

The background of the image is a blurred, warm-toned photograph of a dance floor. Several people are visible in motion, their forms softened by a shallow depth of field and motion blur. The floor has a diamond-patterned tile design. The overall atmosphere is one of a lively, historical event.

# Innsbrucker Festwochen der Alten Musik



# «Was feiern wir?»

Liebes Publikum.

Fünzig. Eine Zahl, die so rund wirkt wie ein satter Dur-Akkord, poliert und glänzend von der Gewohnheit unseres Feierns.

Die 50. Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. Ein Anlass, der sich selbst zu tragen scheint, der keiner Rechtfertigung bedarf, weil die Festwochen eben die Festwochen sind, schon dem Namen nach ein festlicher Anlass. Eben diese Festwochen nun also gegossen in das Jubiläum eines halben Jahrhunderts. Ein umso größerer Anlass zum Feiern.

Aber warum eigentlich? Warum bejubeln wir so selbstverständlich eine gerade Zahl, als ergäbe sich aus ihr ein Naturgesetz des Feierns? Fünzig, hundert, dreihundert – es sind immer Zahlen, die sich mühelos teilen lassen, die in Tabellen gut aussehen und in Reden noch besser klingen.

Vielleicht ist die Liebe zu Jubiläen ein Ausdruck einer gemeinschaftlich angenommenen Ästhetik. Wir mögen das Glatte, das vermeintlich Vollkommene. Es suggeriert Ordnung in einer Welt, die selten ordentlich ist. Vielleicht geben Jubiläen uns aber auch die Möglichkeit innezuhalten, ohne uns rechtfertigen zu müssen. Und weil sie uns einen Vorwand liefern, das Unverhältnismäßige zu wagen – jene Projekte, die im 49. oder 51. Jahr zu groß und zu kühn erscheinen würden.

Fünzig Jahre, das klingt nach Bilanz, nach Krönung, nach einem Moment, in dem Fäden zusammengeführt werden. Doch im Fall der Festwochen verdichtet sich darin auch die konsequente Arbeit an einem Repertoire, das lange Zeit fragmentarisch war, verstreut, beinahe verloren.

Gerade deshalb ist es folgerichtig, dass ein Werk wie «Il pomo d'oro» von Pietro Antonio Cesti genau jetzt erklingt. Diese Oper ist kein Stück für den Alltag. Sie war schon bei ihrer Uraufführung ein Monument des Außergewöhnlichen – geschaffen für einen dynastischen Festakt, ausgestattet mit einer Opulenz, die sich jeder Routine entzieht. Ihre Dimensionen, ihr Anspruch an Raum, Zeit und Mittel machen sie zu einem Ereignis. Man könnte sagen: Sie widersetzt sich dem Gewöhnlichen ebenso wie ein Jubiläum.

«Il pomo d'oro» braucht den Ausnahmezustand, die bewusste Unterbrechung des Alltäglichen. Die Oper verlangt darüber hinaus nach einem Moment, in dem die Festwochen nicht im Normalbetrieb laufen, sondern auch in einem Zustand der Selbstreflexion angekommen sind: Wo stehen wir nach fünfzig Jahren? Was haben wir in diesen fünf Jahrzehnten alles möglich gemacht, das zuvor undenkbar – auch «unaufführbar» – schien?

Die Alte Musik, deren Originalklang bei den Festwochen seit einem halben Jahrhundert so ausgiebig und mit viel Sinn für die Notwendigkeiten gepflegt wird, lebt von Wiederentdeckungen, von eigensinnigen Wegen durch die Zeit. Komponist\*innen, die vergessen und wiedergefunden wurden. Werke, die jahrhundertlang schwiegen, bevor sie erneut zum Gesang anhoben. In diesem Licht wird das Jubiläum zu einem Resonanzraum – einem Ort, an dem sich Vergangenheit und Gegenwart besonders dicht überlagern. Und vielleicht liegt genau darin die eigentliche Qualität dieser fünfzigsten Ausgabe: Das Große, das Seltsame, das scheinbar Unwiederholbare ist nicht nur erlaubt, sondern wird eingefordert. Ein Werk wie «Il pomo d'oro» ist dann das Ebenbild und die Zuspitzung dessen, was die Festwochen immer schon waren – ein Ort für das Außergewöhnliche, für die Wiedergewinnung verlorener Dimensionen.

Musik an sich braucht keine runden Zahlen, um bedeutend zu sein. Sie braucht Aufmerksamkeit, Neugier, Hingabe, Begeisterungsfähigkeit und Unterstützung. Über Jubiläen hinweg, aber durchaus auch in den Tabellen und Reden, in denen sich die runden Zahlen so gut machen.

Vielleicht sehen wir nach einem großen Jubiläum wie dem fünfzigsten aber trotzdem auch die schiefen Jahre mit anderen Augen: Das 51. als Anfang. Das 53. als Überraschung. Das 57. als leisen Triumph.

Feiern Sie mit uns die 50. Innsbrucker Festwochen der Alten Musik – dem Anlass angemessen mit großer Geste – und freuen Sie sich auf all die ungeraden Jahre, die folgen werden!

  
Eva-Maria Sens  
Künstlerische Direktorin



# Die Konstruktion einer unmöglichen Maschine

**I**ch kannte «Il pomo d'oro» schon lange – aber so, wie man gewisse mythologische Wesen kennt: als sagenhaften Titel, beinahe eine Kuriosität in der Geschichte der Oper. Dass es dieses Werk gibt, war mir also bekannt, dass es berühmt ist für seine Pracht und seine theatralische Verschwendungsfreude, ebenso – doch, dass jemals jemand ernsthaft versuchen würde, es heute auf die Bühne zu bringen, das hätte ich mir nie vorstellen können.

Dann, irgendwann, haben die Innsbrucker Festwochen gesagt: Wir machen das jetzt wirklich. Und in diesem Moment begreift man: Man bereitet keine Vorstellung mehr vor. Man besteigt den Olymp.

«Il pomo d'oro» ist eines der komplexesten und aufwendigsten Werke, die uns die Operngeschichte überliefert hat. Die Zahl der Figuren ist schwindelerregend, Bühnenveränderungen jagen einander ohne Pause, und das narrative Universum spannt sich von Göttern zu Menschen, von der Erde bis in den Himmel. Wer zu zählen beginnt, was in der Partitur wirklich alles passiert, ahnt das Ausmaß des Unternehmens: Dutzende von Figuren, rund dreißig verschiedene Schauplätze und eine nicht abreisende Folge theatralischer Verwandlungen. Schwebende Wolken, fliegende Schwäne, sich aufbäumende Drachen, göttliche Erscheinungen, Flüge und Metamorphosen ohne Ende. Es ist ein Theater, das zum Staunen geschaffen wurde – und diesen Anspruch bis heute erfüllt.

Die erste große Entscheidung war es, herauszufinden, wie man diese Oper einem heutigen Publikum zumutbar machen kann – im besten Sinne des Wortes. Die ursprüngliche Struktur – ein Prolog und fünf Akte – ist erstaunlich klar. Die Aufteilung auf zwei Abende war zunächst eine physische Notwendigkeit: Die Länge verlangt es schlicht. Doch in Wahrheit schlägt die Oper selbst ihren Rhythmus vor. Es ist ein bisschen wie das Betrachten eines Sternbildes: Die Sterne sind schon da, man muss nur die Linien ziehen, die es lesbar machen. Die Pausen fallen ganz natürlich ans Ende der Akte, während die längere Unterbrechung zwischen dem zweiten und dritten Akt die Aufführung – und uns alle – zum Durchatmen einlädt.

Denn Pausen sind für alle notwendig: für das Publikum, für die Sänger\*innen, für die Bühne – und nicht zuletzt für den Regisseur.

Anstatt weniger monumentaler Szenenwechsel wählten wir einen anderen Weg: eine nahezu endlose Abfolge beweglicher Verwandlungen. Bühnenbilder, Kostüme und Licht folgen einander nicht als geschlossene Blöcke, sondern scheinen gemeinsam mit der Aufführung zu atmen. Als wäre die Oper nicht aus einzelnen Tableaux gebaut, sondern wie ein lebendiger Organismus – ständig in Veränderung.

Eine weitere Herausforderung war die Rollenverteilung. 47 Figuren auf gerade einmal 20 Darsteller\*innen zu reduzieren, war beinahe eine alchemistische Operation. Man musste die Stimmlagen berücksichtigen (eine Sopranistin kann keine Tenorrolle singen), die Präsenz der Figuren durch den Handlungsstrang mitdenken (manche, wie Ennone, treten so durchgängig auf, dass die Rolle ihre Darstellerin nicht teilen kann), aber auch die schlichte Theaterlogik. Jemand, der rechts als Matrose die Bühne verlässt, kann nicht sogleich links als Priester wieder eintreten.

Und doch werden die schnellen Umzüge sich häufen.

Während Venus auf der Bühne singt, findet das eigentliche Spektakel hinter den Kulissen statt. Maskenbildner\*innen, Bühnenarbeiter\*innen, Techniker\*innen, Kostümpersonal: Schminke, Requisiten, Maschinen, Perücken und Partituren, Mikrofone und Haarnadeln. Alles muss mit absoluter Präzision in Bewegung sein. Das Ergebnis ist ein komplexes und vollkommen synchronisiertes Uhrwerk, in dem jedes Zahnrad unentbehrlich ist für das Funktionieren dieser außergewöhnlichen Barockmaschine.

Allein die Kostüme werden es an die zweihundert sein – jedes prächtiger als das nächste.

Insgesamt werden mit Orchester, Sänger\*innen, Chor, Tanzenden und Techniker\*innen zusammen beinahe fünfhundert Menschen daran beteiligt sein, dieses theatralische Universum zum Leben zu erwecken.

Und dann gibt es jene Momente, in denen die Partitur selbst jene noch überrascht, die sie seit Monaten studieren. Der Moment, in dem mir wirklich der Gedanke kam «Ich glaub einfach nicht, dass wir das wirklich machen», war der, als ich entdeckte, dass ein Teil des vierten Akts nicht in einem Palast spielt, auch nicht in einem Wald oder auf dem Meer ..., sondern in der Milchstraße. Ich schwöre es.

Angesichts eines so reichen Materials besteht die Hauptaufgabe der Regie darin, ein Ordnungsprinzip zu finden. In «Il pomo d'oro» koexistieren drei große Erzähllinien: der Streit der Götter, der Krieg unter den Menschen und schließlich der Friede zwischen den Völkern. Die imperiale Propaganda des 17. Jahrhunderts feierte die Zentralität des Habsburger Reiches; heute können wir diesen Schluss auch als etwas überraschend Zeitgemäßes lesen: die Möglichkeit, dass viele Völker sich entscheiden, sich in einem gemeinsamen Projekt des Friedens und des Wohlstands zu vereinen.

Vielleicht ist dies das eigentliche Wunder des Theaters: eine gigantische Barockmaschine aus dem 17. Jahrhundert zu nehmen und dabei zu entdecken, dass sie dreihundertfünfzig Jahre später noch immer zu unserer Gegenwart sprechen kann.

**Fabio Ceresa**

... ist ein preisgekrönter Opernregisseur und Librettist, der für seine innovativen Inszenierungen bekannt ist, in denen er klassische Tradition mit zeitgenössischer Vision verbindet. Diesen Sommer inszeniert er in Innsbruck «Il pomo d'oro».



# Ein Lob auf die Irritation

**V**oll Groll warf Discordia, Göttin der Zwietracht, einen goldenen Apfel in den Saal, der die Aufschrift «der Schönsten» trug. Sie war nicht zum feierlichen Zusammensein eingeladen worden – nun sollte auch niemand sonst Freude an der Hochzeit des Peleo mit seiner Teti finden. Als Meisterin ihres Faches erreichte sie, was sie geplant hatte: Der goldene Apfel stiftete Streit und blieb uns als «Zankapfel» in der deutschen Sprache erhalten.

Doch es war nicht der Apfel selbst, der, wie das wertvollste aller Metalle glänzend, die Gier auf sich zog – es war die Aufschrift, folglich das Ideelle an dem Gegenstand, die einiges in Bewegung setzte. Aufgrund der Aufschrift musste nun ein Urteil gefällt werden; wegen nur zweier Worte war plötzlich klar, dass es nur «eine» Schönste und nicht mehrere geben könne; aufgrund der Absolutheit der Aussage wurde eine Behauptung plötzlich als Verheißung gesehen.

Im Sommer 2026 wird ebenfalls gefeiert: Die 50. Innsbrucker Festwochen der Alten Musik stehen an. Auch auf dieser Feier findet sich ein goldener Apfel. Allerdings nicht in den Händen eifersüchtiger Göttinnen, sondern im Spielplan der Festwochen. In diesen Apfel hat die Zeit ein anderes Wort geritzt: «unaufführbar» soll er sein, der «pomo d'oro».

