

Konstantin S. Schilowski
Pjotr I. Tschaikowski
EUGEN ONEGIN

Lyrische Szenen in drei Akten (sieben Bildern)

Text nach Alexander S. Puschkin
Musik von Pjotr I. Tschaikowski, op. 24

In russischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Eine Veranstaltung des Departments für Musiktheater in Kooperation mit dem
Department für Bühnen- und Kostümgestaltung, Film- und Ausstellungsarchitektur
und dem Orff-Institut für Elementare Musik- und Tanzpädagogik

Mittwoch, 25. Jänner 2017
Donnerstag, 26. Jänner 2017
Freitag, 27. Jänner 2017
jeweils 19.00 Uhr
Samstag, 28. Jänner 2017
17.00 Uhr

Großes Studio
Universität Mozarteum
Mirabellplatz 1

Besetzung

LARINA	Eleonora Fratus (25. / 27.) Charlotte Brooks (26. / 28.)
TATJANA	Anna Samokhina (25. / 27.) Anastasia Zaytseva (26. / 28.)
OLGA	Melissa Zgouridi (25. / 27.) Olga Levtcheva (26. / 28.)
FILIPJEWNA	Inês Rocha Constantino (25. / 27.) Ruzana Grigorian (26. / 28.)
LENSKI	Santiago Sánchez (25. / 27.) Vladimir Potansky (26. / 28.)
EUGEN ONEGIN	Darian Worrell (25. / 27.) Sergey Korotenko (26. / 28.)
TRIQUET	Markus Ennsthaller
GREMIN	Slavis Besedin (25. / 27.) Alexander Voronov (26. / 28.)
SARETZKI	Max Tavella (25. / 27.) Manuel Winckler (26. / 28.)
HAUPTMANN	Manuel Winckler (25. / 27.) Max Tavella (26. / 28.)

Sinfonieorchester der Universität Mozarteum

Chor der Universität Mozarteum

Tänzerinnen und Tänzer des Orff-Institutes für Elementare Musik- und Tanzpädagogik

Musikalische Leitung	Gernot Sahler (25./26./27.) Yuwon Kim, Adrian Sit (28.)
Szenische Leitung	Alexander von Pfeil
Bühnenbild	Eric Droin
Kostüme	Anna Brandstätter
Chorleitung	Alexandra Helldorff
Choreografie	Ruth Burmann
Musikalische Einstudierung	Julia Antonovitch, Dariusz Burnecki, Katia Borissova
Regieassistenz	Agnieszka Lis
Kostümassistenz	Amelie Ottmann
Sprachbetreuung	Stephanie Fediakov-Flögel
Maske	Jutta Martens
Bühnentechnik:	
Technische Leitung	Andreas Greiml, Thomas Hofmüller
Lichtgestaltung	Alexander Lähm
Bühnen-, Beleuchtungs-, Video-, Tontechnik und Werkstätten	Michael Becke, Sebastian Brandstätter, Markus Ertl, Rafael Fellner, Jan Fredrich, Markus Graf, Peter Hawlik, Anna Ramsauer, Martin Schwarz, Elena Wagner
Übertitel	Sasha Zarrabi

Pause nach dem 4. Bild



Anna Samokhina

Handlung

Erstes Bild

Auf dem Land. Die Gutsherrin Larina ergeht sich in schwermütigen Erinnerungen an ihre Jugend und eine unglückliche Liebe, Filipjewna, die alte Amme, hört ihr zu. Von fern erklingt der Gesang der Töchter Tatjana und Olga.

Die Ernte ist eingebracht, Bauern singen und tanzen für die Gutsherrenfamilie.

Olga macht sich lustig über die Versonnenheit ihrer Schwester Tatjana, die sich träumerisch in Büchern versenkt.

Der junge Dichter Lenski – bereits Olga versprochen – bringt einen unerwarteten Gast mit: Onegin, den Stadtflüchtling, der einen Onkel auf einem benachbarten Gut beerbt hat. Lenski stellt ihn den Damen vor.

Tatjana glaubt, in Onegin das Traumbild ihrer Sehnsüchte gefunden zu haben. Onegin zieht Lenski damit auf, dass er sich für die falsche Schwester entschieden habe, Tatjana sei viel schöner.

Die jungen Menschen kommen ins Gespräch.

Zweites Bild

Tatjana kann nicht schlafen, sie bittet Filipjewna, aus deren Jugendzeit zu erzählen. Auf Tatjanas Frage, ob sie damals verliebt gewesen sei, erwidert die Amme, so etwas gab es für ihresgleichen nicht, man hatte den zu heiraten, der für einen bestimmt war. Filipjewna fürchtet, Tatjana sei krank, das Mädchen gesteht ihr, sie sei verliebt.

Als Tatjana allein ist, schreibt sie an Onegin einen Liebesbrief.

Es ist Tag geworden, Tatjana bittet die Amme, den Brief Onegin bringen zu lassen.

Drittes Bild

Dorfmädchen singen.

Tatjana ist unruhig und fürchtet Onegins Ablehnung.

Tatsächlich bestätigt Onegins Erscheinen ihre Unruhe, denn er erklärt ihr, dass er nicht für die Ehe geschaffen, eine dauerhafte Liebe nicht seine Sache sei. Ihre Scham gipfelt in seiner Belehrung, sie möge sich mit vorschnellen Liebeserklärungen in Acht nehmen.

Viertes Bild

Tatjanas Namenstag wird gefeiert. Onegin hat schlechte Laune. Zunächst tanzt er mit Tatjana, dann aber die ganze Zeit mit Olga. Er will sich einen Spaß daraus machen und Lenski ärgern, weil er ihn auf das Fest geschleppt hat.

Tatjana erhält ein Ständchen von Monsieur Triquet.

Und wieder tanzt Onegin mit Olga, sogar den Kotillion.

Außer sich vor Eifersucht geht Lenski auf Onegin los, der Streit eskaliert und Lenski fordert Satisfaktion.

Fünftes Bild

Früh am Morgen. Lenski ist mit seinem Adjutanten Sarezki zur Stelle, Onegin lässt auf sich warten.

Lenski wartet, den Tod vor Augen.

Schließlich kommt Onegin, eine Versöhnung wird ausgeschlagen, man schreitet zum Duell.

Der tödliche Schuss trifft Lenski.

Sechstes Bild

Sankt Petersburg, zwei Jahre später. Fürst Gremin, ein wohlhabender und einflussreicher Offizier a.D., empfängt den entfernten Verwandten Onegin, der nach unstemem Reisen wieder die alten Kreise aufsucht.

Onegin wird einer alles überstrahlenden Erscheinung gewahr – in der Fürstin erkennt er Tatjana.

Gremin offenbart ihm seine große Liebe zu Tatjana, die ihn engelsgleich aus der gesellschaftlichen Leere, Heuchelei und Falschheit errettet habe.

Als der Fürst Onegin seiner Gemahlin vorstellt, reagiert Tatjana kühl und zieht sich zurück.

Es bleibt der zutiefst getroffene Onegin, von Liebe zur einst Zurückgewiesenen übermannt.

Siebentes Bild

Auf Onegins Bitten gewährt Tatjana ihm Audienz.

Onegin fällt ihr zu Füßen. Tatjana erinnert Onegin an die Schmach, die sie durch seine beherrschende Abweisung erlitten.

Sie wirft ihm vor, dass er sie jetzt als Fürstin begehre, als einfaches Mädchen sei sie ihm ja wohl nicht gut genug gewesen. Onegin, von ungekannter Leidenschaft getrieben, sucht Tatjana für sich zu gewinnen. Obgleich Tatjana ihm ihre Liebe gesteht, wehrt sie sich gegen sein Drängen. Sie hat ihr Wort einem anderen gegeben.

Alexander von Pfeil



Anna Samokhina, Markus Ennsthaller, Darian Worrell

Oswald Panagl A Dandy's Progress Stationen und Wegmarken einer literarischen Figur

I. Die Menschwerdung eines Typus

„Eine Krankheit, deren Ursache
man schon längst hätte herausfinden müssen,
ähnlich dem englischen Spleen,
kurz: die russische Melancholie
hatte nach und nach Besitz von ihm ergriffen.
Sich zu erschießen wollte er Gott sei Dank
nicht ausprobieren,
doch wurde er dem Leben gegenüber völlig kalt.
Finstern und blasierter wie Childe Harold
erschien er in den Salons.
Weder Gesellschaftsklatsch noch Boston
kein huldreicher Blick kein schamloser Seufzer,
nichts rührte ihn; von „nichts nahm er Notiz.“
(Puschkin, „Eugen Onegin“, I 38, Übersetzung von Kay Borowsky)

Eine Sorte seltsamer Einzelgänger war zu Beginn des 19. Jahrhunderts in die europäische Literatur eingetreten und geriet alsbald zu einer prägenden Spielart des romantischen Menschen. Melancholie, *ennui*, Überdruß oder – nach einer Wortprägung Heinrich Heines – Weltschmerz nannte sich jenes psychische Korsett, jene zwanghafte Befindlichkeit, die junge Männer als Seelenleiden überfiel und festhielt, sie ihrem Pflichtenmilieu entfremdete, an zugemuteten Aufgaben verzweifeln oder scheitern ließ und nicht einmal zu dauerhaftem Genuss befähigte.

