

REIGEN

Oper in 10 Dialogen von Philippe Boesmans

Libretto von Luc Bondy
nach Arthur Schnitzler

Version für Kammerorchester
von Fabrizio Cassol

Eine Veranstaltung des Departments für Oper und Musiktheater
in Kooperation mit dem Department für Gesang
und dem Department für Bühnen- und Kostümgestaltung,
Film- und Ausstellungsarchitektur

Mittwoch, 5.12.2018 | 19.00 Uhr

Freitag, 7.12.2018 | 19.00 Uhr

Sonntag, 9.12.2018 | 17.00 Uhr

Montag, 10.12.2018 | 19.00 Uhr

Großes Studio
Universität Mozarteum
Mirabellplatz 1

Besetzung

Dirne	Ornella de Luca (7.12. / 10.12.) Chelsea Kolić (5.12. / 9.12.)
Soldat	Gabriel Arce (5.12. / 7.12. / 9.12. / 10.12.)
Stubenmädchen	Ekaterina Bocharova (7.12. / 10.12.) Inês Rocha Constantino (5.12. / 9.12.)
Junger Herr	Johannes Hubmer (5.12. / 7.12. / 9.12. / 10.12.)
Junge Frau	Sejin Park (7.12. / 10.12.) Anne Reich (5.12. / 9.12.)
Gatte	Audrius Martišius (7.12. / 10.12.) Konstantin Riedl (5.12. / 9.12.)
Süßes Mädchen	Vera Maria Bitter (5.12. / 9.12.) Bethany Yeaman (7.12. / 10.12.)
Dichter	Nutthaporn Thammathi (5.12. / 7.12. / 9.12. / 10.12.)
Sängerin	Himani Grundström (5.12. / 9.12.) Ayşe Şenogul (7.12. / 10.12.)
Graf	Jinseok Kim (7.12. / 10.12.) Daniel Weiler (5.12. / 9.12.)
Musikalische Leitung	Gernot Sahler (5.12. / 7.12. / 9.12.) Giulio Cilona (10.12.)
Szenische Leitung	Alexander von Pfeil
Bühnenbild	Eric Droin
Kostüme	Yea Eun Hong
Dramaturgie	Malte Krasting
Musikalische Einstudierung	Julia Antonovitch Fernando Araujo Dariusz Burnecki Lenka Hebr Wolfgang Niessner

Szenische Assistenz	Agnieszka Lis
Schauspielcoaching	Natalie Forester
Maske	Jutta Martens
Textbetreuung	Ulrike Arp
Technische Leitung	Andreas Greiml, Thomas Hofmüller
Beleuchtung	Alexander Lährm, Heide Tömpe
Ton	Jan Fredrich, Elena Wagner, Felix Suttheimer
Bühne	Robert Daxböck, Alexander Gollwitzer, Anna Ramsauer, Markus Ertl, Max Graf, Max Raab

OENM Österreichisches Ensemble für Neue Musik

1. Violine (Konzertmeister)	Ekkehard Windrich
2. Violine	Jacobo Hernández Enríquez
3. Violine	Florian Moser
1. Viola	Jutas Jávorka
2. Viola	Eva-Maria Radl
1. Violoncello	Sebestyén Ludmány
2. Violoncello	Peter Sigl
Kontrabass	Johannes Eder
Flöte	Vera Klug
Oboe	Isabella Unterer
Klarinette	Scott Lygate
Fagott	Ayako Kuroki
1. Horn	Reinhard Zmöltnig
2. Horn	Susanna Gärtner
Trompete	Gergely Gerhardt
Posaune	Antonio Brazalez
Harfe	Ines Hizlilar
Klavier/Celesta	Gianfranco Sannicandro
Percussion	Rupert Struber
Percussion	Christian Jank

Livestream: Sonntag, 9. Dezember 2018, 17.00 Uhr
Pause: nach der Szene 5
Aufführungsdauer: ca. 2 Stunden 45 Minuten



Konstantin Riedl (Gatte)



Johannes Hubmer (Junger Herr)



Inês Rocha Constantino (Stubenmädchen) und Johannes Hubmer (Junger Herr)

Handlung

1. Dirne/Soldat

Die Dirne will den Soldaten ködern und bietet ihm ihre Dienste unentgeltlich an. Der Soldat hat es eilig, nutzt das Angebot .. – sie hatte sich doch zumindest einen Groschen für den Hausmeister erhofft.

2. Soldat/Stubenmädchen

Soldat und Stubenmädchen haben miteinander getanzt, nun bringt er sie auf Abwege und kommt zur Sache .. Sie möchte hinterher von ihm nachhause gebracht werden – er will sich weiter amüsieren und mit anderen tanzen.

3. Stubenmädchen/Junger Herr

Das Stubenmädchen langweilt sich. Sie schreibt einen Brief an den Soldaten Franz, ihren Geliebten. Der Junge Herr ersinnt Mittel und Wege, sich ihr zu nähern .. anschließend geht er ins Kaffeehaus.

4. Junger Herr/Junge Frau

Der Junge Herr wartet auf die Junge (verheiratete) Frau. Diese erscheint zum verabredeten Rendezvous. Seine Liebesbeteuerungen bleiben zunächst körperlich unerfüllt, dann finden sie doch zueinander .. Es bleibt die Frage, wie begegnet man sich in Gesellschaft, etwa bei Lobheimers.

5. Junge Frau/Ehemann

Nach dem Seitensprung begegnet die Junge Frau ihrem Gatten. Er hat klare Vorstellungen über das Wesen der Ehe und das weibliche Geschlecht überhaupt: es gäbe da ja auch gefallene Geschöpfe, mit denen sich ein Mann aus rein männlicher Notwendigkeit abgibt, die endeten aber kläglich. Der Jungen Frau gelingt ein Themenwechsel: Sie erleben erneut ihr Venedig ..

6. Ehemann/Süßes Mädel

Der Ehemann begibt sich auf Abwege mit dem Süßen Mädel. Sie gibt sich den Obersschaumbaisers und ihm hin .. – er sucht danach das Weite und behauptet, nicht in dieser Stadt zu leben.

7. Süßes Mädel/Dichter

Der Dichter berauscht sich an dem Bild, das er sich vom Süßen Mädel macht, und nutzt ihre „Unschuld“ „genialisch“ .. – über seine wahre Identität lässt er sie im Unklaren.

8. Dichter/Sängerin

Amour fou zwischen scheints erfolglosem Theaterautor und der gefeierten Operndiva. Das Grillenzirpen gereicht zur Liebesspielinspiration. Leider jedoch hat der Dichter der gestrigen *Tosca*-Aufführung nicht beigewohnt und wird deshalb entthront.

9. Sängerin/Graf

Der Graf vergöttert das Bühnengeschöpf, ist aber per Prinzip morgens zur Liebe nicht aufgelegt. Ein Telefonat zwischen ihr und ihrem ehemaligen Liebhaber, dem Dichter, sorgt für Irritation und Inspiration.

10. Graf/Dirne

Der Graf ist „abgestürzt“. Ihm fehlt jegliche Erinnerung an den weiteren Verlauf der vergangenen Nacht (..?); die Dirne behauptet, es sei etwas gelaufen.

Alexander von Pfeil



Audrius Martišius (Gatte) und Bethany Yeaman (Süßes Mädchen)



Daniel Weiler (Graf) und Himani Grundström (Sängerin)

Von einem zu dem andern

Anmerkungen zu Philippe Boesmans' Oper *Reigen*

Es gibt einen Satz, der im ganzen *Reigen* nicht ein einziges Mal gesagt wird, im Schauspieltext so wenig wie im Opernlibretto, und dabei müsste er in einem Stück mit diesem Thema eigentlich allgegenwärtig sein. Seine Abwesenheit lässt tief blicken.

Der Reigen ist ein Tanz, der in einer Gruppe ausgeführt wird, als eine Kette oder als ein Kreis von Tänzern, die sich Hand in Hand bewegen. Man verbindet sich für kurze Zeit mit einer Partnerin oder einem Partner und reicht dann der oder dem nächsten die Hände; die Frauen in der einen Richtung, die Männer in der anderen. Paare bilden sich, immer wieder wechselnd, „von einem zu dem andern“, wie es in Schuberts *Winterreise* über die Liebe heißt, die das Wandern liebt, „Gott hat sie so gemacht“. So ähnlich muss Arthur Schnitzlers Vorstellung vom Reigentanz gewesen sein, als er seinem Stück den Titel gab.

