

FR 09.11.07 / SA 10.11.07 20.00 Uhr

Großer Saal, Abonnement A, 2. Konzert, Abonnement B+

Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787)

»Paride ed Elena«

– Drama per musica in fünf Akten

Libretto: Ranieri de' Calzabigi

(Konzertante Aufführung mit Szene)

Konzerthausorchester Berlin

RIAS Kammerchor

Lothar Zagrosek Musikalische Leitung

Ralf Sochaczewsky Choreinstudierung

Ruth Ziesak Sopran (Elena)

Marius Brenciu Tenor (Paride)

Jutta Böhnert Sopran (Amore)

Celia Costea Sopran (Pallade)

Claire Singher Sopran (Eine Trojanerin)

Giuliana Retali Cembalo

Andreas Nachtsheim Theorbe

Joachim Schlömer Szenische Einrichtung

Susanne Øglænd Regieassistentz

Mascha Mazur Bühnenbild

Nina Lepilina Kostüme

Cornelia Wentzel Maske

Lisa Böffgen Video

Andreas Fuchs und Harald Frings Licht


Giuliana Retali Korrepetition
Anne-Claire Meyer Maske Video
Alexander Boese Assistenz Maske
Luise Ebersbach Mitarbeit Kostümorganisation
Ramona Kaasch Kostümanfertigung
Annemarie Türckheim Inspizienz/Regiehospitantz
Teresa Grosser Hospitantz Kostüme
Dennis M. Dellschow Hospitantz Bühne/Ausstattung
Irina Reffeldtovia Garderobiere
Günter Wolfram Bühnentechnik
Holger Fege Lichttechnik
Thomas Enke Tontechnik
Annette Wostrak Organisation

Pause nach dem 3. Akt

In Zusammenarbeit mit dem RIAS Kammerchor

Präsentiert von



 **Dank an:** Oberstufenzentrum Bekleidung und Mode für die
Anfertigung der Chorkostüme

Auf der Suche nach einer neuen Form

Unser Projekt ist ein Wagnis. Wir nennen es »Konzertante Aufführung mit Szene«, weil wir etwas anderes machen wollen als die allorten üblichen konzertanten Opernaufführungen, wo die Sänger – allein gelassen auf der Bühne – versuchen, ein wenig vom szenischen Kontext zu transportieren und damit oftmals ungewollt ins Komische abgleiten. Wir wollen mit unserer Produktion die Geschichten erzählen, eine Stringenz im Szenischen erreichen, ohne vorzugeben, eine komplette Inszenierung anzubieten. Dies wäre in Berlin, einer Stadt mit drei Opernhäusern, schwer zu argumentieren.

Lothar Zagrosek spricht von einer »neuen Kunstform«, die zu entwickeln wir uns vorgenommen haben, »einer konzertanten Oper mit szenischer Erzählung«. Einer Form, die es erlaubt, Werke erlebbar zu machen, die den Opernhäusern als nicht repertoiretauglich gelten, musikalisch aber unbedingt lohnend sind. Die Opern von Christoph Willibald Gluck – mit Ausnahme von »Orfeo ed Euridice« höchst selten gespielt, zumal in der italienischen Originalfassung – scheinen hoch geeignet für dieses Experiment, hat nicht auch Gluck mit seiner Opernreform etwas Neues versucht in einer Situation, die in Konventionen erstarrt und künstlerisch unbefriedigend geworden war.

Die Herausforderungen, denen sich das künstlerische Team unter Lothar Zagrosek und Regisseur Joachim Schlömer zu stellen hatte, sind enorm. Drei Opern innerhalb von vier Wochen auf die Bühne zu bringen, bedeutet in erster Linie Weglassen, Beschränkung auf das Wesentliche. So hat Joachim Schlömer eine szenische Lösung entwickelt, die nicht in erster Linie über das inszenatorische Detail funktioniert, sondern über das größere musikalische und das anszenierte Bild. Er selbst sieht die Beschränkungen als »heilsamen Zwang, sich zu konzentrieren auf eine Mischform, die Konzert und Oper ist und nicht nur Oper oder nur Konzert«. Dabei ist es von Vorteil, daß die mythologischen Stoffe der drei Opern bekannt sind und daher relativ einfach zu erzählen.

Alle Elemente – »Drehbuch«, Bühnenbild, Video und Kostüme – wurden über Monate sorgsam vorbereitet und gewissermaßen in letzter Minute zusammengebracht. Ausprobieren oder Ändern war – im Unterschied zur normalen Opernarbeit – kaum noch möglich. Nicht nur für die beteiligten Künstler, auch für die Mitarbeiter des Konzerthauses war die Realisierung dieses ungewöhnlichen Projektes eine herausfordernde Aufgabe, der sich alle Beteiligten mit Enthusiasmus angenommen haben.

Uns bleibt zu hoffen, daß unser Publikum uns bei diesem Experiment neugierig und kritisch begleitet.

Christoph Willibald Gluck und seine Opernreform

Christoph Willibald Gluck, später Ritter von Gluck, wurde am 2. Juli 1714 in Erasbach (heute Gemeinde Berching) in der Oberpfalz als Sohn eines Försters geboren und starb am 15. November 1787 in Wien. Obwohl die Familie bereits im Herbst 1717 die Oberpfalz verließ und nach Böhmen zog, wo Christophs Vater Alexander in den darauffolgenden Jahren u. a. Verantwortung für die Forste des Grafen Philipp Joseph Kinsky in Böhmisches-Kamnitz und des Fürsten Philipp Hyazinth Lobkowitz in Eisenberg (Jezeří) bei Komotau (Chomutov) übernahm, blieb der Komponist seiner Heimat ein Leben lang gedanklich-emotional eng verbunden.

Anders als sein Zeitgenosse W. A. Mozart stammte Gluck also nicht aus einer Musikerfamilie, konnte sein späteres musikalisches Handwerk demnach nicht gleichsam im väterlichen Betrieb erlernen. Dafür gab ihm sein Vater andere Gaben mit auf den Lebensweg, Gaben, wie sie ein wirtschaftlich handelnder Forstverwalter besitzen muß, nämlich Zielstrebigkeit und Geschäftssinn. Beides verband er mit einer strengen Erziehung, in der die Musik offenbar zunächst eine nur untergeordnete Rolle spielte. Wie Glucks Schulbildung ausgesehen haben mag und wo er ersten Musikunterricht bekam, wissen wir nicht. Er selbst erzählte dem Maler Johann Christian von Mannlich dazu später folgendes:

»...in meiner Heimat treibt alles Musik, selbst in den kleinsten Dörfern: die Jugend in der Schule, die Alten auf dem Kirchenchor. Leidenschaftlich für diese Kunst entflammt, kam ich erstaunlich schnell vorwärts, spielte mehrere Instrumente, und der Lehrer unterwies mich auch noch in seinen Mußestunden.«

Da das Dasein eines Künstlers, eines Musikers zumal schon damals mit vielen Unwägbarkeiten verbunden war, wollte Vater Gluck den musikalischen Ambitionen seines Sohnes, wie dieser später selbst erzählt hat, Einhalt gebieten und aus ihm einen Förster machen. Die Folge waren Auseinandersetzungen, die den damals vermutlich etwa sechzehnjährigen Sohn schließlich dazu bewegten, das Elternhaus durch Flucht zu verlassen und sich auf den Weg nach Wien zu begeben, dem wichtigsten mitteleuropäischen Musikzentrum der Zeit. Kost und Logis habe er sich auf der Wanderschaft singend und auf der Maultrommel musizierend verdient, und gelegentlich habe er auch sonntags in der Kirche auf verschiedenen Instrumenten gespielt, berichtet er später. 1731 immatrikuliert sich Gluck an der Prager Universität, war aber offenbar kein besonders eifriger Student, denn ein Studienabschluß oder dgl. läßt sich nicht nachweisen. So können wir vermuten, daß ihn seine musikalischen Studien und das Musik- und Theaterleben in Prag schon bald so in ihren Bann gezogen haben, daß er sein Studium vergaß.

Wann Gluck Prag verlassen hat und in Wien angekommen ist, wissen wir nicht genau. Belegen läßt sich aber, daß er die habsburgische Hauptstadt 1737 im Gefolge des italienischen Edelmannes Antonio Maria Principe Melzi verließ und mit diesem nach Mailand zog. Mailand war das österreichische Verwaltungszentrum in der Lombardei und verfügte mit dem Teatro Regio Ducale über eines der wichtigsten Opernhäuser Italiens, für das Gluck nun seine ersten Bühnenkompositionen schrieb. Die direkten Erfahrungen mit dem italienischen Musiktheaterbetrieb und dessen Gesetzmäßigkeiten, die er hier sammeln konnte, dürften für seine weitere Karriere von großer Bedeutung gewesen sein. Sein Opernerstling »Artaserse«, 1741 am Teatro Regio Ducale uraufgeführt, wurde zum durchschlagenden Erfolg.

