

STAATSTHEATER
NÜRNBERG



BALLETT

Tanzstück von Goyo Montero
Uraufführung

GOLDBERG

GOLDBERG

Tanzstück von Goyo Montero

Musik von J. S. Bach („Goldberg-Variationen“ BWV 988)
und Owen Belton (Neukomposition)

Uraufführung

B

Liebes Publikum,

Bach ist ein Leuchtturm auf meinem choreografischen Lebensweg. Für mich ist Bach wie die Ursprungsquelle von Musik überhaupt, zu der ich immer wieder zurückkehre. Das habe ich bereits in verschiedenen Perioden meines Lebens getan. Dabei habe ich mich immer bemüht, mich Bachs Musik mit der jeweils kenntnisreichsten Version meines „Ichs“ zu nähern.

So betrachtet, hat mir die Pandemie sogar einen Gefallen getan. Durch den erzwungenen Aufschub konnte ich mich so intensiv mit dieser Arbeit befassen wie noch nie zuvor. Und so konnte schließlich eine Reflexion über die vielfältigen Schichten und Dimensionen unserer Träume entstehen. Eine Hommage zugleich an die unzähligen Schichten und Bedeutungsebenen der Musik Bachs.

Denn für mich ist „Goldberg“ nichts Geringeres als eine Studie über unsere menschliche Existenz. Dank der Pandemie ist genau jetzt der richtige Zeitpunkt dafür, denn nun kann ich diesen Traum mit der dafür perfekten Compagnie umsetzen. Eine Compagnie, die zugleich zu einer Einheit verschmelzen kann und doch aus so diversen, facettenreichen Persönlichkeiten besteht.

Es ist eine reine Freude, mit diesen Tänzer*innen zu arbeiten und ich danke an erster Stelle ihnen für dieses sehr intime Stück, das ich für jede*n einzelne*n von ihnen maßgeschneidert habe.

Und natürlich danke ich meinen fantastischen künstlerischen Partnern und dem Team, Curt, Leticia, Salvador, Martin und an erster Stelle Owen, die durch ihre Kreativität diesem Traum weitere Facetten hinzugefügt haben und ihn Realität werden ließen.

„Goldberg“ ist mein persönlicher Liebesbrief an den Tanz, an meine Compagnie und an unsere Profession. Viel Freude damit!

Ihr
Goyo Montero
Ballettdirektor und Chefchoreograf





GOLDBERG (UA)

Premiere: 17. Dezember 2022, Opernhaus

Aufführungsdauer: 1 Stunde 20 Minuten, keine Pause

Staatstheater Nürnberg Ballett

Ensemble: Nicolás Alcázar, Oscar Alonso, Jay Ariës, Lucas Axel, Carlos Blanco, Luca Branca*, Sarah-Lee Chapman, Kade Cummings, Andy Fernández, Michael García, Olga García, Kate Gee, Victor Ketelslegers, Mikhael Kinley, Paloma Lassere, Elliana Mannella*, Mackenzie Meldrum, Karen Mesquita, Edward Nunes, Renata Peraso, Jaime Segura, Ana Tavares, Juliano Toscano, Stella Tozzi, Alisa Uzunova, Lisa Van Cauwenbergh

Solo-Piano: Patrik Hévr / Daniel Rudolph
Staatsphilharmonie Nürnberg

* als Gast

Die tagesaktuelle Besetzung entnehmen Sie bitte dem Aushang.

Digitaler Fundus – Mehr Infos zum Stück, Unterhaltsames und Kurioses auf www.staatstheater-nuernberg.de

Fotografieren sowie Ton- und Videoaufzeichnungen sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet. Wir bitten Sie, Ihre Mobiltelefone vor Beginn der Vorstellung auszuschalten! Das Staatstheater Nürnberg ist eine Stiftung öffentlichen Rechts unter gemeinsamer Trägerschaft des Freistaats Bayern und der Stadt Nürnberg.

Musikalische Leitung: Björn Huestege
Konzept und Choreografie: Goyo Montero
Bühne: Curt Allen Wilmer, Leticia Gañán
Kostüme: Salvador Mateu Andujar
Licht: Martin Gebhardt
Neukomposition: Owen Belton

Produktionsleitung: José Hurtado / Trainingsleitung und Choreografische Assistenz: Preston McBain, Igor Vieira / Musikalische Studienleitung/Ballettrepitition: Claudio Frasseto / Nachdirigat: Christian Reuter / Bühnenbildassistenz: Madeleine Mebs / Kostümassistenz: Margaux Manns / Bühnenmeister: Michael Funk / Inspizienz: Susanne Hofmann / Company-Management: Dorothea Mosl / Ballett-Dramaturgin: Lucie Machan / Assistenz Ballettdirektion: Linda Escherich

Technischer Direktor: H.-Peter Gormanns / Referentin des Technischen Direktors: Henriette Barniske / Werkstättenleiter und Konstrukteur: Lars Weiler / Technischer Leiter Oper: Florian Steinmann / Bühnenmeister: Oktay Alatali, Michael Funk, Arnold Kramer (i. Elternzeit), Rupert Ulsamer / Leiter der Beleuchtungsabteilung: Kai Luczak / Beleuchtungsmeister: Thomas Schlegel, Christian van Loock / Ton und Video: Boris Brinkmann, Dominic Jähner, Joel Raatz, Stefan Witter / Masken und Frisuren: Helke Hadlich / Requisite: Urda Staples, Peter Hofmann (Rüstmeister) / Schreinerei: Dieter Engelhardt / Schlosserei: Klaus Franke / Malersaal: Thomas Büning, Ulrike Neuleitner / Theaterplastik: Elke Brehm, Jonas Kusz / Kostümdirektion: Eva Weber

Das Staatstheater Nürnberg Ballett dankt dem Förderverein Ballettfreunde des Staatstheater Nürnberg e.V.





MUSIKALISCHE ABFOLGE

Johann Sebastian Bach (Aria mit 30 Veränderungen G-Dur, „Goldberg-Variationen“ BWV 988) und Owen Belton (Neukomposition)

ARIA (Bach)

ARIA (*Belton*)

VARATIO 1. A 1 CLAV. (*Belton*)

VARATIO 2 (*Belton*)

VARATIO 4 (*Bach*) – *Arrangement für Klavier*

VARATIO 4 (*Belton*)

VARATIO 5 (*Bach*) – *Arrangement für Orchester*

VARATIO 6 (*Belton*)

VARATIO 7 (*Belton*)

VARATIO 8 (*Belton*) – *Arrangement für Orchester*

VARATIO 9 (*Belton*) – *Arrangement für Orchester*

VARATIO 10 (*Belton*) – *Arrangement für Orchester*

VARATIO 11 (*Belton*)

VARATIO 12 (*Belton*)

VARATIO 13 (Bach) – Arrangement für Klavier

VARATIO 14 (Bach)– Arrangement für Orchester

VARATIO 15 (Belton) – Arrangement für Orchester

VARATIO 16 (Bach) – Arrangement für Klavier

VARATIO 19 (Belton)

VARATIO 21 (Belton)

VARATIO 22 (Belton)

VARATIO 25 (Bach) – Arrangement für Klavier

VARATIO 26 (Bach) – Arrangement für Klavier

VARATIO 26 (Belton)

VARATIO 30 (Belton)

FINALE: ARIA (Belton) – Arrangement für Orchester

„BACH IST ANFANG UND
ENDE ALLER MUSIK.“

Max Reger



ARCHITEKTUR DER EMOTIONEN

Goyo Montero im Gespräch zu seinem neuen Tanzstück

Die Musik von Johann Sebastian Bach diente bereits als Inspirationsquelle für viele Deiner Choreografien, die wir hier in Nürnberg erleben durften. Nun arbeitest Du mit den weltberühmten „Goldberg-Variationen“. Welche Bedeutung hat Bachs Musik für Dich und welche Aspekte siehst Du als tragend an?