Zehn Personen: Die Dirne, der Soldat, das Stubenmädchen, der junge Herr, die junge Frau, der Gatte, das süße Mädchen, der Dichter, die Sängerin (bei Schnitzler: die Schauspielerin) und der Graf – zehn Begegnungen, zehn Szenen, in denen jeweils zwei Menschen aufeinandertreffen, sich einander annähern bis zum Äußersten und dann wieder auseinandergehen. Zehnmal dasselbe Ziel, das jede und jeder mit der Sprache des Milieus verfolgt, in denen sie zu Hause sind, alle den Ritualen folgend, die sie von der Situation erwarten. Von Anfang bis Ende vorhersehbar und unausweichlich, und trotzdem jedes Mal verschieden: Mit dem Aufstieg der sozialen Stellung steigen zwar auch die Umstände, die man um die Sache macht, aber sie selbst bleibt immer gleich.

Schnitzlers Komödie wurde, nachdem sie – über zwanzig Jahre nach ihrer Entstehung – 1920 erstmals komplett aufgeführt wurde (wovon der Dichter selbst gewarnt hatte), zum Hassobjekt einer Allianz aus Bigotterie und Nationalismus. Der in Serie thematisierte außereheliche Geschlechtsakt blieb zwar stets der Vorstellung des Publikums überlassen, doch gerade darin lag das Skandalon: Die Fantasie wurde durch diese Verhüllung unweigerlich in Gang gesetzt – die Gedanken sind frei und daher gefährlich. Und indem durch die unterschiedslose Zwangsläufigkeit, mit der alle Bildungsstände und Schichten am selben Punkt landen, wurde die – wie Günther Rühle sie genannt hat – „biologische Mechanik“ vorgeführt, die aller Überhöhung zum Trotz in jedem Menschen durch das erotische Spiel auf analoge Weise zur Wirkung kommt. So wird auch der sublimiertesten Seele ungeniert der Lendenschurz von den Hüften gezogen: „Nicht vor Mord und nicht vor Gewalt fürchten auch Humanisten sich so sehr wie vor dem Sexus“ (Ludwig Marcuse).

Der belgische Komponist **Philippe Boesmans**, 1936 im südbelgischen Tongern geboren, hat ursprünglich Klavier studiert, unter anderem bei dem bedeutenden Pianisten Stefan Askenase. Der war ein unbestechlicher Lehrer – er riet dem jungen Musiker davon ab, seine Bestimmung

im Klavierspiel zu suchen. Boesmans begann ernsthaft mit dem Komponieren, wenngleich ohne formelles Studium; der Rat des großen Klangexperimentators Henri Pousseur und Kursbesuche in Darmstadt halfen ihm, seine Persönlichkeit zu finden. Sein Brot verdiente er als Sendeleiter und Produzent beim belgischen Rundfunk, zwischenzeitlich engagierte er sich politisch in der kommunistischen Partei, und seine Kompositionen wurden spätestens seit der Auszeichnung mit dem Prix Italia 1971 (für das Werk *Upon La-Mi*) bei den bedeutenden Festivals gespielt, sei es in Darmstadt, Warschau, Brüssel, Metz, Avignon, Zagreb, Montreal oder Paris. „Boesmans, der zunächst stark vom Serialismus beeinflusst war, nahm bald den aus der seriellen Musik hervorgegangenen Kompositionssystemen gegenüber eine kritische Haltung ein. In seiner klar durchstrukturierten Musik führte er Konsonanzen, melodische Elemente, periodische Rhythmen und anderes traditionelles Material wieder ein. Die Kunstfertigkeit des musikalischen Satzes und der vom deutschen Expressionismus weit entfernte Hedonismus sind Pierre Boulez und – durch den spielerischen und gelegentlich provokativen Aspekt von Boesmans' Musik – auch Luciano Berio verwandt. Viele Stücke sind geprägt durch das Spiel um Konsonanzen, Noten oder Intervalle und entwickeln durch Anspielungen oder Täuschungen eine Ästhetik, die treffend als ‚trompe l'oreille‘ bezeichnet wurde“ (Fernand Leclercq): die Ohrentäuschung als Abwandlung der Augentäuschung („trompe l'œil“) aus der bildenden Kunst. Gerard Mortier und Bernard Foccroulle, nacheinander Intendanten am Brüsseler Théâtre Royal de la Monnaie, haben Boesmans zum Musiktheater gebracht. Mittlerweile hat er sieben Opern geschrieben; *Reigen* von 1993 war die zweite und gleichzeitig die erste von vieren, die Boesmans gemeinsam mit dem Regisseur Luc Bondy als Librettisten geschaffen hat – drei davon (außerdem *Wintermärchen* nach Shakespeare und *Julie* nach Strindberg) in deutscher Sprache, nicht nur, weil das die Sprache ist, in der Bondy geschrieben hat, sondern auch, weil sich Boesmans „beim Komponieren in dieser Sprache“ wohlfühlt: „Ich mag ihre Substanz, ihre Biegsamkeit. (...) Sicher muss man darin auch ein Relikt meiner ersten Liebe zu Wagner sehen ...“

Das Ausdrucksspektrum der klassischen Musik macht nicht vor Anstandsgrenzen Halt. Schon Renaissancekomponisten haben das besungen, was die Franzosen so hübsch mit „la petite mort“ benennen: John Dowland wünscht sich beispielsweise in seinen Lied *Come Again* (doch, ja), „to die with you again in sweetest sympathy“. Selbst die Umschreibungen haben eine lange Tradition. Im 19. Jahrhundert wurde es zunehmend unverblümter: Richard Wagner lässt in der *Walküre* sein Zwillingpaar mit unmissverständlichen Klängen übereinander herfallen, in *Tannhäuser* werden wahre Orgien gefeiert, und Parsifal muss den verführerischsten Angeboten widerstehen. Viele Männer haben ihren Frauen seinerzeit verboten, Aufführungen von *Tristan und Isolde* zu besuchen; sie hatten Sorge um den Emotionshaushalt ihrer Gattinnen. Der andere Richard, also Strauss, lässt es in seinem Ehepanorama *Symphonia domestica* nach Streit und Versöhnung zur Sache gehen, und im *Rosenkavalier* wird – noch vor Öffnen des Vorhangs – ins Horn gestoßen, dass die Heide weint; nachdem es dann passiert ist, ermatten (laut Vortragsbezeichnung) „seufzend“ die Bratschen. Dmitri Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* regte einen amerikanischen Musikkritiker zur Erfindung eines musikalischen Gattungsbegriffs an: „Pornophonie“. Der

Rezensent hatte zwar nur eine konzertante Aufführung erlebt, aber die löste in seinem Kopf schon die nötigen Bilder aus.

In *Reigen* hat Boesmans musikalisch die verschiedenen Milieu- und Stilebenen der Figuren feinsinnig nachgezeichnet. Seine Partitur bleibt ganz nahe an der Sprache Schnitzlers und lauscht allen seelischen Regungen nach, den Zweifeln wie der Gewissheit, dem Auftrumpfen und dem Ausweichen. Wo Schnitzler Auslassungspunkte hat sprechen lassen, lässt Boesmans die Stimmen schweigen und das Orchester umso beredter erzählen: Die kotalen Zwischenspiele kommentieren die Schwächen der Figuren mit einer Fülle von Zitaten aus der Musikgeschichte so unbarmherzig wie komisch, ob da nun eher stumpfsinnig gestoßen, rastlos nach dem Zugang zur Glückseligkeit gesucht oder das sexuelle Stöhnen ästhetisch zum Hohelied der Liebe überhöht wird. Mit Pauken und Trompeten feiern die junge Frau und die Natur überhaupt ihren Choraltriumph über die temporäre Schwäche des jungen Herren.

„Post coitum omne animal triste est“, besagt ein altes Sprichwort. „Sex ändert alles“ lautet ein Merksatz jüngerer Zeit. Man muss deswegen nicht gleich drauf verzichten. Bei den Begegnungen in *Reigen* allerdings verschlägt es den Figuren erst einmal den Gesang: Danach können sie nur mehr sprechen, bis sie sich wieder zum Singen gesammelt haben. Aber praktisch jedes Mal sind sie hinterher wie ausgewechselt: Mit jedem Zusammensein werden Hoffnungen begraben. Einen Totentanz hat man Schnitzlers Stück auch genannt. Boesmans macht, mit dem fast allgegenwärtigen unteren Intervall des Molldreiklangs, aus dem Reigen der kleinen Tode einen Totentanz der kleinen Terzen.

Als Salzburger Erstaufführung – und erst zum zweiten Mal überhaupt in Österreich – kommt Boesmans' *Reigen* nun auf die Bühne des Mozarteums, in einer Produktion des Departments Oper und Musiktheater, inszeniert von Alexander von Pfeil und unter der musikalischen Leitung von Gernot Sahler. Philippe Boesmans hatte geplant, zu den Endproben und zur Premiere dieser Inszenierung nach Salzburg zu kommen und wollte auch mit den Mitwirkenden und dem Publikum über seine Musik sprechen; aus gesundheitlichen Gründen musste er zu seinem – und unserem – großen Bedauern die Reise kurzfristig absagen.