Auch als *Byronismus* galt dieses gebrochene Lebensgefühl, dieses Wechselbad zwischen verstiegenen Erwartungen und ernüchternder Realität, diese zum Prinzip erhobene Sinnkrise, die ihre Patienten in die Einsamkeit, in aussichtslose Kriege, in die physische Selbsterstörung, ja in den Suizid getrieben hat. Denn der englische Lord George Gordon Byron hatte der zeitgeistigen Strömung in Kunst und Leben den wirkungsmächtigen Archetypus geliefert. Seine glänzende Begabung, seine berühmten Affären, seine hochfliegenden Pläne, seine Teilnahme am Freiheitskampf der Griechen und sein früher Tod nach körperlicher Erschöpfung (1824) inspirierten Goethe zur frühvollendeten Figur des Euphorion im zweiten Teil seines „Faust“-Dramas, zum „Genius ohne Flügel“, der sich als Sohn der klassischen Helena und des romantischen Faust in seinem unbändigen Streben nach dem Absoluten jäh zu Tode stürzt. Mit vielen seiner Kunstfiguren hat Byron Vorbilder gesetzt, vielzitierte Muster geschaffen und über Sprachgrenzen hinweg die literarische Produktion durchsetzt.



Sergey Korotenko

Sein Don Juan wird in der Umwertung des spanischen Originals vom skrupellosen Verführer zum nachhaltig Verführten. – Sein Manfred ist unter dem Eindruck einer geheimnisvollen Schuld mit sich und der Welt zerfallen und lässt sich mit einer unheilvollen Geisterwelt ein. In seinem einsamen Ende, dem sich Vergebung und Seelenfriede versagen, stirbt er gleichsam als unerlöster Bruder des Faust. – Childe Harold endlich, den verlorene Illusionen, Überdruß und Menschenhass in ein amorphes Reiseabenteuer treiben, wird in seiner monströsen Weltverachtung zum Leitbild einer enttäuschten Generation.

Über die Ursachen dieses penetrierenden Zeitgeists und wuchernden Lebensgefühls ist viel räsoniert und spekuliert, ist manches Kluge erdacht und geäußert worden: Der fällige Pendelschlag in die andere Richtung nach dem rationalen Oktroi der Aufklärung, ein Aufbegehren gegen den zunehmenden reaktionären Druck in der Politik, die Entlastungskrise nach dem Jahrzehnt der Befreiungskriege gegen Napoleon, die Rückbesinnung auf den wirkungsmächtigen Gefühlskult einer unvergessenen Epoche: Rousseaus Wiederkehr, Werther redivivus.

II. Spiegelungen – Tangenten – Reflexe

„Den Unterschied zwischen Onegin und mir
stelle ich immer gerne heraus,
damit ein spöttischer Leser
oder irgendein Herausgeber
eines raffinierten Pasquill,
wenn er meine Charakterzüge zusammenstellt,
nachher nicht schamlos wiederholt,
ich hätte hier mein eigenes Proträt zusammengeschmiert;
so wie Byron, der Dichter des Stolzes;
als ob es für uns ein Ding der Unmöglichkeit wäre,
über eine fremde Person ein Poem zu schreiben,
als ob wir das nur über uns selbst könnten.“
(Puschkin, „Eugen Onegin“, I 56)

Die Frage nach der realen Identität Onegins hat schon immer neugierige Gemüter beschäftigt. Und je deutlicher der Dichter Alexander Puschkin alle autobiographischen Züge programmatisch von sich gewiesen hat, desto hartnäckiger setzte sich der Verdacht fest, es handle sich bei diesem Versroman um ein verstecktes Selbstporträt. Denn in der Tat, es gibt eine Reihe von Konvergenzen, von verräterischen Spuren: da wie dort die Versetzung eines Großstadtmenschen in das ungewohnte Ambiente eines Landguts; ein vergleichbarer ironisch-satirischer Umgang mit dem Leben, ein kritischer Scharfblick auf menschliche Unzulänglichkeiten; die auffällig energische Distanzierung von einer literarischen Tradition, die gerade im „Childe Harold“ des Lord Byron unter einem fremden, imaginierten Namen



Melissa Zgouridi, Santiago Sánchez, Darian Worrell

eigenes Erleben, ja ganze Stränge der inneren wie äußeren Entwicklung chiffriert hat. Nicht zuletzt aber auch die wiederkehrenden Verweise auf die Nähe des Dichters zum Romanhelden, auf Vertrautheit mit seinem Wesen, seinen Vorzügen und seinen Schrüllen: „mein unverbesserlicher Narr“, „leb wohl, du seltsamer Gefährte“, „wohl liebe ich meinen Helden von Herzen“ heißen die häufig wiederkehrenden, variierenden Floskeln.

Und doch führt ein Insistieren auf dieser Frage, ein konsequentes Verfolgen dieses Indizienbeweises in die falsche Richtung und mündet in einen platten überholten Biographismus. Denn auch andere Figuren des Werkes erwecken authentische Assoziationen: Vor allem der junge Dichter Lenski mit seinen hochgesteckten Zielen, mit seinem Hang zu idealisierender Schwärmerei erinnert an eine Phase von Puschkins künstlerischer Entfaltung, die er freilich überwunden meint und mit dem Tod seines Poeten zu Grabe trägt. In der westlichen Orientierung dieses Jünglings, seiner Ausrichtung an Kant'schen Prinzipien, seiner Begeisterung für Schiller, aber auch in der weltfremden Überspanntheit seiner poetischen Ergüsse mag Puschkin Zustände und Episoden seiner subjektiven Adoleszenz beschworen, festgeschrieben und rückblickend bewältigt haben. Der Tod im Duell erscheint manchem Beobachter wie eine literarische Vorwegnahme, eine Vorahnung von des Dichters eigenem Lebensende.

Wie sehr sich Kunstfiguren aus der planenden Verantwortung ihres Schöpfers entfernen und befreien, mag ein Blick auf Tatjana, die weibliche Hauptgestalt und besondere Sympathieträgerin von Autor und Publikum erweisen. Ihr Verzicht auf ein spätes Lebensglück mit Onegin, den sie immer noch liebt, ihr Verharren in einer konventionellen Ehe, war seit jeher und ist bis heute der Gegenstand subtiler ethischer und ästhetischer Erörterung. So hat etwa der bereits zitierte Literaturkritiker Wissarion Belinski von einem fragwürdigen Festhalten an der Moral der Feudalgesellschaft geschrieben. Fjodor M. Dostojewski wiederum, der große Romancier der nächsten Generation, hat Tatjanas Entschluss positiv beurteilt, als einen Sieg der moralischen Verantwortung über den subjektiv-egoistischen Glücksanspruch gewürdigt. Und wie sieht Puschkin selbst diese Lebensentscheidung? Er entzieht sich einer biederen Aufrechnung von Motiven, einer oberflächlichen Dialektik von Gefühl und Vernunft, indem er die innere Logik von Tatjanas Wesen hervorhebt. Er entlässt damit die Kunstfigur in eine innere Freiheit. Die immanente Werkintention suspendiert den Autor von der Verantwortung für sein Personal.

Parallelen in der Entwicklung des Dichters Puschkin und seines Titelhelden Onegin lassen sich dennoch kaum übersehen. Wie der Verfasser – anders als Lord Byron – nicht außer Landes geht und in weltläufigen Abenteuern die Erfüllung sucht, verbleibt auch Onegin gegen die literarischen Vorbilder innerhalb seiner gesellschaftlichen Daseinsform, wählt die innere Emigration und kehrt nach seiner existentiellen Zerrüttung in die vertraute Heimatstadt zurück. Wie Puschkin erkennt und verachtet auch Onegin eine überlebte Adelsmoral, die zu sinnlosen Duellforderungen führt, und entfremdet sich einem hohlen Sozialdiktat, ohne dessen Normenkorsett ablegen zu können. Und dem allmählichen Erwachen teilnehmender Verantwortung, dem wachsenden mitmenschlichen Engagement der fiktiven Gestalt entspricht jene „Poesie der Wirklichkeit“ (Kirejewski), die Puschkin in jenem seltsamen „Gespräch zwischen Buchhändler und Dichter“ (1824) thematisiert, das wohl nicht zufällig an Goethes „Vorspiel auf dem Theater“ erinnert.