«Unaufführbar». Zuerst klingt das Wort wie ein Widerstand. Es schmeckt nach Scheitern, macht es zu etwas Unerhörtem, sich dieser doch so eindeutigen Zuschreibung zu widersetzen. «Unaufführbar» ist eine gesetzte Grenze, ein absoluter Begriff. «Sie wird ein Traum bleiben», erklärte René Jacobs einst zu der Oper.

Doch hinter dieser ersten Irritation wartet schon das nächste Gefühl.

«Unaufführbar». Das fühlt sich nach Größe an; nach «zu viel von Allem». Lässt uns an ein gigantisches Spektakel denken, dessen einzigartige Dimension eine Zuschreibung benötigt, die das Unmögliche beschreibt. Eine Beschreibung, die diese theatralische Ausnahme verdeutlicht, die die Menschen im Wien 1668 hörten, sahen und über die sie noch Jahre später staunten. «Unaufführbar» wurde von den Annalen auf unseren «pomo d'oro» geschrieben, um eine Besonderheit auszudrücken. Und so wurde er zum Beinamen dieser größten aller Barockoper. In ihm kann man alles vermuten: Maßlosigkeit, Verschwendung, Verheißung. Das Wort ist größer als jede Bühne, größer als jede Partitur. «Unaufführbar» bedeutet, dass die Idee immer vollkommener sein wird, als eine mögliche Realisierung es sein könnte. Verheißungen leben nun mal von Distanz.

Solange die Oper nicht realisiert wurde, blieb sie grenzenlos, eine Idee, eine Erzählung, ein Mythos.

Doch nun, nun soll «Il pomo d'oro» wieder erklingen. Und das Publikum wird neben der verheißenen und versprochenen Größe auch eine Paradoxie erleben. Das Werk gewinnt (bereits jetzt in der Vorbereitung im Hintergrund und dann auf der Bühne selbst) Realität. Der Beiname verliert Kraft. In der Aufführung wird die Oper endlich, konkret, interpretierbar – also auch kritisierbar. Das Publikum darf sich in den Begriff der «Unaufführbarkeit» mit allen Sinnen fallen lassen, darf erwarten, dass Grenzen gesprengt werden: die Grenzen des Machbaren, des Gewohnten, vielleicht sogar des Hörbaren. Und zugleich wird es bemerken, wie sich die Irritation auflöst. Im selben Moment, da die Zuschreibung «unaufführbar» ihre paradoxe Schönheit verliert, gewinnt die Oper selbst eine andere, dauerhafte Größe. Denn indem sie Wirklichkeit wird, tritt sie aus der Schwebel der Legende in die Konkretion der Geschichte. Sie wird nicht kleiner dadurch – sie wird bestimmbar, diskutierbar, erinnerbar. Sie wird monumental, nicht mehr als Gerücht, sondern als Erfahrung. Sie wird ein Moment der derzeit dringend benötigten Hoffnung gegen absolute Verneinungen.

Zugleich wird auch die Aufführung von «Il pomo d'oro» bei den Innsbrucker Festwochen eine eigene Einzigartigkeit in sich tragen. Auch sie wird in die Geschichte eingehen, als jene Aufführung, die sich den Beinamen als Ansporn zur Widerlegung genommen hat. Ihre Entgegnung auf die von der Geschichte in den Raum geworfene Herausforderung im August 2026 macht die sechs Abende einzigartig. Denn nie wird die Zuschreibung «unaufführbar» wieder standhalten können. Zumindest werden alle, die über die «Unaufführbarkeit» denken oder sprechen, im selben Satz die Innsbrucker Festwochen nennen müssen.

«Il pomo d'oro» ist für die Festwochen kein museales Objekt, das vorsichtig entstaubt werden will. Sie ist ein Geschenk. Ein Wagnis. Ein glänzender Körper, den die Festwochen ihrem Publikum reichen, mit der stillen Aufforderung: «Nehmt. Und urteilt selbst.» (anstelle des armen Paride, der vor die unmögliche Aufgabe gestellt wurde, mindestens zwei Göttinnen zu enttäuschen.)

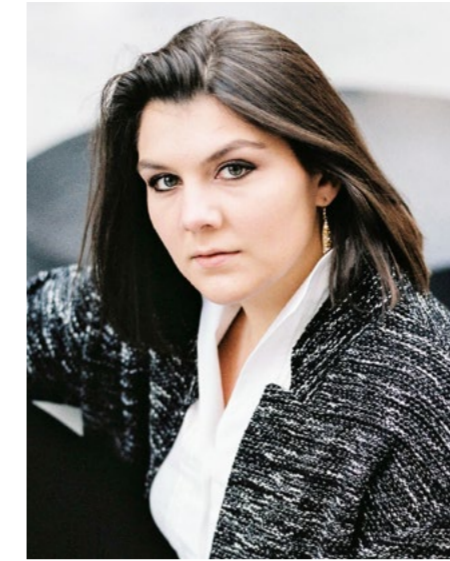
«Unaufführbar» war nie ein logisches Urteil, es war eine ästhetische Kategorie. Eine Auszeichnung. Vielleicht sogar ein Kompliment. Das Wort verwandelte das Werk in ein Versprechen. Es macht es größer als jede konkrete Aufführung. Sobald die Oper wieder aufgeführt wird, verliert sie genau jenen Nimbus, der sie jahrhundertlang umgeben hat.

Und doch: Fällt der Beiname wie eine barocke Kulisse nach dem letzten Akt, so bleibt nicht ein Mythos weniger, sondern ein Mythos mehr: die Erinnerung an den Augenblick, in dem das Unmögliche (vor Ihren Augen?) geschah.

Und vielleicht ist genau das die eigentliche Bestimmung der Festwochen: jener Ort zu sein, an dem Mythen nicht verwaltet, sondern riskiert werden. Wo das Unaufführbare aufgeführt wird. Wo der goldene Apfel nicht im Streit zerbricht, sondern im Klang aufgeht.

Ein Ort, an dem aus einem Wort Musik wird – und aus einer Legende Realität.

**Leonie Schiessendoppler**  
... ist Pressesprecherin der Innsbrucker Festwochen.



**Sophie Rennert** | Mezzosopran

**Gloria Austriaca**, verkörpert die Gesamtheit der direkt von der Habsburger Dynastie regierten Gebiete, die den politischen und militärischen Kern ihrer Macht bildeten.

**Giunone** ist als Königin der Götter und Gattin von Giove auch die Beschützerin der Ehe und der Fruchtbarkeit.



**Shira Patchornik** | Sopran

**Sardegna** ist die Verkörperung Sardiniens, das vor 1714 als Teil des spanischen Weltreichs indirekt zum Hause Habsburg gehörte.

**Pallade** ist Minerva, Tochter von Giove, Göttin der Weisheit und der Kriegskunst.

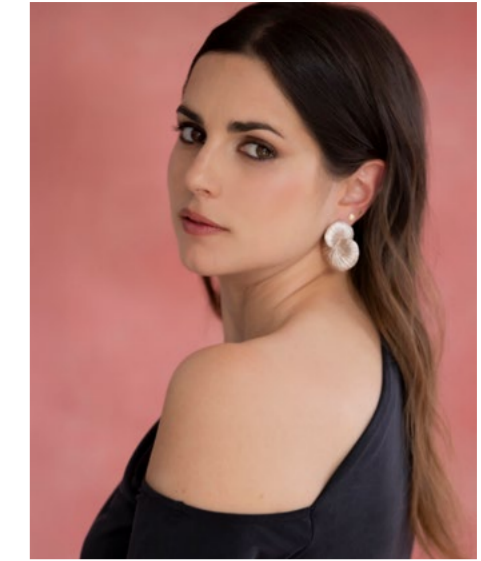


**Filippo Mineccia** | Countertenor

**Himeneo** oder auch: der Gott der Hochzeit, der Hochzeitsgesänge und des Feierns.

**Apollo** ist der Gott der Sonne und des Lichts, der Musik, der Dichtung und der Künste.

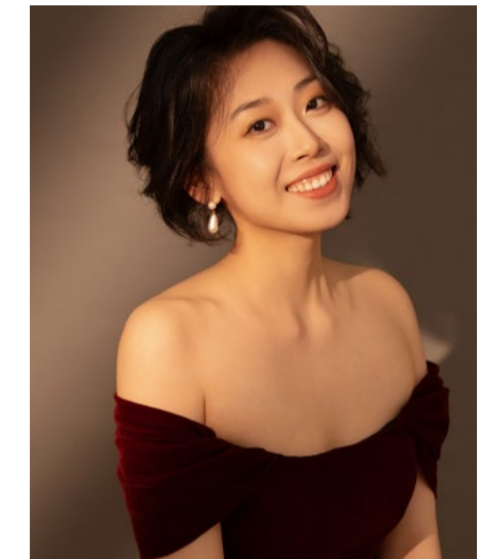
**Adrasto**, ist Stellvertreter von Cecrope.



**Jone Martinez** | Sopran

**Spagna** oder auch die Nation «Spanien», die mit dem Habsburgerhaus eng verbunden war.

Die Schwester von Giove, **Venere**, ist Göttin der Liebe, Schönheit und des Vergnügens.



**Jiayu Jin** | Sopran

**Amore**, die Liebe. Wer diesen Gott nie getroffen hat, dem kann er auch nicht beschrieben werden.

**Ebe** ist die Göttin der Jugend, schenkt Nektar aus und reicht Ambrosia.

**Zefiro**, der sanfte, angenehme Westwind ist zudem auch ein Frühlingsbote.



## Il pomo d'oro

Fr | 07. August      Di | 11. August      Sa | 15. August  
Sa | 08. August      Mi | 12. August      So | 16. August  
18.30 Uhr      18.30 Uhr      16.00 Uhr

→ Tiroler Landestheater  
Großes Haus

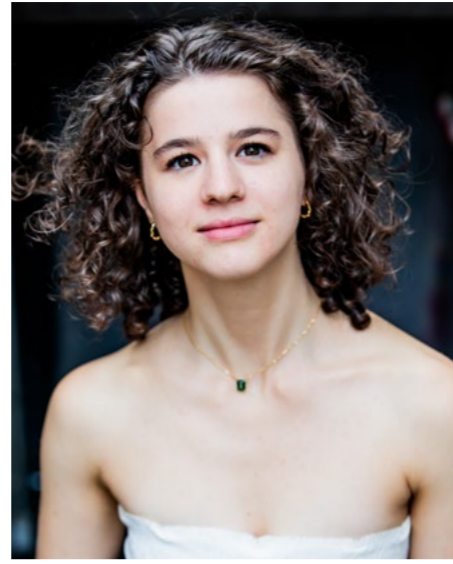


Ester Ferraro | Mezzosopran

**Discordia**, wirft den goldenen Apfel und setzt als Göttin der Zwietracht die Handlung in Gang.

**Aletto** ist eine der drei Furien und verkörpert unerbittliche Rache.

**Eufrosine**, die Freude bringende Grazie, ist eine der drei Göttinnen der Anmut.



Neima Fischer | Sopran

**Proserpina** herrscht über die Unterwelt und ist die Gattin des Pluto.

**Tesifone** ist als rächende Göttin für Morde, (besonders Vater- und Muttermorde) eine der drei Furien.

**Aglaia** ist die jüngste der drei Grazien, also Göttinnen der Anmut, und steht für Glanz und Pracht.



Mauro Borgioni | Bariton

**Hongheria** ist die Nationalallegorie für Ungarn und auch für die von den Habsburgern regierten Gebiete Mitteleuropas.

**Paride**, Sohn des Königs von Troja, wird von Jupiter zum Richter der göttlichen Schönheit auserwählt.

**Euro**, der wechselhafte und unbeständige Ostwind.



Danilo Pastore | Countertenor

**Megera** bestraft als eine der drei Furien Missetaten, die aus Neid und Gier begangen werden.

**Volturno** stürmt als Südostwind durch die Lande.

**Pasithea**, eine der drei Grazien, wird mit Ruhe und Gelassenheit in Verbindung gebracht.

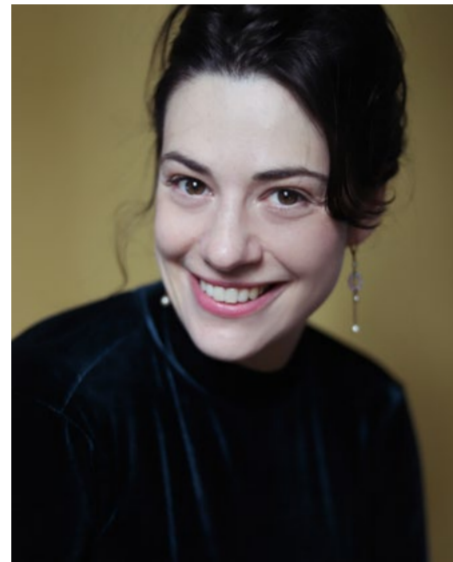


Margherita Maria Sala | Contralto

Vor allem der Norden von **Italia** war Teil des Habsburgerreichs.