Und der Satz, der fehlt? Den keiner sagt, obwohl er doch nach tradierter Norm das Entrée für das zehnmal verhandelte Ereignis sein müsste, und den auszusprechen vielen der Figuren gar nicht schwerfallen sollte, ob sie ihn nun meinen oder nicht (denn lügen, das tun sie ja alle voreinander hin)? Vielleicht hat Schnitzler ihn aus einer gewissen Scheu nicht angerührt, weil er sich bewusst war, vor dem Mysterium der Liebe mit seinen Mitteln die Waffen strecken zu müssen. Boesmans stehen immerhin jene der Musik zu Gebote. Aber auch er setzt eher ein Fragezeichen anstatt eines Schlusspunkts ans Ende.



Johannes Hubmer (Junger Herr) und Ekaterina Bocharova (Stubenmädchen)

Glückliche Tage, oder: Welch ein Skandal, immer dasselbe

Das Inszenierungsteam im Gespräch über Philippe Boesmans' Oper *Reigen* – Antworten von Alexander von Pfeil (AvP), Gernot Sahler (GS), Eric Droin (ED) und Yea Eun Hong (YEH)

Schnitzlers „Reigen“ war zur Entstehungs- und Uraufführungszeit ein Skandal. Ist das Stück heute, nach sexueller Revolution und Frauenemanzipation, noch immer skandalös? Warum kann einen die Darstellung der „biologischen Mechanik“ an der Lust (G. Rühle) noch immer aufregen?

AvP: Schnitzler scheint mit seinem *Reigen* Salz in eine offene Wunde gestreut zu haben. Das Werk ist geprägt von einer liebevollen Boshaftigkeit: Menschen werden voneinander angezogen, die sich offenbar wenig bedeuten – aber es gibt einen inneren Zwang zur Vereinigung, zur Überwindung der Scham, einen Magnetismus, der die Körper unweigerlich zusammenbringt. Der Widerspruch in uns – dass wir vernunftbegabte Wesen, aber auch triebgesteuert sind – ist nicht so leicht zu ertragen und führt in jeder Kultur und in jedem Zeitalter zu Konflikten. Das ist etwas Urmenschliches. Die Versuchsanordnung, dass in einem Theaterstück zehnmal (genaugenommen neunmal) zwei Personen auf offener Bühne zum Geschlechtsakt kommen sollen, ist zunächst einmal eine Zumutung – für alle Beteiligten. Eine zugespitzte, verrückte Dramaturgie. Wir dürfen nicht vergessen, dass Schnitzler den *Reigen* als Lesedrama konzipiert und sogar ein Aufführungsverbot erlassen hat. Auch schon beim Lesen seines *Reigen* werden wir jedes Mal hereingelegt: In kursiver Schrift werden detailliert die Regieanweisungen ausgebreitet, die Interieurs ausgiebig beschrieben, wir werden Teilhaber ganz spezifischer Atmosphäre, die Figuren treffen aufeinander, reden mehr oder weniger lange um den heißen Brei herum, um schließlich übereinander herzufallen. Aber was wir dann beim Lesen vorfinden: nichts als Auslassungspunkte. Das heißt: Schnitzler lässt uns bei der eigentlichen Kulmination allein mit unseren Vorstellungen. Das war übrigens auch in meinen Augen das Element, das den Skandal zunächst so groß gemacht hat – dass eben gar nichts Skandalöses formuliert, gezeigt oder dargestellt wurde, sondern dass der Rezipient zurückgeworfen wird auf seine eigenen Phantasien.

Wie entsteht bei Schnitzler bzw. Boesmans aus einer Reihe von zehn Begegnungen mit jeweils derselben Grunddramaturgie ein Spannungsbogen?

AvP: So komplex Schnitzlers Sprache ist, so komplex und doppelbödig ist auch Boesmans' Komposition. Es gibt immer wieder Vernetzungen zwischen den Szenen, textlich und musikalisch. D-Moll ist der Einstieg ins Werk, die Tonart des Todes in der Musik – d-Moll ist auch die Tonart der Liebesgesänge – der kleine und der große Tod sind präsent. So wie eine Figur in die nächste Szene wandert, dort auf den nächsten Partner trifft, so wandern auch Motive und erfahren durch die neue Situation eine Veränderung. Wir befinden uns über das ganze Stück hinweg in einem Zustand der Metamorphose.

Welche Klangsprache zeichnet die Musik von Boesmans aus? Woran knüpft er als Opernkomponist an?

GS: Die Klangsprache in *Reigen* ist faktisch tonal; jede der zehn Szenen hat ein eigenes Stilspektrum, einen eigenen Gestus und Grundton. Gemeinsam ist allen ein freier Parlatostil, der vom gesprochenen Wort über Secco-Rezitativ-Abschnitte bis hin zu hochexpressiven Gesangskantilenen reicht, jedoch immer strikt der Handlung des Librettos folgt. Philippe Boesmans' Komponierstil vereint den Impressionismus eines Maurice Ravel, den schroffen Neoklassizismus eines Igor Strawinsky, die hochexpressiven Eruptionen eines Dmitri Schostakowitsch und die reihentechnischen Tonschichtungen eines Alban Berg. Oft fühlt man sich an Richard Strauss erinnert, insbesondere an den letzten Akt vom *Rosenkavalier* und an *Salome*. Kompositorische Individualität entsteht vor allem durch den brillanten, hochvirtuosen schnellen Wechsel zwischen diesen Stilen, der den Ausführenden große Konzentration und technische Meisterschaft abverlangt.

AvP: Das Faszinierende an der Komposition ist, dass es immer wieder entschleunigende und beschleunigende Phasen gibt. Boesmans nimmt sich immer wieder viel Zeit zwischen den Worten, und plötzlich wird alles sehr schnell, hektisch, aggressiv – und dann wieder liebevoll.

Mit welchen musikalischen Mitteln vertont Boesmans das „Zusammensein“ der Figuren? Wie charakterisiert er das Immergleiche, das von den Beteiligten im Moment des Sich-Ereignens einerseits als einmalig empfunden werden, andererseits aber auch zu reiner Routine verkommen kann?

GS: Jede der zehn Szenen hat jeweils ein Orchesterzweischenspiel, das den Liebesakt des Paares illustriert. Von der unteren gesellschaftlichen Schicht (Dirne/Soldat) durch alle Stationen bis zur Oberschicht und Aristokratie (Graf/Sängerin) werden hier alle Facetten gezeigt, das ewig Gleiche als eben doch unendlich verschieden. Entscheidend für Autor und Komponist ist eben gar nicht so sehr die sexuelle Vereinigung, sondern vielmehr wie es dazu kommt – und auch, welche Veränderung daraus zwischenmenschlich entsteht.

In Schnitzlers Text gibt es an diesen Stellen die bereits erwähnten vielsagenden Auslassungspunkte. In früheren Aufführungen hat man da den Vorhang heruntergelassen. Wie kann man Boesmans' „Musiken vom Zusammensein“ inszenieren, ohne ins Gymnastische zu verfallen oder dem Expliziten auszuweichen?

AvP: Wir verhalten uns da weitgehend werkgetreu ...

Laut Libretto gibt es für jede Szene einen anderen Schauplatz: vom Donauufer über Stundenhotel und bürgerliches Schlafzimmer bis zum Landgasthof. Nur einer davon, das Chambre séparée, erscheint zweimal und bildet in zwei aufeinanderfolgenden Bildern (der sechsten und siebten Szene) den Hintergrund. Nach welchen Überlegungen ist die Lösung mit einem einheitlichen Spielort entstanden? Welche Assoziationen verbinden sich mit dieser Szenerie?

ED: In unseren anfänglichen Gesprächen hat sich früh die Vorstellung von Figuren ergeben, die auf fixierten Pfaden durchs Leben gehen. Wie mit Scheuklappen bewegen sie sich fort, nehmen kaum

wahr, was abseits ihrer Bahn zu sehen wäre. Es gibt zwar Begegnungen, aus denen aber keine Entwicklungen herrühren. Statt aus Erfahrungen zu lernen, wird derselbe Weg wie vorher weiterverfolgt, ohne Kreuzung, immer geradeaus. Diese immergleiche Bewegung in einer Richtung wollten wir in ein Bühnenbild übersetzen, so dass sich ein Begegnungsort einstellt, an dem sich alle treffen. Es war also weniger die bewusste Entscheidung, das Geschehen auf nur einen Schauplatz zu konzentrieren, sondern der Versuch, für das grundlegende Gefühl, das das Stück hervorruft, eine räumliche Entsprechung zu finden. Ein weiterer Aspekt ist das Moment der Gefahr, das in allen Begegnungen mitspielt: Wird man ertappt, fliegt die Affäre auf? Verrät man sich durch eine unbedachte Bemerkung? Bei allen Konstellationen ist ein gewisses Risiko mit im Spiel. Die Ästhetik des Film noir, so monochrom grau wie kontraststark, schien uns geeignet, diese unterschwellige Angst auszudrücken, die dem Lustgeschäft vielleicht noch einen zusätzlichen Nervenkitzel verleiht – wie wenn man abends heimgeht und hinter einem Schritte zu hören sind, von denen man nicht weiß, ob sie harmlos sind oder etwas Ungutes bedeuten. Dass in dieser Atmosphäre auch ein Hauch von Straßenstrich anklingt, ist ein passender Nebeneffekt.