Ein paar Jahre später, 1746, ist der Komponist dann in London nachweisbar. Der dortige Aufenthalt war jedoch von einer politisch unruhigen Situation überschattet und währte deshalb nur wenige Monate. In den darauffolgenden sechs Jahren machte Gluck weitere wichtige theaterpraktische Erfahrungen, indem er sich den wandernden Operntruppen der Brüder Pietro und Angelo Mingotti und des Giovanni Battista Locatelli anschloß und mit diesen, wenn auch mit Unterbrechungen, im mitteleuropäischen Raum (Hamburg, Kopenhagen, Dresden, Prag und Wien) umherzog. Während dieser Zeit gelang es ihm auch, zum ersten Mal in Wien Aufsehen zu erregen. Zur Wiedereröffnung des vergrößerten und modernisierten Burgtheaters, die zum Geburtstag Maria Theresias am 14. Mai 1748 stattfinden sollte, hatte man Pietro Metastasio's Drama »La Semiramide riconosciuta« ausgewählt und Gluck mit dessen Vertonung beauftragt. Der kaiserliche Hofpoet Metastasio war von dem Glanz der Aufführung beeindruckt, fand aber Glucks Musik bezeichnenderweise »erzvandalisch« und »unerträglich« (»arcivandalica insopportabile«).

In den Jahren 1750 und 1751 hat sich Gluck weitgehend in Wien aufgehalten, wo er einen für sein Privatleben, aber auch für seine weitere Karriere entscheidenden Schritt tat und die Kaufmannstochter Maria Anna Bergin heiratete. Die Familie seiner Frau verfügte über beste Verbindungen zum Kaiserhof, dessen Wohlwollen für ein erfolgreiches Wirken an den Bühnen der Stadt und in den Erblanden unabdingbare Voraussetzung war.

Im August 1752 reiste Gluck mit seiner Frau nach Neapel, um sich mit seiner Vertonung von »La clemenza di Tito« eine weitere der großen Opernbühnen Europas zu erobern. Die Uraufführung vom 4.11.1752 erregte beim Publikum großes Aufsehen, und die Arie des Sesto »Se mai senti spirarti sul volto« wurde wegen musikalischer Kühnheiten unter den Neapolitanischen Komponisten heiß diskutiert. Der angesehene Komponist Francesco Durante soll dazu bemerkt haben, er wolle nicht darüber urteilen, ob diese regelkonform seien oder nicht, er wäre aber wie jeder Musiker stolz gewesen, wenn er selbst eine solche Arie komponiert hätte. Das Engagement beim kaiserlichen Feldmarschall Prinz Joseph Friedrich Wilhelm von Sachsen-Hildburghausen festigte Glucks Position in Wien so weit, daß er sich

der Unterstützung vieler einflußreicher Persönlichkeiten der Hofgesellschaft sicher sein konnte. Als 1761 die Kapelle des Prinzen aufgelöst wurde, begann für Gluck dank der Protektion des für die Wiener Theater zuständigen Grafen Giacomo Durazzo die Schaffensperiode seiner großen Reformwerke.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts begann sich quer durch alle Sparten des Theaters ein ästhetischer Wandel zu vollziehen, der auch die italienische Oper erfaßte. Theater sollte, etwas zugespitzt formuliert, nicht mehr nur belehren oder erstaunen, sondern in der Bühnenillusion das Publikum ergreifen und mitreißen. Die damit verbundene Neuorientierung in den darstellerischen Konzepten stellte neue Anforderungen an Schauspieler, Sänger und Tänzer und entfachte unter den Intellektuellen Europas eine heftige ästhetische Diskussion, die vor allem in Paris das gesamte Spektrum der Kulturschaffenden erfaßte. Das blühende Kulturleben Wiens und der glückliche Zufall, daß dort so inspirierte und innovativ orientierte Künstler und Denker wie Christoph Willibald Gluck, Ranieri de' Calzabigi, Gasparo Angiolini und Graf Giacomo Durazzo zusammenkamen, führten dazu, daß gerade dort in Oper und Ballett entscheidende Schritte in eine neue Richtung getan wurden. Die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Gluck und dem Librettisten Ranieri de' Calzabigi begann 1761 mit dem Ballett »Don Juan«, das von dem berühmten Tänzer Gasparo Angiolini choreographiert wurde. »Don Juan« erhob zum ersten Mal den Anspruch, in der Verschmelzung von Musik, Tanz und Pantomime zu einer selbständigen musikdramatischen Form eine Handlung zu erzählen. Calzabigi, der vermutlich schon an der Konzeption dieses Balletts beteiligt war, sollte ein Jahr später auch das Libretto zu Glucks erster Reformoper »Orfeo ed Euridice« schreiben. Er war eine jener schillernden intellektuellen Abenteurergestalten, wie sie uns im 18. Jahrhundert häufiger begegnen: Giacomo Casanova und W. A. Mozarts Librettist Lorenzo Da Ponte sind vielleicht die berühmtesten Beispiele. Geboren als Kaufmannssohn in Livorno (1714), hatte Calzabigi eine Weile in Paris gelebt, wo er in den 1750er Jahren eine Gesamtausgabe der Werke Pietro Metastasios herausbrachte und zusammen mit seinem Landsmann Giacomo Casanova eine Lotterie organisierte. Der hochgebildete, geistreiche und talentierte Literat kam dann schließlich Anfang der 1760er Jahre nach Wien und blieb dort bis in die ersten Monate des Jahres 1774. Eine Intrige, bei der eine alte, längst verworfene Mordanklage aus früheren Tagen gegen ihn ins Feld geführt wurde, ließ ihn bei Maria Theresia in Ungnade fallen und zwang ihn, die Habsburgische Hauptstadt wieder Richtung Italien zu verlassen.

Das »Don Juan«-Ballett hatte eine unmittelbare, fast schockierende Wirkung auf das Publikum; in Glucks erster großer Reform-Oper, »Orfeo ed Euridice«, die 1762 zur Uraufführung kam, wurde das Experiment jedoch noch einen Schritt weiter getrieben und tanzend bzw. pantomimisch agierende Furien in der Unterweltsszene im zweiten Akt eingesetzt. Das setzte entweder tanzende Chorsänger oder singende Tänzer voraus und bedeutete auf jeden Fall einen Bruch mit der traditionel-

Einschalten und Entspannen.



Nur Klassik Hits

6 bis 18 Uhr



Beste Filmmusik

18 bis 20 Uhr



New Classics

20 bis 22 Uhr



Klassik Lounge

22 bis 2 Uhr

**Bundesweit über UKW und Kabel, europaweit
über Satellit und weltweit im Internet.**

Alle Infos und Frequenzen unter www.klassikradio.de

**klassik
radio** 

101.3
berlin

len Aufgabenteilung dieser beiden Berufsgruppen.

Star der Aufführung war der Kastrat Gaetano Guadagni, dessen darstellerisches und sängerisches Können Gluck sehr schätzte. Ihm schrieb er die Titelrolle auf den Leib, und Guadagni machte sie zu der Rolle seines Lebens.

Der Erfolg der Aufführungen war außerordentlich, selbst die Kaiserin besuchte das Burgtheater, allerdings nur »um ›Che farò‹ zu hören« und um mitzuerleben, wie Guadagni diese Szene gestaltete.

Die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Gluck, Calzabigi und Angiolini erlitt einen herben Rückschlag, als 1764 Graf Durazzo über eine Affäre zu Fall kam. Dann starb 1765 auch noch der Kaiser, und die Theater wurden im Zeichen der Trauer geschlossen. Als 1767 eine Blatternepidemie folgte, die auch im Kaiserhaus Opfer forderte, wurden die Bühnen Wiens ein weiteres Mal geschlossen. Wann genau Gluck und Calzabigi die Arbeit an »Alceste«, der zweiten Reformoper, aufgenommen haben, wissen wir nicht. Denkbar ist aber, daß dies während der Hoftrauer geschah, weil Calzabigi seine Dichtung, in der eine selbstaufopfernde Mutter und Gattin die Hauptrolle spielt, der Kaiserinwitwe Maria Theresia zueignete. Die Uraufführung von »Alceste« fand zur Eröffnung der Spielzeit 1767/68 statt und erregte Unverständnis, wenn nicht sogar Ablehnung beim Publikum: zu pathetisch, zu grausig lautete das verbreitete Urteil. Leopold Mozart war erstaunt darüber, daß »die traurige Opera, die Alceste von Gluck, von lauter Opera buffa-Sängern aufgeführt worden ist«. Doch das war ebensowenig ein Zufall, wie es die Wahl Gaetano Guadagnis im Falle des »Orfeo« gewesen war. In der Opera buffa geübte Sänger verstanden sich damals besser auf schauspielerische Darstellung als so mancher Kollege des ernsten Fachs. Und Antonia Bernasconi, die erste Interpretin der Alkestis, war in ihren stimmlichen Mitteln zwar nicht ganz makellos, verfügte aber über so große darstellerische Fähigkeiten, daß Gluck und Calzabigi sogar bereit waren, für sie die Titelpartie noch vor der Uraufführung zu kürzen. Das Vorwort des Partiturdruks dieses Werks, 1769 in Wien erschienen, wurde zum künstlerischen Manifest der Gluckschen Reform und zeigt, welch besonderen Stellenwert die Autoren dieser Oper beimaßen.