Parallelen, Tangenten, Korrespondenzen, Spiegelungen und Querbezüge sind im Übrigen nicht bloß ein vielschichtiges Problem der Produktionsästhetik. Wie Tschaikowskis Biographie im „Onegin-Jahr“ 1877 nachdrücklich beweist, greift auch die Rezeption eines beispielhaften Kunstwerks wirkungsvoll, mitunter fatal in die Lebensgeschichte eines empfänglichen Menschen ein.



Andriy Kovalyov, Hibiki Tsuji, Melissa Zgouridi, Vladimir Potansky, Tullio Garbari

III. Und das Ende?

„Glücklich, wer das Fest des Lebens frühzeitig
verließ, ohne den mit Wein gefüllten
Becher bis auf den Grund geleert zu haben;
glücklich, wer des Lebens Roman nicht zu Ende las
und sich plötzlich von ihm trennen konnte
wie ich mich von meinem Onegin.“
(Puschkin, „Eugen Onegin“, VIII 51)

„Schande! ... Wehmut! ... O welch ein bitteres Los!“ Mit diesen Worten verlässt Eugen Onegin am Ende von Tschaikowskis Oper die Szene, besser gesagt: „er stürzt davon“, wie es in der Regieanweisung heißt, und lässt sein weiteres Schicksal für den Theaterbesucher offen. Wird er sich umbringen? Wird er im Trubel von St. Petersburg Zerstreung suchen oder sich auf sein Landgut zurückziehen? Wird er Vergessen in einem tätigen Leben finden oder, wie viele vor ihm, seine Biographie aufzeichnen? Wir wissen es nicht, und wir sollen es nach dem ästhetischen Maßstab unserer Zeit wohl auch nicht erfahren. Die Vieldeutigkeit des offenen Ausgangs, der nur einen Handlungsstrang abschließt, ohne über den weiteren Lebensweg der Aktanten eigenmächtig zu befinden, erfährt heute menschliches Verständnis und genießt volle künstlerische Sympathie. Wir dürfen und sollen die Konsequenzen weiterdenken. Unsere (nach)schöpferische Phantasie wird nicht durch einen allwissenden Autor begrenzt oder beschnitten.

Vor genau hundert Jahren hat freilich der renommierte Wiener Kritiker und Musikologe Eduard Hanslick ganz anders empfunden und geurteilt. „Der Vorhang fällt. Wirklich zum letzten, zum allerletzten Mal? So spät es schon geworden, die Zuschauer sehen einander doch zweifelnd an, ob man fortgehen oder noch bleiben soll“ heißt es da ziemlich ratlos. Und in die recht positive Rezension tröpfeln nun einige unwirsche Anmerkungen: „Der Abschluß ist unbefriedigend; übers Knie gebrochen möchte ich sagen ... Dieses ungeschickte Ende, eigentlich ein nervöses Ohnmächtigwerden der Handlung, schadet dem Totaleindruck der Oper“. Selbst bei der Würdigung der Komposition kann sich Hanslick ein mokantes Wortspiel nicht verkneifen: „Also *Ende gut, alles gut* können wir von Tschaikowskis Oper nicht sagen; wohl aber *Ende nicht gut* und trotzdem alles Frühere voll Reiz und Interesse“. Den Ausruf „Ich kenne kein zweites Beispiel in der Opernliteratur“ können wir noch heute unterschreiben, freilich nicht als gereizten Vorwurf, sondern als aufrichtiges Kompliment für ein ebenso stimmiges wie sublimes Merkmal dramaturgischer Avantgarde.

Doch wie steht es mit dem Schicksal Onegins nach den Plänen und Vorstellungen seines Schöpfers und „Erfinders“ Puschkina? Nach dem glaubwürdigen Zeugnis eines Zeitgenossen hat der Autor zunächst überlegt, ihn auf einer Reise im Kaukasus umkommen zu lassen oder in die aufgeklärten Adelskreise der Dekabristen zu führen – zwei Varianten eines Scheiterns im Geiste der Zeit.

Der Ausdruck *progress* im Titel dieses Essays ist – durchsichtig genug – als spielerisches Zitat von William Hogarth, Wystan Hugh Auden und Igor Strawinski entlehnt. Wer die Handlung des Versromans und der Oper „Eugen Onegin“ fortspinnen will, sei schlicht auf die im Wörterbuch verzeichneten Bedeutungsvarianten dieses englischen Vokabels verwiesen: „schlimmes Überhandnehmen“, (veraltet) „Reise“, vor allem aber „Fortschritt“ und „Entwicklung“.



Anastasia Zaytseva



Anna Samokhina



Charlotte Brooks, Melissa Zgouridi, Ruzana Grigorian



Anna Samokhina, Inês Rocha Constantino

Fortspinnung einer russischen Melancholie

Gespräch mit Gernot Sahler und Alexander von Pfeil

Warum haben Sie sich für dieses Werk entschieden?

Gernot Sahler: Wir kamen fast nicht darum herum: Mit Stolz können wir sagen, dass zwei gleichwertige Besetzungen singen werden. Wir hatten nur ein wenig davor gezögert, da der letzte „Onegin“ hier am Mozarteum erst fünf Jahre her ist, inszeniert von dem leider verstorbenen Eike Gramss, einer Koryphäe des Mozarteums. Die Erinnerung daran ist hier immer noch sehr präsent.

Andererseits: „Eugen Onegin“ ist ein Werk, das Peter Tschaikowski ausdrücklich für junge Stimmen geschrieben hat, es war sein großer Wunsch, dass es am Moskauer Konservatorium uraufgeführt wird. Und wir sind in erster Linie ein Ausbildungsbetrieb und können es uns sozusagen leisten, im Gegensatz zu einem regulären Theater, die selben Stücke in kürzeren Zeitabständen herauszubringen.

Frage an den Regisseur: Ist es nicht besonders schwer, ein Stück, das so viele „ältere“ Menschen anbietet, mit so vielen jungen Sängerinnen und Sängern zu besetzen?

Alexander von Pfeil: Das ist natürlich eine besondere Herausforderung. Heutzutage ist es allerdings an den Opernhäusern – die unter einem ganz anderen finanziellen Druck stehen als früher – so, dass Ensemblemitglieder nicht mehr „alt“ werden dürfen, was ich aus verschiedenen Gründen sehr bedaure. Es kann Anfängern, sogar auf großen Bühnen, durchaus passieren, dass sie sehr alte Menschen darstellen müssen.

Der wunderbar weise Schauspiel-Sänger-Lehrer Gerd Heinz widmet in seinem Buch „Der Sänger als Schauspieler“ ein ganzes Kapitel dem Thema „alt auf der Bühne“. Für Gerd Heinz ist dies ein ganz wichtiger Baustein für die Schauspiel-Ausbildung des Opernsängers, und zwar nicht nur, um im ersten Engagement auch eine Njanja oder eine Larina darzustellen, sondern weil es ein Mittel ist, ein Bewusstsein für den ganzen Körper zu erlangen. Gerd Heinz nennt dies „Körperkunst“.

Bei meiner Kollegin Karoline Gruber und ihrer Inszenierung der „Carmélites“ konnte man im letzten Jahr eine Studentin erleben, die atemberaubend überzeugend eine alte Priorin am Stock verkörperte. Ich hatte den Besetzungszettel vorher nicht genau gelesen und war richtig überrascht, als ich hinterher feststellte, dass das gar keine alte Frau gewesen war, die ich auf der Bühne erlebt hatte. Genau das aber ist der Zauber von Theater!

Die Schulung der Vorstellung und Einfühlung, was die Metamorphose zu einem anderen Alter ausmacht, ist eine ganz elementare Schauspiel-Herausforderung.

Im Fall von „Eugen Onegin“ sogar umgekehrt: Ich habe die Tatjanas und Olgas ermutigt, ihre Figuren jünger zu denken, als sie sind.

Nun haben Sie beide es mit noch weiteren jungen Menschen zu tun. Sie Herr Prof. Sahler, mit einem blutjungen Orchester, und Sie, Herr Prof. von Pfeil, arbeiten bei Ihrer Inszenierung mit zwei Studierenden der Bühnenbildklasse zusammen.

AvP: Als ich vor zwei Jahren für „Carmen“ hier einsprang und innerhalb von nur wenigen Tagen mit Lisa Nickstat und Amelie Klimmeck mich über unsere Zusammenarbeit verständigen musste, muss ich gestehen: ich war in großer Sorge. In so kurzer Zeit ein Stück wie „Carmen“ für die ja gar nicht kleine Bühne des Großen Studios entwickeln. Und dann mit Studierenden, die womöglich mich gar nicht verstehen, die Dinge umsetzen wollen, die sie nicht können. Zumal es hier keine Kostümwerkstätten gibt, und die Kostümbildner alles selber herstellen müssen.