YEH: Der Film noir hat auch für die Gestaltung der Kostüme Pate gestanden. Wir sind von einer Schwarzweißästhetik ausgegangen und haben behutsam das Farbspektrum ausgeweitet, aber auf grelle Akzente ganz verzichtet. Auch historische Bezüge haben wir in Schnitt und Design bewusst vermieden oder sie mehrdeutig gehalten. Und wenn es für manche Figuren reale Vorbilder gab, dann nur als Orientierungspunkt, nicht um historische Personen auf die Bühne zu bringen. Die Geschichte soll in ihrer Zeitlosigkeit wirken. Ganz gleich, in welcher Epoche, in welcher Schicht oder in welchen Verhältnissen man lebt, alle Menschen sind denselben Trieben unterworfen.

ED: Der sich über die ganze Bühnenbreite erstreckende Zaun ist nicht rein illustrativ, sondern verhüllt auch das, was die Figuren im Verborgenen halten wollen: nicht nur die sexuellen Begegnungen an sich, sondern auch das Eingeständnis, diesem gewaltigen Trieb unterworfen zu sein. (Beim Rosenhügel hat das Salzburger Gartenamt seit Jahren eine Baustelle, hinter deren Zaun immer wieder Paare für ein flüchtiges Vergnügen verschwinden.) Sexszenen auf der Bühne sind immer heikel, weil oft allzu deutlich ist, dass sie gespielt sind. Das sieht meistens nach Fake aus. Es ist viel spannender, das Vorher und Nachher zu zeigen – und das Dazwischen dem Vorstellungsvermögen der Zuschauer zu überlassen.

Auf Mobiliar verzichtet die Inszenierung praktisch völlig, auch Requisiten sind minimalistisch eingesetzt. Auf welche konnte und wollte die Inszenierung nicht verzichten?

ED: Die Bühne ist frei von Sitzgelegenheiten und anderen Möbeln und vertraut stattdessen auf zwei Ankerpunkte: einen Zigarettenautomaten und ein Münztelefon. Beides sind Objekte, die mit der Kommunikation zu tun haben, aber einer Kommunikation „um die Ecke“: Beim Telefonieren sind die Sprechenden an verschiedenen Orten und können nicht sehen, in welcher Situation sich der Gesprächspartner wirklich befindet, und zum Zigarettenautomaten geht man nicht nur, um Zigaretten zu holen, sondern auch, um unverfänglich ins Gespräch zu kommen oder absichtlich jemanden zu treffen oder kennenzulernen. Alles andere hat sich in den Proben ergeben: Wir haben mit nichts auf der leeren Bühne begonnen, und was konkret erforderlich war, wurde nach und

nach hinzugefügt, immer auf das Nötigste beschränkt.

Welche Funktion haben die musikalischen Zitate, mit denen Boesmans seine Partitur spickt?

GS: Die Zitate belegen für den Kenner die umfassende Verknüpfung von Boesmans mit der Operngeschichte und reichen von Claudio Monteverdi (*L'incoronazione di Poppea*, Schlussduett „Pur ti miro“) über Richard Strauss (*Salome*, Herodes' finaler Ausruf „Man töte dieses Weib“) – um nur zwei aufzuzählen – bis hin zu *Stille Nacht* aus dem Volksliedgut. Ein Highlight unter allen diesen Schmankerln ist sicherlich das Intermezzo der vierten Szene; wenn der junge Herr und die junge Frau im zweiten Anlauf endlich zum Zweck ihrer Begegnung gelangen, jubelt das Orchester mit Bachs Choral „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ – und dass hier ironisch ein Kirchenlied zitiert wird, dürfte fast jedem Besucher auffallen.

Ist „Reigen“ ein pessimistisches Stück? Oder hat es eine versöhnliche Botschaft?

AvP: Beides zugleich – die letzte Szene zwischen dem Grafen und der Dirne hat bei Schnitzler, aber vor allem auch in der Komposition von Boesmans etwas Schwebendes, positiv Hoffnungsloses – im Beckett'schen Sinn. Der aus dem Alkoholkoma erwachende Graf stammelt nur noch, die Rede zerbröseln wie in einem späten Text von Beckett: „Wie bin ich denn ...? Das Zimmer? Lulu? Nein ... nichts ...“. Diese Szene ist wie ein Epilog, es gibt nur noch das „Danach“, aber es ist das „Danach“ von etwas Ungewissem: Gab es in der Nacht einen Beischlaf oder nicht? Alles scheint sich in Nebel aufzulösen, und es gibt einen seltenen Moment von Harmonie, fast paradiesisch. Die letzten Worte des Stückes lauten: „Gute Nacht“ – der Graf muss sich korrigieren – „Ja freilich, guten Morgen. Guten Morgen.“ Die Sonne geht unter, und sie geht wieder auf. Es gibt immer die Hoffnung auf einen neuen Anfang. Oh les beaux jours.

Die Fragen stelle Malte Krasting.



Gabriel Arce (Soldat) und Inês Rocha Constantino (Stubenmädchen)

Man muss auch von den Dreckskerlen ergriffen sein

Philippe Boesmans über Freiheit beim Opernschreiben

Es gibt Dinge in meiner Musik, die sich von einer bestimmten Art zeitgenössischer Musik unterscheiden. Ich bin in einer etwas zwiespältigen Situation, die manchen Rigoristen Probleme bereitet. Deren ewige Frage ist: „Wohin geht die heutige Musik?“ In meiner Musik spiegeln sich aber nicht nur meine persönlichen Erfahrungen wider, also das, was ich gemacht habe, als ich jünger war; sie enthält auch Spuren meiner langen Auseinandersetzung mit älteren Opern. Diese Spuren treten vielleicht unbewusst in Erscheinung, sind aber stets präsent. In *Reigen* gab es bewusste Zitate, wie „Man töte diese Mücke!“, das sich direkt aus *Salome* inspiriert. (...) Einige sprechen von Collagen und Zitaten, ich würde dagegen eher von Anklängen oder Stilzitate reden. Dies gilt auch für die Behandlung des Tempos: Wenn man z. B. Musik aus früheren Zeiten spielt, die auf den Harmonieregeln der tonalen Musik beruht, endet ein Abschnitt notwendigerweise mit einer Kadenz, und es ist normal, dass man bei dieser Art von Schlusswendung etwas langsamer wird. Aber in der seriellen Musik gibt es keine harmonischen Anfangs- oder Endpunkte – es gibt ein Tempo, das ist alles. Ich bin in beiden Welten zuhause. Aber dabei handelt es sich sowieso nicht um eine Frage von Details, Tempo oder Klangfarben, sondern um eine Frage des allgemeinen Verständnisses. Und um eine Frage der absoluten Achtung gegenüber dem Drama, dem Werk als Ganzem.

Zweifellos hat sich mein Verhältnis zur Oper verändert. In der *Passion de Gilles* stimmte etwas nicht: Ich habe nicht wirklich eine Oper über die Figuren geschrieben, sondern über die Idee, dass die Oper an sich etwas Dekadentes ist. So wurden die Opernfiguren zum reinen Vorwand. Das hat sich mit *Reigen* geändert: Ich habe begriffen, dass man von seinen Figuren ergriffen sein muss, selbst von den „Dreckskerlen“, denn sie sind menschlich. (...) Ich weiß allerdings immer noch nicht, wie ich komponiere. Natürlich gibt es nicht nur den Instinkt. Es gibt bestimmte, immer gleiche Momente, nahezu Zwangsvorstellungen, die sich sozusagen hinter meinem Rücken in die Arbeit einschleichen. Häufig vergesse ich sie und entdecke sie erst nachträglich, wenn ich das Werk noch einmal durchgehe. Um arbeiten zu können, muss ich mich meist zuerst von diesen unwillkürlichen Reflexen befreien, die die technische Grundlage meines Schaffens darstellen. Obwohl inzwischen bestimmte Momente in meinem Schaffen feststehen und mein Kompositionsstil an sich sehr komplex ist, brauche ich so etwas wie permanente Unschuld, muss wie ein ewiger Student sein. Dies erklärt auch, warum ich so langsam bin und solche Schwierigkeiten habe, etwas zu Papier zu bringen. Aber ich habe keine Lust, das Ganze zu vereinfachen, wieder auf Regeln oder Rezepte zurückzugreifen, die leichter einzusetzen sind ... Das Erbe der Zeit des kämpferischen Puritanismus lastet meiner Meinung nach immer noch schwer auf der heutigen Musik. Wir brauchen Freiheit. Ich gehe einen Weg, den ich nicht näher definieren könnte – aber es ist mein Weg. Ich kann nicht über das reden, was ich tun werde; ich tue es einfach.