**Mercurio** ist der Gott des Handels, des Gewerbes und der Reisenden. Außerdem fungiert er als Götterbote zwischen Göttern und Menschen.

**Alceste** ist die Ehefrau von Cecrope.



Mathilde Ortscheidt | Contralto

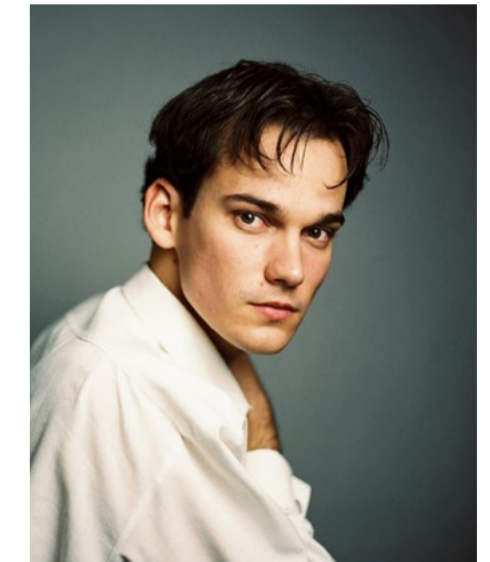
Die Nymphe **Ennone** ist Paris erste Gattin, bevor er für seine Rolle des Schiedsrichters ausgewählt wird.



Alberto Allegrezza | Tenor

**L'America** ist die Nationalallegorie für den amerikanischen Kontinent, wo die Habsburger Anteile an den Kolonialreichen hatten.

**Filaura**, jene Amme von Ennone, ist eine komische Figur. Neben alltäglicher Weisheit auch für ihren subversiven Ton bekannt.



Žiga Čopi | Tenor

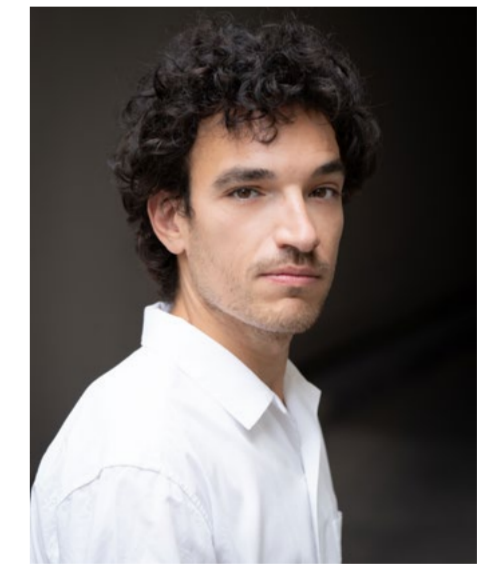
**Marte** ist der Gott des Krieges.

**Austro** ist der personifizierte Südwind, gilt als Bringer von heißer, schwüler Luft und Regen.



Remy Bres-Feuillet | Countertenor

Der Hirte **Aurindo** ist in Ennone verliebt.



Paul Figuiet | Countertenor

**Boemia** oder auch Böhmen, bildete den nordwestlichen Teil der Habsburgermonarchie.

Der junge Knabe **Ganimede** ist Mundschenk der Götter, Geliebter von Giove und unsterblich.

**Fuoco**, das personifizierte Naturelement symbolisiert Energie sowie zerstörerische und lebensspendende Kraft.



Giacomo Nanni | Bariton

**L'Imperio** verkörpert das Heilige Römische Reich, jene große supranationale politische Struktur, die formal von den Habsburgern kontrolliert wurde.

**Giove**, König der Götter und Herrscher über Himmel, Blitz und Donner.

**Eolo** ist Gott und Hüter der Winde, lenkt und beherrscht sie.



Balazs Ban | Bass

**Germania** ist die Allegorie für jene Ansammlung vieler kleiner Staaten (Fürstentümer, freie Städte, Herzogtümer), die Teil einer Struktur waren, welche formal vom Habsburger Kaiser geführt wurde.

**Bacco** ist als Gott des Weines und der Trunkenheit eine Verkörperung des berauschten, ausschweifenden Genusses.



Jose Coca Loza | Bass

**Plutone** ist Gott der Unterwelt und ihrer Bewohner: der Toten.

**Caronte** ist der Fährmann, der die Seelen der Verstorbenen in die Unterwelt bringt.

**Sacerdote** findet sich als Priester oft in der Rolle des Vermittlers zwischen Göttern und Menschen.



Federico D. E. Sacchi | Bass

**Nettuno** ist der mächtige Gott des Meeres und der Seestürme.

**Cecrope** ist niemand anders als der König von Athen.



Rocco Cavalluzzi | Bass

**Momo** ist ein Meister der Kritik, des Tadels und Spotts, der keine Autorität respektiert.



## A Tribute to Alan

Mo | 10. August  
20.00 Uhr

→ Schloss Ambras Innsbruck  
Spanischer Saal

März 2026

### Carissimo Alan,

Es ist nicht leicht, fünfzehn Jahre Zusammenarbeit und Freundschaft in wenigen Zeilen zu fassen. Ich stand noch ganz am Anfang meiner Laufbahn in großen Produktionen und an bedeutenden Häusern, als du mich fandest – du selbst warst mitten in einem breiten Spektrum von Tätigkeiten: Musikwissenschaft, Forschung, Konzertplanung und die Entdeckung neuer Talente. Wir begannen im Zeichen Händels, angetrieben von gemeinsamem Enthusiasmus, tiefer gegenseitiger Wertschätzung und, mehr als einmal, auch von Verwirrung und Missverständnissen.

Eines war mir von Anfang an klar: du hattest ein unglaubliches Wissen über das opern- und instrumentale Repertoire, das bis zu deinem Erscheinen auf der Musikbühne nahezu vollständig unbekannt und vergessen war. Ich erfuhr von deiner Arbeit an Autographen und Manuskripten, seltenen Texten und Bibliotheken – lange bevor die Digitalisierungsprozesse Einzug hielten, die wir heute als selbstverständlich betrachten. Deine Einladungen, an den Projekten mitzuwirken, die du realisieren wolltest, öffneten mir diese Welt. Ich bewahre noch immer einige jener Umschläge mit Arien und Opernpartituren zum Durchblättern auf, die du mir damals per Post geschickt hast. Von dir erhielt ich grundlegende Hinweise darauf, wie bestimmte Musik aufzuführen sei, welche Rollen meiner Stimme gerecht werden könnten – und wer jene «prime cantanti» gewesen waren, für die bestimmte Partien einst geschrieben wurden.

Unsere Zusammenarbeit fiel auch in eine Zeit besonderer künstlerischer Intensität meinerseits: ein immer voller werdender Kalender und ein breites Repertoire, das es mir nicht immer erlaubte, deinen Anfragen gerecht zu werden. Die Folge war auf deiner Seite mitunter Enttäuschung – manchmal auch Ungeduld – und auf meiner Seite ein Gefühl der Unzulänglichkeit, das durch Kommunikationsschwierigkeiten zwischen unseren damaligen Mitarbeiter\*innen noch verstärkt wurde.

Doch das tiefe Interesse an Musik, an Komponist\*innen und am Gesang hat uns stets verbunden. Und es ist diesem gemeinsamen Fundament zu verdanken, dass wir auch schwierige Momente überwunden haben und immer wieder zueinanderfanden – mit unveränderter Verbundenheit – um gemeinsam an neuen Titeln und Einspielungen zu arbeiten.

Ich erinnere mich noch lebhaft, wie du mir von deiner Absicht erzähltest, Händels gesamtes Operschaffen einzuspielen, und dabei sagtest: «devo fare presto...» («Ich muss mich beeilen...»), als spürtest du, wie schnell die Zeit verrann. Es war mir vergönnt, an einigen der Titel teilzuhaben, die du im Sinn hattest: «Deidamia», Händels letzte Oper und unsere erste gemeinsame Zusammenarbeit, dann «Tolomeo». Auch «Radamisto» war in Planung – die Radamisto-Arie «Ferite, uccidete, oh numi del ciel», die ich 2018 in meinem «en travesti»-Album aufnahm, war eine Hommage an dieses Projekt, das wir nicht mehr realisieren konnten – und «Agrippina» (zusammen mit Titeln von Vivaldi), für die leider keine passenden Termine gefunden werden konnten.

Wir haben es auch geschafft, Purcells «Dido» in Paris aufzuführen (dir verdanke ich mein Debüt mit diesem Werk) wie auch die Einspielung der Kantaten von Domenico Scarlatti bei dir zuhause in Florenz (dir verdanke ich die Entdeckung der Vokalmusik dieses außergewöhnlichen Komponisten); meine erste Soloeinspielung – ein Recital, das ganz Haydn gewidmet war (wir gehörten damals zu den Ersten, die auf Haydns Operschaffen aufmerksam machten).

Ich erinnere mich noch an dein Lachen am Ende der «tumore»- und «tosse»-Arie, als ich spontan einen Seufzer improvisierte, der dann tatsächlich auf der Aufnahme blieb. Wir nahmen auch die berühmte Kantate «Arianna a Naxos» auf, mit dir am Fortepiano: gemeinsam Musik zu machen an einem so ausdrucksstarken Werk hat heute einen ganz eigenen, außerordentlichen Wert – und es wieder zu hören fällt mir, das muss ich gestehen, emotional schwer. Während der Nachbearbeitung schriebst du mir:

Fan letter.

Carissima, Sei GRANDE! Ho appena sentito i primi 14 numeri (manca solo Arianna e l'aria dell'Isola disabitata) e sei una meraviglia! Le belle infedeltà musicali portano in continuazione delle sorprese costanti. Ci sono piccole cose da correggere, ma già si sente che è una registrazione veramente straordinaria. Devi essere molto fiera e molto felice. Bacioni e un grande abbraccio, Alan»<sup>1</sup>

Du hast einige meiner Aufführungen besucht.

Besonders lebhaft erinnere ich mich an mindestens zwei Neuproduktionen von Monteverdis «Incoronazione» – von der du eine außergewöhnliche kritische Ausgabe vorgelegt hattest, meine Lieblingsedition dieses Werkes – in Wien und in Madrid. Den Tag nach einer der Vorstellungen schicktest du mir eine wunderbare Nachricht: «La Decor(on)azione d'Ottavia»<sup>2</sup>

Liebe Anna, du warst absolut fantastisch! Selten habe ich eine so kraftvolle Darstellung gesehen oder gehört. Dies war mit Sicherheit das beste «Addio Roma» unserer Zeit!»

Cavalli, Cesti, Stradella, Steffani, Paisiello, Cimarosa – sie alle bevölkerten unsere Gespräche, in persönlichen Begegnungen wie auch im Briefwechsel. Diese Begegnungen waren stets auch durchwirkt von ironischen, einander wissenden Einblicken in das Geschehen der Musikwelt.

Du hattest mich erneut gefragt, ob ich für 2014/2015 für die Partie des Paride von Gluck verfügbar wäre – eines Komponisten, dem wir beide stets ein besseres Schicksal gewünscht hatten. Es sollte nicht sein.

Auch aus diesem Grund ist diese Partie im Programm des dir gewidmeten Konzerts enthalten.

Ich habe wenige Menschen gekannt, die Italien und die italienische Kunst so geliebt haben wie du.

Am 17. November habe ich dir stets zum Geburtstag gratuliert.

Ich eilte nach Florenz, als ... du gingst.

Elf Jahre nach deinem Tod und nach zahlreichen vergeblichen Versuchen meinerseits, gemeinsam mit verschiedenen Institutionen dein Werk und deine Liebe zu den Stimmen zu würdigen, habe ich hier in Innsbruck Gehör gefunden – dank der großzügigen Eva-Maria Sens und meines langjährigen Freundes Ottavio Dantone, bei diesem bedeutenden Festival, zu dem du seit den 1970er Jahren so viel beigetragen hast.

Das Programm dieses Konzerts umfasst einige der Höhepunkte unserer gemeinsamen Arbeit und deines Schaffens, das du mit unglaublicher Hingabe der Musikgeschichte – insbesondere dem 17. und des langen, vielgestaltigen 18. Jahrhundert – gewidmet hast. Es soll ein kleines DANKESCHÖN sein für alles, was du geleistet hast, für die musikalische Tradition, die du gepflegt und weitergegeben hast, indem du hervorragende Sänger\*innen der jüngeren und jüngsten Generation ausgebildet und auf die Bühne gebracht hast.