Die Arbeit an seiner dritten Wiener Reformoper, »Paride ed Elena«, begann Gluck im Winter 1768/69, die Uraufführung fand zum Abschluß eines Besuchs des Großherzogs von Toskana Leopold am 3.11.1770 statt.

Die Rolle des Paris schrieb Gluck dem Kastraten Giuseppe Millico auf den Leib, einem weiteren großen Sänger-Darsteller in der künstlerischen Karriere des Komponisten. Der Mißerfolg dieser Oper traf Gluck und Calzabigi tief, wurde zum Schlußpunkt ihrer Zusammenarbeit und markierte einen Einschnitt, wenn nicht sogar Wendepunkt im Leben dieser Künstler. Eine finanzielle Beteiligung Glucks an der Verwaltung und den wirtschaftlichen Risiken des Burgtheaters hatte ihm zudem bereits Anfang des Jahres 1770 erhebliche Verluste zugefügt, die vielleicht auch dazu beigetragen haben, daß er verstärkt nach neuen Herausforderungen Ausschau

Unterstützen Sie das Konzerthaus Berlin!

Werden Sie Förderer bei Zukunft Konzerthaus e. V.
und nehmen Sie teil am Geschehen dieses
außergewöhnlichen Hauses!

Der Verein Zukunft Konzerthaus unterstützt

- Sonderprojekte wie den Gluck-Opernzyklus oder das zeitfenster Festival
- JUNIOR-Produktionen wie »Algot Storm« oder »Cendrillon«
- die Patenschaften des Hauses und Orchesters mit Berliner Schulen
- das Konzerthausorchester mit wertvollen Instrumentenspenden

Gerne senden wir Ihnen detaillierte Informationen.
Oder besuchen Sie unsere Website unter
www.zukunft-konzerthaus.de. Wir freuen uns auf Sie!

Mit herzlichen Grüßen



Dr. Lore Maria Peschel-Gutzeit
Kuratoriumsvorsitzende

Ich interessiere mich für ein
Engagement bei Zukunft
Konzerthaus e.V. als

persönlicher Förderer
(250,- / 500,- € p. a.)

Unternehmensförderer
(ab 2.500,- € p. a.)

Stuhlpate
(ab 300,- €)

Einmaliger Spender
(frei)

Bitte senden Sie mir
allgemeine Informationen
über die Arbeit des
Fördervereins zu.

Name

Vorname

Straße

Nr.

PLZ

Ort

Telefon

E-Mail

Bitte senden Sie Ihren Coupon per Post an
Zukunft Konzerthaus e.V., Gendarmenmarkt 2, 10117 Berlin
oder per Fax an (030) 20309-2076
Informationen erhalten Sie auch unter (030) 20309-2344
oder zukunft@konzerthaus.de

hielt. Die Heirat der Erzherzogin Maria Antonia, einer musikalischen Schülerin Glucks, mit dem nachmaligen französischen König Ludwig XVI. setzte dann schließlich das Signal zum Aufbruch nach Paris, wo er zwischen 1773 und 1779 im Zuge mehrerer Reisen dorthin sein künstlerisches Wirken mit »Iphigénie en Aulide« (1774), »Armide« (1777) »Iphigénie en Tauride« (1779) und den französischen Fassungen von »Alceste« (1776) und des »Orfeo« (1776) fortsetzte. Im regen intellektuellen Klima der französischen Hauptstadt waren seine Werke Anlaß zu lebhaften Diskussionen, die als »Gluckisten- und Piccinisten-Streit« in die Musikgeschichte eingingen.

Als Gluck im Herbst 1779 nach Wien zurückkehrte, schien sein Schaffen abgeschlossen zu sein. Pläne zu einem deutschen Opernprojekt, die ihn Anfang 1780 beschäftigten – »seine letzte Arbeit«, wie er selbst an den Dichter Klopstock schrieb – , wurden durch gesundheitliche Probleme, darunter mehrere Schlaganfälle, nicht zur Vollendung geführt. Eine deutsche Fassung seiner »Iphigénie en Tauride« wurde 1781 im Burgtheater aufgeführt, andere Werke wiederaufgenommen. Seinen Lebensabend verbrachte der Komponist als hochgeschätzter und wohlhabender Mann. Auf seinem Grabstein, der heute im Museum der Stadt Wien zu sehen ist, steht folgende Inschrift:

»Hier ruht ein rechtschaffener deutscher Mann,
ein eifriger Christ, ein treuer Gatte,
Christoph Ritter von Gluck,
der erhabenen Tonkunst großer Meister.
† 15ten Nov. 1787

Christoph Willibald Gluck war ein Komponist von europäischem Format, der das Glück hatte, zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort mit den richtigen Leuten zusammenzutreffen. Andere Komponisten seiner Zeit, wie etwa der in Parma tätige Tommaso Traetta oder auch der in Stuttgart wirkende Niccolò Jommelli, die ebenfalls an einer Neuausrichtung der Oper arbeiteten, haben bei weitem nicht den Ruhm ernten können, der Gluck zuteil wurde. Und dies, obwohl die Rezeption der Gluckschen Reformwerke z. B. in Italien, im Mutterland der Oper, nur sehr schleppend stattfand. Groß war die Verehrung für den Meister dann vor allem auch im 19. Jahrhundert. Hector Berlioz richtete Glucks Opern zur Wiederaufführung ein, Richard Wagner nahm in seinen ästhetischen Reflexionen immer wieder Bezug auf Gluck, bewunderte dessen Ouvertüre zu »Iphigénie en Aulide«, setzte sich mit dem Deklamationsstil seiner Opern auseinander. Für alle diejenigen, die Wagner als vollendeten Höhepunkt einer deutschen Operntradition darstellen wollten, wurde Gluck, zusammen mit Mozart, zum Ahnvater derselben. Letzteres ist natürlich verfehlt, zeigt aber, welche Faszination von diesem Komponisten ausging, der es wie kaum ein anderer seiner Zeit verstanden hat, Drama in Musik zu gießen.

»Paride ed Elena«

Handlung

Vorgeschichte

Der trojanische Königssohn Paris mußte einst entscheiden, welche Göttin die schönste sei: Hera (Juno), Pallas Athene oder Aphrodite (Venus). Er entschied sich für Venus, die ihm zum Dank die schönste Frau auf Erden versprach. Die anderen beiden Göttinnen schworen Rache. Paris machte sich auf den Weg nach Sparta, der Heimat der für ihre unübertroffene Schönheit berühmten Helena.

1. Akt

Paris und sein Gefolge sind an der griechischen Küste angelangt und huldigen zunächst der Göttin Venus. Paris ist von Sehnsucht nach der ihm noch unbekanntenen Helena erfüllt.

Erast, ein Bote aus Sparta und Diener der Helena, der in Wahrheit der unerkannte Gott Amor ist, befragt Paris nach dem Grund seines Kommens und gibt gleichwohl zu erkennen, daß er bereits weiß, daß Paris für Helena entbrannt ist. Amor bekräftigt seine Absicht, Paris in seinem Werben um Helena beizustehen. Spartaner und Trojaner versammeln sich zu einem gemeinsamen Fest.

2. Akt

Im Thronsaal des Königspalastes zu Sparta. Erast/Amor preist Helena gegenüber die Schönheit Paris'. Paris und Helena begegnen sich und sind einander augenblicklich verfallen. Während Paris seinen Gefühlen Ausdruck verleiht, mahnt Helena ihn mit ironischen Anspielungen auf die vielen Frauen, die in seiner Heimat nach ihm schmachten werden, zur Mäßigung. Allein gelassen, ist Paris verstört und verunsichert. Er bittet Aphrodite um Beistand.

3. Akt

Im großen Hof des königlichen Palastes versammeln sich Athleten zu Wettkämpfen, die zu Ehren Paris' ausgerichtet werden. Anschließend fordert Helena Paris auf, einen Gesang in der Manier seiner Heimat anzustimmen, worauf Paris in einem immer leidenschaftlicheren Gesang Helena preist. Helena, die mehrfach versucht, Paris Einhalt zu gebieten, wendet sich schließlich entrüstet ab, worauf Paris in Ohnmacht fällt und sie, nachdem er wieder zu sich kommt, erneut bestürmt und ein weiteres Mal Zurückweisung erfährt. Von Helena verlassen und vermeintlich göttlichen Beistandes beraubt, vermeint Paris, nur noch im Tod Erlösung zu sehen. Die Wettkämpfer kehren zurück und feiern ihre Triumphe.

4. Akt

Helena hat eine briefliche Botschaft von Paris erhalten, die sie mit einer Absage beantwortet und dem Hinweis, daß sie bereits einem anderen Mann verlobt sei. Noch bevor Amor/Erast ihm den Brief übergeben kann, erscheint Paris und fordert Helena auf, ihn, wenn sie seine Liebe nicht erwidern könne, zu töten, um seiner unstillbaren Sehnsucht ein Ende zu machen. Ihre Aufforderung, sie zu vergessen, steigert seine Verzweiflung und läßt ihn dennoch auf seiner Liebe insistieren.