Gabriel Arce (Soldat) und Chelsea Kolić (Dirne)



Inês Rocha Constantino (Stubenmädchen) und Chelsea Kolić (Dirne)



Johannes Hubmer (Junger Herr) und Inês Rocha Constantino (Stubenmädchen)



Sejin Park (Junge Frau) und Audrius Martišius (Gatte)



Anne Reich (Junge Frau) und Johannes Hubmer (Junger Herr)



Konstantin Riedl (Gatte) und Vera Maria Bitter (Süßes Mädchen)



Bethany Yeaman (Süßes Mädchen) und Nutthaporn Thammathi (Dichter)



Ayşe Şenogul (Sängerin)



Himani Grundström (Sängerin) und Nutthaporn Thammathi (Dichter)



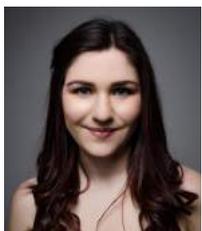
Jinseok Kim (Graf) und Ornella de Luca (Dirne)

Ornella de Luca



Ornella de Luca wurde in Brasilien geboren und erhielt dort ihren ersten Gesangsunterricht bei der Sopranistin Neyde Thomas. Sie wirkte bei Opernproduktionen wie *A Vovozinha* von der brasilianischen Komponisten Benedito Nicolau und *Gianni Schicchi* von Puccini mit. Im Juli 2013 begann sie ihr Studium an der Universität Mozarteum Salzburg mit Barbara Bonney und trat in der Opern *La Corona* von Gluck sowie *Der Schauspieldirektor* von Mozart auf.

Chelsea Kolić



Die kanadische Sopranistin Chelsea Kolić tritt seit ihrem siebten Lebensjahr öffentlich auf. Im Jahr 2016 absolvierte sie das Bachelorstudium Musik mit Hauptfach Gesang an der McGill University (Montréal, Kanada) in der Klasse der Sopranistin Joanne Kolomyjec. In der Saison 2018/2019 singt Chelsea ihre erste Rolle an der Universität Mozarteum in *Reigen* von Philippe Boesmans. Im Sommer 2018 kehrte Chelsea nach Lucca zurück, um in Mozarts *Le nozze di Figaro* die Rolle der Susanna zu singen.

Ihr Opernszenen-Repertoire umfasst die Rollen von Carolina (Cimarosas *Il matrimonio segreto*), Beth (Adamos *Little Women*) und Dater #16 (in der kanadischen Premiere von Micheal Chings *Speed Dating Tonight!*). Sie sang auch im Chor für Produktionen von Puccinis *La Bohème* und Mascagnis *Cavalleria rusticana* (Oper Hamilton, Kanada), John Blows *Venus und Adonis*, Rameaus *Pygmalion*, Mozarts *Le nozze di Figaro*, Donizettis *L'elisir d'amore* (Oper McGill, Kanada), Puccinis *Manon Lescaut* und Gáls *Das Lied der Nacht* (Theater Osnabrück). Zur Zeit singt sie im Salzburger Bachchor. Nach ihrem Bachelor-Abschluss erhielt Chelsea die Auszeichnung „Exzellenz in der Stimmführung“. Chelsea studiert Master Lied und Oratorium in der Klasse von Barbara Bonney und Wolfgang Holzmaier sowie Master Oper unter der Leitung von Gernot Sahler und Alexander von Pfeil.

Gabriel Arce



Gabriel Arce wurde in San Juan, Argentinien, geboren, wo er sein Gesangsstudium an der Nationalen Universität von San Juan absolvierte. Weiteren Gesangsunterricht erhielt er bei Fernando Lara. Seit 2016 studiert er in der Gesangsklasse von Mario Diaz an der Universität Mozarteum Salzburg. Er trat in Argentinien und Europa bereits in verschiedenen Rollen auf, u.a. als Don Ottavio (*Don Giovanni*), Tybalt (*Roméo et Juliette*), Spoletta (*Tosca*), Gastone (*La Traviata*), Goro (*Madama Butterfly*), El Remendado (*Carmen*), Ruiz (*Il trovatore*), Borsa (*Rigoletto*) und wirkte u.a. in Konzerten wie Mozarts *Requiem*, Rossinis *Petite Messe Solennelle*, Bruckners *Te Deum*, Camille Saint-Saëns' *Oratorio de Noël* und in Mozarts *Krönungsmesse* mit. 2018 war er in der Opernproduktion *La finta semplice* in der Rolle des Don Polidoro am Mozarteum zu sehen. Er ist Gewinner des „Fondo Nacional de las Artes 2016“ und des „Festival Mozart San Juan 2015“ Wettbewerbes. Er arbeitete mit Künstlern wie Emmanuel Siffert, Enrique Ricci, Jorge Fontenla, Gernot Sahler, Mario Benzecry, Gustavo Plis Sterenberg, Susana Frangi, Lucía Zicos, Felipe Hirschfeldt, Alexander von Pfeil, Lizzie Waisse und Willy Landin zusammen.

Ekaterina Bocharova



Ekaterina Bocharova 1991 in Moskau, Russland, geboren. Nachdem sie Klavierunterricht an der Musikschule erhielt, begann sie 2010 ihr Studium am Moskauer Staatlichen Konservatorium in der Klasse von Professor Boris Kudryavtsev und schloss es 2015 ab. Am Moskauer Staatlichen Konservatorium war sie u.a. in folgenden Produktionen zu sehen: im Jahr 2011 und 2015 in Tschaikowskys *Eugen Onegin* als Olga (Dirigent: Sergei Politikov, Regisseur: Nikolaz Kuznetsov) sowie 2014 in der Rolle der Lubascha in Rimski-Korsakows *Die Zarenbraut* (Dirigent: Pavel Lando, Regisseur: Nikolay Kuznetsov). Wettbewerbe: 2013 gewann sie den 2. Preis im internationalen Wettbewerb „Level of Skill“, 2014 den 1. Preis im internationalen Wettbewerb „Muse oft he world“, 2015 den 1. Preis im internationalen Wettbewerb „Theatrical Assembly“ sowie 2017 den 2. Preis im internationalen Wettbewerb „XVII Competition of Russian Romances names after Isabella Jurieva“ in Tallin, Estland. Meisterklassen: 2015 nahm sie an der Meisterklasse von Professor Nikolay Baskov in Moskau teil. Ekaterina studierte an der Vokalschule „Canta“ sowie derzeit an der Universität Mozarteum Salzburg am Institut für Oper und Musiktheater bei Gernot Sahler und Alexander von Pfeil sowie Gesang bei Mario Diaz.

Inês Rocha Constantino



Die portugiesische Mezzosopranistin Inês Rocha Constantino wurde 1994 geboren. Sie studierte von 2009 bis 2014 am Conservatório Regional de Palmela klassische Gitarre, Saxophon und Gesang und absolvierte von 2013 bis 2016 das Bachelorstudium Gesang an der Universidade de Aveiro bei Isabel Alcobia. Sie besuchte Meisterkurse bei Claire Vangelisti und João Lourenço sowie bei Marina Pacheco, Liliana Bizineche, Dmitri Bartagov, Paulo Ferreira, Nuno Dias, Susan Waters, Lucia Lemos, Wolfgang Holzmaier, Michèle Crider und Barbara Bonney. 2015 nahm sie die CD „Motetos de Natal e de Páscoa“ mit Giovanni Giorgi auf. 2016 gewann sie den 2. Preis beim Internationalen Musikwettbewerb „Cidade de Almada“ (Portugal). Sie war 2013 als Cherubino in *Le nozze di Figaro* zu hören, 2015 wirkte sie im Musical *The Wizard of Oz* mit und sang in Puccinis *Gianni Schicchi* die Rolle der Zita und in *Suor Angelica* die Rolle der Suora Zelatrice. 2016 trat sie im Musical *The little Mermaid* in der Rolle der Möwe auf. Sie studiert seit 2016 an der Universität Mozarteum Salzburg. Von 2016 bis 2018 war sie in der Opernklasse von Gernot Sahler und Alexander von Pfeil sowie in der Gesangsklasse bei Michèle Crider. Im Jänner 2017 sang sie die Rolle der Filipjewna in Tschaikowskis *Eugen Onegin*, im Juni 2017 die Rolle der Zita in *Gianni Schicchi*, danach war sie als Ruggiero in Händels *Alcina* an der Universität Mozarteum zu sehen, und im Mai 2018 sang sie die Rolle der Giacinta in Mozarts *La finta semplice*. Sie hat ihren Master Oper im Juni 2018 abgeschlossen. Seit Oktober studiert sie Master Lied und Oratorium in der Klasse von Pauliina Tukiainen sowie Gesang bei Mario Diaz.

