicht hat. Sie ist jetzt eine Dame von Welt. Erschüttert muss sie von Octavio erfahren, dass dieser sie damals aus dem Alcazar holen wollte, um mit ihr zu leben. Giuditta versichert Octavio, dass sie zwar mit Barrymore lebe, ihr Herz aber immer noch für Octavio schlage. Doch es ist zu spät: Octavio ist zu verletzt, er sieht keine Möglichkeit mehr für ihre Liebe. Enttäuscht und am Boden zerstört verlässt Giuditta die Bar.

Anita Švach

„Es war ein Märchen...“

Giuditta – Franz Lehárs Schwanengesang

„Es war ein Märchen“. Mit diesen denkwürdigen Worten nimmt Octavio, der Held von Franz Lehárs letztem Werk *Giuditta* seinen Hut und tritt ab. Er besiegelt damit nicht nur das traurige Ende dieser Operette, sondern das der ganzen Gattung, weiß er doch längst die Antwort auf seine Frage: „Wo ist das Lied der Liebe?“ „Es ist schon längst verklungen.“

Der tiefere Sinn dieses gesungenen Menetekels musste dem Publikum der Uraufführung am 20. Januar 1934 freilich verborgen bleiben. Schließlich meinte es, einem der Höhepunkte der Operettengeschichte beizuwohnen: dem Einzug des Altmeisters Franz Lehár in die heiligen Hallen der Wiener Staatsoper. Alle äußeren Anzeichen verliehen diesem symbolhaften Ereignis die Aura des Außergewöhnlichen. Die Titelrolle verkörperte in blendender Schönheit die junge Jarmila Novotna. Richard Tauber lieh dem Octavio den süßen Schmelz seiner legendären Stimme. Wiens Operettenliebbling Hubert Marischka hatte opulent inszeniert. Und am Pult des berühmten Opernorchesters stand der Komponist selbst. 120 Rundfunkstationen übertrugen live und machten diese „Sensation der Sensationen“ zum medialen Großereignis.

Die Presse sprach von Caruso-Preisen, die für die wenigen überhaupt verfügbaren Karten zu bezahlen waren, denn es war „ausverkaufter als ausverkauft. Man kann mit Hof- und Regierungsräten oder sogar mit der Schwester der Freundin des Schneiders von Richard Tauber bekannt sein, man bekommt trotzdem, schon seit Wochen, keine Karten mehr!“

Ganz Wien wollte Zeuge sein, wenn sich Franz Lehár die so lange verschlossenen Pforten der Oper öffneten. Er selbst trug, wie die Wiener Allgemeine Zeitung

attestierten, „die unverhoffte Staatsoperngnade in aller Demut eines ebenso weiffremden wie entgegenkommend selbstbewußten Künstlers“ – und blühte als Dirigent der Wiener Philharmoniker förmlich auf, was diese nach der Pause mit Klopfen auf ihre Pulte quittierten. Der Abend nahm einen turbulenten Verlauf, das Publikum war im Operettenrausch, verlangte das siebente Taubertlied dreimal zur Wiederholung, bejubelte den Tango, den der Tenor mit Jarmila Novotna auf den Brettern der ehrwürdigen Bühne tanzte. Kurzum: „Sensation über Sensation. Staatsoper, Lehár, Tauber, Marischka – alles auf einmal! Herz, was willst du mehr!“

Mit seinem letztem Bühnenwerk war Lehár also endlich gelungen, was ihm mit seinem ersten – dem „lyrischen Drama“ *Kukuška* – noch verwehrt geblieben war. Denn seit der Uraufführung 1896 in Leipzig hatte der junge Komponist keinen sehnlischeren Wunsch gehabt, als *Kukuška* im legendären Haus am Ring unterzubringen. Mit diesem kühnen Vorsatz war er 1899 selbst nach Wien gekommen, wenn auch vorerst nur als Militärkapellmeister. Doch der damalige Direktor der k.u.k. Hofoper hieß Gustav Mahler. Zwar war er „vom Libretto sehr begeistert“, aber „enttäuscht, als er die Musik Lehárs kennenlernte, die ihm noch als eine Anfängerarbeit schien“, wie der mit beiden befreundete Journalist Ludwig Karpath überlieferte. Schenkt man ihm Glauben, war „Franz Lehár ein geknickter Mann. Noch war sein Ehrgeiz zu groß, als daß er daran gedacht hätte, in der Operette sein Heil zu suchen.“ Dass er es dann tatsächlich bei der Operette finden sollte, ist die Ironie seines Schaffens, auch wenn er selbst erst nach dem überwältigenden Triumph seiner *Lustigen Witwe* davon überzeugt war.

Es mussten viele erfolgreiche Operettenjahre vergehen, bis der Komponist wieder mit der Wiener Oper in Berührung kam. Nicht zuletzt aufgrund der prekären

finanziellen Situation Anfang der dreißiger Jahre sah sich die neue Direktion unter Clemens Krauss gezwungen, ihr Budget mit Hilfe der leichten Muse zu sanieren und jede zweite Spielzeit eine Operette zu spielen. So kam auch der Name Franz Lehár ins Spiel, obwohl ihm Krauss alles andere als wohlgesonnen war. Trotzdem ließ er sich am 22. Oktober 1932 die noch in Arbeit befindliche *Giuditta* vom Komponisten selbst vorspielen und äußerte sich zunächst beifällig, hatte nur gewisse Bedenken, „ob Meister Lehár die Instrumentierung für das Philharmonische Orchester voll und ganz gelingen werde.“ Im Januar 1933 sagte er dann doch ab. „Meister Lehár“, begreiflicherweise gekränkt, wollte das Werk schon zurückziehen, doch Hubert Marischka, damals nicht nur Direktor des Theaters an der Wien, sondern auch sein Verleger, wusste eine bessere Lösung. Er überredete den Komponisten, die inzwischen weitgehend vollendete Musik doch gleich den für die Oper zuständigen Politikern vorzuspielen. Und siehe: Sowohl der Unterrichtsminister Prof. Rintelen als auch der neue Generalintendant der Bundestheater Dr. Pertner waren entzückt und unterstützen die Annahme *Giudittas* an der Staatsoper mit allen erdenklichen Mitteln. Der hausintern bereits umstrittene Direktor Krauss musste sich zähneknirschend fügen und tat offiziell kund: „Es war seit langer Zeit mein Lieblingsgedanke, ein Werk Franz Lehárs in der Staatsoper zur Aufführung zu bringen.“

Für Marischka und Lehár war die Staatsopernpremiere freilich teuer erkauf. Komponist und Verlag verzichteten auf 40% der sonst üblichen Tantiemen. Marischka war sogar bereit, die Inszenierung ehrenamtlich, also ohne Honorar, zu übernehmen. Als aber die Verwaltung der Staatsoper an Lehár selbst herantrat und um Beteiligung an den immensen Ausstattungskosten von 32.000 Schilling bat, war für ihn die Grenze des Zumutbaren erreicht. Er lehnte empört ab. Die Oper kam trotzdem

auf ihre Kosten. Schließlich brachten schon die ersten 23 Vorstellungen im Frühjahr 1934 der Staatoper Einnahmen von 281.000 Schilling. Nachdem allein am Premierenabend 44.000 Schilling, die höchste aller damals je erzielten Operneinnahmen, verbucht wurden, soll Clemens Krauss gesagt haben: „Der Kassenerfolg hat meine schlimmsten Erwartungen überboten.“

„Aufrichtig gönnen wir Lehár seinen Triumph, freuen uns mit ihm. Freuen uns vielleicht nicht minder auf seine nächste Operette, und dies in umso gesteigertem Maße, je operettenhafter, je lustiger, je weniger getrübt sie von Opernwendungen sein wird.“ Hinter diesem Lob von Julius Korngold, Wiens damaligen Kritikerpapst, verbarg sich die oft gestellte, alte Lehár-Frage: Ist es eine Operette? Ist es eine Oper? Der Komponist selbst entzog sich ihrer Beantwortung auf seine Weise: „Die Autoren und ich nannten unser Werk eine ‚musikalische Komödie‘, weil wir glaubten, daß es sich nicht leicht in eine der eingeführten Gattungen einreihen lasse.“ Für Julius Korngold hingegen war *Giuditta* weder musikalische Komödie noch Spieloper, wie es im Textbuch zunächst noch geheißener hatte, sondern, „allenfalls eine Oper mit Operetteneinschlag wie ja vorher schon die Operette mit Operneinschlag Lehárs Ideal war.“

So hatte der Komponist schon 1910 orakelt, „daß es zwischen Oper und Operette, was künstlerische Qualität anlangt, bald keine Scheidewand mehr geben wird“. Vierundzwanzig Jahre später schien die Zeit endlich reif dafür zu sein, waren doch die einzigen Novitäten der Wiener Staatoper in der Spielzeit 1933/34 Lehárs „Musikalische Komödie“ *Giuditta* und die „Lyrische Komödie“ *Arabella* von Richard Strauss. Ironischerweise hatte sein damals bereits verstorbener Librettist Hugo von Hofmannsthal gerade dieses Werk in dezidiert Konkurrenz zur Operette konzipiert, wovon er seinen Komponisten, dem schon das Textbuch zu sehr „nach