J.S. Bach gehört zu meinen Lieblingskomponisten. Seine hochaktuelle, spirituelle und emotionale Musik höre ich schon Zeit meines Lebens und sie nimmt für mich einen hohen Stellenwert ein. Meine Begegnung mit seinen Werken war stets sehr persönlich und fand oft an einem Wendepunkt in meiner Karriere und meinem Leben statt. Nach meiner persönlichen Lesart wird seine Art und Weise zu komponieren von zwei profunden, jedoch konträren Gesichtspunkten getragen: zum einen derjenige des Mathematikers und musikalischen „Architekten“, zum anderen der Aspekt der Emotionalität. Aufgrund der schweren Verluste in seinem eigenen Leben verfügte Bach über einen direkten Zugang zu den Gefühlswelten seiner Zuhörer, die in seiner Musik einen Resonanzraum finden.

Noch bevor mir überhaupt klar war, dass ich einmal als Choreograf arbeiten werde, hat die Musik Bachs etwas mit mir gemacht. Nun, in meiner Berufung als Choreograf,

verspüre ich immer wieder den Drang, meine Kunstform mit seiner Musik zu verbinden, vor allem zu markanten Anlässen. So wählte ich für mein erstes abendfüllendes Tanzstück „Vasos Comunicantes“ Sonaten und Partiten für Solostimmen oder setzte mich in „Monade“ mit dem groß angelegten Kantatenwerk Bachs auseinander und verarbeitete damit zugleich selbst einen schweren Verlust in meinem nächsten Umfeld.

Die „Goldberg-Variationen“ begleiten mich nun seit über 22 Jahren: ich tanzte Heinz Spoerlis Version als Solist an der Deutschen Oper Berlin und diese Aufgabe stellte einen Meilenstein in meiner Tänzerkarriere dar. Ich hörte diese raffinierte und berührende Komposition immer wieder und verinnerlichte sie zutiefst. Mein Wunsch, als Choreograf ebenfalls mit diesem musikalischen Werk zu arbeiten, sitzt seitdem tief. Laut Rezeptionsgeschichte wurden die berühmten Variationen als eine Art meditative Nachtstück geschrieben. Bei mir bewirkt das Anhören der Komposition genau das Gegenteil: Ich bin hellwach und künstlerisch stimuliert.

Du beschreibst Bach als „Mathematiker“. Seine Werke sind für ihre enorme kompositorische Komplexität bekannt...

Bachs komplexe Komposition mit ihrer sorgsam ausgearbeiteten „Architektur“ und den darin aufscheinenden mathematischen Ansätzen ist außerordentlich. Zugleich besaß der Komponist die Fähigkeit, sich mit seiner Musik auf die Menschen einzulassen, eine tiefe Beziehung herzustellen und in direkte Kommunikation zu treten. Je intensiver ich mich der Musik Bachs gewidmet habe, sie von verschiedenen Interpreten gehört habe, desto stärker bin ich zu der Überzeugung gekommen, dass sie ihre eigene Seele hat, jedoch den Künstler oder die Künstlerin darin unterstützt, sich selbst kennenzulernen und zu porträtieren. Das hängt natürlich mit der eigenen Entwicklung und den jeweiligen Lebensphasen des von der Musik Adressierten zusammen. Es gibt so viel Spielraum und ich bin mir sicher, dass meine früheren Choreografien zur Musik Bachs heute ganz anders ausse-

hen würden. Bach ist mein Wegbegleiter und ich werde immer wieder auf auch bereits verarbeitete Kompositionen zurückkommen, denn ich schaue hier wie in einen Spiegel, sehe mich mit meinen Eigenheiten, Wünschen und Fragestellungen konfrontiert. Aber ich erkenne mich auch im Hier und Jetzt, mit meinen künstlerischen Fähigkeiten, die heute anders sind als noch vor ein paar Jahren. Das ist vergleichbar mit einer Katharsis.

Du betreibst seit mehr als zwei Jahren Studien zum Thema Schlafen und Wachen und gehst sehr fachspezifisch an das Thema ran. Vor allem interessiert Dich der diffuse (Zeit)Raum dazwischen, das ist Teil Deiner Inspiration. Welche Theorien dazu aus der Psychologie, Schlafforschung und auch anderen Bereichen haben Dich beschäftigt?

Mich interessieren die Komplexität des menschlichen Gehirns und die tieferen Zusammenhänge der Forschungsbereiche, die Du genannt hast. Es gibt doch nichts Vielschichtigeres als das menschliche Gehirn. Gleichzeitig betrachten wir unsere kognitiven Fähigkeiten von Geburt an als selbstverständlich. Dabei birgt jedes Gehirn unendliche Welten und Möglichkeiten! Genauso ist das mit der Musik: das Wunder der Neuronen und das der Noten! Von besonderem Interesse in dieser Produktion waren für mich Werke des Neurologen und Schriftstellers Oliver Sacks und Sidarta Ribeiros Werk „El oráculo de la noche“ (dt: Das Orakel der Nacht)". Während Träume oft als unwichtig abgetan werden, betont dieser Autor die besondere Relevanz von Träumen, vor allem in der REM-Phase für das Gedächtnis und letztlich sogar für die eigene Persönlichkeit. So wie Schlafentzug zu schweren körperlichen und seelischen Erkrankungen führen kann, kann die Beschäftigung mit Träumen dabei helfen, seelische und körperliche Belastungen zu bewältigen. Nicht ohne Grund haben Menschen aller Kulturen und Epochen Halluzinogene verwendet, um bewusst Zustände herbeizuführen, die an der Schwelle zwischen Wachsein und Träumen liegen.

Wie setzt Du diese Theorien in der Choreografie um?

Im REM-Schlaf durchläuft man verschiedene Schlaf- und Traumzustände. Diese Idee greife ich auf. Zudem diejenige der Theorie um luzide Träume, in denen der/die Träumende völlige Klarheit darüber besitzt, dass er oder sie träumt und nach eigenem Entschluss handeln kann. Am Anfang des Stückes befinden wir uns also in der ersten Phase des Schlafes, nehmen noch etwas wahr, sind Zeuge dessen, was gerade vor sich geht. Es ist zudem eine Vorausschau auf das, was im weiteren Verlauf passieren wird. Ein Spiel mit der Imagination! Gleitet man in einen Alptraum, versucht man diesen noch zu kontrollieren, wehrt sich und möchte nicht weiter träumen. Man möchte die Kontrolle zurückbekommen und zurück zum „Licht“. Man möchte das eigene Ich einholen und einen Grenzbereich zu anderen Dimensionen durchbrechen. In unserer Interpretation kann der Schlaf auch als Metapher für Hingabe oder Loslösung dienen. Um wieder zu Bewusstsein zu kommen, müssen wir einen Erfahrungsprozess durchwandern, um hoffnungsvoll auf der anderen Seite, in einem anderen, „hellen“, positiven Bewusstseinszustand anzukommen.

In „Goldberg“ arbeitest Du choreografisch besonders und beschäftigst Dich intensiv mit dem Instrument Körper – wie wirkt sich das aus?