Du hast mir einmal geschrieben: «Dove sei? Dove canti? Ho tanto voglia di sentirti.»<sup>3</sup>

Wie gerne würde ich dir heute dieselbe Frage stellen.

Und vielleicht gemeinsam lachen.

Con profonda emozione, Anna

<sup>1</sup> «Meine Liebe, Du bist GROSS! Ich habe gerade die ersten 14 Nummern gehört (es fehlen nur noch Arianna und die Arie aus L'isola disabitata), und du bist eine Wonne! Die schönen musikalischen «Infedeltà» überraschen einen immer wieder von Neuem. Es gibt einige kleine Dinge zu korrigieren, aber man spürt bereits jetzt, dass dies eine wirklich außergewöhnliche Einspielung ist. Du musst sehr stolz und sehr glücklich sein. Viele Küsse und eine große Umarmung, Alan»

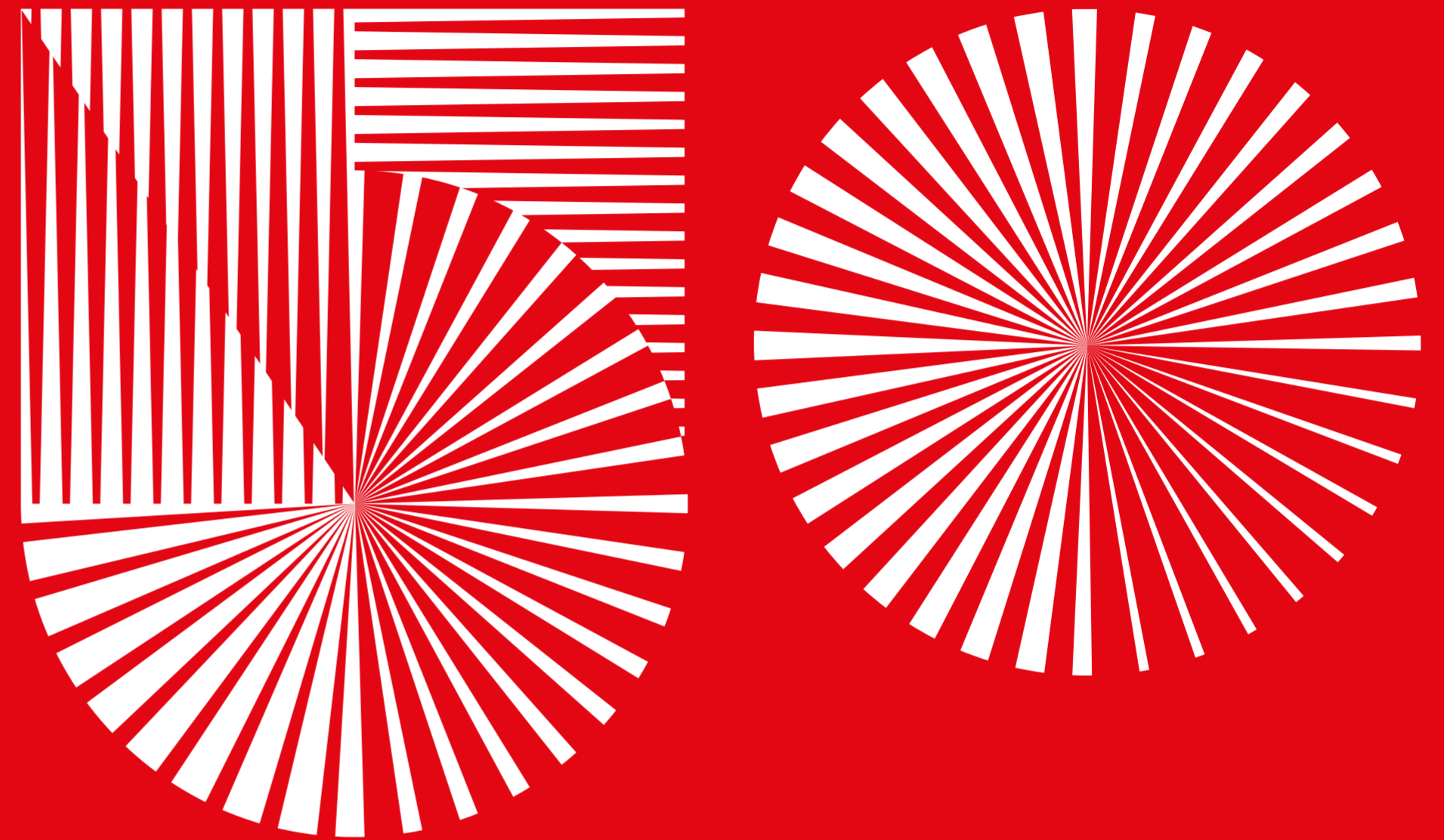
<sup>2</sup> Die Krönung und Ausschmückung Ottavias im Original als Wortspiel zusammengeführt.

<sup>3</sup> «Wo bist du? Wo singst du? Ich möchte so gerne von dir hören.»

**Anna Bonitatibus**

... ist eine italienische Mezzosopranistin und den Festwochen aufs engste verbunden. So sitzt sie seit vielen Jahren in der Jury des Cesti-Wettbewerbs und unterrichtet 2026 zum zweiten Mal junge Talente in der «Masterclass». Zu hören war sie zudem auch in «Merope» 2018 und «Dal male il bene» im Jahr 2000.

# Wir feiern!



Ensemble Studio 16 | Chaconne Ensemble |  
Margret Köll | Lucas Biegel & Yara-Ensemble |  
Corde Cordiali | Basler Geigenbande | Sofia  
Masut | Tra Noi

Sie sind alle herzlich eingeladen, einen Sommer-Nachmittag lang die Innsbrucker Festwochen, Künstler\*innen und Musik zu feiern. Bringen Sie Ihre Picknickdecke, Freunde, Zeit und Freude mit – es gibt Musik, Tanz, Kaffee, Eis und abends eine Oper unter Sternen.

So | 09. August  
13.00 – 22.00 Uhr

→ Hofgarten Innsbruck

# 1626: Die Ausbreitung der Wellen

## Jubiläen im Jubiläum

Christina von Schweden

Do | 13. August  
20.00 Uhr

→ Dom zu St. Jakob

**M**usik erklingt, Schallwellen breiten sich aus – für einen kurzen Moment nur, bevor sie sich in der Zeit verlieren. Menschen werden geboren, sie leben und sterben, während die Ideen, Entscheidungen und Handlungen anderer Menschen sie ihrerseits berühren wie Wellen, die auf ein neues Medium treffen, dort verstärkt oder absorbiert werden, vielleicht scheinbar abprallen, die Richtung ändern und neue Muster entstehen lassen. Der Klang einer Laute, der Schuss aus einer Kanone, ein Chor weiblicher Stimmen in Venedig: Die Wellen bewegen sich und zeichnen Muster in den Sand der Geschichte.

Manchmal – gerade anlässlich eines Jubiläums – ist der Versuch verlockend, dem Verlauf der Muster zu folgen, um kurze Blicke zurück in eine Vergangenheit zu werfen, über deren Nachthimmel einst jene Sterne standen, deren Lichtwellen uns erst heute, 400 Jahre später, erreichen.

### Denker auf ähnlicher Wellenlänge

Das Verhalten von Lichtwellen beim Übergang von einem Material in ein anderes beschäftigte auch den vielgereisten, aus Leiden in den Niederlanden stammenden Mathematiker und Astronomen Willebrord Snel van Royen, genannt Snellius. Ohne zu wissen, dass bereits lange vor ihm andere Denker auf der Suche nach Lösungen zu diesem Problem erfolgreich gewesen waren (am frühesten belegt der am Ende des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung in Bagdad wirkende Gelehrte Abu Sad al-Alah ibn Sahl), formulierte Snellius das heute nach ihm benannte Brechungsgesetz. Als er im Herbst des Jahres 1626 verstarb, waren seine Berechnungen jedoch noch nicht publiziert und blieben daher in Europa zunächst weiter unbekannt.



Erst René Descartes, der mit dem Satz «Ich denke, also bin ich» die Philosophiegeschichte prägte, veröffentlichte in «La Dioptrique» von 1637 seine Version des Brechungsgesetzes. Obwohl ohne direkt nachweisbaren Bezug auf Snel stand er damit als zweiter Pate für das sogenannte «Snellius-Descartes-Gesetz», das teils auch in der Akustik Anwendung findet.

Descartes führte keineswegs nur das von eher überschaubaren Gefahren geprägte Leben eines Gelehrten. Nicht, dass ein solches grundsätzlich ohne Risiken gewesen wäre: Seine Zeitgenoss\*innen sahen sich mitunter durchaus an Freiheit und Leben bedroht, wenn sie Gedanken formulierten, die aus politischen oder religiösen Gründen nicht opportun schienen. Noch rund eine Generation zuvor war Giordano Bruno in Rom als Ketzer am Scheiterhaufen hingerichtet worden; besser traf es bereits Galileo Galilei, der sich zur Zeit der Veröffentlichung von Descartes' «Dioptrique» gerade in Hausarrest befand.

Auch der Franzose Descartes hatte mit Anfeindungen durch die Kirche zu kämpfen – dass es mitunter schwerwiegende Probleme mit sich bringen kann, kontroverielle Thesen zu äußern, wusste er nur zu gut. Vertraut war er allerdings ebenso mit den Bedrohungen, denen die Menschen auf den unzähligen Schlachtfeldern des Glaubens und der Territorialkriege begegneten, die das Europa seiner Epoche beutelten. Als junger Mann aus niederem Adel verdingte er sich als Offizier im Dreißigjährigen Krieg – zunächst auf protestantischer Seite, dann auf katholischer. Noch während dieser Phase verfasste er sein erstes wissenschaftliches Werk, das der Musik gewidmet war: Das erst posthum veröffentlichte «Compendium musicae» (1618).

Im Herbst des Jahres 1649 folgte Descartes, nun bereits fortgeschrittenen Alters und längst prominenter Philosoph, der Einladung der nicht minder prominenten Königin Christina von Schweden in ihr Reich. Dieses war im Westfälischen Frieden von 1648 gerade zu einer europäischen Großmacht erstarkt und suchte seine Position dementsprechend unter den glanzvollen Höfen des Barockzeitalters auch in wissenschaftlicher und kultureller Hinsicht zu repräsentieren. Für die Feierlichkeiten anlässlich des Geburtstags Christinas wie auch des bedeutsamen Friedensschlusses schuf Descartes wohl die Verse zum Hofballett «La Naissance de la Paix» – die Geburt des Friedens.

### Eine Königin zwischen Nord und Süd

Descartes Gastgeberin, die sich als «Minerva des Nordens» rühmen ließ, besetzte auf der politischen Landkarte ihrer Epoche eine bedeutende Position. Sie war als Tochter der Maria Eleonora von Brandenburg und des Schwedenkönigs Gustav II. Adolf, dem charismatischen Helden der Protestanten, im Dezember des Jahres 1626 im Schloss von Stockholm geboren worden. Die dortige winterliche Kälte inmitten der Kleinen Eiszeit, die Europa nicht minder fest im Griff hatte als die

jahrzehntelang ringsum wütenden Gefechte, zehrte an Descartes Lebenskraft. Er verstarb wahrscheinlich an einer Lungenentzündung, weniger als fünf Monate nach seiner Ankunft in Schweden, und wurde so letztlich nicht dauerhaft Teil von Christinas wissenschafts- und kulturpolitischen Ambitionen.

Nicht unähnlich dem rund zwölf Jahre jüngeren Ludwig XIV. in Frankreich hatte Christina bereits als Sechsjährige die Nachfolge ihres in der Schlacht bei Lützen gefallenen Vaters angetreten; zunächst noch unter der Vormundschaft des Kanzlers Axel Oxenstierna, ehe sie mit der Volljährigkeit selbst die Regentschaft übernahm. Mit Frankreich war Schweden trotz unterschiedlicher konfessioneller

Ausrichtung durch gemeinsame politische Ziele eng verbunden, und auch musikalisch orientierte sich Königin Christina zunehmend sowohl nach Frankreich als auch nach Italien. Von den solcherart verstärkten Kontakten auch in katholisch dominierte Gebiete und dem resultierenden kulturellen Transfer profitierte das höfische Musikleben insgesamt. Nach Süden, nach Rom zog es die eine Eheschließung strikt ablehnende, hoch gebildete Königin des Nordens, deren Auftreten den damals gängigen Normen weiblichen Verhaltens vielfach nicht entsprach, schließlich auch selbst.