5. Akt

Um Helena endlich zu erweichen, greift Amor zu einer List. Er gibt vor, daß Paris Sparta wieder verlassen habe. Die enttäuschte Helena warnt alle Mädchen vor der Unaufrichtigkeit der Männer. Als zunächst Paris erscheint, dann Amor seine Identität offenbart, gibt sie ihren Widerstand auf und bekennt sich zu ihrer Liebe. Die erzürnte Pallas Athene prophezeit den Untergang Trojas, doch Amor versichert Paris und Helena seines Schutzes, und von Chören begleitet machen sich Paris und Helena auf den Weg nach Troja.

Berlin Impressionen

Tafeln mit...

Heinrich Heine, Robert Walser, Erich Kästner



Hören Sie Texte bekannter Autoren vorgetragen von Astrid Gorvin, umrahmt von einem wohlschmeckenden 4-Gang-Menü bestehend aus Spezialitäten der Region. Die Bel Etage des historischen Ermelerhauses dient als Ort dieses besonderen Kunst- und Gaumengenusses.

**Das Festmahl mit „Auserlesenem“ findet
am 26.10. / 9.11. / 14.12 und 21.12.2007
jeweils ab 19 Uhr statt:**

Reservieren Sie dieses literarische Dinner mit korrespondierenden Getränken zum Preis von EUR 59,00 pro Person unter: swetzel@pphe.com oder Telefon: 030 -24 06 29 00
Ihre Ansprechpartnerin ist Frau Sandra Wetzel.

Reservierung erforderlich, Platzanzahl begrenzt.

Reform- oder Seifenoper?

Was für ein Stoff für eine Oper: Paris – ein schöner Jüngling aus Troja, einst als verstoßener Königssohn aufgewachsen, nun von der Göttin Aphrodite mit dem Versprechen gesegnet, die schönste Frau auf Erden für sich zu gewinnen – macht sich auf den Weg in die Fremde, nach Sparta, und begegnet dort jener ihm verheirateten Frau: Helena. Die aber ist bereits vergeben, denn sie ist die Gemahlin des Königs Menelaos. Doch die Liebe ist stärker, augenblicklich ist sie Paris verfallen und läßt sich nur zu gern nach Troja entführen. Der Raub bleibt nicht ungesühnt. Um Helena zurückzuerobern, wird der Trojanische Krieg entfesselt. Die Weissagungen der Orakel, die einst prophezeiten, Paris sei die Fackel, die Troja in Brand stecken werde, hat sich bewahrheitet. Menelaos wird den Kampf um Helena für sich entscheiden, Paris hingegen einen qualvollen Tod erleiden.

Von solchen Abgründen freilich hält sich jene Version der Geschichte, die Gluck und Calzabigi in ihrer Oper »Paride ed Elena« erzählen, fern. Menelaos wird hier nicht einmal dem Namen nach erwähnt. Erst im vierten Akt erfährt Paris per Brief, daß Helena verlobt (nicht aber verheiratet!) sei. Der Trojanische Krieg wird zwar gegen Ende ins Spiel gebracht, wenn Pallas Athene ihren effektvollen Auftritt hat. Amor freilich versichert Paris und Helena, die gerade zueinander gefunden haben, seiner Protektion, und so steht einem lieto fine nichts mehr im Wege.

Warum nur haben die Autoren, die selbst ihre Stärke in der Formung tragischer Stoffe sahen, den antiken Mythos in dieser Weise umgebogen und aus einer Tragödie um Liebe, Eifersucht und Macht eine – sagen wir es ein wenig salopp – »Seifenoper« um eine »Beziehungskiste« zwischen »Schönen und Reichen« der Antike gemacht? Es war die Macht der Konvention, der sich Librettist und Komponist, die als die Reformatoren der Gattung Oper in die Musikgeschichte eingegangen sind, hier beugen mußten. »Paride ed Elena« sollte als Abschiedsvorstellung für den 1770 mehrere Monate in Wien weilenden Erzherzog Leopold, Großherzog von Toskana, den Bruder und späteren Nachfolger von Kaiser Joseph II., am 3. November im Burgtheater zur Premiere kommen. Man erwartete also eine Festoper, gehobene Unterhaltung, aber nichts, was die Gemüter allzusehr in Wallung versetzte. Calzabigi und Gluck war möglicherweise nicht ganz wohl bei diesem Unternehmen, das sie von dem zuvor mit »Orfeo ed Euridice« und »Alceste« beschrittenen Weg in seichtere Gewässer abzudrängen drohte. Noch zwanzig Jahre später ist dieses Unbehagen in einer von Calzabigi unter Pseudonym verfaßten Verteidigungsschrift spürbar: »Der geringe Beifall des »Paris« rührt daher, daß man von Calzabigi ein Stück festlichen Charakters wollte; er konnte also weder Furcht noch Mitleid ins Feld führen, die, nach Aristoteles, allein zur Erschütterung des Hörers geeignet sind.«

Womit aber sollte das Interesse des Publikums gefesselt werden, wenn die tragischen, dramatischen Aspekte des Mythos weitgehend ausgeblendet wurden? Gluck gab seine Antwort im an den Widmungsträger Giovanni di Braganza gerichteten Vorwort zu »Paride ed Elena«: »Eure Hoheit werden das Drama »Paris« bereits gelesen und dabei bemerkt haben, daß es der Phantasie des Musikers nicht jene starken Leidenschaften, jene großartigen Gemälde und tragischen Situationen darbietet, die in der »Alceste« die Zuhörer erschüttern und Anlaß zu großen musikalischen Wirkungen sind. [...] In diesem Werk handelt es sich nicht um eine Frau, die ihren Gatten verlieren soll und den Mut hat, ihn den Göttern der Unterwelt zu entreißen, die sie in einem schaurigen Hain heraufbeschwört – eine Frau, die schließlich im letzten Todeskampf noch für die Zukunft ihrer Kinder bangt und sich gewaltsam von ihrem Gatten losreißen muß, den sie glühend liebt. Es handelt sich hier vielmehr um einen glühenden Jüngling, der mit der Sprödigkeit eines edlen und stolzen Weibes zu kämpfen hat, das er schließlich mit allen Künsten erfinderischer Leidenschaft besiegt. Ich war darauf bedacht, einen farbigen Gegensatz zu schaffen, den ich in den verschiedenartigen Nationalcharakteren Phrygiens und Spartas fand, wobei ich die Rauheit und Wildheit des einen [Sparta] der Zartheit und Empfindsamkeit des anderen [Troja] gegenüberstellte.«

Es ging also nunmehr nicht mehr um eine Tragödie, sondern um einer »Widerspenstigen Zähmung« vor dem Hintergrund des Aufeinanderpralls unterschiedlicher Mentalitäten und Kulturen. Was Gluck das Libretto an Dramatik vorenthielt, mußte er gewissermaßen durch die Kunst des Nachzeichnens der seelischen Spannungen der Antagonisten und des Charakterisierens der Verschiedenartigkeit beider Kulturen ausgleichen. In dieser Hinsicht bietet die Partitur der Oper reiche Funde, ebenso wie sie offenbart, daß die Autoren zwar in der Bearbeitung des Stoffes den Auftraggebern des Werkes Konzessionen machten, kaum jedoch im Hinblick auf jene Reformen, die sie in den beiden Vorgängerwerken eingeleitet hatten.

Eine Ouvertüre solle »die Zuschauer auf die darzustellende Handlung vorbereiten und sozusagen ihren Inhalt zusammenfassen«, hatte Gluck im Vorwort zu »Alceste« gefordert und liefert in »Paride ed Elena« ein Beispiel, wie das geschehen könne. Zunächst werden zwei gegensätzliche Charaktere entfaltet: etwas steif und eckig, mit höfischem Pomp wird der Satz eröffnet. Bewegliche, feiner gezeichnete Gestalten kontrastieren. Wer will, kann hier schon den Gegensatz der stolzen, verschlossenen Spartanerin und des temperamentvollen, sinnlichen Phrygiers erkennen. Die zentralen und abschließenden Partien der Ouvertüre antizipieren Musik aus dem 5. Akt der Oper, aus jenen Passagen, in denen die gerade erst etablierte Verbindung von Paris und Helena durch die Intervention Pallas Athenes infrage steht, bevor sich beider Liebe schließlich doch als die stärkere Macht erweist. So verbindet Gluck die Ouvertüre mit der Peripetie der Handlung und schafft musikalisch einen Rahmen, der durch das glückliche Finale gleichsam transzendiert wird. Die sinnfrohe Welt der Phrygier um Paris wird mit den eröffnenden Szenen des

ersten Aktes gezeichnet, zunächst mit einem Chor, wenn die an Spartas Küste anlangenden Fremden der Göttin Venus ein Opfer bringen – »mit nicht anderer Musik, als es noch heute eine Schar neapolitanischer Fischer tun würde«. (Alfred Einstein) Hier wie auch später schaffen die Chöre (und das gilt ebenso für die Ballette) das Kolorit, den wirkungsvollen Hintergrund der Szenen, sind aber in die Handlung kaum eingebunden.

