

MUSIKFEST

BERLIN

Berliner
Festspiele

In Zusammenarbeit mit



Berliner
Philharmoniker

26.8. ———
18.9.2023

1.9.2023



Berlioz: *Les Troyens*

Monteverdi Choir /
Orchestre Révolutionnaire
et Romantique /
John Eliot Gardiner

Bitte schalten Sie Ihr Mobiltelefon vor Beginn des Konzerts aus. Beachten Sie auch, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Die Aufführung der Oper *Les Troyens* von Hector Berlioz bei den BBC Proms mit dem Monteverdi Choir und dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique unter der Leitung von John Eliot Gardiner wird von Deutschlandfunk Kultur in zwei Teilen übertragen: die Akte 1 und 2 am 22. September ab 20:03 Uhr, die Akte 3 bis 5 am 23. September ab 19:05 Uhr. Deutschlandfunk Kultur ist in Berlin über UKW auf 89,6 MHz und Kabel, bundesweit über Satellit, DAB+ und über Livestream auf deutschlandfunkkultur.de zu empfangen.

Bildnachweise:

- S. 6/7 Bühnenbild Philippe Chaperon, 1863 © Bibliothèque nationale de France
- S. 16 Produktionsbild *Les Troyens* in Paris, 2003 © Monteverdi Choir & Orchestras
- S. 18 John Eliot Gardiner © Sim Canetty-Clarke
- S. 23 Christophe Cochet: *Didon* © 2020 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle
- S. 28 Vergilius Romanus © bpk / adoc-photos
- S. 35 Bühnenbild Philippe Chaperon, 1892 © Bibliothèque nationale de France
- S. 36 Hector Berlioz © public domain
- S. 38 Alice Coote © Jiyang Chen
- S. 39 Michael Spyres © Marco Borelli
- S. 40 Paula Murrhly © Barbara Aumüller
- S. 41 Lionel Lhote © Jacques Leinne
- S. 42 Adèle Charvet © Alice Pacaud
- S. 43 William Thomas © Benjamin Aevolega
- S. 44 Ashley Riches © Debbie Scanlan
- S. 45 Beth Taylor © John Cooper
- S. 46 Laurence Kilsby © Eoin Schmidt-Martin
- S. 47 Rebecca Evans © Sian Trenberth
- S. 48 Alex Rosen © Kristin Höbermann
- S. 49 Monteverdi Choir © Paul Marc Mitchell
- S. 51 Orchestre Révolutionnaire et Romantique © Paul Marc Mitchell
- S. 53 John Eliot Gardiner © Sim Canetty-Clarke

Textnachweise:

Das Interview mit John Eliot Gardiner führte Mark Pullinger 2019 für www.bachtrack.com.

Der Essay „Schwierigkeit einer Transformation“ ist dem Kapitel „Sunt lacrymae rerum“ aus Klaus Heinrich Kohrs' *Hector Berlioz' „Les Troyens“: Ein Dialog mit Vergil*, Frankfurt am Main und Basel 2011 entnommen. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Niklas Holzberg: *Vergil. Der Dichter und sein Werk* © Verlag C. H. Beck oHG, München 2006

Die Essays von Michael Stegemann und Klaus Heinrich Kohrs („Eine Oper der Frauen“) sind Originalbeiträge für die Berliner Festspiele / Musikfest Berlin.

Freitag
1.9.2023
17:00

Philharmonie Berlin, Großer Saal

	Seite
Programm	3
Rollen	4
Orchester	5
Handlung	8
Michael Stegemann: Hectors Schatten	12
Klaus Heinrich Kohrs: Eine Oper der Frauen	20
Niklas Holzberg: Die Stimme der Einfühlung	26
Klaus Heinrich Kohrs: Schwierigkeit einer Transformation	30
Komponist	36
Interpret*innen	38
Mehr Musikfest Berlin	59
Radio-Termine	60
Programmübersicht Musikfest Berlin 2023	62
Impressum	64

Programm

Berlioz: *Les Troyens*

Hector Berlioz (1803–1869)

Les Troyens

Grand Opéra in fünf Akten (1856–1858)

Libretto von Hector Berlioz nach Vergils *Aeneis*

Halbszenische Aufführung in französischer Sprache
mit deutschen und englischen Übertiteln
Pausen nach dem 2. und 4. Akt

Alice Coote Mezzosopran (Cassandre)

Michael Spyres Tenor (Énée)

Paula Murrihy Mezzosopran (Didon)

Lionel Lhote Bariton (Chorèbe / Sentinelle I)

Adèle Charvet Mezzosopran (Ascagne)

William Thomas Bass (Priam / Narbal)

Ashley Riches Bassbariton (Panthée / Un chef grec)

Beth Taylor Mezzosopran (Anna)

Laurence Kilsby Tenor (Iopas / Hylas)

Rebecca Evans Sopran (Hécube)

Alex Rosen Bass (L'ombre d'Hector / Sentinelle II / Mercure)

Graham Neal Tenor (Helenus)*

Sam Evans Bariton (Un soldat)*

Monteverdi Choir

Orchestre Révolutionnaire et Romantique

John Eliot Gardiner Leitung

* Solisten des Monteverdi Choir

Rollen

- Cassandre**, trojanische Prophetin, Tochter des Priam (Mezzosopran)
- Énée**, trojanischer Held, Sohn der Venus und des Anchises (Tenor)
- Didon**, Königin von Karthago, Witwe des Fürsten Sichäus von Tyrus (Mezzosopran)
- Chorèbe**, junger Fürst aus Asien, Verlobter der Cassandre (Bariton)
- Ascagne**, Sohn des Énée (Mezzosopran)
- Narbal**, Minister der Didon (Bass)
- Panthée**, trojanischer Priester, Freund des Énée (Bassbariton)
- Anna**, Didons Schwester (Alt)
- Iopas**, tyrischer Dichter am Hof der Didon (Tenor)
- Hécube**, Königin von Troja (Sopran)
- Der Schatten Hectors**, trojanischer Held, Sohn des Priam (Bass)
- Zwei trojanische Soldaten** (Bariton oder Bass)
- Hylas**, junger phrygischer Matrose (Tenor oder Alt)
- Priam**, König von Troja (Bass)
- Ein griechischer Anführer** (Bass)
- Helenus**, trojanischer Priester, Sohn des Priam (Tenor)
- Der Gott Merkur** (Bariton oder Bass)
- Ein Priester des Pluto** (Bass)
- Polyxène**, Schwester Cassandres (Sopran)

Stumme Rollen

- Andromaque**, Hectors Witwe
- Astyanax**, ihr Sohn

Chöre

- Trojaner, Griechen, Tyrer und Karthager**
- Nymphen, Satyrn, Faune und Sylphiden**
- Unsichtbare Schatten**

Orchester

Piccolo

2 Flöten (2. auch Piccolo)

2 Oboen (2. auch Englischhorn)

2 Klarinetten (2. auch Bassklarinette)

4 Fagotte

4 Hörner

2 Trompeten

2 Kornette

3 Posaunen

Ophikleide

Pauken

Triangel, Große Trommel, Becken, Kleine Trommel, Rührtrommel,

2 Tamburine, Tamtam, 2 Crotales in E und F

Harfen

Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, Kontrabass

Bühnenmusik

3 Oboen

3 Posaunen

Kleines Saxhorn (in B)

Sopran-Saxhörner (in Es)

Alt-Saxhörner (in B)

Tenor-Saxhörner (in Es)

Kontrabass-Saxhörner (in Es)

Pauken

Becken, Donnerblech, Rahmenrasseln,

Darbuka, Tamtam



Uraufführung der Akte 3–5 am
4. November 1863 unter dem
Namen *Les Troyens à Carthage*
im Pariser Théâtre-Lyrique:
Eine Halle im Palast der Didon,
Skizze des Bühnenbildes von
Philippe Chaperon



Handlung

Die Oper spielt in Troja (1. und 2. Akt) und Karthago (3., 4. und 5. Akt) in mythischer Zeit.

1. Akt

Das verlassene Feldlager der Griechen vor Troja

Jubelnd ist das Volk von Troja vor die Tore der Stadt geeilt: Nach zehn Jahren haben die Griechen – so scheint es jedenfalls – die Belagerung aufgegeben und sind mit ihren Schiffen in die Heimat zurückgesegelt. Am Strand zurückgelassen haben sie ein riesiges hölzernes Pferd, das man als Opfergabe der Griechen für die Göttin Pallas Athene ansieht. Die Seherin Cassandre erscheint und warnt die Trojaner vor zu großer Freude: Der Schatten Hectors habe ihr im Traum eine drohende Gefahr gezeigt – Troja werde untergehen! Doch weder König Priam noch ihr Bräutigam Chorèbe schenken den düsteren Prophezeiungen der Cassandre Glauben. Andromaque – die Witwe des Hector – und ihr Sohn Astyanax treten auf und legen am Altar, den man am Strand errichtet hat, Blumen nieder. Plötzlich aber kommt Énée und berichtet vom Tod des Priesters Laokoon. Auf König Priams Befehl ziehen die Trojaner das Pferd bis vor den Tempel der Athene, um die Göttin zu versöhnen.

2. Akt

1. Bild: Im Palast des Énée

Der trojanische Held liegt in tiefem Schlaf und hört nichts von dem Kampflärm, der überall in der Stadt aufbraust. Der Schatten des Hector tritt aus dem Dunkel und reißt ihn mit schlimmen Nachrichten aus seinen Träumen: Ganz Troja stehe in Flammen, in dem hölzernen Pferd waren – eine List des Odysseus – griechische Krieger versteckt gewesen. Die Stadt und das Volk seien verloren, Énée aber solle die heiligen Götterbilder retten, mit ihnen nach Italien segeln und dort ein neues Reich begründen.

2. Bild: Im Palast des Priam

Im Königspalast hat Cassandre mit den Frauen von Troja vorübergehend Zuflucht gefunden. Die Seherin verkündet, Énée habe die Zitadelle erreicht und sei mit einer Kriegerschar und den Götterbildern auf schnellen Booten nach Italien entkommen. Für die Frauen aber gibt es keine Rettung mehr. Vor den Augen der ersten Soldaten, die den Raum betreten, ersticht sich Cassandre und gibt den Dolch an ihre Schwester Polyxène weiter, und auch die anderen Trojanerinnen folgen ihnen in den Tod.

3. Akt

Eine Halle im Palast der Didon in Karthago

Bei einem großen Fest empfangen Königin Didon und ihr Volk Vertreter verschiedener Stände, die aus der Hand der Didon Geschenke entgegennehmen. Die Königin bleibt mit ihrer Schwester Anna allein zurück; sie gesteht ihr, sich seit dem Tod ihres Gemahls Sichäus nach Liebe zu sehnen. Der Sänger Iopas meldet die Ankunft einer fremden Flotte, die um Schutz bitte. Didon gewährt Énée und den Trojanern ihre Gastfreundschaft, als der Minister Narbal mit einer Schreckensnachricht kommt: Der Numider-König Iarbas hat Karthago überfallen! Sofort stellt sich Énée mit seinen Kriegern der Königin Didon zu Diensten.

4. Akt

1. Bild:

Ein Wald vor den Toren der Stadt

Iarbas ist besiegt, zu Ehren ihres Retters Énée hat Didon eine Jagd angesetzt, aber ein wilder Sturm peitscht die Bäume und zerstreut die Jäger in alle Himmelsrichtungen. Didon und Énée suchen in einer Felsgrotte Zuflucht, wo sie einander ihre Liebe gestehen. Ringsum aber erscheinen Satyrn, Nymphen und andere Wald-Gottheiten, die mit ihrem Ruf „Italien!“ Énée an seine Mission erinnern.