Johannes Hubmer



Johannes Hubmer wurde 1995 in Linz geboren. Er erhielt seinen ersten Gesangsunterricht mit 16 Jahren am Adalbert Stifter-Gymnasium Linz bei Christine Pree-Wachmann. Zu dieser Zeit war er Mitglied im Coro Carissimi unter Michael Wruss und konnte unter anderem im Opernchor bei der Produktion *Der Schatzgräber* (Regie: Philipp Harnoncourt) erste Bühnenerfahrungen machen. Seit Oktober 2015 studiert er Gesang an der Universität Mozarteum Salzburg in der Klasse von John Thomasson. Zur selben Zeit wurde er Mitglied im Salzburger Bachchor und dem BachWerkVokal. Seine Leidenschaft gilt dem Kunstlied. Im September 2017 gab er seinen ersten Liederabend mit Schuberts *Die schöne Müllerin*. Für die Aufführung wurde er mit dem Talente-Förderungspreis „JuWel“ ausgezeichnet. Im Mai 2018 gab er sein Operndebüt in Mozarts *La finta semplice* in einer Opernproduktion des Mozarteums Salzburg. Neben seiner Gesangsausbildung erhielt er von 2008 bis 2014 Klarinettenunterricht. Nach seiner Schulausbildung diente er als Klarinetrist bei der Militärmusik Oberösterreich. Seit 2016 leitet er das Jugendorchester des Musikvereins Marchtrenk.

Sejin Park



Die in Korea geborene Sopranistin Sejin Park erhielt mit zehn Jahren Klavierunterricht. Mit dem Gesangsunterricht begann sie an der Sunhwa Arts School, danach studierte sie an der Ewha Womans Universität in Seoul. Sie sang die Rolle des Hänsel in Humperdincks *Hänsel und Gretel*. 2013 gewann sie den 1. Preis beim 26. International Student Musikwettbewerb. Sie nahm an Meisterkursen bei Janet Perry sowie Helen und Klaus Donath teil. Zurzeit studiert sie im Master Oper und Musiktheater an der Universität Mozarteum Salzburg in der Gesangsklasse von Michèle Crider sowie in der Opernklasse von Gernot Sahler und Alexander von Pfeil. Ab 2017 sang sie am Mozarteum die Rolle der Lauretta in Puccinis *Gianni Schicchi*, die Rolle des Oberto in Händels *Alcina* und die Rolle der Ninetta in Mozarts *La finta semplice*.

Anne Reich



Die 1992 geborene Sopranistin Anne Reich sammelte ab 2007 erste professionelle Erfahrungen als Solistin und Chormitglied im Bayerischen Landesjugenchor und arbeitete dort mit Dirigenten wie Mariss Jansons und Peter Dijkstra zusammen. Von 2011 bis 2014 studierte sie am Leopold-Mozart-Zentrum in Augsburg bei Gabriele Fuchs und Agnes Habereder-Kottler. Seit 2014 führt Anne Reich ihr Studium am Mozarteum in Salzburg fort. Aktuell studiert sie dort bei Michèle Crider im Master Oper und Musiktheater. Zusätzlich schloss die junge Sopranistin 2018 ihren Master Lied und Oratorium (Klasse Wolfgang Holzmaier) erfolgreich ab. Wichtige musikalische Einflüsse sammelte sie u.a. bei Kilian Sprau, Tanja d'Althann, Silvana Bazzoni Bartoli, Lorraine Nubar und Gemma Bertagnoli. Neben Rollen wie Belinda und Second Woman in *Dido und Aeneas* (Purcell), La Princesse in *L'Enfant et les sortilèges* (Ravel), Najade in *Ariadne auf Naxos* (Strauss), Oberto in *Alcina* (Händel) hört man die junge Sängerin auch immer wieder im Konzertfach. Sie zählt u.a. Bachs *Matthäuspassion*, *Weihnachtsoratorium*, *Magnificat*, Mozarts *Requiem*, Orffs *Carmina Burana* und Brahms' *Ein deutsches Requiem* zu ihrem Repertoire und war damit schon als Solistin zu hören. Außerdem ist sie seit 2014 Preisträgerin des „Bundeswettbewerb Gesang“ (Juniorkategorie).

Audrius Martišius



Der in Litauen geborene Bariton Audrius Martišius begann seine musikalische Ausbildung an der Mykolas Oginskis Kindermusikschule und setzte seinen musikalischen Weg am Stasys Šimkus Musikkonservatorium (Hauptfach Chorleitung) in Klaipėda fort. Anschließend studierte er Gesang an der Litauischen Musik- und Theaterakademie in Vilnius, wo er Partien wie Spinelloccio in Puccinis *Gianni Schicchi*, Elviro in Händels *Serse*, Belcore in Donizettis *L'elisir d'amore*, Zlatogor und Onegin in Tschaikowskis *Pique Dame* und *Eugen Onegin* sang. Audrius Martišius nahm an verschiedenen Wettbewerben teil, darunter auch an der litauischen TV-Show für junge Opernsänger „Arche des Triumphs“ und „Beatrice“, wo er den 2. Preis gewann. Seit 2012 studiert der Bariton am Universität Mozarteum. Zuerst in der Gesangsklasse Michèle Crider, zur Zeit in der Klasse Mario Diaz. Auf der Opernbühne des Mozarteums war er bereits als Schaunard in Puccinis *La Bohème*, als Brander in Gounods *Faust* sowie als Marco in Puccinis *Gianni Schicchi* zu sehen.

Konstantin Riedl



Der 1994 geborene Sänger Konstantin Riedl schloss im Juni 2017 seinen Bachelor Gesang an der Universität Mozarteum Salzburg mit Auszeichnung ab. Dem folgt ein Masterstudium in der Gesangsklasse von Andreas Macco und Fenna Kügel-Seifried sowie derzeit in der Opernklasse von Gernot Sahler und Alexander von Pfeil. Zusätzlich erhält er musikalische Impulse von Josef Wallnig, Wolfgang Brunner, Wolfgang Holzmaier und Hansjörg Albrecht. Im Januar 2018 beendete er sein Gesangspädagogikstudium mit den Schwerpunkten Violoncello (bei Susanna Riebl) und Neue Medien. Zu seinem Repertoire gehören zahlreiche Lieder, Oratorien und Messen. Szenisch war er unter anderem bei der Uraufführung von Klemens Verenos Trakl-Oratorium *An versteinerten Schwelle*, in *Limonen aus Sizilien* von Manfred Trojahn, als Dr. Blind in Strauß' *Die Fledermaus*, als Geolier in Poulencs *Dialogues des Carmélites*, als Simone in Mozarts *La finta semplice* und auf der Deutschlandtournee der Konzertdirektion Landgraf von Stephen Sondheims *Sweeney Todd* zu hören. Hinzu kommt eine rege Konzerttätigkeit in Deutschland und Österreich.

Vera Maria Bitter



Die in Bayern geborene Mezzosopranistin studiert Vera Maria Bitter im Masterstudiengang Oper und Musiktheater an der Universität Mozarteum Salzburg in der Klasse von Fenna Kügel-Seifried. Zuvor studierte sie im Bachelorstudiengang Gesang und Musiktheater an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar in der Klasse von Sabine Lahm. Sie debütierte im Juli 2018 in Nikolaus Brass' Oper *Die Vorübergehenden* an der Bayerischen Staatsoper, gastierte am Theater Nordhausen und Theater Erfurt und sang darüber hinaus den Hänsel in Humperdincks *Hänsel und Gretel* mit der Jenaer Philharmonie, Polly in Brittens *The Beggars Opera* mit der Landeskapelle Eisenach, die Tochter des Wirts in der Oper *Die Königskinder* von Humperdinck unter Sebastian Weigle und die Zita in Puccinis Oper *Gianni Schicchi*. Im Sommer 2019 wird sie im Rahmen der Bregenzer Festspiele in Massenets Oper *Don Quichotte* in der Rolle des Garcias debütieren. Solistische Konzertengagements im In- und Ausland führten sie unter anderem mit dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg und dem Orchestre Symphonique de Montréal unter Kent Nagano zusammen. Vera Maria Bitter ist Stipendiatin des Richard Wagner Verbandes Bayreuth.