Lehár gerochen“ hatte, allerdings erst noch überzeugen musste: „Wenn sich... zu einem weniger von Musik gelangen ließe, wenn die Führung, die Melodie etwas mehr in die Stimme gelegt werden und das Orchester... sich der Stimme subordinieren würde – so wäre, für ein Werk dieser Art, der Operette ihr Zauberring entwunden, mit dem sie die Seelen der Zuhörenden so voll bezwingt!“

Hofmannsthal's Rechnung ging bekanntlich nicht auf. Trotz der Protektion des mit Richard Strauss befreundeten Clemens Krauss gelang es *Arabella* nicht einmal auf eigenem Terrain, der Operette ihren Zauberring zu entwenden. Mit 44 gegenüber 20 Vorstellungen entschied *Giuditta* den Vergleich deutlich für sich. Dass Ernst Kreneks *Karl V.*, ein lang geplantes Auftragswerk, abgesetzt und stattdessen *Giuditta* gespielt wurde, war laut Lehár-Biograph Ernst Decsey bezeichnend für die Situation der zeitgenössischen Musik. „Je mehr Unverständlichkeitsopern sie gebar, je mehr Atonalität ihrem kreißenden Schoß entstieg, desto sicherer arbeitete sie ihm in die Hände; denn er, Lehár, besitzt die betörende, süßschmeckende, nachsummbare, dreimal nach Wiederholung verlangende, häuserfüllende Lehár-Melodie.“

In *Giuditta* trägt die Lehár-Melodie dem Anlass entsprechend ein orchestrales Prunkgewand, das bisweilen etwas pompös geraten ist. Vor allem die Bläserbesetzung hat der Komponist verstärkt: drei statt der operettenüblichen zwei Flöten, Englischhorn, Bassklarinette, Kontrafagott, drei statt sonst zwei Trompeten und Bass-tuba. Das Opernorchester, darunter viele Philharmoniker, dankte es ihm mit weiteren Konzerteinladungen. Erstmals in der Operettengeschichte erschien bereits vor der Premiere eine gedruckte Orchesterpartitur. Für Lehár blieb *Giuditta* zeitlebens sein „liebstes Kind. In *Giuditta* habe ich etwas hineinlegen können, was aus meinem tiefsten Innern geschöpft worden ist. Ich habe mir eine

besonders sorgfältige Instrumentierung, wie sie das reich und so wundervolle Orchester der Staatsoper auch verlangt, ebenso angelegen sein lassen wie wirkungsvolle Behandlung der Singstimmen und Gewähltheit der Thematik. Mit *Giuditta* habe ich mein Bestes gegeben.“

Der „Gewähltheit der Thematik“ zum Trotz wollte Lehár aber auch in diesem Werk nicht auf seine bewährten Operettengredienzen verzichten. Und so gibt es auch in *Giuditta* das obligate Buffopaar der Operette mit seinen Nachtänzern. Doch nicht nur diese beiden äußern sich in genretypischen Tanzrhythmen, sondern auch das seriöse Paar. Sowohl Giudittas großes Lied „Meine Lippen, sie küssen so heiß“ als auch Octavios Auftrittsnummer „Freunde, das Leben ist lebenswert“ enden mit einem Walzerrefrain; ihr Duett „Schön wie die blaue Sommernacht“ entspricht rhythmisch zwar der berühmten Habanera aus *Carmen*, lässt sich jedoch, wie von Tauber und Novotna gezeigt, ohne Weiteres auch als Tango tanzen.

Nur die eigentlich dramatischen Momente der Handlung, durch leitmotivischen Gebrauch liedhafter Melodiefragmente mehr oder minder plakativ illustriert, beziehen ihren Impetus von der Oper, wenn auch der des Verismo. Diese eigentümliche Mischung „populärer Melodien“ und „dramatischer Illustration“, wie Lehár selbst formulierte, war im Kontext moderner Opernästhetik längst ein Anachronismus geworden. Im Kontext der Unterhaltungskultur freilich war solch mosaikhafte Montagetechnik durchaus aktuell und verweist nicht zuletzt auf die Filmmelodramen Hollywoods. Deren opulenter Sound wurde zwar erst kurz danach von Erich Wolfgang Korngold, Exilwiener und Sohn des Kritikerpapstes Julius Korngold, geprägt, scheint aber, wie es bereits in einer *Giuditta*-Besprechung hieß, „von Korngold dem erfahreneren Lehár abgelauscht zu sein“. Das Nebeneinander der Stilebenen und ihre raffinierte

Durchdringung erinnert freilich nicht nur musikalisch an die großen Kinomelodramen der Zeit.

Auch das Libretto ist reines Kintopp. Allein die beinahe filmische Aufteilung in fünf Bilder geht über die übliche, dreiaktige Operettendramaturgie hinaus und bietet Gelegenheit zu üppiger Szenerie, die den Wüstenfilmen Rudolf Valentinos in nichts nachsteht. Auch Giuditta selbst scheint geradewegs aus dem Arsenal des Stummfilms zu stammen – eine femme fatale, die – wie schon die Handlung – aus der Paraphrase von Bizets *Carmen* ihre Opernrealität bezieht. Freilich verführt sie, wie Lehár versicherte, „ohne es zu wollen“, ist also weniger Carmen als Lulu, nicht umsonst eine weitere Stummfilm- und Opernheldin der Zeit. Ihr Opfer Octavio, beziehungsreich nach Taubers Glanzrolle in Mozarts *Don Giovanni* benannt, ist ähnlich passiv wie dieser. Unfähig zum dramatischen Konflikt von Liebe und Pflicht, wie ihn Don José in Bizets *Carmen* noch ausfocht, bleibt dem unentschlossen zwischen Gehorsam und Fahnenflucht Schwankenden jede Tragik verwehrt. Während Don José die Geliebte konsequenterweise ermordet, verfällt sein Nachfahre der stummen Verzweiflung. Sein Ende als Hotelipantist ist von solch prosaischer Nüchternheit, dass die Kolportagehandlung hier eine geradezu gespenstische Realität gewinnt. Wie das zeitgenössische Kino beschreibt Lehárs „musikalische Komödie“ ungewollt das, was sie verdrängt, als Zeitangabe jedoch ausdrücklich benennt: „die Gegenwart“.

Und die Gegenwart des Jahres 1934 war problematisch genug. In Deutschland war seit einem Jahr Adolf Hitler an der Macht, in Österreich der diktatorisch regierende Bundeskanzler Engelbert Dollfuß, der im März 1933 das Parlament aufgelöst und damit den Weg zum autoritären Ständestaat geebnet hatte. Er wurde von Mussolini protegert und Italien damit zum wichtigsten Verbündeten Österreichs. Das hatte auch Folgen für die

Handlung von *Giuditta*. Sie wurde kurzerhand von Spanien nach Italien verlegt und aus dem ursprünglichen Fremdenlegionär ein italienischer Offizier.

„Als gewissenhafter Regisseur“ begab sich der mit der Inszenierung betraute Hubert Marischka im Mai 1933 zu Vorstudien an die Originalschauplätze „Sizilien und Tripolis“. Nicht ohne Hintergedanken wurde diese Kreuzfahrt auf der „Conte Biancamona“ vom staatlichen Reisebüro Italia bezahlt. Und tatsächlich bekannte Marischka bei seiner Heimkehr, dass er „Mussolini Italien bewundere“. Dass kurz darauf die Generalintendantin den widerstrebenden Direktor Clemens Krauss drängte, *Giuditta* auf den Spielplan zu setzen, dürfte also mehr als ein Zufall gewesen sein.

Dem Komponisten wiederum legte der mit ihm und Mussolini befreundete ungarische Journalist Geza Herczeg nahe, das Werk dem Duce persönlich zu widmen. Schließlich hatte der Lehár schon 1924 bei einer Privataudienz die *Frasquita*-Serenade auf seiner Geige vorgespielt. Auf einer Karikatur, welche diese historische Begegnung festhielt, werden Mussolini die prophetischen Worte in den Mund gelegt: „Carissimo maestro, da Sie mit der *Gelben Jacke* [der Urfassung des *Land des Lächelns*] so großen Erfolg hatten, sollten Sie jetzt eine Operette *Das schwarze Hemd* schreiben.“ In der irrigen Meinung, es handele sich bei *Giuditta* um eine solche Operette, wurden „Buch und Klavierauszug gebunden und mit dem Ausdruck tiefster Ergebenheit nach Rom expediert“, wie Lehárs Kollege Bernard Grun kolportierte. Doch schon bald erhielt er beides postwendend zurück – mit dem rüden Vermerk, „daß seine Exzellenz das Ansinnen einer Widmung mit Empörung ablehne. Die Hauptfigur des Stückes – ein Offizier, der eines Weibes wegen fahnenflüchtig wird – sei im faschistischen Italien völlig undenkbar!“

Kaum drei Wochen nach der Uraufführung von *Giuditta* kam es in Wien zu bürgerkriegsähnlichen Zuständen. Der Aufstand des verbotenen republikanischen Schutzbundes wurde von Dollfuß blutig niedergeschlagen. Nur wenige Monate später wurde er selbst von den Nazis erschossen. Doch sollte es noch fast vier Jahre dauern, ehe sie auch in Wien die Macht übernahmen, nämlich genau vier Tage nach der letzten Aufführung der *Giuditta* am 7. März 1938. Es war bezeichnenderweise auch die letzte Vorstellung, die Richard Tauber in der Wiener Staatsoper sang. Nach dem „Anschluss“ Österreichs ging er ins Exil – wie Octavio im Schlussbild von *Giuditta*. Ihm folgten Jarmila Novotna, die Sängerin der Titelrolle, und Librettist Paul Knepler. Sein Mitarbeiter Fritz Löhner-Beda hingegen wurde verhaftet und 1942 in Auschwitz ermordet.

