



FALSTAFF

RARITÄT

DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG



Probenfoto

Balfe war eine der interessantesten musikalischen Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts ... er war ein sehr guter, hochintelligenter und kultivierter Musiker.

Thomas Beecham, 1951

Balfes „Falstaff“ wurde am 19. Juli 1838 vor einem stürmisch-begeisterten Publikum im Her Majesty's Theatre, London, zur Uraufführung gebracht. Zwar gab es von Seiten Balfes einige Versuche, seine Oper wieder zur Aufführung zu bringen, doch scheint es bis auf eine letztendlich nicht verifizierbare Aufführung 1856 im Pariser Théâtre des Italiens, keine weiteren Produktionen gegeben zu haben. Die deutsche Erstaufführung am Eduard-von-Winterstein-Theater in Annaberg-Buchholz im September 2022 ist somit wohl die zweite (!) Inszenierung dieser großartigen Oper überhaupt!

FALSTAFF

Oper in zwei Akten von Michael William Balfe
Libretto von S. Manfredo Maggioni nach Shakespeares Komödie
„The Merry Wives of Windsor“

Musikalische Leitung	Jens Georg Bachmann / Dieter Klug
Inszenierung und Ausstattung	Christian von Götz
Choreographie	Leszek Kuligowski
Chöre	Jens Olaf Buhrow / Daniele Pilato
Dramaturgie	Annelen Hasselwander / Lür Jaenike
Regieassistentz	Susi Žanić
Inspizienz	Manja Kretschmar
Hospitantz	Bêrîtan Akça

Pause nach dem 1. Akt

Aufführungsrechte:
Edition Valerie Langfield
<http://www.valerielangfield.co.uk/>

*Wir bitten um Verständnis, dass Foto- und Videoaufzeichnungen
aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.*

Falstaff
Rosa Ford
Mr Ford
Fenton, ein junger Gentleman
Annetta Page
Mr Page
Mrs Page
Mrs Quickly
Il bello Will
Robin
Das Pferd

Opernchor des Eduard-von-Winterstein-Theaters
Erzgebirgische Philharmonie Aue

László Varga
Bettina Grothkopf / Eunsoo Lee
Jason-Nandor Tomory
Wjatscheslaw Sobolev
Maria Rüssel
Jinsei Park
Heain Youn
Bettina Corthy-Hildebrandt
Nadja Schimonsky
Uli Heim
Christian Harnisch, Clemens Leibelt,
Lars Riedel

DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG PREMIERE AM 17. SEPTEMBER 2022

Abendspielleitung: Susi Žanić; Ausstattungsleitung: Martin Scherm; Technische Leitung: Silvio Bartl; Bühnenaufbau: Marcel Fischer; Beleuchtung: Enrico Beck; Ton: Henning Bathelt; Maske: Anja Roscher, Carolin Hein; Requisite: Heike Elster
Anfertigung der Dekoration und Kostüme in den Werkstätten des Eduard-von-Winterstein-Theaters unter der Leitung von Brigitte Golbs (Kostümabteilung), Annett Günther (Malsaal), Matthias Lüpfer (Tischlerei), Marcus Vogel (Schlosserei), Alexander Müller-Leichsner (Dekorationsabteilung).



Probenfoto

IL BELLO WILL AN SIR JOHN

Steh' auf, mein Falstaff, die Niederlage ist doch nur der Anreiz für den zweiten Versuch. Träume es nicht, sei es! Zaubere Falstaff, denn nur der Zauber hält unser Leben wach. Du weißt das wie kein anderer.

Die einzigen Grenzen, o mein stolzer Falstaff, den ich liebe, wie keine andere meiner Figuren, ob Deiner Sinnlichkeit, Deiner romantischen Unbedingtheit und Deiner Lust am Anderssein wegen – die einzigen Grenzen des Menschen liegen in seiner Phantasielosigkeit.

So fliege, stürme, brenne Falstaff, alter Junge, und verliere Dein Ziel nicht aus den Augen, Du Meister der Wort-Drechseleien, der poetischen Attacken und der blumigen Ausreden.

Ein Hoch auf alle, denen der bürgerliche Drang zur Mittelmäßigkeit die Luft zum Atmen nimmt und den Magen verdirbt. Ein Hoch auf alle, die anders sind und sein wollen. Denn Du, Falstaff, Du bist ihr König, Du Künstler! Habe Mut! Coraggio, mein Geliebter! Mein Falstaff!!

