



f

**INNSBRUCKER
FESTWOCHE
DER
ALTEN MUSIK**

EINEN SCHÖNEN OPERNABEND
WÜNSCHEN IHNEN

Günther Platter

Landeshauptmann von Tirol

Dr.ⁱⁿ Beate Palfrader

Landesrätin für Bildung, Kultur, Arbeit und Wohnen

Georg Willi

Bürgermeister von Innsbruck

'19

Mittwoch, 07. August

Beginn: 18.00 Uhr, Ende: ca. 22.30 Uhr

Einführungsgespräch: 17.00 Uhr

PREMIERE

Freitag, 09. August

Beginn: 18.00 Uhr, Ende: ca. 22.30 Uhr

Einführungsgespräch: 17.00 Uhr

Sonntag, 11. August

Beginn: 16.00 Uhr, Ende: ca. 20.30 Uhr

Einführungsgespräch: 15.00 Uhr

Tiroler Landestheater, Großes Haus

Die Festwochen danken ihren Subventionsgebern und Sponsoren.

 Bundeskanzleramt



**INNS'
BRUCK**

**INNS'
BRUCK**

Raiffeisen 

**WIENER
STÄDTISCHE**
VIENNA INSURANCE GROUP

iKB

TIWAG

PAUSEN NACH DEM ERSTEN UND ZWEITEN AKT



Die Oper wird in Bild und Ton aufgezeichnet.

Merope

Riccardo Broschi (um 1698–1756)

Merope

Dramma per musica in drei Akten (Turiner Erstfassung, 1732)

Libretto von Apostolo Zeno

Uraufführung: Karneval 1732, Turin, Teatro Regio

Neuedition von Giovanna Barbati und Alessandro De Marchi

Jean-Marie Leclair (1697–1764)

Ballettmusiken nach dem ersten und dritten Akt

(aus: Récréation de musique)

– Orchestrierung und Bearbeitung: Alessandro De Marchi –

Carlo Alessio Rasetti (um 1700–nach 1764)

Ballettmusik nach dem zweiten Akt

– Orchestrierung und Vervollständigung: Alessandro De Marchi –

Edition der Ballettmusiken von Chiara Cattani und Alessandro De Marchi

SZENISCHE AUFFÜHRUNG IN ITALIENISCHER SPRACHE
MIT DEUTSCHEN ÜBERTITELN

Anna Bonitatibus

Mezzosopran

Merope, Königin von Messenien

Jeffrey Francis

Tenor

Polifonte, Tyrann von Messenien

David Hansen

Countertenor

Epitide, Sohn Meropes,
tritt unter dem Namen Cleon auf

Vivica Genaux

Mezzosopran

Trasimede,
Vorsitzender des Rates von Messenien

Filippo Mineccia

Countertenor

Anassandro, Vertrauter Polifontes

Arianna Vendittelli

Sopran

Argia, Prinzessin von Ätolien

Hagen Matzeit

Countertenor

Licisco, Botschafter von Ätolien

Alessandro De Marchi

Musikalische Leitung & Cembalo

Sigrid T'Hooft

Regie & Choreographie

Stephan Dietrich

Bühnenbild & Kostüme

Tommy Geving

Licht

Fred Lipke

Maskenbild & Perücken

Johan Wijnants

Dramaturgie

Innsbrucker Festwochenorchester Corpo Barocco

Innsbrucker Festwochenorchester

Plamena Nikitassova (Konzertmeisterin), Sara Meloni, Maria Ines Zanovello,
 Kinga Ujszászi, Sergio Suarez *Violine I*
 Ágnesz Kertész, Katarzyna Solecka, Maria Grokhotova,
 Ignacio Ramal Viejo, Edelweiss Tinoco *Violine II*
 Pasquale Lepore, Natalia Duarte, Anna Luiza Aleksandrow-Bertash *Viola*
 Giovanna Barbati, Lucia Krommer, Carla Rovirosa Guals *Violoncello*
 Roberto Bevilacqua, Fran Petrač *Kontrabass*
 Chiara Cattani *Cembalo*
 Pietro Prosser, Karl Nyhlin *Laute*
 Pier Luigi Fabretti, Aviad Gershoni *Oboe*
 Maria De Martini *Fagott*
 Dorothea Seel, Charles Brink *Flöte*
 Christian Gruber, Martin Patscheider *Trompete*
 Nikolaus Walch, Stephan Katte *Horn*
 Paul Bramböck *Pauken*

Corpo Barocco

Karin Modigh, Mojca Gal, Aleksandra Pawluczuk,
 Robert Le Nuz, Edgar Lewandowski, Antonin Pinget *TänzerInnen*

Statisterie der Innsbrucker Festwochen

Simon Gronau, Peter Michael Lechner, Arno Lentner, Bernhard Texler,
 Lucca Chizzali, Clemens Zoller

Assistenz & Inspizienz

Chiara Cattani,
 Luca Quintavalle
 Musikalische Assistenz

Theresa Gehring
 Regieassistenz und Abendspilleitung

Veronika Stemberger
 Ausstattungsassistentz

Karin Modigh
 Assistenz Tanz

Soetkin Elbers
 Assistenz Bewegungschoreographie

Sebastian Juen
 Inspizienz

Johan Wijnants
 Übertiteleinrichtung

Alexandra Milborn
 Übertitelinspizienz

Produktion & Technik

Dieter Senft
 Produktionsleitung

Hanna Brune,
 Viktoria Lanz
 Produktionsbetreuung

Alexander Egger
 Technischer Direktor

Gerhard Schwazer
 Bühnenmeister

Simon Stenzel
 Beleuchtungsmeister

Lukas Ossinger
 Ton

Gerhard Schraffl
 Requisite

Rudolf Sieb
 Vorstand Maske

Dietmar Kometer
 Leitung Ankleider

Brigitte Hassl
 Leitung Besucherservice

Die Handlung / Synopsis

Vorgeschichte

In Messene, der Hauptstadt Messeniens, einem Gebiet im Südwesten der Peloponnes, regiert König Cresfonte mit seiner Gattin Merope. Polifonte, wie Cresfonte vom Geschlecht der Herakliden (den Nachkommen des Herakles), lässt den König und zwei seiner Kinder von Anassandro (dem Anführer der Leibwächter der Königin) ermorden, um selbst an die Macht zu kommen. Als einziges Kind von Cresfonte und Merope überlebt den Mordanschlag Epitide, der in der Fremde bei Tideo, dem Herrscher von Ätolien, weilt. Polifonte schiebt die grausame Tat Merope in die Schuhe, die daraufhin ihren Regierungsanspruch verliert und den Thron Polifonte überlassen muss. Bedingung für Polifontes Thronbesteigung ist allerdings sein Versprechen, Cresfontes jetzt noch minderjährigen Sohn Epitide, sobald dieser aus der ätolischen Gefangenschaft bei Tideo entlassen werde und nach Messene zurückkehre, zum König zu machen. Polifonte versucht zur Absicherung seiner Anrechte auf den Thron die Königswitwe Merope zu überzeugen, ihn zu heiraten. Merope willigt zwar ein, erbittet sich aber eine zehnjährige Frist bis zur Hochzeit, in der Hoffnung, dass Epitide doch noch zurückkehre und seinem Vater auf den Königsthron folge.

Epitide hat sich währenddessen in Ätolien mit Tideos Tochter Argia verlobt. Als dies Polifonte erfährt, lässt der Tyrann Argia gewaltsam entführen. Mit ihr als Pfand hofft er, eine Auslieferung von Epitide zu erzwingen. Doch auch Tideo hat einen Plan ausgeheckt und entsendet den Botschafter Licisco, der Polifonte die Nachricht überbringen soll, dass Epitide tot sei. Dieser verschafft sich aber unter dem Decknamen Cleon Zutritt zum Königreich Messenien.

Erster Akt

Die zehn Jahre Wartefrist zur Vermählung von Merope und Polifonte sind beinahe verstrichen und die geplante Hochzeit rückt näher. Mit der heimlichen Rückkehr Epitides nach Messenien beginnt die Handlung der Oper. Noch unentdeckt, unterhält sich Epitide mit Trasimede, einem Haupttrat der Stadt, über einen monströsen Eber, der das Land Messenien in Atem hält. Bei zufälliger Gelegenheit begegnet Epitide dem Tyrannen Polifonte und bietet sich an, ohne seine wahre Identität zu lüften, das Untier zu besiegen. Als Lohn bietet ihm Polifonte die gefangene Prinzessin Argia zur Frau an. Polifonte selbst besteht trotz Meropes Hass auf die geplante Hochzeit mit ihr. Merope aber droht ihm mit Selbstmord.

Zweiter Akt

Polifonte quält Merope, indem er ihr die bittere Nachricht über den vermeintlichen Tod ihres Sohnes überbringt. Währenddessen besiegt Epitide den Eber und verlässt als Sieger die Höhle. Polifonte und Merope begrüßen den edlen Retter, und zum ersten Mal sieht Epitide seine Mutter wieder, wobei ihn die Glücksgefühle beinahe überwältigen. Die Mutter erkennt ihn nicht. Um seine Tarnung gegenüber Polifonte nicht zu verraten, bestätigt Epitide die Geschichte über sein eigenes Ableben. Merope glaubt aber, in dem vermeintlichen Cleon den Mörder ihres Sohnes zu erkennen, und beschuldigt ihn der Tat. Sie will Cleon töten lassen, genauso wie ihren mittlerweile gefassten Leibwächter Anassandro.

Doch für Argia gibt es Anlass zur Freude, als sie erfährt, dass ihr geliebter Epitide alias Cleon am Leben ist und durch das Erlegen des Ebers einer Hochzeit zwischen den beiden scheinbar nichts mehr im Wege steht.

Anassandro soll vor dem Volk und dem Königspaar ein Geständnis ablegen und sich als Mörder von Cresfonte zu erkennen geben. Aber anstatt Polifonte als Auftraggeber zu überführen, beschuldigt Anassandro Merope, den Mord in Auftrag gegeben zu haben. Er erhofft sich so weiterhin die Gunst Polifontes. Polifonte sieht sich am Ziel seiner Intrigen und fordert Meropes Tod.

Da verrät ihm Anassandro, dass Cleon in Wahrheit Epitide ist. Polifonte erkennt, dass er Epitide beseitigen lassen muss, um König sein zu können.

Dritter Akt

Polifonte will Meropes Hass auf Cleon, den sie für den Mörder ihres Sohnes Epitide hält, ausnützen. Sie darf auf keinen Fall erfahren, dass Cleon in Wahrheit Epitide ist, damit sie das Todesurteil gegen Cleon vollstrecken lässt. Polifonte versucht mit einer List Argias Vertrauen zu gewinnen. Er überzeugt sie, Merope gegenüber auf keinen Fall das Geheimnis zu lüften, dass Cleon in Wahrheit Epitide sei. Denn, so Polifonte zu Argia, dann stünde zu befürchten, dass Merope, die schon Cresfonte und dessen andere Söhne ermorden ließ, in ihrer Raserei auch Epitide tötet.

Dann ordnet Polifonte an, Anassandro durch Bogenschützen hinzurichten – und damit den einzigen gefährlichen Zeugen seiner Machenschaften zu beseitigen. Gerettet von Trasimede, ist Anassandro aber im Angesicht seines nahenden Todes bereit, nun endlich die Wahrheit über Cresfontes Ermordung zu beichten und die Unschuld der Königin zu bestätigen.

Polifonte sendet unterdessen Merope unter dem Vorwand der vermeintlichen Gnade ihr gegenüber einen Brief, in dem er sie in ihrem Verdacht bestärkt, dass Cleon der Mörder Epitides sei, und sie anweist, diesen bei seinem bevorstehenden Besuch in ihren Gemächern zu richten. Merope beauftragt daraufhin Trasimede, Cleon mit dem Schwert zu ermorden.

Als Epitide in Meropes Gemächern erscheint, versucht er sie davon zu überzeugen, dass er nicht der Mörder, sondern tatsächlich ihr Sohn sei. Um seine Aussage zu untermauern, fordert er, man möge Argia anhören. Doch die zuvor von Polifonte manipulierte Prinzessin verrät Cleons wahre Identität nicht.

Erst nachdem Cleon alias Epitide den Raum verlassen hat und Argia erfährt, dass er getötet werden soll, durchschaut sie Polifontes Manöver und offenbart Merope, um wen es sich bei Cleon tatsächlich handelt. Merope – die nun ihrerseits fürchtet, sie hätte Epitide schon ermorden lassen – stürzt in eine tiefe Depression und wünscht ihren eigenen Tod.