2. Bild:

Im Garten des Palastes der Didon

Anna und Narbal sprechen über das weitere Geschick des Landes. Didon und Énée kommen hinzu, um dem Fest beizuwohnen, das die Stadt anlässlich des Sieges über die Numider feiert. Didon ist hin- und hergerissen zwischen ihren Gefühlen für Énée und dem Wunsch der Götter. In einem langen Duett gestehen sich die Königin und der Trojaner noch einmal ihre

Liebe. Da erscheint Merkur, ergreift den an einer Säule hängenden Schild des Énée und schlägt dreimal mit dem Ruf „Italien!“ dagegen, um den Helden ein letztes Mal zum Aufbruch zu mahnen.

5. Akt

1. Bild: Im Hafen von Karthago

Die trojanische Flotte ist bereit zum Aufbruch. Énée leidet unter dem Zwiespalt zwischen Liebe und Pflicht. Ein letztes Mal noch wenigstens will er Didon in seine Arme schließen, aber die Schatten der Cassandre, des Hector, des Priam, des Chorèbe und anderer im Kampf um Troja gefallener Helden stellen sich ihm in den Weg.

2. Bild: Ein Raum im Palast der Didon

Die Trojaner sind in See gestochen. In ihrer Verzweiflung verflucht Didon Énée und ihre Liebe zu ihm und verlangt, man solle einen riesigen Scheiterhaufen errichten und alles, was sie an den Trojaner erinnern könnte, darauf verbrennen.

3. Eine Terrasse des Palastes über dem Meer

Die Priester haben nach dem Befehl der Didon den Scheiterhaufen errichtet. Vor den Augen ihrer Schwester, Narbals und des entsetzten Volkes besteigt die Königin nun selbst das Flammengerüst und stürzt sich in das Schwert des Énée. In zwei Visionen sieht sie noch den Untergang Karthagos durch Hannibal und den Aufstieg des ewigen Rom voraus, dann stirbt die unglückliche Didon.

Michael Stegemann

Hectors Schatten

„Wie viele Male, wenn ich vor meinem Vater das vierte Buch der *Aeneis* interpretierte“, schrieb Hector Berlioz in seinen *Memoiren*, „geschah es nicht, dass mich wildes Weh ergriff, dass mir die Stimme versagte und schließlich brach! ... Einmal [...] schaffte ich es noch gerade so bis zum Höhepunkt des Dramas; doch als ich zu der Szene kam, in der Dido auf ihrem Scheiterhaufen stirbt, [...] als ich ihre Wunden und die tief in ihrem Herzen zuckende tödliche Liebe schildern sollte, [...] da bebten meine Lippen, und nur mit Mühe entrangen sich ihnen unverständliche Worte; [...] da wurde ich von einem nervösen Schauer gepackt, und unfähig, weiter fortzufahren, brach ich abrupt ab. [...] Und ich lief fort, um mich, von keinem Auge beobachtet, meinem Vergilischen Herzweh hinzugeben.“

Zwölf Bücher und rund 10.000 hexametrische Verse umfasst das unvollendete Epos *Aeneis* von Vergil, das zwischen ca. 29 und seinem Tod 19 v. Chr. entstand und – in Anlehnung an Homers *Ilias* und *Odyssee* – die Flucht des Aeneas aus dem brennenden Troja schildert und seine Irrfahrten, die ihn über Karthago nach Latium (und zur mythischen Gründung der Stadt Rom) führten. Vor allem das vierte Buch, das um die Liebe zwischen Dido und Aeneas kreist, war schon früh zum Musiktheater-Stoff geworden: 1641 war in Venedig Francesco Cavallis *La Didone* herausgekommen, 1656 in Bologna das „dramma per musica“ *Didone* von Andrea Mattioli, 1689 in Chelsea *Dido and Aeneas* von Henry Purcell. Doch es blieb Hector Berlioz vorbehalten, den Stoff in seiner ganzen Vielfalt und Farbigkeit auf die Opernbühne zu bringen.

Wie ein großer Bogen umspannt Vergils *Aeneis* die Biografie des französischen Romantikers – von der Lektüre des Kindes gemeinsam mit dem Vater (der seinem Sohn wohl nicht zufällig den Namen des trojanischen Helden Hector gegeben hatte), von der Berlioz berichtet, bis zur Komposition der *Troyens*, die zu den großartigsten und gewaltigsten musikdramatischen Schöpfungen des 19. Jahrhunderts gehören, und dem letzten, zermürbenden Kampf des Komponisten um eine Aufführung des Werks.

„Aber das Genie ist doch nichts Anderes als die bewusst wiedergefundene Kindheit, die nun – ausgestattet mit mannbarren Organen und einem analytischen Geist – in der Lage ist, die Fülle des zufällig angesammelten Materials zu ordnen, um sich auszudrücken.“ Auf keinen anderen Komponisten trifft Charles Baudelaires Beobachtung (aus *Le Peintre de la vie moderne*, 1863) so genau zu wie auf Hector Berlioz. Nahezu sein gesamtes Œuvre – das musikalische wie das literarische – erweist sich bei näherer Betrachtung als autobiografische Spurensuche nach einer verlorenen (oder doch verloren geglaubten) Kindheit, aus deren „Fülle des zufällig angesammelten Materials“ Werk auf Werk, Text auf Text entsteht. Das gilt auch für die späte Auseinandersetzung mit Vergils Epos und das Anknüpfen an das „wilde Weh“ der Kindheitslektüre. Tatsächlich sind alle literarischen, mythologischen oder historischen Helden, mit denen sich Berlioz in seinen Werken beschäftigt hat, Spiegelbilder seines Ichs – Projektionen seines eigenen Fühlens und Erlebens auf ein Ich-Ideal, wie es Sigmund Freud beschrieben hat. Berlioz ist der Prototyp eines narzisstisch-neurotischen Künstlers: „Er besitzt [...] das rätselhafte Vermögen, ein bestimmtes Material zu formen, bis es zum getreuen Ebenbilde seiner Phantasievorstellung geworden ist, und dann weiß er an diese Darstellung seiner unbewußten Phantasie so viel Lustgewinn zu knüpfen, daß durch sie die Verdrängungen wenigstens zeitweilig überwogen und aufgehoben werden“, wie Freud 1917 in seiner XXIII. *Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse* schreibt. Der florentinische Goldschmied und Bronzegießer Benvenuto Cellini, der Aeneas Vergils und Goethes Faust, Shakespeares Benedict, Hamlet, King Lear und Romeo, Lord Byrons Childe Harold und der Korsar Conrad, Walter Scotts Edward Waverley und Rob Roy MacGregor, James Fenimore Coopers Red Rover (und auch die Protagonisten und Stoffvorlagen verschiedener Opern-Pläne, die nicht weiter verfolgt wurden: Herkules, Walter Scotts *The Talisman*, Robin Hood, François René de Chateaubriands *Atala*, Friedrich Schillers

Räuber) – sie alle sind niemand anderes als immer nur Hector Berlioz selbst: Der „Künstler“ der *Symphonie fantastique*, den er später in dem lyrischen Monodram *Lélio ou Le retour à la vie* aus seinen Opiumtraum wieder erwachen lässt. Umgekehrt spiegeln sich auch in allen Frauengestalten – Cellinis Teresa, Cassandra und Dido, Margarethe, Béatrice, Ophelia, Julia, Kleopatra – immer nur die beiden selben, realen Frauen wider, denen Berlioz’ leidenschaftliche Liebe galt: Estelle Dubœuf und die englische Schauspielerin Harriet Smithson, die ihn maßgeblich zur *Symphonie fantastique* inspiriert hatte.

Wie tief sich Berlioz in die Welt Vergils einzufühlen vermochte, beweist allein schon das Libretto der Oper, das er selbst – zum Teil in getreuen Übersetzungen der lateinischen Verse – nach dem ersten, zweiten und vierten Buch der *Aeneis* zusammenstellte, und das in seiner Sprache wie in der Mischung aus dramatischer Aktion, Bericht und lyrischer Meditation großartig gelungen ist.

Zunächst hatte sich Berlioz, enttäuscht von zu vielen Misserfolgen, entschieden gegen den Plan dieser Oper gewehrt: „Ich widerstehe der Versuchung, das Projekt in die Tat umzusetzen, und werde ihr hoffentlich bis zum Ende widerstehen können. Mir erscheint dieser Stoff wunderbar und zutiefst bewegend, ein sicheres Zeichen, dass ihn die Pariser für seicht und langweilig halten würden.“ Es waren schließlich Franz Liszt und die Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein (der – über die offizielle Widmung „Divo Virgilio“ hinaus – die Oper später dediziert wurde), die Berlioz umstimmen konnten. Nach verschiedenen Skizzen begann er im April 1856 mit der Komposition, über deren Fortgang er die Fürstin als Patin des Werks regelmäßig unterrichtete; in seinen Briefen halten Begeisterung und Mutlosigkeit einander die Waage: Berlioz ahnte wohl das bittere Los voraus, das seinen *Troyens* bestimmt war. Jedenfalls war im Januar 1860 mit der Komposition der Ballettmusik des dritten Akts die Arbeit so gut wie beendet – über sechseinhalbtausend Takte Partitur.

Weit mehr noch als in seinen anderen Opern (und den dem Genre der Oper verwandten Werken wie der dramatischen Symphonie *Roméo et Juliette* oder der dramatischen Legende *La damnation de Faust*) gibt sich Berlioz in den *Troyens* als Nachfolger Mozarts und vor allem Glucks zu erkennen, zu deren Vorbildern er sich stets bekannt hat. Das Pathos zahlreicher Szenen erscheint als überzeugender dramatischer Gestus, rezi-

tativische und kantable Abschnitte gehen bruchlos ineinander über, der gewaltige Apparat von Chor, Orchester und Ballett erscheint nirgends überladen. In seltener Pracht strahlt Berlioz' einzigartige Instrumentationskunst, und jede Seite der durchweg wunderbar transparenten Partitur würde für sich genügen, das alte Vorurteil von Berlioz' monströser Megalomanie zu widerlegen.

Mehr als drei Jahre lag die Partitur der *Troyens* bei der Pariser Opéra und das Warten und Hinhalten wurde für den bereits schwerkranken Komponisten zu einer furchtbaren Qual. Ja sicher, man werde das Werk aufführen ... Nein, nicht in dieser Saison ... Ja, nächstes Jahr vielleicht, oder im Jahr darauf ... Nein, man habe sich noch nicht auf einen genauen Termin geeinigt ... Schließlich ging Berlioz, erschöpft und entmutigt, auf den Kompromissvorschlag ein: Anstatt an der Grand Opéra sollte nun die Aufführung am Théâtre-Lyrique stattfinden, allerdings nur die drei letzten Akte (als *Les Troyens à Carthage*), da Orchester- und Bühnenraum für die Massenszenen der



Chor der Trojanerinnen und Cassandre (Anna Caterina Antonacci) in der Produktion von *Les Troyens* unter der musikalischen Leitung von John Eliot Gardiner am Théâtre du Châtelet, 2003

ersten beiden Akte (*La Prise de Troie*) zu klein seien. Um überhaupt zumindest einen Teil seines Werks hören zu können, war Berlioz gezwungen, eigenhändig die Partitur in zwei Teile zu teilen und so stark zu kürzen und zurechtzustutzen, dass dann am 4. November 1863 die Premiere stattfinden konnte. Immerhin war die Aufführung erfolgreich genug, um zwanzig weitere Vorstellungen (bis zum 20. Dezember) nach sich zu ziehen.