Bethany Yeaman



Die schottische Mezzosopranistin Bethany Yeaman begann ihr Masterstudium Gesang im Jahr 2017 an der Universität Mozarteum Salzburg bei Barbara Bonney, nachdem sie ihren Bachelor am Royal College of Music, London, bei Dinah Harris abschloss. Sie studierte Lied bei Helmut Deutsch und setzt ihre Studien nun bei Wolfgang Holzmaier fort. Solistische Engagements führten sie in den Gasteig München, St. Michaelis in Hamburg, den Salzburger Dom und zu den Millstätter Musikwochen. Weitere Impulse erhielt sie unter anderem bei Meisterkursen mit Eiddwen Harrhy, Ron Morris und Sally Burgess. Bethany Yeaman ist Stipendiatin des Caird Trust.

Nutthaporn Thammathi



Der 1988 in Thailand geborene Tenor erhielt seine Gesangsausbildung am College of Music der Mahidol University in Thailand. 2010 wurde er mit dem 1. Preis der 11. Osaka International Music Competition ausgezeichnet. Er besuchte mehrere Meisterkurse österreichischer Gastdozenten in Thailand. Seit Oktober 2011 studiert er an der Universität Mozarteum Salzburg Gesang bei Mario Diaz. Im Juni 2013 gab er sein Debüt als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* in einer Aufführung der Opernklasse der Universität Mozarteum. 2012 gewann er den Grandi Voci Operngesangswettbewerb. 2013 wirkte er beim „Oper im Berg Festival“ Salzburg als Rodolfo in *La Bohème* sowie als Alfredo in *La Traviata* mit. Weiters trat er in zahlreichen Konzerten in Österreich und Deutschland auf. 2013 war er als Don José in der szenischen Produktion *Carmencita* an der Universität Mozarteum zu hören. 2014 wirkte er beim Neujahrskonzert der Bläserphilharmonie Mozarteum Salzburg im Großen Festspielhaus Salzburg mit. Weiters hatte er Auftritte in Mozarts *La clemenza di Tito* sowie in Gounods *Faust*, beides Opernproduktionen der Universität Mozarteum. Zudem war er u.a. als Rinuccio in Puccinis *Gianni Schicchi*, als Nerone in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* sowie als Assad in der Oper *Die König von Saba* von Karl Goldmark zu sehen.

Himani Grundström



Seit Oktober 2017 studiert die Sopranistin Himani Grundström an der Universität Mozarteum im Masterfach Oper. Im Rahmen des Studiums sang sie im Dezember 2017 die Rolle der Morgana in Händels *Alcina*. Im letzten Frühjahr verkörperte sie die Rolle der Rosina in der Oper *La finta semplice* von Mozart. Im September 2016 sang Himani Grundström das Sopransolo in Beethovens Chorfantasie (es spielte die Salzburger Camerata, geleitet wurde das Orchester von Rudolf Buchbinder). Bei der Mozartwoche 2016 sang sie eine Sopranpartie in Mendelssohn Bartholdys *Elias*. Das Konzert wurde vom ORF aufgenommen (es spielte die Salzburger Camerata unter der Leitung von Pablo Heras-Casado). Im Februar 2016 sang sie die Rolle von Bastienne in Mozarts *Bastien und Bastienne* mit dem Diabelliorchester, von Stephan Höllwerth dirigiert, in Salzburg und weiteren Städten.

Ayşe Şenogul



Ayşe Şenogul wurde 1991 in İzmir (Türkei) geboren und erhielt ersten Gesangsunterricht bei Sabahat Tekebaş. Ab 2009 studierte sie Gesang bei Birgül Su Açı am İzmir Dokuz Eylül University State Conservatory, wo sie 2014 abschloss. 2014/15 war sie Mitglied des Internationalen Opernstudios Gérard Mortier am Salzburger Landestheater. Derzeit studiert sie an der Universität Mozarteum Salzburg in der Klasse von Christoph Strehl. Zudem erhielt sie Unterricht von Alessandro Misciasci, Wolfgang Götz und Nicoletta Olivieri und nahm an Meisterkursen u. a. bei Selman Ada, Wieland Satter, Sylvain Souret, Anna Vani, Stefano Giannini, Renata Scotto und Roberto Scandiuzzi teil. Sie gewann den 1. Preis bei der 4th National Young Soloists' Competition 2011 und bei der 6th National Young Soloists' Competition 2013 sowie den Publikumspreis und Special Prize bei der 8th Leyla Gencer Singing Competition 2015. Ihre Konzerttätigkeit führte sie in die Türkei und nach Belgien, sie arbeitete mit Dirigenten wie Tulio Gargliardo, Antonio Pirolli, Adrian Kelly, Heiko Mathias Förster sowie dem Borusan Philharmonic Orchestra, dem İzmir State Symphony Orchestra und der Philharmonie Baden-Baden. Sie war 2017 an der Polnischen Nationaloper als Papagena in Mozarts *Die Zauberflöte* zu hören sowie 2018 in der Rolle der Violetta Valéry in Verdis *La Traviata* am Teatro Giuseppe Verdi Triest.

Daniel Weiler



Der 1990 in München geborene Bariton erhielt mit 16 Jahren Gesangsunterricht und wurde 2007 in den Bayerischen Landesjugendchor und später in die Bayerische Singakademie aufgenommen. Ab 2008 erhielt er Gesangsstunden bei Hartmut Elbert. 2011 begann er, in München Schulmusik zu studieren. Seit 2013 studiert er Gesang an der Universität Mozarteum Salzburg bei Christoph Strehl, seit 2017 ist er im Masterstudium Oper und Musiktheater bei Alexander von Pfeil und Gernot Sahler. Er wirkte als Solist bei Messen und Oratorien mit, u. a. mit dem Orchester „La Banda“. Mit dem Kammerorchester Wien war er in Haydns *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* 2015 bei den Neuberger Kulturtagen und 2016 im Wiener Konzerthaus zu hören. Im November 2017 trat er als Solist mit dem Münchener Bachchor und dem Franz Liszt Orchester in der neuen Philharmonie Budapest in Bachs Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott* sowie in Händels *Dettinger Te Deum* auf. Am Mozarteum war er als Tobias bei der Uraufführung von Klemens Verenos *An versteinerten Schwelle*, als Geolier in Poulencs *Dialogues des Carmélites* und als Bartolo in Mozarts *Le nozze di Figaro* sowie als Melisso in Händels Oper *Alcina* zu sehen. 2015 sang er in Salzburg und Madrid die Rolle des Adam in der Kammeroper *Adán de Eva* von Agustín Castilla-Ávila. 2017 sang er bei den Europatagen der Musik in Landsberg den Noah in Brittens Kinderoper *Noyes Fludde*.

Jinseok Kim



Der in Korea geborene Bariton Jinseok Kim erhielt mit sieben Jahren seinen ersten Klavierunterricht. Nach seinem Eintritt in den CBS Jugendchor nahm er Gesangsunterricht an der Gwangju Arts School, danach studierte er an der Chonnam National Universität in Gwangju. Im Mai 2010 war er in der koreanischen Oper *Mudeungdungdung* zu sehen, im September 2011 debütierte er als Marullo in Verdis *Rigoletto* und im März 2018 sang er *Alt-Wiener Faust A teuflische Hetz - literarisch und musikalisch* in München. Er nahm an Meisterkursen bei Natela Nicoli und Ronald Pries teil. Seit Oktober 2017 studiert er an der Universität Mozarteum Salzburg in der Gesangsklasse bei Andreas Macco sowie Lied und Oratorium bei Paulina Tukiainen.

Gernot Sahler



Gernot Sahler wurde in Trier geboren und absolvierte ein Studium an der Folkwang-Hochschule für Musik, Tanz und Theater in Essen in den Fächern Klavier und Dirigieren. Ab 1991 war er als Korrepetitor und Kapellmeister beim Theater Aachen, der Theater Philharmonie Essen und am Staatstheater Mainz tätig. Von 1996 bis 2003 war er 1. Kapellmeister und stellvertretender Generalmusikdirektor am Staatstheater Mainz und ab 1996 Dozent für Dirigieren und Leiter des Peter-Cornelius-Orchesters. Er war Dirigent von insgesamt 80 Musiktheaterproduktionen sowie zahlreicher Sinfoniekonzerte, vieler Uraufführungen und zahlreicher selbstmoderierter Jugendkonzerte. Von 2003 bis 2006 war er 1. Kapellmeister und stellvertretender Generalmusikdirektor am Theater Freiburg. Er erhielt eine Einladung zur Biennale in Venedig für die Musiktheaterproduktion und deutsche Erstaufführung am Theater Freiburg *Les Nègres* (Levinas). 2008/09 war er als Gastdirigent am Nationaltheater Maribor, Slowenien tätig. Gernot Sahler ist seit Oktober 2009 Professor für Orchesterleitung an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln. 2012 erhielt er eine Berufung zum Universitätsprofessor für die musikalische Leitung des Departments für Musiktheater an der Universität Mozarteum Salzburg.