Ich hatte kurze Zeit Alpträume. Und dann das erste Telefonat mit den beiden. Ich habe geschildert, was meine Ansätze zu dem Stück waren, als ich es vor langer Zeit einmal inszeniert habe. Die beiden berichteten von ihrem Weg, den sie mit den beiden erkrankten Kollegen Keckeis und Gramss gegangen waren, für die sie jeweils bereits Bühnenkonzeptionen entwickelt hatten. Dann erwähnte ich im Telefonat, dass Lorca für mich wichtig für den Zugang für „Carmen“ sei. Es gab eine kurze Stille, daraufhin sagte Ameli: „Lorca finde ich spannend.“ Und ich spürte, dass sie das auch meinte. Ich war erleichtert: Jetzt wusste ich, dass wir eine gemeinsame Basis haben, aus der wir schöpfen können.

Ähnlich ist es mir nun mit meinen beiden Ausstattern Eric Droin und Anna Brandstätter ergangen: Die Mischung aus Neugier und einer erstaunlichen Bildung und Fähigkeit, Visionen und Bildwelten auf die spezifischen Möglichkeiten des Großen Studios zu übersetzen, haben mich sehr beeindruckt. Und mein Respekt ist gewaltig: Eine Chor-Oper wie „Carmen“ oder „Onegin“ auszustatten, bedeutet, dass über hundert Kostüme entworfen, geliehen oder genäht, angepasst, gefärbt, patiniert, anprobiert und sogar zwischendurch noch gewaschen werden werden müssen, und das schaffen dann zwei Studierende quasi im Alleingang?!

GS: Ich habe davor auch allerhöchste Hochachtung. Ebenso vor der Disziplin und Arbeitswilligkeit des Orchesters. Es ist etwas unerhört Erhebendes, wenn aus einer zunächst einmal komplex und schwierig zu spielenden Partitur Klang und Atmosphäre entsteht, jenseits jeglicher Routine. Und die Fähigkeiten der einzelnen Musizierenden hier am Mozarteum sind enorm. Dennoch, viele sitzen zum ersten Mal im Leben in einem Orchestergraben, man hört und sieht die Bühne nur teilweise, manchmal gar nicht und muss sehr flexibel reagieren.

Genau diese Fähigkeiten werden aber später von einem angehenden Orchestermusiker erwartet, das Probespieljahr auf dem Weg zu einer Festanstellung in einem Berufsorchester wird vor allem im Orchestergraben entschieden, hier schauen die KollegInnen, wie sich der (die) junge Aspirant(-in) „schlägt“, wie flexibel und locker er mit musizieren kann. Deshalb sind die Opernproduktionen am Mozarteum eben nicht nur für die Sänger sondern auch für die Orchestermusiker unverzichtbarer Bestandteil ihrer gediegenen und vollständigen Ausbildung. Wenn man sich klarmacht wieviele verschiedene Studienbereiche durch das

Gesamtkunstwerk Oper abgedeckt werden, ist dies eben nicht nur gut investiertes Geld, sondern geradezu eine ökonomische Investition.

Welchen Weg sind Sie gegangen? Die Rezeptionsgeschichte ist sicherlich erdrückend: Harry Kupfer mit Hans Schavernocho vor ziemlich langer Zeit an der Volksoper Wien, dann Willy Decker mit Wolfgang Gussmann in Köln, Konwitschny in Leipzig, Götz Friedrich an der Deutschen Oper, Andreas Homoki mit Hartmut Meyer an der Komischen Oper, Stefan Herheim in Amsterdam, Tscherniakow in Moskau, Warlikowski in München, Andrea Breth mit Daniel Barenboim und Martin Zehetgruber hier am Ort bei den Salzburger Festspielen, Barry Kosky kürzlich an der Komischen Oper, um nur einige Beispiele zu nennen.

GS: Zu der immer noch im Internet zu bewundernden Interpretation von Andrea Breth und Daniel Barenboim ist zu sagen, dass wir das große Glück haben, eine „unterirdische“ Verbindung dazu zu besitzen, die da heißt Julia Antonovitch. Sie ist Korrepetitorin hier am Haus, ist aber oft auch dann am Start, wenn Daniel Barenboim russische Opern dirigiert, bei den Salzburger Festspielen oder auch an der Berliner Staatsoper. Sie hat mich bei der musikalischen Einstudierung in vielen musikalischen Fragen hervorragend beraten und unterstützt, und ein wahres Wunder mit den nicht-russischsprachigen Sängern vollbracht – nicht zu vergessen auch die anderen, der russischen Sprache mächtigen PianistInnen Katia Borissova und Dariusz Burnecki, sowie die russische Chorleiterin Alexandra Helldorff, aber auch unser eigens dafür engagierter Russisch Coach Stephanie Fediakov-Flögel.

AvP: Es ist immer schwer, sich von der Interpretationsgeschichte frei zu machen. Letztlich hilft nur, zu versuchen, unbefangen das Stück zu lesen. Und der Reichtum, den dieses Stück bietet, ist ja gewaltig. Allein die Vorlage von Puschkin. Von der geistigen Dimension und Vielschichtigkeit her: wie ein russischer Faust. Und: Mich hat immer die Schilderung von Harry Kupfer fasziniert, welcher unmittelbarer, positiver Schock es für ihn gewesen sei, die Aufnahme von Rostropowitsch zu hören, Tschaikowski, entkleidet von jeglicher Sentimentalität, der pure Schrei der Verzweiflung.

Wie sah der konkrete Zugang für Sie aus? Was war der Weg Ihrer Konzeption?

AvP: Sehr früh, scheint mir, war uns klar, dass die Einsamkeit und Verlorenheit der Figuren eine große Rolle spielt. Dabei taucht dann natürlich sofort die Frage auf: wie das herstellen? Und dann ist es erst einmal das Übliche zwischen Ausstattern und Regisseur: man wirft eine Menge von Material zusammen, sichtet, verwirft, und findet – hoffentlich! Es tauchten Erinnerungen auf: Grübers legendäre Inszenierung von Tschechows „Auf der großen Straße“ an der alten Schaubühne in Berlin, eine Inszenierung, die ich nur vom Hörensagen kenne, das Bild davon hat sich mir aber eingebrannt. Bruchstücke meiner Erinnerung an eine großartige „Möwe“ von Gottscheff in Köln, oder die wunderbare Beschreibung von Jürgen

Rose, der für eine Tschechow-Inszenierung von Rudolf Noelte ein aufwändiges Treppenhaus mit unterschiedlich knarrenden Stufen auf die Seitenbühne bauen musste: Der sichtbare Raum blieb sehr oft leer, man hörte nur die Figuren im Nebenraum und Treppenhaus sich unterhalten, oder hörte ihr Kommen und Gehen über die Treppe. Es muss atemberaubend gewesen sein.

Man muss sich dann aber wiederum völlig loslösen von alledem und seinen eigenen Weg finden. Und ich war auch dieses Mal glücklich: Eric Droin und Anna Brandstätter haben mich mit Dingen, Ideen, Visionen von dem Stück überrascht.

Stufen tauchten auf in unseren Überlegungen, Hodlers „Die enttäuschten Seelen“ – gebückte Gestalten sitzen nebeneinander – war ein prägendes Bild für uns. Eric Droin hat mich schließlich mit dem nun erlebbaren Entwurf überzeugt, in dem er das Bild eines endenden Weges geschaffen hat, der mit seinen Stufungen immer wieder Möglichkeiten zum Verweilen und Verharren bietet. Die Figuren treten bei uns hinaus wie ins Freie, sie gehen aber auch in eine Sackgasse.

In dem Stück gibt es Zeitsprünge, den größten zwischen dem 5. und 6. Bild; zwei Jahre ist Olegin auf Reisen nachdem er Lenski im Duell getötet hat.

AvP: Und er kommt bei uns wieder, als ein anderer, gebrochener Mensch. Wir begegnen in Petersburg einer ganz neuen Welt. Diese Welt ist komplett anders, als die zuvor erlebte. Alexej Parin weist sehr klug auf den ursächlichen Gegensatz von dem „mütterlichen“ Russland zu dem von Zar Peter dem Großen gegründeten „westlichen“ Petersburg hin. Petersburg birgt sozusagen alle Fallen der westlich-dekadenten Welt.

Deshalb war unsere Überlegung folgende: Die Wärme fehlt in dieser Welt. Die Musik der Polonaise, die auf das im pianissimo verklingende Lenski-Todesbild folgt, hat ja einen fast brutalen, ja manischen Charakter – so hat es zumindest Rostropowitsch musiziert..