Die beiden ersten Akte, deren Aufführung Berlioz nie erleben konnte, erklangen erstmals konzertant zehn Jahre nach dem Tod des Komponisten. Im Dezember 1890 brachte dann Felix Mottl in Karlsruhe eine – stark gestraffte – szenische Aufführung des Werks zustande, die über zwei Abende verteilt wurde. All das war ausschlaggebend dafür, dass man *Les Troyens* allgemein für ein sprödes, überdimensionales, kurz: unaufführbares Opus hielt, das man (wenn überhaupt) nur in Auszügen oder zumindest stark gekürzt auf die Bühne bringen könne. Alle späteren Aufführungen – zum Beispiel 1913 in Stuttgart, 1930 in Berlin (wo Julius Kapp ganze Szenen neu komponiert hatte), 1955 in Boston, 1960 an der Mailänder Scala (unter Rafael Kubelík, mit Giulietta Simionato als Dido und Mario del Monaco als Aeneas) oder 1957 in London – präsentierten das Werk in bis zur Unkenntlichkeit verstümmelten Fassungen; noch bei der Pariser Premiere 1961 hatte man rund 1600 Takte, ein Viertel der Partitur, ersatzlos gestrichen. Es war schließlich Colin Davis, der auf der Grundlage der gerade erschienenen kritischen Neuausgabe der Partitur die erste ungekürzte, unverfälschte Aufführung der *Troyens* durchsetzte: 1969 in Glasgow und London, einhundert Jahre nach dem Tod des Komponisten. Dabei waren alle diese Aufführungen und Aufnahmen auf modernen Instrumenten realisiert worden; wie viel von Berlioz' faszinierender und einzigartiger Instrumentationskunst dabei verloren geht – man denke allein an Instrumente wie die Saxhörner und Ophikleide –, zeigte 2003 die Produktion der *Troyens* mit John Eliot Gardiner und seinem auf historischen Instrumenten oder getreuen Nachbauten spielenden *Orchestre Révolutionnaire et Romantique* am Pariser Théâtre du Châtelet.

Michael Stegemann ist Komponist, Musikwissenschaftler und Autor. Seit 2002 ist er Professor für historische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Dortmund, seit 2015 wissenschaftlicher Leiter der 39-bändigen Gesamtausgabe der Instrumentalwerke von Camille Saint-Saëns des Verlags Bärenreiter.



„Ich habe *Les Troyens* zum ersten Mal unter der Leitung von Sir Colin Davis gehört mit dem London Symphony Orchestra in der Royal Festival Hall, als ich in meinen Zwanzigern war. Ich hatte es immer im Hinterkopf behalten als das Werk, das ich unbedingt einmal aufführen möchte. Zusammen mit Jean-Pierre Brossman, der damals Direktor des Théâtre du Châtelet war, haben wir dieses Projekt fünf Jahre lang geplant. Wir wussten beide, dass das französische – und insbesondere das Pariser – Publikum Berlioz gegenüber skeptisch war, und so haben wir zuerst zwei Gluck-Opern – *Orphée et Euridice* und *Alceste* – und dann *Oberon* (Carl Maria von Weber war ein weiterer großer Held für Berlioz) aufgeführt. 1990 hatte die Opéra Bastille mit den *Troyens* eröffnet, aber sie haben ganze Teile davon gestrichen. Wir beschlossen, jede einzelne Note so zu spielen, wie sie Berlioz selbst nicht mehr hören konnte.“

Klaus Heinrich Kohrs

Eine Oper der Frauen: Cassandre und Didon

Die „deux personnages dominateurs“, frei übersetzt die „zwei alles beherrschenden Figuren“, nennt Hector Berlioz die Protagonistinnen Cassandre und Didon seines *opus summum*, das paradox im Titel das Kollektiv der über das Mittelmeer irrenden Trojaner trägt, die den Untergang ihrer Stadt überlebt haben. Nun suchen sie, einer nicht leicht zu deutenden Weisung folgend, ihre neue Heimat Italien.

Mit einer reinen Luftmusik der Bläser ohne Bassfundament beginnt das Werk. Ohne Overtüre werden wir sogleich in den Wirbel eines dem trügerischen Schein glaubenden Volkes gezogen, dessen Friedenssehnsucht stärker ist als alle Vernunft. Dann folgt aufs verblendete Kollektiv der trojanischen Bevölkerung filmschnittartig der erste einsame Auftritt der Seherin Cassandre. Wie in einer barocken französischen Overtüre, die hier zitathaft aufgerufen (und sozusagen nachgeholt) wird, leiten nunmehr die Streicher Cassandres erste Ahnung drohenden Unheils ein: Auf einen pompösen Auftakt aus einer Kette sehr kurzer aufsteigender Notenwerte folgt ein scharf markierter punktierter Abstieg. Das lässt sich beliebig wiederholen, modifizieren, verkürzen oder verlängern: ein erstes von mehreren Motiven, die nicht als auktoriale Leitmotive à la Wagner, sondern in flüssiger Verwandlung im ganzen Werk wirken. Der Beginn von Cassandres Vision vom brennenden Troja in ihrer gleich folgenden Szene mit dem Verlobten Chorèbe ist von dieser Pathosformel geprägt; aber dann auch, im zweiten Akt, ihre Prophetie von einem künftigen neuen Troja in Italien („größer und schöner“), nachdem im alten alles dahin ist. Nun endlich ist die Seherin, der niemand glaubte, erfolgreich: Mitreißend gelingt ihr die Einschwörung der trojanischen Frauen auf einen autonomiewahrenden Tod. „Italie“ ist der letzte Ruf beim kollektiven Selbstmord, ein Hoffnungsruf und zugleich eine Wegweisung an Énée und seine Truppe. Wir werden ihn als schwankenden Helden zwischen Liebe und historischer Mission in Karthago wieder antreffen.

Spiegelbildlich zu Cassandre hat Berlioz seine Didon im Karthago-Teil des Werks angelegt. Nachdem der „treulose“ Énée sie verlassen hat, um seine Italien-Mission zu vollenden, endet auch sie im Selbstmord, aber nicht im heroisch-kollektiven, zukunftsweisenden, sondern in einem einsamen, in Verbitterung beschlossenen, auf den die Karthagerinnen und Karthager nur mit Bestürzung reagieren können. Aber im letzten Moment, und da ertönt die Pathosformel Cassandres wieder, scheint auch ihr eine prophetische Weisung zu gelingen: Sie beschwört Hannibal, den künftigen Schrecken Roms, als mächtigen Rächer. Dann aber bricht sie unter ihrer Ahnung zusammen: Rom wird die Siegerin der Geschichte sein. Aus Hass aber wird immer neuer Hass entstehen: „Ewiger Hass dem Geschlecht des Énée“ singen die Karthagerinnen und Karthager – aggressiv ins Publikum gerichtet – im lapidaren Schlusschor des Werks. Aussichtslos werden sie niedergewalzt vom trojanischen Marsch, der der Marsch der Römerinnen und Römer sein wird. Zwei Frauen aber, die dasselbe Todeschicksal erleiden, sind zu Säulen und zugleich Opfern eines weltgeschichtlich-mythologischen Geschehens geworden – einer der pessimistischsten Schlüsse der Operngeschichte.

Mannigfach sind die Spiegelungen der beiden „personnages dominateurs“ ineinander, motivisch wie dramaturgisch. Das Quartmotiv aus vier in der Skala aufsteigenden Tönen, mit dem Cassandre in brütender Unruhe („sombre inquiétude“) ihr erstes Air „Malheureux roi“ begann, ist auch Didons erstes Motiv, wenn sie nach der karthagischen Staatsmusik am Beginn des dritten Aktes endlich zur intimen Selbstoffenbarung im Dialog mit der Schwester Anna gelangt: Tonal schwebend setzt es, unruhig vorwärtsdrängend, in immer neuen Anläufen ein. Ritornellartig wird es das ganze Duett durchziehen. Gespannte und zugleich unbestimmte Unruhe („vague inquiétude“) ist sein Signum. Was wird das Schicksal bringen, wird es noch aufzuhalten sein? Das ist Cassandres Frage. Werde ich nach der Flucht aus Tyros und der Gründung Karthagos die Bindung an den verstorbenen Gatten Sichäus lösen und eine neue Liebe finden können? So fragt Didon. Und wieder sehen und hören wir die Dialektik von kollektivem und individuellem Glück, die das ganze Werk prägt.

Dramaturgisch sind es analoge schicksalhafte Momente, sehr kleine musikalisch-dramatische Ereignisse, in denen die Akteurinnen für einen kurzen und zugleich unermesslichen Moment den Atem anhalten: Cassandre in ihrer großen Szene



Christophe Cochet (zugeschrieben): Didon, ca. 1610-1630

mit Chorèbe, wenn nach der fürchterlichen Untergangsvision ein Nullpunkt der völligen Ermattung erreicht ist, in dem nur die Violinen fünf Takte lang noch einmal die dräuende ostinate Bassformel aus der Vision spielen und die Musik plötzlich wundersam wie die *idée fixe* aus der *Symphonie fantastique* klingt – ein Moment der Liebe und der Ergebung ins kollektive Schicksal zugleich. Auch Chorèbe, das weiß sie, wird nicht überleben.

Didon wird, exakt in der Mitte der Oper, einen ebenso tiefen Schicksalsblick tun. In die unbestimmte, sehrende Unruhe, von der das lange Duett von Didon und Anna berichtet, dringt die schiffbrüchige Truppe des Énée ein, die um Asyl nachsucht. Aus der trojanischen Mannschaft, die zu einer sinistren Moll-Version des trojanischen Marsches erscheint, tritt strahlend der kleine Ascagne, Énéés Sohn, hervor (dieser selbst bleibt verborgen), überreicht beglaubigende Geschenke, Kostbarkeiten aus Troja, und beendet seine immer charmanter werdende Apostrophe an Didon in leuchtendem C-Dur: „Notre chef est Énée, je suis son fils“ – unser Anführer ist Aeneas, ich bin sein Sohn. Da springen die Bratschen und Celli in das Schicksalsymbol der leeren Quinte as-es, die sie zwei Takte lang im sonst völlig leeren Raum halten. Alle anderen Orchesterstimmen schweigen. Und wenn Didon nun ihr „Etrange destinée“ – seltsames Geschick – zu dieser leeren Quinte singt, dann ist es, als sähe sie in einem der Zeit enthobenen Moment in der Ferne ein Schicksal, dem sie sich nun anvertrauen muss. Panthée, misstrauisch wie alle Priester, erkennt sofort diesen schicksalsverlorenen Augenblick, der so schädliche Folgen für Énéés Mission haben kann, und trägt hastig das nach, was Ascagne nicht vermeldet hatte: dass Énée auf göttliche Weisung für sein Volk eine neue Heimat in Italien suche.

Berlioz' *Les Troyens* ist kein Werk eines wilden, grenzüberschreitenden *romantisme*, wie wir ihn aus dem *Symphonie-fantastique*-Jahr 1830 kennen. Ein leidenschaftlicher und zugleich gebändigter Klassizismus ist sein Signum. Nicht mehr Regelbrechung ist das ästhetische Programm, sondern eine sublimierte Dialektik von Leidenschaft und Grenze, aus der – nur ein scheinbares Paradox – die *passions* umso wirkmächtiger hervortreten. Am deutlichsten wird das an der dritten großen Frauenfigur, die Berlioz in den ersten Akt einfügt: des toten Hector Gattin Andromaque mit ihrem kleinen Sohn Astyanax, deren Pantomime zu einer ergreifenden langen Klarinettenmelodie zum Musterfall einer Seelenbewegung wird. Die Musik

im Verein mit der Pantomime repräsentiert hier den inneren Vorgang eines schmerzlichen Ausbruchs aus der Selbstdisziplin und deren schließliche Wiedergewinnung, die die Voraussetzung für das Aufstehen aus dem Schmerz ist. Dasselbe leistet Cassandre nach dem Tod von Chorèbe in einer Trauerfeier und Didon stabilisiert im Finale des fünften Akts mit äußerster Willenskraft ihren ruckartig taumelnden Schritt: „Von einer konvulsivischen Energie ergriffen, besteigt Didon mit schnellem Schritt den Scheiterhaufen“, notiert Berlioz in der Partitur.

Klaus Heinrich Kohrs ist Musik- und Literaturwissenschaftler. Bis 2009 war er Stellvertretender Generalsekretär der Studienstiftung des deutschen Volkes und dort auch für das wissenschaftliche Programm sowie die Künstler- und Komponistenförderung zuständig. Er hat zahlreiche Publikationen zur Formationsphase der Moderne im Paris des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts und eine Berlioz-Trilogie veröffentlicht.