Wenn Paris sodann seine Sehnsucht nach der ihm noch unbekanntem Helena in einer Arie artikuliert, porträtiert ihn Gluck mit einer innigen Moll-Kantilene über pulsierender Begleitung, deren zart ausdrucksvoller Charakter durch die Vokalise fortführende Einwurfe der Oboe noch intensiviert wird. Sinnliches Belcanto, ein oftmals weich getöntes Espressivo wird Parides Musik auch fortan eignen, dabei freilich Intensivierung und Differenzierung erfahren.

Nach seiner Ankunft in Sparta begegnet Paris zunächst Helenas Diener Erast. Hinter dem verbirgt sich niemand anderer als Amor, der incognito dafür Sorge tragen wird, daß Paris und Helena endlich zueinanderfinden. Die Szene von Erast/Amor und Paris hebt als Dialogisieren an und wandelt sich zum duettierenden Miteinander. Auch musikalisch wird auf diese Weise deutlich, wessen Partei der Sproß der Aphrodite ergreifen wird, eine Absicht, die er in einer anmutig tänzerischen, liedhaften Arie bekräftigt. Das den Akt abschließende Ballett bietet Gluck Gelegenheit, die Kulturen von Spartanern und Trojanern sinnfällig nachzuzeichnen: Rau und robust tönen die Tänze der Griechen, »amabile« (lieblich) kontrastieren die der Gäste aus Asien.

Im zweiten Akt begegnen sich Helena und Paris erstmals. Im Gegenüber dieser beiden Figuren sind die gesellschaftlich vorgeprägten Rollen der Geschlechter merkwürdig vertauscht: Paride trägt unverkennbar androgyne Züge, wirkt temperamentvoll, gefühlsbetont und artikuliert seine Emotionen unmittelbar. Helena hingegen erscheint kühl, rational, unnahbar und mißtraut Gefühlen in solchem Maße, daß sie nicht einmal bereit ist, sich ihre eigenen einzugestehen. Den Boden des Zusammentreffens beider hatte Erast/Amor bereitet, der im rezitativen Dialog mit Helena die Schönheit des Königssohnes nach Kräften pries. Durchweg sind die Reziative in »Paride ed Helena« orchesterbegleitet, und Gluck nutzt in diesen Passagen ein weites Spektrum von Möglichkeiten, um die agierenden Personen zu charakterisieren: Helenas Deklamationsstil spiegelt – zumal am Beginn – gleichsam ihre Sprödigkeit, sie artikuliert sich knapp, melodisch wenig entfaltet, fast primitiv und oft nur von wenigen »trockenen« Akkorden begleitet, während Amors Äußerungen von liegenden Klängen umhüllt werden und seine Schilderung der Reize des Paris durch eine – so Alfred Einstein – schmeichelnde, fast schlüpfrige ostinate Sextolenfigur in den Streichern Nachdruck erhält. Solcher Kontrast ist in den entsprechenden Partien Paris' noch weiter getrieben, der »seine Reziative in weitgeschwungenen Melodiebögen, harmonisch bewegt und vor allem immer unter dem Nimbus gehaltener Streicherklänge deklamiert. Letztlich drängt bei ihm alles

Singen und Sagen zur sinnlich durchformten Kantilene, zum ariosen Stil, während Helenas Kundgebungen den ihrem Charakter angemessenen Ausdruck in einer spröden, unbiegsamen Deklamation finden, die auch ihre arienhaften Stücke beeinflusst.« (Rudolf Gerber) Hier sei nur am Rande eingeflochten, daß die Gluck-Rezeption um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts recht gewaltsame interpretatorische Verrenkungen unternahm, um diesen Gegensatz im Sinne einer national-sozialistischen Ideologie zu verbiegen. So folgerte der eben zitierte Autor noch in seiner 1950 in der DDR erschienenen Darstellung in ungebrochen brauner Phraseologie: »Der stilistische Gegensatz von rezitativisch-deklamatorischem und arios-kantablem Ausdruck wird damit zu einem Symbol zweier Kulturen und Rassen: der robusten, bäuerlichen, erdhaft-gesunden Spartas und der hochgezüchteten, sinnlich erregbaren, feinnervig-entarteten Asiens.«

In ihrer ersten Arie weist Helena die offenherzig vorgetragenen Avancen Paris' mit kühler Ironie zurück – musikalisch eingefangen in einem gezirkelten, menuettartigen Gesang, an dessen formalen Eckpunkten die kommentierenden Äußerungen von Paris und Erast eingeblendet werden. Paris verleiht seiner an Verzweigung grenzenden Verstörtheit sodann in einer von abgründigem Tenebrismo erfüllten Arie Ausdruck, die in ihrer stufenreichen, dunkle Bereiche erschließenden Harmonik, dem Auskosten von bittersüßen Vorhaltsbildungen und der motivischen Stringenz an Prägungen gemahnt, wie wir sie aus den späten Werken Mozarts kennen.

Nirgends fügen sich die ariosen Gebilde mehr dem überkommenen Schema der da-capo-Arie, sondern in ihrer viel offeneren, flexiblen formalen Gestaltung sind sie stets in das musikdramatische Kontinuum eingebunden. Am eindrucksvollsten ist diese Tendenz im dritten Akt verwirklicht: Nach der ersten Begegnung von Paris und Helena wird der Königssohn aus Troja nun gleichsam offiziell empfangen. Die Spartaner richten ihm zu Ehren sportliche Wettkämpfe aus, deren Sieger er gemeinsam mit Helena auszeichnen soll. Die sportiven Festivitäten bieten reichlich Gelegenheit, in Balletten und Chören dem rauhen Charme der in mancherlei Leibesübungen trainierten Griechen auch musikalisch Ausdruck zu verleihen. Helena, in Sorge, daß die forschen Gesänge ihrer Landsleute nicht dem Gusto des feinsinnigen Gastes entsprächen, fordert Paris auf, etwas Melodiöseres vorzutragen. Sich selbst auf der Laute begleitend, preist er öffentlich die Schönheit Helenas, eine »Anmache«, die diese als eine unverfrorene Anmaßung zurückweist. In der Folge entlädt sich ein Sturm der Affekte, dessen Gewalt Paris zeitweise das Bewußtsein raubt, ehe er erneut seine Liebe beschwört, während Helena zerissen wird vom Widerstreit ihrer uneingestandenen Gefühle für jenen Mann, dessen Auftreten sie gleichwohl als verletzend empfindet. Gluck gestaltet diesen zentralen Abschnitt des dritten Aktes als eine durchkomponierte Szene, in der ariose Gebilde, rezitativische Passagen und Ensembles zu einer musikdramatischen Einheit verschmelzen, die enorme expressive Intensität entfaltet. An keiner anderen Stelle des Werkes prallen freilich auch die innovativen Impulse und die Beschränkungen

durch die Macht der Konvention so heftig aufeinander wie hier. Nicht etwa die hochdramatische Auseinandersetzung zwischen Paris und Helena beschließt den Akt, sondern – so die Szenenanweisung – »unter zahlreicher Begleitung spartanischer und trojanischer Zuschauer kehren die Wettkämpfer mit den lorbeer geschmückten Siegern zurück und feiern durch muntere Tänze deren Triumph.« Eine ausgedehnte, höchst effektvolle Ballettmusik erklingt, die – völlig losgelöst vom eigentlichen dramatischen Geschehen zwischen Paris und Helena – rein dekorative Funktion hat.

Beider Konflikt spitzt sich in der »Briefszene« des vierten Aktes zu, gipfelnd im Todeswunsch Paris', dessen abschließende Arie in ihren häufig abrupten Tempowechseln zum Spiegel der gepeinigten Seele wird. Schließlich gelingt es Amor im fünften Akt, Helena zu erweichen, die freilich zuvor noch mit Pauken und Trompeten ins letzte Gefecht wider die Falschheit der Männer zieht und sich ihren Geschlechtsgenossinnen als Beispiel tugendhafter Standfestigkeit empfiehlt. Der Auftritt Pallas Athenes wird von den Autoren als wirkungsvoller theatralischer Coup in Szene gesetzt, ehe Amors Walten im Gegensatz zur antiken Überlieferung für ein glückliches Ende sorgt und die Liebenden gen Troja entschwinden.

Jens Schubbe

Die Aufführung der drei Reformopern Glucks im neuen Format

Die Reformopern des Christoph Willibald Gluck als szenisches Konzert auf die Bühne zu bringen, bedeutet für alle Beteiligten des Projektes eine große Herausforderung.

Für jedes der drei Projekte – »Orfeo ed Euridice«, »Alceste« und »Paride ed Elena« – gilt die Beschränkung der Probenzeit auf vier Tage, jeweils der fünfte Tag ist der Tag der Premiere. Was nur als äußere Beschränkung scheint, ist wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Konzeption. Musikalisch und szenisch suchen wir eine innovative Form, die inhaltlich und bildnerisch der Musik mehr Raum läßt als bisher üblich, gleichzeitig aber weiter inhaltlich und bildnerisch arbeitet. Aufgrund der extrem kurzen Probenzeit ist das, was wir vorbereitend entworfen haben, eine Bilder-Folge, die wie eine Art Drehbuch für die Darsteller funktioniert. Die innovative künstlerische Phase war, das Drehbuch unserer drei Opernerzählungen zu

erstellen. Daher ist unsere Arbeit mehr mit dem Erarbeiten eines Filmskripts als mit üblicher Regiearbeit zu vergleichen.