GS: ..und ich empfinde das ebenso.. Schostakowitsch kündigt sich da an.. es ist dennoch, glaube ich, ein Fehler auf die hochemotionale Musik Tschaikowskis noch zusätzliche Emotion draufzusetzen. B. W. Assafjew-Glebow formuliert es in seinem tief empfundenen Buch über „Eugen Onegin“ folgendermaßen: „Immer wieder überrascht von neuem dabei die große Ökonomie der Mittel...Das klassische Maß des Klanglichen bleibt stets gewahrt; dieses Maß aber besteht darin, dass nur die Tonart gewählt wird, die in dem gegebenen Augenblick die größte Ausdruckskraft der Streicher gewährleistet....Der Glanz und die Leichtigkeit des Tutti in der Polonaise, das Leuchten des Walzers, der Wirbel der Mazurka, alles das wird – neben dem gesunden Gefühl für die Gruppierungen der Instrumente – im Wesentlichen durch eine in der Wahrung des klassischen Maßes vorbildliche Behandlung der Streicher und durch ein kluges ‚Sich-Einhören‘ in das Orchester Glinkas erreicht“.



Audrius Martisius, Alexander Voronov, Thanapat Tripuvanantakul



Darian Worrell, Anna Samokhina

AvP: Um auf das Gremin-Bild zurückzukommen: Die so oft als Wunschkonzert-Nummer vorgetragene Gremin-Arie ist nicht nur „schön“, sondern weist tiefe Brüche auf. Der mächtige, von Krieg und Schicksal gezeichnete Gremin besingt ja eigentlich etwas furchtbar Schönes: Tatjana habe ihn errettet aus der Leere einer schrecklichen Welt. Er selbst, der ehemalige Militär, verletzt – vielleicht für immer, hat nur noch Tatjana, die er als Engel glorifiziert. Er ist für mich jemand wie „The Godfather“ von Coppola, im gefährlichen wie im positiven Sinn, vielleicht weiß er etwas von Tatjanas Vergangenheit. Er möchte bei uns herausbekommen: War da wirklich etwas zwischen meiner Tatjana und meinem früheren Freund Onegin? Wir haben das ursprünglich konzipierte Tanz-Polonaisen-Bild – oft mit Ballett-Einlage gezeigt – umgedeutet zu einem wahren Psychodrama.

Wir werden also bei der Gremin-Arie glücklicherweise kein Wunschkonzert erleben. Gibt es dafür ein happyend? Kann es das überhaupt bei dieser Geschichte geben, die ja davon lebt, dass das Ungefähre die Oberhand hat? Der Ausgang der Tschaikowski-Oper, wie auch des Puschkinschen Epos, ist ja ein offener.

AvP: Tatsächlich haben wir sehr mit dem Schluss gerungen – wie Tschaikowski auch, und immer wieder verschiedene Varianten ausprobiert. Ursprünglich hatte Tschaikowski geplant, daß Onegin sich am Ende umbringen sollte. Das hat er dann aber wieder verworfen. Allerdings klingt für mich in der gesamten Schlussbegegnung etwas Fatales mit, als ob Todesgeier präsent sind, fast kongruent zu dem finalen Duett von José und Carmen. Tschaikowski war ja bekanntlich ein großer Anhänger von Bizets Werk.

Unsere Lösung für den Schluss hängt mit Gremin zusammen, genaugenommen mit dem Mittelteil seiner Arie, die ja einen fast cholerisch-aggressiven Duktus hat. Kann so ein Mensch es dulden, dass seine heißgeliebte Frau sich heimlich mit einem anderen Mann trifft, der mutmaßlich eine wichtige Rolle in ihrem früheren Leben spielte? Wie reagiert so ein Macht-Mensch? Erleben wir hier vielleicht eine Fortspinnung jener Puschkinschen russischen Melancholie, die ihre zerstörerischen, fatalen Auswüchse erfährt? Für den Dandy Onegin gibt es auf jeden Fall keine Erlösung. Er, der viel zu spät die Liebe erkennt, erfährt, dass alles, was er anrührt, dem Untergang geweiht ist.

Aber wie endet das Stück nun bei Ihnen?

AvP: Ich antworte mit Hitchcock: „Eine Geschichte ist dann zu Ende erzählt, wenn sie die schlimmstmögliche Wendung genommen hat.“



Chor, Santiago Sánchez, Markus Ennstaller, Sarah Bröter, Melissa Zgouridi, Darian Worrell



Slavis Besedin, Audrius Martisius



Eleonora Fratus, Anna Samokhina



Chor, Eleonora Fratus, Melissa Zgouridi



Darian Worrell

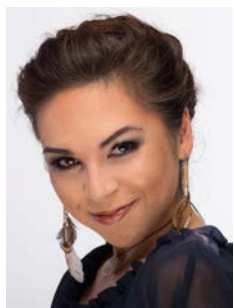
Eleonora Fratus – LARINA



Eleonora Fratus wurde 1993 in Brescia geboren. Im Alter von neun Jahren erhielt sie ihren ersten Gesangsunterricht. Mit 16 Jahren begann sie mit dem Gesangsstudium am Brescia Konservatorium „Luca Marenzio“, wo sie 2015 ihr Diplom unter der Leitung von Carla Maria Izzo erhielt. Sie besuchte Meisterklassen bei Francoise Ogèas, Eve Wolf und Federico Longhi. 2014 und 2015 wirkte sie als Solistin in Schuberts Messe in G-Dur mit und trat 2015 bei der Eröffnung der „Pietro da Cemmo“-Halle in Brescia auf.

Im Sommer 2015 nahm sie am Wettbewerb „Betalent“ teil, wo sie unter mehr als 80 Kandidaten ausgewählt wurde und unter den 15 Finalisten war. Ebenfalls 2015 nahm sie an „A fior d'acqua...mercati sul Garda“ teil, wo sie Lieder in Neapolitanischem Stil vortrug. Vor zwei Jahren gründete sie das Duo mit Klavier „Miele e Cerase“, mit dem sie zu verschiedenen Anlässen, vor allem Hochzeiten, zwischen Brescia und Bergamo auftritt. In April 2016 sang sie die Solo-Partie in Poulencs „Gloria“ unter der Leitung von Roberto Tolomelli. Zurzeit studiert Eleonora Fratus an der Universität Mozarteum Salzburg Oper und Musiktheater bei Gernot Sahler and Alexander von Pfeil sowie Gesang bei Barbara Bonney.

Charlotte Brooks – LARINA



Die schottische Mezzosopranistin Charlotte Brooks wurde 1994 geboren. Mit neun Jahren erhielt sie ersten Klavier- und Geigenunterricht, fünf Jahre später begann sie, diese beiden Instrumente sowie Gesang in Glasgow zu studieren. 2016 schloss sie ihr Bachelor-Gesangsstudium an der Universität Mozarteum Salzburg ab und befindet sich derzeit im Master-Studium. Sie durfte mit Künstlerpersönlichkeiten wie Simon Lepper, Rainer Trost und Ivor Bolton zusammenarbeiten.

Charlotte Brooks verkörperte bereits bei zahlreichen Opernprojekten Rollen wie Cherubino, Siebel, Barbarina, Marcellina und Amor. Außerdem tritt sie gerne mit Liedern oder Kirchenrepertoire auf.

Anna Samokhina – TATJANA



Die 1986 in Rjasan, Russland, geborene Sopranistin begann ihr Gesangsstudium mit 17 Jahren am dortigen Pirogow-College. Während des Studiums arbeitete sie am Musiktheater in Rjasan, wo sie u. a. die Rolle der Gräfin in „Le nozze di Figaro“ sang sowie in Operetten auftrat. Danach setzte sie ihr Studium in Moskau an der Staatlichen Akademie der Slawischen Kultur fort.

Im Opernstudio der Akademie trat sie als Kupava in „Schneeflöckchen“ von Rimski-Korsakow, als Euridice in Glucks „Orfeo ed Euridice“ sowie als erste Hexe in Purcells „Dido and Aeneas“ auf. Anschließend studierte sie am Wischnewskaja-Opernzentrum bei Elena Saremba. 2015 gewann sie den Grand Prix der Polish International Opera Competition.

Seit Oktober 2015 studiert sie an der Universität Mozarteum Salzburg Oper und Musiktheater bei Gernot Sahler und Hermann Keckeis sowie in der Gesangsklasse von Christoph Strehl. 2016 sang sie in Produktionen der Universität Mozarteum in Brittens „The Rape of Lucretia“ die Rolle des Female Chorus sowie in Mozarts „La finta giardiniera“ die Arminda.

Anastasia Zaytseva – TATJANA

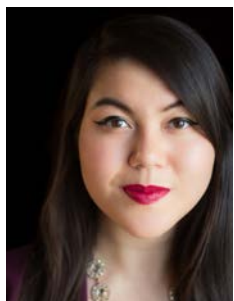


Die 1989 in Siktivkar, Russland, geborene Sopranistin studierte an der Russischen Akademie für Theaterkunst in Moskau, wo sie 2010 als „Schauspielerin für Musiktheater“ abschloss. Gesangsunterricht erhielt sie bei Araksia Davtyan. Seit 2010 studiert sie an der Universität Mozarteum Salzburg Gesang bei Mario Diaz, seit 2013 Oper und Musiktheater bei Gernot Sahler und Hermann Keckeis. Sie besuchte Meisterkurse bei Michèle Crider, Ingrid Kremling, Elisabeth Wilke, Margit Legler, Gabriella Tucci und Wolfgang Scheidt. Im März 2016 schloss sie ihr Masterstudium mit Auszeichnung ab.