Gelieben ist nur Franz Lehár, einst von Dollfuß, jetzt von Hitler hofiert. Wie seinen Helden Octavio hatte ihn längst jenes fatalistische „Überstehen des eigenen Untergangs“ ereilt, das für Theodor W. Adorno den Faschismus schon damals kennzeichnete. Als letzte Operette einer glanzvollen Epoche, der die Nationalsozialisten ein vorzeitiges Ende setzten, blieb *Giuditta* daher auch im Dritten Reich ein zwiespältiges Werk, das nur selten den Weg auf die Bühne fand.

Unabhängig von der historischen Katastrophe, in deren Schatten die „musikalische Komödie“ von Anfang an stand, ist *Giuditta* selbst ein Werk des Abschieds – nicht zuletzt des Abschieds der Operette von sich selbst. Denn mit Lehárs Schwanengesang verstummt auch bald das ganze Genre. War einst Operette – als Travestie der Oper bei Offenbach – entstanden aus dem schlechten Gewissen erster Musik, travestierte in *Giuditta* Operette schließlich zur Oper: Das schlechte Gewissen der leichten Musik ereilte sich selbst. Das Telos der Operette scheint ihr Verschwinden – an ihrem Ende steht, wie

Lehár selbst konstatierte „die Resignation. Glücklich, der dann wie Octavio in meiner *Giuditta* all das Böse, das er erlebt, vergessen, vom Schönen und Guten aber, das ihm geschenkt wurde, Abschied nehmen kann mit dem erklärenden Schlusswort: 'Es war ein Märchen...'"

Stefan Frey

Laura Scherwitzl

Nach ersten Auftritten als Kind an der Wiener Volksoper und am Wiener Burgtheater studierte Laura Scherwitzl in ihrer Heimatstadt Wien Gesang, Klassische Operette, Ballett und Steptanz. 2008 war die Sopranistin zweifache Preisträgerin beim Nico-Dostal-Operettenwettbewerb. Zu ihrem Repertoire zählen Adele (*Die Fledermaus*), Nuri (*Tiefland*) und Eliza (*My Fair Lady*), aber auch Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro* und Gretel in Humperdincks *Hänsel und Gretel*.

Ab Januar 2015 hatte *Der Vetter aus Dingsda* im Staatstheater Oldenburg Premiere und Laura Scherwitzl gastierte als Hannchen: „... gesänglich und darstellerisch konnte vor allem Laura Scherwitzl als Hannchen mit einer ausgesprochen spritzigen Partie überzeugen...“ (Kreiszeitung.de)

Seit September 2015 ist Laura Scherwitzl freischaffend und hat Leipzig als Lebensmittelpunkt gewählt. Im Herbst und im Winter 2015/2016 konnte sie mit dem auf sie zugeschnittenen Tourneeprogramm Wiener Walzer Nacht u.a. am Gewandhaus Leipzig, in der Stadthalle von Bayreuth wieder große Erfolge feiern.

Die Sängerin freut sich besonders, bei den Seefestspielen Mörbisch 2016 unter der Intendanz von KS Dagmar Schellenberger als Riquette in Paul Abrahams Operette *Viktoria und ihr Husar* zu debütieren. Ebenfalls ist sie als Dolly Girot viermal in der Sommerarena Baden bei Wien in *Frasquita* zu erleben.

CHRISTIANE LIBOR

Die Sopranistin Christiane Libor studierte bis 1999 in ihrer Heimatstadt Berlin an der Hochschule für Musik Hanns Eisler. Sie gehörte der Liedinterpretationsklasse von Dietrich Fischer-Dieskau an und nahm Unterricht bei Julia Varady und Brigitte Fassbaender. 2008 debütierte sie bei den New Yorker Philharmonikern unter der Leitung von Kurt Masur. 2012 gab sie ihr US-Operndebüt in Seattle als Leonore (*Fidelio*). Zu ihrem Repertoire gehören neben den großen Wagner-Partien u.a. auch Feldmarschallin (*Der Rosenkavalier*), Primadonna/Ariadne (*Ariadne auf Naxos*), Agathe (*Der Freischütz*), Eglantine und Euryanthe (*Euryanthe*), Donna Anna (*Don Giovanni*) und Rosalinde (*Die Fledermaus*).

Konzertverpflichtungen führten Christiane Libor u.a. nach Japan, Spanien, Polen, Estland, Österreich, Italien, in die Niederlande, in die Schweiz, nach Amerika, nach Israel, zu den BBC Proms nach London, zum Bard-Music-Festival in die USA, zur Schubertiade Feldkirch, zum Richard Strauss Festival nach Garmisch-Partenkirchen und zu den Berliner und Wiener Philharmonikern.

Sie arbeitete mit Dirigenten wie Helmuth Rilling, Jaap van Zweden, Jörg Faerber, Kurt Masur, Markus Stenz, Ulf Schirmer, Philippe Jordan, Christoph Prick, Philippe Auguin, David Zinman, Ton Koopmann, Marc Minkowski, Sebastian Weigle, Lawrence Foster, Antoni Wit, Michael Schönwandt, Simone Young, Frieder Benius, Ingo Metzmacher sowie Marek Janowski. An der Semperoper Dresden war Christiane Libor bereits mehrfach zu Gast. In der Saison 2015/16 war/ist sie hier als Rosalinde (*Die Fledermaus*) zu erleben.

RALF SIMON

Mit seiner Paraderolle des Tamino in Mozarts *Zauberflöte* ist Ralf Simon regelmäßig zu erleben: so u.a. am Stadttheater Gießen und an der Staatsoperette Dresden. Am selben Haus, wo er zwei Spielzeiten lang Ensemblemitglied war, sang der Tenor z.B. auch die Titelrolle in Bernsteins *Candide* und Alfred in Strauss' *Fledermaus*.

Ausgebildet wurde der Sänger an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt. Anschließend war Ralf Simon Mitglied des Opernstudios an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf. Von 1997 bis 1999 folgte ein Engagement am Theater in Bremen. Ralf Simon machte mit Partien wie Hans in Smetanas *Verkaufter Braut*, Nemorino in Donizettis *L'elisir d'amore* und Tony in Bernsteins *West Side Story* auf sich aufmerksam. Zudem ist er als Lied- und Konzertsänger aktiv.

Zuletzt sang er den Lyonel in Flotows *Martha* mit der Oper Halle im Goethe theater Bad Lauchstädt und in der Alten Oper Frankfurt die Titelpartie des *Judas Macabaeus* von Händel. Und er sang in München die Welturaufführung des geistlichen Werkes von Enjott Schneider *Ordo Amoris*.

Auch auf CD-Einspielungen ist Ralf Simon zu hören, u. a. beim Label **cpo** in den Gesamteinspielungen von Johann Strauß' *Das Spitzentuch der Königin* und *La Périchole*, von Franz Lehárs *Das Fürstenkind*, Gustave Kerkers *Die oberen Zehntausend* sowie Lortzings *Regina*. Am Theater Magdeburg gastierte er in der Spielzeit 2014/2015 als Baron Kronthal in Lortzings *Der Wildschütz* und wird diese Partie auch 2015/2016 singen. 2015 gab er sein Rollendebüt als Lenskij in Tschaikowskis *Eugen Onegin* (Stadttheater Gießen).

NIKOLAI SCHUKOFF

Der in Graz geborene und am Salzburger Mozarteum ausgebildete Tenor Nikolai Schukoff pflegt ein vielseitiges Repertoire: Als Danilo in Lehárs *Lustiger Witwe* stand er ebenso auf der Bühne wie als Pollione in Bellinis *Norma* oder Dionysos in Henzes *Bassariden*. Der internationale Durchbruch gelang ihm ab 2006 mit Partien wie Max (*Der Freischütz*), Siegmund (*Die Walküre*) und Don José (*Carmen*). Großen Erfolg errang Nikolai Schukoff insbesondere mit der Partie des Parsifal, die ihn u.a. nach München, Dresden und Paris führte.

2011 war er mit Britten's *The Turn of the Screw* am Theater an der Wien zu erleben und interpretierte den Bacchus in Strauss' *Ariadne auf Naxos* sowie Grigori in Mussorgskys *Boris Godunow* in Valencia. Schukoff ist freischaffend tätig und hatte Engagements u.a. an der Opéra National de Paris, der Metropolitan Opera in New York und der Bayerischen Staatsoper München.

Neben seinen Opernauftritten wirkt er auch als Konzertsänger, so etwa in der Partie des Waldemar in Arnold Schönbergs Gurre-Liedern im Wiener Musikverein unter Zubin Mehta.

Im Sommer 2016 wird er im Teatro Municipal de Santiago den Jimmy Mahoney in Kurt Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* singen, und Ende 2016/Anfang 2017 wird er am Teatro Real de Madrid den Erik aus Wagners *Der fliegende Holländer* zum Besten geben.

CHRISTIAN EBERL

Der gebürtige Regensburger Christian Eberl erhielt zunächst eine Klavier- und Trompetenausbildung.