Bei ihrer auf einem Höhepunkt schwedischer Macht erfolgten Abdankung 1654 legte sie zwar die Herrschaftsinsignien ab, nicht jedoch ihren königlichen Status (und tatsächlich sollte sie auch zeitlebens politisch durchaus aktiv bleiben).

In der Innsbrucker Hofkirche trat ausgerechnet sie, die Tochter des bis heute legendären Heros der Reformation Gustav Adolf, im November 1655 offiziell zum Katholizismus über. Pietro Antonio Cesti (1623–1669) schuf dafür mit den Opern «L'Argia» und «Marte placato» den offiziellen «Soundtrack». Im päpstlichen Rom, das diesen propagandistischen Erfolg gerade nach dem für die Katholische Kirche keineswegs zufriedenstellenden Westfälischen Frieden nur allzu dringend benötigte, wurde Christina mit großem Prunk empfangen.



## La Cetra

Fr | 24. Juli  
20.00 Uhr

→ Schloss Ambras Innsbruck  
Spanischer Saal

Insbesondere im Palazzo Riario richtete sie ein neues Zentrum ihrer Hofhaltung ein, initiierte unter anderem eine Akademie als Forum des künstlerischen und wissenschaftlichen Austauschs, die in Gestalt der strahlkräftigen Accademia dell'Arcadia ihren Tod überdauern sollte und gewann bedeutende Musiker\*innen und Komponisten für sich: In unterschiedlichen Rollen standen unter anderem Giacomo Carissimi (1605–1674), Alessandro Stradella (1643–1682), Arcangelo Corelli (1653–1713) und Alessandro Scarlatti (1660–1725) in ihrem Dienst.

### Legrenzi, der Jubilar aus Italien

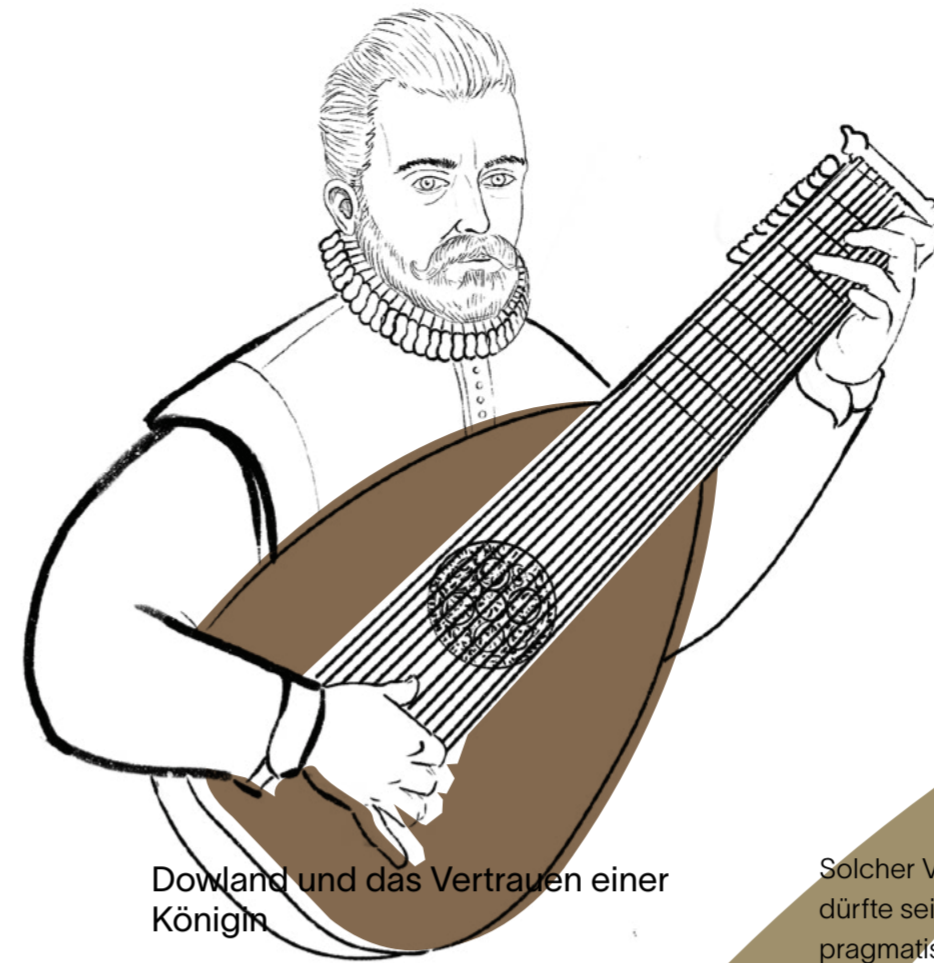
Ein anderer bedeutender italienischer Komponist, Giovanni Legrenzi, wurde wie Christina von Schweden im Jahr 1626 geboren – wenn auch natürlich unter gänzlich anderen Voraussetzungen. Seine Heimatstadt Bergamo, in der er zu Beginn seiner Karriere als Organist wirkte, vermochte ihn nicht dauerhaft zu halten. In Ferrara – seit der Renaissance unter der Herrschaft der Familie d'Este ein berühmtes Zentrum der Musikpflege, das jedoch mit dem Aussterben des Herrscherhauses am Ende des 16. Jahrhunderts in den Besitz des Papstes übergegangen war – übernahm er die Position des Kapellmeisters an der Accademia dello Spirito Santo.

Bemühungen um eine Position am habsburgischen Hof in Wien blieben erfolglos, doch über den Druck seiner Sonatensammlung «La Cetra» op. 10, die er dem ebenfalls komponierenden Kaiser Leopold I. widmete, erreichen uns heute noch die Ausläufer jener Wellen, die seine Bestrebungen in diesem Zusammenhang erzeugten. Zum eigentlichen Mittelpunkt von Legrenzis Schaffen sollte jedoch Venedig werden, wo er sich als Opernkomponist einen Namen machte und nacheinander als maestro di coro an zweien der vier großen venezianischen Ospedali tätig war.

Legrenzi wirkte zunächst am Ospedale dei Derelitti, dessen Gründung im frühen 16. Jahrhundert ursprünglich einen Versuch dargestellt hatte, die sozialen Folgen der Kriegswirren zu lindern. Einige Jahre später wurde der Komponist an das Ospedale dei Mendicanti verpflichtet, dessen Geschichte sogar bis ins 12. Jahrhundert zurückreicht, als (damals noch an einem anderen Standort) ein Spital für an Lepra Erkrankte ins Leben gerufen

worden war. Inzwischen aber, zunehmend seit dem 17. Jahrhundert, erregten die vier miteinander konkurrierenden Konservatorien, zu denen weiters noch das berühmte Ospedale della Pietà (dann im 18. Jahrhundert die Wirkungsstätte Vivaldis) und das Ospedale degli Incurabili zählten, als Orte der Musikausbildung für Mädchen und junge Frauen international Aufsehen. Mit ihren qualitativ hochkarätigen musikalischen Darbietungen zogen sie zahlreiche Gäste in die Lagunenstadt.

Am Ende seines Lebens bekleidete Giovanni Legrenzi die renommierte Position des Kapellmeisters von San Marco. Er verstarb 1690 als Kind eines Jahrhunderts, in dem die italienischen Gebiete mit den politischen und wirtschaftlichen Ausläufern der Wellen von Reformation und Gegenreformation ebenso zu kämpfen hatten wie mit Missernten und gleich zwei verheerenden Pestwellen, jedoch andererseits in der Musik (zentral unter anderem durch den Aufstieg der Gattung Oper) ebenso wie in der Bildenden Kunst und Architektur anhaltende Strahlkraft entfalteten und die kulturelle Prägung der Epoche maßgeblich mitgestalteten.



### Dowland und das Vertrauen einer Königin

Eine Reise nach Italien hatte sich hingegen knapp ein Jahrhundert zuvor für den Lautenvirtuosen und Komponisten John Dowland bei seinen Bemühungen als eher hinderlich erwiesen, die von ihm ersehnte Anstellung am Hofe einer anderen bedeutenden Königin zu erlangen – Elizabeth I., Oberhaupt der Anglikanischen Kirche, die wie später in ähnlicher Weise Christina von Schweden ebenfalls größten Wert darauf legte, durch Ehelosigkeit sowohl ihre persönliche Autonomie als auch die ihrer Herrschaft zu wahren. Das Jahr 1595 fand Dowland in Florenz, am Hofe Ferdinands I. von Medici, des Großherzogs der Toskana, wo ihn exilierte katholische Landsleute für eine Intrige gegen die Königin zu gewinnen suchten: Eine durch päpstlichen Rückhalt unterstützte existentielle Bedrohung, mit der sich Elizabeth in ihrer Herrschaft immer wieder konfrontiert sah.

Solcher Verrat lag Dowland zwar fern, doch dürfte sein Religionsverständnis immerhin eher pragmatischer Natur gewesen sein. Bereits als junger Mann soll er während eines Aufenthalts im damaligen Zentrum des Lautenspiels Paris zum Katholizismus konvertiert sein. Wie ernst ihm dieser Schritt gewesen sein mag, lässt sich heute schwerlich rekonstruieren; zu Recht ist aber in der Forschung darauf hingewiesen worden, dass aufgrund der damals noch nicht weit zurückliegenden Ereignisse rund um die berühmte Bartholomäusnacht, während derer im August 1572 mehrere Tausend Protestanten in Paris und andernorts ermordet worden waren, für Dowland eine gewisse Vorsicht bei der Deklaration seiner Konfession möglicherweise einfach opportun schien.

Für Elizabeth andererseits scheint seine einschlägige Vorgeschichte jedenfalls insgesamt Anlass genug geboten zu haben, hinsichtlich einer Anstellung bei Hofe – trotz allen Ruhms sowohl auf der Insel als auch dem Kontinent, der Dowland zuteilwurde – Vorsicht walten zu lassen.

Mehr Erfolg war ihm in Dänemark beschieden, wo er von 1598 bis 1606 bei König Christian IV., dem Konkurrenten des Schwedenkönigs Gustav Adolf um die Dominanz über den Ostseeraum, ein fürstliches Auskommen fand. Christians Schwester Anne, die später als Gattin von Elizabeths Nachfolger James I. Königin wurde, widmete Dowland seine Sammlung «Lachrimae or Seaven Teares» (1604) und erhielt schließlich 1612 doch noch eine Anstellung am heimatlichen Königshof – wenn auch nicht mehr bei jener Königin, die einem ganzen Zeitalter ihren Namen geliehen hatte, und auch nicht in einer so prominenten Position, wie er es sich in Anbetracht seiner Verdienste stets erwartet hätte.

## The Queen's Lute

Sa | 08. August  
13.00 Uhr

→ Schloss Ambras Innsbruck  
Nikolauskapelle

### Die Wellen und der Wandel

Ob Politik, Klima, Wissenschaft oder Kunst: Damals wie heute ist die Welt im Wandel. John Dowland verstarb im Februar 1626 in London – nur zwei Jahre, bevor William Harvey, Leibarzt des Königs, mit seiner Beschreibung des Blutkreislaufs das anatomische Verständnis des menschlichen Körpers veränderte und damit einen wesentlichen Grundstein zum Wandel von der bis dahin dominierenden Vier-Säfte-Lehre Galens hin zur modernen Physiologie legte. Dowland wiederum hatte die Geschichte der Lautenmusik geprägt wie wenige, doch nun stand eine neue Generation bereit, den Wandel hin zum barocken Musikgeschmack zu vollziehen.

Die Wellen trafen auf ein anderes Medium, ihr Brechungswinkel veränderte sich, während sie sich dennoch weiter ausbreiteten und uns im Heute erreichen – über Handschriften und Drucke, wissenschaftliche Editionen und jene Künstler\*innen, von denen die einst notierte Musik in einer anderen Zeit wieder zum Leben erweckt wird. Mag sie sich auf ihrer rund 400 Jahre währenden Reise zu uns auch verändert haben, mag die Menschheitsgeschichte auch weiterhin von Krisen geprägt sein: Allein, dass wir diese Musik hören können, ist ein Grund, zu feiern.



