

NASJONAL
OPERAEN
NASJONAL
BALLETTEN



ROSENKAVALEREN



OPERA I TRE AKTER

ROSENKAVALEREN

Musikk Richard Strauss

Libretto Hugo von Hofmannsthal

Musikalsk ledelse Joana Mallwitz

Regi og scenografi Sir David McVicar

Kostymer Tanya McCallin

Lysdesign Paule Constable

Koreografi Andrew George

Urpremiere 26. januar 1911,
Königliches Opernhaus, Dresden

Norgespremiere 21. april 1943,
Deutsches Theater, Oslo

Premiere denne oppsetningen 6. februar 1999,
Scottish Opera, Glasgow

Premiere 16. mars 2019, Den Norske Opera & Ballett

Operasjef Annilese Miskimmon

Adm.dir. Geir Bergkastet

Ansvarlig utgiver Den Norske Opera & Ballett

I redaksjonen

Ingeborg Norshus *redaktør*, Hedda Høgåsen-Hallesby *dramaturg*,

Cecilie Breivik Hansen *grafisk design*, Erik Berg *foto*,

07 Media AS *trykk*

MARSJALINEN MARITA SØLBERG
OCTAVIAN ADRIAN ANGELICO



KJÆRE PUBLIKUM

Richard Strauss' opera fra 1911 er en enestående blanding av det komiske og det dype, den unge naiviteten og den modne sentimentaliteten. Musikken spenner fra pastisj rokokko til pastisj ekspresjonisme – godt blandet med mozartsk eleganse, barokke danseformer og wiener-valser fra slutten av 1800-tallet. Kombinasjonen av de ulike musikalske stilene er en sofistikert utforsking av slutten på en epoke og begynnelsen på en ny. På liknende måte utforsker karakterene i operaen både sorgen og sjenerøsiteten over at det gamle må vike plass for det nye. Dette minner oss på den mystiske livssyklusen vi alle er en del av, uansett hvilket århundre vi lever i. At vi fortsatt spiller *Rosenkavaleren* i 2019, er samtidig en demonstrasjon av hvordan det gamle fortsetter å leve i det nye.

Sir David McVicar's produksjon er en svært populær versjon av Strauss' glitrende opera, og det har vært en ære å ha regissøren/scenografen her for å gjenoppsette en av sine mest kjente og aller beste forestillinger. I likhet med selve stykket kombinerer produksjonen det humoristiske, det bitre og det såre. Her kommer både det absurde og det komplekse i det å være menneske tydelig fram.

Rosenkavaleren er en opera som i stor grad spiller på historiske referanser. Når den settes i den perioden komponisten og librettisten så for seg – med sine manerer, sitt spill og sine klasseskiller – blir komedien, men også den dype menneskeligheten i Strauss og Hofmannsthals stykke enda tydeligere. Kostymedesigner Tanya McCallin, lysdesigner Paule Constable og hennes medarbeider i gjenoppsetningen, Claire O'Donoghue, har alle gjort et nydelig arbeid med å framkalle 1700-tallets Wien på scenen. Og Andrew

Georges koreografi gir hver karakter en herlig særegenhet.

Joana Mallwitz' debut i orkestergraven er en glede for oss i Den Norske Opera & Ballett. Det har vært inspirerende å følge hennes innsats med det store ensemblet, som inkluderer solister, Operakoret, Operaorkestret og Barnekoret. Den utmerkede jobben hennes gjør produksjonen til en nydelig, frisk versjon av dette populære repertoarstykket.

Ingen kunne skrive for sopran-stemmen som Richard Strauss. I den siste aktens musikalske og dramatiske klimaks bringer han tre av dem sammen i en av de mest utsøkte trioene i operahistorien. Komponisten selv var så glad i den at trioen ble sunget i begravelsen hans. Vi er stolte av å presentere den og hovedrollene med et drømmelag av norske sangere: Marita Sølberg, Adrian Angelico og Mari Eriksmoen. Sammen med Henry Waddington, Fredrik Zetterström og det store ensemblet av talentfulle sangere – der nesten alle kommer fra Nasjonaloperaen – skaper de en vakker og gripende kveld vi håper dere vil huske.



Annilese Miskimmon,
operasjef

HANDLING

1. AKT

Marsjalinnens soveværelse

Det gryr av dag, og marsjalinnen er sammen med elskeren sin, den sytten år gamle grev Octavian Rofrano, som må gjemme seg da tjenestegutten Mohammed kommer med frokost til henne. Octavian sammenligner seg stolt med feltmarskalken, som er ute på jakt. Da marsjallinen hører lyder utenfor, tror hun at ektemannen uventet har kommet tilbake. Octavian gjemmer seg igjen, helt til hun lettet gjenkjenner stemmen til sin fetter, baron Ochs. Til hennes store fornøyelse dukker Octavian frem fra skjulestedet forkledd som stuepike, og hun ber ham forlate palasset i denne forkledningen – men komme igjen så snart som mulig i egne klær.

Ochs kommer styrtende inn. I kjønt stil blir han straks tiltrukket av stuepiken (som marsjalinnen presenterer som «Mariandel», en landsens pike). Ochs forklarer at han er i Wien for å gifte seg med Sophie von Faninal, datteren av en nylig adlet finansmann med sviktende helse. Ifølge tradisjonen skal bruden få overrakt en sølvrose i forbindelse med forlovelsen, og han spør marsjalinnen om hun kan anbefale en ung adelsmann som kan være hans «rosenkavaler».

Hovmesteren melder om en mengde folk som venter på å bli tatt imot. Marsjalinnen morer seg over hvor mye oppmerksomhet Ochs vier Mariandel, til tross forlovelsen hans. Han forteller ivrig om eventyrene sine med landsens jenter og runder av med å foreslå at Mariandel bør bli tjenestepike for hans framtidige kone. Dette gir marsjalinnen en idé. Hun foreslår

Octavian som rosenkavaler, og viser baronen et miniatyrportrett av den unge adelsmannen, som baronen fornøyd påpeker at ligner Mariandel.

Rommet fylles med folk som ønsker marsjalinnens beskyttelse, med handelsmenn og med Ochs' følge. Baronen konsulterer advokaten angående ekteskapskontrakten, men mister besinnelsen. Marsjalinnen skjenner på frisøren fordi hun får henne til å se gammel ut, og sender alle vekk. Før han går, ber Ochs to tvilsomme italienere, Valzacchi og Annina, om å innhente informasjon om Mariandel, og gir marsjalinnen sølvrosen.

Alt dette har vekket marsjalinnens minner om da hun selv var en ung brud som ble tvunget inn i et kjærlighetsløst ekteskap. Da Octavian kommer tilbake, forsøker hun å forklare hvordan hun føler at tiden går, og mener at han før eller siden vil forlate henne for en som er yngre. Octavian er forfjamset og såret over dette utspillet. Hun merker seg at han gikk uten så mye som et kyss, og beordrer Mohammed til å bringe ham sølvrosen.

2. AKT

Mottagelsesrommet i Faninals hus

Herr von Faninal og hans hus sitrer av spenning over at rosenkavaleren og brudgommen snart vil komme. Ifølge tradisjonen skal Faninal hente baronen mens Octavian overrekker sølvrosen. Sophie er derfor alene med sin anstand da Octavian kommer inn, og de blir umiddelbart tiltrukket av hverandre.

Faninal introduserer Sophie for sin fremtidige svigersønn. Ochs enser ikke at hans plumpe fremferd virker frastøtende på henne, og trekker seg tilbake med advokaten for å ferdigstille kontraktsbetingelsene. Sophie og Octavian bekjenner sin kjærlighet for hverandre, og hun ber ham om hjelp til å komme seg ut av giftermålet. Annina og Valzacchi spionerer på dem og tilkaller Ochs.

Til å begynne med blir ikke baronen bekymret da Octavian forteller ham at Sophie ikke vil gifte seg med ham. Ochs tvinges derimot med i en duell og blir raskt såret – skjønt oppstyret han lager, ikke står i samsvar med skadene. Faninal er skrekkslagen og beordrer Sophie til enten å gifte seg med baronen eller gå i kloster. Octavian sendes vekk, men på vei ut verver han italienerne til å arbeide for seg i stedet for Ochs. Bedugget av litt vin mildner baronen, og han er i godt humør da Annina kommer med bud fra Mariandel der hun spør om et stevnemøte. Han lover å svare etter middag.