„Berlioz hat sehr gewissenhaft und differenziert die Holzbläser ausbalanciert. Um ein Beispiel zu nennen, das ich absolut hypnotisierend finde: Beim Tod der Didon gibt es eine Bassklarinette – was damals ein sehr ungewöhnliches Instrument war – gemeinsam mit Horn, Piccolo und Flöte. Es ist einfach eine außergewöhnliche Kombination. Es ist eindringlich, wie ausgehöhlt und herzerreißend zugleich.“

Niklas Holzberg

Die Stimme der Einfühlung

Vergil als empathischer Epiker

Es war Richard Heinze, Verfasser einer bahnbrechenden und heute noch unentbehrlichen Monographie über die *Aeneis* (1915), der erstmals sehr eindringlich darauf aufmerksam machte, daß Vergil als Erzähler immer wieder seine innere Anteilnahme am geschilderten Geschehen zum Ausdruck bringt. Für einen Epiker ist das keineswegs selbstverständlich, da die beiden großen Vorgänger in der Gattung, Homer und Apollonios von Rhodos, den von ihnen berichteten Ereignissen im wesentlichen neutral gegenüberstehen und dann, wenn sie gelegentlich Anteil nehmen, nicht allzuweit aus ihrer Distanz hervortreten. Während sich in den Proömien von *Ilias* und *Odyssee* kein Verb in der ersten Person Singular findet und der Erzähler der *Argonautika* erst am Anfang des zweiten Verses „ich will erinnern“ sagt, folgt bei Vergil schon in Vers 1 unmittelbar auf die knappe Themenangabe *Arma uirumque* („Waffen und Mann“) das selbstbewußte *cano* („singe ich“). Und gar keine Entsprechung gibt es in den Proömien des Homer und Apollonios zu zwei Sätzen, die jeweils einen der beiden Teile der 33 Verse umfassenden Vorrede zur *Aeneis* abschließen und klar die emotionale Subjektivität der Dichter-persona erkennen lassen. Der eine dieser beiden Sätze beendet den Musenanruf, der im ersten Teil des Proöms direkt nach der Inhaltsangabe zu lesen ist (1.8–11):

„Muse, nenn mir die Gründe, sagend, in welchem göttlichen Willen verletzt und wodurch schmerzlich beleidigt, die Götterkönigin so viel Unglück zu erleiden, so viele Mühen auf sich zu nehmen den Helden, das Vorbild an Ehrfurcht, trieb? Sind so heftig in himmlischen Herzen die Wallungen des Zorns?“⁶⁶

Schon hier sichtlich bewegt, ruft der Erzähler nach weiteren 21 Versen, in denen er den Grund für Junos Zorn und als dessen Folge die langjährige Irrfahrt des Aeneas nennt, auch noch dies aus (1.33):

„So große Mühe verlangt es, das römische Volk zu begründen!“⁶⁶



Vergil auf einer Abbildung aus *Cassell's Illustrated Universal History*, 1883, nach der Darstellung im *Vergilius Romanus*, ca. 500 n. Chr.

Der Sprecher der *Aeneis* entfernt sich vor allem dann von der Erzählhaltung, die Homer und Apollonios von Rhodos überwiegend einnehmen, wenn er sich in die Empfindungen seiner Personen hineinversetzt. Das erfolgt manchmal nur andeutungsweise, wie das nachstehende Textbeispiel belegt: Aeneas hat gerade durch Merkur den Befehl Jupiters erhalten, sich umgehend von Dido, mit der er in einem eheähnlichen Verhältnis lebt, zu trennen; während er noch spricht, entschwindet der Gott den Augen des Helden, und danach heißt es (4.279–282):

„Doch Aeneas verfiel bei dem Anblick in Schweigen und war wie von Sinnen, das Haar sträubte sich vor Schreck, und das Wort blieb ihm im Hals stecken. Er brennt danach zu fliehen und das liebe Land zu verlassen, niedergedonnert von so heftiger Ermahnung und dem Befehl der Götter.“

„Lieb“ ist Karthago, einst Erzfeind Roms, ganz gewiß nicht dem Dichter, sondern dem Aeneas, zumindest seit dieser mit der schönen Dido das Lager teilt. Hier „fokalisiert“ der Erzähler, wie die Narratologen es nennen. Er kann dabei auch so weit gehen, daß er ganze Sätze aus der Perspektive einer seiner Figuren spricht; gleich in den zwei unmittelbar anschließenden Versen finden wir dies (4.283 f.):

„Weh, was soll er tun? Mit welchen Worten soll er jetzt wagen, sich der vor Liebe rasenden Königin zu nahen? Wie soll er beginnen?“

Man müßte nur dreimal „er“ durch „ich“ und „sich“ durch „mich“ ersetzen, dann hätte man das, was Aeneas jetzt in Gedanken oder laut zu sich selbst sagen könnte. Wem hier ein Selbstgespräch vorschwebt, der mag sich den Erzähler als Zuschauer des monologisierenden Helden vorstellen. Der Epiker kann aber auch selbst gewissermaßen handelnd in Erscheinung treten, dann nämlich, wenn er das Wort an eine seiner Figuren richtet. Die innerhalb der Aeneis berühmteste Apostrophe lesen wir, als wir gerade erfahren haben, daß Aeneas und die Trojaner sich mit größtem Eifer zur Abfahrt rüsten. Dann ruft der Erzähler (4.408–412):

„Wie war dir da zumute, Dido, als du dies erblicktest,
wie stöhntest du wieder und wieder, als du das Gestade weithin brodeln
sahst von der Höhe der Burg und zuschauen mußtest,
wie ganz erfüllt war vor deinen Augen von lauten Rufen das Meer!
Ruchloser Amor, wozu zwingst du nicht die Herzen der Sterblichen!“

Der Anrede an Dido ist im letzten Vers noch eine Sentenz hinzugefügt, bei der es sich zudem um eine weitere Apostrophe handelt. Diese würde in einer Bühnenszene – das vierte Buch erinnert stark an ein Drama – beiseite gesprochen. Wahrhaftig, der Erzähler steht jetzt, Dido direkt und den Liebesgott *a parte* anredend, neben der Königin.

Klaus Heinrich Kohrs

Schwierigkeit einer Transformation

Berlioz als Librettist

„Gestern habe ich ein Air für Dido vollendet
[Errante sur les mers', 3. Akt, Nr. 25],
das nichts anderes ist als die Paraphrase
des berühmten Verses:
Haud ignara mali miseris succurrere disco.
Nachdem ich es ein erstes Mal gesungen hatte,
war ich so naiv, laut zu sagen:
„Das ist es, nicht wahr, lieber Meister?
Sunt lacrymae rerum?' So als wenn Vergil
tatsächlich dagewesen wäre.“

Hector Berlioz am 31. Oktober 1857 in einem Brief aus Saint-Germain-en-Laye an Émile Deschamps

Die beiden Vergil-Zitate des Briefes aus dem ersten Buch der *Aeneis*, „Non ignara ...“ – „Genug kenne ich das Leid, daher weiß ich Leidgeprüften zu helfen“ (1.630) und Aeneas' außerhalb des Kontextes kaum zu übersetzender Satz „sunt lacrymae rerum“ – Tränen für die Dinge, die da geschehen sind (1.462), markieren Schluß und Anfang einer Episode, die von der Ankunft der Trojaner in Karthago bis zu ihrer definitiven gastfreundlichen Aufnahme reicht. Zwei Einladungen sind schon ausgesprochen worden: eine an die versprengte Truppe allein, eine zweite an Aeneas, nachdem er aus der ihn verbergenden Wolke getreten ist (1.565 u. 627). Beide Male sind der – offenbar schon hinreichende – Grund der bereits bis nach Karthago gedrungene Ruhm der Trojaner und das Schicksal ihrer Stadt. Hinzu kommen Didos genealogische Kenntnisse, die sie schon am Hof ihres Vaters Belus erworben hatte – sie weiß, daß

Aeneas der Sohn des Anchises und der Venus ist. Didos *compassio* aber, ihre mitleidende Teilnahme am Geschick des Aeneas und seiner Trojaner, die in drei Versen (1.628 – 630) der bereits „rechtskräftigen“ Aufnahme der Asylanten nachgesetzt wird – für sie interessiert sich Berlioz so sehr, daß er die Logik der Episode fast vollständig umkehrt: Ihr *compassio-Air* „Errante sur les mers“ (auf den Meeren herumirrend) steht vor allem Wissen um die Identität der angelandeten Fremden, ja sie hat sie noch nicht einmal erblickt. Iopas' kurzer Bericht: „Echappés à grand' peine à la mer en fureur ...“ – „mit knapper Not dem tosenden Meer entronnen“ – reicht ihr schon aus.

Seit dem aufregenden Fund einer Abschrift der ersten Fassung von Berlioz' *Poëme d'Opéra*, mit der er weiter gearbeitet hat (wie autographe Eintragungen, Streichungen und Überklebungen zeigen), wissen wir, daß nach Didons Air der Botenbericht des Iopas' weitergehen sollte: Er berichtet, wie sich die offenbar götterfürchtigen Schiffbrüchigen zunächst zum Juno-Tempel begeben hätten. Dort seien sie vor den Darstellungen des trojanischen Krieges auf den Tempeltüren in helle Aufregung geraten, und vor allem und insbesondere einer (gemeint ist Énée) habe vor Schrecken seine Waffen fallen lassen und weinend sein Haupt verhüllt, als er den toten Hector erblickte, wie er von Achill um die Mauern Trojas geschleift wird.

Es muß sehr schwer gewesen sein, auf diese Evokationen zu verzichten, und vermutlich meint Berlioz unter anderem sie, wenn er am 12. Oktober seiner Schwester Adèle schreibt: „Ich bin dabei, meinen 4. Akt zu vollenden; und ich quäle mich damit, das Ganze, das wirklich zu lang ist, zu kürzen. Es ist, als fügte ich mir selbst schmerzhaft Amputationen zu, aber sie sind unerlässlich.“ Zeitersparnis hätte der Wegfall der Passage kaum gebracht, aber unabweisbar klar war wohl sehr schnell, daß ein Botenbericht über ein überwiegend visuelles Ereignis, die Betrachtung der Bilder, die Großartigkeit von Vergils Erfindung ebenso empfindlich hätte schwächen müssen wie die dramaturgische Konzeption des 3. Aktes: ein Paradefall der Schwierigkeit einer Transformation des Epos ins musikalische Drama.

Aber hier fällt der berühmte Satz „sunt lacrymae rerum“. Énée und der fidus Achates sind, von Venus beraten und klüglich in eine Wolke gehüllt, in Karthago angelangt, betrachten bewundernd und neidvoll zugleich von einem Hügel aus die emsige Bautätigkeit („O ihr Glücklichen, deren Mauern sich schon erheben!“ – 1.437) und gelangen in den heiligen Hain zum Juno-Tempel, an dem sie in vielen Szenen die Kämpfe um Troja, das Schicksal der Stadt und die eigenen Taten dargestellt finden.

Daß in Karthago Verdienste und Abstammung geachtet, aber auch das Unglück anderer beweint werden, daß also ein teilnehmendes Verständnis für die Wechselfälle des Schicksals („mentem mortalia tangunt“) zu erhoffen sei, das ist die Botschaft, die Énée von den Tempeltüren abliest. Sie stellen nicht nur Siege dar, sondern auch Niederlagen – und letztere offenbar nicht aus Sicht des Siegers. „Solve metus“: man ist nicht bei Barbaren gelandet.

Das Doppelmotiv der Würdigung von Verdienst und Herkunft und des Mitfühlens mit den unter den Schlägen des Schicksals Leidenden, das Vergil in der Folge entfalten wird, ist hier präludiert. Wenn also Berlioz schweren Herzens den Botenbericht über die Trojaner vor den Bildern fallen läßt, dann hat er doch immer noch – und vielleicht besser – die entscheidende Vergilsche Botschaft, wie er sie versteht, realisiert: Das Hoffnungssignal der *compassio*, das die Schiffbrüchigen von den Bildern meinen ablesen zu können und das Didon 165 Verse später tatsächlich einlösen wird, rückt mit ihrem Air explizit an den Anfang des Geschehens.