Christian von Götz

DIE HANDLUNG

Akt 1

Mr Ford und Mr Page diskutieren über Falstaff und seine Angewohnheit, Geld zu leihen und es nicht zurückzuzahlen. Falstaff kommt hinzu, er wundert sich, dass niemand ihm Geld leihen will. Page geht daraufhin Falstaff heftig an. Ford versucht die beiden Streithähne zu beruhigen. Falstaff lässt seinen Diener Briefe an Mrs Ford, Mrs Page und Annetta, Mrs Pages Tochter, überbringen.

Als Mrs Ford den anzüglichen Brief Falstaffs gelesen hat, ist sie über die anmaßende Art des beleibten Ritters empört. Als sie von Mrs Page und Annetta erfährt, dass auch diese einen ähnlichen Brief erhalten haben, ist sie schließlich aber doch amüsiert. Alle drei planen, sich an Falstaff zu rächen.

Auch Ford und der junge Fenton haben von Falstaffs Briefen erfahren. Ford beschließt, sich zu verkleiden, um herauszufinden wie ernst Falstaffs Absichten sind.

Mrs Quickly trifft sich mit Falstaff und übergibt ihm eine Nachricht von Mrs Ford: Falstaff solle sich am nächsten Morgen in ihrem Haus einfinden. Mrs Quickly erwähnt ebenfalls, dass auch Mrs Page seinen Brief erhalten habe, aber dass es keine Möglichkeit für ein Treffen gäbe.

Nun erscheint der verkleidete Ford und stellt sich als Mr Bach vor. Er bietet Falstaff Geld, damit dieser für ihn um die schöne wie tugendhafte Mrs Ford werbe. Falstaff nimmt sofort an und prahlt damit, dass er bereits eine Verabredung mit der Dame habe.

Fenton spricht mit Mr Page über seine Liebe zu Annetta. Er denkt an die schöne Zeit, als er und Annetta sich das erste Mal begegneten und sich auf den ersten Blick ineinander verliebten.

Als Falstaff bei Mrs Ford erscheint, beginnt er sofort mit ihr ganz ungeniert zu flirten. Doch plötzlich kommt Annetta und verkündet, dass Mr Ford auf dem Weg nach Hause sei. Man beschließt, dass Falstaff sich im Wäschekorb verstecken soll.

Von Eifersucht getrieben veranstaltet Ford eine wilde Suche durch das ganze Haus, die jedoch ergebnislos bleibt. Als man in den Wäschekorb schaut, ist Falstaff wie durch Zauberei verschwunden.

Akt 2

Falstaff versucht es erneut bei Mrs Ford. Diese ist sehr aufgeschlossen und bietet an, er möge sich verkleidet um Mitternacht mit ihr in Windsor Forrest treffen.

Mrs Quickly trifft sich heimlich mit Annetta und erklärt ihr, dass sie alle ihre Freunde und Freundinnen nach Windsor Forrest einladen soll, um noch ein letztes Mal Falstaff einen großen Streich zu spielen. Auch der eifersüchtige Ford soll in Kenntnis gesetzt werden.

Punkt Mitternacht erscheint der maskierte Falstaff freudig zum sehnsüchtig erwarteten Rendezvous. Als plötzlich eine Gestalt auftaucht umarmt er sie lüstern, nur um festzustellen, dass es sich um Mr Bach alias Mr Ford handelt.

Der verwirnte Falstaff wird nun von ihm fremden Personen wild umschwirrt und gerät in Panik. Man zerrt an ihm, beraubt ihn seiner Verkleidung, so dass er endgültig erkennen muss, wer er wirklich ist und nicht, wer er gerne wäre. Reumütig bekennt er, dass dies Abenteuer für ihn eine Lektion gewesen sei, an die er sich sein Leben lang erinnern werde.



FALSTAFF IM MUSIK-KOMÖDIANTISCHEN SINNSTRUDEL

LÜR JAENIKE IM GESPRÄCH
MIT REGISSEUR CHRISTIAN VON GÖTZ

LJ: Es ist doch erstaunlich, dass Shakespeares wunderbare Komödie „The merry Wives of Windsor“ im deutschsprachigen Raum extrem selten gespielt wird.

CvG: Ja, und dass dagegen aber viele Vertonungen des Werks existieren, von denen zwei wiederum sogar Repertoire-Klassiker des deutschen Stadttheaters geworden sind: „Die lustigen Weiber von Windsor“ von Otto Nicolai und Giuseppe Verdis „Falstaff“. Es scheint so, als ob unsere Zuschauer_innen und Theatermacher_innen die Musik brauchen, um dieses Werk wertschätzen zu können. Meine erste Annäherung an den Stoff war herauszufinden, woran das liegen könnte.

Shakespeare soll angeblich von Elisabeth I. den Auftrag bekommen haben, das Stück zu schreiben, weil die Königin, die aus „Henry IV“ bekannte Figur des Falstoffs in einem komischen Stück erleben wollte.