Die Tänzerinnen und Tänzer sind im Grunde genommen nicht nur Protagonisten, sondern wir versuchen sie zu porträtieren und sie wirklich als menschliche Individuen – ja als Seelen – innerhalb dieses Themas vorzustellen. Zudem bilden sie die Übersetzung der Noten, der tieferen Schichten der Musik und formen die Komposition wie Tonerde zu einem körperlichen Kunstwerk. Dadurch vermitteln sie die Musik direkt an das Publikum. Die Zuschauer können ihre eigenen Verbindungen zu den Künstler*innen im Laufe des Stückes aufbauen. Zudem ist in „Goldberg“ die Freude am Tanz an sich ein sehr zentrales Thema. In einigen Momenten scheinen die

Tänzer*innen die Schwerkraft zu überwinden und beinahe „zu fliegen“. Es ist ein Werk, das die Sinne anspricht. Trotz des sinnlichen Aspekts übe ich mich als Choreograf natürlich an technischen Herausforderungen, aber auch im „Loslassen“: ich passe mich meinen Tänzer*innen an, adaptiere und verwandle meinen choreografischen Stil, sodass am Schluss eine Verschmelzung beider Seiten stattfindet. So arbeiten wir die Individualität und Vielfalt meines Ensembles heraus.

In Deinem Konzept für das Tanzstück betonst Du immer wieder den Aspekt der „Doppelung“. Was hat es hiermit auf sich?

Das Motiv ist omnipräsent. In erster Linie in der Partitur selbst sowie im Wechselspiel der Originalmusik von Bach, die in der Neukomposition von Owen Belton transformiert und gespiegelt wird. Wir sehen im Stück Doppelungen bzw. Wiederholungen innerhalb der Choreografie, erleben die Tänzer*innen als Doppelgänger von anderen und natürlich kommt auch hier das Motiv des Spiegels zum Einsatz. An manchen Stellen fühlen wir uns wie in einer Halluzination oder auf einem „Trip“. Der Boden ist ein Spiegel, in dem wir uns selbst betrachten, die Dualität widergespiegelt wird. Hierbei wird die Assoziation heraufbeschworen, dass man sich selbst beim Schlafen beobachtet, wenn man eben in seinem eigenen Traum ist: Man sieht sich von außen und beobachtet, wie man selbst etwas interpretiert, oder dass man die Kontrolle über den Traum übernimmt und das Geschehen lenkt und so die Bilder verändert. So agieren wir als Beobachter*in, als Zeug*in und schließlich als Architekt*in, der/die den eigenen Traum kontrolliert und schließlich aus eigenem Willen den Traum verlässt.





In den berühmten Aufnahmen des Ausnahmekünstlers Glenn Gould hört man den Pianisten immer wieder beim Musizieren „summen und brummen“. Er hat als kleiner Junge gelernt, Klavierstücke auf diese Weise zu internalisieren und hat es Zeit seines Lebens nicht mehr „abstellen“ können. Du greifst diese „Marotte“ in besonderer Weise auf. Wie?

Ich bin fasziniert von den legendären Interpretationen der „Goldberg-Variationen“ von Glenn Gould. Wir haben sowohl die „Sturm-und-Drang“-Aufnahme von 1955 als auch die besonnenere und reifere Einspielung 26 Jahre später als Grundlage für unsere Diskussionen über das Konzept genommen. Ich orientiere mich mit den Tempi daran. Darüber sind Owen Belton und ich auch ins Reflektieren über die menschliche Stimme gekommen. Für Glenn Gould war es eine Stütze. Wir verwenden das „Summen“ als eine weitere Ausdrucksmöglichkeit. Alle Tänzerinnen und Tänzer singen oder benützen neben ihres Bewegungsrepertoires ihre Stimmen. Am Ende des Tanzstückes steht das Summen wie ein Ritual zur Selbstfindung. Es geht einher mit einer Freude, einer fast verrückten Ausgelassenheit, die es möglich macht, uns schließlich gegenseitig zu finden. So entsteht ein Moment überwältigender Synergie, die gleichsam eine „presence of the author“ symbolisiert.

Durch den besonders langen Entwicklungszeitraum (Stichwort: Pandemie), konnte die Choreografie ungewöhnlich lange reifen. Segen oder Fluch?

Weder noch. Ich plane und bereite meine Choreografien normalerweise sehr gut vor. Aber bei diesem Stück habe ich auch losgelassen. In der Phase der Pandemie war ich gezwungen, anders zu arbeiten, ohne Körperkontakt oder nur mit vereinzelt Berührungen. Wir hielten uns in dieser unsicheren Zeit damit über Wasser, indem wir an „Goldberg“ arbeiteten. Es war quasi eine choreografische Übung und nicht wie sonst das Hinarbeiten auf ein bestimmtes Ziel. Die Arbeit daran hielt uns zusammen. Nun hat sich alles verändert. Auch bin ich ein anderer

Mensch als noch vor zwei Jahren und habe ganz andere Möglichkeiten, mich künstlerisch auszudrücken. Ich hatte 2020 nur etwa ein Viertel der Choreografie aktiv bearbeitet, aus dieser Phase ist lediglich die Variation 13 unverändert in der aktuellen Fassung vertreten. Schließlich hat sich meine Compagnie seitdem personell verändert, aber auch ich habe andere Ausdrucksmöglichkeiten als noch vor zwei Jahren entwickelt.

Für das Kostümbild arbeitest Du nach „Narrenschiff“ erneut mit Deinem Landsmann Salvador Mateu Andujar zusammen. Er kommt ursprünglich aus dem Mode- und Hutdesign, was wir bei „Narrenschiff“ anhand der fantasiereichen Kopfbedeckungen und skulpturalen Kostüme deutlich zu sehen bekamen. Erwartet uns bei „Goldberg“ ein ähnlich herausstechendes Kostümbild?

Das Kostümbild möchte die Individualität und die Persönlichkeit der Tänzer*innen hervorheben und gleichzeitig die Idee von etwas Changierendem und Oszillierendem aufnehmen. Die Kostüme sind diesmal sehr schlicht gehalten, weil ich wollte, dass die Tänzer*innen in ihnen uneingeschränkt arbeiten können, sich frei und wohl fühlen. Salvadors Inspirationsquelle ist die analoge Fotografie. Mit Hilfe der Technik des Sublimationsdrucks wurden Schwarzweiß-Fotografien der Tänzer*innen auf einen elastischen Lycra-Stoff ähnlich einem „Negativ“ gedruckt. Zudem wurden mehrere Stoffe übereinander geschichtet und als Zwischenstoff ein graphitfarbenes gewebtes Lycra-Material verwendet, das metallisch schimmert. Der Effekt ist, dass das menschliche Auge etwas zwischen flüssigem und festen Material wahrnimmt – fast wie Quecksilber – und wir uns wieder in einer Zwischenform befinden, in einer diffusen Welt zwischen Wachen und Schlafen.

Wie spiegelt sich Dein Konzept im variantenreichen Bühnenbild des Kollektivs Curt Allen Wilmer und Leticia Gañán wider?