Polifonte, sich seines Sieges sicher, lässt Merope rufen, um sie als vermeintliche Mörderin Cresfontes hinrichten zu lassen. Um sich zu rächen, hat er sich eine unmenschliche Todesstrafe für Merope ausgedacht: Sie soll neben der aufgebahrten Leiche ihres Sohnes vor Erschöpfung sterben. Doch hinter einem Vorhang warten bereits Epitide (den Trasimede im letzten Moment erkannt und nicht getötet hat), Argia und Anassandro, um Polifonte aufzudecken und zu verurteilen. Er wird seiner Schuld zugeführt – und Epitide kann nun endlich den rechtmäßigen Thron besteigen.

Background

Messene – an ancient kingdom in the southwest of the Peloponnese peninsula – was governed by King Cresfonte and his wife Merope. In order to seize power over the country, the ambitious Polifonte incited Anassandro to murder the king and his children. Only one boy, Epitide, survived the attack, escaped and subsequently grew up in the distant country of Aetolia. Polifonte, on the other hand, accused Queen Merope of the murder, who therefore lost her claim to the throne. The only condition Polifonte had to fulfill in order to become the new king of Messene was a promise to hand over the rule to Epitide should he come of age and return home from Aetolia. In order to ensure his right to rule, Polifonte tried to convince Merope to marry him. Merope agreed in principle but asked for a ten year deferral, obviously hoping for Epitide's return and rightful ascension to his father's throne.

Having grown into a young man in the meantime, Epitide becomes engaged to the Aetolian king Tideo's daughter Argia. When Polifonte hears about this, he has Argia abducted in order to use her as a pawn to extradite Epitide. Tideo retaliates by sending over the messenger Licisco, who officially informs Polifonte that Epitide is dead. Epitide, however, has already arrived in Messene disguised as «Cleon»...

Act I

The ten years requested by Merope before she marries Polifonte have nearly gone by and the wedding day is approaching.

The opera begins with Epitide's return to Messenia. Still in disguise, he speaks to a city councillor, Trasimede, about a huge boar, who is wreaking havoc in their country.

When by chance he also meets the tyrant Polifonte, he offers to go forth and kill the monster. Polifonte, who does of course not recognize the young man, promises him Argia's hand if he succeeds.

Later, Polifonte insists that Merope marries him even though she responds with hate and even a threat to kill herself.

Act II

Polifonte torments Merope with the news about her son's death. Meanwhile Epitide kills the boar and leaves its cave triumphantly. Polifonte and Merope welcome the valiant saviour of their lands. For the first time in years, Epitide sees his mother and is overcome by emotion. But his mother does not recognize him.

In order to keep his disguise, Epitide confirms the news of his own death, whereas Merope accuses him – whom she sees as Cleon – of murdering her son. She wants to have him executed in the same way as Anassandro, who in the meantime has been taken into custody.

Argia, on the other hand, is delighted when she learns that her beloved Epitide is alive and that in his guise as «Cleon», the successful slayer of the boar, she will soon be able to marry him.

Before the people of Messene, Anassandro shall confess his vile murder of King Cresfonte. In his hope to win Polifonte's favour, however, Anassandro accuses Merope instead of revealing Polifonte as the contractor for the killing. Polifonte triumphs and calls for Merope's execution.

When Anassandro tells Polifonte that «Cleon» is actually Epitide, Polifonte realizes that he must now also get rid of this rival if he wants to remain king.

Act III

Polifonte intends to make use of Merope's hate for Cleon, whom she still considers as her son Epitide's murderer. He does everything to prevent her from learning that Cleon is actually Epitide before she gives orders to execute him. Amongst others, he tries to gain Argia's confidence and convinces not to tell Merope about Cleon's true identity. Argia believes his story about Merope having murdered Cresfonte and his other two children and that she would therefore not hesitate to slay his remaining son Epitide, should she recognize him.

Then, Polifonte orders his archers to shoot Anassandro, the only witness to his evil deeds. But the city councillor Trasimede rescues Anassandro, who finally discloses the truth about Cresfonte's assassination and confirms that Queen Merope was not involved.

Meanwhile, a letter from Polifonte has reached Merope, which states that Cleon is Epitide's murderer and encourages her to put him to death during his visit in her chambers. Merope orders Trasimede to slay Cleon with a sword.

When Epitide appears in front of Merope, he tries to convince her that he is in fact her son, not his murderer. He tells her that Argia will corroborate his words. But the princess, deluded by Polifonte's lies, refuses to disclose «Cleon's» true identity.

Only after «Cleon» has been taken away and Argia is told that he is going to die, she understands how she has been manipulated by Polifonte and tells Merope the truth. Convinced that she has had her beloved son killed, Merope falls into despair and calls for her own death.

Confident of his victory, Polifonte calls for Merope to have her punished as the alleged murderess of her husband, King Cresfonte. He orders a particularly vengeful and inhuman kind of death penitence: to die of exhaustion where the body of her son lies in state.

But Epitide – whom Trasimede recognized and refrained from killing – Argia and Anassandro observe the scene from behind a curtain. They step out to reveal and condemn Polifonte's crimes. He is taken away while Epitide finally ascends his father's throne.



Riccardo Broschi, Gemälde, unbekannter Maler, Accademia Filarmonica di Bologna

Farinellis Schattenbruder, ein Meister der Opera seria

1756 stirbt Riccardo Broschi 58-jährig in Madrid. Über die Umstände seines Todes ist wenig bekannt, wir wissen lediglich, dass er wohl schon seit längerem bei seinem jüngeren Bruder Carlo Broschi, besser bekannt unter dem Künstlernamen Farinelli, weilte. Dieser hielt seit 1737 am spanischen Hof den Titel eines «criado familiar» – eines hohen Vertrauten von König Philipp V., Königin Isabel de Farnesio (vor ihrer Heirat Elisabetta Farnese) und ab 1746 nach Philipps Tod von dessen Sohn und Thronfolger Ferdinand VI.. Woran Riccardo verstarb, darüber können wir heute nur noch spekulieren. Ob Farinelli seinem Bruder in dessen letzten Lebensjahren – Riccardo wohnte seit 1748 in Spanien – nahestand, wie ihr Verhältnis zueinander war und was Riccardo in diesen letzten acht Jahren seines Lebens schuf, davon haben wir keine Kenntnisse. Das einzig aufschlussreiche Dokument bestätigt, dass Riccardo das Amt eines Kommissärs für Krieg und Marine unter König Ferdinand VI. innehatte. Doch werfen wir einen Blick zurück an den Anfang.

Das Leben und Schicksal Riccardo Broschis

Riccardo kam als ältestes von drei Kindern im neapolitanischen Königreich, wahrscheinlich um 1698, auf die Welt. Sein Vater Salvatore Broschi gehörte ebenso wie seine Mutter Caterina Barese zum niederen Adelsadel. Riccardo wurde also in eine aristokratische, wenn auch nicht wohlhabende Familie geboren. Riccardos jüngere Geschwister waren Dorotea (*1701) und Carlo (*1705). Der Vater Salvatore liebte die Musik und ließ seinen beiden Söhnen eine musikalische Ausbildung zukommen. Wahrscheinlich ist, dass Riccardo am Conservatorio di Santa Maria di Loreto in Neapel ungefähr ab 1711 studierte und dort Schüler von Durante war. Das Konservatorium galt als prestigeträchtige Einrichtung, in der eiserne Disziplin mit einem streng geregelten Tagesablauf Garant für eine erstklassige Ausbildung war. Eine Aufführung von Riccardo Broschis Frühwerk, seiner einzigen komischen Oper «La vecchia sorda», ist im Herbst 1725 am «Teatro dei Fiorentini» in Neapel belegt.

Danach widmet sich Riccardo der «Opera seria» und reist 1727 nach Rom, um der Erstaufführung seines einzigen Oratoriums «Il Martirio di Santa Susanna Vergine» beizuwohnen. Es folgen in relativ kurzer Zeit vier erfolgreiche Opern: «L'isola d'Alcina» (1728), «Idaspe» (1730), «Ezio» (1731) und «Merope» (1732). Man kann wohl mit Recht sagen, dass sich Riccardo Broschi auf seinem Schaffenshöhepunkt befindet, als «Merope» in Turin zur Erstaufführung gelangt. Diese Aufführung brachte Riccardo den Titel eines «Virtuoso del principe di Carignano» ein.

Bereits für «Ezio» hat Riccardo seinen Bruder Farinelli engagiert, ebenso die Sopranistin Faustina Bordoni und den Bass Antonio Montagnana. Gemeinsam mit seinem Bruder wird Riccardo Broschi in dieser für ihn erfolgreichen Zeit die Mitgliedschaft in der prestigeträchtigen «Accademia Filarmonica» in Bologna gewährt.

Den «Ezio»-Erfolg mit Farinelli wiederholt Riccardo Broschi mit «Merope» und schreibt seinem Bruder mit der Rolle des Epitide zwei seiner wohl bekanntesten Arien auf den Leib. Auch als Farinelli 1734 in England weilte und dort große Erfolge im King's Theater feiert, komponiert Riccardo für ihn weiterhin große Arien, unter anderem das später vielfach aufgeführte Bravourstück «Son qual nave ch'agitata», das in Hesses Oper «Artaserse» eingefügt wurde. Ob sich Riccardo selbst je in England aufhielt, ist nicht belegt, wohl aber, dass er für die Zweitaufführung der «Merope» an der Opera of Nobility 1736 in London nicht anwesend war.

Ein Brief von Farinelli aus dem Jahr 1735 beschreibt seinen Bruder als mittellos in Mailand, und es darf wohl angenommen werden, dass Riccardo auch nach der Uraufführung seiner Oper «Adriano in Siria» in jenem Jahr unter finanzieller Not und Arbeitslosigkeit litt.

Farinelli schickt seinem Bruder Geld (40 Zechinen) und bietet ihm an, nach Bologna zu ziehen und sein Anwesen – Farinelli war seit 1732 Bürger Bolognas und hatte sich dort für seinen geplanten Altersruhesitz eine Villa bauen lassen – zu verwalten und vor allem die geplanten Bauarbeiten zu überwachen. Doch ein Angebot des Herzogs von Württemberg Karl Alexander bewahrt Riccardo noch ein letztes Mal davor, seine musikalische Karriere zu beenden. Er wird als «Compositore di musica» an den Hof in Stuttgart berufen. Dort feiert er 1737 mit einer Wiederaufführung von «Adriano in Siria» Erfolg, verliert aber alsbald seine Stelle, da der Herzog überraschenderweise verstirbt und sein Nachfolger kein Interesse daran hat, die Musiker des Hofes weiter zu beschäftigen.

Ein letztes Mal zu Broschis Lebzeiten wurde «Merope», ebenfalls 1737, für den Grafen Johann Adam von Questenberg, Schlossherr und Musikmäzen auf Schloss Jarmeritz in Mähren, aufgeführt. Verzweifelt und ohne genügend finanzielle Mittel reist Riccardo nach Neapel in die alte Heimat, wo er eine Anstellung zu finden hofft. Er schreibt den dritten Akt der Oper «Demetrio», die 1738 im Teatro San Carlo aufgeführt wird, schafft es aber nicht, die Kommission für weitere Werke zu erhalten. Man darf annehmen, dass Riccardo auf Grund seines Verwandtschaftsverhältnisses zu seinem zu jener Zeit schon weltberühmten Bruder Carlo von den Neapolitanern nicht ganz übersehen wurde, allerdings erhielt er nur den für einen Komponisten doch etwas skurrilen Posten eines Weininspektors. Unglücklich über den beruflichen Misserfolg und wahrscheinlich auch aus Sehnsucht nach einer gehobenen Stellung, folgt Riccardo Farinelli nach Madrid, in der Hoffnung auf die Fürsprache seines Bruders am spanischen Hof. Obwohl Farinelli sich beim König sehr für seinen Bruder einsetzt, gelingt es Riccardo nie, die angestrebte Stellung eines «Maestro di cappella» zu erhalten.

Der Komponist Riccardo Broschi

Genau wie sein Bruder Carlo führt auch Riccardo ein ausgesprochenes Wanderleben und reist von einem Auftragsort zum anderen. Es darf angenommen werden, dass er weite Teile Italiens sowie Spanien, Deutschland und vielleicht auch England besucht hat. Die beiden Brüder waren schon früh durch ihre beruflichen Reisen über große Zeiträume hinweg getrennt, und doch scheint es so, als ob für Farinelli und vielleicht auch für Riccardo die Bindung zum Bruder außergewöhnlich war. Der frühe Verlust des Vaters, der 1717 unerwartet nur 36-jährig verstarb, und die meist weite Entfernung zur Mutter hat die Brüder vielleicht noch mehr zusammengeschweißt. Als Indiz für die engen Bande zwischen Farinelli und Riccardo können auch die zahlreichen Kooperationen in der Oper gedeutet werden. Riccardo schreibt in nahezu jeder seiner Opern die Titelrolle für seinen Bruder.