Shakespeare hat dafür dann eine Schwank-Dramaturgie entworfen, die im Vergleich zu der genialen Komplexität seiner „großen“ Komödien ungewöhnlich schlicht und schablonenhaft erscheint: der Liebhaber im Wäschekorb, der eifersüchtig rasende Ehemann, die Brief-Intrige, der Mummenschanz im Wald, den der geistreiche Falstaff merkwürdiger Weise nicht durchschaut. Shakespeare hat sich bei der Konzeption des Werks offensichtlich für etwas anderes interessiert, als für den holzschnittartigen Plot. Nämlich für die Sprache. Liest man das Werk, taucht man in ein Meer der verrücktesten Sprachverwirrung und der poetischen Spracherfindungen ein: Jede Figur hat einen eigenen hochinteressanten Dialekt oder überschüttet die Leser_innen (wie im Fall von Falstaff) mit einem Schwall geistreicher poetisch-verrückter Sprachbilder. Das macht das Klima des Werks aus, und dieses ist außerdem extrem progressiv in Bezug auf Geschlechterbilder, durch seinen gesellschaftskritischen Blick auf Bürger

und Adelige sehr politisch, vor allem aber ist es im besten Sinne verrückt und anarchisch.

Liegt hier der Grund für das fehlende Interesse der Deutschen an dem Stück? Ist es einfach zu wild und nur mit schöner Musik bekömmlich?

Fest steht, dass eine Vertonung des Stoffs nur gelingen kann, wenn ein musikalisches Äquivalent für die anarchische Abgedrehtheit der Vorlage gefunden wird. Verdi hat das Problem genial umschifft, in dem er den „Falstaff“ zu einer existenzialistischen Tragikomödie umgedeutet hat. Otto Nicolai hat hingegen nur die Schwankhandlung komponiert und den Stoff damit zum biedermeierlichen Butzenscheiben-Komödchen mit schöner Musik heruntergebrochen. Dieses spezifische Klima des poetischen Wahnsinns, das in diesem Stoff steckt, hat keiner komponiert. Mit Ausnahme von Michael William Balfe.





Was waren Balfes Mittel?

Von Rossini lernte er die Kunst der großen Stretta, die einen musiktheatralischen Sinn-Strudel auslöst, in dem alle Figuren mit ihren verschiedenen Zielen und Haltungen virtuos durcheinandergewirbelt und hinterher nahezu besinnungslos zurück in ihre Situation geworfen werden. Die Stretta hat hier immer einen Punkt, an dem sich im wilden Kreisen der Musik der dramatische Sinn auflöst und die Szene „gaga“ wird. Das ist aber auch der Punkt, an dem das Stück komödiantisch „abhebt“. Rossini hat diese Punkte. Balfe hat sie auch. Und da ist er im Falle von „Falstaff“ ganz dicht bei Shakespeare.

Wie war Dein Ansatz bei der Regie?

Mir wurde schnell klar, dass die Regie bei der Theatralisierung des Klavierauszugs von „Falstaff“ wiederum ein Äquivalent für Balfes musikalische Umsetzung der Shakespeare-Sprach-Verrücktheit bieten muss: Genauso wie Shakespeare und Balfe habe ich mich weniger für den Schwank interessiert, als für das komödiantisch-anarchische Klima des Werks.

Was bedeuten die Anspielungen auf den Zirkus?

Der Zirkus ist hier weder Metapher, noch geht es um eine reale Verlegung der Handlung ins Zirkusmilieu, vielmehr ist der Zirkus für die einzelnen Figuren ein Sprungbrett zum Abheben, um die situative Höhe, die durch Balfes Musik gesetzt ist, erreichen zu können. Er ist eine Meta-Ebene des komödiantischen Wahnsinns.

Warum hast Du die Secco-Rezitative gestrichen?

Die Secco-Rezitative habe ich im Vergleich zu den Arien und Ensembles als verhältnismäßig uninspiriert und träge empfunden. Es kann gut sein, dass sie gar nicht von Balfe sind, sondern z. B. von einem Schüler. Das wäre ja nicht unüblich gewesen. Um die Handlung in diesen Passagen zu verdichten und um eine Brücke zum nicht an die italienische Original-Sprache gewöhnten hiesigen Publikum zu schlagen, habe ich mich entschieden, sie durch die betreffenden Passagen im Shakespeare-Original zu ersetzen. Die habe ich dann zusammen mit der Schauspielerin Nadja Schimonsky neu übersetzt und als One-Woman-Szenen inszeniert. Nadja spielt eine hinzugefügte Figur, die ich „Il Bello Will“ genannt habe.



