

# THURNAUER SCHLOSSKONZERTE

Sonntag, 15. April 2018

## Conservati fedele

Musikalische Metamorphosen eines Arientextes aus  
*Metastasios Artaserse*



**Accademia di Moncao**

Musikalische Leitung: Joachim Tschiedel

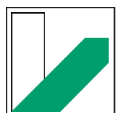
Im Rahmen des Symposiums

*„Johann Adolf Hasses Musiktheater: Orte und Praxen der Aufführung“*

*Mit freundlicher Unterstützung durch:*



JOHANN ADOLF HASSE-STIFTUNG



UNIVERSITÄT  
BAYREUTH

*fimt.*

# **Accademia di Monaco auf historischen Instrumenten**

**Mary Utiger**, Violine

**Nagi Uesugi**, Violine

**Hildrun Haberl**, Viola

**Niki Böhm**, Violoncello

**Florian Schormair**, Bass

**Joachim Tschiedel**,

Cembalo und musikalische Leitung

**Réka Kristóf**, Sopran

**Vero Miller**, Mezzosopran

# Programm

**Giovanni Battista Ferrandini** (1710-1791):

Ouvertüre zur Oper *Artaserse*, München 1739

Arie „Conservati fedele“ aus *Artaserse* (Text: Pietro Metastasio)

von folgenden Komponisten:

**Leonardo Vinci** (1690-1730): Rom 1730

**Johann Adolf Hasse** (1699-1783): Venedig 1730

**Johann Adolf Hasse**: Dresden 1740

**Carl Heinrich Graun** (1704-1759): Berlin 1743

**Baldassare Galuppi** (1706-1785): Wien 1749

**Niccolò Jommelli** (1714-1774): Rom 1749

**Davide Perez** (1711-1778): Neapel 1749

**Niccolò Jommelli**: Stuttgart 1756

**Johann Adolf Hasse**: Neapel 1760

**Niccolò Piccinni** (1728-1800): Turin 1762

**Andrea Bernasconi** (1706-1784): München 1763

**Wolfgang Amadeus Mozart**: (1756-1791): Konzert-Arie KV 23 Den Haag 1765

**Antonio Sacchini** (1730-1786): Rom 1768

## Arientext

*Conservati fedele:*

*pensa ch'io resto, e peno,*

*e qualche volta almeno*

*ricordati di me.*

*Ch'io per virtù d'amore,*

*parlando col mio core,*

*ragionerò con te.*

Erhalte dich treu;

Denke daran, dass ich bleibe und leide,

und erinnere dich wenigstens

manchmal an mich,

da ich durch die Kraft der Liebe

indem ich mit meinem Herzen spreche

mit dir reflektieren werde.

(Pietro Metastasio, *Artaserse*, I/1)

## Handlungssituation

Die Arie wird im Innengarten des Palastes des Königs von Persien bei Mondschein und im beginnenden Morgengrauen von Prinzessin Mandane gesungen. Es ist die erste innerhalb der Oper *Artaserse* überhaupt. Sie schließt die Eingangsszene nach einem längeren Rezitativ Arbaces und Mandanes ab. Dieses bleibt in den meisten Fassungen der über neunzigmal vertonten Oper erhalten. Der junge Arbace wird vom Perserkönig Xerxes wegen seiner Liebesbeziehung zu Mandane aus Susa verbannt. Es entspannt sich eine eindringliche, vor allem von Seiten Mandanes viele rationale Argumente enthaltende, Diskussion, die nicht allein das Publikum über die aktuelle Situation beider informiert, sondern die auch verschiedene Ausgänge der Szene offenlässt und die Reife und Charaktereigenschaften der beiden Protagonisten vorstellt. Schließlich kommt es zum Abschied. Als letzte Worte desselben dienen jene, die Mandane in ihrer Arie an Arbace richtet. Rezitativ und Arie fungieren ferner als Ausblick auf die gesamte Handlung, in der sich beide bis zuletzt gegen widrige, blutrünstige Umstände beweisen müssen, bevor am Ende des Drama per musica die Heirat aufgrund der Verdienste Arbaces möglich wird.

## „ragionare con te“: Die Souveränität Mandanes

Die Verse Metastasio sind überwiegend Settenari (Siebensilber), weshalb die beiden Senari (Sechssilber) herausfallen, und hier insbesondere der zweite: „ragionerò con te“. Er ist im Deutschen unübersetzbar, handelt es sich doch nicht um ein einfaches „an den Geliebten denken“ oder um ein unspezifisches „mit dem Geliebten sprechen“ (obwohl einige heutige Übersetzungen irrtümlich genauso formulieren). In diesem Fall wäre „penserò con te“ oder „discorrerò con te“ die einfachere Wortwahl gewesen. Vielmehr meint das von Metastasio bewusst eingesetzte „ragionerò con te“ eine stumme, überwiegend vom Gehirn ausgehende, daher hoch bewertete, den Gedanken nahe innere Rede, die die Ratio miteinbezieht und die vor dem Hintergrund der Tradition des Zusammenhangs von Vernunft und Sprache zu verstehen ist. Gleichzeitig bezieht es den dann körperlich abwesenden Geliebten ein. Unter diesem Gesichtspunkt ist die im Librettodruck Stuttgart 1756 abgedruckte Übersetzung besonders gelungen (wenngleich sie unter dem Gesichtspunkt der edlen Sprache durch die rasch aufeinanderfolgenden Reime leidet): „Es sey durch Sprach‘ und Kraft der Liebe / Die Unterredung uns’rer Triebe, / wenn Sinn und Herz zusamm‘, und heimlich spricht, / als wenn du selbst da, an dich gericht.“

Doch auch ohne die Kenntnis der genauen Übersetzung erstaunt die Souveränität Mandanes. Angesichts einer bis heute bekannten, aus körperlichen Merkmalen in Tradition des Aristoteles abgeleiteten Tradierung der Unbeständigkeit der Frauen, nicht der Männer, ist es aus heutiger Sicht ungewöhnlich, dass sie ihren Geliebten zur Treue auffordert. Arbace ist derjenige, der in seinen Reaktionen als weniger erwachsen erscheint: Nicht rational denkend, sich durch seine Emotionen leiten lassend und wenig tatkräftig sowie in seiner Argumentation kindisch-beharrend. Dementsprechend hat er während der Oper eine bedeutsamere und unwälzendere Entwicklung zu durchlaufen als die Prinzessin. Arbace beschwert sich, Xerxes hätte ihm lediglich verbieten sollen, sie zu heiraten, ihn aber nicht verbannen sollen. Er fühle sich gedemütigt, denn „als Großer [=Adeliger] geboren zu werden, ist Zufall, nicht Tugend“. Doch sein Verhalten in dieser Szene zeigt überdeutlich, dass Xerxes‘ Entscheidung begründet war: Arbace weist [noch] nicht jene, im Übrigen männlich konnotierten, Eigenschaften und Bildung auf, die etwa die höher stehende Mandane auszeichnen.