Wir haben zu einer Form gefunden, die sich neben den starken Inhalten mit Proportionalitäten auseinandersetzt. Ein Beispiel dafür ist, den Klangkörper Orchester inhaltlich mit der physischen Präsenz des Sängers zu verknüpfen, denn das Orchester ist in allen drei Opern integrierter Bestandteil der szenischen Arbeit – eine Trennung findet in diesem Sinne also nicht statt.

Zusammenfassend wollen wir die Opern in Bildern anhand von vier Merkmalen entstehen lassen. Zuerst durch die Form der Orchesteraufstellung, durch die Sängerpositionen im Verlauf der Geschichte, durch die Platzierung und Nutzung des Bühnenelements, eines multifunktionalen Kubus' und durch das Medium Film. Der Film, die Projektion, ist unser verbindendes Element, da es seine Proportionen der jeweiligen Situation, durch uns vorgegeben, verändern und anpassen kann. Es erzählt aufgrund verschiedener Bildtechniken in jeder der drei Opern eine andere Sichtweise.

Natürlich taucht die Frage der Proportionalitäten in jeder Operninszenierung auf, doch hier muß die Gewichtung der einzelnen Körper, Orchester, Sänger, Kubus und Film untereinander einen massiven Teil der gesamten Erzählung übernehmen. Auf unserer Bühne wird in diesem Sinne ein Stadt-Gefüge spürbar. Ein Gefüge, in das wir alle drei Abende integrieren.

ORFEO ED EURIDICE.

In »Orfeo ed Euridice« geht es um den Menschen in einem unpolitischen Umfeld. Es ist die Geschichte über den Künstler und seinen Zuhörer, es ist aber auch die Geschichte des Künstlers, der nach dem Tod seiner geliebten Eurydike eine Reise in die Unterwelt als eine Reise in das Unterbewußte antritt. »Orfeo ed Euridice« ist – mehr als eine Suche nach Erfüllung der gemeinsamen Liebe – als die Suche nach Erfüllung von Eigenliebe zu verstehen. Amor ist, wie später auch in »Paride ed Elena«, derjenige, der als Vermittler wegweisend durch die Geschichte führt.

ALCESTE.

In »Alceste« handelt es sich um die Geschichte eines Menschen in seinem politischen Umfeld. Entscheidungen werden, anders als in »Orfeo ed Euridice«, nicht selbstbezüglich getroffen, sondern haben gesellschaftliche Relevanz. Im Umfeld der ständigen Öffentlichkeit verkündet der Herold den baldigen Tod des Königs Admetos. Ein Orakelspruch bietet die Möglichkeit der Rettung, falls sich jemand bereit erklärt, sich an seinerstatt zu opfern. Als sich im Land niemand findet, entschließt sich Alkestis, seine Frau, sich für ihren Mann, aber auch für das Wohlergehen des Staates zu opfern. Die Götter greifen, anders als bei »Orfeo ed Euridice«, ein, weil sie die Konsequenz des menschlichen Handelns berührt. Sie belohnen die Selbstaufgabe Alkestis' für Mann und Staat. Alkestis wird nicht nur

leben, sondern künftig auch gemeinsam mit Admetos regieren.

PARIDE ED ELENA.

»Paride ed Elena« ist die Geschichte einer Begegnung zweier Menschen, die selbstbezogen ihre Entscheidungen innerhalb eines politisch brisanten Umfeldes treffen. Paris, aus Troja, und Helena, aus Sparta, könnten nicht unterschiedlicher in ihrer Art sein. Paris gelingt es, Helena zu verführen. Sie werden ein Liebespaar, das selbst aufgrund eines drohenden Krieges zwischen Troja und Sparta nicht mehr von seiner Liebe lassen will. Mit der Erfüllung ihrer Liebe bewirken sie den Untergang Trojas.

Joachim Schlömer, Susanne Øglænd

OBERFLÄCHLICH **VOM FEINSTEN.**
DARUNTER **BESTE MASSARBEIT.**

INDIVIDUELL GEFERTIGTE INNENEINRICHTUNGEN
MASSIVE HÖLZER, EXOTISCHE FURNIERE, AUSGEFALLENE DEKORE
AB SEPTEMBER IN UNSEREM SHOWROOM ZU ERLEBEN

André Lange
MÖBELSCHNEIDEREI

SCHLESISCHE STRASSE 27 | 10997 BERLIN-KREUZBERG
TEL (030) 61 65 11 21 | WWW.MOEBELSCHNEIDEREI.DE

Porträt der Mitwirkenden

Konzerthausorchester Berlin

1952 als Berliner Sinfonie-Orchester gegründet und seit 1984 im Konzerthaus Berlin (dem Schinkelschen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt) beheimatet. Chefdirigenten waren Hermann Hildebrandt, der Prager Václav Smetáček, Kurt Sanderling, Günther Herbig, Claus Peter Flor und Michael Schönwandt. Von 2001 bis 2006 war Eliahu Inbal Chefdirigent des Orchesters. Regelmäßige Zusammenarbeit mit namhaften Gastdirigenten und Solisten. Seit Jahren ist Michael Gielen dem Orchester als Erster Gastdirigent verbunden. Konzertreisen führten u. a. in die USA, nach Japan, Großbritannien, Österreich, Dänemark, Griechenland, Belgien, in die Türkei, nach China und Spanien. Teilnahme an internationalen Festivals, u. a. Prager Frühling und Athens Festival, »La folle journée« Nantes und Budapester Frühlingfestival. Im Rahmen des jährlichen Festivals für Neue Musik »UltraSchall« war das Konzerthausorchester bisher dreimal zu Gast. Regelmäßig gastiert das Orchester beim Choriner Musiksommer sowie bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern. Mit Beginn der letzten Saison hat Lothar Zagrosek die Position des Chefdirigenten übernommen.

RIAS Kammerchor

1948 gegründet. Gilt heute als eines der renommiertesten Ensembles seiner Art. Sein Repertoire umfaßt Werke aus allen Zeiten und Bereichen der Chorliteratur. Künstlerische Leiter waren u. a. Uwe Gronostay (1972-86) und Marcus Creed (1987-2001). Namhafte Komponisten wie Paul Hindemith, Ernst Krenek, Krzysztof Penderecki, Hans Werner Henze, Pierre Boulez oder Aribert Reimann haben für den RIAS-Kammerchor Werke geschrieben. Konzertreisen, Schallplattenaufnahmen und Rundfunkproduktionen sorgten für große Resonanz. Aufführung zentraler Werke der A-cappella-Literatur (insbesondere des 20. Jahrhunderts) sowie Erarbeitung von Werken des 17./18. Jahrhunderts gemeinsam mit profilierten Ensembles für Alte Musik, Dirigenten und Solisten auf der Grundlage der Erkenntnisse historischer Aufführungspraxis als besondere Schwerpunkte der Arbeit. Seit 1988 eine eigene Konzertreihe im Kammermusiksaal der Philharmonie sowie im Konzerthaus Berlin. Seit 1992 erfolgreiche Zusammenarbeit mit der Akademie für Alte Musik Berlin, die sich in Konzerten in Berlin, Gastspielreisen im In- und Ausland und in zahlreichen, z. T. mit internationalen Preisen ausgezeichneten CD-Aufnahmen dokumentiert. Soeben wurde der Chor mit dem Echo Klassik ausgezeichnet.



Lothar Zagrosek

studierte Dirigieren bei Hans Swarowsky, István Kertész, Bruno Maderna und Herbert von Karajan. Nach Chefpositionen in Solingen, Krefeld-Mönchengladbach und beim Österreichischen Radiosinfonieorchester Wien ging er für drei Jahre als Directeur musicale an die Grand Opéra Paris und als Chief Guest Conductor des BBC Symphony Orchestra nach London. Generalmusikdirektor der Oper Leipzig (1990-92) und der Württembergischen Staatsoper

Stuttgart (1997-2006). Seit 1995 ist er Erster Gastdirigent und Künstlerischer Berater der Jungen Deutschen Philharmonie. Neben seiner Tätigkeit an den großen europäischen Opernhäusern dirigierte Lothar Zagrosek u. a. die Berliner und Münchner Philharmoniker, das Gewandhausorchester Leipzig, alle großen deutschen Rundfunk-Sinfonieorchester, die Wiener Symphoniker, das Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, das Orchestre National de France, London Philharmonic, das Orchestre Symphonique de Montreal und das NHK Symphony Orchestra Tokyo. Er war Gast beim Glyndebourne Festival, bei den Salzburger Festspielen, den Wiener und Berliner Festwochen, den London Proms und den Münchner Opernfestspielen sowie bei den Festivals für zeitgenössische Musik in Donaueschingen, Berlin, Brüssel und Paris. In der Kritikerumfrage der Zeitschrift »Opernwelt« 1997 wurde Lothar Zagrosek zum »Dirigenten des Jahres« gewählt. Dieselbe Auszeichnung erhielt er auch 1999 für seine Arbeit an der Staatsoper Stuttgart, die viermal in seiner Amtszeit zum Opernhaus des Jahres gewählt wurde. Seine umfangreiche Diskographie umfaßt u. a. mehrere Aufnahmen in der Decca-Edition »Entartete Musik«; zahlreiche Aufnahmen wurden mit internationalen Schallplattenpreisen ausgezeichnet. Seit September 2006 ist Lothar Zagrosek Chefdirigent des Konzerthausorchesters Berlin.