Probenfoto

„Der schöne Will“. Das ist Shakespeare selbst?

Natürlich spielen wir mit dieser Assoziation. Es ging mir um die Aufhebung der Grenze zwischen Autor und Figur. Will, der Autor im Kostüm eines Zirkusdirektors, verliebt sich in den von ihm selbst kreierten Falstaff. Der Dichter verliebt sich in die eigene Figur und versucht, ihn zu retten, die eigene Geschichte zu verändern. Das wollte ich theatralisieren.

Du hast im Finale auf Wald und Feen verzichtet. Warum?

Windsors „lustige Weiber“ und Männer wollen sich an Falstaff rächen und ihn für sein radikal anti-bürgerliches Leben bestrafen. Ich habe mich gefragt, was für Falstaff wohl der schlimmste Alptraum wäre, in den sie ihn zwingen könnten, und ich dachte mir, es müsse wohl ein miefiges Büro und ein „Nine-to-five-Job“ sein. Die Bürger ertragen Falstaffs anarchisches Wesen und sein „freies“ Leben nicht und „entzaubern“ ihn. Sie „verbürgerlichen“ ihn. Das ist der Alptraum, der auf Falstaff im Finale wartet.

MUSIK, DIE 150 JAHRE NICHT GEHÖRT WURDE

LÜR JAENIKE IM GESPRÄCH MIT VALERIE LANGFIELD,
HERAUSGEBERIN DER NEUAUSGABE VON BALFES „FALSTAFF“

Beschäftigen Sie sich speziell mit der Bearbeitung von Werken von Michael William Balfe oder allgemeiner mit der Schaffung von Aufführungsmaterial für unbekannte oder fast vergessene Werke? Wie sind Sie auf Balfes „Falstaff“ aufmerksam geworden oder wurden Sie gebeten, gerade dieses Werk zu bearbeiten?

Ich bearbeite eine Menge Opern – aber immer britische! Die erste, die ich herausgegeben habe, war eine andere Oper von Balfe – „The Maid of Artois“, im Jahr 2004. Danach trat eine wunderbare Musikerin namens Una Hunt, die in Dublin lebt, an mich heran, um „Falstaff“ zu bearbeiten und ein komplettes Aufführungsmaterial für eine konzertante Aufführung der Opera Ireland anlässlich des zweihundertsten Geburtstags von Balfe im Jahr 2008 zu erstellen. Das Interessante daran war, dass das Werk auf Italienisch war – Balfe schrieb seine Opern normalerweise auf englische Texte.

Wie war die Ausgangssituation bei „Falstaff“? Die Oper wurde nach ihrer Uraufführung wahrscheinlich nie wieder aufgeführt. Welche Quellen standen Ihnen zur Verfügung? Wurde die Oper jemals veröffentlicht, zumindest in Teilen, d. h. als Klavierauszug oder Partitur, Orchesterstimmen? Und wenn ja, hat etwas davon den Test der Zeit überlebt?

Es gab einen Klavierauszug, der um 1838 veröffentlicht wurde, und es gab die autographe Partitur – das Manuskript wird in der British Library in London aufbewahrt –, doch diese war überarbeitet worden, und die letzte Seite fehlte, so dass es einiges zu rekonstruieren gab. Sonst gab es nichts – es gab keine Orchesterstimmen, doch dies ist normal, denn es ist sehr selten, dass Orchesterstimmen die Zeiten überstehen. Es gelang mir für die Neuedition, eine Kopie des Klavierauszugs und der Manuskriptpartitur zu bekommen. Ich benutze hierfür die Notationssoftware Sibelius, ein

Textverarbeitungsprogramm, aber für Musik – und erstellte so eine neue Partitur und einen neuen Klavierauszug sowie die Orchesterstimmen.

Welche Schwierigkeiten gab es? Was musste alles beachtet werden?

Ich habe bei meiner Arbeit einige interessante Dinge gefunden! Fentons große Arie im 2. Akt steht im Manuskript in einer hohen Tonart, weil sie für Rubini, einen sehr hohen Tenor, geschrieben wurde, aber im Klavierauszug wurde diese Arie tiefer transponiert, damit sie für einen ‚normalen‘ Tenor besser zu bewältigen ist! Das Finale war überarbeitet worden, so dass es eine Version der autographen Partitur und eine des gedruckten Klavierauszuges gab. Dies gab mir die Möglichkeit, zwei Versionen zu erstellen, so dass ein Ensemble zwischen beiden wählen kann. Es dauert in etwa zwei Jahre, um eine neue Partitur aus dem Quellenmaterial zu erstellen – das ist harte Arbeit, aber auch ein großer Spaß. Ich erinnere mich noch gut daran, wie ich bei der Arbeit an Falstaffs Eingangsmusik gelacht habe, als ich bemerkte, wie herrlich pompös sie ist. Es gibt einem auch ein gutes Gefühl zu wissen, dass man die erste Person ist, die diese wunderbare Musik nach über 150 Jahren wieder einmal hört.