Ferner kommt in der Arie bzw. Szene die Vorstellung zum Ausdruck, wonach gerade hochgeborene Frauen – und Mandane ist eine Prinzessin – ‚männlich‘, ‚ausgezeichnet‘

und ‚bewundernswert‘ sein können, und zwar mehr als ein ‚weiblicher‘, ‚niedrig geborener‘ Mann, zum Tragen. Theoretiker wie Antonio Volpi, Professor der Universität Padua, Pompeo Caimo und zahlreiche andere hatten dies immer wieder, vor allem im Veneto, im Rückgriff auf Zeugungstheorien des Hippokrates wie Vorstellungen Platons, formuliert. Umso stimmiger mit Mandanes edlem, hochgeborenen Benehmen und ihrem Geist war demnach die Besetzung der Rolle mit einem Kastraten, einem aus damaliger Sicht männlichen Sänger. Entsprechend sind mindestens drei der im Konzert erklingenden Arien für Kastraten geschrieben worden.

## **‚Nachvollziehendes Hören‘ in nucleo**

„diese Pflicht, viele neue Gedanken zu finden, die sich nicht nur von den selbst schon immer wieder gemachten unterscheiden, sondern auch von jenen einer großen Zahl anderer Komponisten, immer, immer auf dieselben Worte; diese Sache könnte selbst einen Kopf aus Bronze zum Schwirren bringen.“

Jommelli in einem Brief aus Neapel 1769,  
zitiert nach Lorenzo Mattei 2010 bzw. Marita S. McClymonds 1980

Das Konzert bietet mit den dreizehn, sich über neununddreißig Jahre erstreckenden Vertonungen des gleichen kurzen Textes ein anderes, nachvollziehendes Hören an, wie es im 18. Jahrhundert, vor allem in Italien, üblich war. Zwar erklingt mit dreizehn Arien angesichts der über neunzig Vertonungen von *Artaserse* nur ein kleiner Teil. Dieser aber kann beispielhaft sein.

Raffaele Mellace hat 2016 die damals andere Art des Wahrnehmens von Oper und somit auch des Hörens im Settecento beschrieben: „Die neue Vertonung eines bekannten Librettos hatte für das zeitgenössische Publikum demnach mehr oder minder dieselbe Bedeutung wie heute die Neuinszenierung eines bekannten Bühnenwerks.“ Dabei erstreckte sich das Interesse vor allem auf den Augenblick der Aufführung und hier dezidiert auf die Sängerinnen und Sänger, auf deren individuelle Stimmen, Fähigkeiten und Verzierungskünste Hasse seine Musik hin konzipierte.

Zu überlegen wäre ferner eine Parallele zur bekannten, seit dem Mittelalter und bis ins Settecento hinein üblichen philologischen Vorgangsweise, bei der der immer gleiche Text (etwa des Aristoteles oder der Kirchenväter) mit immer anderen Kommentaren versehen wurde. Wie im Fall der Einkleidung der Verse Metastasios mit neuer Musik wird die Bedeutung dadurch reizvoll verändert.

# Ein durch und durch vom ‚Laboratorium Neapel‘ (Mellace) ausgehendes Konzert

„Lauf, fliege nach Neapel, um die Meisterwerke von Leo, von Durante, von Jommelli, von Pergolesi zu hören.“

Jean-Jacques Rousseau, Dictionnaire de Musique, 1768, Eintrag „Genie“  
nach Mellace, Hasse, S. 23f.

Neapel als „Hauptstadt der musikalischen Welt“

Charles de Brosses, 1739  
beide Zitate nach Mellace 2016

Von den dreizehn Arien, die zu Gehör gebracht werden, stammen acht von Komponisten, die in einem der Konservatorien Neapels ausgebildet wurden. Von denjenigen fünf, die kein solches Konservatorium besucht haben, hat Hasse im jungen Erwachsenenalter in Neapel bei Scarlatti und Nicola Porpora eine erstklassige Ausbildung genossen. Mindestens drei der Arien wurden von Kastraten gesungen, deren Ausbildung höchstwahrscheinlich im Süden Italiens stattgefunden hatte, da sie in Rom debütierten bzw. mit Rom verwurzelt waren. Die meisten der Sängerinnen der Arie waren im Verlauf ihrer Karriere in Neapel tätig gewesen, mehrere wurden wahrscheinlich, da als „la Romana“ benannt, in Rom, einem Zentrum der ausgebildeten Kastraten, geformt.

Die Stadt der Parthenope ist im Settecento die Hauptstadt der Aufklärung Europas. Die Musikwissenschaft hat Neapel zwischen 1720 und 1730 als Ort des Entstehens eines neuen Stils, ausgehend von einer neuen Generation von sich gegenseitig beeinflussenden Komponisten, Kastraten, Sängerinnen und Librettisten, benannt. Das Besondere an dieser und der nächsten Generation der in Neapel ausgebildeten Komponisten und Kastraten war ihre Mobilität, die es ihnen ermöglichte, insbesondere Opern auch für Rom, Venedig, Turin, Parma, Bologna und andere Bühnen vorzubereiten. Der Erfolg der süditalienischen Opernkomponisten in Europa sei mit Metastasio's Operndebüt zusammengefallen, was kein historischer Zufall gewesen sei, so Lorenzo Mattei 2010: „Die Stadt der Parthenope folgte präzisen politischen Plänen zur Bestätigung der Achse Neapel-Wien [...] wählte Trapassio



[Metastasio] dramaturgische Kunst als Ausdruck ihrer neuen Idee des Musiktheaters und ermöglichte deren Verbreitung zunächst auf der gesamten Halbinsel (wobei sie dem heftigen Theaterwettstreit zwischen Venedig und Rom zusah) und dann in Europa.“ So wurde der *Artaserse* Vincis in Rom 1730 und der Hasses in Venedig 1730 als Ausprägung eines Wettstreits ‚neapolitanischer‘ Komponisten gewertet. Außer den gewohnten, oft in der Musikwissenschaft beschriebenen formalen Gegebenheiten spielten auch, so Lorenzo Bianconi, der damit die Wahrnehmung der Musik betonte, die ‚Spontaneität‘, die ‚Frische‘ des rhythmisch-melodischen Erfindungsreichtums in der Komposition ‚voller Brisen, Zittern, Spritzer‘ von Vinci, Feo, Leo und Hasse, die aus der (neapolitanischen) *commedeja* und den (neapolitanischen) *Intermezzi* abgeleitet wurden, eine wichtige Rolle.

## Die Arien

### Leonardo Vinci, Rom 1730, Giacinto Fontana

Gesungen wurde „Conservati fedele“ vom Soprankastraten Fontana („Farfallino“, „kleiner Schmetterling“), der ausschließlich Frauenrollen sang und diesbezüglich eine feste römische Größe war. Sein gleichfalls überaus bekannter Kollege Giovanni Carestini versah den Artaserse. Die Rolle war die vorletzte in seiner Karriere, da er bereits 1712 debütiert hatte und bis 1735 insgesamt siebenunddreißig Rollen, überwiegend in Rom, singen sollte. Die Oper wurde im Teatro Aliberti in Rom mit großem Erfolg aufgeführt. Es handelte sich um die letzte des aus Kalabrien stammenden und am Konservatorium dei Poveri di Gesù Cristi Neapels ausgebildeten Vinci (Strongoli 1690 – Neapel 1730). Darunter waren nicht zuletzt bereits sechs Metastasio-Libretti und mindestens sechs Opern, in denen Hesses spätere Frau Faustina Bordoni mitwirkte, gewesen.