Bereits die erste Oper «L'isola d'Alcina» ist für Farinelli konzipiert, in der er 1728 in Rom auftritt, gefolgt von der Titelrolle in «Idaspe» 1730 in Venedig. Aus «Idaspe» stammt auch die bekannte Arie «Qual guerrier in campo armato», die mit langen Ketten von Trillern, Dezimsprüngen und kontrastreichen Passagen zwischen sehr hohen und tiefen Tönen aufwartet. Ein Indiz dafür, dass Riccardo sehr genau wusste, welche vokalen Fähigkeiten sein Bruder besaß und wie sie am besten zum Glänzen zu bringen waren. Die bereits erwähnte Bravourarie «Son qual nave ch'agitata» war für Farinelli von großer Wichtigkeit und er sollte sie noch Jahre nach der Erstaufführung in London oft zur Aufhellung des Gemüts des manisch-depressiven spanischen Königs singen.

Riccardos Opern waren durchweg im Stande, dramaturgisch und kompositorisch mit Opern seiner Zeitgenossen Johann Adolph Hasse und Nicola Porpora mithalten. Doch anders als deren Werke wurden Broschis Opern nach deren Erstaufführung kaum mehr gespielt und gerieten schnell in Vergessenheit. Zu erklären ist das kaum, zumindest nicht aus der Sicht der kompositorischen Qualität. Vielleicht war es für Riccardo zu schwierig, aus dem Schatten seines großen Bruders zu treten. Es wird auch für immer ein Rätsel bleiben, warum es Farinelli nicht gelang, für seinen Bruder eine musikalische Stellung am neapolitanischen Hof oder in Madrid zu erwirken.

Die Musik «Meropes»

Zu dem vom Dichter Apostolo Zeno stammenden Libretto «Merope» schuf Riccardo Broschi eine bezaubernde Oper. Er war ein Meister der neapolitanischen Oper mit einem besonderen Feingefühl für langsame Arien. Mit wenigen gestalterischen Mitteln erzielt er große, im Vortrag durch Farinelli wahrscheinlich sogar ins magische gesteigerte Wirkung. Es sind vor allem die melodischen Linien, die durch ihre Einfachheit berühren. Die Sänger und Sängerinnen erhalten viel Freiraum, um gestalterisch zu interpretieren und zu improvisieren.

Zu den schönsten Kompositionen Riccardo Broschis für seinen Bruder zählen zwei Arien in «Merope»: «Chi non sente al mio dolore», die letzte Arie des 1. Aktes, und «Se pensare potessi» im 2. Akt. Beide Arien sind von getragener Anmut. Neben Farinelli sang in der Turiner Premiere 1732 noch ein weiterer Kastrat: Die Rolle des Trasimede übernahm Francesco Bilancioni. Die Männerrolle Anassandro in Altlage sang in Turin Caterina Giorgi.

Die Tradition der Tänze

Neben den Märschen, Fanfaren und dem Chor gibt es auch drei historische Tänze in der Oper, die als Intermezzi geboten wurden. Die ausgeprägte Tanzkultur in jener Epoche machte auch vor der Oper keinen Halt. Die Tanzmusik wurde allerdings nicht von Riccardo Broschi komponiert, sondern – wie damals in der Turiner Musiktheatertradition üblich – von eigenen Tanzmusikkomponisten, die oft auch Konzertmeister waren. Die beiden Choreographen Francesco Aquilanti und François-Antoine Mion («maestro di ballo») kümmerten sich zur Zeit der Aufführung von «Merope» um die Schrittfolgen.

Nach dem ersten Akt wurde ein Bauern- und Hirtentanz geboten, in dem die Bewohner Messeniens die Erlegung des gefürchteten Ebers feiern. Der zweite Tanz dient nicht der Intensivierung der Szene, sondern scheint eine Art Werbeeinlage zu sein. Er dient schlicht der Unterhaltung in Form eines Maskentanzes, einer «Harlequinade». Im letzten Tanz handelt es sich um ein «Lieto fine», einer Art «Happy end», in dem Messenier und Griechen freundschaftlich vereint tanzen und feiern.

Sarah Lutz

«Höchst melodiös!»

Dirigent Alessandro De Marchi über die Oper «Merope», deren Komponisten Riccardo Broschi und dessen Beeinflussung durch seinen Bruder Farinelli

*Maestro, wie und wo sind Sie auf Riccardo Broschis Oper «Merope» gestoßen?
Was hat Sie bewogen, dieses Werk für die Bühne zu beleben?*

David Hansen brachte mich auf die Idee. Wir hatten zusammen schon eine Arie von Broschi für ein CD-Album aufgenommen. Das inspirierte uns dazu, eine ganze Oper Broschis aufzuführen. David Hansen besitzt Mikrofilme von den Partituren einiger Broschi-Opern, ich habe sie mir angeschaut und fand «Merope» am interessantesten. Deshalb spielen wir jetzt diese Oper in Innsbruck und ich habe David Hansen eingeladen, die Rolle des Epitide zu singen, die Broschi für seinen Bruder Farinelli komponiert hat.

Wie hoch schätzen Sie den Einfluss Farinellis auf die Opern seines Bruders ein?

Farinelli hat auf jeden Komponisten Einfluss gehabt. Alle haben sich auch auf seine Stimme bezogen und wussten, welche wunderbare stimmliche und gesangstechnische Fähigkeiten und große Palette an Ausdruckskraft er hatte.

Hätte es Farinelli nicht gegeben, würden wir dann heute überhaupt Interesse daran haben, Opern von Riccardo Broschi wiederzuentdecken?

Ich glaube schon. Er gehört in eine Reihe der Komponisten der neapolitanischen Schule wie Pergolesi, Vinci, Sarro oder Traetta. Auch von ihnen wurden in den letzten Jahrzehnten Opern wiederentdeckt und wir können feststellen, dass die neapolitanische Opernschule ganz hervorragend ist und es alle ihre Vertreter verdienen, der Vergessenheit entrissen zu werden. Auch Riccardo Broschi.

Broschi war ein Zeitgenosse von Händel und Porpora, zwei Großmeistern der Opera seria. Können mit deren Opern jene von Broschi Schritt halten?

Man soll nur Objekte vergleichen, die vergleichbar sind. Wir können Broschi mit den anderen neapolitanischen Komponisten wie etwa Porpora vergleichen, weil sie alle in einem bestimmten Stil komponiert haben. Händel aber ist ganz woanders einzuordnen, und das ist keine Frage der Qualität, sondern der musikalischen Sprache. Bei Händel vermischen sich seine verschiedenen Erfahrungen mit den Stilen aus Hamburg, Italien und Frankreich zu einem unverwechselbaren Eigenstil.

Ist Broschis Musik hingegen verwechselbar mit anderen Opern der neapolitanischen Schule?

Jeder Komponist, auch Broschi, hat seine eigene Natur und seine Präferenzen, etwa bei melodischen Wendungen. Aber die Neapolitaner sind, wie gesagt, durch eine gemeinsame musikalische Sprache vereint.



Merope. Figurine von Kostüm- und Bühnenbildner Stephan Dietrich

Was sind die Merkmale und Vorzüge dieser Sprache?

Sie ist höchst melodiös. Sehr klar und präzise in der Charakterisierung und Darstellung jeder Rolle. Sie lässt aber auch sehr viel Platz für die individuelle Interpretation jeder Sängerin und jedes Sängers und ihrer damals großen Kunst der Variationen, Kadenz und Verzierungen. Es gibt einen berühmten Brief von Alessandro Scarlatti, einem der ersten Meister der neapolitanischen Opernschule, in dem er schreibt: «Meine armen Noten! Ohne den Ausdruck der Sänger sind sie gar nichts!»

Ist überliefert, welche Sängerinnen und Sänger – neben Farinelli als Epitide – die weiteren Partien bei der Uraufführung von «Merope» in Turin gesungen haben?

Ja. Die erste Merope war die berühmte Vittoria Tesi. In ihrer Karriere hat die Altistin mit allen großen Komponisten der Zeit zusammengearbeitet. Meropes Widersacher Polifonte sang der Tenor Filippo Giorgi. Seine lange Karriere begann in Neapel als Buffo-Sänger und endete in St. Petersburg als Spezialist für ernste Rollen in der Opera seria.

Meropes «redender» Gesang

Betrachten wir die Hauptpartien von «Merope» in ihrer Charakterisierung durch Broschi, beginnend mit der Titelpartie.

Die Merope ist eine typische Altpartie. Broschi hat sie mehr dramatisch und weniger virtuos komponiert, also die menschliche Seite dieser Mutterfigur stark betont. Auch die schnellen Arien sind keine der damals sonst so beliebten Koloraturarien, sondern im «parlando», für «redenden» Gesang komponiert, was eine deutliche Artikulation auch in ganz raschen Tempi ermöglicht. In Innsbruck haben wir mit Anna Bonitatibus die beste Sängerin, die ich mir für diese Partie vorstellen kann.

Epitides riesiger Stimmumfang

Epitide wurde bei der Uraufführung und bei einer Wiederaufführung in Rom von Farinelli gesungen. Heben sich seine Arien qualitativ von den anderen ab? Bevorzugte Riccardo Broschi seinen Bruder mit besonders schöner Musik und virtuoser Linienführung?

Wenn ein Komponist einen Sänger mit solchen Qualitäten zur Verfügung hatte, lässt er seiner Phantasie ganz freien Lauf und schreibt die wunderbarste und reichhaltigste Musik für diese Stimme. Allein schon der Stimmumfang von Epitide ist riesig: Er singt höher UND tiefer als die anderen Stimmen in dieser Oper.

Epitides Gegenspieler ist der Tyrann Polifonte, der Epitides Vater und zwei Geschwister beseitigen ließ, um selbst auf den Königsthron zu kommen. Hat Broschi einen richtigen Opernbösewicht komponiert?

Polifonte ist absolut der «bad boy», sowohl in den Arien, vor allem aber auch in den Rezitativen, in denen sich die eigentliche Geschichte entwickelt. In Innsbruck haben wir mit der prägnanten Stimme von Jeffrey Francis die perfekte Besetzung.



Frauen in Männerrollen

Sang neben Farinelli noch ein weiterer Kastrat in der Uraufführung von «Merope»?
Die Partie des Trasimede war mit dem Soprankastraten Francesco Bilancioni besetzt.

Von wem wurden bei der Uraufführung die beiden weiteren Männerrollen Anassandro und Licisco gesungen?

Von Frauen: Caterina Giorgi als Anassandro und Maria Caterina Bussolona als Licisco, beide tiefe Mezzosopranistinnen. Es war oft so, dass die Rollen unabhängig vom Geschlecht nach den stimmlichen Qualitäten besetzt wurden. In unserer Innsbrucker Produktion ist es nun umgekehrt wie bei der Uraufführung in Turin: Trasimede wird von einer Frau gesungen, Vivica Genaux, Anassandro und Licisco hingegen haben wir mit zwei weiteren Countertenören besetzt, Filippo Mineccia und Hagen Matzeit. Wie Opern in der damaligen Zeit für neue Produktionen immer wieder umgearbeitet und die Partien auf die jeweilige Sängerbesetzung zugeschnitten wurden, können wir im Fall von «Merope» an der Partie des Anassandro erkennen, die Broschi für die Londoner Aufführung für einen Bassisten, Antonio Montagnana, umgeschrieben hat.

Die Partie der Argia, der Auserwählten von Epitide, ist aber damals wie heute mit einer Sopranistin besetzt?

Bei der Uraufführung sang Antonia Negri, in der Londoner Aufführung die französische Primadonna Elisabeth Duparc, genannt La Francescina und vom Publikum als «Die Nachtigall» bezeichnet. Das sagt viel darüber aus, welche stimmlichen Qualitäten für Argia gefordert sind. Bei uns singt sie die Sopranistin Arianna Vendittelli.

Neue Stimmen für das Orchester

Was können Sie über die Orchesterbehandlung Broschis sagen?