Sie haben eine Art Gedankenraum geschaffen. Und wir möchten den Eindruck vermitteln, dass wir und das

Publikum nicht wissen, wo vorne, wo hinten, wo der Boden ist. Daher haben wir uns für einen Raum entschieden, der mit PVC-Lamellen durchlässige Wände schafft. Also auch hier spielen wir mit der Idee des Doppelgängers, mit Diffusem und der Möglichkeit, Schlaf und Traum zu bestimmen, einzutreten und auszutreten, wann und wo man möchte. Der Tanzteppich ist glänzend und wirkt wie ein Spiegel. Es ist kein leichtes Unterfangen, hier die Beleuchtung zu machen, aber Martin Gebhardt, den ich aus Zürich kenne, ist ein grandioser Lichtdesigner. Der Spiegel steht natürlich für die Seele und für die doppelbödigen Welten, die sich in den unterschiedlichen Schichten des Traumes auf tun. Wir verschieben die Dimensionen, begeben uns in parallele Realitäten und folgen dem Unterbewussten. Immer wieder scheinen uns die Persönlichkeiten verdoppelt oder sogar gespalten zu begegnen. Es ist ein sehr komplexes Bühnenbild und erzählt alleine für sich schon sehr viel.

Dein Ballettkomponist Owen Belton schenkt uns wieder eine neue Partitur, verwoben mit einer der berühmtesten Klaviervariationen überhaupt. Wie sieht seine Arbeit aus?

Unsere gemeinsame Vision war es, einen neuen „Goldberg“ zu schaffen, indem wir Bachs Musik natürlich respektvoll behandeln, aber gleichzeitig versuchen, einen neuen Zugang zu ihr zu finden. Dabei werden Klavier und Live-Orchester in einem klassischen Arrangement kombiniert und durch die eigene musikalische Vision von Owen Belton ergänzt. Manche der Variationen sind reine Neuarrangements auf der Basis von anderen Instrumenten als im Original und werden vom Band gespielt. In der Variation 7 mit dem Arbeitstitel „Humming“ ahmt Owen das bereits erwähnte „Summen“ Glenn Goulds mit der eigenen Stimme nach. Es ist zu einer Art kurzer musikalischer Halluzination gereift. Die Anordnung der Variationen wird im Stück beibehalten, auch wenn wir aus dramaturgischen Gründen nicht alle Variationen verwendet haben, so werden manche wiederholt oder „geloopt“.

Es ist so, wie man es sich in einem Traum vorstellt: eine Spirale, aus der man nicht herauskommt. Die Musik und die Choreografie hinterlassen das Gefühl, wir spulen soeben Erlebtes zurück und erfahren es anschließend nochmals – der reinste Bewusstseinsstrom. Es gibt Teile der Komposition mit Synthesizer, die einem den Kopf schwirren lassen und eben das Gefühl geben, man weiß nicht mehr, wo man sich befindet. Dann wechseln sie jedoch in diese wunderschönen, stillen lyrischen Momente. So wollen wir vor allem die verschiedenen raffinierten Schichten der Variationen betonen und hervorheben. In diesen musikalischen Schichten besteht eine unmittelbare Verbindung mit unserer Erzählung – denn auch unsere Träume bestehen ja aus unzähligen Schichten, sie können uns sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft führen.

Ist eine Choreografie zu den „Goldberg-Variationen“ so ikonisch wie zu „Sacre“?

Ich glaube schon. Jedenfalls denke ich das für mich. Wie eingangs erwähnt, ist es ein sehr persönlicher und wichtiger Prozess für mich, diese Choreografie nun auf die Bühne zu bringen. Ich werde sie höchstwahrscheinlich nur einmal im Leben choreografieren und sie dann – wie vorher die pure Musik – immer in mir wachhalten.





DER TRAUM

Wenn die Uhren der Mitternacht
eine großmütige Zeit verströmen,
werde ich weiter gehen als die Vorruderer des Odysseus
in die Region des Traums, unzugänglich
dem menschlichen Erinnern.

Aus diesem Flutland berge ich Reste,
die ich nie ganz begreife:

Gräser von schlichter Botanik,

leicht abweichende Tiere,

Gespräche mit den Toten,

Gesichter die in Wahrheit Masken sind,

Wörter aus uralten Sprachen

und manchmal ein Grauen, nicht vergleichbar
dem, das uns der Tag geben kann.

Ich werde alle sein oder keiner. Ich werde der Andere sein,
der ich bin, ohne es zu wissen, der betrachtet hat
diesen anderen Traum, mein Wachen.

Er beurteilt es,

resigniert und lächelnd.

Jorge Luis Borges

EL SUEÑO

Cuando los relojes de la media noche prodiguen
un tiempo generoso,
iré más lejos que los bogavantes de Ulises
a la region del sueño, inaccessible
a la memoria humana.

De esa region inmersa rescato restos
que no acabo de comprender:
hierbas de sencilla botánica,
animals algo diversos,
diálogos con los muertos,
rostros que realmente son mascararas,
palabras de lenguajes muy antiguos
y a veces un horror incomparable
al que nos puede dar el día.

Seré todos o nadie. Seré el otro
que sin saberlo soy, el que ha mirado
ese otro sueño, mi vigilia. La juzga,
resignado y sonriente.

Jorge Luis Borges







DIE GOLDBERG-VARIATIONEN

Die Anekdote

Im Jahr 1741 erschien beim Nürnberger Notenstecher Balthasar Schmid ein neues Werk von Johann Sebastian Bach: „Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavizimbal mit 2 Manualen Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertiget“. Man gab diesem Werk später den handlicheren und fantasieanregenden Titel „Goldberg-Variationen“.

Diesen Namen verdankt die Komposition einem Bericht Nikolaus Forkels in seiner Bach-Biographie von 1802: „Einst äußerte Graf Keyserlingk gegen Bach, dass er gern einige Clavierstücke für seinen Cembalisten Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas muntern Charakters wären, dass er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte.“ Bach glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte. Die Schlaflosigkeit Hermann Carl Graf Keyserlingks, russischer Botschafter am Dresdner Hof und ein Freund Bachs, wäre damit der Grund für die Entstehung dieses Höhepunkts barocker Variationskunst. Tatsächlich wurde der hochtalentierte Johann Gottlieb Goldberg, 1727 in Danzig geboren, noch als Kind von Keyserlingk entdeckt, mit nach Dresden genommen, wo er vierzehnjährig als Schüler zu dem ebenfalls in Dresden wirkenden Wilhelm Friedemann Bach sowie zu Vater Bach kam. J.S. Bach hat Goldberg als seinen „stärksten Schüler auf dem Klavier und auf der Orgel“ bezeichnet. Die Glaubwürdigkeit der Erzählung Forkels darf freilich angezweifelt werden, da Bachs Publikation des Werkes 1741 keinerlei Hinweis auf eine Widmung an Keyser-

lingk aufweist und der Knabe Goldberg erst am Anfang seines Unterrichts bei Vater und Sohn Bach stand. Durchaus wahrscheinlich ist indes, dass Keyserlingk ein Exemplar der 1741 im Druck erschienenen Variationen seines Freundes Bach besaß, aus dem ihm Goldberg nachts gelegentlich auf dem Cembalo im Nebenraum seines Schlafgemachs vorspielte, um die Schlaflosigkeit seines Gönners erträglicher zu gestalten.

Von Musik „sanften und etwas muntern Charakters“ kann bei den „Goldberg-Variationen“ fürwahr nicht die Rede sein! Zweifellos hatte Bach nicht vor, ein Schlaflied zu komponieren, als er seine Klavier-Übung bestehend aus einer „Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen“ im Druck erscheinen ließ. Auch seine vorherigen drei Klavier-Übungen waren ambitionierte Veröffentlichungen gewesen, mit denen sich Bach als systematischer Komponist von Musik für Tasteninstrumente profiliert hatte.