3. AKT

Et privat værelse på et gjestgiveri

Valzacchi forbereder stevnemøtet, før Octavian – igjen forkledd som Mariandel – setter seg til bords for å spise med Ochs, som kommer sammen med sin uekte sønn, Leopold. Baronen er like forfjamset av «hennes» likhet med Octavian som av snodige avbrytelser fra Valzacchis sammensvorne. Til slutt gir Octavian et tegn, og Annina kommer inn, utkledd som enke, og hevder at hun er Ochs' kone.

For å dempe forvirringen som oppstår, tilkaller Ochs politiet, men kommissæren tror hverken på tittelen hans eller historien om at Mariandel er hans forlovede, Sophie von Faninal. I samme øyeblikk dukker Faninal opp, tilkalt av Octavian og Valzacchi. Faninal har naturligvis med den ekte datteren for å bevise at Ochs' påstand er nonsens, før han faller sammen av sjokk. I mellomtiden avslører Octavian Mariandels sanne identitet for kommissæren.

Alle er forbløffet da marsjalinnen dukker opp på anmodning fra Ochs' sønn, Leopold. Octavian innser at spøken har gått altfor langt. Til tross for at Ochs innbiller seg at han kan gjøre det godt igjen overfor Sophie, forteller marsjalinnen ham at det er slutt. Hun forklarer kommissæren at hele saken kun var en avledningsmanøver, og politiet forlater stedet. Ochs fortsetter å presse Sophie, men gradvis får han øynene opp for lureriet og knepene i intrigen han er fanget i. Til sist innser han at spillet er tapt, og rømmer, mens han får regninger og beskyldinger kastet etter seg.

Marsjalinnen står alene igjen med Octavian og Sophie, og skjønner at de allerede har forelsket seg i hverandre. Hun vil selv sørge for å få Faninal til å forsone seg med at datteren hans har blitt sammen med Octavian.



RADARPARET

Historien om *Rosenkavaleren* er historien om et spesielt kunstnerisk partnerskap.

Tekst Hedda Høgåsen-Hallesby, dramaturg

«Jeg har med takk mottatt Deres forskjellige brev, så vel som de første scenene. Avventer utålmodig fortsettelsen. Scenen er henrivende, lar seg komponere som det rene smør; jeg ruger allerede på idéer.»

– STRAUSS TIL HOFMANNSTHAL, GARMISCH, 21. APRIL 1909

I likhet med andre radarpar i operahistorien – som Mozart og Da Ponte, Romani og Bellini, Verdi og Boito – ble *Rosenkavaleren* til i et nært samarbeid mellom en komponist og en dramatiker: Richard Strauss (1864–1949) og Hugo von Hofmannsthal (1874–1929). Sammen skrev de seks operaer over en periode på tjueto år. De to møttes første gang i 1900, men samarbeidet begynte først fem år senere, rett etter Strauss' store gjennombrudd som operakomponist med den skandaløse *Salome* i 1905, der han selv hadde bearbeidet Oscar Wildes tekst.

Det var Hofmannsthal som først tok kontakt og foreslo å gjøre sitt eget drama *Elektra* (fra 1903) om til opera, noe Strauss tente på. Hofmannsthal hadde da lite erfaring med opera og Strauss bisto selv med å gjøre om dramaet til libretto. Men et viktig samarbeid var satt i gang, og Strauss' respekt for Hofmannsthal vokste. I 1908 skrev komponisten til dramatikereren at han var «den fødte librettist», og Hofmannsthal svarte «Vi er født for hverandre».

EN SERIØS KOMEDIE

Allerede før premieren på *Elektra* 25. januar 1909 diskuterte de to framtidige prosjekter. I et annet brev datert 1908 skriver Strauss at han er på jakt etter et komisk drama med seriøse og psykologiske overtoner, og ville skape en «Mozart-opera». Hofmannsthal selv var på den tiden opptatt av fransk litteratur fra det 17. og 18. århundre, som Molière og Beaumarchais. Sistnevnte sto bak komediene *Barberen i Sevilla* og *Figaros bryllup*, som Rossinis og Mozarts operaer er basert på.

Da de gikk i gang med arbeidet, holdt de fast ved komedie-sjangeren og 1700-tallet, men byttet det franske ut med en by de begge kjente godt: Wien. Allerede i februar 1909 sendte Hofmannsthal Strauss «et scenario for en full opera, full av burleske situasjoner og karakterer, med livlig handling, gjennomsiktig, nesten som en pantomime (...) Periode: det gamle Wien under fyrstinne Maria Theresa».

Hugo von Hofmannsthal og Richard Strauss foran Hofmannsthals hjem i Østerrike, 1912. Foto: Granger Historical Picture Archive / Alamy Stock Photo

MOZART, SOPRANER OG SMØR

Hofmannthals ideer inspirerte Strauss stort. Tekstene han fikk oversendt, satte seg til musikken han skrev som «olje og smeltet smør». Ifølge ham selv fløt arbeidet med *Rosenkavaleren* like lett som Loisach – elven som renner gjennom Garmisch, der Strauss hadde bygd seg en villa for pengene han hadde tjent på *Salome*. Dette var noe helt annet enn *Elektra*, i form, stil og musikalsk uttrykk. Da han jobbet på det som skulle bli hans mest atonale verk, beskrev han hvordan han skyndte seg hjem og slo en C-dur-akkord «bare for å minne meg selv på at den eksisterer». Og selv om både *Elektra* og *Salome* inneholder elementer av wienervals i sentrale øyeblikk, var det i *Rosenkavaleren* han fikk boltre seg i rene dur-akkorder, valser, menuetter – og Mozartske arketyper.

For Strauss var Mozart Gud og sopranstemmen lyden av himmelen, og i *Rosenkavaleren* gjør han som sitt store forbilde i *Figaros bryllup* og lar tre sopranstemmer dominere. Det er klare forbindelser mellom Octavian i *Rosenkavaleren* og Cherubino i *Figaros bryllup*. De er begge to unge, virile menn som kler seg ut som kvinner – og rollene synges av kvinner. Det er også klare paralleller mellom de modne, men melankolske Marsjalinnen og Grevinne Almaviva, og mellom de yndige og vitale Susanna og Sophie. I tillegg er det likheter mellom intrigemakerne Annina og Valzacchi og Don Basilio, og mellom Baron Ochs og Grev

Almaviva, som begge krever sin rett til unge jenter. Noen vil kanskje også gjenkjenne den eldre Bartolo og ungjenta Rosina fra Rossinis *Barberen i Sevilla* i dette materialet, eller Pamina og Papagenos musikk og tekst i *Tryllefloyten* i Octavian og Sophies sluttduett.

STOR SUKSESS

Komposisjonsprosessen gikk som smør; første akt var ferdig allerede i desember 1909, andre akt i april 1910. Strauss hadde til og med skrevet hovedmelodien for sluttduetten i tredje akt før Hofmannsthal hadde skrevet tekst til den. Partituret var ferdigstilt 16. september 1910, bare 17 måneder etter at komponisten begynte på det – en utrolig bragd med tanke på en så stor og kompleks og tungt orkestrert opera.

Premieren 26. januar 1911 ble en kjempesuksess. Det ble satt opp ekstrarog fra Berlin til Dresden med folk som ville oppleve historien om ung kjærlighet og moden melankoli, til musikk som kombinerer det rike i arven etter Wagner med Mozarts eleganse og Johann Strauss' lette valser. *Rosenkavaleren* presenterer en hel verden av menneskelig oppførsel, på tvers av alder, klasser, kjønn – og år. Den inneholder flere århundrer av operahistorie, noe som viser en seiglivet og vital sjanger med evne til å fornye seg – ikke bare i kontrast til det som har vært – men i stadig dialog med tidligere tider.

VALZACCHI THOR INGE FALCH
BARON OCHS HENRY WADDINGTON
ANNINA INGEBJØRG KOSMO





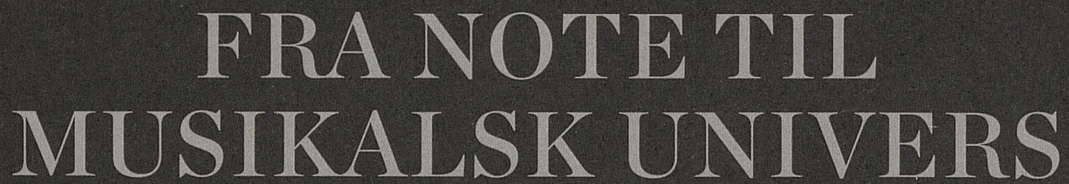
↖
MARIANNE ELI KRISTIN HANSSVEEN
BARON OCHS HENRY WADDINGTON

↑
MARIANNE ELI KRISTIN HANSSVEEN

←
BARON OCHS HENRY WADDINGTON
OCTAVIAN ADRIAN ANGELICO



FANINAL FREDRIK ZETTERSTRÖM
BARON OCHS HENRY WADDINGTON
OCTAVIAN ADRIAN ANGELICO



FRA NOTE TIL MUSIKALSK UNIVERS

SAMTALE MED DIRIGENT JOANA MALLWITZ

Høyreiste Joana Mallwitz kom skridende mot meg i en frakk som flagret bak hennes raske skritt, og med sitt trygge smil, tilstedeværende blikk og faste håndtrykk forstod jeg raskt at i denne kvinnen finnes det lederegenskaper. Og det trenger hun saktens, når hun nå skal lede Operaorkestret gjennom Richard Strauss' *Rosenkavaleren*.