Haben Sie einen Verleger für die Oper?

Nein – ich ziehe es vor, das Aufführungsmaterial direkt zur Verfügung zu stellen. Es ist sehr bereichernd, in direktem Kontakt mit den Menschen zu stehen, die diese herrliche Musik aufführen werden.

Was wünschen Sie sich für Ihre Neuausgabe (oder gar Erstausgabe)? Und was wünschen Sie sich für diese wunderbare Oper?

Das Wunderbare an der Herausgabe dieser Werke ist das Wissen, dass sie damit aufgenommen und aufgeführt werden können. Sonst bleibt die Musik in einer Bibliothek und verstaubt ungehört. Das ist ein großer Verlust! Balfe ist vor allem für „The Bohemian Girl“ bekannt, aber ich glaube nicht, dass diese Oper seine beste Musik enthält. Ich würde mich freuen, wenn mehr Werke von Balfe aufgeführt würden und wenn er als sehr guter Komponist, der es blendend verstand, für die Opernbühne zu schreiben, anerkannt würde.

BALFE UND DIE ENGLISCHE OPER

Michael William Balfe (1808 – 1870), der bei weitem fruchtbarste aller Opernkomponisten in England, war von Mitte der 30er bis Mitte der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts tätig und schuf in diesem Zeitraum 21 englische, drei französische und vier italienische Opern. Insbesondere Balfes kompositorische Leistungen zwischen April 1843 und November 1844 sind in den Annalen der englischen Oper unerreicht. Damals erlebte die Pariser Opéra Comique zwei Premieren, die von „Le Puits d'Amour“ im April 1843 und die von „Les Quatre Fils Aymon“ im Juli 1844, zwei weitere fanden in London statt. Eine davon, „The Bohemian Girl“ (uraufgeführt am Drury Lane Theatre am 27. November 1843), gehört zu den erfolgreichsten englischen Opern überhaupt. Die andere, „The Daughter of St. Mark“ (genau ein Jahr später im selben Theater aufgeführt), war Balfes zweiter und letztlich erfolgloser Versuch, die traditionelle landesweite Antipathie gegen vollständig gesungene Opern in englischer Sprache zu überwinden. Balfes erste englischsprachige Oper „The Siege of Rochelle“ (1835) machte ihn über Nacht berühmt. Sein letztes vollendetes Opernwerk war „The Sleeping Queen“ von 1864. Die dazwischenliegende Schaffensperiode im Bereich der englischen Oper teilt sich in drei Phasen, die eng mit den Umständen der Londoner Theaterwelt verknüpft sind, insbesondere mit dem wechselhaften Schicksal des berühmten Alfred Bunn als Theaterleiter. Bunn versuchte, Drury Lane zum Wegbereiter der englischen Oper auszurichten, wobei er sich eng am Vorbild der Pariser Opera orientierte. Er hatte damit keinen einhelligen Erfolg. Bunn wurde begünstigt durch die begeisterte Aufnahme populärer Werke, hauptsächlich derer von Balfe, fiel jedoch der Theaterpolitik, unternehmerischen Risiken und mangelnder staatlicher Unterstützung zum Opfer, so dass Bunn drei Amtsperioden am Drury Lane Theatre jedes Mal in einem finanziellen Desaster endeten. Die Zähigkeit, mit der er sich immer wieder erneut ins Bühnengetümmel warf spricht für sich. Ebenso augenscheinlich ist der Effekt, den er auf die Entwicklung der englischen Oper des 19. Jahrhunderts hatte. Während Bunn's erster Abwesenheit versuchte sich Balfe selbst erfolgreich als Theaterleiter mit dem Ergebnis, dass Balfe London verließ und sich in

Paris aufhielt, bis Bunn's Schicksal sich gewendet hatte. Die neue Oper zum Anlass von Bunn's Rückkehr nach Drury Lane war „The Bohemian Girl“. Ihr folgte eine Reihe von weiteren Opern Balfes, jedoch erzielte keines der Werke aus den letzten Jahren von Bunn's Wirken einen vergleichbaren Erfolg.