Es ist nur eine sparsame Orchestrierung überliefert und wir können davon ausgehen, dass nicht alles in der Partitur steht, was dann auch tatsächlich gespielt wurde. Deshalb habe ich an manchen Stellen weitere Instrumente integriert. So spielten zum Beispiel Traversflöten und Oboen immer die Stimme der ersten Geigen mit, aber das steht nicht immer in der Partitur. Die Partitur war in der damaligen Zeit nur das Gerippe, und bei jeder Produktion des jeweiligen Werkes wurde dann von Kopisten noch einiges hinzugefügt. Sie haben die Stimmen der anderen Instrumente so vorbereitet, dass diese auch an Stellen spielen können, an denen sie nicht in der Partitur stehen. So haben etwa die Fagotte gemeinsam mit den Bässen gespielt, und wenn Hornstimmen notiert waren, kamen auch die Trompeten dazu, oder umgekehrt. All diese Stimmen haben die Kopisten vorbereitet. Der Komponist der Oper konnte dann in der letzten Probenphase entscheiden, welche Farben er nun wirklich haben will und welche Instrumente an welchen Stellen spielen sollen.



Da von «Merope» nur das Partitur-«Gerippe» überliefert ist, fehlen also diese damals ergänzten Stimmen?

Eine einzige Arie ist vollständig instrumentiert erhalten, mit Oboen, Trompeten, Streichern und Continuo. Ansonsten musste ich in die Kopistenrolle schlüpfen und alle Stimmen so vorbereiten, um uns in den Proben für die richtigen orchestralen Farben entscheiden zu können. Schon in der Ouvertüre sind zum Beispiel die Stimmen der Blechblasinstrumente nicht notiert, aber sie haben damals sicherlich mitgespielt. Deshalb rekonstruierte ich Stimmen für Hörner und Trompeten.

Eine Besonderheit zur Zeit der Uraufführung von «Merope» waren Tänze zwischen den Akten und am Ende der Oper. Die Tänze hatten inhaltlich zum Teil mit der aufgeführten Oper zu tun, zum Teil waren es bloß der Pausenfüllung dienende Divertissements. Die Musik zu den Tänzen kam aber nicht vom jeweiligen Opernkomponisten. Hat man ihnen die Tanzmusikkomposition nicht zugetraut?

Die großen Opernkomponisten in Italien empfanden Tanzmusik als zweitklassige Beschäftigung und überließen sie anderen Musikern, die aber nicht unbedingt schlechter komponiert haben. Sie waren Spezialisten dafür, zum Beispiel Carlo Alessio Rasetti, der in Turin jahrzehntelang sehr schöne Musik für die Tänze komponiert hat.

Arrangements der Tänze

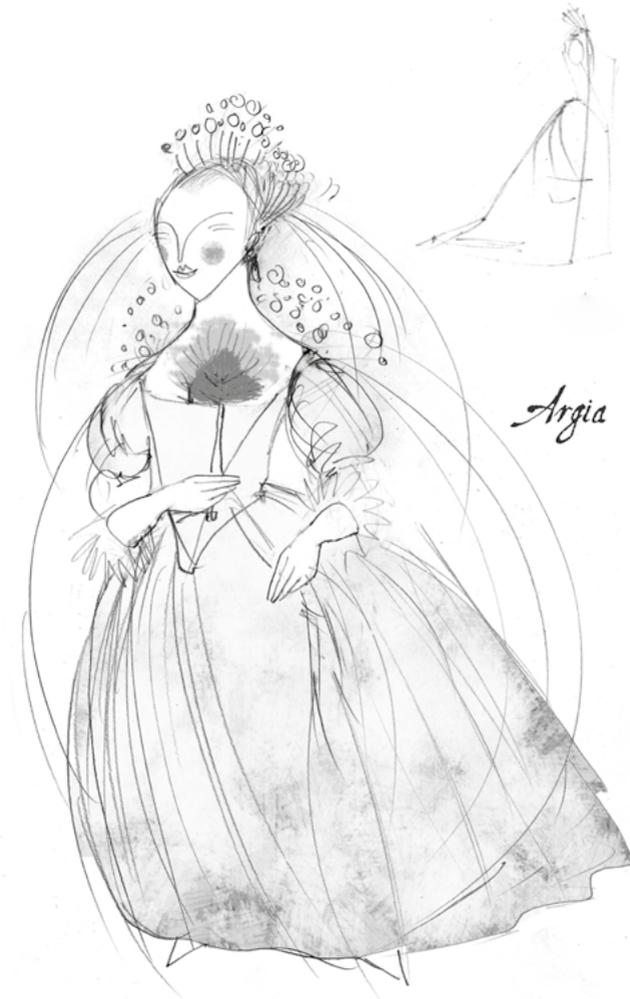
Die Musik der Tänze zu «Merope» ist nicht erhalten. Wie sind Sie vorgegangen, um Ersatz zu finden? Von wem hören wir Musik zu den Tänzen in Innsbruck?

Wir brauchten drei große Tanzmusiken: für das Ende des ersten Aktes, wenn die Menschen die Tötung des gefährlichen Ebers feiern, für das Ende des zweiten Aktes, wenn es die Pantomime eines Maskenballs gibt, schließlich für die Versöhnungsfeier der vorher verfeindeten Völker im Finale. Den Maskenball hat damals ein italienischer Choreograph und die Tänze nach dem ersten und dritten Akt ein französischer Choreograph choreographiert. Dementsprechend suchten wir italienische bzw. französische Tanzmusik aus jener Zeit. Für den Maskenball fanden wir eine dramaturgisch und thematisch passende Musik Rasettis, die er für eine andere Oper in Turin komponierte. Für die französischen Tänze wurde ich bei dem französischen Komponisten, Geiger, Tänzer und Tanzmeister Jean-Marie Leclair fündig, der Anfang des 18. Jahrhunderts auch in Turin war. Wir schmückten also unsere «Merope» mit Tänzen von Rasetti und Leclair. Rasettis Tanz ist allerdings nur in Probenstimmen für Violine und Bass erhalten, Leclairs Musik wurde ursprünglich nur für ein Trio komponiert. Ich musste jeweils eine ganze Partitur erstellen, damit wir die Tänze mit Orchester begleiten können.

Hier sind Sie also über die Rolle des Kopisten hinausgegangen?

Sagen wir so: Ich bin der Arrangeur der Tanzmusiken.

Das Gespräch führte Rainer Lepuschitz.



Argia. Figurine



Trasimede, Anassandro und Licisco. Figurinen

«Was das Ohr hört, sieht das Auge»

Die Regisseurin und Choreographin Sigrid T'Hooft über die Quellen von historischer Operninszenierung und Ballettchoreographie sowie die aufführungspraktische Umsetzung in «Merope»

Der Begriff «historische Aufführungspraxis» wird heutzutage zu allererst und oft ausschließlich mit der musikalischen Ausführung von Werken vergangener Epochen in Verbindung gebracht. Aber im Musiktheater haben sich im 17. und 18. Jahrhundert auch szenisch bestimmte Stile und Praktiken, vor allem in der Darstellung von Opern, ausgebildet. Sie beschäftigen sich als Choreographin und Regisseurin intensiv mit der szenischen historischen Aufführungspraxis. Auf welche Quellen können Sie zurückgreifen, um überhaupt Informationen und Hinweise zur szenischen Darstellung in Opern wie «Merope» vom beginnenden 18. Jahrhundert zu erhalten?

Man denkt, da gibt es nichts. Aber es gibt sehr viele Quellen zum Regelwerk, wie man damals inszeniert hat, seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts und der Operngeschichte. Da geht es um das «Casting» der Sänger, um den Einsatz von Statisten, um Requisiten, Bühnenbild und Kostümentwurf. Aber auch darum, wie der Darsteller auf der Bühne steht und welche Gesten er benutzen soll. Es gibt Regeln über die Richtungen von Auf- und Abtritten. Aus Tausenden von Abbildungen bekommt man viele Informationen über Kostüme und Bühnenbilder.

Es gibt viele Berichte über das höfische Leben aus jener Zeit, was natürlich für die Opera seria, in der das höfische Leben auf der Bühne gezeigt wird, interessant und wertvoll ist. Die in der höfischen Gesellschaft streng einzuhaltenden Regeln, die sehr stark mit der hierarchischen Ordnung zu tun hatten, wurden auf der Opernbühne gespiegelt, wo die Positionen der Sängerinnen und Sänger ebenfalls streng reguliert sind.

Es sind sogar viele Herrscher selber auf der Bühne gestanden, denken wir nur an Ludwig XIV., oder haben sogar Singspiele komponiert, wie der österreichische Kaiser Leopold I..

Interessant sind zudem die vielen Reisebücher aus jener Zeit, in denen durch ganz Europa reisende Opernfans – die gab es auch damals schon! – beschreiben, wie Operaufführungen in Venedig oder in Dresden aussehen und funktionieren. Da wird dann auch mal ein Sänger kritisiert, weil er immer nur die gleichen Bewegungen mache. Oder ein anderer für seine traumhaft schöne rhetorische Aktion mit dem ganzen Körper gelobt. Auch aus Pamphleten oder Karikaturen kann man wertvolle Informationen ableiten.

Es haben sich viele Libretto-Drucke erhalten, in denen Regieanweisungen zu Bewegungen und Positionen der Sänger enthalten sind: Er sitzt, er steht, er liegt am

Boden, er rührt sie an, er zückt den Dolch, und viele andere Situationen. Da kann man daraus lernen, welche und wie viele Aktionen damals schon üblich waren. Außerdem gibt es Dutzende von Quellen, in denen die damaligen rhetorischen Handbewegungen erklärt werden, mit denen die gesprochene Sprache im öffentlichen Leben unterstützt wurde: in der Kirche, bei Hof, auf der Straße, bei öffentlichen Reden (was sich in der Politik bis heute erhalten hat). All diese Handbewegungen und Gesten wurden natürlich auch auf der Opernbühne benutzt.

Bildhaftes Schönheitsideal

Lassen Sie die Sängerinnen und Sänger mit diesen Gesten agieren, von denen wir ja heute einige gar nicht mehr in ihrer Bedeutung kennen?

Ich baue sie ein. Der Text wird von Handbewegungen in seiner Bedeutung unterstützt, besonders in den Rezitativen, während in den Arien die große Gestik der Musik ihren Raum haben soll. Auch wenn wir solche Gesten heute nicht mehr machen, verstehen wir sie noch. Das ist eine alte Kommunikationssprache, die tief in uns verankert ist. Das Publikum muss nicht vor der Aufführung ein ABC der barocken Gestik lesen, um unsere Inszenierung von «Merope» zu verstehen. Das Publikum muss doch auch nicht die musikalischen Theorien kennen, um die Gefühle zu spüren, die von der Musik ausgedrückt werden. Die szenische und musikalisch-klangliche Sprache gehen eine Symbiose ein. Was das Ohr hört, sieht das Auge.

Das Besondere an der barocken Darstellungspraxis ist, dass das bildhafte Schönheitsideal immer im Vordergrund steht, und dies auch in Szenen, in denen eine Person auf der Bühne in cholerischer Wut, tiefer Verzweiflung oder schmerzhafter Trauer agiert. Das wird für das heutige Publikum, das «modern acting» mit Bildern voller Blut und sich auf dem Bühnenboden wälzenden Darstellern gewohnt ist, vielleicht neu und überraschend sein.

Bühnenpolizisten für den szenischen Verkehr

Regisseure wie heute hat es im 17. und 18. Jahrhundert noch nicht gegeben. Aber wer machte die Arbeit der Inszenierung?

Die Sänger haben sich grundsätzlich selber inszeniert. Es gab kein «Konzept» einer Regie führenden Person. Meistens waren es die Librettisten, welche die Proben leiteten, die körperliche Darstellung überwachten und als eine Art Bühnenpolizisten den szenischen Verkehr regelten. Wenn es nicht ohnedies der Textdichter der jeweiligen Oper selber war, dann leitete der Hauslibrettist oder auch der Intendant die Proben und überprüfte die Bühnentechnik. «In Szene setzen» hieß damals, dass sich verschiedene Spezialisten um das Regelwerk und den gewünschten Stil kümmerten und sich in ihrer Arbeit gegenseitig unterstützten und ergänzten.

Standen die Sängerinnen und Sänger also damals nicht nur wie Statuen vorne an der Rampe und sangen, sondern bewegten sich auch auf der Bühne?

Dass sie vorne an der Rampe standen, hatte mit der Beleuchtung im Theater der Barockzeit zu tun, die nicht aus dem Zuschauerraum kam, sondern mit Kerzen aus den Bühnenseiten, vom Kronleuchter und aus der Fußrampe. Deshalb sind die Darsteller bei Arien in das Proszenium gekommen, weil dort vorne ein helles Licht von unten kam und extra die weiß geschminkten Gesichter beleuchtete – damit hat man quasi auch den Mund und die stimmlichen, musikalischen Bewegungen in das Blickfeld gerückt. Wenn der Sänger stand, dann gab es immer eine Gewichtsverlagerung vom Standbein und Spielbein. Hatte er etwa einen Federbusch auf dem Kopf, dann bewegte sich dieser mit der musikalischen und sprachlichen Rhetorik mit. Bei den Rezitativen ist man hingegen keineswegs auf das Proszenium gekommen, sondern hat auf der Bühne wie in einem Theaterstück agiert.