Es handelt sich mit nur 55 Takten und dem Tempo „Allegro“ um die mit Abstand kürzeste Arie des Konzerts mit einer dezidiert anders kommunizierten Gefühlslage, als es in allen anderen im Konzert gesungenen Arien des Textes der Fall ist. Besonders schwierig sind zahlreiche, verschiedenste, unerwartete Sprünge sowie überhaupt die rasche Durchquerung des Tonraums. Dies gab in der damaligen Gesangstechnik Gelegenheit zu reizvollen stimmlichen Register- und Klangunterschieden. In der Tat ist die Gesangslinie weit mehr instrumental-violinistisch als melodisch komponiert. Der Stimmumfang reicht von e' bis a'', also eine Oktave und eine Quarte, wobei die Tessitura von a' bis fis'' besonders gerne bedient wird. Es ist festzustellen, dass sehr viele der großen Sängerinnen und Sänger Italiens der Hasse-Zeit um einen ähnlichen, sogar geringeren (jedenfalls, sofern die notierten Noten befragt werden) Umfang, der eine Art „Standard“ darstellen mochte, verfügten: um eine Oktave und eine Terz.

Mit der Tonart A-Dur handelt es sich um eine für die Arie „Conservati fedele“ gerne gebrauchte (vier Arien dieses Konzerts sind in A-Dur gehalten). Aufgrund ihrer verhältnismäßig vielen Vorzeichen wies sie gerade in den damals üblichen Stimmungen einen besonderen Charakter auf. In diesem Fall passen die (mit Vorsicht zu betrachtenden) Charakterisierungen etwa Matthesons 1713 und Quantz' 1755: „greift sehr an / ob er gleich brillieret / und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu Divertissements geeignet; insonderheit schickt es sich sehr gut zu

Violin-Sachen.“ und „um sowohl den Affect der Liebe, Zärtlichkeit, Schmeicheley, Traurigkeit, auch wohl, wenn der Componist ein Stück darnach einzurichten weis, eine wütende Gemüthsbewegung, als die Verwegenheit, Raserey und Verzweifelung, desto lebhafter auszudrücken“.

Charles Burney schrieb, wenn auch erst 1789, dass sich Vinci vom alten Stil gelöst habe, und zwar durch Vereinfachung der Melodie, Herausstellen der Singstimme und Reinigung von Fugen und komplizierten Ausarbeitungen. Vinci starb wie beschrieben bereits in jungem Alter 1730. Laut Eldivio Surian habe Hasse dann mit seinem „kosmopositischen“ Stil das Neue, dessen Grundlagen Vinci gelegt habe, europaweit verbreitet.

Besonderen Erfolg hatte die Arie in der Wiederaufführung innerhalb einer Neuinszenierung des Artaserse von Vinci in Nancy und an anderen Orten 2012, gesungen und ausgeführt von Max Emanuel Cencic als Mandane und Franco Fagioli als Arbace unter Diego Fasoli und dem Concerto Köln.

## **Johann Adolf Hasse: Venedig 1730, Francesca Cuzzoni**

Die Cuzzoni ist hinreichend aus ihrer sowohl seitens der, vor allem Londoner, Parteigänger als auch der folgenden Musikgeschichte inszenierten stimmlichen Kontrastfunktion zur Bordoni und ihres Londoner Engagements unter Händel bekannt. Dabei wurde die Cuzzoni zum Emblem des „stile antico“ im Gegensatz zum von Faustina Bordoni vertretenen „stile nuovo“ inszeniert. Ihre Tätigkeit in Neapel und Italien 1714 bis 1722 sowie nach ihrem Engagement in London ab 1728 ist durch zahlreiche, und zwar auch außerordentlich virtuose, Gesangspartien belegt. Laut Quantz hatte die Cuzzoni „eine sehr angenehme und helle Sopranstimme, eine reine Intonation und schönen Trillo. Der Umfang ihrer Stimme erstreckte sich vom eingestrichenen c bis ins dreygestrichene c. Ihre Art zu singen war unschuldig und rührend. Ihre Auszierungen schienen wegen ihres netten, angenehmen und leichten Vortrags nicht künstlich zu seyn: indessen nahm sie durch die Zärtlichkeit desselben doch alle Zuhörer ein. Im Allegro, hatte sie bei den Passagen, eben nicht die größte Fertigkeit; doch sang sie solche sehr rund, nett, und gefällig.“ Die Arie Hasses ist genau auf eine solche Stimme zugeschnitten, zeigt aber auch das hohe Niveau, welches Quantz zu Grunde legte: So sind ausgedehnte, lange Bögen zu singen und ist eine gute Kondition gefragt. Allein schon in Bezug auf die notierten Noten ist die Arie alles andere als einfach auszuführen.

Die Oper fällt in die glanzvollsten Zeiten des Opernhauses San Giovanni Grisostomo in Venedig mit außerordentlicher Präsenz von in Neapel ausgebildeten Kastraten und Sängerinnen, deren Partien und Stimmen Silvie Mamy genau beschrieben hat. Arbace wurde in dieser Vertonung vom Kastraten Carlo Broschi detto Farinelli versehen. In diesen Jahren heiratete Hasse Faustina und wurde in Dresden engagiert. Der Stimmumfang umfasst d'-g', also eine Oktave und eine Quarte. Es handelt sich um lange Phrasen, die zahlreiche kleine, ausgeschriebene, Vor- und Nachschläge andeutende Verzierungen sowie Kadenzangebote enthalten.

Maria Grazia Schiavo hat die Arie zuletzt innerhalb der Aufführung und Einspielung von Hasses *Artaserse* 2012 beim Festival Valle d'Itria gesungen. Ihre Interpretation ist ein gelungenes Beispiel für die Veränderungen im Da-Capo-Teil, die die Sängerin entsprechend ihrer Fähigkeiten (nicht entsprechend der Fähigkeiten der Cuzzoni!) einfügt und die den Notentext neu erscheinen lassen.

## **Johann Adolf Hasse: Dresden 1740, Faustina Bordoni**

Die Arie wurde von der Bordoni im Dresdner Hoftheater gesungen; entsprechend der häufigen nicht sehr schnellen Arien, die Hasse für seine Frau komponierte, ist diese im Allegretto gehalten. Quantz schreibt: „Die Faustina hatte eine zwar nicht allzu helle, doch aber durchdringende Mezzosopranstimme, deren Umfang sich damals vom ungestrichenen b nicht viel über das zweygestrichene g erstreckte, nach der Zeit aber sich noch mit ein paar Tönen in der Tiefe vermehret hat. Ihre Art zu singen war ausdrückend und brillant (un cantar granito). Sie hatte eine geläufige Zunge, Worte geschwind hintereinander und doch deutlich auszusprechen, eine sehr geschickte Kehle, und einen schönen und sehr fertigen Trillo, welchen sie, mit der größten Leichtigkeit, wie und wo sie wollte, anbringen konnte. Die Passaggien mochten laufend oder springend gesetzt seyn oder aus vielen geschwinden Noten auf einem Tone nacheinander bestehen, so wußte sie solche in der möglichsten Geschwindigkeit so geschickt heraus zu stossen, als sie immer auf einem Instrumente vorgetragen werden können.“

Faustina Bordoni war zur Zeit der Ausführung der Arie im dreiundvierzigsten Lebens- und vierundzwanzigsten Bühnenjahr. Der Notentext bestätigt die größere Intensität der Stimme in tiefen Lagen im Gegensatz zu ihren Auftritten in den 1720er-Jahren. Obwohl Faustina Bordoni die hervorragendsten und schwierigsten Verzierungen einzigartig gut beherrschte, wandte sie diese selten an, was eine umso größere Wirkung erzielte.