Nach dem Staatsexamen für Schulmusik studierte er an der Hochschule für Musik und Theater in München Komposition und Gesang u.a. bei Wolfgang Brendel. Im Rahmen der Bayerischen Theaterakademie August Everding wirkte er an verschiedenen Opernproduktionen mit, so in Keisers *Fredegunda*, Glucks *Die Pilger von Mekka* und Puccinis *La Bohème* mit dem Münchner Rundfunkorchester unter der Leitung von Ulf Schirmer. 2010 stand er als Graf in Mozarts *Le nozze di Figaro* auf der Bühne des Prinzregententheaters.

Als Oratorien- und Liedsänger geht der Bariton einer regen Konzerttätigkeit nach; er arbeitete z.B. mit dem Münchener Kammerorchester und der Hamburger Camerata zusammen. 2006 ging Christian Eberl als Stipendiat der Richard-Wagner-Stiftung München hervor, und seit 2007 wird er von Yehudi Menuhins Stiftung „LiveMusicNow“ gefördert. Er ist Preisträger verschiedener Wettbewerbe in Italien und Deutschland, u.a. beim „Mozartpreis 2009“ der Mozartgesellschaft Wiesbaden. Beim Festival in Aix-en-Provence wurde Christian Eberl 2011 eingeladen, an der „Académie européenne de musique“ teilzunehmen. Darin wurde er als Preisträger der HSBC-Bank für verschiedene Konzert- und Liedtournée ausgewählt.

MAURO PETER

Mauro Peter erhielt seine erste musikalische Ausbildung bei den Luzerner Singknaben. Er studierte an der Hochschule für Musik und Theater München. Seit 2013 ist er Ensemblemitglied am Zürcher Opernhaus.

Mit der Bad Reichenhaller Philharmonie interpretierte der Tenor die Partien des Ferrando (*Così fan tutte*) und des Don Ottavio (*Don Giovanni*). Im Rahmen der Bayerischen Theaterakademie August Everding trat er in Weills *Street Scene* und Mozarts *La finta giardiniera* auf.

Daneben ist Mauro Peter als Lied- und Konzertsänger aktiv. Zu seinem Repertoire zählen etwa Mozarts Requiem, Haydns *Schöpfung* sowie Bachs *Matthäuspassion*; mit Letzterer war er unter der Leitung von Thomas Gropper im Münchner Herkulesaal zu hören. Am 4. Februar 2016 gab Mauro Peter, begleitet von seinem musikalischen Partner Helmut Deutsch, seinen zweiten Liederabend am Zürcher Opernhaus. Werke von Wolfgang Rihm & Francis Poulenc wurden umrahmt von Schubert-Goethe-Liedern.

Mauro Peter war Stipendiat des Deutschen Bühnenvereins/ Landesverband Bayern, Preisträger der Kammeroper Schloss Rheinsberg und erhielt einen Förderpreis der Stiftung Vera und Volker Doppelfeld.

Am 27. Februar 2016 feierte die Semi-Opera „King Arthur“ von Henry Purcell am Zürcher Opernhaus Premiere. Mauro Peter ist in den Rollen des britischen Helden sowie eines Schäfers zu hören.

RUPERT BERGMANN

Der in Graz geborene Bassbariton Rupert Bergmann erhielt seine Ausbildung an der Kunstuniversität seiner Heimatstadt sowie u.a. bei Walter Berry in Wien. Seit seinem Debüt 1990 an der Oper Graz gastiert er weltweit. Sein Repertoire umfasst etwa 70 Rollen – insbesondere im Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters und der Operette (Kaspar, Kurwenal, Wozzeck, Frank, Zsupan, Ollendorf, Baron Weps u.a.). So trat er u.a. am Theater an der Wien, an der Volksoper Wien, der Wiener Kammeroper und der Neuen Oper Wien auf. Beim Lehar-Festival in Bad Ischl verkörperte er den Zsupan in Strauß' *Zigeunerbaron* und Ollendorf in Millöckers *Bettelstudent*. Bei den Schlossfestspielen Langenlois (Niederösterreich) war er 2011 für Millöckers *Gasparone* verpflichtet. In Santiago de Chile und am New National Theatre in Tokio stellte er den Gefängnisdirektor Frank in Strauß' *Fledermaus* dar. 2011 wirkte er am Theater an der Wien das eigene Musiktheaterprojekt „Vogel Herzog Idiot“ mit drei für ihn geschriebenen Werken. 2014 war er als Nasoni beim Musiktheater Liechtenstein und bei den Seefestspielen Mörbisch als Tevje zu hören, der mit der „Anatevka“-Produktion bei den Vereinigten Bühnen Bozen im Mai 2015 zu seiner „Lebensrolle“ geworden ist.

Zudem widmet sich Rupert Bergmann der Liedliteratur und präsentierte seine Programme, die Traditionelles mit Zeitgenössischem verbinden, u.a. in Moskau, Montreal und den USA.

Auch ist er auf mehreren CDs zu hören: *Der fidele Bauer* (Leo Fall), *Frasquita* (Franz Lehár), *I Hate Mozart* (Bernhard Lang), *Anatevka* (Stein/Bock).

Münchner Rundfunkorchester

1952 gegründet, hat sich das Münchner Rundfunkorchester im Lauf seiner über 60-jährigen Geschichte zu einem Klangkörper mit einem enorm breiten künstlerischen Spektrum entwickelt und sich gerade aufgrund seiner Vielseitigkeit in der Münchner Orchesterlandschaft positioniert. Konzertante Opernaufführungen mit herausragenden Sängern im Rahmen der Sonntagskonzerte 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 unter dem Motto »Mittwochs um halb acht« oder die Aufführung von Filmmusik. Dass das Münchner Rundfunkorchester am Puls der Zeit ist, beweist es immer wieder auch mit anderen Grenzgängen in Richtung U-Musik.

Die Riege der Chefdirigenten des Münchner Rundfunkorchesters führt Werner Schmidt-Boelcke (1952–1967) an. Ihm folgten Kurt Eichhorn (1967–1975), Heinz Wallberg (1975–1981), Lamberto Gardelli (1982–1985), Giuseppe Patané (1988–1989) und Roberto Abbado (1992–1998). Von 1998 bis 2004 war Marcello Viotti Chefdirigent des Orchesters. Seine besondere Leidenschaft galt dem französischen und italienischen Opernrepertoire, und auch der Erfolg der Konzertreihe »Paradisi gloria« mit moderner geistlicher Musik geht wesentlich auf ihn zurück.

Seit September 2006 ist Ulf Schirmer Künstlerischer Leiter des Münchner Rundfunkorchesters. Mit einem Programm, das u.a. die Uraufführung von Auftragswerken in der Reihe »Paradisi gloria« sowie interessante Wiederentdeckungen im Bereich der Oper und Operette umfasst, setzt er inhaltliche Akzente. In der Saison 2006/2007 begann auch die Kooperation des

Münchner Rundfunkorchesters mit der Theaterakademie August Everding; regelmäßig wird dabei ein gemeinsames Opernprojekt für die szenische Aufführung im Prinzregententheater erarbeitet. Zum Engagement des Orchesters im Bereich der Nachwuchsförderung gehören daneben z.B. die Mitwirkung beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD und die Durchführung des Internationalen Gesangswettbewerbs »Vokal genial« in memoriam Marcello Viotti in Verbindung mit der Konzertgesellschaft München. Einen großen Raum nimmt schließlich die Kinder- und Jugendarbeit ein, die auf einem Drei-Säulen-Modell mit Lehrerfortbildungen, Schulbesuchen durch die Musiker und anschließenden Konzerten beruht. Zur festen Institution ist des Weiteren das Projekt Klasse Klassik geworden, bei dem ausgewählte Schulorchester mit Mitgliedern des Münchner Rundfunkorchesters gemeinsam musizieren.

Ergänzend zu den Verpflichtungen an seinem Heimatort tritt das Münchner Rundfunkorchester regelmäßig bei Gastkonzerten und bekannten Festivals wie 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 wie Edita Gruberová, Diana Damrau, Andreas Scholl oder auch dem Cellisten Mischa Maisky zusammengearbeitet; bei den Salzburger Festspielen begleitete es Stars wie Anna Netrebko, Elna Garanča, Plácido Domingo und Rolando Villazón. Highlights in jüngerer Zeit waren außerdem Gastspiele an der Opéra Royal in Versailles und am Theater an der Wien mit spannenden Opernwiederentdeckungen und eine umfangreiche Tournee mit Jonas Kaufmann. Dank seiner CD-Einspielungen ist das Münchner Rundfunkorchester kontinuierlich auf dem Tonträgermarkt präsent. Hervorzuheben sind hier vor allem hochkarätige Sängerporträts, zahlreiche Musiktheater-Gesamtaufnahmen (von Stephen Sondheims

Musical-Thriller *Sweeney Todd* bis hin zu Richard Strauss' *Feuersnot*. Bei BR-KLASSIK erschienen zuletzt *Great Verdi Voices* mit legendären Stimmen wie Leon-tyne Price und Nicolai Gedda.

Ulf Schirmer

Seit September 2006 ist Ulf Schirmer Künstlerischer Leiter des Münchner Rundfunkorchesters, mit dem er ein weites Repertoirefeld abgesteckt hat.