Ein dunkles, warmes, gelbes Bühnenlicht

Wird die barocke Beleuchtungssituation in der Inszenierung und im Bühnenbild von «Merope» rekonstruiert?

Wir simulieren elektrisch ein dunkles, warmes, gelbes Licht wie von Kerzen, das grundsätzlich von den barocken Beleuchtungspositionen kommt, also von der Fußrampe, aus den Kulissen und vom Kronleuchter – und so wenig wie möglich aus dem Zuschauerraum. Dadurch gibt es auf unserer Bühne so wie damals auch mehr Schatten auf der Bühne. Der Sänger muss in Eigenverantwortung das Licht auf der Bühne suchen und sich in ihm platzieren. Das Licht funktioniert nicht als ein eigener Darsteller, das viele Emotionen kreiert, die Blickrichtung des Publikums aktiv steuert oder die Dramaturgie mitbestimmt. In der barocken Beleuchtung, mit Hell-Dunkel-Effekten und Einfärbungen, muss das Publikum selber seinen Bezug zum jeweiligen Handlungsmoment finden – er schaut also «anders» und nimmt magischerweise auch die Musik anders wahr. Auch waren die Kostüme in der damaligen Zeit – und sind es in unserer Inszenierung – mit sehr viel metallenen kleinen Teilen bestückt, die bei jeder Bewegung der Personen im Licht schimmern und glitzern.

Ballette im barocken Stil

Auch wenn es in der Barockzeit keine Regisseure im heutigen Sinn gab, so doch Choreographen. «Merope» wurde in Turin aufgeführt, wo es Tradition war, Tänze in die Aufführung aufzunehmen. Gibt es Informationen über die damalige Tanzcompagnie in Turin und die Choreographien?

Das Teatro Regio in Turin war berühmt für seine Compagnie von mindestens einem Dutzend Profitänzern, dazu kamen noch einigen Solisten. Zwischen den Opernaktiven gab es Ballette, die ca. 20 Minuten gedauert haben. Die Sänger wurden höchstens in den Schlussteil eines Balletts integriert, um etwa in einem feierlichen Kontratanz dabei zu sein.

Werden Sie in Ihrer Inszenierung die Ballette wie in Turin ausschließlich nach jedem Akt zeigen, oder integrieren sie auch in die Opernhandlung Tänze?

Nach jedem Akt gibt es in der Tat ein Ballett, aber nur ungefähr halb so lange wie damals in Turin, sonst würde sich der Opernabend zu sehr in die Länge ziehen. Die Tänzer werden bei uns zusätzlich in den einzelnen Akten hie und da Tanzeinlagen bieten, manchmal auch in Kombination mit einer offenen Bühnenverwandlung.

Belle danse und Commedia dell'arte

Was war in den Balletten zu «Merope» in Turin zu sehen, und was wird es in Innsbruck zu sehen geben?

Ich folge ganz treu den Ballettangaben im Libretto. Im ersten Ballett feiern die Menschen schon im Voraus den Sieg über ein monströses Wildschwein, das Messenien terrorisiert. In einem Orakel am Beginn der Oper wurde schon prophezeit, dass es getötet werden wird. In diesem Ballett werden eine große Ouvertüre und eine Chaconne im französischen theatralischen Stil getanzt. Dazu wird Tanzmusik von Jean-Marie Leclair gespielt, der selber auch als Tänzer in Turin tätig war.

Das zweite Ballett war traditionellerweise ein Maskentanz, der damals von dem italienischen Choreographen Francesco Aquilanti choreographiert wurde. Und ein solcher Maskentanz ist es auch in unserer Choreographie, in der Commedia dell'arte-Figuren auftreten. Sie tanzen nicht im französischen «Belle danse»-Stil, sondern eher pantomimisch. Damals gab es keine Verknüpfung dieses Balletts nach dem zweiten Akt mit dem Inhalt der Oper. Ich habe mir trotzdem eine «Commedia dell'arte»-Szene überlegt, die ein Thema aus «Merope» behandelt. Die Oper spielt im Reich der Herakliden. Herakles ist in mythologischen Darstellungen meistens mit einer Keule zu sehen, die sich bei uns in eine große Schinkenkeule verwandelt. Arlecchino hat immer Hunger. Da ist es gut, dass man von dem getöteten Wildschwein Würste herstellen kann. Man kann aber auch die Kräfte von Epitides Keule in dem Schinken entdecken.

In das Schlussballett, wo laut Angaben des damaligen französischen Choreographen in Turin, Monsieur Mion, die Griechen und Messenier Versöhnung feierten, werden wir auch die Sänger einbeziehen. Volkstänze und Gesellschaftstänze mit französischem Flair werden das «happy end» dominieren.

Sind Choreographie-Bücher zu «Merope» aus Turin erhalten?

Leider nicht. Wir kennen nur die Titel und die Namen der Choreographen. Da aber ebenso gute Quellen für Barocktanz wie für die damalige szenische Darstellung dokumentiert sind, können wir uns daran mühelos stilistisch orientieren, um eine neue Choreographie zu kreieren. Die Tänzerinnen und Tänzer unserer Compagnie Corpo Barocco sind auf Barocktanz spezialisiert.

Das Gespräch führte Rainer Lepuschitz.



Biografien

Anna Bonitatibus debütierte 1999 an der Mailänder Scala in Mozarts «Don Giovanni» unter der Leitung von Riccardo Muti. Das war für die italienische Mezzosopranistin der Startschuss zu ihrer internationalen Laufbahn als Sängerin von bisher mehr als 50 Opernpartien. Sie gastierte mit einem Schwerpunkt auf Werken der Barockzeit, Mozarts und der Belcanto-Komponisten an bedeutenden Opernhäusern. Dabei sang sie unter der Leitung renommierter Dirigenten wie Ivor Bolton, Sir Antonio Pappano, René Jacobs, William Christie, Myung Whung Chung, Franz Welser-Möst, Sir Charles Mackerras, Marc Minkowski, Alan Curtis und Teodor Currentzis. Bei den Innsbrucker Festwochen debütierte Anna Bonitatibus 2001 in der Rolle der Donna Elvira in «Dal male il bene» von Abbatini/Marazzoli. Seit ihrer Mitwirkung in einer CD-Aufnahme von Vivaldis «La Griselda» hat sie sich auf CDs besonders als Interpretin von Rollen barocker Operen serie, neapolitanischer Operen buffe und französischer Operen ausgezeichnet. Für ihre CD «Semiramide, la Signora regale» wurde Anna Bonitatibus bei den «International Opera Awards» 2015 mit dem Preis für die beste Aufnahme eines Arienprogramms ausgezeichnet. Höhepunkte der vergangenen Spielzeiten waren Auftritte der Sängerin als Cherubino in Mozarts «Le nozze di Figaro» am Gran Teatre del Liceu Barcelona, als Cecilio in Mozarts «Lucio Silla» am Théâtre Royal de la Monnaie Brüssel, als Destino in Cavallis «La Calisto» an der Bayerischen Staatsoper München und am Teatro Real de Madrid, wo sie auch als Carmen in Bizets Oper zu erleben war. Als Handels Agrippina und als Penelope in Monteverdis «Il ritorno d'Ulisse in patria» feierte sie etwa beim «Grange Festival» in Hampshire Erfolge.

JEFFREY FRANCIS



Jeffrey Francis ist den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik seit vielen Jahren als Sänger sowie als Coach von jungen Kolleginnen und Kollegen in der Barockoper:Jung verbunden. Das hiesige Publikum erlebte den Tenor u. a. in den Produktionen von Pergolesis «L'Olimpiade», Cavallis «La Calisto», Monteverdis «L'incoronazione di Poppea» und «Il ritorno d'Ulisse in patria», «Venus and Adonis»/«Dido and Aeneas» von Blow/Purcell, Cestis «L'Oronthea», Lullys «Armide», Cestis «Le nozze in sogno» sowie als Oratoriensänger. Der heute in Israel lebende Sänger stammt aus Missouri und absolvierte seine Ausbildung an der Washington University. Als Ensemblemitglied der Staatsoper Unter den Linden in Berlin spielte er den Tamino in Mozarts «Die Zauberflöte», den Almaviva in Rossinis «Il barbiere di Siviglia» und weitere Hauptrollen in Grauns «Cleopatra e Cesare», in Gassmanns «L'Opera seria» oder in Cimarosas «Il matrimonio segreto». Der Tenor gastierte auf internationalen Bühnen wie dem Royal Opera House, Covent Garden, in London, dem Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel, der Dresdner Semperoper, der Wiener Staatsoper, der Wiener Volksoper (u. a. als Don José in Bizets «Carmen»), am Theater an der Wien, am Opernhaus Graz und an der Komischen Oper Berlin. Er trat beim Rossini Festival in Pesaro und bei den Salzburger Festspielen (u. a. in Rameaus «Les Boreades») auf.

David Hansen wurde in Sydney geboren, wo er auch seine Gesangsausbildung absolvierte. Der Countertenor feierte seinen internationalen Durchbruch beim Festival in Aix-en-Provence in Purcells «Dido and Aeneas». Sein USA-Debüt gab er mit der Titelpartie in Händels «Fernando» mit Il Complesso Barocco unter der Leitung von Alan Curtis beim Spoleto Festival. In Händels «Giulio Cesare in Egitto» war Hansen am Theater an der Wien zu hören, wo er auch Ruggero in Händels «Alcina» sang. Diese Rolle führte ihn zudem an das Bolschoi-Theater Moskau und das Badische Staatstheater Karlsruhe. Weitere herausragende Engagements hatte er u. a. an der Staatsoper Unter den Linden Berlin in Monteverdis «L'Orfeo», am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel als Athamas in Händels «Semele», am Opernhaus Zürich als Fürst Gogo in Ligetis «Le Grand Macabre» und als Nerone in Monteverdis «L'incoronazione di Poppea» unter der Leitung von Ottavio Dantone. Der Countertenor arbeitete des Weiteren mit Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, Rinaldo Alessandrini, Alessandro De Marchi, Andrea Marcon, Christophe Rousset und Sir Simon Rattle zusammen. Als Konzertsänger feierte er unter anderem in Händels Oratorium «Solomon» mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment unter der Leitung von René Jacobs, in Bachs «Johannespassion» mit Les Musiciens du Louvre Grenoble und Marc Minkowski sowie in Händels «Messiah» unter der Leitung von Fabio Biondi Erfolge. Bei den Innsbrucker Festwochen sang David Hansen die Titelpartie in Bontempis Oper «Il Paride», in D. Scarlattis Intermezzo «Dirindina», den Arminio in Porporas «Il Germanico», den Telemaco in Monteverdis «Il ritorno d'Ulisse in patria» sowie ein Konzert unter dem Motto «Farinelli und seine Rivalen». Auf CD ist der Countertenor u. a. auf dem Album «Rivals» mit Arien für Farinelli und seine Konkurrenten zu hören.

DAVID HANSEN



Vivica Genaux feierte im Jahr 2002 ihr triumphales Debüt bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik in der Titelpartie von Händels Oper «Rinaldo». Seit mittlerweile mehr als zwei Jahrzehnten begeistert die aus Fairbanks in Alaska stammende Mezzosopranistin in der internationalen Musikwelt besonders in Partien der Barock- und der Belcanto-Oper. So war sie bei führenden Festivals und in bedeutenden Opernhäusern von der Wiener Staatsoper bis zur Metropolitan Opera New York mit Partien wie der Rosina in «Il barbiere di Siviglia» und der Isabella in «L'italiana in Algeri» von Rossini sowie mit Hauptpartien in Opern von Cavalli bis Vivaldi, Händel und dem von ihr besonders geschätzten Hasse zu hören. Sie sang Piramo in Hasses «Piramo e Tisbe» in Budapest, Wien und Valencia, Lepido in Händels «Lucio Cornelio Silla» in Wien, Arsamene in Händels «Serse» an der Opéra Royal de Versailles, Eternità und Diana in Cavallis «La Calisto» an der Opéra national du Rhin in Straßburg sowie Emma in Rossinis «Zelmira» an der Washington Concert Opera. Auch als Konzertsängerin begeistert Vivica Genaux. Zuletzt war sie Mitglied eines hochkarätig besetzten Sängersensembles in einem Konzert unter dem Motto «Farinelli & Friends» bei den Salzburger Pfingstfestspielen. Bei den Händel-Festspielen in Karlsruhe sang sie in einer Händel-Gala. Im Wiener Musikverein war sie in einem Vivaldi-Programm zu hören. In Vivaldis «Gloria e Imeneo» sang sie im Pariser Théâtre des Champs-Élysées. Vivica Genaux' Repertoire ist auf vielen zum Teil preisgekrönten CD- und DVD-Aufnahmen dokumentiert.