Ruth Ziesak

Die Sopranistin studierte an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main bei Elsa Cavelti und begann ihre sängerische Laufbahn als Mitglied des Stadttheaters in Heidelberg, wo sie bis heute zu Hause ist. Sie errang jeweils erste Preise beim deutschen Musikwettbewerb und beim renommierten »s'Hertogenbosch Wettbewerb«. Nach ihren Anfängen an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg führte sie ihr Weg auf die Bühnen von

München, Stuttgart, Berlin und Dresden und auf die internationalen Podien von Mailand, Florenz, Wien, Paris, London und New York, wo sie Rollen wie Pamina, Ännchen, Marzelline, Ilia oder Sophie sang. Mittlerweile debütierte sie als Gräfin

in »Le Nozze di Figaro« in Glyndebourne und Zürich. Als Konzertsängerin arbeitet Ruth Ziesak u. a. mit den Orchestern in Paris, Mailand, Wien, München, Leipzig, Amsterdam und London. Sie gastierte wiederholt bei den Salzburger Festspielen, den Berliner und Frankfurter Festwochen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, den BBC Proms und singt regelmäßig in den USA und in Japan. Weitere Engagements beinhalten u. a. Konzerte mit dem Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi unter Herbert Blomstedt, der Dresdner Staatskapelle unter Daniele Gatti, dem Orchestre National de France und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (beides unter Riccardo Muti), dem Montreal Symphony Orchestra (Kent Nagano), dem Gewandhausorchester Leipzig (Riccardo Chailly) und dem WDR Sinfonieorchester Jukka Pekka Saraste).



Marius Brenciu

1973 in Brasov in Rumänien geboren. Er gewann zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Opernpreis und den Zweiten Preis 2000 im »Queen Elisabeth International Music Competition« in Belgien sowie den Ersten Preis im »Cardiff Singer of the World« Wettbewerb 2001, wo er sowohl in den Kategorien Oper als auch Lied gewann. Sein Repertoire umfaßt Mozart-Rollen wie Don Ottavio, Belmonte, die Titelrollen in »Idomeneo« und »La clemenza di Tito« sowie Macduff in »Macbeth« (Verdi), Eisenstein in »Die Fledermaus« (J. Strauss), Gennaro in »Lucrezia Borgia« (Donizetti), Fenton in »Falstaff« (Verdi) und Il Conte Almaviva in »Il Barbiere di Siviglia« (Rossini). Er tritt regelmäßig an der Opéra National de Paris, der Scala in Mailand, der Welsh National Opera, Wiener Staatsoper sowie in Bukarest, Nancy, Lorraine, Lyon, Genf und Cagliari auf. An der Israeli Opera wie auch an der Deutschen Oper Berlin war er Lensky in »Eugen Onegin«. An der Deutschen Oper Berlin sang er Alfredo in Verdis »La Traviata«. 2001 nahm er in Ljubljana und Bukarest an einer Aufführung von Verdis Requiem teil. Marius Brenciu arbeitete mit Dirigenten wie Herbert Blomstedt, Ivan Fischer, Valéry Gergiev, Paul Goodwin, Ton Koopman, Riccardo Muti, Krzysztof Penderecki, Jacques Delacôte, Mstislav Rostropovich, Tugan Sokhiev und Marc Soustrot. Im Konzertbereich sang er u. a. »L'Enfant prodigue« von Debussy mit dem Rotterdamer Philharmonischen Orchester, Liszts »Faust-Sinfonie« mit dem Orchestre National de Lyon und Enescus »Les sept chansons de Clément Marot«. Gastspiele führten ihn nach Tokio und an die Metropolitan Opera in New York.



Jutta Böhnert

Gebürtig aus Baden-Baden, studierte Jutta Böhnert Gesang an der Musikhochschule Stuttgart bei Kammersängerin Sylvia Geszty. Sie ist Preisträgerin des »Internationalen Sylvia Geszty-Wettbewerbs« in Luxemburg. 1997 erhielt sie ein erstes Gastengagement an der Staatsoper Stuttgart – Junge Oper und anschließend ein Festengagement an der Oper Nürnberg und am Staatstheater Kassel. Dem folgten weitere Gastspiele in München, Hannover, Düsseldorf und Berlin. Im

Konzertbereich war die Künstlerin u. a. mit dem Dresdner Kreuzchor sowie dem Gewandhaus-Orchester zu erleben. Bei den Bayreuther Festspielen 2004/05 sang sie ein Blumenmädchen in »Parsifal« unter der Leitung von Pierre Boulez. Am Luzerner Theater war sie 2004/05 als Gilda in »Rigoletto« und als Belinda in »Dido und Aeneas« unter der Leitung von Howard Arman zu hören. In der vergangenen Saison konzertierte Jutta Böhnert u. a. mit dem RIAS Kammerchor unter Daniel Reuss, am Salzburger Landestheater (»Romeo et Juliette« / Gounod), dem Konzerthausorchester Berlin unter Lothar Zagrosek (»La finta Giardinera« / Mozart) sowie mit dem Accentus Chor in Paris und Nantes. Sie war unter Howard Arman bei den Händel Festspielen in Halle und unter Konrad Junghänel bei den Internationalen Händelfestspielen Göttingen als Cleofide in der Oper »Porò« zu hören. Für das Label Harmonia Mundi nahm sie, zusammen mit dem RIAS Kammerchor, Frank Martins »Le Vin herbé« auf.



Celia Costea

wurde in Piatra Neamt/Rumänien geboren und absolvierte ihre Gesangsbildung zuerst an der dortigen Musikhochschule und anschließend an dem Konservatorium in Bukarest (in der Klasse von Maria Slatinaru). Sie gewann zahlreiche internationale Preise bei Gesangswettbewerben wie »Francisco Vinas« in Barcelona, »Jaume Aragall« in Girona, »Montserrat Caballé« in Andorra, »George Enescu« in Bukarest, »Belvedere« in Wien und »Voci verdiane« in Busseto. Die Künstlerin ist ständiger

Gast der Nationaloper Bukarest sowie der wichtigsten Orchester und Festspiele ihres Heimatlandes. Sie sang an der Oper Athen, der Wiener Staatsoper, am Théâtre du Capitole in Toulouse, der Opéra de Marseille, am Covent Garden Royal Opera House London, am Staatstheater Stuttgart, der Vest Norges Opera Bergen und Oslo, der Deutsche Oper Berlin, am Gran Teatre del Liceu Barcelona, der Nationaloper Prag und an De Nederlandse Opera mit Rollen wie Micaela in »Carmen«, Arminda in »La finta giardiniera«, Mimi in »La Bohème«, Erste Dame in »Die Zauberflöte«, Donna Elvira »Don Giovanni«, Liu in »Turandot«. Celia Costea gab zahlreiche Konzerte in Spanien, Frankreich, China, der Schweiz und Japan.

Claire Singher

In den Niederlanden geboren, studierte sie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt a. M. bei Karl Markus, erhielt ein Stipendium durch die Patricia Corbett Foundation und vollendete ihr Studium mit dem »Master of Music« am Cincinnati Conservatory of Music in den USA. Weitere Studien führten sie zu William Workman, Laura Sarti und Benita Valente. Sie arbeitete mit Sir Charles Mackerras, Charles Spencer, Eugen Wangler und Jonathan Alder. Konzertengagements führten sie als Solistin nach Israel, Italien, Österreich und in die USA sowie an das Leipziger Gewandhaus und die »Merkin Concert Hall« in New York. Neben ihrem Konzertrepertoire (Rossini, Fauré, Mozart, Saint-Saëns, Strawinsky und Steve Reich) singt sie Partien wie Mozarts Pamina und Susanna, Rosina (»Der Barbier von Sevilla«), Marzelline (»Fidelio«), Gretel (»Hänsel und Gretel«), Sophie (»Werther«), Angele »Der Zar läßt sich photographieren« (Kurt Weill) und Rowan in »The little Sweep« von Benjamin Britten. 2002 wurde sie festes Ensemblemitglied am Theater Hildesheim. Gast-Engagements erhielt sie u. a. an der Anchorage Opera in den USA. 2006 sang sie mit der Staatskapelle Weimar unter der Leitung von Lothar Zagrosek die »Deutsche Sinfonie« von Hanns Eisler, und sie erhielt den »Orpheus-Opernpreis für Nachwuchskünstler« für die Rolle der Zerlina in »Don Giovanni«.

Giuliana Retali

studierte Klavier am Conservatorio Boccherini in Lucca, Cembalo, Kontrapunkt und Fuge am Conservatorio G. B. Martini in Bologna sowie Historische Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel. Dort ist sie seit 1998 Korrepetitorin (Cembalo und Hammerflügel). 1999 gründete sie das Ensemble »L'Eraclito amoroso«. Sie war Leiterin bzw. musikalische Assistentin bei zahlreichen Projekten europaweit.