Kein anderer britischer Komponist hatte es je geschafft, für gleich zwei der angesehensten Opernhäuser der Welt zu schreiben: Her Majesty's Theatre in London (eine Bühne, die auf italienische Opern spezialisiert war) und die Pariser Opéra – die Werke, die Balfe hierfür komponierte, waren „Falstaff“ (1838) und „L'Etoile de Seville“ (1845). Im weiteren Verlauf seiner Karriere arbeitete er mit Francesco Maria Piave zusammen, Verdis Librettisten, um mit ihm „Pittore e Duca“ (1854) für das Teatro Comunale in Triest zu schaffen.

Die Welt der italienischen Oper war Balfe seit langem vertraut. Er war mit Rossini und Bellini bekannt, und seine ersten Opern waren bereits Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts in Italien inszeniert worden, als sich der aus Dublin gebürtige junge Mann noch auf eine Karriere als Bariton vorbereitete. Er war ein ausgezeichneter Sänger, sein Repertoire umfasste eine Anzahl Rossini-Partien, darunter auch den Iago in „Otello“, den er 1834 mit dem berühmten Mezzosopran Maria Malibran als Desdemona an der Mailänder Scala darbot. Später sang er in Aufführungen seiner eigenen Opern, Übersetzungen einzelner Opern von Bellini und Donizetti sowie in der ersten englischsprachigen Version von Mozarts „Zauberflöte“.

Das Komponieren ging Balfe eindeutig leicht von der Hand, allerdings häufig auf Kosten der Aufmerksamkeit, die dramatischen Effekten und Details gebührt. Wie andere Komponisten griff er bei der Stoffwahl gerne auf zeitgenössische französische Opern und Ballette zurück. Mindestens elf von Balfes englischen Werken (darunter das berühmte „Bohemian Girl“) beruhen auf französischen Quellen.

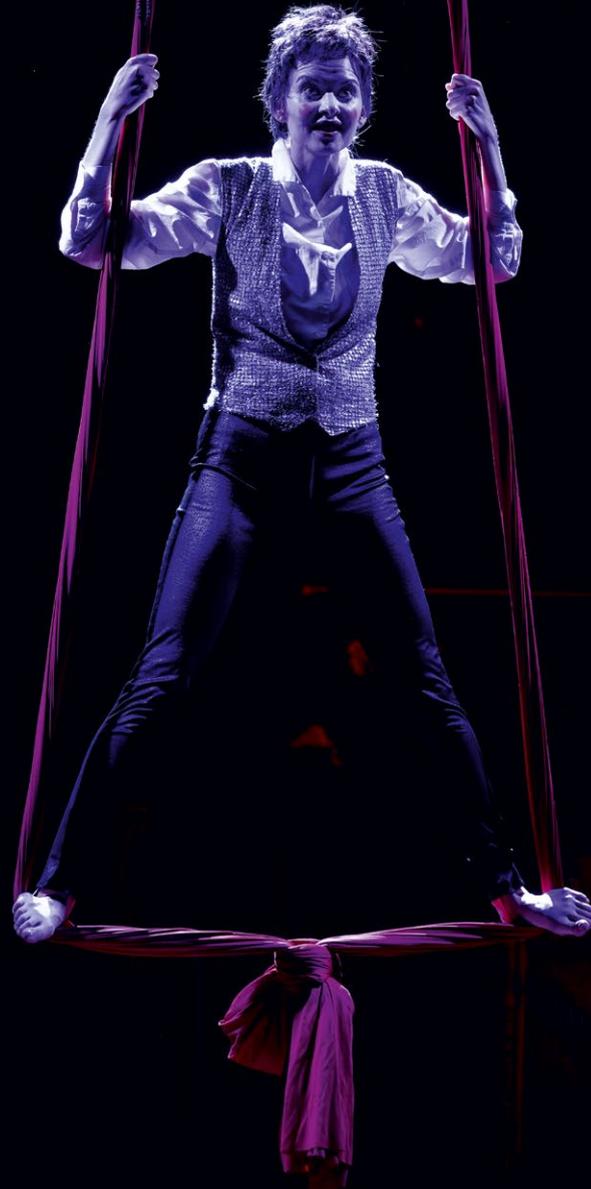
Interessant ist bei der Stoffwahl für den Opernauftrag am Her Majesty's Theatre die Entscheidung für ein Werk Shakespeares. Zu Balfes Zeit gab es praktisch keine englischsprachige Oper nach einem Shakespeare'schen

Bühnenstück. Vielmehr hielt man Handlungen im Sinne Shakespeares für etwas, das den literarisch Gebildeten vorbehalten war und verwendete sie fast nie als Grundlage für Opern – im scharfen Gegensatz zur italienischen Opernwelt des 19. Jahrhunderts, die mit Vorliebe auf Tragödien im allgemeinen und Shakespeare im Besonderen zurückgriff.