Tekst Kari Eikli, administrativ leder for Opera Norge

Du bestemte deg for å bli orkesterdirigent da du var 13 år. Hva får ei ung jente til å velge noe så spesielt så tidlig?

– Selv om jeg ikke kommer fra en musikerfamilie, fikk jeg lære å spille piano fra jeg var 3 år, og senere også fiolin. Det brakte meg inn i et miljø med andre musikkinteresserte barn. Jeg kom etter hvert inn på Hannover musikkhøyskole, der en av oppgavene var å analysere Schuberts ufullendte. 13 år gammel forelsket jeg meg hodestups i denne symfonien. Fra da av visste jeg at jeg ville lære meg å dirigere – og tilbringe resten av mitt liv med det.

AUTORITETEN LIGGER I Å PLUKKE ET VERK FRA HVERANDRE

Hvor henter du selvtillit og autoritet fra når du skal instruere erfarne, profesjonelle musikere i hvordan de skal spille?

– Styrken og autoriteten kommer fra det å kjenne musikken. Du må kunne stoffet til bunns og være godt forberedt. Når det er på plass, holder det å være deg selv, være

autentisk. Mine unge år til tross har jeg fått mye musikalsk erfaring og har vokst gradvis inn i dirigentrollen. I hjembyen Heidelberg fikk jeg allerede som 19-åring jobb som repetitør på Operaen. Tre måneder senere måtte jeg hoppe inn for å overta en opera på fire timers varsel! Det må ha gått bra, for rett etterpå ble jeg oppgradert til kapellmester. Fra da av gikk det slag i slag med hyppige operaproduksjoner etter metoden «learning by doing».

Du har en imponerende liste over operaer du har dirigert, av sentrale komponister fra forskjellige tidsepoker. Hvordan angriper du arbeidet fra det øyeblikket du står med et helt nytt partitur i hendene?

– Det er et skremmende øyeblikk! Hver eneste opera er som et eget kosmos med egne regler. Det tar flere hundre timer å analysere et operapartitur. Jeg dissekerer det ned til hver enkelte note og spør hver og en av dem: Hvorfor er du her? Jeg går altså motsatt vei av komponisten, som har levert fra seg et

komplett verk. Jeg må plukke det helt fra hverandre før jeg kan sette det sammen til en helhet igjen.

Hva kan du si oss om musikken i Rosenkavaleren?

– *Rosenkavaleren* var den operaen Strauss skrev rett etter *Elektra*. *Elektra* var revolusjonerende med sine nye ideer og harmonier, men i *Rosenkavaleren* tonet han det nye tonespråket ned en del, og den høres nærmest ut som en «wienersk» fantasi. Historien er hentet fra det 18. århundre, men wieneralsene har fått et tonespråk fra det 19. århundre, der tider, stiler og samfunnslag flyter elegant over i hverandre. De mange magiske lag i denne musikken gjør den «luksuriøs» og tiltrekkende for mange dirigenter, som mener den er den ultimate opera å få dirigere. *Rosenkavalere*ns unike univers av klanger, rytmer, overganger og fraseringer gjør den utfordrende å spille for orkestret, men for publikum er det bare å la seg flyte med i den musikalske strømmen.

«Når man vet det er mange nyanser og føringer i ordenes klang, rytme og innhold som musikken påvirkes av, vil jeg helst forstå det språket operaene synges på.»

Rosenkavaleren i Den Norske Opera & Ballett er din debut som musikalsk leder for denne operaen. Hva er dine siste forberedelser før du går inn i orkestergraven?

– En ting er sikkert: Det er for sent å memorere partituret! Det viktigste jeg kan gjøre rett før, er å sørge for å ha nok energi til å gjennomføre et maratonløp i emosjoner og fysiske anstrengelser. Det gjør jeg best ved å sørge for riktig mat og drikke i passende mengde, for deretter å stille all fokus inn på oppgaven.

Hvordan har du det med deg selv de siste minuttene før teppet går opp?

– «Horrible! Just horrible!», kommer det kontant. – Jeg føler meg helt elendig før både prøver og forestillinger. Men i det øyeblikket jeg trår opp på dirigentpodiet er det som om jeg får kastet til meg en livbøye – og jeg er reddet! Denne lettelsen vet jeg alltid kommer så snart musikken begynner, derfor lengter jeg bestandig etter å få sette i gang. Da er sangerne, regien, scenografien, musikerne og jeg i ett med musikken – og fra da av er alt magi!

MUSIKKEN SOM ENERGILILDE

Du må ofte kommunisere med kunstnere med andre morsmål enn ditt eget. Hvordan

formidler du best dine intensjoner med musikken til dem?

– Da jeg en gang skulle dirigere Wagner i Riga, ble det snakket på et mylder av språk, inklusive russisk og litauisk, som jeg ikke forstår. Men det verbale var aldri en hindring for kommunikasjonen. Det er kjemi, utstråling og kroppsspråk i kombinasjon med musikken selv som er det essensielle i den gjensidige forståelsen. Ord kommer faktisk i siste rekke.

I operaene, derimot, er ord veldig viktige! Som for eksempel i *Rosenkavaleren*: Hofmannsthal's libretto avslører flere nivåer i de wienerske samfunnslag gjennom språket, og forsterker på den måten det musikalske uttrykket. Når man vet det er mange nyanser og føringer i ordenes klang, rytme og innhold som musikken påvirkes av, vil jeg helst forstå det språket operaene synges på. Og da føler jeg meg ekstra godt på hjemmebane i *Rosenkavaleren*'s tyske språkdrakt.

Du ble musikk sjef i Erfurt som 28-åring, og etter fire år har du nå tatt fatt på samme stilling i Nürnberg. Du dirigerer også rene orkesterkonserter og gjester andre operahus. Hva innebærer de forskjellige måtene å jobbe på?

– Å være musikk sjef er en kompleks oppgave. Da jobber man både bredt og langsiktig. En musikk sjef har det musikalske ansvaret for en hel institusjon: legger repertoar, inviterer solister og dirigenter og inngår i organisasjonens ledelse, samtidig som man dirigerer konserter og operaforestillinger med et fast ensemble.

I en operaproduksjon er det mange ledd som jobber sammen mot samme mål. Da trenger man gode medarbeidere over hele linjen, og jeg elsker å oppleve at alt henger sammen til slutt!

Når man dirigerer en symfonisk konsert, er det en mer begrenset måte å jobbe på, men gir dirigenten stor innflytelse på det klingende resultatet. Som gjestedirigent for et annet orkester enn ditt faste, kan du riste konserten av deg og gå videre så snart du har lukket partituret. Og når jeg gjester andre hus for en operaproduksjon, som her i Oslo, lærer jeg mye nytt om arbeidsmåter og kulturer, som jeg tar med meg tilbake til Nürnberg.

Du strutter av kraft og entusiasme. Hva er din energikilde?

– Musikken! Og det er alltid den musikken jeg arbeider med til enhver tid.

SOPHIE MARI ERIKSMOEN





SPOR AV TAPT TID

– Tiden er en underlig ting, sier Marsjalinnen mot slutten av første akt. *Rosenkavaleren* handler om det som forgår og om det som består. Man kan føle seg liten av sånt.

Tekst Hedda Høgåsen-Hallesby, dramaturg



Hadde forspillet til *Rosenkavaleren* vært iscenesatt, hadde den fått 18 års-grense. Musikken som åpner operaen, kaster oss rett inn i et intenst øyeblikk. Den dunker i vei med støtende horn, den kaster seg rundt – *con moto agitato* – før den når klimaks og faller lykksalig til ro på en seng av mye strykere. Teppet går opp, og på scenen ligger en ung, viril mann og en moden, erfaren kvinne.

Der begynner handlingen, det vil si – der entrer vi handlingen. Før selve historien har begynt lenge før det. Dette er en opera om å se tilbake på det som var, holde fast på det som er, og om å gi slipp i møte med det som kommer. «Man må være lett om hjertet, og med lette hender holde i og gi slipp», sier Marsjalinnen. Hun står opp om natten for å stoppe klokkene, men ender med å la både tiden og den unge mannen gå.