Berlioz' Trojaner aber werden zugleich mit der Rekapitulation der Geschichten tief erschüttert von den *Kunstwerken*, die sie erblicken: „frappés“, „tableaux merveilleux“, „l'art des Tyriens“ sind die Stichworte. Die wundersame Wirkung der Bilder als Werke des (sublimierenden) Scheins, der Raum gibt auch für die Würde der Niederlage, aber hatte schon Vergils Aeneas verzaubert, und er gab sich diesem Zauber umso

williger hin, als die Begegnung mit den Bildern zwar eine Szene der Trauer, aber viel mehr noch eine Szene der Hoffnung war: ein Nullpunkt auf der Reise durch die Desaster, von dem aus Zukunft wieder produktiv möglich schien. „So spricht er und weidet sich an den stummen Bildern ... Während Aeneas, dem Troer, dies alles wunderbar vorkam, während er staunte und wie gebannt nur immerzu schaute, kam Königin Dido zum Tempel, wunderschön von Gestalt“. Das muss Berlioz tief bewegt haben; die Macht der Kunst – und zwar in doppelter Hinsicht: als Macht der Sinnstrukturierung des als schicksalhaft-chaotisch Erlebten und als Macht der Überwältigung – und die Situierung einer so verstandenen Kunst in einer Szene des Null- und Umschlagpunkts. Die „Tränen für die Dinge“ finden dann nicht oder nicht in erster Linie *in* den Kunstwerken (Reliefs, Bildern, Gedichten) statt, sondern die Kunstwerke selbst sind die „lacrymae rerum“. Sie bewahren strukturiert Erfahrung auf und öffnen sie für die Zukunft.

Es ist dieser Öffnungs- und Zukunftsaspekt, von dem der begeisterte Brief aus Saint-Germain-en-Laye geprägt ist: Für einen glücklichen Moment sind die „lacrymae rerum“ realisiert, und *Les Troyens* werden, wenn sie denn ganz gelingen, wie die Bilder in Didos heiligem Hain sein: erschütternd, wegweisend, zukunfts offen.

Klaus Heinrich Kohrs ist Musik- und Literaturwissenschaftler. Bis 2009 war er Stellvertretender Generalsekretär der Studienstiftung des deutschen Volkes und dort auch für das wissenschaftliche Programm sowie die Künstler- und Komponistenförderung zuständig. Er hat zahlreiche Publikationen zur Formationsphase der Moderne im Paris des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts und eine Berlioz-Trilogie veröffentlicht.



Ein Raum im Palast der Didon, Skizze eines Bühnenbilds von Philippe Chaperon zur Aufführung von *Les Troyens à Carthage* in Paris, 1892

Komponist



Hector Berlioz

Die Entdeckung der Klangfarbe als eigenständiges, zentrales Gestaltungsmittel ist wohl die wichtigste Neuerung im Schaffen von Hector Berlioz (1803–1869). Seine besondere klangliche Imaginationskraft führte ihn fast schon automatisch zur Orchestermusik, die er nicht nur durch seine Werke, sondern auch durch seine Abhandlung zur Instrumentation tiefgreifend beeinflusst hat. In der Überarbeitung durch Richard Strauss stellt sie das vielgenutzte Standardwerk auf diesem Gebiet dar, ohne das die Entwicklung des modernen Orchesters nicht denkbar wäre.

Berlioz hat sein Leben rückschauend als einen „unwahrscheinlichen Roman“ empfunden. In der Tat verlief es in einem abenteuerlichen Auf und Ab zwischen heftigen Liebesaffären, großen Erfolgen und beruflichen Desastern, fast durchweg begleitet von finanziellen Sorgen. Der Komponist stammt aus

einem kleinen Örtchen am Fuße der französischen Alpen und sollte eigentlich Arzt wie sein Vater werden. Das halbherzig betriebene Medizinstudium gab Berlioz jedoch 1826 auf, um sich ganz der Musik zu widmen. 1830 schuf er dann sein Meisterwerk, die *Symphonie fantastique*, die im Dezember desselben Jahres uraufgeführt wurde. In dieser Symphonie wischt Berlioz zahlreiche zuvor für unanstastbar gehaltene Gattungskonventionen beiseite und führt eine gleichsam dichterische, erzählende Gestaltungsweise von enormer Anschaulichkeit und dramatischer Schlagkraft in die Musik ein.

Nach der *Symphonie fantastique* erhielt Berlioz eine Reihe ehrenvoller Kompositionsaufträge. Seine künstlerischen Konzeptionen blieben dabei im Grenzbereich zwischen absoluter Musik und musikalischem Erzählen angesiedelt. Mit neuartig konzipierten sympho-

nischen Werken wie *Harold en Italie* und *Roméo et Juliette* oder auch dem Requiem hatte er durchaus Erfolge. Seine literarisch ambitionierte Künstleroper *Benvenuto Cellini*, die quer zur konventionellen Operndramaturgie steht, fiel dagegen geradezu spektakulär durch und brachte es nur auf drei Vorstellungen. Letztlich gelang es Berlioz insbesondere in Paris nicht, sich als Musiker wirklich durchzusetzen, und so blieb er zeitlebens auf die Einkünfte aus Brotberufen als Journalist – der glänzend zu schreiben vermochte – und als Bibliothekar angewiesen. Hinzu kam ab 1835 eine Tätigkeit als Dirigent, wobei Berlioz vor allem als Anwalt eigener Kompositionen auftrat.

Im Laufe der 1840er-Jahre wandelte sich Berlioz' Position im Musikleben. Im Vergleich mit jüngeren Komponisten wie Liszt und Wagner, die ihm künstlerisch in Vielem verpflichtet waren, wirkte der

ehemalige Revolutionär Berlioz nachgerade konservativ. Seine Oper *Les Troyens*, das zentrale Projekt seines späteren Schaffens, konnte Berlioz zu seinen Lebzeiten nicht seinen Vorstellungen entsprechend auf die Bühne bringen. Eine stark gekürzte Fassung wurde aber 1863 zu einem großen Erfolg. In den 1860er-Jahren fühlte sich Berlioz zunehmend isoliert und verlor sich in depressiver Resignation. Er starb kurz nach der Rückkehr von einer Konzertreise nach Russland am 8. März 1869 in Paris.

Interpret*innen



Alice Coote

Die Mezzosopranistin Alice Coote wird auf den großen Opernbühnen ebenso umjubelt wie in Konzerten und Liederabenden. Sie konzertiert im Vereinigten Königreich, in Europa und in den USA mit renommierten Musikinstitutionen wie dem London, Chicago und Boston Symphony Orchestra und dem New York Philharmonic, dem Royal Opera House, der Opéra national de Paris, dem Théâtre des Champs-Élysées, der Bayerischen Staatsoper, den Salzburger Festspielen, der Wigmore Hall, dem Lincoln Center und der Carnegie Hall. Ihre Opernrollen reichen von den Titelrollen in Bizets *Carmen*, Brittens *The Rape of Lucretia* und Purcells *Dido and Aeneas*, Charlotte in Massenets *Werther*, Dorabella in Mozarts *Così fan tutte*, Octavian in Strauss' *Der Rosenkavalier* und Komponist in *Ariadne auf Naxos* bis zu Sesto und Vitellia in Mozarts *La clemenza di Tito*, Sesto in Händels *Giulio Cesare* und Le Prince Charmant in Massenets *Cendrillon*.

Zu ihren zahlreichen Aufnahmen gehören Mahlers Liederzyklen, *The*

Power of Love: An English Songbook, Brahms' Alt-Rhapsodie, Schuberts *Die Winterreise*, Humperdincks *Hänsel und Gretel* und Nerone in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*.

Zu den jüngsten Höhepunkten gehörten Glucks *Orfeo ed Euridice* an der Opera North, Händels *Agrippina* an der Staatsoper Hamburg, *Mère Marie* und *Madame de Croissy* in Poulencs *Dialogues des Carmélites* am Opernhaus Zürich bzw. an der Metropolitan Opera, Ravels *Shéhérazade* mit der Sinfonia of London und John Wilson am Barbican Centre; Elgars *Sea Pictures* mit der Philharmonia und John Eliot Gardiner; Gustav Mahlers *Das Lied von der Erde* mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und Verdis Requiem mit The Hallé und Sir Mark Elder. Im Herbst 2023 kehrt sie in Händels *Jephtha* an das Royal Opera House zurück.

Im Jahr 2018 wurde sie für ihre Verdienste um die Musik mit dem Order of the British Empire ausgezeichnet.



Michael Spyres

Michael Spyres wurde in den Ozarks, USA, geboren und wuchs in einer äußerst musikalischen Familie auf. Er ist einer der gefragtesten Tenöre seiner Generation, hat zehn DVDs und dreißig CDs veröffentlicht und sich mit 83 Rollen in 78 verschiedenen Opern ein enormes Repertoire erarbeitet. Michael Spyres ist an den renommiertesten internationalen Opernhäusern, bei Festivals und in wichtigen Konzertsälen aufgetreten. Er singt Werke vom Barock über die Klassik bis zum 20. Jahrhundert und hat sich als Experte für das Belcanto-Repertoire und die französische Grand Opéra etabliert.

In der Spielzeit 2022/23 war Michael Spyres zweimal auf der Bühne der Metropolitan Opera zu sehen, in der Titelrolle in Mozarts

Idomeneo sowie als Pollione in Bellinis *Norma*. Außerdem kehrte er als Don José in Bizets *Carmen* an die Opéra national de Paris und als Jupiter in Händels *Semele* an die Bayerische Staatsoper in München zurück. Michael Spyres' jüngstes Album *Contra-Tenor*, das im April 2023 erschien, wurde mit dem Barockensemble Il Pomo d'Oro aufgenommen. Seit 2015 ist Michael Spyres auch künstlerischer Leiter des Opernhauses seiner Heimatstadt, der Ozarks Lyric Opera. Durch seinen kometenhaften Aufstieg hat sich Michael Spyres schnell als einer der wichtigsten Sänger seiner Generation etabliert, der – neben seiner Arbeit im Bereich der Oper – auch Konzerte und Liederabende in der ganzen Welt gibt.



Paula Murríhy

Die irische Mezzosopranistin Paula Murríhy macht international Karriere mit Auftritten in Europa und den USA. Als ehemaliges Mitglied des Ensembles der Oper Frankfurt sang sie unter anderem Dido in Henry Purcells *Dido and Aeneas*, Lazuli in Emmanuel Chabriers *L'étoile*, Octavian in Richard Strauss' *Der Rosenkavalier*, Medoro in Vivaldis *Orlando Furioso* und gestaltete die Rolle der Carmen in Barrie Koskys Kult gewordener Produktion von George Bizets Oper.

Paula Murríhy erhielt ihren Bachelor of Music am DIT Conservatory of Music and Drama in Dublin, bevor sie ihr Studium in Nordamerika am New England Conservatory fortsetzte. Außerdem war sie Teilnehmerin am Britten Pears Young Artist Programme, am Merola Opera Program der San Francisco Opera und als Praktikantin an der Santa Fe Opera.