2006 gewann sie den 1. Preis beim Gesangswettbewerb für junge Sänger in Estland und den 2. Preis beim Gesangswettbewerb für junge Sänger in Russland, 2011 den 3. Preis beim Wettbewerb zum Festival „Rübezah!“ in Polen. 2015 nahm sie am Pacific Music Festival in Sapporo teil, 2015/16 war sie Stipendiatin von „Live Music Now“ Salzburg, 2016 war sie im Rahmen der European Music Academy Gewinnerin von „The President of the EMA Prize“.

An der Universität Mozarteum war sie in folgenden Rollen zu erleben: Lisa in Tschaikowskis „Pique Dame“, Agathe in „Der Freischütz“, Marschallin in „Der Rosenkavalier“, Lady Magnesia in M. Weinbergs gleichnamiger Oper, Margarethe in Gounods „Faust“ und Micaëla in „Carmen“. Im August 2015 trat sie als Lina in Verdis „Stiffelio“ in München bei Opera Incognita auf. 2016 wirkte sie als Arminda in Mozarts „La finta giardiniera“ sowie als Mère Marie in Poulencs „Dialogues des Carmélites“ in Produktionen des Mozarteums mit.

Melissa Zgouridi – OLGA



Die brasilianisch-amerikanische Mezzosopranistin Melissa Zgouridi studiert an der Universität Mozarteum Salzburg Master Lied und Oratorium bei Michèle Crider, Thérèse Lindquist und Josef Wallnig. Das Bachelorstudium schloss sie im Mai 2015 an der Eastman School of Music in Rochester, New York bei Robert McIver ab.

Sie ist Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe und Stipendien, darunter das Fulbright Stipendium 2015/16, das Bev Sellars Memorial Gesang Stipendium 2015, der 1. Preis und Lynne Clarke Gesangspreis des Friends of Eastman Opera Gesangswettbewerbes

2014, der 2. Preis des Shirley Winston Rabb National Gesangswettbewerbes, der Bellini Preis des Orpheus Gesangswettbewerbes 2015 und der Nachwuchspreis des Internationalen Lions Gesangswettbewerbes der Festspiele Immling 2016.

Sie nahm als Young Artist an der Janiec Opera Company am Brevard Music Center teil, wo sie 2013 als Dame Quickly in „Falstaff“ und als Kaylee the Dating Coordinator in der Weltpremiere der Blackbox Oper „Speed Dating Tonight“ von Michael Ching sowie 2015 in der Rolle der Augusta Tabor in „The Ballad of Baby Doe“ (Moore) auftrat. Zu ihrem Opernrepertoire gehören Bastien in „Bastien und Bastienne“, Maddalena in „Rigoletto“, Mère Jeanne in Poulencs „Dialogues des Carmélites“ und Amastre in Händels „Serse“.

Neben Auftritten in der Oper sang sie als Solistin in kirchenmusikalischen Werken, darunter Händels „Messiah“, Haydns „Paukenmesse“, Bernsteins „Chichester Psalms“ und Vivaldis „Magnificat“.

Olga Levtcheva – OLGA



Die gebürtige Bulgarin Olga Levtcheva wuchs in Salzburg auf und studierte während ihrer Schulzeit Violine an der Universität Mozarteum. Neben dem Studium der Internationalen Betriebswirtschaft, welches sie in Wien absolvierte, genoss sie eine intensive private Gesangsausbildung bei der bulgarischen Sopranistin Milkana Nikolova. Unter anderem sammelte sie Bühnenerfahrung bei den Salzburger Festspielen als Trydo in Zemlinskys Oper „Der König Kandaules“ und als Elfe in „Ein Sommernachtstraum“.

Seit Oktober 2016 studiert Olga Levtcheva an der Universität Mozarteum Salzburg in der Gesangsklasse von John Thomasson.

Inês Rocha Constantino – FILIPJEWNA

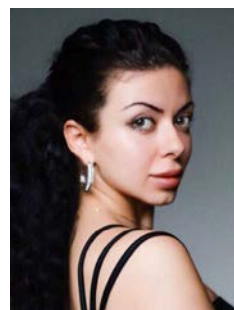


Die portugiesische Mezzosopranistin Inês Rocha Constantino wurde 1994 geboren. Sie studierte von 2009 bis 2014 am Conservatório Regional de Palmela klassische Gitarre, Saxophon und Gesang und absolvierte von 2013 bis 2016 das Bachelor-Studium Gesang an der Universidade de Aveiro bei Isabel Alcobia. Sie besuchte Meisterkurse bei Claire Vangelisti und João Lourenço sowie bei Marina Pacheco, Liliana Bizineche, Dmitri Bartagov, Paolo 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 Vecchia Zita und in „Suor Angélica“ die Rolle der Zelatrice. 2016 trat sie im Musical „The little Mermaid“ in der Rolle der Möwe auf. Inês Rocha Constantino studiert seit 2016 an der Universität Mozarteum Salzburg in der Klasse von Michèle Crider.

Ruzana Grigorian – FILIPJEWNA

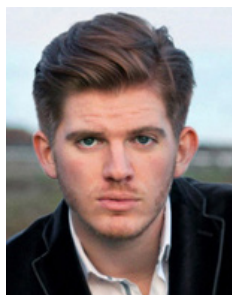


Die aus Moskau stammende Mezzosopranistin Ruzana Grigorian begann ihr Gesangsstudium im Alter von 16 Jahren an der Russischen Theaterakademie. Im Rahmen des dortigen Opernstudios wirkte sie in Purcells „Dido and Aeneas“ mit und sang die Rolle des Orpheus in Glucks „Orfeo ed Euridice“.

Sie absolvierte die Sommerakademie der Theaterakademie unter der Leitung von A. Kalyagina und nahm am Projekt „Scenes from the opera Carmen“ in der Rolle der Carmen teil. 2011 wurde sie eingeladen, am Moskauer Musiktheater die Rolle der Maddalena in „Rigoletto“ zu übernehmen.

Seit 2015 studiert Ruzana Grigorian an der Universität Mozarteum Salzburg Oper und Musiktheater bei Gernot Sahler und Hermann Keckeis. 2016 war sie als Bianca in Brittners „The Rape of Lucretia“ in einer Produktion der Universität Mozarteum zu sehen.

Santiago Sánchez – LENSKI



Geboren 1992 in Montevideo und aufgewachsen in Alicante, Spanien, studierte Santiago Sánchez Klavier am Konservatorium von Torrevieja und begann seine gesangliche Karriere in internationalen Chören, wie dem World Youth Choir, dem Euro Choir sowie dem Chamber Choir of Europe.

Mit 18 Jahren begann er ein Gesangsstudium am Konservatorium von Ontinyent, Valencia. 2013 trat er als Solist in Mozarts Requiem im Internationalen Auditorium von Torrevieja auf, in den folgenden Jahren führte er seine Aktivitäten als lyrischer Sänger fort und wirkte in kleinen Opernproduktionen sowie in spanischen Operetten und Musicals mit. Seit 2014 studiert er Gesang an der Universität Mozarteum Salzburg in der Klasse von Mario Diaz 2015 wirkte er in Beethovens 9. Sinfonie im Festspielhaus Füssen als Teilnehmer der Europa-Tage der Musik mit. 2016 war er in Mozarts „La finta giardiniera“ in der Rolle des Podestà in einer Produktion der Universität Mozarteum zu sehen. Im kommenden Februar wird Santiago Sánchez einen Lehrbuben in der Produktion von „Die Meistersinger von Nürnberg“ im Teatro alla Scala in Mailand singen.

Vladimir Potansky – LENSKI



Der 1988 in Moskau geborene Tenor Vladimir Potansky besuchte zunächst die Musikschule „L. Wlasenko“ in Moskau und danach die Staatliche Musikfachhochschule „A. Schnittke“ in Moskau, wo er von 2003 bis 2007 bei Anna Litowkina und von 2007 bis 2012 bei Alla Belousowa Gesang studierte. Meisterkurse besuchte er bei Tamara Sinyawskaja, Larisa Gergijewa und Vito Maria Brunetti. Seit 2015 absolviert er das Masterstudium Oper und Musiktheater an der Universität Mozarteum Salzburg in der Gesangsklasse von Michèle Crider.

Er gewann jeweils den 1. Preis beim Internationalen Wettbewerb „Islamey“, Moskau 2007 und beim 3. Internationalen Wettbewerb der Slawischen Musik, Moskau 2007 sowie jeweils den 2. Preis beim 9. Internationalen Gesangswettbewerb „Vivat, Pobeda!“, Moskau 2007 und beim 6. Wettbewerb des Operngesangs „Die silberne Stimme“, Moskau 2009.