VIVICA GENAUX



FILIPPO MINECCIA



Filippo Mineccia gilt als einer der herausragenden Vertreter einer neuen Countertenor-Generation. Der in seiner Heimatstadt Florenz als Sänger und Cellist ausgebildete Musiker erarbeitete sich ein barockes Vokalrepertoire mit renommierten Alte-Musik-Ensembles wie Il Complesso Barocco, La Capella della Pietà de Turchini, Collegium Marianum, Capella Krakoviensis, Accademia Bizantina, Divino Sospiro, I Barocchisti und La Folia Barockorchester sowie mit namhaften Dirigenten wie Alan Curtis, Ottavio Dantone, Diego Fasolis, Antonio Florio, Michael Hofstetter, Ruben Jais und Enrico Onofri. Zu seinem Opernrepertoire gehören die Titelrollen in Händels «Giulio Cesare» (u. a. an der Semperoper Dresden), in «Lucio Cornelio Silla» bei den Händel-Festspielen Halle (unter der Leitung von Enrico Onofri) und «Tolomeo», «Telamone» von Nicolini, «Ercole sul Termodonte» von Vivaldi sowie Nerone in «Ottavia restituita al Trono» von Scarlatti, Tamerlano in Gasparinis «Bajazet», Ottone in Händels «Agrippina» (in einer Neuinszenierung von Robert Carsen unter der musikalischen Leitung von Thomas Hengelbrock am Theater an der Wien), Endimione in Cavallis «La Calisto» an der Opéra de Strasbourg (unter der Leitung von Christophe Rousset), Ottone in Monteverdis «L'Incoronazione di Poppea» am Gran Teatre del Liceu Barcelona (unter der Leitung von Jean-Christophe Spinosi). Von Händels «Giulio Cesare» und «Tolomeo» sind auch CD-Aufnahmen (beim Label Naïve) sowie von Vivaldis «Ercole sul Termodonte» eine DVD-Aufnahme (beim Label Dynamic) mit Filippo Mineccia erschienen.

ARIANNA VENDITTELLI



Arianna Vendittelli hat ebenso wie Anna Bonitatibus ihre internationale Laufbahn mit Auftritten unter der Leitung von Riccardo Muti begonnen, und zwar 2010 in Mozarts «Betulia Liberata» bei den Salzburger Festspielen und dem Ravenna Festival. 2015 gewann die Sopranistin den Publikumspreis beim Cesti-Wettbewerb in Innsbruck und feierte 2016 bei den Innsbrucker Festwochen in der Erstaufführung von Cestis Oper «Le nozze in sogno» einen großen Erfolg in der Partie der Lucinda. In den Folgejahren sang sie im Innsbrucker Dom in Oratorienaufführungen unter der Leitung von Alessandro De Marchi Salome in Stradellas «San Giovanni Battista» und die Titelpartie in A. Scarlattis «Davidis pugna et victoria». Als Opernsängerin trat Vendittelli mit Hauptpartien in Mozarts Opern «Così fan tutte» (Fiordiligi) und «Don Giovanni» (Donna Elvira) am Teatro Olimpico Vicenza und als Engel in Pergolesis «Li prodigi della divina grazia» mit Les Talens Lyriques unter der Leitung von Christophe Rousset beim Festival Pergolesi Spontini auf. Im Rahmen der Styriarte Graz sang die Sopranistin die Partie der Emilia in «Julo Ascanio, Re d'Alba» von J. J. Fux. Als Konzertsängerin gestaltete sie einen Arienabend mit Ausschnitten aus Mozart-Opern im Münchner Prinzregententheater und sang in Aufführungen von Mozarts «Krönungsmesse» und «Vesperae solennes de Confessore». Auf CD ist Vendittelli u. a. in Vivaldis «Giustino» und unter De Marchis Leitung in Beethovens «Missa solemnis» zu hören.

Hagen Matzeit begann seine Sängerkarriere als Stipendiat der Komischen Oper Berlin, wo er seitdem in zahlreichen Opernpartien zu erleben war wie etwa als Elviro in Händels «Serse». Er gestaltete zahlreiche weitere Hauptpartien in Opern Händels, darunter Admeto in Leipzig, Rinaldo bei den Händel-Festspielen Karlsruhe, Armino und Ruggiero in «Alcina» an der Oper Halle sowie Goffredo in «Rinaldo» in Köln. Engagements führten den Sänger des Weiteren an das Nationaltheater Mannheim, Théâtre du Capitole in Toulouse und die Semperoper Dresden sowie zu Festivals in Amsterdam, Brüssel und Melbourne. Bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik war Hagen Matzeit als Armillo in Provenzales «La Stellidaura vendicante», als Cecina in Porporas «Il Germanico» und als Pisandro in Monteverdis «Il ritorno d'Ulisse in patria» zu erleben. Hagen Matzeit arbeitete mit Dirigenten wie Fabio Luisi, Alessandro De Marchi, Kirill Petrenko und Peter Rundel und mit Regisseuren wie Willy Decker, Andreas Homoki, Axel Köhler und Harry Kupfer zusammen. Eine Tournee führte den Countertenor mit Händels «Messiah» unter der Leitung von Jordi Savall nach Spanien und Frankreich. Vergangene Saison sang er an der Neuen Oper Wien die Titelpartie von Peter Eötvös' Oper «Radames».

HAGEN MATZEIT



ALESSANDRO DE MARCHI



Alessandro De Marchi ist Intendant der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, für die er auch den Internationalen Gesangswettbewerb für Barockoper Pietro Antonio Cesti und die Barockoper:Jung ins Leben gerufen hat. Seine Produktion der Oper «Il Germanico» Porporas bei den Festwochen 2015 wurde als «Entdeckung des Jahres» für den «International Opera Award» nominiert. Der gebürtige Römer gilt als Spezialist für die neapolitanische Oper mit Neuentdeckungen u. a. von Porpora, Pergolesi, Provenzale und in diesem Jahr Riccardo Broschi. Sein Repertoire reicht aber weit darüber hinaus. So dirigierte Alessandro De Marchi Opern von Monteverdi und Purcell über Händel, Gluck und Mozart bis Paisiello, Bellini (u. a. «La sonnambula» mit Cecilia Bartoli) und Spontini (eine Neuproduktion von «La Vestale») an führenden Opernhäusern wie der Mailänder Scala, der Hamburgischen Staatsoper (zuletzt Glucks «Orphée et Euridice» in John Neumeiers Choreographie), der Staatsoper Unter den Linden Berlin, der Dresdner Semperoper, der Komischen Oper Berlin, der Württembergischen Staatsoper Stuttgart, am Pariser Théâtre des Champs-Élysées, am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel, beim Festival Maggio Musicale in Florenz, am Teatro La Fenice in Venedig, an der Oper San Carlo in Neapel, am Teatro Regio in Turin, an der Norske Opera Oslo, am Nationaltheater Prag und im Theater an der Wien. Bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik leitete De Marchi Operaufführungen u. a. von Mozarts «Il re pastore» und «La clemenza di Tito», Pergolesis «L'Olimpiade» und «La serva padrona», Telemanns «Flavius Bertaridus, König der Langobarden», Provenzales «La Stellidaura vendicante», Domenico Scarlattis «La Dirindina», Händels «Almira», Porporas «Il Germanico», Cimarosas «Il matrimonio segreto» und Monteverdis «Il ritorno d'Ulisse in patria». In Festwochenkonzerten dirigierte De Marchi u. a. Bachs h-Moll-Messe, in Rom entstandene Kirchenmusik Händels, geistliche Musik Corellis und Caldaras sowie Oratorien Stradellas und Alessandro Scarlattis und war auch als Cembalosolist zu hören.

Sigrid T'Hooft arbeitete nach ihrem Studium der Musikwissenschaft als Redakteurin klassischer Musikprogramme beim flämischen Radiosender KLARA, während sie sich gleichzeitig ihrer künstlerischen Entwicklung und Arbeit als Tänzerin, Choreographin und Regisseurin für Musik- und Tanztheater widmete. Mit der Inszenierung von Händels «Radamisto» 2009 am Badischen Staatstheater Karlsruhe gelang der aus Gent in Belgien stammenden Regisseurin und Choreographin der Durchbruch. Ihre neuartige Theatersprache, die auf der historischen Aufführungspraxis basiert, setzte sich auf den internationalen Bühnen durch. Ihre Arbeit gilt als wichtiger Katalysator und als künstlerische Inspiration im Bereich der heutigen Inszenierungsstile des frühen Opernrepertoires. Sigrid T'Hooft inszenierte zahlreiche wiederentdeckte Opern sowie eine Vielzahl von theatralisch gestalteten Konzerten und Musikhochschulproduktionen. Neben dem großen Opernrepertoire des 17. und 18. Jahrhunderts erstreckt sich ihre Regiearbeit, die häufig von ihrer Tanzcompagnie Corpo Barocco begleitet wird, auch auf die Romantik und das Sprechtheater. Inszenierungen und Choreographien der Künstlerin waren unter anderem auf Bühnen in Deutschland (Goethe-Theater Bad Lauchstädt, Theater für Niedersachsen Hildesheim, Deutsches Theater Göttingen, Badisches Staatstheater Karlsruhe, Händel Festspiele Halle), Schweden (Drottningholms Slottsteater), Norwegen (Trøndelag Teater), Frankreich (Théâtre Yvelines Paris), Malta (Teatru Manoel) und Russland (Perm Opera) zu sehen. Sigrid T'Hooft unterrichtete Gestik und historischen Tanz an Musikhochschulen in Gent, Brüssel, Leipzig, Hamburg, Trossingen, Basel und Den Haag. Darüber hinaus ist sie gern gesehener Gast auf internationalen wissenschaftlichen Konferenzen, die sich mit dem Thema «Barocktheater Heute» beschäftigen. In der nächsten Spielzeit stehen für Sigrid T'Hooft u. a. die Choreographie von Monteverdis Fabula in musica «L'Orfeo» und die Inszenierung von Keisers Oper «Der hochmütige, gestürzte und wieder erhabene Croesus» auf dem Programm.

SIGRID T'HOFFT



STEPHAN DIETRICH



Stephan Dietrich lebt als freischaffender Kostüm- und Bühnenbildner in Berlin. Im Musiktheater spezialisierte er sich früh auf die Barockoper und das Spektakel des barocken Balletts. So schuf er mittlerweile mehr als hundert Ausstattungen in diesem Bereich, unter anderem für die Musikfestspiele im Schlosstheater Potsdam, die Händel-Festspiele Halle, die Festwochen Hannover-Herrenhausen, die Festwochen Bayreuth im Markgräflichen Opernhaus, die Händel-Festspiele Göttingen, für das Festival «Alte Musik Russland» in Sankt Petersburg und Moskau sowie das Drottningholms Slottsteater in Stockholm. Für seine Arbeit an «Radamisto» am Badischen Staatstheater Karlsruhe wurde Stephan Dietrich als «Kostümbildner des Jahres» ausgezeichnet. Die Produktion von Mozarts «Cosi fan tutte» in der Staatsoper Perm unter der musikalischen Leitung von Teodor Currentzis und in der Regie von Matthias Remus mit Dietrichs Ausstattung wurde als beste Opernproduktion Russlands für die «Goldene Maske Moskau» nominiert. Mit Sigrid T'Hoofft verbindet Dietrich eine lange und erfolgreiche Zusammenarbeit. Mit «Merope» geben nun beide ihr Debüt bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik.

Tommy Geving aus Trondheim in Norwegen arbeitet seit einem Vierteljahrhundert als Lichtdesigner im norwegischen und internationalen Theater und Musiktheater. Er wirkt seit 1998 fix am Trøndelag Teater in Trondheim, wo er als Chefbeleuchter eine Fülle von Produktionen betreut hat. 2016 arbeitete er erstmals mit der Regisseurin und Choreographin Sigrid T'Hoofft und dem Bühnen- und Kostümbildner Stephan Dietrich zusammen, und zwar für die Produktion des Theaterstückes «Armod og edelt sinn» («Armut und Edelsinn») von August von Kotzebue am Trøndelag Teater. Anlass war die 200-Jahr-Feier der Alten Bühne dieses norwegischen Theaters. Das Ziel der Produktion war die Wiederherstellung von Bühnenbeleuchtung am Anfang des 19. Jahrhunderts mit modernen technologischen Mitteln, mittels derer das Licht von Kerzen und Öllampen simuliert wird. Diese rekonstruierte Bühnenbeleuchtung setzt Tommy Geving nun auch in der Innsbrucker Produktion von «Merope» ein.