Paula Murríhy begann ihre Saison 2022/23 mit einer Rückkehr an das Royal Opera House, Covent Garden, um die Rolle der Donna Elvira in Mozarts *Don Giovanni* unter der Regie von Kasper Holten zu singen, gefolgt von der Titelrolle in *Carmen*

bei ihrem Debüt am Det Kongelige Teater Kopenhagen. Zu den weiteren Höhepunkten der Saison gehörten die Rolle der Countess of Essex in Brittens *Gloriana* zum Platin-Jubiläum der English National Opera, die Rolle des Octavian in *Der Rosenkavalier* an der Irish National Opera, die Rolle der Messaggeria in Monteverdis *L'Orfeo* an der Santa Fe Opera und die Rückkehr an die Oper Frankfurt, wo sie ihr Debüt als Dejanira in Händels *Hercules* in einer Neuinszenierung von Barrie Kosky unter der Leitung von Laurence Cummings gab. Konzertant trat sie als Judith in Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* mit dem Symphonieorchester Vorarlberg in Bregenz, Cherubino in Mozarts *Le nozze di Figaro* mit der Handel & Haydn Society in Boston und als Sara in Josef Myslivečeks *Abramo ed Isacco* mit dem Collegium 1704 bei den Salzburger Festspielen auf. Aktuell ist sie in der Rolle der Didon in Berlioz' *Les Troyens* mit dem Monteverdi Choir und dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique unter der Leitung von John Eliot Gardiner zu erleben.



Lionel Lhote

Lionel Lhote hat seit seinem internationalen Durchbruch an vielen führenden Theatern und Opernhäusern in Europa gesungen, darunter die Opéra national de Paris, das Gran Teatre del Liceu Barcelona, La Monnaie de Bruxelles, die Oper Frankfurt, das Staatstheater Stuttgart, die Opéra de Monte-Carlo, Chorégies d'Orange, die Opéra Royal de Wallonie Liège, die Opéra Grand Avignon, die Opéra de Nice, die Opéra de Marseille, das Teatro Massimo di Palermo und das Glyndebourne Festival.

Er begann seine Gesangsausbildung bei seinem Vater an der Académie de Musique de La Bouverie. Nach seinem Studium am Conservatoire Royal im belgischen Mons bei Marcel Vanaud und Jacques Legrand schloss er sein Studium am Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles ab, wo er den ersten Preis für Konzertgesang gewann und das Superior Diploma of Lyric Art erwarb. Im Jahr 2004 war er Finalist und wurde Preisträger des renom-

mierten Königin-Elisabeth-Gesangswettbewerbs von Belgien. Außerdem wurde er dort mit dem Publikumspreis ausgezeichnet.

Lionel Lhote sang unter der Leitung von Dirigenten wie Philippe Auguin, Adam Fischer, Patrick Fournillier, Alain Guingal, Emmanuel Joel-Hornak, René Jacobs, Emmanuel Krivine, Marc Minkowski, Kazushi Ono und arbeitete mit Regisseur*innen wie Achim Freyer, Karl-Ernst & Ursel Herrmann, Guy Joosten, Dieter Kaegi, David McVicar, Jonathan Miller, Laurent Pelly, Mariusz Treliński und Keith Warner. Zu den jüngsten Höhepunkten zählen die Titelrollen in Camille Saint-Saëns' *Heinrich VIII.* an der Monnaie in Brüssel und in Ambroise Thomas' *Hamlet* an der Opéra Royal de Wallonie sowie Delibes' *Lakmé* an der Opéra de Monte-Carlo, Offenbachs *La Périochole* am Théâtre des Champs-Élysées und Massenets' *Cendrillon* an der Opéra national de Paris.



Adèle Charvet

Adèle Charvet ist Absolventin des Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Sie singt Hauptrollen des Barockrepertoires (u. a. die Titelrolle in *Serse* von Händel, Hermione in *Cadmus et Hermione* von Lully), des Mozart-Repertoires (Idamante in *Idomeneo*), italienischer Belcanto (Rosina in Rossinis *Il barbiere di Siviglia*) und französisches Repertoire (die Carmen in Bizets gleichnamiger Oper, Ascanio in Berlioz' *Benvenuto Cellini*, Séllysette in *Ariane et Barbe-Bleue* von Dukas, Mélisande in Debussys *Pelléas et Mélisande*, Stéphano in Gounods *Roméo et Juliette*).

Die Anfänge ihrer Karriere führten sie bereits auf die größten Opern- und Konzertbühnen, darunter De Nationale Opera in Amsterdam, das Barbican Centre und das Royal Opera House Covent Garden in London, das Théâtre du Capitole in Toulouse, die Opéra national de Paris, die Opéra royal de Versailles,

die Opéra Comique, die Opéra national de Bordeaux, die Opéra national de Lyon, das Festival d'Aix-en-Provence und das Verbier Festival.

Für Liedprogramme wird sie regelmäßig eingeladen, mit dem Pianisten Florian Caroubi aufzutreten.

Zu ihren zukünftigen Projekten gehören Rossinis *La Cenerentola* (Angelina) in Toulouse, die Titelrolle in *Carmen* an der Opéra royal de Versailles und Händels *Ariodante* in Strasbourg sowie Cherubino in Mozarts *Le nozze di Figaro* in Glyndebourne.



William Thomas

Der britische Bass William Thomas, der kürzlich die Opernklasse an der Guildhall School of Music and Drama absolviert hat, hat sich einen Namen gemacht als einer der vielversprechendsten jungen Sänger unserer Zeit. Er war Mitglied des Harewood Artists programme an der English National Opera 2021/22 und ist BBC New Generation Artist 2021–2023.

In der Saison 2022/23 sang er den Colline in Puccinis *La Bohème* für Tour at Glyndebourne und das Seiji Ozawa Matsumoto Festival und Snug in Brittens *A Midsummer Night's Dream* in seinem Debüt für die Opéra de Rouen Normandie. Auf dem Konzertpodium sang er in Händels *Messiah* mit der Academy of Ancient Music unter Laurence Cummings, Mozarts Requiem mit Glyndebourne on Tour, Händels Johannespassion mit dem Antwerp Symphony Orchestra und aktuell ist er als Narbal in Berlioz' *Les Troyens* mit dem Monteverdi Choir und dem

Orchestre Révolutionnaire et Romantique unter John Eliot Gardiner zu erleben. In den kommenden Spielzeiten debütiert William Thomas am Royal Opera House und am Teatro alla Scala. Außerdem kehrt er an die Opéra national de Paris zurück.

Zu seinen jüngsten Engagements zählen Colline in *La Bohème* an der English National Opera, Gralsritter in *Parsifal* an der Opéra national de Paris, Nicholas in der britischen Erstaufführung von Samuel Barbers *Vanessa* beim Glyndebourne Festival und Snug in Brittens *A Midsummer Night's Dream* an der Wiener Staatsoper. Zu den Konzertengagements gehören Beethovens *Missa solemnis* bei den BBC Proms mit dem Monteverdi Choir und dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique unter John Eliot Gardiner, Mozarts Requiem bei den BBC Proms mit der Britten Sinfonia unter David Bates und Bachs Johannespassion mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique und John Eliot Gardiner.



Ashley Riches

Der britische Bassbariton Ashley Riches studierte an der Universität Cambridge, wo er Mitglied des King's College Choir unter Stephen Cleobury war, und an der Guildhall School of Music and Drama. Als ehemaliger Jette Parker Young Artist sang er am Royal Opera House unter anderem Moralès in Bizets *Carmen*, den Mandarin in Puccinis *Turandot*, Baron Douphol in Verdis *La traviata* und den Offizier in Poulencs *Dialogues des Carmélites*. Für die English National Opera sang er Escamillo in *Carmen*, Graf Almaviva in Mozarts *Le nozze di Figaro*, Schaunard in Puccinis *La Bohème* und den Pirate King in Sullivans *The Pirates of Penzance*.

Zu den Höhepunkten auf der Konzertbühne zählen Berlioz' *Lélio ou Le retour à la vie* mit John Eliot Gardiner in der Carnegie Hall, Bernsteins *Wonderful Town* mit Sir Simon Rattle und dem London Symphony Orchestra, eine Europa-tournee von G. F. Händels *Giulio*

Cesare und *Agrippina* mit Christophe Rousset und Les Talens Lyriques sowie Strawinskys *Oedipus Rex* mit den Berliner Philharmonikern.

In der Saison 2022/23 sang er den Angelotti in Puccinis *Tosca* mit Edward Gardner und dem Bergen Philharmonic Orchestra, Messiaens *Saint François d'Assise* mit Ryan Wigglesworth und dem BBC Scottish Symphony Orchestra, Schumanns *Das Paradies und die Peri* mit Daniel Harding und der Tschechischen Philharmonie sowie Konzerte mit Sir Andrew Davis und dem City of Birmingham Symphony Orchestra, Stephen Layton und dem Orchestra of the Age of Enlightenment, Harry Bicket und The English Concert, Paul McCreesh und den Gabrieli Consort & Players sowie mit Sir Mark Elder und The Hallé. Aktuell ist er als Panthée in Berlioz' *Les Troyens* mit John Eliot Gardiner, dem Monteverdi Choir und dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique auf Tournee.



Beth Taylor

Beth Taylor ist eine der aufregendsten jungen Mezzosopranistinnen der Gegenwart. In der Spielzeit 2022/23 gab Beth Taylor ihr Rollendebüt als Arsace in Rossinis *Semiramide* an der Deutschen Oper Berlin; ihr Debüt am Opernhaus Zürich als Giuliano Gordio in einer Neuproduktion von Francesco Cavallis *Eliogabalo*; ihre Debüts beim Festival Berlioz in La Côte-Saint-André als Ursule in *Béatrice et Bénédict*, am Théâtre de Beaulieu in Lausanne als Altistin in Mozarts Requiem und am Gulbekian in Lissabon als Altistin in Beethovens *Missa solemnis*.

In den letzten drei Jahren gab die Mezzosopranistin eine Reihe wichtiger Debüts an renommierten Häusern, darunter im Sommer 2022 beim Glyndebourne Festival als Bradamante in einer Neuproduktion von G. F. Händels *Alcina* und, nach ihrem Hausdebüt als La Cieca in Amilcare Ponchiellis *La Gioconda*, ihre Debüts als Erda in Richard

Wagners *Das Rheingold*, Erste Norn in Wagners in der *Götterdämmerung* und Schwertleite in *Die Walküre* im neuen Ring-Zyklus von Stefan Herheim an der Deutschen Oper Berlin unter der musikalischen Leitung von Sir Donald Runnicles.

Beth Taylor ist Absolventin des Royal Conservatoire of Scotland und The Open University. Derzeit verfeinert sie ihre Technik unter der Anleitung von Jennifer Larmore und Iain Paton. Beth Taylor hat an Meisterkursen mit renommierten Künstler*innen wie Sarah Connolly, Susan Graham, Sir Thomas Allen, Sophie Daneman und Dame Emma Kirkby teilgenommen. Sie ist die Gewinnerin des Elizabeth Connell Awards 2022 und des Gianni Bergamo Classical Music Awards 2018.



Laurence Kilsby

Laurence Kilsby ist derzeit Mitglied des Studios der Opéra national de Paris sowie Rising Star des Orchestra of the Age of Enlightenment. Er studierte als ABRSM Vocal Scholar am Royal College of Music in London und am Curtis Institute of Music in Philadelphia. Als Lies Askonas Fellow wurde er 2018 mit dem Kathleen Ferrier Society Bursary for Young Singers ausgezeichnet. Er ist Gewinner der Wigmore Hall/Bollinger International Song Competition 2022, des Cesti-Wettbewerbs 2022 bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik und einer der beiden Gewinner des Wettbewerbs „Das Lied“ beim Heidelberger Frühling 2023.

Zu seinen nächsten Engagements gehören die Rückkehr zu den Festspielen in Salzburg und Aix-en-Provence sowie Debüts an der Opéra Comique, der Oper Köln und bei den BBC Proms. Zu seinen jüngsten Engagements zählen die Partien Lucano, Soldato I und

Famigliare II in Claudio Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* bei seinem Debüt beim Festival d'Aix-en-Provence, Apollo, Pastore und Spirito in Monteverdis *L'Orfeo* für die Nederlandse Reisopera und Henrik Egerman in Stephen Sondheims *A Little Night Music* für Opera North. Zu seinen jüngsten Konzertengagements zählen Mozarts Messe in C und Schuberts *Hymnus an den heiligen Geist* bei den Salzburger Festspielen mit dem Ensemble Pygmalion und Raphaël Pichon sowie Bachs Johannespassion auf Tournee mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment unter Mark Padmore.