Der Aufbau

Die Goldberg-Variationen sind also auf der einen Seite ein Werk, zu dessen Konzeption eine seelenbewegende, oder wie es zu Bachs Zeiten hieß, „gemüths-ergetzende“ Wirkung gehört. Bereits in der Aria, einer geschwungenen, von Pathos befreiten Sarabande, ist der „sanfte und etwas muntere Charakter“, den sich der Graf wünschte, hörbar, und er kehrt auch in verschiedenen Variationen wieder.

Für Bach wird indes diese seelische Wirkung von Musik nicht einfach durch den komponierten Affekt hergestellt. Sie wurzelt für ihn vielmehr in Analogien zur „nach Maß, Zahl und Gewicht geordneten“ Welt und Natur: In den musikalischen Intervallen finden sich, barockem Denken zufolge, die gleichen Zahlenverhältnisse wie in der Astronomie und Natur.

So wird das Affekt-Spektrum der „Goldberg-Variationen“ zugleich von rationalen Ordnungen getragen: Die 30 Variationen sind in zehn Dreiergruppen angeordnet; innerhalb dieser Gruppen ist die letzte Variation immer ein Kanon, wobei das jeweilige Einsatzintervall der Kanon-Stimme von der Prime bis zur None wächst; die letzte Dreiergruppe wird vom berühmten Quodlibet beschlossen, in dem Bach zwei Volksliedmelodien kontrapunktisch miteinander verflucht.

Die zweite Variation der Dreiergruppe ist hingegen meist sehr virtuos – vor allem in diesen Variationen laufen die Hände oft ineinander und erfordern das zweite Manual des Cembalos.

Die erste Variation jeder Dreiergruppe ist meist eine Charaktervariation. Natürlich handhabt Bach dieses Schema höchst abwechslungsreich, führt das Charakteristische einer ersten Variation in der folgenden virtuoseren Variation weiter oder lässt dem Spieltrieb gegen Ende freien Lauf.

All diese Kanonkünste und Affektwandel erreicht Bach nicht, indem er die Melodie variiert, die selbst bereits ein höchst differenziertes Gebilde und keineswegs ein Rohstoff ist. Die Grundlage der „Goldberg-Variationen“ bildet ihre Bass-Stimme. Deren erste acht Töne waren spätestens seit Monteverdi eine bekannte Formel und als ostinater Bass im ganzen Abendland beliebt für Variationswerke.

Die Kombination eines gewissermaßen „antiken“ Basses mit einer modern geformten, galanten und üppig verzierten Melodie ist bereits eine geradezu manierierte Formulierung – Alt und Neu, Gemeinplatz und Individualität, Zahl und Affekt kombinierend – und wenn mal der eine, mal der andere Aspekt der Aria in den Vordergrund des Variations-Geschehens tritt, steht neben den konkreten Noten auch diese eigentümliche Konfiguration buchstäblich auf dem Spiel.

Die Variationen als Herausforderung für Pianisten

Die „Goldberg-Variationen“ sind für ein zweimanualiges Cembalo geschrieben, die virtuosesten Variationen rechnen mit sich kreuzenden Linien, bei denen sich die Hände auf einem Manual ständig ins Gehege kämen. Anders als die Symphonieorchester haben sich die Pianisten Bachs Klavierwerke nie von den Vertretern der historisch informierten Aufführungspraxis wegnehmen lassen: Die spezifischen Schwierigkeiten der „Goldberg-Variationen“ wurden zu Herausforderungen, die zum Beispiel der 22-jährige Glenn Gould im Jahr 1955 zum allgemeinen Erstaunen als erster wahrhaft makellos und mit hinreißendem Schwung bewältigte. In seiner zweiten Aufnahme von 1982 spielt er besonnener, zugleich auch kauziger – aber so respekt-einflößend, dass ihm andere Pianisten höchste Anerkennung zollten. Diese beiden Aufnahmen sollten auch Vorbild und Taktangabe für das Tanzstück „Goldberg“ von Goyo Montero werden.

Verwendung durch Owen Belton

Owen Belton, Ballettkomponist und langjähriger Wegbegleiter Monteros, zeichnet auch in diesem Werk wieder für eine Neukomposition verantwortlich, die sich dadurch hervorhebt, dass sie besonders behutsam mit der Original-Partitur vernetzt ist. Sämtliche Variationen, sowohl für Orchester als auch für Klavier, entstanden auf der Grundlage der Interpretation des kanadischen Pianisten von Weltruhm, Glenn Gould. Das Hören dieser Versionen inspirierte Belton dazu, seine eigene Stimme zu verwenden, das „Summen“, das Goulds Interpretationen eigen ist, einzubauen und weiter zu verändern. Einige der Variationen über das Bach-Original sind reine Neuarrangements, bei denen Belton andere Instrumente verwendet als im Original und sie somit einen anderen Charakter erhalten, oder wie in Variation 7 sich auf die menschliche Stimme stützt. Insgesamt ist die Neukomposition in ihrer Farbe dunkler als das Original gehalten, je tiefer der Zyklus der Variationen voranschreitet. Am Ende jedoch durchdringt die Musik die Dunkelheit und erreicht etwas Helles und Positives.









Ein Traum drückt das Ziel aus, aber er garantiert nicht, dass es erreicht wird, so wie jemand, der zwar in der richtigen Richtung unterwegs ist, aber vielleicht früher anhält, schneller fährt oder eine alternative Route wählt. Das Ziel ist der Ort, auf den wir zusteuern, aber es ist nicht unbedingt der Ort, an den wir gehen. Gut geträumte Träume geben einen Einblick in unser Schicksal, indem sie die möglichen Wege und Ergebnisse simulieren. Träumen ist so, als würde man mit einem Lichtschimmer durch einem dunklen Raum tappen, in dem die Wände die Zukunft selbst sind.