Vivica Genaux wird Ende 2018 in der Rolle als Mandane in Hasses *Artaserse* an der Pinchgut Opera in Australien debütieren, nachdem sie mehrere Arien Arbaces aus der Fassung *Artaserse* 1730, die Hasse für Farinelli geschrieben hatte, eingespielt hat.

## **Carl Heinrich Graun, Berlin 1743**

Die Arie erklang innerhalb eines *Artaserse* von Graun im drei Jahre zuvor als Folge des Amtseintritts Friedrichs II neu eröffneten Opernhauses in Berlin. Die Sängerinnen und Sänger scheinen – nach Sartori – im Librettodruck nicht benannt zu werden. Das Libretto enthält neben dem italienischen Text eine deutsche Übersetzung und zeigt dezidierte Geltungsansprüche. Der Kreutz-Schüler Graun hatte in bester barocker Opernkomponisten-Tradition als Tenor am Hof und Theater Braunschweig begonnen. Während Hasse in Italien, Europa und Dresden Erfolge feierte, erhielt Graun die Stelle als Berliner Hofkomponist (der Wunsch Friedrichs II, Hasse zu engagieren, was ihm nicht gelang, ist hinreichend bekannt). Die Arie zeichnet sich durch einen besonders variantenhaften, fein ausgearbeiteten, raffiniert variierten Rhythmus aus. Im zweiunddreißigsten Takt werden nochmals neue Koloraturen – Triolen und dann drei Wiederholungen eines Tons im Staccato – eingefügt, eine Verzierung, für die Faustina Bordoni in den 1720er Jahren berühmt war. Gleiches gilt für die zahlreichen Triolen. Möglicherweise sollten die Sängerin oder der Sänger die Fähigkeiten Faustinas in dieser Arie – an einem von der Musik Hasses begeisterten Hof - imitieren. Der Stimmumfang beträgt e' bis a'', also eine Oktave und eine Quarte. Die bevorzugte Tessitura befindet sich im oberen Bereich. Damit handelt es sich – ähnlich wie die Hasse-Arie Neapel 1760 – um eine vergleichsweise hoch gelegene Sopranarie.

## **Baldassare Galuppi, Wien 1749, Vittoria Tesi**

Die wie Faustina Bordoni mit Debüt 1716 in ganz Italien und Europa berühmte, aber mit einer ganz anderen Stimme begabte Altistin (präzisiert: Contralto, was ins Deutsche für diese Zeitperiode nicht übersetzbar ist) Tesi sang die Arie innerhalb einer *Artaserse*-Aufführung am Wiener Hoftheater unter Maria Theresia im Karneval 1749. Die Sängerin nahm aufgrund ihrer besonders tiefen Stimme in einer Epoche der hoch geschätzten hohen Stimmen eine Sonderstellung ein. Sie versah in gleichem Maße weibliche wie männliche Rollen. Quantz beschrieb ihre Stimme als „männlich starck“ und lobte ihre Schauspielkunst. Die Tesi hatte in Hasses für seine Karriere entscheidender Kantate *Antonio e Cleopatra* 1725 in Neapel neben Farinello als Cleopatra den Antonio gesungen. Benedetto Croce betonte Zeugnisse, wonach die Tesi im Mittelpunkt eines Kreises von „Männern von Geist“ gestanden hätte und mit dem Freidenker und Freimaurer Tommaso Crudeli befreundet gewesen sei. In der Aufführung wirkten Kastraten wie Ventura Rocchetti als Artaserse und Angelo Monticelli als Arbace mit. Hasse bezeichnete den venezianisch geprägten Galuppi (1706 Burano – 1785 Venedig) in einem Brief an Metastasio als „überaus exzellenten Komponisten“. Galuppi ist vor allem durch seine Zusammenarbeit mit Carlo Goldoni und seinen Opern buffe bekannt, obgleich er für seine Opern serie ebenfalls hochgeachtet wurde.

Es handelt sich um eine von zwei Arien des Konzerts im Alla-Breve-Takt. Die Melodik ist von der Flötenmusik der Zeit geprägt, denn die Melodie schreitet gemächlich und schrittweise häufig in Sekundschritten fort, die Phrasen sind kurz gehalten. Der Umfang der Stimme beträgt a bis cis“, also eine Oktave und eine große Terz. Die am häufigsten gebrauchte Tessitura ist h bis h‘, wobei immer wieder bewusst tief gelegene Phrasen, oft mit Tonwiederholungen auf d‘, eingefügt sind. Diese Stellen dürften auch für heutige Sängerinnen eine besondere Herausforderung sein.

## Niccolò Jommelli, Rom 1749, Giuseppe Sidotti

Die Arie wurde im Rahmen einer Aufführung von Jommellis *Artaserse* am 6. Februar 1749 am Teatro Torre Argentina in Rom gesungen. Artabano wurde von Gioacchino Conti detto Gizziello, Mandane vom Kastraten Giuseppe Sidotti, der einer jungen Generation angehörte, interpretiert. Tatsächlich ist Sidotto lediglich ab 1748 und nur in zehn Opern bis 1753, zunächst in Rom, Venedig und Forlì, und dann in Stuttgart, verzeichnet. Es handelt sich um die letzte Frauenrolle von vier; nach „Mandane“ wechselte er ausschließlich zu Männerrollen.

Auf Jommellis neapolitanische Herkunft wird im Librettodruck verwiesen, ebenso darauf, dass entsprechend dem aktuellen Geschmack „einige Rezitative und wenige Arien“ gestrichen worden seien. Der Komponist (1714 Aversa bei Neapel – 1774 Neapel) war an den Konservatorien S. Onofrio und Santa Maria di Loreto von Leonardo Leo, Francesco Mancini und Francesco Feo ausgebildet worden, bevor er zum Konservatorium Pietà dei Turchini wechselte. Jommelli wurde in dieser Zeit deutlich durch Hasse und Leo beeinflusst, während er später selbst als für ihn wichtige Komponisten Hasse und Graun erwähnte. Insbesondere Jommellis Obligato-Rezitative werden als von Hasse beeinflusst bzw. angestoßen gesehen. Jommelli hatte seine Ausbildung später bei Padre Martini in Bologna vervollkommt und Opern für Bologna, Venedig, Turin, Ferrara und Italien geschrieben. Hasse vermittelte ihm eine dreijährige Anstellung am Konservatorium degli Incurabili in Venedig. Danach erhielt er entscheidende Anregungen in Rom, wo man ihn 1749, im Jahr seines *Artaserse*, zum päpstlichen Vizekapellmeister an der Cappella Giulia im Petersdom ernannte. 1749 hatte Jommelli schon mindestens 22 Opern in ganz Italien zur Aufführung gebracht. Der Stimmumfang umfasst c' bis as“. Auffällig ist das Separieren und Umdichten des Textes („si, conservati“, „ah, conservati“). Die Singstimme hat zahlreiche ausgedehnte Abwärts- und Aufwärtssprünge (Septimen, Oktaven, Sexten) zu bewältigen.