Laurence Kilsby begann seine Ausbildung als Chorsänger und gewann 2009 den Titel BBC Radio 2 Young Chorister of the Year. Er ist als Solist im Diskant auf einer Reihe von Aufnahmen zu hören, darunter das für einen GRAMMY nominierte Album mit Händels Oratorium *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* mit dem Gabrieli Consort und Paul McCreech.



Rebecca Evans

Zu Rebecca Evans' Engagements in der Saison 2022/23 gehören die Rolle der Nerys Price in der Weltpremiere von Emma Jenkins *Blaze of Glory!* für die Welsh National Opera, Hécube in einer Europatournee von Berlioz' *Les Troyens* mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique unter John Eliot Gardiner sowie Konzerte in der Wigmore Hall, beim Fishguard Festival of Music und beim Penarth Chamber Music Festival. Zu den jüngsten Höhepunkten zählen die Titelrolle in Händels *Rodelinda* an der English National Opera und die Marschallin in Richard Strauss' *Der Rosenkavalier* an der Welsh National Opera.

Zu den Höhepunkten ihrer Karriere zählen Contessa Almaviva in W. A. Mozarts *Le nozze di Figaro*, Despina in Mozarts *Così fan tutte*, Mimi in Puccinis *La Bohème* und Pamina in Mozarts *Die Zauberflöte* für die Royal Opera. An der Metropolitan Opera war sie u. a. als Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro* und

als Zerlina in *Don Giovanni* zu hören; an der Bayerischen Staatsoper München sang sie Despina in *Così fan tutte* und Ilia in Mozarts *Idomeneo* und an der Staatsoper Unter den Linden Berlin ebenfalls Despina.

Sie tritt unter anderem bei den Festivals in Salzburg, Edinburgh, Tanglewood und Ravinia auf und ist regelmäßiger Gast bei den BBC Proms. Rebecca Evans hat zahlreiche Aufnahmen gemacht und einen GRAMMY erhalten.

Rebecca Evans ist Treuhänderin des Colwinston Charitable Trust und Schirmherrin mehrerer Wohltätigkeitsorganisationen, darunter Shelter Cymru, Ty Hapus und Music in Hospitals Cymru / Wales. Bei den Queen's Birthday Honours 2020 wurde sie als Commander of the Order of the British Empire ausgezeichnet.



Alex Rosen

Der amerikanische Bass Alex Rosen, der in La Cañada Flintridge, Kalifornien, geboren wurde, ist im Konzert-, Opern- und Liedrepertoire zuhause. Zu seinen jüngsten Engagements gehören Händels *Semele* mit der Opera Philadelphia, Haydns *Die Schöpfung* mit dem Orchestre national de Metz und Bachs *Johannespassion* mit Les Arts Florissants und dem Royal Concertgebouw Orchestra unter der Leitung von William Christie.

In der Spielzeit 2022/23 ging Alex Rosen mit *Il Pomo d'Oro* als Ariodante in G. F. Händels gleichnamiger Oper auf Tournee, bevor er sein Debüt am Teatro Real in Madrid als Caronte in Claudio Monteverdis *L'Orfeo* gab. Weitere Auftritte hatte er beim Festival von Aix-en-Provence

in Versailles als Seneca in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*, außerdem gab er sein Debüt am Drottningholms Slottsteater in Henry Purcells *The Fairy Queen*. Alex Rosen kehrt für Thomas Verstraetens Inszenierung von *Die Schöpfung* an die Oper Basel zurück und tritt in Konzerten mit Les Musiciens du Louvre und Les Arts Florissants auf.

Alex Rosen arbeitet mit dem Pianisten Michał Biel zusammen, mit dem er 2018 den 2. Preis beim Wettbewerb der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie gewonnen hat. Als Preisträger der Akademie für Kunstlied der Fondation Royaumont haben sie bereits in einigen der bedeutendsten europäischen Kunstliedzentren Konzerte gegeben.



Monteverdi Choir

Seit seiner Gründung in den 1960er-Jahren ist der Monteverdi Choir eines der führenden Ensembles in der Welt der Chormusik. Mithilfe einer Kombination aus perfekter Technik, historisch informierter Aufführungspraxis und einer starken Wertschätzung für visuelle Wirkung ist der Chor ständig bestrebt, neue Perspektiven, Unmittelbarkeit und Dramatik in seine Aufführungen auf der ganzen Welt zu bringen.

Im Jahr 2022 ging der Monteverdi Choir auf eine Reihe erfolgreicher Tourneen: Mit den Berliner Philharmonikern präsentierte er Werke von Mendelssohn und Brahms, ein Programm mit Musik von Bach, Schütz und Schein wurde bei renommierten Festivals in ganz Europa

gefeiert und zuletzt stand Beethovens spätes Meisterwerk *Missa solennis* bei den BBC Proms, den Berliner Festspielen und Wratistavia Cantans auf den Programmen. Das Jahr gipfelte in einer großartigen Tournee mit J. S. Bachs *Weihnachtsoratorium* im Teatro alla Scala, in der Chapelle Royale, im Château de Versailles und in der Londoner Heimat des Chores, St Martin-in-the-Fields. Diese Aufführung wurde als Livestream auf der neuen digitalen Plattform Stage+ der Deutschen Grammophon Gesellschaft übertragen.

Im Jahr 2021 gab der Chor sein erstes live gestreamtes Konzert: Bachs Johannespassion mit den English Baroque Soloists, aufgezeichnet im historischen Sheldonian

Theatre in Oxford. Im Sommer kehrte das Ensemble mit einem Programm mit Werken von Händel und Bach bei den BBC Proms und den Berliner Festspielen nach Ausbruch der COVID-19-Pandemie zu Live-Auftritten zurück. Der Chor beendete das Jahr mit einer Tournee mit Berlioz' geistlichem Oratorium *L'enfance du Christ*, die eine von der Kritik gefeierte Aufführung in St Martin-in-the-Fields beinhaltete.

Der Monteverdi Chor begleitete das Orchestre Révolutionnaire et Romantique bei der Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie in Barcelona, New York und Chicago im Jahr 2020 und war damit Teil eines umfassenderen Projekts zur Feier des 250-jährigen Jubiläums der Geburt des Komponisten.

Der Monteverdi Choir hat an einer Vielzahl von Projekten mit unterschiedlichem Repertoire teilgenommen, von einer Tournee mit Bachs Matthäuspassion (auswendig aufgeführt) mit den English Baroque Soloists (EBS) bis zu Berlioz' *La damnation de Faust* und Verdis Requiem mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique.

Der Chor trat auch in mehreren szenischen Opernproduktionen auf, darunter *Orphée et Eurydice* am Royal Opera House (2015), *Der Freischütz* (2010), *Carmen* (2009) an der Opéra Comique in Paris und *Les Troyens* am Théâtre du Châtelet (2003). 2017 nahm der Chor am preisgekrönten RPS-Projekt *Monteverdi 450* teil, bei dem er zusammen mit Gardiner und den English Baroque Soloists alle drei erhaltenen Opern Monteverdis in Europa und den Vereinigten Staaten aufführte. Zu den vielen bahnbrechenden Tourneen gehörte auch die *Bach Cantata Pilgrimage* im Jahr 2000, bei der der Chor alle 198 geistlichen Kantaten von Johann Sebastian Bach in über 60 Kirchen in ganz Europa und Nordamerika aufführte. Das gesamte Projekt wurde von der Plattenfirma des Monteverdi Choir & Orchestra, Soli Deo Gloria, aufgenommen und veröffentlicht. Gramophone bezeichnete das Projekt als „eines der ehrgeizigsten musikalischen Projekte aller Zeiten“. Der Monteverdi Choir hat über 150 Aufnahmen gemacht und zahlreiche Preise gewonnen.



Orchestre Révolutionnaire et Romantique

1989 von Sir John Eliot Gardiner gegründet, hat sich das Orchestre Révolutionnaire et Romantique (ORR) als Ziel gesetzt, die Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts durch seine Stilsicherheit und Ausdrucksintensität aus einer neuen Perspektive zu betrachten.

Seit seiner Gründung hat das ORR für seine Interpretationen bedeutender frühromantischer Komponisten, von Beethoven bis Berlioz, sowie späterer Werke von Verdi bis Debussy viel Lob geerntet. Wichtige Projekte waren Beethoven-Sinfoniezyklen und die Programme *Schumann Revealed* und *Brahms: Root and Memories*, bei denen das Ensemble die kompletten Sinfonien des jeweiligen Komponisten aufnahm. Darüber hinaus hat das ORR

Opern von Weber (*Oberon* und *Der Freischütz*), Bizet (*Carmen*), Chabrier (*L'Etoile*), Verdi (*Falstaff*) und Debussy (*Pelléas et Mélisande*) in Neuproduktionen in Frankreich, Italien und London aufgeführt und die erste vollständige szenische Aufführung von Berlioz' *Les Troyens* in Paris gegeben.

Im Sommer 2022 führte das Orchestre Révolutionnaire et Romantique Beethovens letztes großes Werk, die *Missa solemnis*, unter großem Beifall der Kritiker*innen bei drei der renommiertesten Festivals in Europa auf: bei den Berliner Festspielen, den BBC Proms und Wratislavia Cantans.

Im Jahr 2021 kehrte das ORR nach Ausbruch der COVID-19-Pandemie mit einem Konzert beim

Festival Berlioz im Sommer sowie mit Aufführungen von Berlioz' geistlichem Oratorium *L'enfance du Christ* zusammen mit dem Monteverdi Choir und John Eliot Gardiner auf die Bühne zurück. Dazu gehörte auch ein von der Kritik gefeiertes Konzert in der neuen Londoner Heimat des Ensembles, St Martin-in-the-Fields, im Dezember.

In der Saison 2019/20 jährte sich die Gründung des ORR zum 30. Mal und die Geburt Ludwig van Beethovens zum 250. Mal. Zur Feier dieser beiden Meilensteine nahm das Orchester ein weiteres bedeutsames Projekt in Angriff: die Aufführung eines Zyklus aller neun Sinfonien des Komponisten in Spielstätten in Europa und den Vereinigten Staaten.

2015 wandte sich das ORR der Musik von Berlioz zu, um sich fünf Jahre lang mit den großen Werken des Komponisten zu beschäftigen

und *Roméo et Juliette*, *La damnation de Faust*, *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie* und *Lélio ou Le Retour à la vie* in ganz Europa und den USA aufzuführen. Das Projekt umfasste fünf aufeinanderfolgende Auftritte bei den BBC Proms in London, wobei ein Höhepunkt die Aufführung von Auszügen aus *Les Troyens* an der Seite der Star-Mezzosopranistin Joyce DiDonato war. Die Feierlichkeiten gipfelten 2019 anlässlich des 150. Todestages des Komponisten in der ersten zeitgenössischen Aufführung seiner Oper *Benvenuto Cellini* auf historischen Instrumenten. Gemeinsam mit dem Monteverdi Choir und einer Reihe internationaler Solist*innen wurde die Oper bei den BBC Proms, den Berliner Festspielen, dem Festival Berlioz und dem Château de Versailles in einer Reihe von vielbeachteten Konzerten aufgeführt.



John Eliot Gardiner

John Eliot Gardiner wird als einer der innovativsten und dynamischsten Musiker der Welt gefeiert. Seine Arbeit als Gründer und künstlerischer Leiter der Monteverdi Choir & Orchestras hat ihn zu einer Schlüsselfigur des Revivals der Alten Musik und zu einem innovativen Dirigenten eines außergewöhnlich breiten Spektrums von Musik gemacht.

Gardiner ist regelmäßiger Gast bei den führenden Symphonieorchestern der Welt, darunter das London Symphony Orchestra, die Berliner Philharmoniker, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Royal Concertgebouw Orchestra und das Gewandhausorchester Leipzig, und dirigiert dabei Repertoire vom 16. bis zum 20. Jahrhundert.