TIDEN I KROPPEN

Den 17 år gamle Octavian tenker ikke framover, han har nok med øyeblikkets nytelse. «Som du var! Som du er!» er hans

første ord. Han sier ikke: «Som du skal bli!» Tanken på fremtiden klinger derimot i Marsjalinnen, som er gift med feltmarskalken og nesten dobbelt så gammel som sin unge elsker. Mot slutten av første akt ser hun seg i speilet, og ser forgjengeligheten i seg selv. Hun ser seg som tid: den unge jenta hun en gang var – «jeg er jo likevel stadig den samme» – den hun er, og den gamle kvinnen hun skal bli. Marsjalinnen stopper opp og ser hvordan kroppen nådeløst er underlagt tidens dramaturgi. Samtidig er det i kroppen tiden kommer til syne:

Tiden er en underlig ting. Når man lever i den er den ingenting. Men plutselig føler man bare den. Den er omkring oss, men også inne i oss. Tiden risler over ansiktene, i speilet, den hamrer i tinningene mine. Den renner også mellom deg og meg. Lydløst, som i et timeglass.

TIDEN I MUSIKKEN

Marsjalinnen beskriver tiden som lydløs, men er det noe som fanger tiden, så er det musikken. «Mellom det øyeblikkelige

og det evige, der er musikkens plass», skrev Hofmannsthal til Strauss. Musikk eksisterer i et øyeblikk og i et forløp, samtidig som musikk er merket av den tiden den er oppstått i. Det gjelder også for *Rosenkavaleren*, selv om operaen inneholder spor av flere tider.

Handlingen er satt til omkring 1740, til Maria Therasas Wien, men musikken er fra Mozarts Wien 30–40 år senere, og fra valsekongen Johann Strauss' Wien hundre år etter det igjen. Dette er sett fra Hofmannsthals Wien på begynnelsen av 1900-tallet – fra Schönberg, Freud og Klimts Wien – med en tydelig sensibilitet for menneskets sjelsliv. Wien får også spille en viktig rolle i librettoen og skaper inntrykk av noe veldig lokalt (forsterket av Hofmannsthals bruk av lokal slang og dialekter). Det stedsbestemte underbygger følelsen av noe autentisk – en «historisk sannhet», som Hofmannsthal beundret Wagners opera *Mestersangerne i Nürnberg* for. Samtidig viser ikke *Rosenkavaleren* noe autentisk. Operaen er en konstruksjon av en gullalder som ikke lenger fantes i Wien

MARSJALINEN MARITA SOLBERG
OCTAVIAN ADRIAN ANGELICO



«Mellom det øyeblikkelige og det evige, der er musikkens plass.»

– HOFMANNSTHAL TIL STRAUSS

anno 1910. Byen er stadig den samme, men likevel ikke.

Musikken som følger Marsjalinnens tanker om tiden har også flere lag. Vi hører *siciliano*, en barokk danseform, men som assosieres med 1700-tallet. Den ble gjerne brukt i skildringen av sorg, i moll og rolig 6/8-takt, som i Paminas arie «Ach, ich fühl's» i Mozarts *Tryllefløyten*. Over 1700-tallets siciliano klinger 1800-tallets wienervalser, men også dissonanser fra Richard Strauss' egen tid.

SKITTENT SØLV

Denne blandingen har fått kritikere av operaen til å beskrive den som falsk og som en anakronisme – en tidsregningsfeil. *Rosenkavaleren* har blitt kalt skitten og kitschy, en sølvbelagt flukt inn i noe tonalt, vakkert, skinnende og behagelig, fra en tid da Europa var på vei inn i sitt blodigste århundre.

Til og med operaens viktigste rekvisitt – selve rosen – er falsk. Det virker som et gammelt wiener-ritual, der en sølvrose

skal overrekkes den utkårede brud via en budbringer av adelig slekt, men er bare et påfunn fra librettisten.

MODERNE PÅ EN ANNEN MÅTE

Ved første øyekast kan det se ut som *Rosenkavaleren* var et skritt tilbake etter Strauss' skandaløse *Salome* (1905) og *Elektra*-sjokket (1909). Men hva om vi ikke vurderer denne operaen ut fra det som hadde vært, men i lys av det som skulle komme – en tid der teateret tar et skritt ut i salen og ser seg selv, sin egen tradisjon og sine egne virkemidler utenfra? Gjør vi det, kan vi kanskje se verkets spesielle posisjon mellom 1800-tallets inderlighet og historisme på den ene siden, og 1900-tallets fortolkning, fremmedgjøring og kjølige analyse på den andre. Kanskje ser vi hvordan de parallelle historiske lagene, det tilsynelatende falske og urene i *Rosenkavaleren* ikke blir en feil vi må takle, men et estetisk prinsipp?

Når det gammeldage rammes inn som noe eksotisk, blir det samtidig noe nytt. Vi

ser det gamle som gammelt og får dermed øye på tiden som fenomen. Og det gjør *Rosenkavaleren* moderne på en annen måte enn *Salome* og *Elektra*.

DET SOM OVERLEVER OSS

I tillegg til de mange lagene av tid har operaen også fått sin egen mytologi i form av rekken av legendariske sopranoer som har tolket de tre hovedrollene over de siste 108 årene. Disse sporene henger sammen med verkets tilblivelse i gramfonens tidsalder, der teknologien har fanget stemmene – og tiden – i opptak.

Enda et tidslag legges til dette flettverket av historie, liv og lyd idet vi møter *Rosenkavaleren* i 2019, der spesifikke stemmer gjør det historiske levende, her og nå. Så blir det igjen stille. Tiden risler ikke bare i ansiktene, men også i musikken, som utspiller seg og forgår. Musikken eksisterer bare i øyeblikket, samtidig som den vil overleve oss. Man kan føle seg liten av mindre.

MARSJALINNEN MARITA SØLBERG



Tiden er en underlig ting. Når man lever i den er den ingenting.

Men plutselig føler man bare den. Den er omkring oss, men også inne i oss. Tiden risler over ansiktene, i speilet, den hamrer i tinningene mine. Den renner også mellom deg og meg. Lydløst, som i et timeglass.

STEMMEPRAKT

Adrian Angelico skal straks gå på scenen og gjøre en av sine drømmeroller, som Octavian i *Rosenkavaleren*. Aksel Rykkvin er helt i startgropen av en karriere som profesjonell sanger, femten år gammel. Men begge har en gang sunget det lyseste av det lyse i «Pie Jesu».

Tekst Siri Lindstad, *frilansjournalist*

– Jeg har fått noen kommentarer på de nyeste videoene som er lagt ut på YouTube-kanalen min, forteller Aksel Rykkvin. Selv om han ikke er med i *Rosenkavaleren*, er han fortsatt aktiv i Barnekoret i Operaen.

– Kommentarene er fra folk som skriver at de ble overrasket over å høre stemmen min nå. De forventer å høre den lyse stemmen min, den jeg hadde før stemmeskiftet. I stedet er det en barytonstemme som kommer ut. Men de skriver at det er fint, altså. De må bare venne seg til det.

Fram til i fjor var han en guttesopran av de sjeldne, og rakk å gjøre en rekke roller, holde konserter og spille inn plater. Nå, ett år senere, har han begynt et nytt sangerliv.

– Først tenkte jeg det kunne vært kult å bli kontratenor, men samtidig hadde jo stemmen da blitt ganske lik guttesopranen. Og det var ikke det at jeg var lei av guttesopranstemmen, men jeg hadde lyst til å eksperimentere med noe nytt. Nå er det slik at de fleste starter som baryton rett etter stemmeskiftet, for det er det mest naturlige stemmeleiet da, midt mellom det mørkeste og det lyseste. Og jeg er fortsatt en baryton, selv om jeg etter hvert nå har fått både litt mer i dybden og høyden.

En kontratenor er en mann som synger i falsett. Mange som hører Adrian Angelico synge, tror først han er nettopp kontratenor. Men han synger altså ikke i falsett.