Die Bandbreite reicht dabei von Operette, Oper, Melodram und Filmmusik bis hin zur geistlichen Musik des 20./21. Jahrhunderts in der Reihe „Paradisi gloria“, in der auch etliche Auftragswerke uraufgeführt wurden. Gemeinsam mit dem Münchner Rundfunkorchester hat Ulf Schirmer zahlreiche CDs vorgelegt, darunter Sängerporthäts zum Beispiel mit Adrienne Pieczonka, Vesselina Kasarova und Peter Seiffert sowie vor allem zahlreiche Gesamteinspielungen. Raritäten wie Engelbert Humperdincks „Dornröschen“ oder Lortzings „Regina“ finden sich hier ebenso wie etwa „Intermezzo“ und „Feuersnot“ von Richard Strauss oder „Verkündigung“ von Walter Braunfels, für dessen Werk sich Ulf Schirmer nachhaltig einsetzt.

Zu den in Ulf Schirmers Amtszeit initiierten Projekten gehören außerdem der Internationale Gesangswettbewerb „Vokal genial!“, der seit 2007 alle zwei Jahre in Verbindung mit der Konzertgesellschaft München stattfindet, sowie die szenischen Operaufführungen im Prinzregententheater im Rahmen der Zusammenarbeit des Münchner Rundfunkorchesters mit der Theaterakademie August Everding. Zuletzt leitete Ulf Schirmer dabei Antoine Mariottes „Salomé“. Unter dem Motto „Sounds of Cinema“ präsentiert er überdies einmal pro Jahr im Münchner Circus-Krone-Bau Filmmusiken – ein großes Event, das via Übertragung in Rundfunk und

Fernsehen sowie Livestream im Internet ein breites Publikum erreicht.

Der Vertrag von Ulf Schirmer mit dem Bayerischen Rundfunk läuft bis Ende August 2017.

Ulf Schirmer wurde in Eschenhausen bei Bremen geboren und studierte am Konservatorium in Bremen sowie an der Musikhochschule in Hamburg bei György Ligeti, Christoph von Dohnányi und Horst Stein. Wichtige Erfahrungen sammelte er am Mannheimer Nationaltheater sowie als Assistent von Lorin Maazel und Hausdirigent an der Wiener Staatsoper. Von 1988 bis 1991 wirkte er als Generalmusikdirektor in Wiesbaden und Künstlerischer Direktor für die Symphoniekonzerte am Hessischen Staatstheater, in den folgenden Jahren war er an der Wiener Staatsoper neben seinen Dirigaten auch beratend als Konsulent tätig.

Von 1995 bis 1998 hatte Ulf Schirmer beim Dänischen Rundfunksymphonieorchester die Position des Chefdirigenten inne. 2000 übernahm er eine Professur an der Hamburger Musikhochschule. 2009 wurde er zum Generalmusikdirektor der Oper Leipzig ernannt, und seit 2011 fungiert er dort auch als Intendant. In Leipzig dirigierte Ulf Schirmer z.B. Wagners «Ring des Nibelungen» sowie Mozarts «Zauberflöte» und Strauss' «Frau ohne Schatten». Der Leipziger «Ring» wird im April 2016 vollendet.

Bei den Bregener Festspielen betreute Ulf Schirmer zahlreiche Produktionen, so z.B. Wagners „Fliegenden Holländer“, Puccinis „Tosca“ und zuletzt „André Chénier“ von Umberto Giordano. Als künstlerischer Berater war er zudem an der Entwicklung des Soundsystems „BOA“ der Bregener Festspiele beteiligt. Regelmäßig gastierte er insbesondere an der Deutschen Oper Berlin, an der Wiener Staatsoper und am New National Theatre in Tokio.

Weitere Einladungen führten ihn u.a. zu den Salzburger Festspielen, nach Graz und Genf, an die Mailänder Scala und die Opéra Bastille in Paris sowie mit dem Münchner Rundfunkorchester an die Opéra Royal in Versailles. Im Rahmen seiner regen Konzerttätigkeit hat er z.B. mit den Wiener und den Berliner Philharmonikern, den Wiener und den Bamberger Symphonikern, der Staatskapelle Dresden, dem Orchestre de la Suisse Romande und dem NHK Symphony Orchestra Tokyo zusammengearbeitet.

Zu Ulf Schirmers Repertoireschwerpunkten zählen zum einen die Opern von Mozart, Wagner, Strauss, Berg und Schönberg und im Konzertbereich Werke von Mozart bis Mahler; ein wichtiges Anliegen war es ihm auch, alle Tondichtungen von Richard Strauss zu dirigieren. Zum anderen gilt sein besonders Interesse den Komponisten aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie etwa John Cage, Morton Feldman und György Ligeti. Außerdem hat Ulf Schirmer zahlreiche Werke uraufgeführt, darunter Kompositionen von Manfred Trojahn und Gerd Kühr.

Giuditta

Synopsis of the plot

Scene 1

A market square in a southern harbour town

Pierrino plans to abscond to Africa with his lover Anita and lead a life of ease as an artist. Full of confidence, he sells all his belongings at the market. Anita, though at first somewhat doubtful, is carried away by his optimism and her hopes for a better life. Their journey is to begin that very evening. Meanwhile the innkeeper Sebastiano and Manuele Biffi converse in a tavern about Manuele's beautiful wife Giuditta. Enter Octavio, a young officer. Hearing Giuditta singing on a balcony above the tavern, he is instantaneously smitten by her beauty and her voice. Giuditta, too, is attracted to him. When she discovers that he is about to embark for North Africa, the home of her mother, she resolves to leave the jealous Manuele and travel with Octavio. She senses that he can give her the love she has long wanted from her husband. In the evening not only Pierrino and Anita, but Octavio, Giuditta and the soldiers leave the Sicilian harbour by ship.

Scene 2

A garden in front of Octavio's villa in a small garrison town on the North African coast.

Octavio and Giuditta are deliriously happy, but Pierrino and Anita's artistic tour has flopped. Having lost all their money, they visit Giuditta, now their friend, and bewail their lot. Pierrino wants to return home, but Anita is loath to accept this disgrace. Giuditta offers her the opportunity to remain in Africa as her maidservant and

gives Pierrino money for his return home, where he plans to earn his living as a fruit vendor and finally to marry Anita. On Octavio's return, he and Giuditta sing of their happiness. Pierrino succeeds in winning Anita for a night of love, while Octavio's happiness is darkened by Antonio, who hands him his marching orders.

Scene 3

The soldiers' camp.

Octavio is unsure how to tell Giuditta about the marching orders, being afraid of losing her. Giuditta, having waited for him in vain the entire night, goes to the soldiers' camp in search of him. With a heavy heart he confesses that he will have to leave her. Giuditta convinces him to stay at her side: he is willing to break his military oath for her love and to leave the military. Only at the last minute, when his friend Antonio calls him a deserter, does he decide against this plan. Giuditta is left behind, alone.

Scene 4

The Alcazar, a nightly tavern in a large North Africa city.

Giuditta is now a singer-dancer at The Alcazar, where she has become the main attraction. Anita is still her maidservant. Enter Pierrino. Having built up a modest living as a fruit vendor, he now wants to fetch his beloved Anita back to Italy. Giuditta, saddened by the loss of Octavio, is moved to see the happy couple, who have but one wish: to love each other. In the dressing room she learns from Martini that she has caught the eye of the wealthy Lord Barrymore, who would like to go out with her. Barrymore finally succeeds in inviting her to dine with him, and hands her a pearl necklace as a gift.

They are observed by the unhappy Octavio, who has left the service and wants to regain Giuditta.

Scene 5

A small, intimate, very elegant room in a grand cosmopolitan hotel.

Four years later Octavio, who has never forgotten Giuditta, is working as a pianist in the lounge of a cosmopolitan hotel. As the waiter prepares a table for two guests, he is told what to play. Suddenly Giuditta appears and stands unexpectedly before the disbelieving Octavio. The dinner is intended for her and Barrymore, with whom she is still together, and who has offered her a life of luxury. She is now a woman of the world. Shattered, she learns from Octavio that he tried years ago to fetch her from The Alcazar in order to live with her. Giuditta ensures him that even though she lives with Barrymore, her heart still belongs to Octavio. But it is too late: Octavio is too humiliated to see a future for their love. Crushed and devastated, Giuditta leaves the hotel lounge.

Anita Švach

Translated by J. Bradford Robinson

'It was a fairy tale ...'

Giuditta – Franz Lehár's swan song

'It was a fairy tale'. With these portentous words Octavio, the hero of Franz Lehár's final work *Giuditta*, takes his hat and leaves. He thereby seals the sad ending not only of this operetta but of the entire genre, as he has long known the answer to his own question 'Where is the song of love?': 'It faded away long ago.'

To be sure, the deeper meaning of this prophecy of doom was no doubt hidden from the audience of the première, given on 20 January 1934. After all, the listeners felt they were attending a red-letter day in operetta history – the entrance of grand master Lehár into the sacred precincts of the Vienna State Opera. Every appurtenance imparted an aura of the extraordinary to this symbolic event. The title role was embodied, with consummate beauty, by the young Jarmila Novotna; Richard Tauber lent Octavio the sweet lustre of his legendary voice; Hubert Marischka, the darling of Viennese operetta, created the opulent staging; and the composer himself stood at the conductor's desk before the famous orchestra. No fewer than 120 radio stations broadcast the performance live, turning this 'sensation of sensations' into a media event. The press spoke of 'Caruso prices' paid for the few available tickets, for it was 'more sold out than sold out can be. No matter if one knows court councillors or government ministers, or even the sister of Richard Tauber's tailor, for weeks there have been no tickets to be had!'