Zu den jüngsten Erfolgen mit den Monteverdi-Ensembles gehören von der Kritik gefeierte Aufführungen von Berlioz' *L'enfance du Christ*, Bachs *Weihnachtsoratorium*, Zyklen von Beethovens Sinfonien auf beiden Seiten des Atlantiks, eine für einen

GRAMMY nominierte, live gestreamte Aufführung von Bachs Johannespassion aus dem Sheldonian Theatre in Oxford, neue Produktionen von Händels *Semele* und Berlioz' *Benvenuto Cellini* sowie das mit dem RPS-Preis ausgezeichnete Projekt *Monteverdi 450*.

Sein breit gefächertes Repertoire wird durch seinen umfangreichen Katalog an preisgekrönten Aufnahmen mit den Monteverdi-Ensembles und anderen führenden Orchestern illustriert. Er ist zweifacher GRAMMY-Preisträger und hat mehr Gramophone Awards erhalten als jeder andere lebende Künstler.

Gardiner ist Experte für die Musik von Johann Sebastian Bach, sein Buch *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach*, das im Oktober 2013 bei Allen Lane erschien, wurde mit dem Prix des Muses der Fondation Singer-Polignac ausgezeichnet. Für seine Verdienste um die Musik wurde er 1998 in der Queen's Birthday Honours List zum Ritter geschlagen.

**KULTUR. GEHÖRT.
GEFUNKT.**

DEINE OHREN WERDEN AUGEN MACHEN.

rbb / KULTUR

**MUSIC
IS FOR
LOVERS**

© JANA MAREI

Vinyl, CDs, Hifi-Studio, Phonocut, Konzerte,
Und Bücher haben wir auch ...



Dussmann
das KulturKaufhaus

Berliner Festspiele

PERFORMING ARTS SEASON

13.10.2023 —→ 8.3.2024

Tickets
ab | from
31.8.2023

Unser Filmfestpreis

Kino, so oft du willst.
Erlebe das volle Programm
in 15 Kinos in Berlin und
München!



yorck.de/unlimited

 Yorck
Kinogruppe



Jetzt 3 Wochen
gratis testen:
[faz.net/fas](https://www.faz.net/fas)



Starten Sie Ihre neue Wochenendtradition.

Erleben Sie mit der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung eine anspruchsvolle Auszeit mit Themen aus Politik, Wirtschaft und Kultur.

TICKETS GEWINNEN MIT ARTE



Erleben Sie Ausstellungen,
Festivals, Theater, Konzerte
und Events in Ihrer Nähe!



Jetzt scannen und
mit ein bisschen Glück Tickets gewinnen

arte

Aus Opernhäusern,
Philharmonien
und Konzertsälen.



**Konzerte,
jeden
Abend.
Jederzeit.**

In der DfK Audiothek App, im Radio
über DAB+ und UKW
deutschlandfunkkultur.de/konzerte



Foto: Loekentranke

RUHRTRIENNALE

FESTIVAL DER KÜNSTE _____ 2023

Konzert

PLAY BIG!

SOFIA GUBAIDULINA

MICHAEL WERTMÜLLER

SIMON STEEN-ANDERSEN

TITUS ENGEL

BASEL SINFONIETTA

NDR BIGBAND

CHORWERK RUHR

21. + 22. September 2023

Jahrhunderthalle Bochum

Gesellschafter und öffentliche Förderer

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



REGIONALVERBAND
RUHR



Berliner
Philharmoniker

Foto: Monika Rittershaus

Zusammen einzigartig.



Kirill Petrenko und die
Berliner Philharmoniker

berliner-philharmoniker.de

Unser Partner
Deutsche Bank



Mehr Musikfest Berlin



Mediathek

Videos, Audios und Texte mit Details und Hintergründen zum Programm des Musikfest Berlin sowie ausgewählte Rundfunkaufzeichnungen finden Sie in der Mediathek der Berliner Festspiele. mediathek.berlinerfestspiele.de



Playlist

Eine Auswahl der beim Musikfest Berlin 2023 aufgeführten Werke haben wir auf Spotify für Sie zusammengestellt. berlinerfestspiele.de/musikfest-playlist



Newsletter

Unsere Newsletter halten Sie über kommende Veranstaltungen und Festivals der Berliner Festspiele auf dem Laufenden. berlinerfestspiele.de/newsletter

Social Media

Neuigkeiten und Eindrücke vom Musikfest Berlin finden Sie auf unseren Social-Media-Kanälen. Kommen Sie mit uns ins Gespräch und teilen Sie Ihre Erlebnisse auf Facebook, Instagram und Twitter. [#MusikfestBerlin](https://twitter.com/MusikfestBerlin)



berlinerfestspiele.de/musikfest

Radio-Termine

rbbKultur Die Sendetermine

26.8.	Sa, 20:04	Royal Concertgebouw Orchestra	Live-Übertragung
--------------	-----------	----------------------------------	------------------

23.9.	Sa, 20:03	Berliner Philharmoniker I	Aufzeichnung vom 9./10. September
--------------	-----------	---------------------------	--------------------------------------

rbbKultur ist in Berlin über UKW auf 92,4 MHz und Kabel,
bundesweit über Satellit, DAB+ und über Livestream auf
rbbkultur.de zu empfangen.

Stand: 14. August 2023
Änderungen vorbehalten

Deutschlandfunk Kultur

Die Sendetermine

3.9.	So, 20:03	Deutsches Symphonie-Orchester Berlin	Aufzeichnung vom 30. August
5.9.	Di, 20:03	Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin	Aufzeichnung vom 2. September
6.9.	Mi, 20:03	Rundfunkchor Berlin	Live-Übertragung
7.9.	Do, 20:03	Ensemble Modern Orchestra	Aufzeichnung vom 3. September
10.9.	So, 20:03	Israel Philharmonic Orchestra	Aufzeichnung vom 4. September
12.9.	Di, 20:03	Konzerthausorchester Berlin	Aufzeichnung vom 7. September
14.9.	Do, 20:03	Bayerisches Staatsorchester	Aufzeichnung vom 11. September
15.9.	Fr, 20:03	Berliner Philharmoniker II	Live-Übertragung
17.9.	So, 15:05	„Quartett der Kritiker“	Aufzeichnung vom 12. September
17.9.	So, 20:03	Münchener Philharmoniker	Aufzeichnung vom 12. September
19.9.	Di, 20:03	Collegium Vocale Gent	Aufzeichnung vom 13. September
21.9.	Do, 20:03	RIAS Kammerchor Berlin Freiburger Barockorchester	Aufzeichnung vom 17. September
22.9.	Fr, 20:03 (Akte 1+2)	Berlioz: <i>Les Troyens</i> Monteverdi Choir Orchestre Révolutionnaire et Romantique	Aufzeichnung vom 3. September 2023 aus der Royal Albert Hall, London
23.9.	Sa 19:05 (Akte 3–5)		
24.9.	So, 20:03	Alexander Melnikov I	Aufzeichnung vom 27. August

Deutschlandfunk Kultur ist in Berlin über UKW auf 89,6 MHz und Kabel, bundesweit über Satellit, DAB+ und über Livestream auf deutschlandfunkkultur.de zu empfangen.

Änderungen vorbehalten

Programmübersicht

Spielstätten des Musikfest Berlin 2023 sind Großer Saal und Kammermusiksaal der Philharmonie Berlin und die Gethsemanekirche.

Sa 26.8.	20:00 Großer Saal	Eröffnungskonzert Musikfest Berlin 2023 Royal Concertgebouw Orchestra Iván Fischer
So 27.8.	19:00 Kammermusiksaal	Alexander Melnikov I
Mo 28.8.	20:00 Großer Saal	London Symphony Orchestra Sir Simon Rattle
Di 29.8.	20:00 Kammermusiksaal	Alexander Melnikov II
Mi 30.8.	20:00 Großer Saal	Deutsches Symphonie-Orchester Berlin Robin Ticciati
Fr 1.9.	17:00 Großer Saal	Berlioz: <i>Les Troyens</i> Monteverdi Choir Orchestre Révolutionnaire et Romantique John Eliot Gardiner
Sa 2.9.	17:00 Kammermusiksaal	Ensemble Modern Sir George Benjamin I
	20:00 Großer Saal	Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin Vladimir Jurowski
So 3.9.	20:00 Großer Saal	Ensemble Modern Orchestra Sir George Benjamin II
Mo 4.9.	20:00 Großer Saal	Israel Philharmonic Orchestra Lahav Shani
Di 5.9.	20:00 Großer Saal	Boston Symphony Orchestra Andris Nelsons
Mi 6.9.	20:00 Gethsemanekirche	Rundfunkchor Berlin Gijs Leenaars
Do 7.9.	20:00 Großer Saal	Konzerthausorchester Berlin Joana Mallwitz
Fr 8.9.	20:00 Großer Saal	Staatskapelle Berlin Rafael Payare

Sa 9.9.	19:00 Großer Saal	Berliner Philharmoniker I Jörg Widmann
So 10.9.	11:00 Kammermusiksaal	Matinee: Listener's Academy Alexander Melnikov III B'Rock Orchestra
	17:00 Kammermusiksaal	Kyiv Symphony Orchestra Luigi Gaggero
	20:00 Großer Saal	Berliner Philharmoniker I Jörg Widmann
Mo 11.9.	20:00 Großer Saal	Bayerisches Staatsorchester Vladimir Jurowski
Di 12.9.	18:00 Ausstellungsfoyer Kammermusiksaal	„Quartett der Kritiker“
	20:30 Großer Saal	Philharmonischer Chor München Münchner Philharmoniker Mírga Cražinytė-Tyla
Mi 13.9.	20:00 Großer Saal	Collegium Vocale Gent Philippe Herreweghe
Do 14.9.	20:00 Großer Saal	Berliner Philharmoniker II Kirill Petrenko
Fr 15.9.	20:00 Kammermusiksaal	Persien I West-östliche Begegnung
	20:00 Großer Saal	Berliner Philharmoniker II Kirill Petrenko
Sa 16.9.	19:00 Kammermusiksaal	Persien II Māhbānoo Ensemble Klassische traditionelle Musik aus dem Iran
	19:00 Großer Saal	Berliner Philharmoniker II Kirill Petrenko
So 17.9.	11:00 Großer Saal	Orgelmatinee: Isabelle Demers
	20:00 Großer Saal	RIAS Kammerchor Berlin Freiburger Barockorchester Justin Doyle
Mo 18.9.	20:00 Kammermusiksaal	Stegreif – The Improvising Symphony Orchestra

Impressum

Musikfest Berlin

Künstlerischer Leiter
Dr. Winrich Hopp

Organisation
Anke Buckentin (Leitung)
Juliane Spence
Nicola Trevisani

Abendprogramm

Redaktion
Daniel Frosch

Lektorat
Dr. Harald Hodeige
Ilse Müller
Marlo Pichler

Visuelles Konzept
3pc

Herstellung
Druckhaus Sportflieger, Berlin

Stand: 14. August 2023

Programm- und Besetzungsänderungen
vorbehalten

Berliner Festspiele

Ein Geschäftsbereich der
Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH

Intendant
Matthias Pees

Kaufmännische Geschäftsführung
Charlotte Sieben

Leitung Kommunikation
Claudia Nola

Technische Leitung
Matthias Schäfer

Berliner Festspiele
Schaperstraße 24
10719 Berlin
+ 49 30 254 89 0

info@berlinerfestspiele.de
berlinerfestspiele.de

Gefördert von



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

In Zusammenarbeit mit



Berliner
Philharmoniker

Medienpartner



Dussmann
das KulturKaufhaus

Frankfurter Allgemeine



MUSIKFEST

BERLIN

Berliner
Festspiele

In Zusammenarbeit mit



Berliner
Philharmoniker

Save the
Date!

24.8. ———
17.9.2024

berlinerfestspiele.de

Share your

#MusikfestBerlin