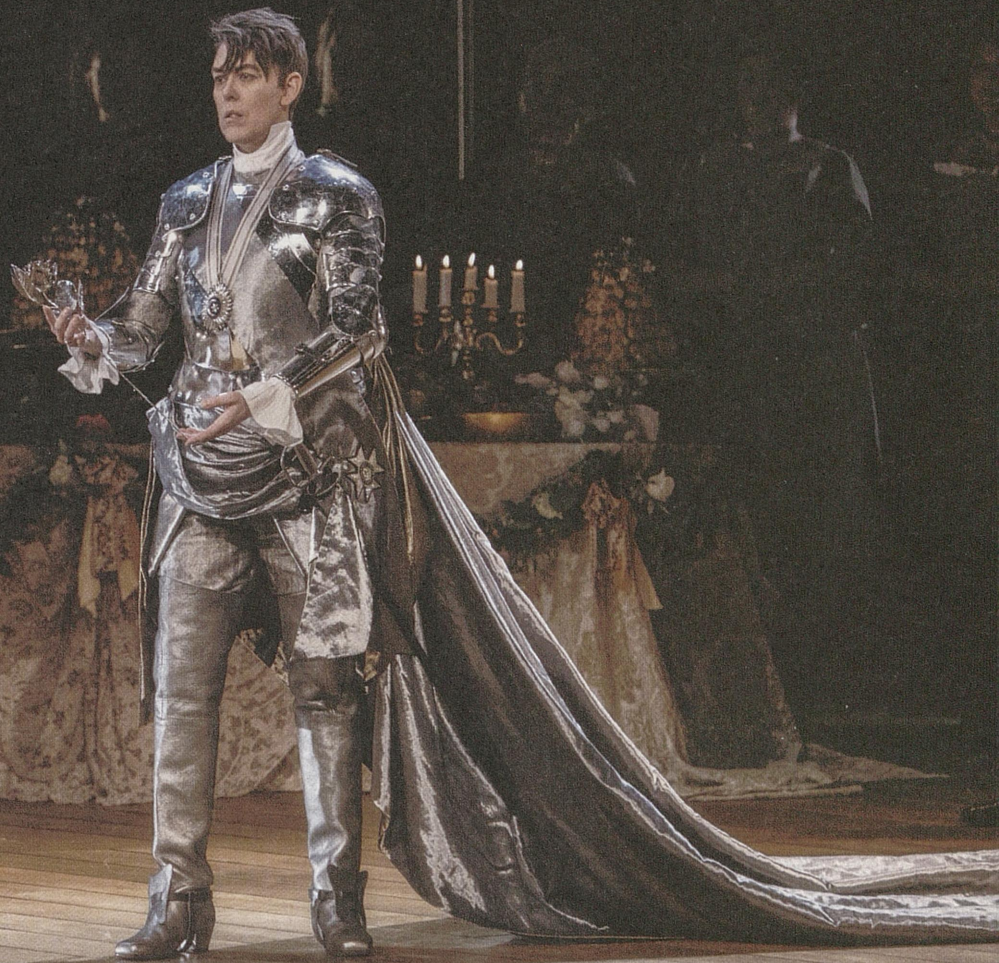
– Ettersom jeg ikke gikk gjennom et stort stemmeskifte i tenårene, er jeg en mann med lys stemme, en slags moderne «kastrat», sier han.

Faktum er at han i dag er en ettertraktet mezzosopran. Han gjør gjerne bukseroller, det vil si roller der det tradisjonelt var kvinner som gestaltet mannlige figurer på scenen, som sang. Octavian er nettopp en slik bukserolle. Mer om det om litt.

STEMMEBÅND I SVING

For først tar vi en liten kikk ned i gapet vårt. Stemmebåndene, *plicae vocales*, er et par slimhinnefolder i strupehodet. De danner

OCTAVIAN ADRIAN ANGELICO



Aksel Rykkvin i rollen
som Yniold i *Pelléas*
og *Mélisande*.



en spalte akkurat på overgangen mellom øvre og nedre luftveier. Stemmebåndene kan strammes ved hjelp av musklene i strupehodet. Når man så presser luft gjennom spalten, settes stemmebåndene i svingninger og man får fram lyd.

Og hva slags lyd, for eksempel hvor lys eller mørk den er, avhenger blant annet av hvor lange stemmebåndene er. Hos et barn på ett år, er de rundt en halv centimeter. Hos voksne kvinner er de som oftest på rundt

1,5–1,8 cm, mens mennene som regel har stemmebånd som er 2–2,5 cm lange.

Med andre ord: Alle får vi, uansett kjønn, lengre stemmebånd i løpet av puberteten. Men det er hos guttene de vokser mest, og det er hos dem stemmen endres mest markant. Det er også derfor guttenes stemmeskifte blir et så tydelig skille mellom barne- og voksenstemme, slik det har vært for Aksel.

– Folk hadde snakket med meg om stemmeskiftet så lenge, så helt fra jeg var 11, var jeg veldig bevisst på at det skulle komme. Men så skjedde det jo ikke før for vel ett år siden, da jeg var 14, så jeg holdt jo lenge. Og da skiftet kom, skjedde det ganske gradvis. Jeg kunne kjenne at det ble stadig tyngre å synge der oppe, og at jeg ikke hadde så lett kontroll. På et tidspunkt kunne jeg synge både sopran og baryton, men så måtte jeg etter hvert velge.

IRREVERSIBELT

En lys stemme kan mørknes ved hjelp av testosteron. Om en kvinnelig sanger, eller en mann med lys stemme, tar ekstra av det mannlige kjønnshormonet, blir stemmebåndene riktignok ikke lengre, men stemmebåndsmuskelen blir tjukkere, og dermed tyngre. Det gjør at stemmebåndene vibrerer med færre svingninger per sekund. Stemmebåndene i en gjennomsnittlig kvinnestemme vibrerer ca. 200 ganger per sekund i alminnelig tale. En gjennomsnittlig mannsstemme, som altså har tyngre masse som skal svinge, vibrerer bare halvparten så mange ganger, og dermed blir lyden mørkere.

«De opprinnelige bukserollene var altså skrevet for kvinnestemmer, men sangeren skulle framstå som en ung mann.»

– Men man vet jo ikke hvordan stemmen vil utvikle seg, om man tar testosteron. Vil stemmen fortsatt ville vært like god? Jeg vil i alle fall ikke ta den sjansen. For har den først mørknet, kan den ikke lysnes igjen, sier Adrian.

Så han er fornøyd med å være mezzo-sopran. Det vil si: Strengt tatt har han en såkalt zwischenfach-stemme, altså at han ligger mellom mezzo og sopran.

– Jeg har en lang stemme, som kan synge både veldig lave og høye toner. Jeg liker å gå opp i det lyse nå og da, men ikke å ligge der og gnure for lenge.

FARINELLI

Aksel var fem år da han ble med i Oslo Domkirkes Guttekor. Egentlig var han for ung, men de gjorde unntak, for han var så gira på å få synge.

– Jeg bare elsker å synge. Det er egentlig det viktigste i livet mitt.

Ni år gammel sang han solo offentlig for første gang.

– Jeg sang «Pie Jesu», i duett med sanglæreren min.

– Den sang jeg også, ler Adrian. – Det må ha vært på da jeg gikk på dramalinja på Hartvig Nissen videregående i Oslo. Jeg sang sopran, husker jeg.

For Adrian tok det, i motsetning til for Aksel, lang tid før han begynte å synge «på ordentlig».

– Jeg sang hele tiden, men ble ikke med i noe kor før jeg var fjorten. Jeg elsket musikal, så det gikk mye i denslags. Men så fikk jeg se filmen om kastratsangeren Farinelli og tenkte at wow! Inntil da hadde jeg sunget mest med den mørke delen av stemmen min, men nå, inspirert av Farinelli, begynte jeg å utforske hodeklengen.

Farinelli, eller Carlo Maria Broschi som han egentlig het, levde fra 1705 til 1782, og var en av 1700-tallets mest kjente kastrat-sopraner. Kastratsangerne hadde sin glanstid i barokken, men kunne høres også utover 1800-tallet. I 1870 ble det imidlertid forbudt å kastrere unge gutter for at de skulle beholde den unge stemmen sin. I dag er kontratenor det nærmeste man kommer en kastratstemme.

KASTRATHELTER

– Men man må skille mellom kastratroller og bukseroller, presiserer Adrian.

– De opprinnelige bukserollene var altså skrevet for kvinnestemmer, men sangeren skulle framstå som en ung mann. Cherubino i *Figaros bryllup* av Mozart, som er Strauss' forbilde for *Rosenkavaleren*, er en slik bukserolle. Man kunne jo tenkt seg at en ung kastrat kunne ha sunget denne rollen. Men Bearumarchais, som skrev teaterstykket operaen er basert på, mente at psykologien i rollen var for kompleks til at et ungt menneske kunne tolke den. Da var det bedre at den voksen kvinne spilte denne tenåringsgutten.