Sidarta Ribeiro







GOYO MONTERO

Konzept & Choreografie

Der Madrilene Goyo Montero wurde von Carmen Roche ausgebildet und absolvierte seine Studien am Königlichen Konservatorium für professionellen Tanz in seiner Geburtsstadt und an der Schule des Nationalen Balletts von Kuba. Als Tänzer erhielt er unter anderem die folgenden Auszeichnungen: Gewinner des Prix Lausanne 1993 und Goldmedaille und Grand Prix beim Internationalen Ballettwettbewerb von Luxemburg. Die Kritiker des Dance Europe Magazine kürten ihn zum besten Tänzer der Saison 2003/2004. Goyo Montero war Erster Solist an der Deutschen Oper Berlin und Solist an der Oper Leipzig, dem Staatstheater Wiesbaden und dem Königlichen Ballett von Flandern. Er wurde unter anderem als Gastsolist zum National Ballet of Mexico, dem Perth City Ballet und dem Ballet d'Europe eingeladen. Als Choreograf schuf er Stücke für Les Ballets de Monte Carlo, das Royal Ballet London, Birmingham Royal Ballet, das Zürcher Ballett, das Staatsballett Hannover, Acosta Danza, das Perm Opera Ballet/Diana Vishneva Context Festival, das National Ballet Sodre, Maggio Danza, Compañía Nacional de Danza, die Deutsche Oper Berlin, das National Ballet of Cuba und das Ballet de Teatros de la Generalitat Valenciana und viele andere. Mit seinen Choreografien nahm Goyo Montero an verschiedenen Festivals teil, unter anderem in Havanna (XX International Ballet Festival), Florenz (71. Maggio Musicale Fiorentino), Granada (Internationales Festival für Tanz und Musik), Zaragoza (Expo Zaragoza), Madrid (Madrid en Danza und Veranos de la Villa), Tokio (Expo Aichi Tokio Forum), Russland (Chekhov International Theatre Festival Moscow und Diana Vishneva's Context Festival) und Holland Dance Festival. Seit der Spielzeit 2008/2009 ist Goyo Montero Ballettdirektor und Chefchoreograf des Nürnberger Balletts. Bis dato hat der Ballettdirektor 23 Kreationen für seine Compagnie in Nürnberg entwickelt und inszeniert. Seit 2019 ist Goyo Montero auch Resident Choreographer von Acosta Danza. Zwischen Goyo Montero und dem Prix de Lausanne besteht eine langjährige Partnerschaft. Er ist hier seit vielen Jahren unter anderem als Coach, Jurymitglied und Choreograf zweier speziell für den Prix konzipierter choreografischer Projekte in den Jahren 2018 und 2023 tätig. Zu seinen Auszeichnungen als Choreograf gehören: 2006 der Preis „Villa de Madrid“ (der 1. Preis des iberoamerikanischen Wettbewerbs für Choreografie), der Villanueva-Preis der UNEAC (Union der Schriftsteller, Kritiker und Künstler Kubas) und der Preis „Teatro de Madrid“. Goyo Montero wurde mit folgenden Preisen und Anerkennungen für sein Schaffen ausgezeichnet: dem Kulturpreis der Industrie- und Handelskammer Mittelfranken (2009), dem Premio Nacional de Danza (2012) vergeben vom spanischen Kulturministerium, dem Bayerischen Kulturpreis (2014). 2018 wurde der Deutsche Tanzpreis an das Ballett Nürnberg unter der Leitung von Goyo Montero für seine herausragende tänzerische Entwicklung verliehen. Internationale Tanzmagazine nominierten Goyo Montero wiederholt als Choreograf (u.a. „Choreograf des Jahres 2014“ in Dance for You) sowie für seine Werke (u.a. Nominierungen als Beste Choreografie für „Dornröschen“ (2008), „Romeo und Julia“ mit Compañía Nacional de Danza (2012/2013), „Black Bile“ (2014), „Cyrano“ (2015), „Don Quijote“ (2017), „Sacre“ (2020), „Narrenschiiff“ und „Submerge“ (2022).

OWEN BELTON

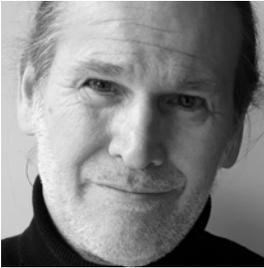
Komponist



Owen Belton komponiert Musik für den Tanz, seit er 1994 das Werk „Shapes of a passing“ zum Tanzstück der kanadischen Choreographin Crystal Pite für das in Toronto beheimatete Ballett Jorgen kreierte. Bereits kurze Zeit später schrieb er die Musik für den gefeierten Kurzfilm „Hollow Place“ in der Regie von Dan Sadler. Seitdem verfasste er zahlreiche Kompositionen für Tanzcompagnien wie Kidd Pivot, BJM Danse, das kanadische Nationalballett, Stuttgart Ballett, Ballett BC, Ballett Frankfurt, Nederlands Dans Theater und Cullberg Ballett. Darüber hinaus komponierte Owen Belton die Musik für verschiedene Kurzfilme und Theaterstücke, darunter auch das gefeierte Stück „Clark and I in Connecticut“ (2008). Im Juni 2009 gewann der Komponist den Dora Mayor Moore Preis für die beste Tanzkomposition zu dem Stück „Emergence“ von Choreographin Crystal Pite, welches durch das kanadische Nationalballett uraufgeführt wurde. Seinen Abschluss erhielt Owen Belton 1993 von der Universität „Simon Fraser School for the Contemporary Arts“, an der er ein Kompositionsstudium bei Owen Underhill und Barry Truax absolvierte. Bei seinen Studien im Bereich der Computermusik lernte er die Granularsynthese kennen, die ein wesentliches Element in vielen seiner Kompositionen bildet. Weiterhin integriert er ein weites Spektrum an akustischen und elektronischen Instrumenten in seine Musik, wie zeitweise auch zufällig aufgenommene und Alltagsgeräusche. Dabei kann nichts seltsam genug sein, um in Betracht zu kommen. In seinem eigenen Aufnahmestudio webt er dann an seinen Klangnetzen. Darüber hinaus arbeitet er als Toningenieur für Komponisten sowie Musiker und tritt als Sänger/Textdichter mit seiner Band „Lost Hombre“ auf. Für das Staatstheater Nürnberg Ballett komponierte Owen Belton Musik für die Ballette „Cyrano“, „Latent“, „Don Quijote“, „Dürer’s Dog“, „Imponderable“, „A Midsummernight’s Dream“, „M“, „Über den Wolf“, „Blitiri“, „NarrenschiFF“ und „Submerge“.

CURT ALLEN WILMER

Bühne



Curt Allen Wilmer stammt aus Madrid und wurde an der Akademie der Bildenden Künste in München zum Bühnen- und Kostümbildner ausgebildet. Während seines Studiums von 1987 bis 1992 arbeitete er als Assistent für verschiedene Bühnenbildner wie Filippo Sanjust, Reinhard Heinrich oder Peer Boysen an zahlreichen Opernhäusern der Welt. Als freischaffender Bühnen- und Kostümbildner fing er am Theater Augsburg an, wo er seine erste Ausstattung für das Ballett „Diaghilev“ schuf. 1992 kehrte er nach Spanien zurück, wo er als freischaffender Bühnenbildner für Theater, Film und Fernsehen arbeitete. 1994 wurde er als Hausbühnenbildner und technischer Direktor für die Eröffnung eines neuen Theaters in Madrid unter der Leitung von José Luis Gómez engagiert. Von 1998 bis 2008 arbeitete er als Art Director für die Gestaltungsagentur Acciona Producciones y Diseño in Sevilla, wo er gestalterisch für diverse Produktionen und Projekte tätig war, wie zum Beispiel für die Ausstattung grosser Events, Museen und Ausstellungen sowie für die Innenausstattung von Hotels und Einkaufszentren. Ausserdem entwarf er für Messen und Themenparks (Warner, Disney), für die er auch Preise gewonnen hat. 2008 gründete er mit der Architektin Leticia Gañan sein eigenes Atelier („EstudiodeDos“). Er gestaltet seither Bühnenbilder für namhafte spanische Regisseure wie José Luis Gómez, Gerardo Vera, Ernesto Caballero, Andrés Lima, Sergio Peris-Mencheta, Joan Font, José Pascual, Juan Carlos Rubio, Antonio Álamo und Yayo Cáceres. Mit dem Choreografen Johan Inger verbindet ihn seit 2015 eine regelmässige Zusammenarbeit. Für seine Bühnen- und Kostümbilder erhielt er in den vergangenen Jahren zahlreiche Preise. Seit 2012 ist Curt Allen Wilmer Dozent für den Masterstudiengang Bühnenbild-Design am IED Madrid (Istituto Europeo di Design). „Goldberg“ ist nach „Narrenschaft“ die zweite Zusammenarbeit mit Goyo Montero am Staatstheater Nürnberg.