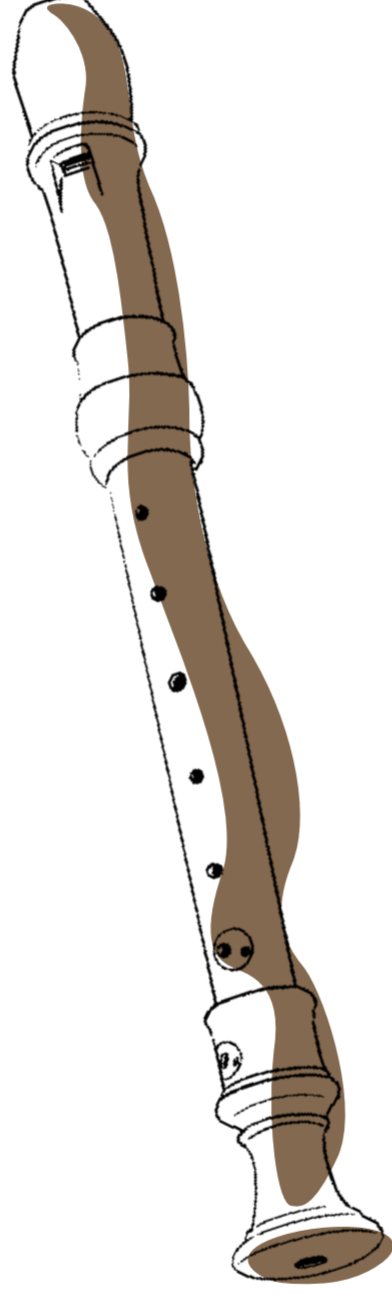
Oft werde ich gefragt, wie ich die Blockflöte entdeckte und warum dieses Instrument zu meinem Beruf wurde. In meiner Kindheit wurde nach wenigen Jahren Musikschulunterricht gern noch empfohlen, doch ein «richtiges» Instrument zu lernen, also zu einem anderen Blasinstrument zu wechseln. Neben zwei großartigen Lehrerinnen, die mich durch meine Musikschulzeit begleiteten und mich unermüdlich für die Blockflöte begeisterten, war es wohl vor allem ein Aspekt: die Neugierde.

Ich war fasziniert davon, wie viele verschiedene Facetten dieses Instrument bereithält: Die Blockflöte gehört zu den ältesten Instrumenten der Menschheit. Schon aus der Steinzeit liegen uns erste Funde von Kernspaltflöten vor, die Zeugnis von frühestem Musizieren geben. Auch die Tonproduktion ist unmittelbar und dadurch auf spezielle Weise persönlich und intim: Der Atem wird nahezu direkt in Musik übersetzt, ohne Umweg über ein Mundstück, Rohrblatt oder Ähnliches. Auch die Artikulationsmöglichkeiten (also die verschiedenen Varianten, Töne zu beginnen oder zu beenden), sind durch die oben erwähnte unmittelbare Form der Tonproduktion schier unendlich. Davon zeugen auch historische Lehrwerke für unser Instrument, wie zum Beispiel die Blockflötenschule «La Fontegara» von Sylvestro Ganassi (Venedig, 1535).

Dieser direkte und dadurch auch sehr individuelle Zugang zur Klanggestaltung ermöglicht uns Blockflötist\*innen einen unmittelbaren Kontakt zum Publikum. Unser Instrument hat unzählige Untertypen verschiedener Register und Größen, die – je nach Epoche, auf die sie zurückgehen – ganz verschiedene Klangfarben erzeugen können.

Das Repertoire deckt über tausend Jahre Musikgeschichte und eine Vielzahl von Genres ab und die Kombinationsmöglichkeiten im Bereich der Kammermusik könnten vielseitiger nicht sein. Wissbegierig stürzte ich mich also als Kind auf diese vielfältigen Möglichkeiten, die mich schließlich zu einem Blockflötenstudium motivierten. Meine Lehrpersonen bestärkten mich in meiner Neugier und ermutigten mich, eigene kreative Wege zu gehen (eine Tatsache, die in der universitären Musikausbildung nicht immer selbstverständlich ist und für die ich sehr dankbar bin!). Bis heute kann ich mich jeden Tag wieder neu für die Blockflöte und ihre nicht enden wollenden Möglichkeiten begeistern.

Für unser Instrument gibt es nicht den einen, vorgezeichneten Weg. Wagt man einen Blick in die internationale Blockflötenszene, so fällt auf, dass hier zahlreiche kreative Köpfe am Werk sind, die eine große Vielfalt in ihrem professionellen Musiker\*innen-dasein leben: Neben den unterschiedlichsten Ensembles im Bereich Alte Musik, deren Schwerpunkte vom Barock bis zur Musik des Mittelalters zurückreichen, begegnen uns Projekte aktueller Musik, die sich aus der unmittelbaren Zusammenarbeit mit Komponist\*innen speisen. Neben Bandprojekten auf höchstem Niveau finden sich Performanckollektive und künstlerische Forschungsprojekte, die interdisziplinär arbeiten.



Manche kommen skeptisch – und gehen staunend. Immer wieder erleben wir, wie Besuchende von der Kraft und Vielfalt der Flöte, der Orgel oder des Cembalos überrascht

werden. Was steckt hinter diesen Missverständnissen?

Wir haben bei denen nachgefragt, die die Instrumente am besten kennen. Zwei Texte, zwei Rehabilitierungen, zwei Hommagen.

### Eine Hommage an Cembalo und Orgel

Es begann mit einem Spielzeug. Jörg Halubek war drei Jahre alt, als er zu Weihnachten eine Bontempli-Orgel bekam. Nicht mehr als ein kleines Plastikding mit eingebautem Gebläse. Und trotzdem: Wind-Druck. Töne. Die Idee, dass da eine Maschine ist, die Luft in Klang verwandelt. «Ich wollte das lernen», sagt er. So sind sie zu ihm gekommen, seine Tasteninstrumente. Und er hat sie angenommen.

Zuerst kamen – «wie es sich gehört» – zwei Jahre Klavier, dann, mit zwölf, die erste echte Orgel. Mit fünfzehn saß er das erste Mal an einem Cembalo. Als Zufall empfindet er das nicht: «Alle Instrumente suchen sich ihre Spieler», sagt Halubek.

### Das große Missverständnis

Wer Orgel sagt, denkt oft erst an Kirche und etwas sehr laut donnerndes. Und wer Cembalo sagt – nun, viele sagen gar nichts, weil sie es nicht kennen. Dabei ist das Cembalo in Frankreich selbstverständlich, es gehört einfach dazu. In Deutschland und Österreich ist das anders. Hier ist das Cembalo exotisch.

Der Ruf der Orgel ist bestimmt durch ihre Größe: «Es ist das Massive, was man zuerst wahrnimmt», räumt Halubek ein. «Aber die eigentlichen Qualitäten liegen im Bereich dazwischen.» Zwischen ihrem Pianissimo, kaum mehr als ein Atemzug, bis zu einem Fortissimo, das alles im Umkreis vibrieren lässt, liegen hunderte von Klangfarben, die je nach Register, je nach Instrument, je nach Raum völlig anders klingen. Eine kleine Chororgel klingt anders als eine barocke Orgel, die wieder anders als eine pneumatische des 19. Jahrhunderts. «Jede Epoche hat ihre eigenen technischen Lösungen, ihren eigenen Klang», zeigt Halubek auf.

### Zarte Berührungen

Das Cembalo hat ein anderes Problem: Es ist nicht zu laut, es ist zu leise. Auf alten Gemälden sitzen

Hier schließt sich der Kreis zur eingangs erwähnten Neugierde – es ist ein großer Schatz und eine Ressource, aus der auch ich als Künstlerin immer wieder schöpfen darf.

Ich freue mich besonders, wenn ich nach Konzerten mit Personen aus dem Publikum ins Gespräch komme und feststelle, dass auch bei der Entscheidung für einen Konzertbesuch Neugierde eine große Rolle gespielt hat. Manchmal gehört mein Gegenüber zu den Menschen, die mit dem Instrument «Blockflöte» Gruppenunterricht an der Volksschule oder das obligatorische Musizieren von Weihnachtsliedern verbinden und aufgrund dieser einschlägigen Erfahrungen verständlicherweise eine gewisse Skepsis gegenüber meinem Instrument hegen. Der Neugierde ist es zu verdanken, dass diese Personen trotzdem ins Konzert kamen und dank ihrer Offenheit eine neue Erfahrung machen konnten.

Immer wieder höre ich den Satz «Ich wusste gar nicht, dass eine Blockflöte so klingen kann ...» – das ist für mich eines der schönsten Komplimente.

In diesem Sinne: **Bleiben Sie neugierig!**

### Flöte hoch 2

Sa | 25. Juli  
20.00 Uhr  
→ Schloss Ambras Innsbruck  
Spanischer Saal

### Die blaue Stunde

Fr | 14. August  
21.30 Uhr  
→ Hofgarten Innsbruck  
Pavillon

### Ottavio plus

Sa | 29. August  
20.00 Uhr  
→ Schloss Ambras Innsbruck  
Spanischer Saal

**Anne-Suse Enßle**  
... unterrichtet seit 2020 als Blockflötenprofessorin am Tiroler Landeskonservatorium und ist dort im Leitungsteam des Lehrgangs «Alte Musik Akademia» tätig. Im Sommer 2026 ist sie bei «Die blaue Stunde» zu hören.

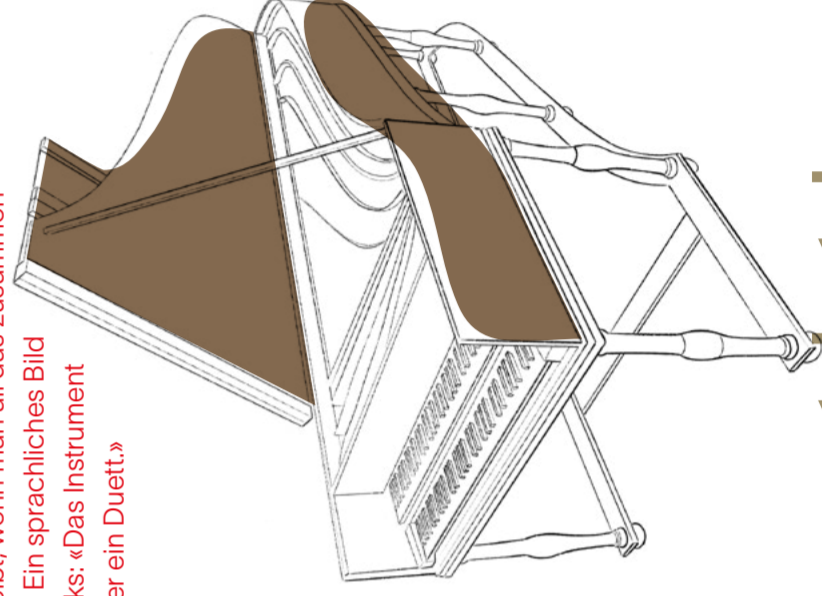
# Von missverstandenen Tönen und Tiefen

Stimmsysteme und Metallpfeifen sind im Original erhalten. Die Instrumente mancher Kirchen erklingen seit Jahrhunderten, sind keine Kopie, sondern das Original in dem Raum, für das es gedacht war. Man hört und spürt, was die Menschen vor hundertn Jahren hörten und empfanden.

Das Cembalo ist in dieser Hinsicht anders: Es ist zurückgekehrt. Im 18. Jahrhundert durch das Hammerklavier verdrängt, galt es lange Zeit als Kuriosität. Dann kam die historische Aufführungspraxis, und mit ihr seine Wiederentdeckung. Schon zuvor aber, war das Cembalo nie nur ein Instrument. «Es ist eigentlich ein Kunstgegenstand», sagt Halubek. Kein Cembalo ohne bemahte Innenseiten, ohne vergoldete Ornamente, ohne den Anspruch, auch als Objekt zu bezaubern. Es war der Porsche der Höfe, Statussymbol und Machtwerkzeug – gemeinsam mit seinen Spielern.

### Das Instrument als Duett

Was bleibt, wenn man all das zusammen nimmt? Ein sprachliches Bild Halubeks: «Das Instrument ist immer ein Duett.»



Das Cembalo will berührt werden, nicht geschlagen. Die Finger sollen, so schrieb es Couperin und Rameau im 18. Jahrhundert, durchlässig und zart sein. «Kraftbefreit», sagt Halubek. Im Moment, wo der Ton ausgelöst ist, ist die Hand frei. Dann liegt es am Cembalo, zu berühren.

### Zeitzeuge und Kunstgegenstand

Wie viele Millionen Menschen wurden schon angerührt von diesen so missverstandenen Instrumenten. Die Königin der Instrumente hat ihre Wurzeln als Wasserorgel der Antike, noch profan, für Feiern und Kämpfe. Ab dem Frühmittelalter verband sich ihr Ton immer häufiger mit nach Weihrauch duftender Luft. «Die Orgel ist am ehesten noch ein Vertreter der Alten Musik im ursprünglichen Sinne. Hört man ihr zu, wird man zu einem Zeit- und Ohrenzeugen», erklärt Halubek.

Die Orgel gehört in ihren Raum, sie braucht die Akustik, die Architektur, das Licht der Kirche oder des Konzertsaals; sie ist ohne ihre Umgebung nicht vollständig. Das Cembalo braucht die Nähe der Hörenden und Mitmusizierenden.