## **Davide Perez, Neapel 1749, Caterina Aschieri**

Die Arie wurde von Caterina Aschieri, Arbace von Gioavanni Tedeschi detto Amadori in Neapel gesungen. Da sie als „di Roma“ bezeichnet wird, ist es wahrscheinlich, dass ihre Ausbildung dort erfolgte oder dass sie ein dementsprechendes Niveau aufwies. Die Aschieri gehörte der gleichen Generation wie etwa Marianna Pircher an. Sie begann 1735 in Neapel und sang bis 1755 in mindestens 46 Rollen, zu Beginn in mehreren Männerrollen; mit Engagements sowohl in Neapel als auch in Wien repräsentiert auch sie die entsprechende, in Bezug auf die Politik und Musikgeschichte erwähnte Verbindung. Perez (Neapel 1711 – Lissabon 1778) war am Konservatorium di Santa Maria di Loreto in Neapel bei Francesco Mancini ausgebildet worden. Sein Nachname ist noch heute im Gebiet des ehemaligen Königreichs beider Sizilien verbreitet. 1735 wurde seine erste Oper in den Gärten des Königspalastes von Neapel und im Teatro San Bartolomeo aufgeführt. Laut Libretto waren Perez und Pergolesi „gute Virtuosen dieser Stadt“. 1749 hatte er bereits sowohl zahlreiche geistliche Musik als Komponist eines Prinzen von Aragon als auch mindestens zwölf Opern in ganz Italien zur Aufführung gebracht und war Kapellmeister der geistlichen königlichen Kapelle in Palermo geworden. Im Jahr des *Artaserse* kam es mit Jommelli zu einer Bewerbung als Kapellmeister im Vatikan, wobei Perez seitens der Musiker bevorzugt, Jommelli aber eingestellt wurde. Ab 1752 bis zu seinem Tod sollte Perez am portugiesischen Hof wirken. Später nannte man ihn häufig gemeinsam mit Hasse und Jommelli; Burney lobte seinen „originellen Geist und die Eleganz in all seiner Musik“ und notierte, Perez würde vor allem aufgrund „der Eleganz und Grazie seiner Melodien und dem Ausdruck der Worte“ gelobt.

Die Arie fällt durch die ‚extremere‘ Tonart E-Dur heraus. Der notierte Stimmumfang umfasst fis‘ bis dis‘‘, also eine Oktave und eine Sexte und ist damit größer als gewöhnlich. Nach Dennis Libby, dem eine andere Quellenauswahl vorlag, verfügte die Aschieri über einen Stimmumfang von e‘ bis b‘, habe eine gute Bühnenpräsenz, aber eine kleine Stimme gehabt. Auffällig sind häufige Tonwiederholungen. Quantz bemerkte zur Tonart, sie sei günstig, „um so wohl den Affect der Liebe, Zärtlichkeit, Schmeicheley, Traurigkeit, auch wohl, wenn der Componist ein Stück darnach einzurichten weis, eine wütende Gemüthsbewegung, als die Verwegenheit, Raserey und Verzweifelung, desto lebhafter auszudrücken.“

## **Niccolò Jommelli, Stuttgart 1756, Marianna Pircher**

Bei der Aufführung „auf dem Hoch-Fürstlichen Schauplatz“ am Hoftheater Stuttgart, für die ein deutsch-italienisches Libretto erhalten ist, sang „Frau Marianna Pircher“ die Mandane und „Herr Gioseppe Jozzi“ den Arbace. Da sie als „todesca“ überliefert wird, handelte es sich um eine Sängerin, die diesseits der Alpen geboren wurde, und zwar mit einer eindrucksvollen Karriere von mindestens 53 Rollen zwischen 1736 und 1756 mit Beginn in Graz, die sie nach Venedig, London und Stuttgart führte. Damit gehörte auch sie einer anderen Generation als die Cuzzoni, Bordoni und Tesi an. Die Aufführung fand anlässlich des Geburtstages der regierenden Herzogin Elisabetha Sophia Friderica statt. Jommelli war seit 1753 „Hoch-Fürstlich Wirtemberg. Musik-Direktor, und Ober-Capel-Meister.“ Der Stimmumfang reicht von e‘ bis a“, umfasst also eine Oktave und eine Quarte, wobei die über a‘ liegende Tessitura bevorzugt wird.

## **Johann Adolf Hasse, Neapel 1760, Clementina Spagnoli**

Die Arie wurde am 20. Januar 1760 von Clementina Spagnoli am Real Teatro di San Carlo in Neapel gesungen, und zwar im Rahmen einer *Artaserse*-Aufführung zu Ehren des Geburtstags von Karl III von Spanien. Das Libretto war für den Anlass von Domenico Lalli überarbeitet worden. Die Sängerin ist innerhalb des Konzertes jene, die mit Abstand einer neuen Generation angehörte. Sie wurde vermutlich in Rom ausgebildet [di Roma] bzw. verfügte über ein Niveau, das eine solche Bezeichnung rechtfertigte. Erst 1752, als Faustina Bordoni sich seit bereits einem Jahr von der Bühne zurückgezogen hatte, debütierte sie und sang bis 1779 Rollen innerhalb einer beeindruckenden Karriere, darunter in ganz Italien und London. Die für sie geschriebene Musik suggeriert einen beachtlichen Ambitus von drei Oktaven (d' bis d''). Die Spagnoli soll aufgrund merkbar vorher ausgearbeiteter statt spontan angebrachter Verzierungen kritisiert worden sein. Bei der *Artaserse*-Arie handelt es sich um die durchschnittlich und mit Abstand am höchsten liegende Arie des Konzertes: Der Stimmumfang der Arie reicht von g' bis h''. Dabei wird die Tessitura von d'' bis h'' besonders häufig verwendet. Dies ist vermutlich sowohl auf Spagnolis Stimme zurückzuführen als auch auf die allgemeine Weiterentwicklung der Stimmhöhen nach oben. Auffällig ist die motivische Zwiesprache mit dem Orchester im B-Teil.