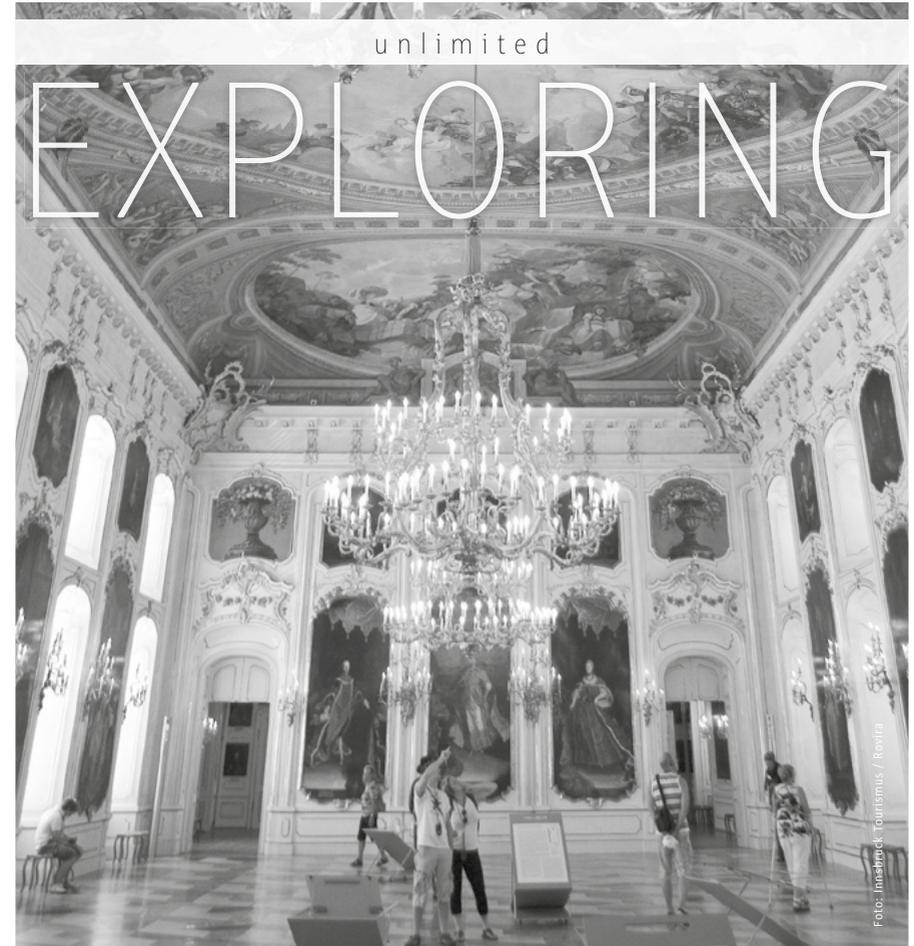
Johan Wijnants studierte romanische Sprachen und Literatur an der Universität von Leuven in Belgien und schloss Studien der Musikwissenschaft und Darstellenden Künste an. Seine Dissertation an der Universität von Louvain-la-Neuve gilt den Beziehungen zwischen Drama, Dichtung und Musik in der Oper, angewandt auf die erste Opernperiode von 1600 bis 1637. Neben der Publikation wissenschaftlicher Artikel arbeitet Johan Wijnants in den Bereichen Übertitel, Programmeinführungen, Vokaltextübersetzungen und Dramaturgie an der Opera Vlaanderen in Antwerpen und Gent, für das Brüsseler Kulturzentrum BOZAR, die Internationale Opern Akademie von Gent, das Kulturzentrum De Singel in Antwerpen sowie die Kunstschule Gent und das Königliche Konservatorium Antwerpen. Seine Arbeit erstreckt sich dabei auf mehrere Sprachen und Epochen. So wirkte er an Produktionen von Monteverdis «L'Orfeo», Cavallis «Giasone», Contis «Don Chisciotte in Sierra Morena», Telemanns «Orpheus oder Die wunderbare Beständigkeit der Liebe», Händels «Ariodante», Glucks «Cinesi», Salieris «Prima la musica, poi le parole», Mozarts «Mitridate, re di Ponto» und «Schauspieldirektor», Donizettis «Anna Bolena», Puccinis «La Bohème», Ravels «L'enfant et les sortilèges», Britten's «Albert Herring» und Strawinskis «Rossignol» mit.

Das Innsbrucker Festwochenorchester wurde 2018 von Alessandro De Marchi mit dem Plan gegründet, darin international erfahrene, versierte und leidenschaftliche Musikerinnen und Musiker der historischen Aufführungspraxis für Produktionen im Rahmen der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik zu vereinen. Dabei werden die Instrumentalisten nach stilistischen Kriterien für die jeweiligen Produktionen ausgesucht. Als Konzertmeisterin für «Merope» konnte die bulgarische Geigerin Plamena Nikitassova gewonnen werden, ehemalige Studentin der Schola Cantorum Basiliensis, die als Solistin und Kammermusikerin bei führenden Musikveranstaltungen auftritt und als erste Geigerin herausragende Ensembles der Alten Musik wie das Freiburger Barockorchester anführt. Bei den diesjährigen Festwochen wird das Innsbrucker Festwochenorchester auch in einer Aufführung von Händels Oratorium «Il trionfo del tempo e del disinganno» zu hören sein und in einer kleinen Besetzung die Gesangssolisten im Konzert «Gala der Sieger» begleiten.

Corpo Barocco wurde 1996 von Sigrid T'Hoof in Gent gegründet. Ursprünglich als Trainingsprogramm für Barocktanz gedacht, entwickelte sich Corpo Barocco zu einer internationalen Auswahl von Tänzerinnen und Tänzern. Mit professionellem Tanztraining gelang die Umwandlung in eine Tanzcompagnie mit Schwerpunkt auf Choreographien zu Musikwerken der Barockzeit. So wirkte Corpo Barocco in der Produktion «Bach» im Concertgebouw von Brügge mit. Die Mitglieder tanzten und spielten in Produktionen von Händels «Radamisto» bei den Karlsruher Händel-Festspielen, «La Pellegrina & Ode» in verschiedenen Musiktheaterhäusern in Belgien oder in Händels «Amadigi di Gaula» in Göttingen. Die Mitglieder der Compagnie haben unterschiedlichen tänzerischen Hintergrund, konzentrieren sich aber in Corpo Barocco auf historische Tanzformen und arbeiten darüber hinaus als Lehrer, Forscher und Trainer in diesem Tanzbereich. Was alle eint, ist das Training mit Sigrid T'Hoof, eine Leidenschaft für authentischen Tanz aus vergangenen Epochen, eine Vorliebe für Barockmusik und der Wunsch, das Publikum durch theatralische Aktion zu bewegen.

HOFBURG
WWW.INNSBRUCK.INFO
#MYINNSBRUCK

**INNS'
BRUCK**



BERGE VON KUNST UND KULTUR

Kultur aus allen Epochen erleben und wilde Natur entdecken.
Renaissancemusik genießen und Dreitausender erobern.
Am Pulsschlag der Stadt, aber doch auch in der Natur zuhause.
Das ist Innsbruck.

www.innsbruck.info

**” KULTUR
IST, WENN MAN
KEINE GRENZEN
SETZT.**

Die Wiener Städtische fördert künstlerische
Vielfalt und den kulturellen Dialog mit
KünstlerInnen, KundInnen und Unternehmen.

wienerstaedtische.at
WIR UNTERSTÜTZEN DAS

WIENER
STÄDTISCHE
VIENNA INSURANCE GROUP

Raiffeisen
Meine Bank



**Kunst ist
Teil unserer Kultur.**

Kunst und Kultur sind eine Bereicherung für Geist und Seele.
Aus diesem Grund fördert Raiffeisen etablierte Institutionen
sowie junge Talente der Musik, Bühne und bildenden Kunst.
So stärken wir die Region und erhalten das kulturelle Erbe
Österreichs. raiffeisen-tirol.at



TIWAG

TIWAG-
Saubere Energie
für Tirol

TIWAG-Tiroler Wasserkraft AG
Partner der Festwochen der Alten Musik www.tiwag.at



iKB Eins für alle.

**Eins für alle
Musikliebhaber.**
Die IKB ist Partner der
Innsbrucker Festwochen
www.ikb.at

Gleichklang



MAXIMILIAN I

AUFBRUCH IN DIE NEUZEIT

25. Mai bis 12. Oktober 2019
Hofburg Innsbruck

Kaiser Maximilian I. zählt zu den bekanntesten Persönlichkeiten des Hauses Habsburg. Anlässlich seines 500. Todestages widmet die Burghauptmannschaft Österreich vom 25. Mai bis 12. Oktober 2019 ihm in der Hofburg Innsbruck eine Ausstellung.

Diese thematisiert, unter Verwendung modernster multimedialer Technik, die Persönlichkeit Kaisers Maximilian I, seine Ehefrauen, das Hofleben und Einflüsse die sein Leben prägten.

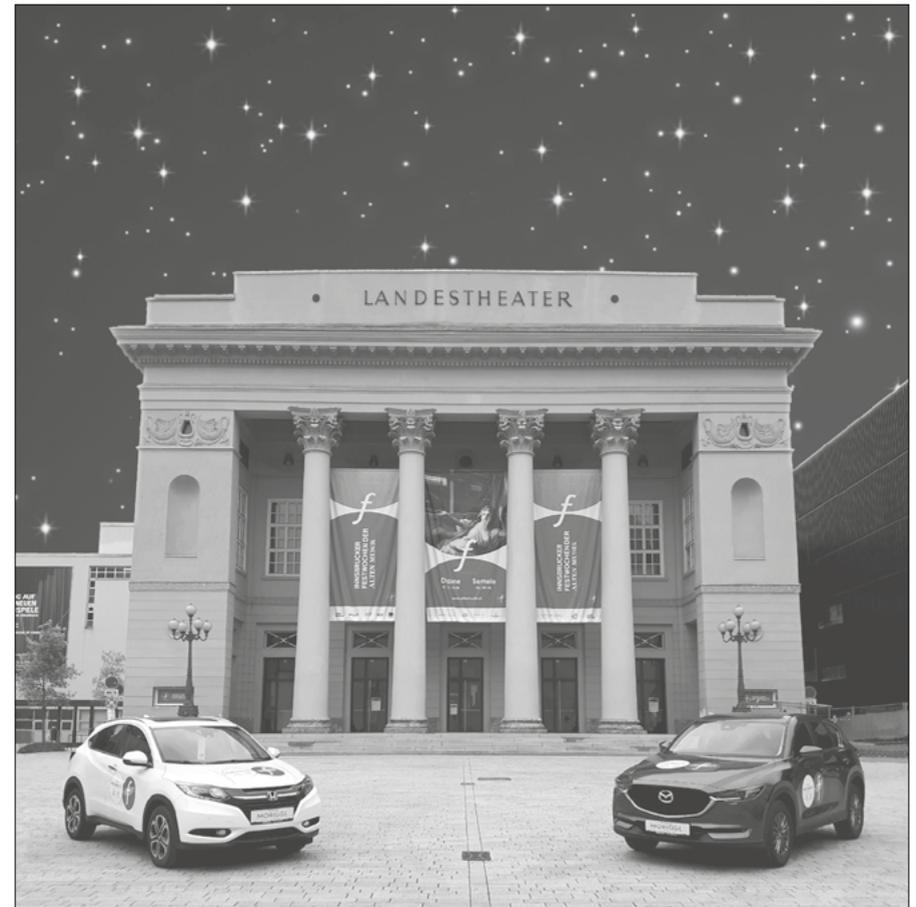
www.maximilian1.at

mit freundlicher Unterstützung
SWAROVSKI
KRISTALLWELTEN



HOFBURG
INNSBRUCK

Burghauptmannschaft
Österreich



AUTOHAUS
MORIGGL
seit 1932



Haller Straße 9 + 15 | Innsbruck | www.auto-moriggl.at

SPIELZEIT

2019.20

MUSIKTHEATER

TIROLER
LANDESTHEATER UND
SYMPHONIEORCHESTER
INNSBRUCK

13.09.2019	DON GIOVANNI WA Oper von Wolfgang Amadeus Mozart	12.12.2019	AMERICAN IDIOT ÖEA Musical von Billie Joe Armstrong, Michael Mayer, Green Day & Titus Hoffmann	21.03.2020	KATJA KABANOWA Oper von Leoš Janáček
28.09.2019	DIE SCHATTEN-KAISERIN UA Musical von Jürgen Tauber & Oliver Ostermann	21.12.2019	SAMSON ET DALILA Oper von Camille Saint-Saëns	28.03.2020	DER LEUCHTTURM Kammeroper von Peter Maxwell Davies
25.10.2019	HEUTE ABEND: LOLA BLAU Musical von Georg Kreisler	08.02.2020	RIGOLETTO Oper von Giuseppe Verdi	09.05.2020	DER FREISCHÜTZ Oper von Carl Maria von Weber
30.11.2019	IL TRITTIKO Zyklus aus drei Opernaktentzen von Giacomo Puccini			13.06.2020	LAKMÉ Oper von Léo Delibes