Das ist vielleicht das eigentliche Plädoyer, das man aus dem Gespräch mit Jörg Halubek mitnehmen kann: man muss Cembalo und Orgel ihren jeweiligen Raum geben. Einen Raum, in dem Hände die Tasten loslassen, damit Klang ihnen antwortet.

### Jörg Halubek

... ist Organist, Cembalist und den Innsbrucker Festwochen seit vielen Jahren eng verbunden, u. a., weil sein Ensemble il Gusto Barocco jedes Jahr einen Engagementpreis beim Cesti-Wettbewerb vergibt. Dieses Jahr ist er beim 2. Ambraser Schlosskonzert «Dafne» zu hören. Zudem ist er im Jubiläumjahr musikalischer Leiter von «younbaroque».

### Leonie Schiessendoppler

... ist Pressesprecherin der Innsbrucker Festwochen.

# Feature: Chiara Cattani



So manch einer Besucherin und einem Besucher mag sie irgendwie bekannt vorkommen. Es verging kein Festwochen-Sommer seit 2016, in dem die Italienerin nicht auf der Festwochen-Bühne – beziehungsweise im Orchestergraben – zu Gast war. Als Musikalische Assistentin zunächst für Alessandro De Marchi, aktuell für Ottavio Dantone, und als Musikalische Leiterin der Barockoper:Jung 2023.

Im Jubiläumsjahr der Festwochen ist sie in doppelter Mission unterwegs: Sie assistiert Ottavio Dantone, gemeinsam mit Valeria Montanari, im Mammutwerk «Il pomo d'oro» und präsentiert mit ihrem eigenen Orchester in «Un giro d'Italia» eine musikalische Reise quer durch Italien. Wer ist die Frau, die seit nunmehr 10 Jahren ihre Sommer in Innsbruck verbringt? Und was macht sie hier eigentlich die ganze Zeit?

## Un giro d'Italia

Mo | 17. August  
20.00 Uhr

→ Schloss Ambras Innsbruck  
Spanischer Saal

### Wie kam es zu Ihrem ersten Engagement bei den Festwochen?

2016 wirkte ich an der Produktion von Cestis «Le nozze in sogno» unter der musikalischen Leitung von Enrico Onofri und der Regie von Alessio Pizzech als musikalische Assistentin und Cembalistin im Orchester der Barockoper:Jung mit. Das Orchester wurde aus den Studierenden des Mozarteums in Salzburg zusammengestellt, wo ich damals studierte – es war eine wunderbare Gelegenheit. Ab dem folgenden Jahr war ich dann Assistentin und Cembalistin im Orchester Academia Montis Regalis unter der Leitung von Alessandro De Marchi.

### Was genau macht eine musikalische Assistentin – von der Vorbereitung bis zur Premiere?

Musikalische Assistenz ist kein Job, sondern eine Berufung! Assistent\*innen stehen dem\*der Dirigent\*in vom ersten Probetag an zur Seite und spielen (im Falle einer Barockoper) auf dem Cembalo den Orchesterpart, um die Sänger\*innen bei den musikalischen und szenischen Proben zu begleiten. Sie sind immer bereit, zu den ohnehin schon sehr vollen Tagen noch Überstunden hinzuzufügen, wenn einzelne Sänger\*innen ihre Parts noch einmal durchgehen müssen, und nehmen sich natürlich in den frühen Morgenstunden oder am späten Abend etwas Zeit zum Üben.

Sobald das Orchester eintrifft – meist etwa zehn Tage vor der Premiere – setzt sich die Assistenz ans Cembalo und spielt ihren Part, arbeitet aber weiterhin mit der musikalischen Leitung zusammen, falls Feedback zu Fragen der Balance benötigt wird, und weist auf eventuelle Korrekturen für Orchester und Solist\*innen hin.

Es gibt kein einheitliches «Modell» für Assistent\*innen; man könnte sagen, dass jede\*r Dirigent\*in einen eigenen Typ von Assistenz benötigt. Es gibt diejenigen, die viele Aufgaben delegieren (bei Bedarf kann die Assistenz auch einige Proben leiten oder alleine arbeiten), und diejenigen, die so viel wie möglich selbst erledigen. Ich glaube, die grundlegenden nötigen Eigenschaften von Assistent\*innen sind vor allem Flexibilität und Verfügbarkeit.

Die Inszenierung einer Oper (insbesondere, wenn es sich um eine Uraufführung in der heutigen Zeit handelt) ist ein Prozess, der mehr als einen Monat dauert – das ist eine sehr lange Zeit, in der es zu allen möglichen unvorhergesehenen Ereignissen kommen kann: Musikpartien, die noch geändert werden müssen, Krankheiten, schlechte Laune, Ersatzbesetzungen ... Die Assistenz muss bereit sein, den Zeitplan anzupassen und Problemen zu lösen, ohne dabei neue zu schaffen! Außerdem müssen sie blind an das Projekt glauben, die musikalische Vision der Leitung teilen und sicherstellen, dass stets der gewünschte Weg eingeschlagen wird, auch wenn diese nicht direkt vor Ort ist.

### Da Sie so intensiv in den Probenprozess eingebunden sind: Wann wissen Sie, ob eine Produktion gut laufen wird?

Wenn alle Solist\*innen zu den Orchesterproben kommen und ihren Part gut beherrschen, die Atmosphäre entspannt ist und die Proben manchmal sogar ein paar Minuten früher als geplant enden, dann sind das Zeichen dafür, dass alles sehr gut läuft.

### Was ist schlimmer: Sänger\*innen, die unvorbereitet zur ersten Probe erscheinen, oder solche, die darauf bestehen, alles zu wissen und eigentlich nicht mehr proben zu müssen?

Ehrlich gesagt ist mir noch nie jemand begegnet, der behauptet hat, schon alles zu wissen und nicht mehr proben zu müssen – das kommt mir auch unrealistisch vor, wenn man bedenkt, dass wir uns sehr oft mit musikalischen Raritäten beschäftigen. Viel häufiger passiert es leider, dass Sänger\*innen unvorbereitet zur ersten Probe erscheinen und denken: «Die Premiere ist ja erst in einem Monat, es ist noch Zeit!» oder «Es gibt ja die Assistentin, die den Part mit mir einstudieren kann». In solchen Fällen bricht bei mir, naja, die Apokalypse aus. (lacht)

### Nehmen Sie aus diesen Kooperationen auch künstlerisch etwas mit – oder geht es vor allem darum, Aufgaben zu erfüllen und zu assistieren?

Sicherlich bereichert jede Erfahrung als Assistentin meinen Wissensschatz; man lernt unglaublich viel, wenn man Dirigent\*innen bei der Arbeit zusieht. Ich hatte immer das Glück, mit großartigen Profis zusammenzuarbeiten, daher habe ich das Handwerk «in der Werkstatt» gelernt, aber auch die weniger glücklichen Assistent\*innen können von deren Leitung etwas lernen: nämlich, was man nicht tun sollte! Ich denke, dass die Assistenz einer Produktion immer auch als Künstler\*in einen Beitrag leisten kann.

Aber letztendlich kann man jede Arbeit in jedem Bereich auf die einfachste Art und als Routine erledigen, oder aber man tut es mit großer Leidenschaft und indem man jeden einzelnen Tag sein Bestes gibt. Ich gehöre zur zweiten Kategorie.

### Wie war es für Sie, die musikalische Verantwortung für «La fida ninfa» (Barockoper:Jung 2023) zu übernehmen?

Es war ein Traum! Oder besser gesagt: Mir war nicht bewusst, dass ich mir das Dirigieren so sehr wünschen würde, bis es dann tatsächlich passierte. Es ist eine Aufgabe, die mir sehr gefällt und von der ich mich seit diesem Debüt nicht mehr trennen konnte. Ich glaube, dass mir meine langjährige Erfahrung als Assistentin bei den Festwochen und in anderen Theatern geholfen hat, die Situation auf der anderen Seite bestmöglich zu meistern.

### Wünschen Sie sich manchmal, Sie könnten die musikalischen Entscheidungen jemand anderem überlassen?

Musikalische Entscheidungen zu treffen, ist zweifellos eine Verantwortung, und man muss auch akzeptieren, dass man es nicht allen recht machen kann. Wichtig ist, konsequent zu handeln und stets eine Begründung für die eigenen Entscheidungen zu haben. Meine Antwort

lautet also: Nein, wenn sich die Möglichkeit zu dirigieren ergibt, vermisste ich die Zeiten als Assistentin nicht, die mittlerweile immer seltener werden. Gleichzeitig «leide» ich nicht darunter, als Assistentin zu arbeiten.

### Nach der sehr erfolgreichen Barockoper:Jung kehrten Sie in die Rolle der musikalischen Assistentin unter Ottavio Dantone zurück und übernahmen gleichzeitig die Leitung der Academia Montis Regalis – des Orchesters, das lange Zeit unter Alessandro De Marchi die Opern der Festwochen spielte. Fühlt sich das wie ein Konflikt an?

Nein, Musik ist niemals ein Konflikt. Im Gegenteil, es macht Spaß – es ist wie der Kreislauf der Geschichte, wie Giambattista Vico es schon vor dreihundert Jahren beschrieb. Als Assistentin eines so hervorragenden Cembalisten wie Dantone zu arbeiten, ist ein riesiges Geschenk, eine Zeit, in der man wächst und lernt. Wir Musiker\*innen wissen sehr wohl, dass wir nie zu lernen aufhören und dass es immer viele Augen gibt, mit denen man dasselbe Panorama betrachten kann. Gleichzeitig ist es ein Privileg, die musikalische Leitung der Academia Montis Regalis inne zu haben, eines Orchesters, das eine wunderschöne Geschichte hat und heute aus talentierten jungen Menschen besteht.

### Was sind Ihre musikalischen Ziele?

Ein gutes Gleichgewicht zwischen meiner Tätigkeit als Dirigentin/Konzertmeisterin, als Cembalosolistin und als Dozentin zu wahren. Das sind drei Facetten meiner Persönlichkeit, die ich gerne vereine.

### Gibt es eine Oper, an der Sie unbedingt einmal arbeiten möchten, eine\*n Komponist\*in, den\*die Sie gerne für sich entdecken würden oder bestimmte Künstler\*innen, mit denen Sie sehr gerne zusammenarbeiten würden?

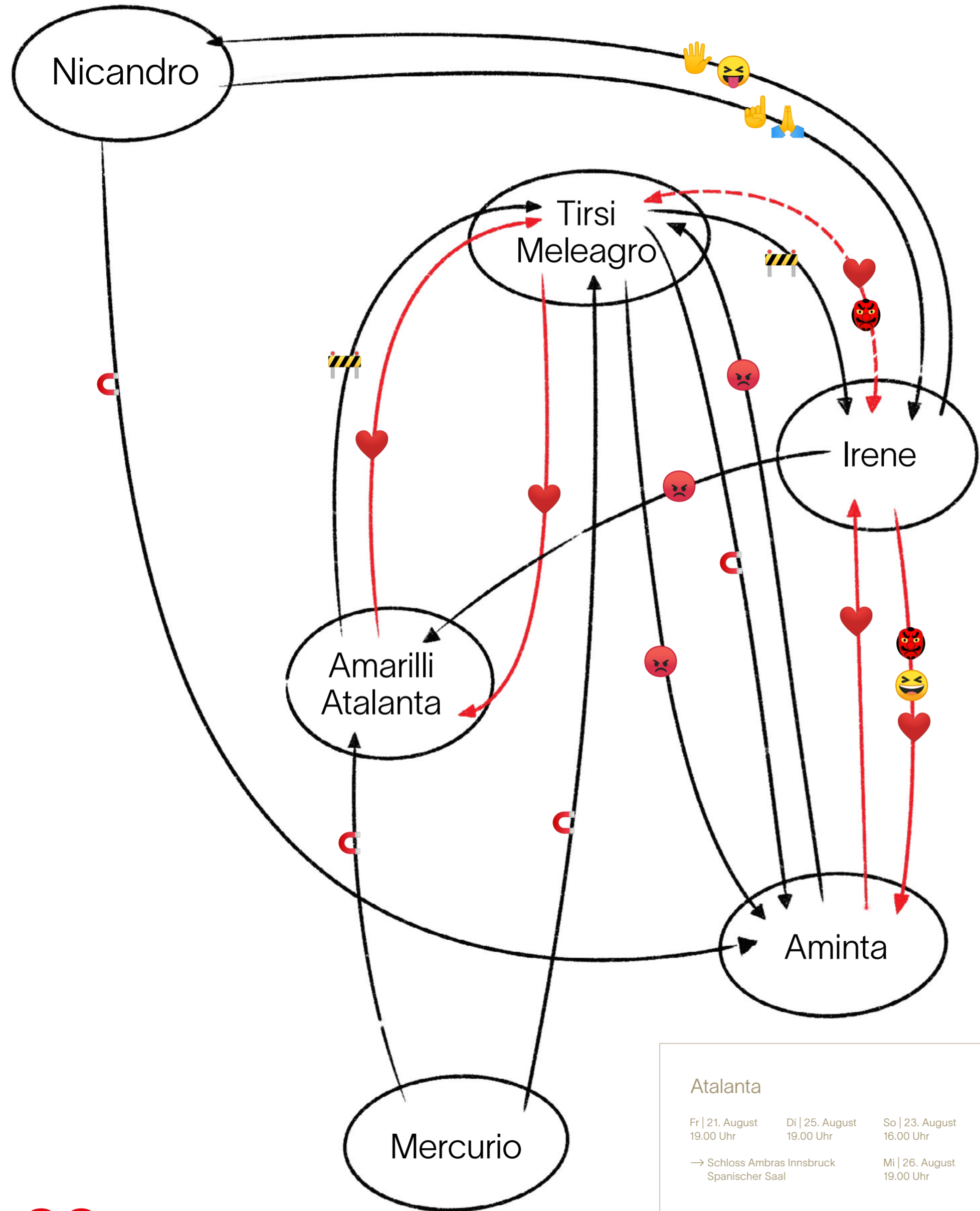
Es ist weder ein bestimmtes Werk noch ein bestimmter Komponist, aber ich liebe es, zu Unrecht in Vergessenheit geratene Werke wiederzuentdecken und sie wieder ans Licht zu bringen. Was die Künstler\*innen betrifft, arbeite ich sehr gerne mit Sänger\*innen zusammen, insbesondere mit denen, die ich aus meiner Zeit als Assistentin kenne und zu denen eine Verbindung entstanden ist. Generell finde ich es jedoch sehr anregend, mit Solist\*innen aller Instrumente und jeden Alters zu arbeiten. Es fasziniert mich zu sehen, wie sich Kreativität und Talent entfalten – jede\*r Solist\*in mit einem umfangreichen künstlerischen Schaffen hat dabei immer eine eigene, wunderschöne Geschichte zu erzählen.