## Niccolò Piccinni, Turin 1762

Piccinni (1728 Bari – 1800 Paris) wurde im zum Neapolitanischen Königreich gehörenden Bari geboren und im Konservatorium di Sant’Onofrio in Neapel sowie unter Leonardo Leo und Francesco Durante ausgebildet. Ab 1754 widmete er sich – im Gegensatz zu den anderen in diesem Konzert vertretenen Komponisten – nahezu ausschließlich der Opernproduktion. Zum Zeitpunkt der Komposition der Arie hatte er bereits zahlreiche Opern buffe und serie für Neapel und Rom geschrieben. Insbesondere mit seinem *Alessandro nelle Indie* in Rom 1758 begann seine große Reputation; bis 1773 sollte er mit einer Ausnahme jedes Jahr mindestens eine Karnevalsoper für Rom schreiben. Man lobte die Anmut und Lebhaftigkeit seiner Melodien. Burney nannte ihn „unter den fruchtbarsten, geistvollsten und originellsten“ Komponisten, La Borde betonte in seiner Musik „eine Stärke, eine Varietät und vor allem eine neue Anmut, einen brillianten und lebendigen Stil“. 1766 sollte er zu Marie Antoinette nach Paris gehen. Er ist der Musikgeschichte aufgrund des Wettstreits mit Gluck in Paris in Bezug auf „Iphigenie in Tauris“ 1779 bzw. 1781 bekannt. Gemeinsam mit Sacchini gehört er somit innerhalb der Komponisten, deren Arien im Konzert gespielt werden, zu einer dezidiert jüngeren Generation, steht aber in dergleichen Tradition. In den verschiedenen italienischen Katalogen ist kein Librettodruck der Aufführung verzeichnet. Es existieren verschiedene Partiturnhandschriften, die auf die Turiner Aufführung verweisen; ein Librettodruck hingegen, aus dem der Name des Sängers oder der Sängerin hervorgehen könnte, scheint nicht überliefert zu sein. Lediglich ein Libretto zu *Artaserse* in Turin im Karneval 1761 mit Musik von „Gioanni Bach sassone“, in dem Maddalina Parigi die Mandane sang, ist auffindbar. Vielleicht versah diese auch die Mandane in der Aufführung im Jahr danach mit Musik von Piccinni. Der Name des Interpreten oder der Interpretin ist vermutlich in den Turiner Theaterakten bei weiterer Recherche noch auffindbar. Der Stimmumfang umfasst e‘ bis c‘‘, also eine Oktave und eine Sexte, wobei c‘‘ – anders als in den anderen in diesem Konzert zu Gehör gebrachten Arien - exponiert angesteuert wird (bzw. dies in der Notation niedergeschrieben wurde). Auch in ihren sonstigen Vorgaben macht die Arie den Eindruck, für eine erstklassige Stimme geschrieben worden zu sein.

## **Andrea Bernasconi, München 1763, Giuseppa di Crönerin**

Die Arie wurde am Münchner Hoftheater im Karneval 1763 von „Giuseppa di Crönerin, Virtuosa di Camera di S.A.S. E.di Baviera“, gesungen. Selbige ist zwischen 1756 und 1766 in vier Librettodrucken Münchner Aufführungen verzeichnet, war aber offensichtlich nicht in italienischen Opernzentren tätig. Arbace war Giovan Carolo Concialini, der wie der Rest der Besetzung – bis auf die Sängerin der Semire – italienisch, aber in Münchner Diensten war. Das Libretto enthält eine Übersetzung ins Deutsche. Bernasconi (Marseille 1706 – München 1784) produzierte ab 1737 Opern. 1744 bis 1753 war er Kapellmeister am Ospedale della Pietà in Venedig, ab August 1753 mit der Eröffnung des Residenztheaters Vizekapellmeister und ab 1755 Kapellmeister in München sowie Gesangslehrer zweier dortiger Prinzessinnen. Seine Musik wird als eher konservativ für seine Zeit im neapolitanischen Stil beschrieben, aber mit einer blühenden Melodie, und seinen Rezitativen wird eine außergewöhnliche Flüssigkeit und anmutige Deklamation nachgesagt. Es handelt sich um die längste Arie des Konzerts mit dem größten notierten Stimmumfang: d' bis h“, also eine Oktave und eine große Sexte. Die am häufigsten verwendete Tessitura ist im A-Teil g' bis g“, häufiger noch a' bis g“. Durch eine tiefere Tessitura in der zweiten Hälfte des A-Teils wird eine Kontrastwirkung erreicht. Zahlreiche Triller und lange ausgeschriebene Koloraturen mit Triolen und Sextsprüngen gehören zu den Schwierigkeiten der Arie.

## Wolfgang Amadeus Mozart, Den Haag 1765

Diese Arie besitzt als einzige des Abends eine vergleichsweise kontinuierliche Aufführungstradition, dies nicht zuletzt aufgrund der Anbindung an das Wunderkind und ‚Genie‘ Mozart. Er vertonte sie im Alter von neun Jahren für ein Konzert des Prinzen von Oranien in Den Haag. Zu bedenken ist, wie Christine Siegert anmerkt, dass Leopold Mozart in diesen Jahren „in einer häufig nur mehr schwer zu fassenden Werkstattgemeinschaft“ helfend und korrigierend in Wolfgangs Kompositionen eingegriffen habe. Mozart hatte 1765/1767 in London und den Niederlanden 15 italienische Arien vertont. Sie waren nach verschiedenen Zeugnissen sowohl für den eigenen Vortrag als auch als Widmungskompositionen für Förderer sowie für den Verkauf an ein anonymes Publikum bestimmt. So hat Nannerl Mozart Wolfgang attestiert, er sänge „Arien mit der größten Empfindung“. Siegert wies in Zusammenfassung verschiedener Studien darauf hin, dass ein rezeptiver Umgang mit der Seria-Arie durch Hören der *Pasticci Ezio* und *Berenice* sowie *Adriano in Siria* von Johann Christian Bach und *Demofonte* von Mattia Vento in London vorausgegangen sei. Dieser sei durch einen spielerisch-improvisatorischen Umgang mit der Seria-Arie ergänzt worden, da er Arien über verschiedene Affekte improvisiert habe.

Hasse erkannte Mozarts Fähigkeiten genau, wie ein Brief an seinen Freund Ortes in Bologna am 30. September 1769 beweist: Mozart „habe ihm Dinge gezeigt, die für so ein Alter etwas Unbegreifliches haben und die auch von einem fertigen Manne noch bewunderswert wären.“ Er bittet Ortes, Mozarts auf deren Italienreise die nötigen Türen zu öffnen. „Der Knabe ist außerdem auch schön, lebhaft anmutig und benimmt sich in Allem so hübsch, daß, wenn man ihn kennt, man gar nicht umhin kann, ihn lieb zu haben. Das Eine ist sicher: wenn seine Entwicklung mit dem Alter Schritt hält, wird ein Wunder aus ihm.“ Am 23. März 1771 schrieb Hasse dann: „Der junge Mozart ist gewiß für sein Alter ein Wunder, und ich liebe ihn unendlich.“ Für die Hochzeitsfeierlichkeiten des dritten Sohnes von Kaiserin Maria Theresia, des Erzherzogs Ferdinand Karl im Oktober 1771, schrieb Hasse die nur mit schwachem Erfolg beschiedene Festoper *Ruggiero*, der junge Mozart als „Nebenwerk“ die *Serenata Ascanio in Alba*, die vom Publikum stürmisch bejubelt wurde. Wolfgang kannte die Oper des älteren Hasses nahezu auswendig, schätzte sie sehr und strebte schon als junger Knabe danach, so „berühmt wie Hasse“ zu werden.

Der Stimmumfang umfasst e' bis gis“, also eine Oktave und eine Terz, und ist für die entsprechende Zeit, aber auch innerhalb dieses Konzerts, damit eher gering. Die am

häufigsten gebrauchte Tessitura liegt zwischen e' und e". Die Herausforderung für die Sängerin dürfte vor allem in der Ausführung „grazioso“ liegen, was zahlreiche, rhythmisch recht verschiedene Ornamente und gleichzeitig durchaus auch lange Phrasen betrifft. Eine weitere Herausforderung für die Ausführende könnte die Bekanntheit der Arie und entsprechend der Vielzahl bekannter Interpretationen sein.