Giulio Cilona



Giulio Cilona wurde 1995 in Sharon, USA geboren. Zunächst studierte er Klavier, Dirigieren und Komposition am Koninklijk Conservatorium Brüssel, anschließend Klavier bei Ewa Kupiec an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover. Er nahm erfolgreich an verschiedenen Klavierwettbewerben teil. Als Konzertpianist war er u. a. in Beethovens 2. Klavierkonzert, Gershwins Klavierkonzert und Strawinskys *Petruschka* zu erleben. Seine Konzerttätigkeit führte ihn nach Frankreich, Holland, Polen und Deutschland. 2013 spielte er die Erstaufführung seines eigenen *Piano Concertino* mit dem Europa Musa Orchestra, 2015 leitete er die Aufführung seines Miniatur-Balletts *Le Petit Chaperon Rouge* mit dem Odyssea Ensemble. Giulio Cilona studierte zudem Trompete bei Antoine Acquisto und Hervé Noël, Cembalo/Continuo bei Zvi Meniker sowie Orgel bei Jean-Luc Lepage. Er gab Konzerte in den Kathedralen von Freiburg und Verdun sowie in San Lorenzo, Florenz und in Saint-Nicolas, Genf. Am Genfer Opernstudio war er als Korrepetitor und musikalischer Assistent für die Produktionen von *Madama Butterfly*, *Rigoletto* und *Così fan tutte* engagiert. Derzeit studiert er Orchesterdirigieren an der Universität Mozarteum Salzburg bei Bruno Weil.

Alexander von Pfeil



Alexander von Pfeil studierte Musiktheater-Regie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei Götz Friedrich. Regiearbeiten führten ihn unter anderem nach Kiel, Düsseldorf-Duisburg, Meiningen, Bielefeld, Aachen, an die Deutsche Oper Berlin, an die Hamburgische Staatsoper, nach Freiburg, Oldenburg, Gelsenkirchen, Würzburg, Biel/Solothurn und Koblenz. Zu den von ihm inszenierten Opern gehören die großen Werke des Repertoires (*Orfeo ed Euridice*, *L'elisir d'amore*, *Carmen*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Rigoletto*, *Falstaff*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde*, *Rusalka*, *Madama Butterfly*, *Arabella*) ebenso wie eine Vielzahl seltener gespielter Werke und Raritäten (Piccinnis *La Cecchina*, *Donna Diana* von Reznicek) sowie Werke des 20. Jahrhunderts (von Schönbergs *Pierrot lunaire* über Weills *Die sieben Todsünden*, Britzens *The Rape of Lucretia*, Strawinskys *Oedipus Rex* und *Songbooks* von Cage) und Uraufführungen wie Sidney Corbetts *Ubu*. Seine jüngste Neuproduktion war im März 2018 *Das schlaue Füchlein* in Koblenz. Neben seiner Inszenierungstätigkeit ist er seit 2013 Dozent für Szenischen Unterricht an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt sowie im Bereich Regie an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin (Gastprofessor). Seit 2016 ist er Professor für Musikdramatische Darstellung an der Universität Mozarteum Salzburg und leitet dort eine Klasse im Master-Studiengang Oper und Musiktheater. Im Großen Studio der Universität Mozarteum Salzburg erarbeitete er bislang *Carmen*, *Eugen Onegin*, *Gianni Schicchi*, *Alcina* und *La finta semplice*.

Eric Droin



Eric Droin wurde 1992 in Salzburg geboren. Zuerst besuchte er den ‚Foundation Course‘ in Innenarchitektur und Graphik Design der New Design University in St. Pölten, bevor er 2012 in die Bühnenbildklasse der Universität Mozarteum unter Henrik Ahr aufgenommen wurde. Die erste praktische Arbeit entstand im Rahmen der Salzburger Festspiele 2014, wo er für das Young Directors Project *36566 Tage* eine Rauminstallation entwarf. Nach ein paar kleineren Projekten mit dem Salzburger Literaturkollektiv „Bureau du Grand Mot“ entstand 2016 mit Britten's *The Rape of Lucretia* seine erste praktische Opernarbeit (Regie: Hermann Keckeis, Bühne: Martin Hickmann) sowie die künstlerische Arbeit *How to Become Frida*, eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Werk Frida Parmeggianis. 2016 begann ebenfalls die Zusammenarbeit mit Regisseur Alexander von Pfeil, aus der 2017 Produktionen von Tschaikowskis *Eugen Onegin* und Händels *Alcina* hervorgingen (Kostüm: Anna Brandstätter). Bei den Salzburger Osterfestspielen 2017 hospitierte er beim Bühnenbildner Jens Killian in der Produktion von Wagners *Die Walküre* (Regie: Vera Nemirova). Im Sommer assistierte er im Rahmen der Salzburger Festspiele George Tsybin bei *La clemenza di Tito* (Regie: Peter Sellars).

Yea Eun Hong



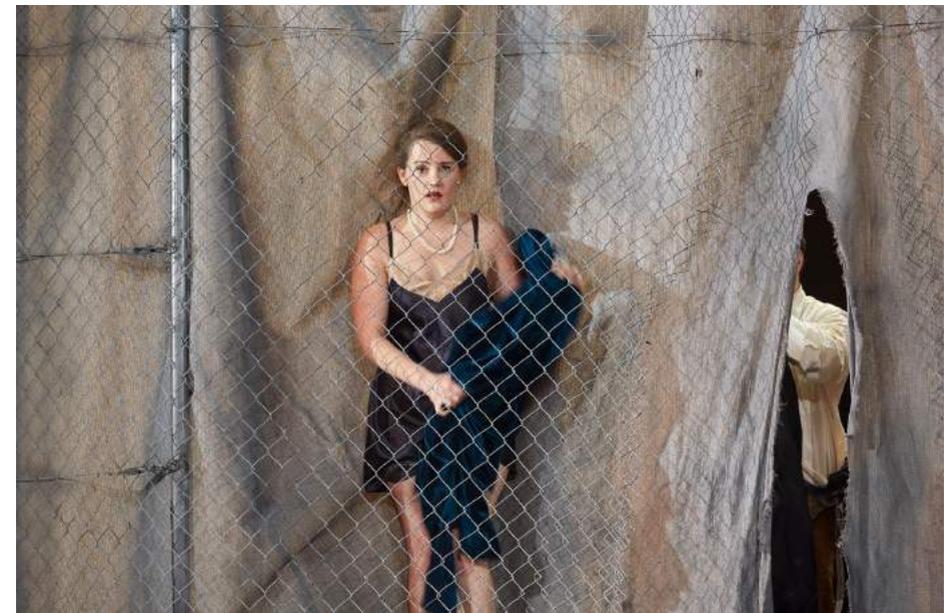
Yea Eun Hong wurde 1989 in Seoul (Südkorea) geboren. Mit 16 Jahren begann sie in Österreich ihre Gesangsausbildung, ehe sie 2010 im Fach Musik ihre Matura ablegte. Nach vier Jahren Architekturstudium in Aachen (Deutschland) kehrte sie zurück nach Österreich. Yea Eun Hong studiert derzeit im vierten Jahr Bühnen- und Kostümgestaltung an der Universität Mozarteum in Salzburg. Sie lebt und arbeitet in Salzburg und Südkorea.

Malte Krasting



Malte Krasting studierte Musikwissenschaft in Hamburg und Berlin, unter anderem bei Wolfgang Dömling. Er war als Dramaturg am Meininger Theater, an der Komischen Oper Berlin und an der Oper Frankfurt engagiert. Seit 2013 ist er in der Dramaturgie der Bayerischen Staatsoper beschäftigt. Er hat Produktionen von Regisseurinnen und Regisseuren wie Christine Mieliz, Roland Schwab, Christof Loy, Johannes Erath, Dmitri Tchernikakov, Andreas Kriegenburg, Romeo Castellucci und Amélie Niermeyer betreut.

Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Dirigenten Kirill Petrenko. Er unterrichtet außerdem an der Bayerischen Theaterakademie August Everding und hat in der Buchreihe „Opernführer kompakt“ eine Einführung zu *Così fan tutte* veröffentlicht.



Anne Reich (Junge Frau) und Johannes Hubmer (Junger Herr)



Johannes Hubmer (Junger Herr), Anne Reich (Junge Frau), Gernot Sahler (Musikalische Leitung), Agnieszka Lis (Szenische Assistenz), Alexander von Pfeil (Szenische Leitung)

Mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition AG, Wien, www.universaledition.com,
in Vertretung von Casa Ricordi S.R.L., Milano

IMPRESSUM

Redaktion:

Alexander von Pfeil / Malte Krasting

Layout:

Sophie Wenghofer

Fotos:

Judith Buss: S. 4, 5, 8 (unten), 17, 19, 20, 21 (unten), 22 (unten) und 35
Inês Rocha Constantino: S. 8 (oben), 12, 21 (oben), 22 (oben), 23 und 36