Og slik holdt man på på 1700-tallet. Reglene for hvilke stemmer som kunne synge hva, og hvilke kropper som kunne fylle hvilke roller, var andre enn de er i dag.

– Kastratene fikk de tøffeste og kuleste rollene, og framstod som veldig mandige, selv om de hadde lys stemme. *Julius Cæsar* av Händel er jo skrevet til en kastrat. Men utover på 1800-tallet endret det seg. Da var det som regel tenorene som ble heltene.

«Så til slutt er vi tilbake til start, der vi alle ligger i hornet på veggen og piper med den samme stemmen.»

Stereotypien ble at jo mørkere stemmetype du hadde, jo slemmere roller hadde du, eller jo eldre skulle du framstå som, forteller Adrian.

Da Richard Strauss begynte å komponere operaer på begynnelsen av 1900-tallet, begrenset han imidlertid antall tenorroller. I stedet gjorde han som for eksempel Mozart og skrev inn bukseroller i sine verk. Komponisten i *Ariadne auf Naxos* er en slik rolle, som Adrian tidligere har gjort. Og nå gjør han altså Octavian i *Rosenkavaleren*.

– Jeg gjør gjerne bukseroller i tillegg til kastratrollene. Jeg er jo høy og tynn, så jeg passer til å spille en ung gutt.

– *Er det hvilke roller stemmen din passer til som er det viktigste? Ville du for eksempel spilt en tradisjonell kvinneverolle?*

– Vel, det er ingen roller jeg i utgangspunktet sier nei til, så lenge jeg kan synge dem. Men en rolle som Carmen, som er så «urkvinnelig», den ville jeg kanskje følt meg mindre overbevisende i, fysisk.

EN STEMME FOR LIVET

Mens Adrian i det store og det hele har funnet sine roller på scenen, har Aksel så vidt begynt

å orientere seg om i hvilken retning han nå skal gå. Enn så lenge synger han mest lieder.

– Jeg forsøker å ikke overdrive nå i starten og prøve å synge med en større stemme enn det jeg foreløpig har. For det jeg er i ferd med å utvikle, er en stemme jeg kan ha hele livet, så jeg må være forsiktig med hva jeg gjør.

Som guttesopran var han en av Europas beste, og var ettertraktet til de rollene som gjerne fylles av nettopp en gutt, for eksempel Yniold i *Pelléas og Mélisande*, eller som «the boy» i Rolf Wallins *Elysium*, her ved Den Norske Opera & Ballett.

– Når jeg hører på opptak av slik jeg hørtes ut før, så føles det så fjernt, selv om det bare er vel ett år siden. Det kjennes i alle fall veldig naturlig å synge baryton nå. Men jeg konkurrerer ikke lenger med andre barn. Nå er jeg i voksenverdenen og må sammenligne meg med folk som har sunget i mange flere år enn meg. Det blir en utfordring.

Først skal han imidlertid være med i barnekorets oppsetning av David Langs *The Little Match Girl Passion* i mai.

HELLER KAFFE ENN URTETE

Som guttesopran kunne Aksel stort sett observeres iført skjerf eller buff når han var

ute og gikk. Ulempen med en lys stemme er at den må tas ekstra godt vare på.

– Og så pleide jeg å gurgle hver morgen, for å fukte stemmebåndene. Som baryton er ikke sånne ting like viktige lenger.

– Ja, det der kan jeg misunne de som har mørkere stemme enn meg, sier Adrian.

– Synger du bass, virker det nesten som du bare kan rulle ut av senga om morgenen og sette i gang å synge, selv om du var på fest kvelden før. Men jeg er dårlig til å bruke skjerf til en hver tid, altså. Bare når det faktisk er skikkelig kaldt. Er vel ganske nordnorsk sånn? Og så liker jeg kaffe bedre enn urtete. Men jeg burde sikkert drikke mer vann.

Skjerf eller ikke: Etter hvert som vi blir eldre, blir forskjellene mellom stemmene våre mindre markante. Kvinner som har født barn, kan for eksempel oppleve å få en annen klang og glød i stemmen, og mange merker også at stemmen blir mørkere etter overgangsalderen. Tilsvarende kan menn få lysere stemme når de blir eldre og hormonproduksjonen endres. Så til slutt er vi tilbake til start, der vi alle ligger i hornet på veggen og piper med den samme stemmen.

SOPHIE MARI ERIKSMOEN
OCTAVIAN ADRIAN ANGELICO



SOPHIE MARI ERIKSMOEN
MARSJALINNEN MARITA SØLBERG
BARON OCHS HENRY WADDINGTON
OCTAVIAN ADRIAN ANGELICO







DEAR AUDIENCE

Richard Strauss's 1911 opera is a unique mixture of comedy and profundity, of youthful naivety and mature sentimentality. The music ranges from pastiche rococo to pastiche expressionism, mixed with Mozartian elegance, baroque dance and nineteenth-century Viennese waltzes. These different musical styles combine to create a sophisticated examination of the end of one era and the beginning of a new. In the same way, the opera's characters explore the sadness and the generosity of age giving way to youth, reminding us of the mysterious cycle of life we all share, no matter what century we exist in. However, we are still playing *Der Rosenkavalier* in 2019, which is this is the ultimate demonstration of how the old continues to lives on as part of the new.

Sir David McVicar's *Der Rosenkavalier* is one of the most loved productions of Strauss's sparkling opera, and it has been a real honour to have this director/designer restage one of his most renowned and best-loved performances. This production, like the piece itself it combines humour and poignancy in a show that expresses the absurdity and the complexity of the human condition.

Der Rosenkavalier is an opera that to a great extent plays on historical references. This production is set in its approximate period and illuminates the comedy of manners that frames the deep human feeling in Strauss and Hofmannsthal's work. Costume designer Tanya McCallin and lighting designer Paule Constable with her revival colleague Claire O'Donoghue beautifully evoke the world of eighteenth-century Vienna. And Andrew George's choreography invests each character with gorgeous specificity.

Joana Mallwitz's debut in the pit is a great pleasure for The Norwegian Opera & Ballet. Her work with the huge ensemble of cast, the Opera Chorus, the Opera Orchestra and the Children's Chorus has been inspiring to experience. Because of her excellent work, this production is a beautifully fresh take on this much loved repertoire piece.

No one could write for the soprano voice like Richard Strauss. The final act climaxes musically and dramatically in perhaps the most exquisite trio for female voices in opera. The composer himself loved this trio so much that it was sung at his funeral. We are proud to present it with a dream Norwegian-team: Marita Sølberg, Adrian Angelico and Mari Eriksmoen. Together with Henry Waddington, Fredrik Zetterström and the great cast – nearly all from our own ensemble – they create a beautiful, moving evening that we hope you will remember.



Annilese Miskimmon,
Opera Director

SYNOPSIS

ACT I

The Marschallin's bedroom

It is early morning and the Marschallin is with her lover, the seventeen-year-old Count Octavian Rofrano, and he has to hide when the page Mohammed brings her breakfast. Octavian proudly compares himself to the Feldmarschall, who is away hunting, and is upset at the thought that the Marschallin dreamt of her husband during the night. When noises are heard outside she imagines that he has returned unexpectedly. Octavian hides again until the Marschallin recognizes with relief that it is the voice of her cousin Baron Ochs. Much to her amusement Octavian emerges from hiding disguised as a chambermaid and she tells him to leave the palace in this disguise – but to return as soon as possible in his own clothes.

Ochs bursts in. True to form he is immediately attracted to the chambermaid (whom the Marschallin introduces as 'Mariandel', a country girl). Ochs explains that he is in Vienna to marry Sophie von Faninal, the daughter of a recently ennobled financier in failing health. According to custom the bride must be presented with a silver rose as a betrothal pledge, and he asks the Marschallin to recommend a young nobleman to be his 'Rosenkavalier'.

The Major-domo announces that a crowd is waiting to be received. The Marschallin is amused to notice how much attention Ochs is paying to Mariandel, even during his courtship, and he, unabashed, relates

his adventures with country girls, finishing with the suggestion that Mariandel should become the maid of his future wife. This gives the Marschallin the idea of proposing Octavian as the Rosenkavalier and she shows the Baron a miniature of the young count, from which he notes with pleasure the resemblance to Mariandel. He draws a parallel to himself and Leopold, his bastard son.

The room fills up with petitioners seeking the patronage of the Marschallin, with tradesmen and with Ochs's retinue. The Baron consults the lawyer about his marriage contract but loses his temper. The Marschallin chides her hairdresser for making her look old and dismisses everyone. Before he goes Ochs asks two dubious Italians, Valzacchi and Annina, to gather information about Mariandel, and gives the Marschallin the silver rose.