Andreas Nachtsheim

hat seine musikalischen Wurzeln in der Rockmusik und studierte dann Renaissance- und Barocklaute, parallel dazu schloß er auch ein Studium der Musikwissenschaft ab. Seither arbeitet er als Lautenist und Continuospieler in verschiedensten Besetzungen. Daneben spielt er regelmäßig Continuo in Barockopern an den Bühnen von Hannover bis Basel sowie bei Rundfunk- und CD-Produktionen. An der Musikhochschule Münster hat er einen Lehrauftrag für Generalbaß-Spiel und Korrepetition.

Joachim Schlömer

studierte zunächst Architektur, ließ sich dann aber an der Folkwang Hochschule in Essen zum Tänzer und Choreographen ausbilden. Einem ersten Engagement an der Brüsseler Opera folgte die Gründung seines eigenen Ensembles, der Compagnie

Josch. Nach ersten Erfolgen seiner Compagnie in London, Antwerpen, Brüssel und Lissabon übernahm er in Folge die Direktion der Tanztheater in Ulm, Weimar und Basel. Darüber hinaus choreographierte er für verschiedene Ballette und Tanzprojekte, z. B. das Ballet Charleroi Danse, Ballet de l'Opera de Lyon, Compagnie Provincial Dances Jekaterinenburg und das Ensemble Gumarang Sakti. Seit Ende der 90er Jahre arbeitet Joachim Schlömer auch als Opern- und Schauspielregisseur. Es entstanden Arbeiten wie »Orfeo ed Euridice«, »La guerra d'amore« (Einladung zum Theatertreffen 2000), beide am Theater Basel, »Das Rheingold« an der Staatsoper Stuttgart und »die nervenwaage (Ein Stück zu Antonin Artaud)« für das Burgtheater Wien. Seit 2001 freischaffender Regisseur. Seitdem inszenierte er Werke für die Salzburger Festspiele, für das Burgtheater Wien sowie weitere Opern- und Musiktheaterprojekte an der Staatsoper Stuttgart, dem Theater Basel, der Staatsoper Hannover, dem Nationaltheater Mannheim, dem Steirischen Herbst und den Wiener Festwochen. Zu seinen jüngsten Arbeiten gehört die Trilogie »Irrfahrten« bei den Salzburger Festspielen 2006 und Alexander Zemlinskys »Der Traumgöрге« an der Deutschen Oper Berlin 2007. Bis 2006 hatte er eine Gastprofessur an der Universität Gießen an der Fakultät für Angewandte Theaterwissenschaften und hält häufig Vorträge über seine Arbeit an Universitäten und auf Kongressen. 1995 erhielt er den Otto-Kasten-Preis der Intendanten für sein choreografisches Werk, 1996 den deutschen Kritikerpreis.

Susanne Øglænd

Die 1979 in Offenbach a. M. geborene Norwegerin erhielt eine vielfältige Ausbildung in Gesang, Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Vergleichender Literaturwissenschaft. Der Titel ihrer Magisterarbeit lautete »Alban Bergs Wozzeck / Untersuchung musikalischer Strukturen anhand einer szenischen Realisation.« Seit sieben Jahren lebt sie in Berlin und assistierte bei diversen Produktionen im Bereich Schauspiel und Oper, u. a. bei Sebastian Baumgarten am Nationaltheater Mannheim, an der Semperoper Dresden und am Hebbel am Ufer Berlin sowie bei Claus Guth bei den Salzburger Festspielen 2006. Seit Herbst 2004 realisiert sie ihre eigenen Projekte im Bereich Schauspiel und Musiktheater: »A Slight Accident« am Theater im Greenhouse, »Dialog mit Gott?« im GorkiStudio, Maxim Gorki Theater und Auszüge aus »Il ritorno d'Ulisse in Patria« von Monteverdi bei K.O.2, einer Kooperation zwischen der Komischen Oper Berlin und der Universität der Künste Berlin. 2005 bis 2007 war Susanne Øglænd Stipendiatin der Akademie Musiktheater heute in der Sparte Regie. Im März 2007 erhielt sie den Ibsen-Preis der Stadt Bergen (Norwegen) für die Idee und Inszenierung des zweisprachigen Theaterprojekts »Henrik, lyver du?« Eine deutsch-norwegische Reise im Rahmen des Ibsenjahres 2006.

Mascha Mazur

begann 1998 ihr Bühnenbildstudium an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Wichtige Stationen waren die Assistenz bei Mascha Deneke für »ATTA ATTA« an der Volksbühne Berlin und für »Bambiland« von Elfriede Jelinek am Burgtheater Wien (Regie Christoph Schlingensiefel) sowie die wiederholte Mitarbeit bei Produktionen unter der Regie von Patrick Wengenroth, Petra Lammers, Lukas Langhoff und Neco Celik. In diesem Jahr gestaltete sie u. a. das Bühnenbild für »SITA« im Theater Freiburg (ebenfalls unter der Regie von Joachim Schlömer).

Nina Lepilina

Geboren in Moskau; zunächst am MKAT (Künstlerisch-akademisches Theater Moskau) tätig, kam es in Moskau im Rahmen des »Orestie«-Projekts zu einer Zusammenarbeit mit dem Regisseur Peter Stein, in deren Folge sie ihr künstlerisches Betätigungsfeld im Jahr 1993 nach Deutschland verlagerte. Seitdem arbeitete sie u. a. an der Volksbühne Berlin, der Deutschen Oper Berlin, am Staatstheater Hannover, am Theater Freiburg, an der Bayerischen Staatsoper München und am Hans-Otto-Theater.

Lisa Böffgen

1976 in Düsseldorf geboren. Seit 1998 lebt sie in Berlin und wirkt hier als Videotechnikerin/-künstlerin an Theaterproduktionen verschiedener Spielstätten wie zum Beispiel dem Hebbel am Ufer mit. Zur Zeit ist am Theater Basel ihre Videoinstallation in »Bambiland« von Elfriede Jelinek zu sehen. Nach einem festen Engagement an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz arbeitet sie im Bereich von Dreh, Schnitt und Bearbeitung von Videofilmen, Videorealisationen im Bühnenbild, technische Realisation und Live-Kamera.

Andreas Fuchs

Als freier Lichtdesigner und Produktionsleiter war er für zahlreiche Projekte verantwortlich, u. a. Weimar 1999 Kulturstadt Europas, das Kunstfest Weimar, das Kultur- und Veranstaltungsprogramm der EXPO 2000 in Hannover, das Movimentos Tanzfestival der Autostadt Wolfsburg seit 2003. Für Robert Wilson arbeitet er seit 1992 als Lichtdesigner, u. a. für »Drei Schwestern« in Stockholm und »Der Ring des Nibelungen« am Opernhaus Zürich sowie an der Opera Bastille Paris, am Berliner Ensemble und der Staatsoper Unter den Linden. Andreas Fuchs entwirft auch das Licht für Architekturprojekte wie das Museum für Kommunikation und Technik in Hamburg oder das Zeitgeschichtliche Forum Leipzig.

Vorankündigung

SO 25.11.07 20.00 Uhr

Kleiner Saal

Dietrich Henschel Bariton

Fritz Schwinghammer Klavier

Lieder und Gesänge von **Johannes Brahms**, **Hugo Wolf**, **Erich Wolfgang Korngold**, **Hans Pfitzner** und **Robert Grund** auf
Gedichte von **Joseph von Eichendorf**

FR 30.11.07 / SA 01.12.07 20.00 Uhr

Großer Saal

Konzerthausorchester Berlin

Constantinos Carydis

Gianluca Cascioli Klavier

Carl Maria von Weber Ouvertüre zur Oper »Der Freischütz«

Robert Schumann Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 54

Max Reger »Eine romantische Suite« nach Gedichten von Joseph von Eichendorff op. 125

Konzerteinführung jeweils 19 Uhr

Aktuell

Zukunft Konzerthaus e.V.

Sie wollen das Konzerthaus fördern und unterstützen oder interessieren sich für eine Stuhlpatenschaft?

Zukunft Konzerthaus e.V., Gendarmenmarkt 2, 10117 Berlin

Tel. +49 (0)30 20309-2344 / Fax +49 (0)30 20309-2076

E-mail: zukunft@konzerthaus.de, www.zukunft-konzerthaus.de

Freundeskreis Konzerthaus Berlin e.V.

Informationen über Detlef Gogalla, 10106 Berlin

Tel. +49 (0)30 20309-2020 / Fax +49 (0)30 20309-2021

E-mail: freundeskreis@konzerthaus.de

Kartenbestellung und Information Tel +49 (0)30 20309-2101

Impressum

Herausgeber Konzerthaus Berlin

Intendant Prof. Dr. Frank Schneider

Redaktion Tanja-Maria Martens

Abbildungen Bart E. Streefkerk (1), Alferink Artists management (1), Anne Hofmann (1), Archiv

Satz und Reinzeichnung Graphic Center

Herstellung Reiher Design&Druck

2,30 €

Die Intendanz möchte darauf hinweisen, daß das Fotografieren sowie die Nutzung ton- und videotechnischer Geräte nicht zulässig sind.