## **Antonio Sacchini, Rom 1768, Luigi Bracci**

Die Oper wurde im Teatro Torre Argentina in Rom vom Kastraten Luigi [di Pergola] Bracci, „virt. Della duc. Capp. di Venezia“, also einer geistlichen Kapelle, ausgeführt. Damit ist er ein Beispiel für den ‚doppelten‘ Einsatz vieler Kastraten sowohl in der geistlichen als auch in der weltlichen Musik. In der Tat sang er die „Micol“ in *Davidde trionfatore del gigante*, vertont vom Venezianer Giuseppe Morosini. Gaetano Guadagni sang den Arbace. Bracci gehörte einer neuen Sängergeneration an, ist sein Debüt laut Librettodrucken doch erst 1757 (als Servilia in *La Clemenza di Tito*) nachweisbar. Bis 1782 sang er mindestens zehn Rollen, davon acht Frauenrollen. Es handelt sich um eine der wenigen Arien im Konzert, die im  $\frac{3}{4}$ -Takt steht. Der Stimmumfang reicht vom f<sup>♯</sup> (das jedoch nur einmal berührt wird) bis zum b<sup>♮</sup>, umfasst also eine Oktave und eine Terz. Die am häufigsten berührte Tessitura liegt zwischen h<sup>♯</sup> und f<sup>♯</sup>, also eher im oberen Bereich.

Sacchini (1730 Florenz – 1786 Paris), wurde am Konservatorium di S. Maria di Loreto ausgebildet und komponierte bis 1768 Opern vor allem für Neapel, Rom und Venedig. Im Libretto wird er als „maestro di capp. Napolitano“ benannt. *Artaserse* steht am Ende einer römischen Periode des Komponisten, bevor er im gleichen Jahr nach Venedig als Direktor des Ospedaletto ging, wo er sich einen Ruf als ausgezeichnete Gesangslehrer erwarb. 1770 bezeichnete ihn Burney gemeinsam mit Jommelli, Galuppi und Piccinni als einen der vier größten Komponisten Italiens. Die folgende Generation unterstrich seine Begabung für Melodien. Diese seien, so David Dichiera, nicht immer wirklich originell, würden aber unmittelbar berühren und einen großen Umfang emotionalen Ausdrucks vorstellen.

*Die Texte in diesem Programmheft sind Originalbeiträge von Saskia Maria Woyke.*



## Biographien



**Joachim Tschiedel**, *Dirigent und künstlerischer Leiter der Accademia di Monaco*

Joachim Tschiedel ist stellvertretender Leiter des Masterstudiengangs Musiktheater an der Theaterakademie August Everding in München und dort für zahlreiche musikalische Einstudierungen im Musiktheater verantwortlich, verbunden mit vielen Operndirigaten. Nach dem Dirigierstudium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main und Engagements an den Theatern von Eisenach und Dessau schloss sich der Aufbaustudiengang Kultur- und Medienmanagement, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, an. Es folgten Gastdirigate beim

Rundfunksinfonieorchester Berlin, der Staatskapelle Berlin, an der Hamburgischen Staatsoper, beim Münchner Rundfunkorchester, bei der Staatlichen Philharmonie Halle, beim Stuttgarter Kammerorchester, dem Orchester des Staatstheaters am Gärtnerplatz und den Münchner Symphonikern.

Bei der Produktion *La finta giardiniera* dirigierte er das Münchener Kammerorchester, der Münchner Merkur schrieb: „Einen schöneren, erfüllteren Mozart gibt es in München derzeit nicht zu hören.“ Im Oktober 2013 leitete er die viel beachtete Premiere von Händels *Imeneo* mit dem Barockorchester der Hochschule für Musik und Theater München. Zur Aufführung von Monteverdis *Ulisse* schrieb die Münchner Abendzeitung: „Eine sehr intensive Aufführung an einem ungewöhnlichen Ort. Selten war Alte Musik in München so lebendig.“

Im Oktober 2014 erfolgte gemeinsam mit der Geigerin Mary Utiger die Gründung des Originalklang-Ensembles *Accademia di Monaco*. Das Antrittskonzert zur Eröffnung der Münchner Residenzwoche wurde von Publikum und Presse gleichermaßen gefeiert. Im Juni 2016 erfolgte die erste CD-Aufnahme „Arien für Nancy Storace“ für das Label Coviello Classics in Zusammenarbeit mit der BSCW-Stiftung, die im Juni 2017 erschienen ist. Der Münchner Merkur schrieb: „Historisch informiert' heißt bei der Accademia keine Flucht in die Dramatik, sondern ein sehr stilbewusstes, nicht weniger wirkungsvolles Musizieren, das die Partitur von innen leuchten lässt.“ Im November 2017 spielte die Accademia di Monaco mit der erfolgreichen Wiederaufführung von Franz Xaver Sterkels Oper *Il Farnace* (UA Neapel 1782) erstmals ein szenisches Opernprojekt, das vom Bayerischen Rundfunk aufgezeichnet wurde. Die FAZ sprach von „stilsicherem Musizieren“, „perfekter Balance mit den Sängern“ und „Fulminanz in den rasenden Teilen“.

[www.joachim-tschiedel.de](http://www.joachim-tschiedel.de)

## **Accademia di Monaco**

Die *Accademia di Monaco* gründete sich im Oktober 2014 und spielt auf historischen Instrumenten. Unter der Leitung von Konzertmeisterin Mary Utiger, Professorin für Barockgeige an der Hochschule für Musik und Theater München, und Joachim Tschiedel, stellvertretender Leiter des Masterstudiengang Musiktheater an der Theaterakademie August Everding, spielen Studierende und Absolventen des Studios für historische Aufführungspraxis der Hochschule für Musik und Theater München und anderer Musikhochschulen aus mehr als acht Nationen sowie Profi-Gäste im Sinne einer „musikalischen Patenschaft“. Die Auftritte werden von Presse und Publikum gleichermaßen gefeiert. Regelmäßig begleitet die Accademia junge Top-Solisten. Mit der Konzeption von innovativen Programmen wird versucht, die Musik des Barock und der Klassik in neuen Zusammenhängen zu sehen. Das Orchester ist in seiner Ausrichtung einzigartig in Deutschland. Im Juni 2017 erschien die hochgelobte erste CD „Arien für Nancy Stora“ beim Label Coviello Classics. Die Aufführung von Franz Xaver Sterkels Oper *Il Farnace* am Stadttheater Aschaffenburg war das erste szenische Opernprojekt des Orchesters, das vom Bayerischen Rundfunk aufgezeichnet wurde.