These events have stirred the Marschallin's memories of herself as a young bride forced into a loveless marriage. When Octavian returns she tries to explain her sense of passing time and warns him that he will leave her sooner or later for someone younger. Octavian is confused and wounded by her attitude. She realizes that he has gone without even a kiss and instructs Mohammed to deliver the silver rose to him.

ACT II

The reception hall of Faninal's town house

Herr von Faninal and his household are in a state of intense excitement at the imminent arrival of the Rosenkavalier and of the bridegroom himself.

According to etiquette, Faninal must collect the Baron while Octavian presents the silver rose. Sophie is thus alone with her chaperone when Octavian enters, and immediately they feel attracted to each other.

Faninal presents Sophie to his future son-in-law. Ochs is oblivious that his boorish behaviour repels her and withdraws with the lawyer to finalize the terms of the contract. Sophie and Octavian confess their love for each other, and she begs for his help in freeing herself from the marriage. Annina and Valzacchi spy on them and summon Ochs.

The Baron is initially unconcerned when Octavian tells him that Sophie will not accept him. Ochs is forced into a duel, however, and is quickly wounded – although the fuss he makes is out of all proportion to the injury. Faninal is horrified and orders Sophie to marry the Baron or enter a convent. Octavian is dismissed but as he goes he enlists the Italians to work for him instead of Ochs. Under the influence of some wine the Baron mellows, and he is in a genial mood when Annina brings a message from Mariandel asking for a rendezvous. He promises to send a reply after dinner.

ACT III

A private room at an inn

Valzacchi prepares the scene for the rendezvous, before Octavian, once again disguised as Mariandel, sits down to supper with Ochs, attended by Leopold. The Baron is thrown as much by «her»

likeness to Octavian as by strange interruptions from Valzacchi's conspirators. Eventually Octavian signals for the entrance of Annina, dressed as a widow and claiming to be Ochs's wife. To quell the uproar which follows Ochs calls the police, but the commissar believes neither his rank nor his story that Mariandel is his fiancée, Sophie von Faninal. No sooner has he said this than Faninal appears, summoned by Octavian and Valzacchi. Naturally Faninal brings in his real daughter to prove Ochs's story to be nonsense before he collapses from the shock and has to be carried to another room. Meanwhile Octavian reveals Mariandel's true identity to the commissar.

Everyone is astonished when the Marschallin appears at the request of Ochs's son, Leopold. Octavian realizes that his joke has gone astray. Although Ochs imagines that he will be able to smooth matters over with Sophie, the Marschallin tells him it is over. She explains to the commissar that the whole affair was just a diversion, and the police leave. Still Ochs persists in trying to pursue Sophie, and only gradually does he realize the twists and turns of the intrigue in which he has been caught. At last he recognizes that the game is up and quits, showered with bills and abuse.

The Marschallin is left alone with Octavian and Sophie, and realizes that they are already in love. She takes it upon herself to reconcile Faninal to the match of his daughter with Octavian.

BIOGRAFIER

JOANA MALLWITZ

Musikalsk ledelse

Høsten 2018 ble Joana Mallwitz utnevnt til musikk-sjef ved Staatstheater Nürnberg. Der har hun i inneværende sesong dirigert en nyproduksjon av Prokofjevs *Krig og fred* og Wagners *Lohengrin*, har debutert ved Bayerische Staatsoper i München med *Eugene Onegin*, som medførte at hun ble invitert tilbake til årets Bayerische Opernfestspiele med *Elskovsdrikken*. Hun gjør nå sin debut med *Rosenkavaleren* i Den Norske Opera & Ballett. Mallwitz var Europas yngste musikk-sjef da hun i 2014 ble ansatt ved Theater Erfurt, der hun var fram til 2018. I Erfurt dirigerte hun operaene *Wozzeck*, *Mestersangerne i Nürnberg*, *Tosca*, *Così fan tutte*, *Madama Butterfly*, *Don Giovanni*, *Tryllefløyten* og *Den glade enke*. Der tok også hun initiativ til «Orchester-Akademie des Philharmonischen Orchesters Erfurt», komponistprosjektet «Erfurts Neue Noten» og etablerte konseptet «Expeditionskonzerte». Mallwitz har vært gjestedirigent ved flere operahus, som Oper Frankfurt (med *Den glade enke*, *Pelléas et Mélisande*, *Cavalleria rusticana/Pagliacci*, *Den flyvende hollender*, *Madama Butterfly* og *Macbeth*), Den Kongelige Opera i København (*Tryllefløyten*), Opernhaus Zürich (*Macbeth*), Hamburgische Staatsoper (*Elskovsdrikken*) og Nasjonaloperaen i Riga (*Rhingullet* og *Ragnarokk*). Som konsertdirigent har hun gjestet Det Kongelige Kapel i København, Dresdner Philharmoniker, Göteborg Sinfoniorkester, HR Sinfonieorchester, Philharmonia Orchestra London, Birmingham Symphony Orchestra, Stuttgarter Philharmoniker og Kremerata Baltica. Joana Mallwitz startet sin musikkutdannelse fra Hochschule für Musik und Theater Hannover, og hennes karriere begynte da hun 19 år gammel ble repetitør ved Theater Heidelberg. Allerede året etter ble hun tilbudt stilling som kapellmester samme sted, og fikk dirigere et

bredt operarepertoar av blant andre Verdi, Mozart, Rossini, Tsjajkovskij, Strauss og Beethoven. I 2009 ble Mallwitz tildelt «Praetorius Musik-Förderpreis Niedersachsen».

SIR DAVID MCVICAR

Regi og scenografi

Sir David McVicar er født i Glasgow og har sin utdannelse fra Royal Scottish Academy and Music and Drama. For Royal Opera House i London har han regissert *Andréa Chenier*, *Trojanerne*, *Adriana Lecouvreur*, *Aida*, *Salome*, *Figaros bryllup*, *Faust*, *Tryllefløyten* og *Rigoletto*. For Glyndebourne Festival har han gjort *Bortførelsen fra Seraillet*, *Mestersangerne i Nürnberg*, *Julius Cæsar*, *Carmen* og *La bohème*. På Metropolitan Opera i New York har han gjort *Adriana Lecouvreur*, *Tosca*, *Norma*, *Roberto Devereux*, *Cavalleria rusticana/Pagliacci*, *Julius Cæsar*, *Maria Stuarda*, *Anna Bolena* og *Trubaduren*. Han har også gjestet Lyric Opera of Chicago med flere produksjoner: *Wozzeck*, *Rusalka*, *Elektra*, *Julius Cæsar*, *Manon*, *Trubaduren* og *Billy Budd*. Av produksjoner han har satt opp på andre internasjonale scener kan nevnes *Gloriana* (Teatro Real, Madrid), *Andrea Chenier* (San Francisco), *Pelléas og Mélisande* (Scottish Opera), *Ariodante*, *Falstaff*, *Tristan og Isolde* (Wiener Staatsoper), *Così fan tutte*, *Figaros bryllup*, *Don Giovanni* (Opera Australia), *Trojanerne* (La Scala, Milano), *La Clemenza di Tito* (Festival Aix-en-Provence), *Medea*, *Rosenkavaleren*, *The Turn of the Screw* (English National Opera), *The Rake's Progress*, *Così*, *La traviata*, *Madama Butterfly*, *Rosenkavaleren*, *Idomeneo* (Scottish Opera), *Sweeney Todd*, *Don Giovanni*, *Hamlet*, *Il re pastore* (Opera North), *Semele* (Théâtre Champs-Élysées, Paris), *Don Giovanni*, *En midsommernattsdrøm* (La Monnaie, Brussel), *Agrippina* (La Monnaie, Théâtre Champs-Élysées, Frankfurt, Barcelona), *Poppeas kroning*

(Champs-Élysées, Berliner Staatsoper, Strasbourg, La Monnaie), *Hoffmanns eventyr* (Salzburg Festival) og *Nibelungenringen* (Opera National du Rhin). Sir David McVicar besøkte Den Norske Opera & Ballett i 2012 som regissør for *Aida*. Framtidige engasjement venter i Genève, Melbourne, London, Milano, Savonlinna, Toronto, New York og Los Angeles. Han ble adlet på Diamond Jubilee Birthday Honours List 2012 med utmerkelsen Chevalier de l'ordre des arts et des lettres.