Auf der Opernbühne sang er 2011 die Rolle des Wladimir Igorewitsch in Borodins „Fürst Igor“ und 2012 den Rodolfo in „La Bohème“, weiters war er 2014 als Capitano dei balestrieri in „Simon Boccanegra“ und als Gaidamak in „Semjon Kotko“ von Prokofjew u. a. im Bolschoi-Theater Moskau zu sehen. 2015 trat er in der Rolle des Nemorino in „L'elisir d'amore“ zusammen mit der Akademischen Staatsphilharmonie Moskau auf.

Darian Worrell – EUGEN ONEGIN



Darian Anderson Worrell stammt aus Speightstown, Barbados, und zog im Alter von elf Jahren in die USA. Er schloss seinen Bachelor of Science am Lehman College, Bronx, New York unter der Leitung von Osceola Davis-Smith und Diana Mittler-Battipaglia ab. 2009, während einer Konzertreise durch Deutschland, lobte die Zeitung „Die Stimme“ Worrells „weichen, charakteristischen Stil“ und nannte ihn einen „Meister seines Instruments in allen Facetten“. Im Februar 2015 sang er Beethovens „An die Ferne Geliebte“ am Bruno Walter Auditorium im Lincoln Center, New York als Mitglied des Con Brio Ensemble.

Im Juni 2015 war er in der ersten Wiederaufführung seit 1928 von Harry Lawrence Freemans Harlem Renaissance Oper „Voodoo“ in der Titelrolle des Ephraim an der Columbia University zu sehen. Bei der Internationalen Sommerakademie Mozarteum Salzburg besuchte er Meisterkurse bei Michèle Crider und Wolfgang Holzmaier. Derzeit ist er im Masterstudium Oper und Musiktheater an der Universität Mozarteum Salzburg in der Gesangsklasse von Michèle Crider. Im Dezember 2015 war er in der Mozarteum-Produktion der „Fledermaus“ als Dr. Falke zu sehen.

Sergey Korotenko – EUGEN ONEGIN



Der ukrainische Bariton Sergey Korotenko absolvierte 2013 sein Gesangsstudium am Glier-Institut für Musik in Kiew bei Tamara Koval. 2014 studierte er ein Jahr lang am Tschaikowski-Konservatorium in Moskau bei Piotr Skusnichenko. Seit Oktober 2015 studiert er an der Universität Mozarteum Salzburg Gesang bei Mario Diaz sowie Oper und Musiktheater bei Gernot Sahler und Hermann Keckeis.

Am Glier-Institut für Musik sang er u. a. die Rolle des Slook in Rossinis „La cambiale di matrimonio“, die Titelpartie in Tschaikowskis „Eugen Onegin“ sowie den Robert in Tschaikowskis „Jolanthe“. Am Tschaikowski-Konservatorium trat er als Graf in „Le nozze di Figaro“ auf. 2016 war er in Britten's „The Rape of Lucretia“ in der Rolle des Tarquinius in einer Produktion der Universität Mozarteum zu sehen.

Markus Ennsthaller – TRIQUET



Markus Ennsthaller erhielt ersten Klavier- und Gesangsunterricht am Musikum Salzburg. Parallel zu seiner Ausbildung in der von Mario Diaz geleiteten Gesangsschule „Canta“ begann er 2011 ein Germanistik-Studium an der Paris Lodron Universität Salzburg. Seit Oktober 2014 studiert er an der Universität Mozarteum Salzburg Konzertfach Gesang, zunächst im Vorbereitungslehrgang bei Michèle Crider, zurzeit im Bachelorstudium bei Andreas Macco.

In Opernproduktionen der Universität Mozarteum wirkte er als Alcindoro in Puccinis „La Bohème“, Dancaïro in Bizets „Carmen“, als Maler in „Senfsauce mit Ei“ von Johannes Brockt sowie als „Pederl“ in J. E. Eberlins „Das misslungene Doktorat“ mit. 2015 sang er die Rolle des Gabriel von Eisenstein in J. Strauss' Operette „Die Fledermaus“, 2016 wirkte er in Poulencs „Dialogues des Carmélites“ in den Rollen des Beichtvater und Kommissar mit.

Slavis Besedin – GREMIN



Der 1992 in Moskau geborene Bassist Slavis Besedin schloss sein Studium an der Russischen Akademie für Theaterkunst ab, wo er bei A. A. Barmak und N. I. Wasiljew studierte. Seit 2013 studiert er an der Universität Mozarteum Salzburg, zunächst bei Horiana Branisteanu, zurzeit in der Klasse von Bernd Valentin.

An der Russischen Akademie für Theaterkunst trat er u. a. in den Rollen des Rogoschin in Weinbergs „Der Idiot“ und Inigo Gomez in Ravels „L'heure espagnole“ auf. Weiters war er als Saretzki in „Eugen Onegin“, als Sauron in der Rockoper „Finrod“ von L. Botscharova und als Händler in „Rote Blume“ von N. Sydelnikov zu sehen. 2015 wirkte er als Ottone in Monteverdis „L'incoronazione di Poppea“ sowie als Zuniga in Bizets „Carmen“ in Produktionen der Universität Mozarteum mit, 2016 sang die Rolle des Collatinus in Britten's „The Rape of Lucretia“. 2016 erhielt er beim Internationalen Gesangswettbewerb „Accademia Belcanto“ Graz einen Preis für ein besonders edles Stimmtimbre und ein Preis für ausgezeichnete Bühnenpräsenz.

Alexander Voronov – GREMIN



Der 1992 in Russland geborene Bassist Alexander Voronov erhielt von 2009 bis 2013 seine musikalische Ausbildung am Moskauer Konservatorium. Seit 2013 studiert er an der Universität Mozarteum Salzburg in der Gesangsklasse von Mario Diaz.

2013 debütierte er in der Rolle des Simone in Puccinis „Gianni Schicchi“ in der Sommer Opera Bergen. 2015 war er als Seneca in Monteverdis „L'incoronazione di Poppea“ in einer Produktion der Universität Mozarteum zu erleben. Bei den Kinderfestspielen Salzburg sang er den Cuno in „Der Freischütz“. Als Konzertsolist wirkte er in Mozarts „Requiem“ und c-Moll-Messe, in Bachs Johannes-Passion sowie in Messen u. a. von Haydn, Schubert mit. Weiters sang er die Rolle des Caronte in Monteverdis „Orfeo“ im Carabinieri Saal der Salzburger Residenz.

Max Tavella – SARETZKI / HAUPTMANN



Max Tavella wurde 1996 in Turin geboren und erhielt mit elf Jahren ersten Gesangsunterricht bei Valeria Gasser. Er nahm mehrmals am Wettbewerb „Prima La Musica“ teil, wo ihm ein 2. Platz verliehen wurde. Seit 2015 studiert er Gesang an der Universität Mozarteum Salzburg bei Bernd Valentin. Seit 2012 ist er Mitglied des Landesjugendchores Südtirol. In Produktionen der Universität Mozarteum wirkte er im Dezember 2015 in J. Strauss' Operette „Die Fledermaus“ und 2016 in Poulencs „Dialogues des Carmélites“ in den Rollen des Kommissar und des Javelinot mit.

Manuel Winckler – SARETZKI / HAUPTMANN



Der in München geborene Bassist Manuel Winckler begann seine Gesangsausbildung mit 14 Jahren bei Hartmut Elbert. Seit seinem 18. Lebensjahr ist er Mitglied des Bayerischen Landesjugendchores, zusätzlich wurde er zwei Jahre lang durch den Bayerischen Musikrat im Rahmen der Bayerischen Singakademie gefördert. Nach seinem Abitur am Musischen Gymnasium im Fach Gesang sammelte er über ein Jahr Erfahrung in Konzert-, Theater- und Opernprojekten. 2016 sang er den Sarastro in einer Singspielfassung für Kinder von Mozarts „Zauberflöte“. Er besuchte Meisterkurse bei Susanne Eisch und Paul Phoenix. Seit Oktober 2016 studiert er an der Universität Mozarteum Salzburg Gesang in der Klasse von Andreas Macco.

Gernot Sahler – Musikalische Leitung



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.

Alexander von Pfeil – Szenische Leitung



Alexander von Pfeil studierte Musiktheater-Regie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei Götz Friedrich.

Regiearbeiten führten ihn u. a. nach Kiel, Düsseldorf-Duisburg, Meiningen, Bielefeld, Aachen, Berlin (Deutsche Oper), Hamburg (Staatsoper), Freiburg, Oldenburg, Gelsenkirchen, Würzburg, Biel/Solothurn und Koblenz.

Neben seiner Inszenierungstätigkeit ist er 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 (Gastprofessur).

Seit Oktober 2016 ist er Professor für Musikdramatische Darstellung an der Universität Mozarteum Salzburg (Nachfolge Hermann Keckeis). Im Großen Studio der Universität Mozarteum erarbeitete er bereits im Juni 2015 „Carmen“ von Georges Bizet.