[www.accademiadimonaco.de](http://www.accademiadimonaco.de)

## **Mary Utiger, Konzertmeisterin**

Die Geigerin Mary Utiger, geboren in Wisconsin USA, ist seit 1982 in Europa ansässig. Nach ihrem Masterstudium in Bostons New England Conservatory bei Dorothy DeLay entdeckte Mary Utiger die für sie damals neuen Klangfarben und Interpretationsmöglichkeiten der alten Musik. Die damals noch junge Originalklangbewegung faszinierte sie so sehr, dass diese zu ihrer Leidenschaft wurde und bis heute ihr musikalisches Leben prägt. Nun spezialisiert auf historische Aufführungspraxis, wurde sie 1984 Preisträgerin beim internationalen Wettbewerb für Alte Musik in Brügge. Sie konzertierte mit vielen bekannten Ensembles, u.a. London Baroque, Musica Antiqua Köln, Camerata Köln, Les Adieux und Concentus Musicus Wien. Als gefragte Konzertmeisterin arbeitet sie zusammen u.a. mit den Orchestern La Stagione Frankfurt und Collegium Cartusianum Köln. Seit 1995 leitet sie vom Konzertmeisterpult aus das Ensemble Neue Düsseldorfer Hofmusik, mit dem sie 2001 den Echo Preis für eine Telemann Einspielung bei MDG gewann. Als Coach und/oder als musikalische Leiterin gastiert sie öfters bei verschiedenen europäischen Symphonieorchestern, unter anderem in Norwegen, Schweden, Düsseldorf, Duisburg und Rostock. Mary Utiger ist seit 2001 Professorin an der Hochschule für Musik und Theater München und war Jurorin bei internationalen Wettbewerben, u.a. Bach-Wettbewerb Leipzig und Telemann-Wettbewerb Magdeburg. Mary Utiger gibt Workshops und Meisterklassen in ganz Europa und ist als Solistin, Konzertmeisterin und vor allem in vielen Kammermusikbesetzungen auf zahlreichen CDs, u.a. der Labels Deutsche Grammophon, Harmonia Mundi, EMI, NDH, Teldec, Capriccio und MDG zu hören.

[www.maryutiger.com](http://www.maryutiger.com)



### **Réka Kristóf, Sopran**

Gesungene Klänge begleiten Réka Kristóf durch ihr ganzes Leben. Sie ist als Ungarin in der Slowakei geboren. Ein musikalisches Gebiet, in dem die Volksmusik zur natürlichen Umgebung gehört. Später erhielt die Sopranistin Gesangsunterricht von Veronika Dobi-Kiss in Ungarn. Der Unterricht mündete in ein Gesangsstudium an der Hochschule für Künste Bremen bei Prof. Krisztina Laki und Prof. Thomas Mohr. Als Ergänzung zum Studium nimmt sie bis heute regelmäßig an Meisterkursen von Prof. Krisztina Laki teil.

Seit Herbst 2016 studiert Réka Kristóf im Masterstudiengang Musiktheater/ Operngesang an der Münchener Theaterakademie August Everding (in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Theater), Klasse Prof. Fenna Kügel-

Seifried. Während des Studiums in Deutschland verwirklichte sie schon mehrere Rollen auf der Bühne, so auch die Gretel in der berühmten Märchenoper *Hänsel und Gretel* von E. Humperdinck. Außerhalb der Hochschule sang sie bereits an diversen Opernhäusern. In der Spielzeit 2017/2018 wird sie zudem als Modistin im *Rosenkavalier* von Richard Strauß, sowie als Charlotte in Ernst Kreneks *Der Diktator* an der Bayerischen Staatsoper zu erleben sein.

Réka Kristóf widmet sich mit besonderer Vorliebe der Alten Musik. Sie wirkte in der selten aufgeführten Oper *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* von Telemann am Theater Osnabrück mit. Im Herbst 2017 sang sie zusammen mit der Accademia di Monaco unter der Leitung von Joachim Tschiedel die Titelpartie des *Farnace* in Franz Xaver Sterkels gleichnamiger Oper am Stadttheater Aschaffenburg. Die Produktion wurde vom Bayerischen Rundfunk mitgeschnitten.

Réka Kristóf gewann im Jahr 2017 den Musikwettbewerb „Virtuózok“ des ungarischen Rundfunks, dessen Teilnehmer sich im Bereich der klassischen Musik präsentieren. Zu den vielen Preisen des Wettbewerbes zählt auch ein Konzertauftritt in der Carnegie Hall in New York. Seit dem Wettbewerb arbeitet sie mit den führenden Dirigenten und Orchestern in Ungarn zusammen. Im Dezember 2017 trat sie mit dem ungarischen Nationalchor und Nationalorchester unter der Leitung von Zsolt Hamar im Kunstpalast (MüPa) in Budapest auf. Ihr nächstes Konzert findet in Pécs mit András Ligeti und der Pannon Philharmonie statt. Zur Aufführung kommen die „Vier letzten Lieder“ von Richard Strauss. Ende März 2018 sang sie auf dem Cziffra-Festival in Budapest.

[www.reka-kristof.com](http://www.reka-kristof.com)



### **Vero Miller, Mezzosopran**

Vero Miller, 1993 in Ulm geboren, absolvierte ihren Bachelor of Arts im Fach Gesang bei Prof. Hanno Müller-Brachmann und KS Júlia Várady an der Musikhochschule Karlsruhe.

An der Theaterakademie August Everding in München setzte sie ihr Studium im Masterstudiengang Musiktheater/Operngesang in der Gesangsklasse von KS Prof. Christiane Iven fort und erweitert derzeit ihre Ausbildung mit einem Masterstudiengang Konzert an der Hochschule für Musik und Theater München.

Meisterkurse besuchte sie u. a. bei Brigitte Fassbaender, Cheryl Studer, Wolfgang Rihm, Heinz Holliger und Klesie Kelly. Sie ist Stipendiatin der Stiftung „Yehudi Menuhin - Live Music Now“ und

des Deutschen Bühnenvereins (2016).

Die junge Mezzosopranistin wurde bereits mit zahlreichen Preisen und Auszeichnungen bedacht: Bundeswettbewerb Gesang - Junior (2014), Nachwuchspreis des Internationalen Lion´s Club - Gesangswettbewerbs, „Rainer-Koch-Gedächtnispreis“ des Kulturfonds Baden, Internationaler Gesangswettbewerb der Kammeroper Schloss Rheinsberg (2016) , 1. Preis in der Kategorie OPER beim 9. Internationalen Heinrich Strecker Gesangswettbewerb (2017), 3. Preis beim PodiumJungergesangSolisten in Magdeburg (2017), Verleihung der Louis-Spohr-Medaille der Stadt Seesen (2017) und 2. Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb Köln (2017). Im Rahmen ihrer Ausbildung sang Vero Miller 2014 die Dorabella in Mozarts *Così fan tutte* am Theater Koblenz und an der Theaterakademie August Everding die Partie der Frau Hinrichs in *Die arabische Nacht* von Christian Jost (2016), die Penelope in *Ulisse* nach Claudio Monteverdi und 2017 die Stewardess in der Oper *Flight* von Jonathan Dove mit dem Münchner Rundfunkorchester (musik. Ltg. Ulf Schirmer). In der Oper *Alcina* von Händel , einer Produktion der Kammeroper Schloss Rheinsberg im Sommer 2016. war Vero Miller in der Partie des Bradamante zu erleben und im Juli 2017 als Hänsel in Humperdincks *Hänsel und Gretel* mit der Jungen Oper Schloss Weikersheim. Als Solistin im Konzertfach trat sie u. a. bei den Neujahrskonzerten 2017 und 2018 des Staatsorchesters Braunschweig (musik. Ltg. Gerd Schaller und Christopher Lichtenstein) auf und sang die Partie der Donna Israelita in dem Oratorium *Esther* von Giuseppe Lidarti mit dem Orchester Jakobsplatz München (musik. Ltg. Daniel Grossmann). Im März 2018 war sie als Preziosilla in Verdis *La forza del destino* am Stadttheater Gießen in einer konzertanten Aufführung (musik. Ltg. Michael Hofstetter) zu erleben.