### Was wünschen Sie den Festwochen zu ihrem Geburtstag?

Macht weiter so! Bleibt das bedeutendste Festival für Alte Musik in Europa und bewahrt dabei euer menschliches Gesicht. Alle, die hier arbeiten, schaffen eine harmonische Atmosphäre, sind Meister\*innen im Lösen von Problemen und haben stets ein Lächeln auf den Lippen. Auf noch tausend weitere Sommer dieser Art!

# Atalanta: Ein Labyrinth der Täuschungen

Wer liebt wen – und wen glaubt wer zu lieben? In Georg Friedrich Händels Oper «Atalanta» geht es vor allem um eines: Verwirrung. Verkleidungen, Verwechslungen und kleine Lügen treiben die Figuren in immer neue Verstrickungen. Damit das Publikum den Überblick behält, haben François de Carpentries und Karine Van Hercke schon bevor der erste Ton erklingt und die ersten Masken auf die Gesichter wandern eine Orientierungshilfe geschaffen: Ihre Landkarte durch das Labyrinth der Täuschungen.



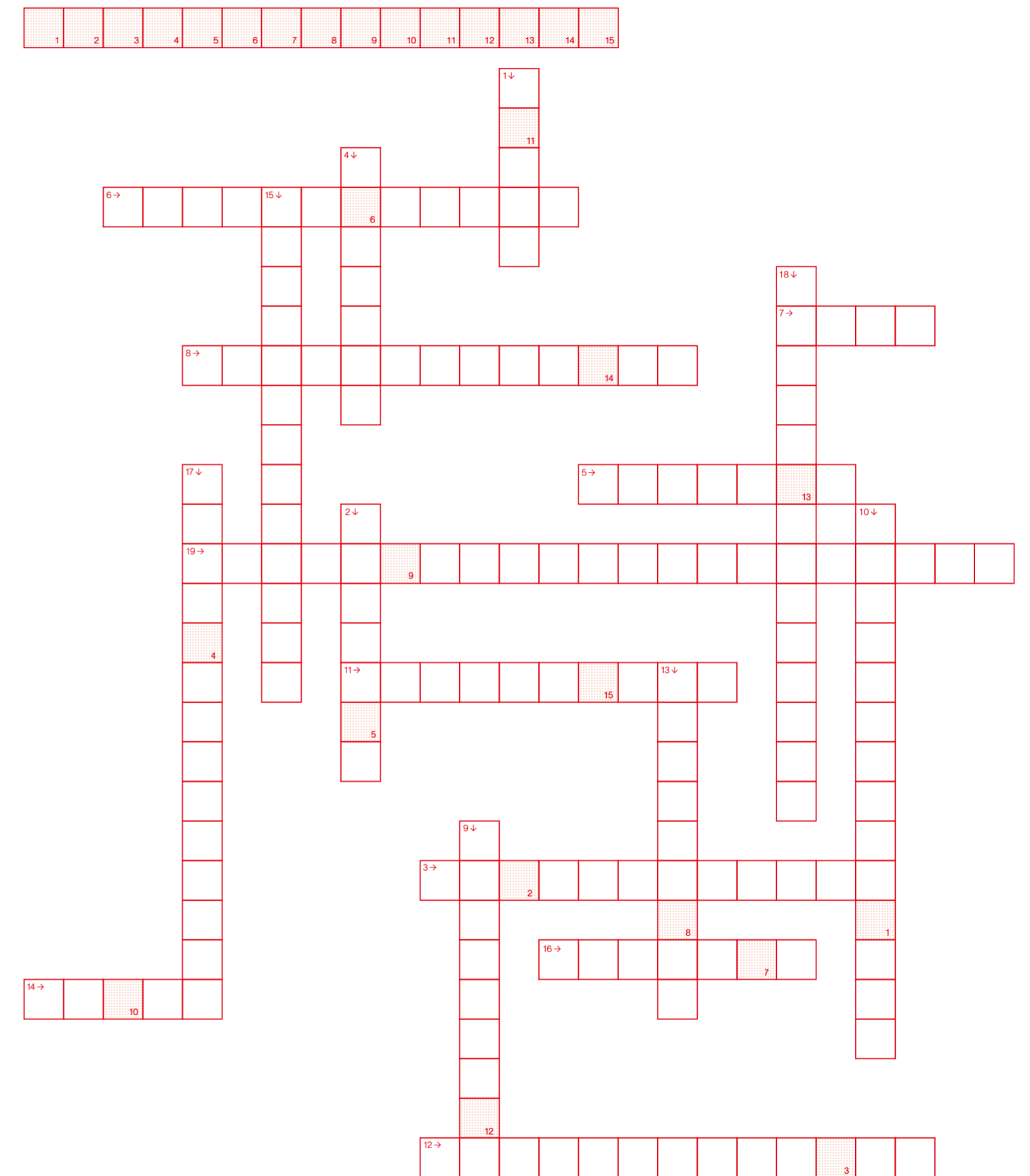
**Atalanta**

Fr   21. August 19.00 Uhr	Di   25. August 19.00 Uhr	So   23. August 16.00 Uhr
→ Schloss Ambras Innsbruck Spanischer Saal		Mi   26. August 19.00 Uhr

# Rätseln und gewinnen

Ob vergangene Highlights oder aktuelle Programmhöhepunkte – unser Kreuzworträtsel dreht sich ganz um die Festwochen. Zu gewinnen gibt es zwei Tickets für die Festoper «Il pomo d'oro» am 11. & 12. August 2026. Einfach das richtige Lösungswort an [festwochen@altemusik.at](mailto:festwochen@altemusik.at) schicken – unter allen richtigen Einsendungen wird die Gewinner\*in gezogen und per Mail benachrichtigt. Wir wünschen viel Spaß und viel Glück!  
**Teilnahmefrist: So., 14. Juni 2026, 23.59 Uhr.**

- ↓ Vertikal
- Welche Tiere trifft man im Garten von Schloss Ambras?
  - Ein Tasteninstrument des Barock.
  - Wo ist das Orchester von Ottavio Dantone zuhause?
  - In welchem Park findet das große Fest zum Jubiläum statt?
  - Welches Format bietet seit 2011 jungen Gesangstalenten eine Bühne?
  - Wo stand das erste freistehende Opernhaus im deutschsprachigen Raum?
  - An welchem Ort in der Altstadt finden die meisten Konzerte des Sommers statt? (2 W.)
  - Wo wohnt Margarete Maultasch in Gold gekleidet hinter der Bühne? (2 W.)
  - Welche Position nehmen die Festwochen im Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis ein?
- Horizontal
- Was war René Jacobs, bevor er Dirigent wurde?
  - Wie viele Orte werden im Sommer bespielt?
  - Wie heißt das Jugendbarockfestival der Festwochen?
  - Wie hieß der der Gründer der Festwochen mit Vorname?
  - Wer stiftet den Publikumspreis des Cesti-Wettbewerbs?
  - Wem verdanken die Festwochen die ersten szenischen Opernproduktionen? (2 W.)
  - Wie wird Pietro Antonio Cestis Oper «Il pomod'oro» beschrieben?
  - In welcher Stadt organisierte Eva-Maria Sens die Touren eines Kammerorchesters, bevor sie nach Innsbruck kam?
  - Welches Accessoire sorgt für Kühle an warmen Sommertagen?
  - Welches Orchester spielte unter Alessandro De Marchi von 2006 – 2017 in den Opern? (3. W.)



Die Gewinner\*innen werden in einer nicht öffentlichen Ziehung am 15. Juni 2026 ermittelt, per E-Mail benachrichtigt und die Tickets per Print@home versendet. Keine Barabläse möglich. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen. Die Teilnahmebedingungen finden Sie auf der Website der Innsbrucker Festwochen.

Herausgeber und Veranstalter: Innsbrucker Festwochen der Alten Musik GmbH, Eine Tochtergesellschaft der Tiroler Landestheater und Orchester GmbH Innsbruck, Universitätsstraße 1, 6020 Innsbruck, +43 512 571032, [festwochen@altemusik.at](mailto:festwochen@altemusik.at), [www.altemusik.at](http://www.altemusik.at); Für den Inhalt verantwortlich: Dr. Markus Lutz (Kaufmännischer Direktor), Eva-Maria Sens (Künstlerische Direktorin); Redaktion: Leonie Schiessendoppler & Mathias Mazagg; Texte: Eva-Maria Sens, Fabio Ceresa, Leonie Schiessendoppler, Michaela Krucsay, Anne-Suse Enßle; Marketing: Anja Falch; Design: in the headroom. [www.intheheadroom.com](http://www.intheheadroom.com); Druck: Alpina Druck GmbH, 6020 Innsbruck; Titelseite: Alexander C. Kofler; Fotocredits: S. 2: Festwochen Archiv, Rupert Prock, Brigi Guller, Rittershaus, S. 5: Amir Kaufmann, S. 7: Sophie Rennert / Pia Clodi, Jone Martinez / Oier Rey Delika, Shira Patchornik / Benjamin Anbau, Jiayu Jin / You Qi, Filippo Mineccia / Davide Carson, S. 8: Ester Ferraro / Daniele Mantovani, Neima Fischer / Annemone Taake, Margherita Maria Sala / Nicola Nesi, Mathilde Ortscheidt / Lisa Lesourd, Rémy Brès-Feuillet / Idir Chatar, S. 9: Mauro Borgioni / Leonardo Casalini, Danilo Pastore / Gianandrea Uggetti, Alberto Allegranza / Francesca Todisco, Ziga Copi / Jana Jocič, Paul Figuiet / Lena Pinon Lang, S. 10: Giacomo Nanni / David Ruano, Balázs Bán / Laura Garics, José Coca Loza / Ursula Sprecher, Federico D. E. Sacchi / croonerfilms, Rocco Cavalluzzi / Clarissa Lapolla, S. 20: Veronika Lercher, S. 22: François de Carpentries & Karine Van Hercke; Illustrationen: Giuseppe Patella (S. 7, 8, 9, 10), in the headroom (S. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22); Detailinformationen erhalten Sie auf Anfrage unter: [festwochen@altemusik.at](mailto:festwochen@altemusik.at); Offenlegung gemäß § 25 Mediengesetz: Die Zeitung gibt Auskunft über die Veranstaltungen der Innsbrucker Festwochen. Programm- und Besetzungsänderungen, Satz- und Druckfehler vorbehalten. AGB: Es gelten die Allgemeinen Geschäftsbedingungen der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik GmbH. Nachzulesen auf [www.altemusik.at/de/agb](http://www.altemusik.at/de/agb)