Yuwon Kim – Dirigentin am 28.1.



Yuwon Kim wurde 1988 in Korea geboren. Sie absolvierte 2011 ihr Kompositions- und Dirigierstudium an der Seoul National University. Ab 2011 studierte sie bei Hans Graf, Karl Kamper, Hans Drewanz, Dennis Russell Davies, Jorge Rotter und Bruno Weil an der Universität Mozarteum Salzburg, wo sie ihr erstes Diplom mit Auszeichnung erlangte.

2014 und 2015 nahm sie am Aspen Music Festival teil und gewann dort den Robert Spano Conducting Prize. Des Weiteren besuchte sie Meisterkurse bei David Zinman, Bernard Haitink, Kurt Masur, Leonard Slatkin, Kenneth Montgomery und Marc Albrecht. Sie assistierte Yannick Nézet-Séguin und Jaap van Zweden bei den Rotterdamer Philharmonikern und Jac van Steen in der Opera North. Sie dirigierte bereits das Tonhalle Orchester Zürich, das Prager Symphonieorchester, das Aspen Festival Orchestra, das Niederländische Philharmonie Orchester, das Nord-Niederländische Orchester, das Sinfonieorchester St. Gallen, das Baltic Youth Philharmonic Orchestra beim Usedomer Musikfestival, die Bad Reichenhaller Philharmonie, das Plodiv Symphonieorchester der Staatsoper Bulgarien und das OENM (Österreichisches Ensemble für Neue Musik).

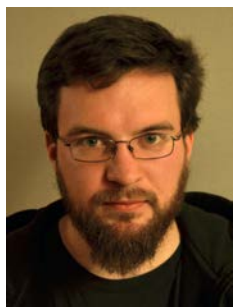
Adrian Sit – Dirigent am 28.1.



Adrian Sit wurde in Hong Kong geboren. Nach seinem Bachelor-Abschluss an der Hong Kong Baptist University folgte ein Master-Abschluss im Fach Dirigieren am Royal Conservatoire of Scotland unter der Leitung von Garry Walker und Alasdair Mitchell.

Er arbeitete als Dirigent bereits mit namhaften europäischen Orchester zusammen, u. a. mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Royal Scottish National Orchestra, dem Scottish Chamber Orchestra, der London Sinfonietta, dem St. James Orchestra und dem Philharmonischen Orchester Augsburg. 2015 wurde er zur Teilnahme am St. Magnus Festival Conductor's Course unter der Leitung von Sian Edwards eingeladen. Nach Hong Kong zurückgekehrt wurde er Leiter des Percussion Ensembles und Assistent des Brass Ensembles der Hong Kong Baptist University sowie der Hong Kong Wind Philharmonia Society. 2016 gewann Adrian Sit die International Conductors' Competition Augsburg. Seit Oktober 2016 studiert er im Post-graduate-Studium an der Universität Mozarteum Salzburg bei Bruno Weil.

Eric Droin – Bühnenbild



Eric Droin, geboren 1992 in Salzburg, besuchte zunächst den Foundation Course für Grafik Design und Innenarchitektur an der New Design University St. Pölten, bevor er 2012 das Studium für Bühnen- und Kostümgestaltung, Film- und Ausstellungsarchitektur an der Universität Mozarteum Salzburg begann.

2014 war er im Rahmen der Salzburger Festspiele am Young Directors Projekt „36566 Tage“ als Bühnenbildner tätig.

2016 wirkte er bei der Produktion der Universität Mozarteum von Brittens „The Rape of Lucretia“ als Kostümbildner mit.

Anna Brandstätter – Kostüme



Anna Brandstätter, geboren 1994 in München, hospitierte nach dem Schulabschluss für eine Spielzeit in der Kostümabteilung des Residenztheaters in München u. a. in Produktionen von Dimitter Gotscheff, Calixto Bieito und Amélie Niermeyer.

Seit 2013 studiert sie in der Klasse für Bühnen- und Kostümgestaltung, Film- und Ausstellungsarchitektur unter der Leitung von Henrik Ahr an der Universität Mozarteum Salzburg. Neben zahlreichen eigenen Arbeiten in Kooperation mit der Regieklasse des Thomas Bernhard Institutes und der Jungen Ulmer Bühne assistierte sie bereits am Landestheater Salzburg und am Theater an der Wien.

Ruth Burmann – Choreografie



Ruth Burmann ist seit 1999 Lehrbeauftragte im Bereich Tanz an der Universität Mozarteum Salzburg, beginnend an der Abteilung für Schauspiel und Regie und seit 2007 am Orff-Institut für Elementare Musik- und Tanzpädagogik.

Sie studierte Musik und Tanzpädagogik am Orff-Institut sowie Tanz und Choreografie an der Salzburg Experimental Academy of Dance. Diverse Weiterbildungen in Tanz und ergänzend in Spiraldynamik.

Sie leitete internationale Erasmus-Projekte für den Bereich Tanz

und hielt zahlreiche Workshops u. a. für Akzente Salzburg im Rahmen der Jugend- und Osterfestspiele („Peter Grimes“, „Pelléas et Mélisande“, „Ring der Nibelungen“). Sie war als Tänzerin u. a. tätig als Mitglied der Company von Susan Quinn, Robert Wechsler, Beda Perchte und Hubert Lepka. Als Choreografin arbeitete sie in künstlerischen Projekten zusammen mit Musikern, u. a. Benjamin Schmid, André Ruschkowski, Arabella Lorenz und Michael Mautner.

Sinfonieorchester der Universität Mozarteum Salzburg

Violine 1	Muhammedjan Sharipov, Alkim Onoglu, Manca Rupnik, Maria-Alexandra Bobeico, Galina Lanskaia, Tina Zajec, Chak Sum Chin, Jiman Wee
Violine 2	Alexandra Seywald, Therese Mitreuter, Esther Gutiérrez, Fan Wang, Yuwen Zhu, Visanee Vongvirulh, Olatz Marta Ruiz De Gordejuela Aguirre, Elia Antúñez
Viola	Silvija Čiuladyté, Stephen Huber Weber, Patrizia Messina, Guste Barbora Butvydaite, Vagif Alekperov, Veronika Halmay
Violoncello	Urban Marinko, Gustav Woche, Marius Malanetchi, Deniz Tozar, Ema Kobal, Vera Dickbauer
Kontrabass	Dominik Stepic, Zhelin Wen, Jan Špaček
Harfe	Cansu Sezal, Günes Hizlilar
Flöte + Piccoloflöte	Dominika Hucka, Jayoung Kim, Laura Amerstorfer
Oboe	Artemii Cholokian, Bryn Mir Williams
Klarinette	Richard Stanzel, Milena Keser
Fagott	Luka Mitev, Marat Khusanov
Horn	Markus Daxer, Susanna Gärtner, Alexander Holzmann, Riza Berkay Sen
Trompete	Christian Simeth, Per Hakon Oftedal
Posaune	Boldiszár Kiraly, Alexander Steixner, Christian Hemetsberger
Pauke	Philipp Gattringer
Orchesterbüro	Theresia Wohlgemuth-Girstenbrey

Chor der Universität Mozarteum

SOPRAN	Laura Barthel, Sarah Bröter, Alexandra Chernenko, Sophia Fischbacher, Dares Hutawattana, Electra Lochhead, Alina Martemianova, Silvia Moroder, Zsófia Szabó
ALT	Claire Austin, Ana Camilo, Anastasia Churakova, Lisa Kebinger, Erika Grigaityte, Forooz Razavi, Margherita Vacante, Sofia Vinnik
TENOR	Albert González, Richard Glöckner, Hesam Jabarimani, Andriy Kovalyov, Raul Rolón, Abraham Samino, Hibiki Tsuji
BASS	Bryan Chong, Aron Axel Cortes, Tullio Garbari, Hyunhoon Kim, Audrius Martisius, Hiroyuki Ohara, Thanapat Tripuvanantakul, Emil Emilov Ugrinov

Tänzerinnen und Tänzer

Theresa Donath, Johannes Eder, Petra Plattner, Marie-Theres Richtsfeld, Mirjam Stadler, Gintarė Valaitytė, Margaretha Zach

IMPRESSUM

Eigentümer und Herausgeber:
Universität Mozarteum Salzburg

Redaktion:
Alexander von Pfeil

Layout:
Elisabeth Nutzenberger

Textnachweise:
Oswald Panagl, A Dandy's Progress, Programmheft Wiener Staatsoper 1997,
gekürzte Fassung mit freundlicher Genehmigung des Autors.
Das Gespräch mit Gernot Sahler und Alexander von Pfeil führte Blanche Passetemps.

Fotos:
Christian Schneider

Druck:
Druckerei der Universität Mozarteum

Änderungen vorbehalten



Chor