The whole of Vienna wanted to see the gates of the Opera flung open for Franz Lehár after so many years of remaining shut. The composer himself, to quote the *Wiener Allgemeine Zeitung*, bore 'the unexpected grace of the State Opera with all the humility of an artist as unworldly as he is obligingly self-assured'. As the

conductor of the Vienna Philharmonic he burst into full flower, which the musicians acknowledged by tapping on their music stands at the interval. The evening took a tumultuous turn; the audience, in an operetta rapture, demanded three encores of Tauber's seventh song and cheered the tango that he danced with Jarmila Novotna on the theatre's venerable boards. In short, 'Sensation followed sensation. State Opera, Lehár, Tauber, Marischka – all at once. Heart, what more could you wish!'

With his final stage work Lehár had finally achieved what had been denied his theatrical début, the 'lyrical drama' *Kukuška*. Ever since its Leipzig première in 1896 the young composer had cherished no deeper wish than to see *Kukuška* mounted in the legendary house on Vienna's Ringstrasse. It was with this bold resolution that he had moved to Vienna in 1899, if at first only as a military bandmaster. But the director of the Royal-Imperial Opera at that time was Gustav Mahler, who, though 'very excited by the libretto', was 'disappointed when he became acquainted with Lehár's music, which seemed to him like the work of a novice', as we are told by their common friend, the journalist Ludwig Karpáth. Judging from this account, 'Lehár was crushed, but his ambition was still too great to consider seeking his salvation in operetta'. That he should actually find it in operetta is the irony of his creative output, even if it took the overwhelming triumph of *The Merry Widow* to convince him.

Many years of successful operettas has to pass before Lehár again came into contact with the Vienna Opera. Not least because of its precarious financial situation in the early 1930s the new director, Clemens Krauss, saw himself forced to put the house back on its feet with the aid of the light Muse and to present an operetta every other season. The name of Franz Lehár was naturally

dropped, although Krauss was anything but sympathetic toward him. Nonetheless, on 22 October 1932 he allowed Lehár to play through his nascent *Giuditta*. At first he voiced his approval, but raised certain reservations as to ‘whether Maestro Lehár’s orchestration will pass muster with the Philharmonic Orchestra’. Then, in January 1933, he turned the piece down. ‘Maestro Lehár’, understandably miffed, wanted to withdraw the work, but Hubert Marischka, who was, at the time, not only the director of the Theater an der Wien but also his publisher, lit on a better solution: he persuaded the composer to play the by now largely complete score directly to the politicians responsible for the Opera. And lo and behold, both the minister of education, Professor Rintelen, and the new general director of the National Theatre, Dr. Pertner, were delighted and lent all the support they could muster to have *Giuditta* accepted at the Opera. Krauss, already beset by in-house squabbles, grudgingly relented and issued a public pronouncement that it was ‘long my favourite wish to present a work by Franz Lehár at the State Opera’.

For Marischka and Lehár, however, the première at the Opera was purchased at a high price. The composer and the publisher sacrificed 40 percent of their customary royalties. Marischka was even willing to take charge of the staging voluntarily, and thus without a fee. But when the Opera approached Lehár himself with a request to cover part of the enormous production costs of 32,000 schillings, he reached the limits of his endurance and roundly refused. Nonetheless the Opera got its money’s worth: in the end, the first 23 performances of spring 1934 brought the Opera 281,000 schillings in revenue. After the première alone had earned 44,000 schillings in receipts – the highest amount ever achieved at the Opera – Krauss is said to have exclaimed, ‘The box-office success exceeded my worst expectations’.

‘We willingly grant Lehár his triumph and share his joy. Perhaps we look forward no less to his next operetta, the more so if it is more operetta-like, merrier, and less dimmed by operatic turns.’ Behind these words of praise from Julius Korngold, Vienna’s leading critic, lurked the age-old question often raised in connection with Lehár: is it an operetta? Is it an opera? The composer himself declined in his own way to provide an answer: ‘The authors and I called our work a “musical comedy” because we felt it could not easily be slotted into any of the established genres’. To Korngold, however, *Giuditta* was neither a musical comedy nor a light opera, as it had initially been termed in the libretto, but ‘at best an opera with touches of operetta, just as operetta with touches of opera was previously Lehár’s ideal’.

Thus the composer had already prophesied in 1910 that ‘soon there will no longer be a dividing line between opera and operetta as far as artistic quality is concerned’. Twenty-four years later this day had finally arrived, given that the only new works mounted at the Vienna State Opera in the 1933–34 season were Lehár’s ‘musical comedy’ *Giuditta* and Richard Strauss’s ‘lyrical comedy’ *Arabella*. Ironically, Strauss’s recently deceased librettist Hugo von Hofmannsthal had deliberately conceived the work to rival operetta. When Strauss found that the libretto ‘smacked too much of Lehár’, Hofmannsthal felt compelled to persuade him:

‘If only it were possible [...] to reach a “less of music”, to reach a point where the lead, the melody, would be given rather more to the voice, and where the orchestra [...] would be subordinated to the singers [...] operetta might be made to yield up to this type of work its magic ring which conquers so completely the souls of an audience!’

Hofmannsthal’s calculations, as we all know, did not work out. Despite the protection of Strauss’s friend

Clemens Krauss, *Arabella* did not even manage to wrest the magic ring from operetta on its own terrain. *Giuditta* clearly won the contest, with 44 performances to *Arabella*'s 20. According to Lehár's biographer Ernst Decsey, the fact that Karl V, an opera commissioned much earlier from Ernst Krenek, was cancelled and replaced by *Giuditta* shed light on the state of contemporary music:

'The greater the quantity of unintelligible operas it bore, and the shriller the atonality that emerged from its screaming womb, the more surely contemporary music played into Lehár's hands, for he happened to possess the intoxicating, sweet-tasting, immanently hummable, theatre-filling Lehár melody that cries out for three encores.'

In *Giuditta* the 'Lehár melody', as befitted the subject, bears a splendid orchestral garb that sometimes tends toward the pompous. Above all he reinforced the winds: three flutes (instead of the standard two of operetta), cor anglais, bass clarinet, contrabassoon, three trumpets (instead of the usual two), and bass tuba. At the première the Opera's orchestra, including many members of the Philharmonic, are said to have thanked him by tapping on their music stands at the interval. For the first time in operetta history an orchestral score appeared in print before the première. To the end of his days Lehár considered *Giuditta* 'my favourite child. In *Giuditta* I was able to insert something drawn from the depths of my inmost being. I took it upon myself to provide not only an especially fastidious orchestration, just as the rich and wonderful orchestra of the State Opera demands it, but also an effective treatment of the voices and a choice selection of themes. With *Giuditta* I gave my best.'

But not even in this work, despite the 'choice selection of themes', did Lehár wish to dispense with

his tried-and-true operetta ingredients. *Giuditta*, too, has operetta's obligatory buffo couple with their fast dance numbers. But not only do these two lovers find expression in the dance rhythms typical of the genre, so do the heavy couple: both *Giuditta*'s great song 'Meine Lippen, sie küssen so heiss' and Octavio's entrance number 'Freunde, das Leben ist lebenswert' end in a waltz refrain; and their duet 'Schön wie die blaue Habanernacht', though similar in rhythm to the famous Habanera from *Carmen*, can be danced without further ado as a tango, as Tauber and Novotna amply demonstrated.

The only genuinely dramatic moments in the plot, illustrated with a more or less broad brush by the use of melodic snippets as leitmotifs, draw their momentum from opera, if only from *verismo*. In the context of modern opera this odd blend of 'popular melodies' and 'dramatic illustration', as Lehár himself put it, had long become an anachronism. But in the context of popular culture a montage technique of this sort was thoroughly up-to-date and points not least to the cinematic melodramas of Hollywood. Though their opulent sound only arose a short while later in the hands of the Viennese emigré Erich Wolfgang Korngold (the son of Vienna's aforementioned leading critic), it would seem, to quote a review of *Giuditta*, that 'Korngold copied from the seasoned Lehár'. Indeed, the clash of stylistic levels and their sophisticated interpenetration recall of the great cinematic melodramas of the day, and not only as regards their music.

The libretto, too, is cinema pure and simple. Taken by itself, the almost cinematic subdivision into five scenes goes beyond the standard three-act dramatic structure of operetta and provides opportunities for lavish sets in no way inferior to the desert movies of Rudolph Valentino. Even *Giuditta* herself seems to have proceeded directly

from central casting, a *femme fatale* who, like the plot, draws her operatic vitality from a paraphrase of Bizet's *Carmen*. Granted, she seduces 'without wishing to do so', as Lehár assures us, and is thus not so much Carmen as Lulu, another heroine from the silent film and opera of the era. Her victim Octavio, significantly named after Tauber's star role in *Don Giovanni*, remains no less passive than his namesake. Incapable of feeling the dramatic conflict between love and duty of the sort waged by Don José in *Carmen*, the indecisive Octavio, vacillating between obedience and desertion, is far removed from the realm of tragedy. Whereas Don José, in logical consequence, murders his lover, his descendent Octavio succumbs to mute desperation. His dénouement as a cocktail pianist is of such prosaic sobriety that the pulp plot line takes on an almost ghostly reality. Like the contemporary cinema, Lehár's 'musical comedy' unwittingly describes the temporal setting it expressly names yet studiously tries to suppress: 'the present'.