WA = WIEDERAUFNAHME
UA = URAUFFÜHRUNG
ÖEA = ÖSTERREICHISCHE ERSTAUFFÜHRUNG

www.landestheater.at | www.tsoi.at |



SCHLOSS
AMBRAS
INNSBRUCK

Piraten und Sklaven im Mittelmeer

EINE AUSSTELLUNG VON SCHLOSS AMBRAS INNSBRUCK
UND DER UNIVERSITÄT INNSBRUCK

20. JUNI BIS 6. OKTOBER 2019



+43-662-87 31 54 | tickets@mozartwoche.at



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG

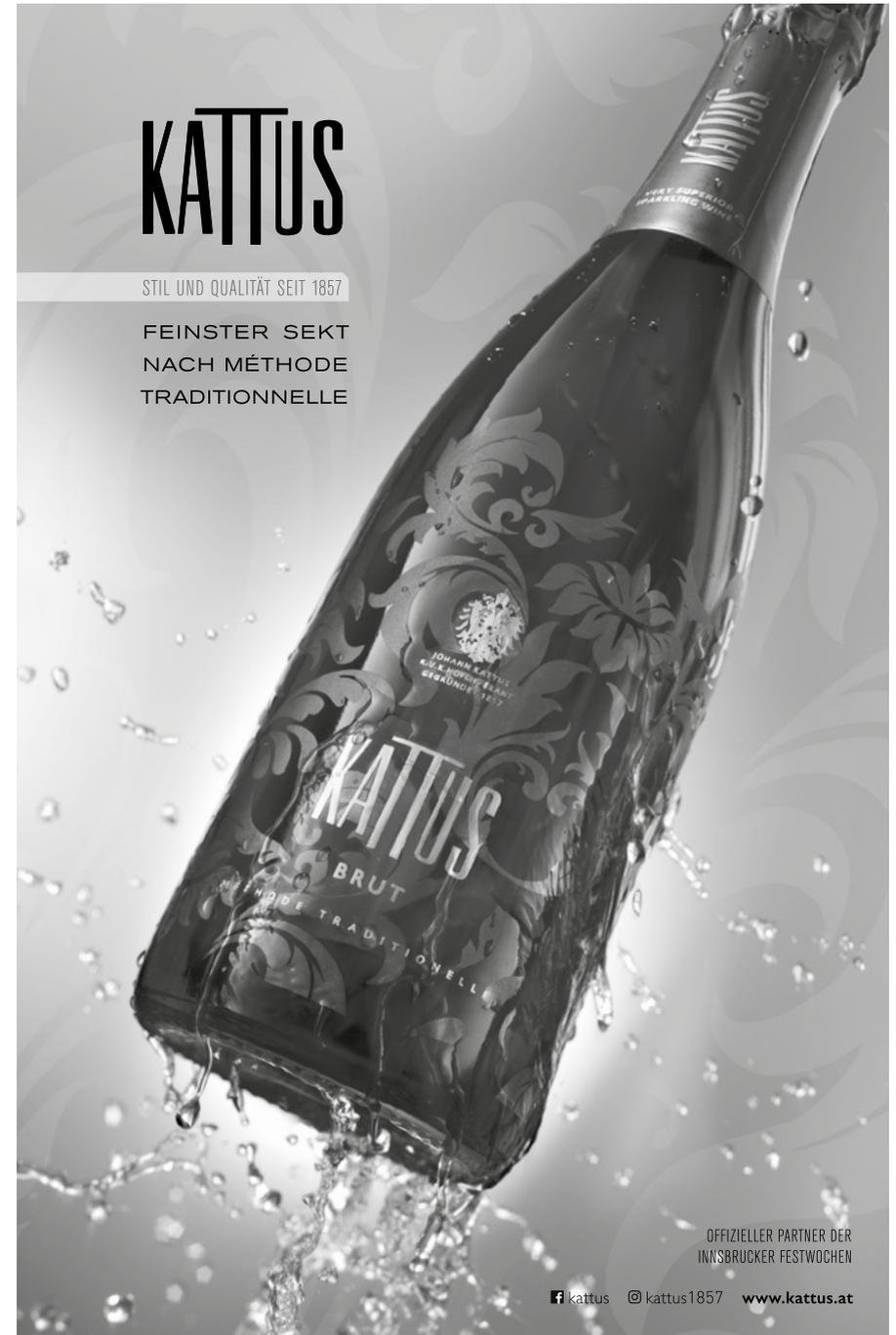
MOZARTWOCHE 2020

23. JÄNNER – 2. FEBRUAR

DER MESSIAS KV 572

ROBERT WILSON, MARC MINKOWSKI, MUSICIENS DU LOUVRE

www.mozartwoche.at



KATTUS

STIL UND QUALITÄT SEIT 1857

FEINSTER SEKT
NACH MÉTHODE
TRADITIONNELLE

OFFIZIELLER PARTNER DER
INNSBRUCKER FESTWOCHE

f kattus @ kattus1857 www.kattus.at

Langeweile
gehört sich
nicht.

Über 20.000 ermäßigte
Kulturveranstaltungen
pro Jahr
oe1.ORF.at/club



WENN SIE
AUCH ALS
ERWACHSENER
ETWAS MIT
JUGENDSTIL
ANFANGEN
KÖNNEN

Mehr Kultur und Information
unter tv.ORF.at/ORFdrei und im ORF-III-Newsletter:
Einfach anmelden unter ORFdrei.insider@ORF.at

ORF. WIE WIR.



DIENSTAG
KUNST UND KULTUR

Eine Biererlebniswelt
voller Geheimnisse

*Erleben Sie die Welt des mittelalterlichen
Schlosses Starkenberg*



BIERMYPHOS / BRAUEREI SCHLOSS STARKENBERG
Griesegg 1 · 6464 Tarrenz
Tel. 54 12 / 66 201-0 · biermythos@starkenberger.at

Salzstraße 1 · 6170 Zirl
Tel. 0664 / 91 06 773 - buero.zirl@starkenberger.at

www.starkenberger.at
www.starkenberger.shop

QR-Code scannen für mehr Info





in the headroom
*Design studio for Brand culture
 and Communication*

**Kreativer Partner der
 Innsbrucker Festwochen
 der Alten Musik**

www.intheheadroom.com



ORF TIROL
KULTUR

T

RADIO RADIO RADIO TIROL RADIO RA

			MO - SO 17:15 Aktuelle Kulturberichte aus Tirol
			DO 20:00 - 21:00 Ton für Ton und Wort für Wort
			SA 12:00 - 13:00 Tipps & Ereignisse

Patrizia Jilg Martin Sailer Teresa Andreae

RADIO T MEINE MUSIK, MEIN LAND, MEIN RADIO.
 tirol.ORF.at



MOUNTAIN BLUE zu deutsch: Flüssige Urkraft aus Jahrtausende altem Gestein;
 Wasser-Kleinod von höchster Reinheit und Unverfälschtheit; im Geschmack vollkommen
 [oft kopiert, nie erreicht].

MONTES. DAS FEINSTE VOM WASSER.



La Dori

24.08. 26.08.

PREMIERE

Oper von Pietro A. Cesti

**INNSBRUCKER
FESTWOCHE
DER
ALTEN MUSIK**

Tickets: +43 512 52074-504, www.altemusik.at



Wissenswertes



Vorfreude – eine kleine Auswahl

17.08. – Motetten für Maximilian

19.08. – Gala der Sieger

24.08. – La Dori



Einlass & Garderobe

Das Signal zum Einlass in den Saal gibt der Gong 15 Minuten vor Beginn der Aufführung.

Der Einlass für Zuspätkommende wird nach Aufführungsbeginn durch einen Mitarbeiter des Theaters bei erster möglicher Gelegenheit gewährleistet.

Mäntel, Schirme, große Taschen, Rucksäcke und andere sperrige Gegenstände dürfen nicht in den Saal mitgenommen werden und sind an der Garderobe abzugeben. Die Garderobe ist kostenfrei und beaufsichtigt.



Gaumenfreude

Reservieren Sie Ihren Pausentisch mit Getränken und Häppchen für den nächsten Theaterbesuch im Vorhinein bei Brahms Catering unter landestheater@dasbrahms.at oder +43 512 552880 und direkt an den Bars im Foyer.



Klingeling

Bitte stellen Sie Mobiltelefone, Pager, Alarmuhren und ähnliche Geräte vor Beginn des Konzertes ab.



Blitzlichtgewitter

Das Fotografieren und Filmen während der Konzerte ist ausschließlich akkreditierten Journalisten vorbehalten.



Tickets

Tickets auf www.altemusik.at, unter +43 512 52074-504, im Haus der Musik Innsbruck und bei der Innsbruck Information

50% Ermäßigung für unter 30-Jährige

10% Ermäßigung mit Ö1 Club-Karte

und ÖBB Vorteilskarte (ausschließlich an der Abendkasse)

16.07.	20.00 →	Auf Galileos Spuren	Schloss Ambras Innsbruck, Spanischer Saal
23.07.	20.00 →	Ein neues Europa	Schloss Ambras Innsbruck, Spanischer Saal
30.07.	20.00 →	Die vier Jahreszeiten	Schloss Ambras Innsbruck, Spanischer Saal
04.08.	19.30 →	Introitus	Stiftskirche Stams
06.08.	20.00 →	Bachs vergnügte Lust	Schloss Ambras Innsbruck, Spanischer Saal
07.08.	18.00 →	Merope	Tiroler Landestheater
08.08.	19.00 →	Finalkonzert 10. Cesti-Wettbewerb	Haus der Musik Innsbruck, Großer Saal
09.08.	18.00 →	Merope	Tiroler Landestheater
10.08.	13.00 →	Goldene Jahre	Schloss Ambras Innsbruck, Nikolauskapelle
10.08.	15.00 →	Überraschungskonzert	Kaiser-Leopold-Saal
10.08.	20.00 →	Farinelli und andere Helden	Hofburg, Riesensaal
11.08.	16.00 →	Merope	Tiroler Landestheater
12.08.	21.00 →	Flamenco	Tiroler Landestheater
13.08.	21.00 →	Überraschungskonzert	Jesuitenkirche
14.08.	20.00 →	Bach in Italien	Schloss Ambras Innsbruck, Spanischer Saal
16.08.	20.00 →	Händels Triumph	Dom zu St. Jakob
17.08.	20.00 →	Motetten für Maximilian	Stiftskirche Wilten
18.08.	15.00 →	Überraschungskonzert	Palais Claudiana
18.08.	20.00 →	Ottone	Theologische Fakultät, Innenhof
19.08.	20.00 →	Gala der Sieger	Schloss Ambras Innsbruck, Spanischer Saal
20.08.	20.00 →	Ottone	Theologische Fakultät, Innenhof
21.08.	20.00 →	Maximilians Lieb und Leid	Hofkirche und Innenhof des Volkskunstmuseums
22.08.	20.00 →	Ottone	Theologische Fakultät, Innenhof
23.08.	20.00 →	Il Gardellino	Schloss Ambras Innsbruck, Spanischer Saal
24.08.	13.00 →	Die Lautenfamilie	Schloss Ambras Innsbruck, Nikolauskapelle
24.08.	19.00 →	La Dori	Tiroler Landestheater
25.08.	14.00 →	Guggeryllis und die verflixte Brille	Haus der Musik Innsbruck, Kleiner Saal
25.08.	16.00 →	Guggeryllis und die verflixte Brille	Haus der Musik Innsbruck, Kleiner Saal
25.08.	20.00 →	La Voce	Hofburg, Riesensaal
26.08.	19.00 →	La Dori	Tiroler Landestheater
27.08.	20.00 →	Die Arien des Cäsar	Haus der Musik Innsbruck, Großer Saal