LETICIA GAÑÁN

Bühne



Leticia Gañán, geboren in Sevilla, erhielt ihren Abschluss in Architektur 2000 an der Universität ihrer Heimatstadt. Im Folgenden arbeitete sie als Architektin an öffentlichen und privaten Bauprojekten, nahm ihr Doktoratsstudium an der Universität von Sevilla auf und veranstaltete Einzel- und Gruppenausstellungen ihrer Werke in Sevilla (Sala Estudio Almar, Fundación Aparejadores, Canteras de Osuna), Córdoba (Ayto. Pozoblanco) und Huelva (Ayto. Gibraleón und im Colegio de Arquitectos de Huelva). Im Jahr 2006 trat sie in die Projektteilung von General de Producciones y Diseño ein, wo sie an der Gestaltung und Koordination von Großanlagen (C.I. Ecoparque de La Rioja, C.I. San Juan de la Peña), Messeständen, Multimediashows, Themenparks und Messepavillons mitwirkte, wie z. B. bei der ExpoZaragoza 2008 (Pavillon des Oman). 2008 gründeten Leticia Gañán und Ausstatter Curt Allen Wilmer ein gemeinsames Gestaltungsatelier („EstudiodeDos“). Seither erarbeitet das Kollektiv Bühnen- und Kostümbilder für namhafte spanische Regisseure wie José Luis Gómez, Gerardo Vera, Ernesto Caballero, Andrés Lima, Sergio Peris-Mencheta, Joan Font, José Pascual, Juan Carlos Rubio, Antonio Álamo und Yayo Cáceres. Seit 2012 ist Leticia Gañán Dozentin im Masterstudiengang Bühnenbild-Design am IED Madrid (Istituto Europeo di Design). „Goldberg“ ist nach „Narrenschiff“ die zweite Zusammenarbeit mit Goyo Montero am Staatstheater Nürnberg.

SALVADOR MATEU ANDUJAR

Kostüme



Salvador Mateu Andujar ist als Kostümbildner, Hutmacher und Requisiteur für Oper, Theater, Ballett, Kino und Modedesign tätig. Er arbeitet regelmäßig mit dem Designer Jesus del Pozo sowie renommierten Kostümdesignern wie Yvonne Blake, Franca Squarciarino, Eiko Ishioka, Françoise Tournafond, Madeline Fontaine, Pierre-Jean Larroque und Pedro Moreno zusammen. 2008 entschloß er sich zum weiterführenden Studium am London College Fashion of Arts, um seine Hutmacherfähigkeiten auszubauen. 2009 zog er in die Modemetropole Paris, um sein Know-how in der Modebranche zu erweitern und spezialisierte sich auf Styling und Muster-Herstellung durch ein Studium an der Ecole de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne. Seine speziellen Interessen gelten der Haute Couture, Stickerei sowie französischen Kunsthandwerken wie unter anderem der Strohmarketerie.

Besondere Projekte waren die Zusammenarbeit mit der Stiftung für Naturschutz von Pierre Bergé und Yves Saint Laurent über Kopfbedeckungen afrikanischer Stämme und mit Dior Heritage für die Ausstellung „Dior, un couturier de rêve“ im Musée des Arts Décoratifs im Louvre, Paris. Er kollaborierte mehrfach mit Regisseur Ulysse Di Gregorio und mit dem französischen Choreografen David Drouard. Auf Einladung des schwedischen Choreografen Johan Inger zeichnete Salvador Mateu Andujar 2018 für das Kostümbild einer Neuschöpfung von Igor Strawinskys Ballett „Petrushka“ mit Les Ballets de Monte Carlo verantwortlich. Daraufhin lud ihn Jean-Christophe Maillot, künstlerischer Leiter und Choreograf der Les Ballets de Monte Carlo, ein, das Kostümbild für seine Kreation „Core Meu“ (2019) zu gestalten. Nach dem Kostümbild für die Produktion „Narrenschaft“ ist „Goldberg“ nun die zweite Zusammenarbeit mit Goyo Montero.



MARTIN GEBHARDT

Lichtdesign



Martin Gebhardt studierte in Hamburg. Nach Abschluss der Meisterschule war er als Lichtgestalter und Beleuchtungsmeister bei John Neumeiers Hamburg Ballett tätig. Ab 2002 arbeitete er mit Heinz Spoerli und dem Zürcher Ballett zusammen. Tourneen mit Ballettproduktionen beider Compagnien führten ihn an renommierte Theater in Europa, Asien und Amerika. Am Opernhaus Zürich schuf er das Lichtdesign für Inszenierungen von Jürgen Flimm, Grischa Asagaroff, Matthias Hartmann, David Pountney, Moshe Leiser, Damiano Michieletto, Achim Freyer und Jan Phillip Gloger. Mit Christoph Marthaler und Anna Viebrock arbeitete er beim Händel-Projekt „Sale“, Rossinis „Il viaggio a Reims“ und Glucks „Orfeo ed Euridice“ in Zürich sowie bei „Lulu“ an der Hamburgischen Staatsoper zusammen. 2020 gestaltete er das Lichtdesign an der Oper Genf für „Les Huguenots“ in der Regie von Jossi Wieler und Sergio Morabito. Bei den Salzburger Festspielen kreierte er die Lichtgestaltung für „La bohème“ und eine Neufassung von Spoerlis „Der Tod und das Mädchen“. Seit der Spielzeit 2012/13 ist Martin Gebhardt Leiter des Beleuchtungswesens am Opernhaus Zürich. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn heute mit dem Choreografen und Zürcher Ballettdirektor Christian Spuck (u.a. „Winterreise“, „Nussknacker und Mausekönig“, „Messa da Requiem“, „Anna Karenina“, „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“, „Dornröschen“, „Monteverdi“ und „Orlando“). In jüngster Zeit war er außerdem Lichtdesigner für die Choreografen Edward Clug, Alexei Ratmansky, Marco Goecke, Douglas Lee und Marcos Morau. Die Lichtgestaltung zu „Goldberg“ ist nach „Submerge“ von 2018 seine zweite Zusammenarbeit mit Goyo Montero.



BJÖRN HUESTEGE

Musikalische Leitung



Björn Huestege studierte zunächst Musikwissenschaft und Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum, dann Dirigieren an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Nach seinem Abschluss mit „summa cum laude“ wurde er Assistent des GMD am Stadttheater Gießen, wo er unter anderem „Die Csardasfürstin“ von Kálmán, eine Belcanto-Oper von Mercadante und „Eight Songs for a Mad King“ von Peter Maxwell Davies dirigierte. Anschließend ging er als Solo-repetitor und musikalischer Assistent an die Hamburgische Staatsoper. Hier leitete er u. a. die Uraufführung von Özkan Manavs „Uzun Hava“ mit dem Staatsorchester. Er arbeitete außerdem mit den Bergischen Symphonikern, der Neuen Philharmonie Westfalen und den Bochumer Symphonikern. An der Komischen Oper Berlin war er an Kurt Weills „Die sieben Todsünden“ und dem Monteverdi-Zyklus unter Barrie Kosky beteiligt, an der Bayerischen Staatsoper betreute er in den letzten Jahren neben vielen anderen Produktionen die Uraufführung von Jörg Widmanns „Babylon“. Von 2012 bis 2017 war Huestege als musikalischer Assistent, Dirigent und Pianist an der Oper Frankfurt tätig. Hier übernahm er unter anderem Vorstellungen von Korngolds „Die Tote Stadt“. Daraufhin wurde er für dasselbe Stück ans Theater Basel engagiert, wo er in der Folge auch Profjews „Spieler“ übernahm, sowie Mozarts „Lucio Silla“ in der Regie von Hans Neuenfels. Vom City of Birmingham Orchestra wurde Huestege im Juni 2017 als Cover-Dirigent für Debussys „Pelléas et Mélisande“ engagiert. Kurz danach sprang er für eine weitere Vorstellung von „Die Tote Stadt“ am Staatstheater Saarbrücken ein. Huestege hat unter anderem einen Essay über Schubert im Lichte der Psychoanalyse veröffentlicht und ist im Zuge der Neuproduktion von Bergs „Wozzeck“ an der Oper Frankfurt verstärkt auch als Redner hervorgetreten. Huestege, der sich trotz eines Schwerpunkts im komplexen und im italienischen Repertoire stilistisch nicht festlegen möchte, wurde schon nach wenigen Monaten als Dirigent am Staatstheater Nürnberg zum Kapellmeister ernannt. Der begeisterte Biathlet interessiert sich neben der Musik besonders für französische Philosophie des 20. und 21. Jahrhunderts.