And the 'present' of the year 1934 was problematic enough. By then Hitler had been in power for a year in Germany, and Austria was ruled by the dictatorial chancellor Engelbert Dollfuss, who dissolved parliament in March 1933, thus paving the way to an authoritarian corporative state. He was protected by Mussolini, thereby making Italy Austria's most important ally. These circumstances also had repercussions on the plot of *Giuditta*: it was summarily shifted from Spain to Italy, and the original foreign legionary was transformed into an Italian military officer.

In May 1933 Hubert Marischka, the 'conscientious director' entrusted with the *mise en scène*, undertook on-site preparatory studies of the original locations of the plot: 'Sicily and Tripoli'. His cruise on the *Conte Biancamona* was financed, not without ulterior motives,

by Italia, the state tourist agency. In fact, Marischka admitted on his return to being 'an admirer of Mussolini's Italy'. A short while later the general directors urged a reluctant Clemens Krauss to schedule *Giuditta* for performance – a fact doubtless more than coincidental.

The composer was in turn advised by his friend Géza Herczeg, a Hungarian journalist with close ties to Mussolini, to dedicate the work personally to Il Duce. After all, Lehár had already played the *Frasquita Serenade* to Mussolini on his violin during a private audience in 1924. A cartoon of this historic encounter places the prophetic words on Mussolini's lips: 'Carissimo Maestro, as you were so successful with the *Yellow Jacket* [the original title of *The Land of Smiles*], you should now write an operetta entitled *The Black Shirt*'. In the misguided belief that *Giuditta* was just such an operetta, the 'book and the vocal score', Lehár's friend Bernard Grun let it be known, 'were bound and dispatched to Rome with expressions of deepest devotion'. Both were sent back by return of post with the ungracious comment 'that his Excellency rejects with outrage the affront of a dedication. The main figure of the piece, an officer who deserts for the sake of a woman, is wholly inconceivable in Fascist Italy! Hardly three weeks after the première Vienna was in the throes of turmoil resembling civil war. The uprising of the banned Republican Protection League was bloodily suppressed by Dollfuss. A few months later Dollfuss himself was assassinated by Nazis. But it would take almost four years for the Nazis to seize power in Vienna – namely, exactly four days after the final performance of *Giuditta* on 7 March 1938. Revealingly, it was also Richard Tauber's final performance at the Vienna State Opera: immediately after the *Anschluss* he went into exile, just like Octavio in the final scene of *Giuditta*. He was followed by Jarmila Novotna, the singer of

the title role, and by the librettist Paul Knepler. His co-worker Fritz Löhner-Beda, in contrast, was arrested and perished in Auschwitz in 1942. Only Lehár remained, once wooed by Dollfuss, now by Hitler. Like his hero Octavio, he had long 'outlived his own downfall', to quote the fatalistic quip that Theodor W. Adorno applied to Fascism at the time. *Giuditta*, the last operetta from a brilliant era brought to an untimely end by the National Socialists, remained an ambivalent work even during the Third Reich, when it rarely found its way onto the stage.

Independently of the historical disaster that darkened Lehár's 'musical comedy' from the very outset, *Giuditta* is itself a work of farewell – not least a farewell to operetta from itself. For soon after Lehár's swan song the entire genre fell silent. Just as operetta had once arisen from the bad conscience of art music – a travesty of opera in the case of Offenbach – *Giuditta* is ultimately a travesty of operetta as opera: the bad conscience of light music toward itself. The ultimate destination of operetta was its own disappearance. At the end, as Lehár himself noted, stands 'resignation':

'Happy he who, like Octavio in my *Giuditta*, forgets all the evil he has experienced and can take leave of the beauty and goodness granted to him with the transfiguring final words: „It was a fairy tale ...“

Stefan Frey

Translated by J. Bradford Robinson

Laura Scherwitzl

After appearing as a child in Vienna's Volksoper and Burgtheater, Laura Scherwitzl studied voice, classical operetta, ballet and tap dancing in her native Vienna. In 2008 she won a double prize at the Nico Dostal Operetta Competition. Her repertoire includes Adele (*Die Fledermaus*), Nuri (*Tiefland*) and Eliza (*My Fair Lady*) as well as Susanna in Mozart's *Marriage of Figaro* and Gretel in Humperdinck's *Hansel and Gretel*.

With the première *Der Vetter aus Dingsda* at the Oldenburg State Theatre in January 2015, her guest appearance as Hannchen was lauded by the press: 'Above all Laura Scherwitzl convinced us with her singing and acting in a decidedly sprightly rendition of Hannchen' (www.Kreiszeitung.de).

Since September 2015 she has worked freelance, choosing Leipzig as her base of operations. In autumn and winter of 2015–16 she again achieved great success on tour at the Leipzig Gewandhaus, Bayreuth Municipal Auditorium and elsewhere with a tailor-made programme of Viennese waltzes.

This summer she is looking forward to the Mörbisch Festival, headed by Dagmar Schellenberger, where she will début as Riquette in Paul Abraham's operetta *Viktoria und ihr Husar*. She can also be heard in Baden near Vienna, where she will give four appearances as Dolly Girot in *Frasquita*.

Christiane Libor

Until 1999 Christiane Libor studied at Hanns Eisler University of Music in her native Berlin, where she joined the lied class of Dietrich Fischer-Dieskau and took lessons from Julia Varady and Brigitte Fassbaender. In 2008 she gave her début with the New Yorker Philharmonic,

conducted by Kurt Masur, and in 2012 her American opera début in Seattle as Leonore (*Fidelio*). Besides the great Wagner roles, her repertoire includes the Feldmarschallin (*Der Rosenkavalier*), Primadonna / Ariadne (*Ariadne auf Naxos*), Agathe (*Der Freischütz*), Eglantine and Euryanthe (*Euryanthe*), Donna Anna (*Don Giovanni*) and Rosalinde (*Die Fledermaus*). Her concert engagements have taken her to Japan, Spain, Poland, Estonia, Austria, Italy, the Netherlands, Switzerland, the United States, Israel, the BBC Proms (London), the Bard Music Festival (NewYork), the Feldkirch Schubertiade, the Richard Strauss Festival in Garmisch-Partenkirchen and the Berlin and Vienna Philharmonics. She has worked with conductors of the stature of Helmuth Rilling, Jaap van Zweden, Jörg Faerber, Kurt Masur, Markus Stenz, Ulf Schirmer, Philippe Jordan, Christoph Prick, Philippe Auguin, David Zinman, Ton Koopmann, Marc Minkowski, Sebastian Weigle, Lawrence Foster, Antoni Wit, Michael Schanwandt, Simone Young, Frieder Bernius, Ingo Metzmacher and Marek Janowski. She has made many guest appearances at the Dresden Opera, where she took the role of Rosalinde (*Die Fledermaus*) in the 2015–16 season.

RALF SIMON

Ralf Simon can be heard regularly in his classic role as Tamino in Mozart's *Magic Flute*, which he has sung *inter alia* at Giessen Theatre and the Dresden State Operetta. For two seasons he has been a member of the Dresden company, singing tenor in such productions as the title role of Bernstein's *Candide* and Alfred in *Die Fledermaus*. After receiving his training at Frankfurt University of Music and the Performing Arts he joined the opera studio at the Deutsche Opera on the Rhine in Düsseldorf, followed by an engagement at Bremen

Theatre (1997–99). He has drawn attention as Hans in Smetana's *Bartered Bride*, Nemorino in Donizetti's *L'elisir d'amore* and Tony in Bernstein's *West Side Story* and actively cultivates the lied and concert repertoires. Most recently he has sung Lyonel in Flotow's *Martha* with the Halle Opera in Goethe's former theatre in Bad Lauchstädt and the title role of Handel's *Judas Maccabaeus* in Frankfurt's Alte Oper. He also sang the world première of Enjott Schneider's sacred work *Ordo Amoris* in Munich. Among his CD releases are the complete recordings of Johann Strauss's *Das Spitzentuch der Königin* and *La Perichole*, Franz Lehár's *Das Fürstenkind*, Gustave Kerker's *Die oberen Zehntausend* and Lortzing's *Regina*, all for the **cpo** label. The 2014–15 season saw him in guest performances at Magdeburg Theatre where he sang Baron Kronthal in Lortzing's *Der Wildschütz*, a role he will also sing in 2015–16. In 2015 he gave his début in the role of Lensky in Tchaikovsky's *Eugene Onegin* (Giessen Theatre).

NIKOLAI SCHUKOFF

Born in Graz and trained at the Salzburg Mozarteum, Nikolai Schukoff cultivates a varied repertoire ranging from Danilo in Lehár's *Merry Widow* to Pollione in Bellini's *Norma* and Dionysos in Henze's *The Bassarids*. His international breakthrough came in 2006 in such roles as Max (*Der Freischütz*), Siegmund (*Die Walküre*) and Don José (*Carmen*). He has achieved particular success in the role of Parsifal, which has taken him to Munich, Dresden, Paris and elsewhere. In 2011 he could be heard at the Theater an der Wien in Britten's *Turn of the Screw* and sang Bacchus in Strauss's *Ariadne auf Naxos* and Grigori in Mussorgsky's *Boris Godunov* in Valencia. A freelance artist, he has appeared at the

Opéra National de Paris, the New York Metropolitan Opera and the Bavarian State Opera in Munich. Besides his opera roles he also makes concert appearances, e.g. as Waldemar in Arnold Schoenberg's *Gurre-Lieder* under Zubin Mehta at the Vienna Musikverein. In summer 2016 he will appear as Jimmy Mahoney in Kurt Weill's *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, and in late 2016 and early 2017 he will sing Erik in Wagner's *Flying Dutchman* at the Teatro Real de Madrid.