Balfes „Falstaff“ sucht im Großbritannien des 19. Jahrhunderts seinesgleichen. In einer Kritik aus dem Jahre 1848 wurde die Shakespeare-Oper sogar mit den Werken des jungen Verdi verglichen. Dennoch wurde es nach einer stürmisch-begeistert aufgenommenen Premiere im Jahre 1838 ziemlich schnell still um das Werk. Ein Grund hierfür sind sicherlich die ungemein hohen vokalen Anforderungen. Die meisten Sänger der damaligen Zeit wollten einen Vergleich mit der fantastischen Premierenbesetzung um jeden Preis vermeiden.

Allerdings ist nicht nur der „Falstaff“ von Balfe in Vergessenheit geraten, nahezu das gesamte umfangreiche Schaffen des Komponisten (einschließlich des einst so erfolgreichen „Bohemian Girl“) hat sich nicht in unsere Zeit hinüberretten können. Hier kann man mehrere Gründe anführen, doch mehr als jeder andere Faktor war es das Umsichgreifen deutscher Kompositionsprinzipien, vor allem in der Gefolgschaft Wagners, die Balfes Ansehen untergruben. Sir Thomas Beechams Aufführungen von „The Bohemian Girl“ 1951 in Covent Garden bleiben vereinzelt Herausforderungen an den etablierten Musikbetrieb. Es ist darum höchste Zeit, dass wir uns Balfes Werk von Neuem nähern, eingedenk seines historischen Kontexts und nicht, indem wir ihn als verhinderten Wagner oder Verdi abtun.

Nach George Biddlecombe



CHRISTIAN VON GÖTZ

studierte Regie und Musiktheaterregie an der „Hochschule für Musik und Theater“ in Wien und an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin. Er inszenierte u. a. an der Komischen Oper Berlin, der Oper Leipzig, der Royal Opera Copenhagen, der Oper Köln, der Hamburgischen Staatsoper, dem Gärtnerplatztheater München, den Opernhäusern in Lissabon und Odessa und beim Edinburgh International Festival.

2013 machte Christian von Götz mit der Wiederentdeckung der Oper „Bluthochzeit“ von Wolfgang Fortner von sich reden. Diese Produktion erschien bei WERGO auf DVD. Seitdem wurden ihm mehrfache Nominierungen bei den Kritiker-Umfragen der Fachzeitschrift Opernwelt in der Kategorie „Beste Inszenierung“ zuteil. Er ist Mitbegründer des Ensembles MUSIKDEBATTE KÖLN, das aktuelle interkulturelle Themen auf die Opernbühne bringt. Zusammen mit MUSIKDEBATTE KÖLN erhielt er die Nominierung in der Kategorie „Nachwuchskünstler des Jahres“ bei der Kritiker-Umfrage 2014 der Fachzeitschrift Opernwelt. Neben seiner Regietätigkeit ist Christian von Götz auch als Autor für das Musiktheater erfolgreich. Seine für die Oper Köln geschriebene Offenbachiade „Je suis Jacques“ wurde 2019 von Publikum und Presse gefeiert. Im Juni 2021 wurde sein Stück „Mazeltov Rachel“ am gleichen Ort zum Sensationserfolg. 2022 waren Produktionen von Christian von Götz u. a. an der Oper Köln und der Komischen Oper Berlin zu sehen. Im April 2023 kehrt seine erfolgreiche Freischütz-Produktion wieder an die Oper Leipzig zurück.

VALERIE LANGFIELD

ist freiberufliche Musikerin. Sie unterrichtet Klavier, Theorie und Gehörbildung und begleitet und coacht Sänger sowie Instrumentalisten.

Ursprünglich aus London stammend, lebt Valerie Langfield seit über 20 Jahren im Nordwesten von Großbritannien. Ihr erstes Studium absolvierte sie in Cambridge bei Valerie Norman (Klavier). Anschließend folgte ein Aufbaustudium Gesang an der Guildhall School of Music and Drama. Die dort gewonnenen Erfahrungen konnte sie in ihre Arbeit als Liedbegleiterin einfließen lassen.