PATRIK HÉVR

Solo-Piano



Patrik Hévr absolvierte in seiner Heimatstadt Prag zwischen 2009 und 2012 bei Martin Kasík sein Klavierstudium, das er in Nürnberg bei Prof. Wolfgang Manz fortsetzte und 2016 mit Bestnote abschloss. Er wurde in die Meisterklasse aufgenommen. Er ist Preisträger zahlreicher nationaler und internationaler Klavierwettbewerbe – so beim International Competition Hamburg Composers (2019) und dem Zürcher Swiss International Piano Festival and Competition (2021). Zu den früheren Erfolgen gehören u.a. Hauptpreise beim Klavierwettbewerb des Prager Konservatoriums, beim Internationalen Smetana-Klavierwettbewerb in Pilsen und beim Internationalen Carl-Czerny Klavierwettbewerb in Prag. Als Solist und Kammermusiker trat er in Deutschland, der Schweiz, Norwegen, Dänemark, Italien, Großbritannien, Frankreich und den USA auf. Er musizierte unter anderem mit der Tschechischen Philharmonie, den Nürnberger Symphonikern, den Prager Symphonikern und dem Frankfurter Opern- und Museumsorchester. Patrik Hévr erhielt wichtige musikalische Anregungen in Meisterkursen von Leif Ove Andsnes sowie vom tschechischen Klavier-Altmeister Ivan Moravec, der seinerseits, neben Martha Argerich und Maurizio Pollini, ein Schüler in der berühmten Klavierklasse von Arturo Benedetti Michelangeli war.

DANIEL RUDOLPH

Solo-Piano



Daniel Rudolph studierte zunächst Klavier mit Schwerpunkt Kammermusik bei Prof. Konstanze Eickhorst an der Musikhochschule Lübeck. Sein Interesse für die Arbeit mit Sänger*innen führte ihn anschließend an die Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, wo er seine Ausbildung in den Fächern Liedgestaltung bei Prof. Jan Philip Schulze und Opernkorrepitition bei Prof. Paul Weigold vertiefte. Erste Theaterengagements führten ihn bereits während des Studiums an die Wiener Staatsoper, die Staatsoper Hannover und das Theater Osnabrück. Darüber hinaus sammelte er wertvolle Orchestererfahrung bei der NDR Radiophilharmonie unter der Leitung von Andrew Manze und Ingo Metzmacher. Von 2016 bis 2020 war er als Korrepititor beim Mädchenchor Hannover tätig und hatte zudem einen Lehrauftrag für Gesangskorrepitition an der HMTM Hannover. Zur Spielzeit 2020/21 folgte Daniel Rudolph dem Ruf von GMD Joana Mallwitz an das Staatstheater Nürnberg und ist seitdem als Solorepitor im Besonderen für die musikalische Einstudierung großer Werke wie z.B. „Der Rosenkavalier“, „Pelléas et Mélisande“ und „Die Frau ohne Schatten“ in tragender Funktion mitverantwortlich. In der Ballettproduktion „Goldberg“ stellt er sich nun erstmals auch als Klaviersolist dem Nürnberger Publikum vor.





BILDLEGENDE

Titel: Ensemble / S. 4–5 Ensemble / S. 8–9 Lisa Van Cauwenbergh, Ensemble / S. 12 Edward Nunes, Lucas Axel / S. 18–19 Edward Nunes, Nicolás Alcázar / S. 24–25 Ensemble, Alisa Uzunova / S. 28–29 Ensemble / S. 30 Alisa Uzunova, Juliano Toscano, Oscar Alonso / S. 35 Paloma Lassere, Lucas Axel / S. 36–37 Ensemble / S. 38 Victor Ketelslegers, Carlos Blanco / S. 40–41 Paloma Lassere, Alisa Uzunova / S. 48 Kate Gee, Renata Peraso, Lucas Axel, Olga García, Carlos Blanco / S. 50 Nicolás Alcázar / S. 54–55 Ensemble

Fotos: Jesús Vallinas fotografierte die Hauptprobe am 8.12.2022.

Porträtfotos: Alice Blangero (Goyo Montero), Michael Slobodian (Owen Belton), privat (Curt Allen Wilmer, Leticia Gañán, Salvador Mateu Andujar, Martin Gebhardt, Björn Huestege), Studio Stöhr (Patrik Hévr), Ludwig Olah (Daniel Rudolph)

NACHWEISE

Das Zitat von Max Reger wurde entnommen aus: „Die Musik. Halbmonatsschrift mit Bildern und Noten.“ Band 5.1, Nr. 1, 1905, S. 74).

Das Interview „Architektur der Emotionen“ führte Lucie Machan für dieses Programmheft.

Das Gedicht „El sueño“ von Jorge Luis Borges wurde im Original übernommen aus: „Jorge Luis Borges, La rosa profunda, Emecé, 1975., dazu die deutsche Übersetzung „Der Traum“ aus: „Jorge Luis Borges, Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band 9: Der Gedichte dritter Teil: Die tiefe Rose / Die eiserne Münze / Geschichte der Nacht / Die Ziffer / Die Verschworenen“, Carl Hanser Verlag, 2008.

Der Artikel „Die Goldberg-Variationen“ ist ein Originalbeitrag von Lucie Machan für dieses Heft.

Die Übersetzung des Zitats von Sidarta Ribeiro aus dem Spanischen erfolgte durch José Hurtado und Lucie Machan. Das Zitat wurde entnommen aus: „Sidarta Ribeiro, El oráculo de la noche: Historia y ciencia de los sueños“, Penguin Random House, 2021.

Programmheft zur Premiere von „Goldberg“ am 17.12.2022 am Staatstheater Nürnberg /
Herausgeber: Staatstheater Nürnberg / Staatsintendant: Jens-Daniel Herzog /
Ballettdirektor und Chefchoreograf: Goyo Montero / Redaktion: Lucie Machan, Dorothea Mosl /
Gestaltung: Julia Elberskirch, Jenny Hobrecht / Corporate Design: Bureau Johannes Erler /
Herstellung: Offsetdruck Buckl, Nürnberg / Das Staatstheater Nürnberg ist eine Stiftung
öffentlichen Rechts unter gemeinsamer Trägerschaft des Freistaats Bayern und der Stadt
Nürnberg.

UNSER DANK GILT

Premium-Partner:



NÜRNBERGER
VERSICHERUNG

Partner:



GERD SCHMELZER



BMW
Niederlassung Nürnberg



Sparda-Bank

Ballettfreunde Staatstheater Nürnberg e.V.

Vorsitzender: Michael Schöpe

Kontakt: foerderverein.ballettfreunde@staatstheater-nuernberg.de, Tel: 0911-66069 8185

FÖRDERVEREIN

BALLETTFREUNDE STAATSTHEATER

NÜRNBERG E.V.

Allianz gegen Rechtsextremismus
in der Metropolregion Nürnberg



metropolregion nürnberg