CHRISTIAN EBERL

Born in Regensburg, Christian Eberl first trained to become a pianist and trumpeter. After taking a degree in music education he studied composition and voice at Munich University of Music and Drama, particularly with Wolfgang Brendel. He took part in various opera productions at the August Everding Theatre Academy, including Keiser's *Fredegunda*, Gluck's *Die Pilger von Mekka* and Puccini's *La Bohème* with the Munich Radio Orchestra under Ulf Schirmer. In 2010 he appeared in Munich's Prince Regent Theatre, where he sang the Count in Mozart's *Marriage of Figaro*. He also appears regularly in oratorios and lied recitals, working with ensembles such as the Munich Chamber Orchestra and the Hamburg Camerata. In 2006 he received a scholarship to the Richard Wagner Foundation in Munich, and he has been promoted by Yehudi Menuhin's LiveMusicNow Foundation since 2007. Among the many awards and distinctions he has won in Italy and Germany are the Mozart Prize of the Wiesbaden Mozart Society (2009). In 2011 he was invited by the Aix-en-Provence Festival to take part in the Académie Européenne de Musique. Having won a prize there, he was chosen by the HSBC Bank to take part in concert and lied tours.

MAURO PETER

After receiving musical training in the Lucerne Boys' Choir, Mauro Peter studied at Munich University of Music and Drama. Since autumn 2013 he is a member at the Zurich Opera. He sang Ferrando (*Così fan tutte*) and Don Ottavio (*Don Giovanni*) with the Bad Reichenhall Philharmonic and appeared in Weill's Street Scene and Mozart's *La finta giardiniera* at the August Everding Academy in Munich. He is also an active lied and concert singer with a repertoire including the Mozart Requiem, Haydn's The Creation and Bach's *St Matthew Passion*, which he sang in the Munich Herkulesaal under Thomas Gropper. On 4 February 2016 he gave the second of two lied recitals at the Zurich Opera, accompanied by Helmut Deutsch in a programme of Schubert's Goethe settings framed by Wolfgang Rihm and Francis Poulenc. He has won a scholarship from the Bavarian chapter of the German Theatre Association, a prize at the Schloss Rheinsberg Chamber Opera and a grant from the Vera and Volker Doppelfeld Foundation. On 27 February 2016 Henry Purcell's semi-opera *King Arthur* premiered at the Zurich Opera with Mauro Peter singing the title role and a shepherd.

RUPERT BERGMANN

Rupert Bergmann received his training at the University of the Arts in his native Graz and with Walter Berry in Vienna. Since giving his début at the Graz Opera in 1990 he has enjoyed a worldwide career. His repertoire now includes some 70 roles with a special emphasis on contemporary music theatre and operetta (Kaspar, Kurwenal, Wozzeck, Frank, Zsupan, Ollendorf, Baron Weps and many others). He has appeared at the Theater an der Wien, the Vienna

Volksoper, the Vienna Kammeroper and the Neue Oper Wien. At the Lehár Festival in Bad Ischl he could be heard as Zsupan in Strauss's *Gypsy Baron* and Ollendorf in Millocker's *Bettelstudent*. He also sang in Millocker's *Gasparone* at the Langenlois Festival, Lower Austria (2011), and took the role of Prison Warden Frank in Strauss's *Fledermaus* in Santiago de Chile and the New National Theatre in Tokyo. Also in 2011 he mounted his own music theatre project *Vogel Herzog Idiot* at the Theater an der Wien, including three works specially composed for him. In 2014 he sang Nasoni in the Liechtenstein Musical Theatre and Tevye at the Mörbisch Festival. The latter became a "star role" for him with the Bolzano production of *Fiddler on the Roof* in May 2015. He also devotes himself to the lied repertoire and has presented recitals of traditional and contemporary music in Moscow, Montreal and the United States. Among his CD releases are *Der Fidele Bauer* (Leo Fall), *Frasquita* (Franz Lehár), *I Hate Mozart* (Bernhard Lang) and *Fiddler on the Roof* (Stein and Bock).

Munich Radio Orchestra

The Munich Radio Orchestra (Münchner Rundfunkorchester) was founded in 1952. During the more than sixty years of its history the orchestra has developed into a body of musicians commanding an enormously broad artistic spectrum and successfully positioning itself in Munich's orchestral landscape precisely because of its versatility. Its work includes concert opera performances with outstanding singers in conjunction with the Sunday Concerts and the »Paradisi gloria« series featuring sacred music of the twentieth and twenty-first centuries as well as concerts for children and youth accompanied by an educational program, entertaining theme evenings known as »Mittwochs um halb acht,«

and the presentation of film music. Moreover, the fact that the Munich Radio Orchestra is in touch with the pulse of current times is shown by its crossover ventures moving toward popular music; it has cooperated with artists such as Bobby McFerrin and Konstantin Wecker on many occasions.

The round of principal conductors of the Munich Radio Orchestra is led by Werner Schmidt-Boelcke (1952–67). He was followed by Kurt Eichhorn (1967–75), Heinz Wallberg (1975–81), Lamberto Gardelli (1982–85), Giuseppe Patané (1988–89), and Roberto Abbado (1992–98). From 1998 to 2004 Marcello Viotti was the orchestra's principal conductor. His special passion was for the French and Italian opera repertoires, and the success of the »Paradisi gloria« concert series also essentially goes back to him.

Since 2006 Ulf Schirmer has been the artistic director of the Munich Radio Orchestra. He sets new accents in content with a program including the performance of commissioned works in the »Paradisi gloria« series as well as interesting rediscoveries in the fields of the opera and operetta. During the 2006/07 season the Munich Radio Orchestra also began its cooperation with the August Everding Bavarian Theater Academy; on a regular basis both prepare a common opera project for scenic performance at the Prinzregententheater. The orchestra's commitment to the support of young musicians includes its participation in the ARD International Music Competition and the presentation of the »Vokal genial« International Voice Competition in memory of Marcello Viotti and in cooperation with the Munich Concert Society. Since 2010 the Andechs ORFF® Academy of the Munich Radio Orchestra has promoted talented instrumentalists. A program for children and young people resting on a model with three components – continuing education for teachers, school visits by the musicians,

and subsequent concerts – occupies an important place in the orchestra's work.

Along with its duties in its Munich home base, the Munich Radio Orchestra regularly appears in guest concerts, accompanying well-known artists such as Edita Gruberová, Andreas Scholl, and Fazil Say. In 2013 it performed with Anna Netrebko and Plácido Domingo in conjunction with the performances of Verdi's *Giovanna d'Arco* at the Salzburg Festival, and another invitation to Salzburg followed in 2014. The Munich Radio Orchestra's CD recordings make it a constant presence on the sound-carrier market. Here its top-quality vocal list portraits with artists such as Diana Damrau and Klaus Florian Vogt as well as music theater complete recordings of works such as Stephen Sondheim's musical thriller *Sweeney Todd* and Humperdinck's *Sleeping Beauty* under the conductor Ulf Schirmer merit special mention.

Ulf Schirmer

Ulf Schirmer has been the artistic director of the Munich Radio Orchestra (Münchner Rundfunkorchester) since 1 September 2006. With this orchestra he has covered a broad repertoire ranging from operetta, opera, melodrama, and film music to the sacred music of the twentieth and twenty-first centuries in the »Paradis gloria« series, which also serves as a forum for the premiere of commissioned works. Schirmer's CD recordings with the Munich Radio Orchestra have included various vocal list portraits as well as operetta complete recordings in conjunction with his Lehár cycle and repertoire rarities such as Albert Lortzing's *Regina*. Moreover, since the beginning of his tenure Schirmer has continued to develop the cooperation between the Munich Radio Orchestra and the August Everding Theater Academy by presenting one scenic opera production per season.

Ulf Schirmer was born in Eschenhausen, near Bremen, and studied at the Bremen Conservatory and Hamburg College of Music under György Ligeti, Christoph von Dohnányi, and Horst Stein. He garnered significant experience as Lorin Maazel's assistant and the house conductor at the Vienna State Opera. He later served as the general music director in Wiesbaden and as the principal conductor of the Danish National Radio Symphony Orchestra.

Ulf Schirmer regularly guests at venues such as the German Opera of Berlin, New National Theater in Tokyo, and Bregenz Festival. He has conducted the Vienna and Berlin Philharmonic Orchestras, Dresden State Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande, and NHK Symphony Orchestra of Tokyo. To name one example, he has recently presented Strauss's *Arabella* at the Vienna State Opera. Schirmer was appointed to the post of Professor of Musical Analysis and Music Dramaturgy at the Hamburg College of Music in 2000.

He has been the general music director of the Leipzig Opera since 2009 and its artistic director since 2011. In Leipzig he has conducted works such as Wagner's *Rheingold* and *Walküre* in conjunction with a new *Ring* cycle as well as Verdi's *Macbeth* and Strauss's *Rosenkavalier*. The *Ring* cycle will be completed in April 2016.



Ulf Schirmer (© Marek Vogel)



Christiane Libor



Laura Scherwitz



Nikolai Schukoff (© Balmer & Dixon)



Christian Eberl



Ralf Simon



Mauro Peter



Rupert Bergmann



Ulf Schirmer (© Kirsten Nijhof)