Langfield ist außerdem Komponistin (vor allem von Kammermusik) und unterrichtet am Department of Music der University of Manchester sowie privat. Als Musikwissenschaftlerin hat sie Beiträge zum neu überarbeiteten New Grove Dictionary of Music and Musicians, zum Oxford Dictionary of National Biography, zur Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) und Berlioz-Enzyklopädie verfasst und Kapitel zu anderen Sammelbänden beigesteuert. Des Weiteren hat sie die maßgebliche Biografie über den Komponisten Roger Quilter verfasst. Valerie Langfield verfügt über eine umfangreiche Erfahrung in der Bearbeitung britischer Opern für Aufführungen und Aufnahmen. So gab sie in einer Neu-Edition für die Opera Ireland Michael William Balfe „Falstaff“, für die Opera South und die Royal Dublin Society sein „Bohemian Girl“ und für die Victorian Opera North-West „The Maid of Artois“ heraus. Aber auch im Bereich der Instrumentalmusik gibt es Neu- und Erst-Editionen von ihr: so die Klavierkonzerte von Ruth Gipps und Dora Bright, deren Erstaufnahmen beim SOMM-Label erschienen sind. Derzeit gibt sie die Tagebücher des Cambridge-Musikwissenschaftlers Edward Dent sowie eine Sammlung von Briefen von Dent an Jack Gordon heraus, der in den 1930er Jahren Produzent bei Sadler's Wells war.

EUNSOO LEE

wurde in Südkorea geboren. Nach der Schule studierte sie zunächst von 2014 – 2018 Musik an der Seoul National University, um von 2019 – 2022 ihre Ausbildung an der Universität der Künste Berlin fortzusetzen. Zusätzlich besuchte sie die Meisterklassen von Samuel Youn, Peter Volpe und Liana Aleksanyan.

Die Sopranistin nahm an vielen Wettbewerben teil, wo sie oftmals 1. Preise gewann, so 2012 beim Educlass Music Competition in Seoul und 2013 beim 30th Republic of Korea Music Competition in Seoul. Außerdem war sie 2020 Preisträgerin des Internationalen Gesangswettbewerbs der Kammeroper Rheinsberg sowie 2021 Finalistin des Concorso Lirico Salvatore Licita, Cinisello Balsamo, Mailand und 2022 Finalistin des Zenith Opera Competition. 2021 war Eunsoo Lee an der Langen Nacht der Künste der Kammeroper Schloss Rheinsberg mit einem Liederabend beteiligt, 2022 sang sie die Sopranpartie in Gioacchino Rossinis „Petite Messe solennelle“ in der Kaiser Wilhelm Gedächtnis-Kirche Berlin. In dieser Saison wird sie die Rolle der Königin der Nacht“ in Mozarts „Zauberflöte“ am Eduard-von-Winterstein-Theater übernehmen.

WJATSCHESLAW SOBOLEV

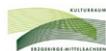
Der Tenor Wjatscheslaw Sobolev wurde in Tynda, Russland, geboren. Mit zwanzig Jahren begann er sein Musikstudium am Staatlichen Institut für Kultur und Kunst in Kemerowo. Im Laufe seines Werdegangs nahm er an mehreren Wettbewerben teil, so erlangte er den ersten Preis des Sängerwettbewerbs L.V. Myasnikova, Novosibirsk und den ersten Preis des Sängerwettbewerbs B. Stokolova, St. Petersburg. In den 2010er Jahren war er Mitglied des Kuzbass Musiktheaters A. Bobrova. Zu seinem Rollenrepertoire gehören u. a. Alfredo in Verdis „La traviata“, Fenton in Michael William Balfe „Falstaff“, Grigori in Mussorgskys „Boris Godunow“ und Lensky in Tschaikowskis „Eugen Onegin“ sowie die Tenorpartie in Dvořáks „Stabat Mater“.

Erzgebirgische Theater- und Orchester GmbH
Eduard-von-Winterstein-Theater Annaberg-Buchholz
Geschäftsführender Intendant: Moritz Gogg
Spielzeit 2022_2023
Redaktion: Lür Jaenike
Gestaltung: Ina Tennler
Titel: Vincent Stefan – vincentstefan.tumblr.com
Probenfotos: Dirk Rückschloß – pixore photography
Druck: ERZDRUCK GmbH VIELFALT IN MEDIEN

Text- und Quellennachweise: „Il Bello Will an Sir John“ von Christian von Götz, Handlung und die Interviews mit Christian von Götz und Valerie Langfield sind Originalbeiträge für dieses Heft. Booklet zur CD-Aufnahme „The Bohemian Girl“ 433 324-2, Argo 1991; Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 1, Abbatiati – Donizetti, München und Zürich 1986; Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 2, Bagatti – Bizet, Kassel 1999.

Zitierte Sprechtexte aus William Shakespeare *The Merry Wives of Windsor*, übersetzt von Christian von Götz und Nadja Schimonsky.

Das in der Inszenierung vorgetragene Sonett Nr. 23 von Shakespeare wurde von Max Joseph Wolff übersetzt.



Gefördert durch den Kulturraum Erzgebirge-Mittelsachsen als regional bedeutsame Einrichtung.