TANYA MCCALLIN

Kostymer

Den britiske designeren er fra Cambridge og studerte ved Central Saint Martins College of Arts and Design. Hun debuterte ved Royal Opera House (ROH) i 2001 som scenograf og kostymedesigner til *Macbeth* med Sir David McVicar som regissør. Hun har senere vært i kunstnerisk team som scenograf/kostymedesigner med McVicar i mange produksjoner verden over, som *La traviata* (Scottish Opera, Welsh National Opera og Genève), *Rigoletto* (ROH), *Manon* (English National Opera (ENO), London), Houston, New Zealand, Dallas, Barcelona og Chicago), *The Turn of the Screw* (Mariinskij i St. Petersburg, ENO og Madrid), *Macbeth* (Mariinskij og Kennedy Center Washington), *Hoffmanns eventyr* (Salzburger Festspiele), *Rosenkavaleren* (Scottish Opera, Opera North, ENO) og *Così fan tutte* (Strasbourg, Scottish Opera). Hun gjestet Operaen i Oslo i åpningsssesongen i *Carmen*, der hun hadde ansvar for både scenografi og kostymer. Denne produksjonen gjenoppsettes i San Francisco Opera våren 2019. Senere i år gjenoppsettes *Figaros bryllup* og *Rigoletto* i henholdsvis London og Savonlinna, i team med Sir David McVicar. Hennes karriere inkluderer også design for taleteater (Donmar, Royal Court, National Theatre) og West-End-produksjoner. Tanya McCallin er tatt opp som

«Fellow of the Royal Society of Arts» og foreleser og er sensor for studenter i scenografi.

PAULE CONSTABLE

Lysdesign

Paule Constable har en rådgivende posisjon i ledelsen ved National Theatre i London. Hun har designet produksjoner for alle de store selskapene i Storbritannia, inkludert *War Horse* (ved National Theatre og på verdensturné) og *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*. Noen nylige produksjoner er *Follies*, *Perikles* og *Engler i Amerika* (National Theatre) og *ear for eye* ved Royal Court. Hun er tildelt 4 Olivier Awards-priser, 2 Tony Awards-priser, Helpmann Award og en rekke priser fra Critics Circle og Drama Desk for sitt arbeid i Storbritannia og USA. Lysdesignet hennes for opera har man kunnet se over hele verden, og blant de siste stykkene hun har lyssatt, finner vi *Nothing*, *Bortførelsen fra Seraillet*, *Mestersangerne i Nürnberg* og *Billy Budd* ved Glyndebourne, *Medea* og *Benvenuto Cellini* ved English National Opera, *Tristan og Ariodante* for Wiener Staatsoper og dessuten *Norma*, *Roberto Devereux*, *Satyagraha* og *Julius Cæsar* ved Metropolitan Opera. Av danseforestillinger har hun nylig lyssatt *Svanesjøen* og *De røde sko* for Matthew Bourne. Paule Constable hadde også lysdesignet på *Billy Budd*, som ble vist på Den Norske Opera & Ballett tidligere i år.

ANDREW GEORGE

Koreografi

Andrew George ble født i Wales og har sin utdanning fra Laban Dance Centre. Han var danser før han startet sin karriere som operakoreograf. Hans repertoar omfatter barokkverkene *Poppeas kroning* (Paris, Strasbourg, Berlin, Brüssel,

København) og *Julius Cæsar* (Glyndbourne Festival, Metropolitan Opera og Opéra de Lille); Mozarts *Don Giovanni* (Metropolitan, Australian Opera); Donizzettis *Anna Bolena* (Metropolitan); Verdi-operaene *Trubaduren* (Los Angeles Opera) og *La traviata* (Scottish Opera, Grand Théâtre de Genève, Teatro Real i Madrid, Liceu i Barcelona); Wagners *Nibelungenringen* (Opéra National du Rhin i Strasbourg) og *Den flyvende hollender* (New York City Opera). Av franske verk har han koreografert *Trojanerne* (Covent Garden i London og La Scala, Milano), *Carmen* (Glyndebourne Festival og GöteborgsOperan), *Orfeus i underverdenen* (La Monnaie, Brüssel), *La belle Hélène* (Salzburger Festspiele og Aix-en-Provence). Andrew George har også arbeidet med samtidoperaer som *The Turn of the Screw* og *The Handmaid's Tale* (English National Opera, London) og *Wozzeck* (Lyric Opera of Chicago og Genève), samt musikalen *A Little Night Music* (Châtelet i Paris). Flere andre av hans verk er vist ved ledende kompanier i Amsterdam, Hamburg, Frankfurt og St. Petersburg samt på festivalene i Salzburg, Aix-en-Provence og Innsbruck. Etter *Rosenkavaleren* i Oslo koreograferte han *Rusalka* – igjen i team med Sir David McVicar – i San Francisco og Toronto.



DNB

DNB samarbeider med idrettsforbund, kulturinstitusjoner og ideelle organisasjoner over hele landet.

DNB har i over 20 år hatt et samarbeid med Den Norske Opera & Ballett, en kulturinstitusjon som både tar vare på og utvikler kunstarter som en stadig større del av befolkningen har lært seg å sette pris på.

Stolt sponsor av mangfoldet

VI UTVIKLER MORGENDAGENS SANGTALENTER

Hvert år får Barnekoret en betydelig del av Color Lines lotterimidler. Dette samarbeidet bidrar til at:

- ▶ unge og entusiastiske sangtalenter får bedre pedagogisk tilbud enn før
- ▶ Barnekorets repertoar utvides, hvilket betyr deltagelse i flere nye, norske operer og økt tilbud for barn og ungdom
- ▶ Barnekoret har et økt samarbeid med operaselskaper over hele landet gjennom samproduksjoner og ressursutvikling

Barnekorets posisjon vekker nå internasjonal oppmerksomhet.

Color Line tenker nytt og fremtidsrettet, og ønsker å jobbe for et vitalt samspill mellom reiseliv og kultur. Med skreddersydde billett-, besøks- og cruisepakker skal vi:

- ▶ øke tilstrømningen av et internasjonalt publikum
- ▶ gjøre Norge til et spennende reisemål, og Den Norske Opera & Ballett til et enda mer attraktivt hus

Vi er stolte av vårt samarbeid med Den Norske Opera & Ballett. Stolte av å få bidra med et større internasjonalt publikum, stolte av å få bidra i utviklingen av morgendagens sangtalenter.



Color Line



Med OBOS Kredittkort opplever du mer for mindre

Vi vet at OBOS-medlemmer setter pris på gode kultur-
opplevelser. Derfor får du 10 % fast kulturrabatt med
OBOS Kredittkort.

Rabatten gjelder flere tusen arrangementer over hele
landet, blant annet på Den Norske Opera & Ballett,
Folketeateret, Nationaltheatret, Oslo Nye, Ticketmaster
og Billettportalen. Dette kommer i tillegg til ordinær
OBOS-rabatt.

Fordeler med OBOS Kredittkort

- Ingen årsavgift
- Ingen gebyrer på varekjøp
- Reise- og avbestillingsforsikring
- Full oversikt i nettbank og mobilbank
- Kortet kan brukes som OBOS medlemsbevis

Bestill kortet på obos.no/kredittkort

Du får mest ut av rabatten om du betaler fakturaen ved forfall.
Dersom du velger å bruke 15.000 i kreditt i 12 måneder,
koster det totalt 16.600 kroner. Effektiv rente, 23,45 %.



SAMARBEIDSPARTNERE

Den Norske Opera & Ballett takker følgende samarbeidspartnere og bidragsytere:
The Norwegian National Opera & Ballet gratefully acknowledges the support of
the following sponsors and contributors:

Hovedsamarbeidspartnere:

Main Sponsors:

DNB

OBOS

Volvo Car Norway

Samarbeidspartnere:

Sponsors:

Advokatfirmaet Føyen Torkildsen

Color Line

Mills

Norsk Tipping

Scatec

Sopra Steria

The Boston Consulting Group

Prosjektpartner:

Project partner:

ConocoPhillips

Partnere med særskilt avtale:

Partners with a special agreement:

Hathon Holding

Kistefos

Talent Norge

Den Norske Opera & Ballett takker følgende institusjoner og stiftelser for verdifulle bidrag:

The Norwegian National Opera & Ballet gratefully acknowledges invaluable contributions from the following institutions and foundations:

Skipsreder Tom Wilhelmsens Stiftelse

Sparebankstiftelsen DNB

Operaens Venner

Operaens Ungdomsambassadører

Den Norske Opera & Ballett er heleid av den norske stat og mottar et årlig driftstilskudd bevilget av Stortinget. The Norwegian National Opera & Ballett is a publicly owned company receiving an annual grant from the Norwegian Parliament.



FRA PRØVESAL TIL TEPPEFALL

VI SAMARBEIDER MED DEN NORSKE OPERA & BALLETT

DNB



OBOS



