



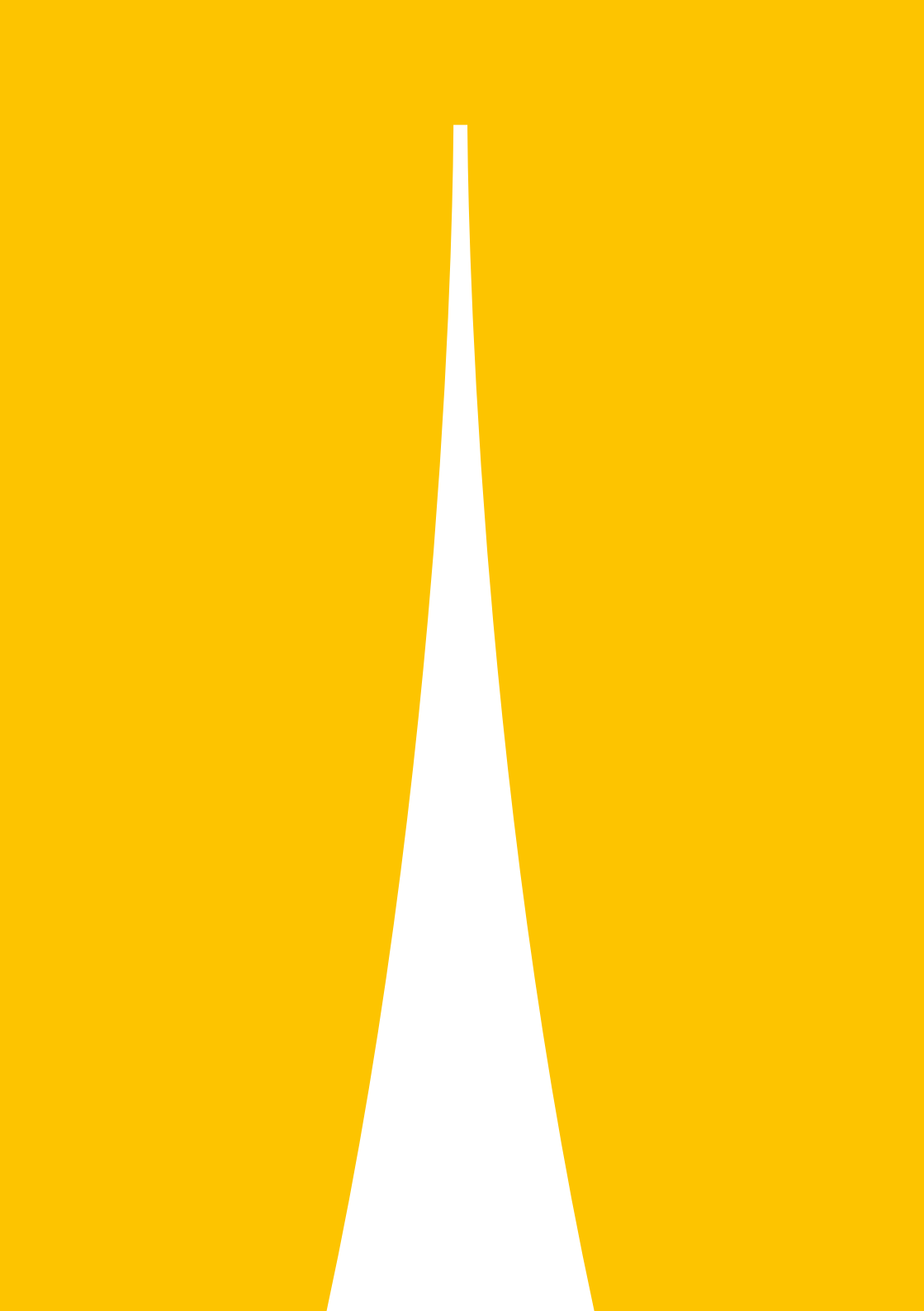
Klavierabende

Sophia Liu

09. Juli 26

Federico Colli

23. Juli 26



Grußwort

Das Land Tirol wünscht den Besucherinnen
und Besuchern sowie allen Mitwirkenden
inspirierende Sommerfestspiele.

Landeshauptmann
Anton Mattle



Grußwort

Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Gäste,

herzlich willkommen bei den Tiroler Festspielen Erl!

„In einer Zeit, die oft von Hast und Lärm bestimmt ist, bieten die Tiroler Festspiele Erl Momente des Innehaltens, der Reflexion und des Staunens. Und was könnte dafür besser geeignet sein als die große Opernliteratur?“ – Was ich in meinem Grußwort zur aktuellen Spielzeit 2025/26 geschrieben habe, verspricht unsere Sommersaison 2026 in besonderer Weise: außergewöhnliche Musiktheater-Momente, die in dieser Konstellation nur hier zu erleben sind.

Dieser Sommer in Erl bietet Begegnungen mit packenden Werken und großen Interpret:innen. Und dass sich sowohl die Protagonist:innen als auch das Publikum hier so fokussiert wie kaum anderswo auf diese künstlerischen Begegnungen einlassen können, macht den Reiz dieses Festspielortes aus.

Unsere neuen Opernproduktionen tragen starke Regiehandschriften: Josef E. Köpplinger führt in *Der fliegende Holländer* durch Wagners mythische Welten voller Erlösungssehnsucht. Deborah Warner kreiert eine noch nie dagewesene Verknüpfung der Kantate *Cléopâtre* von Berlioz mit *Suor Angelica* von Puccini. Ted Huffman führt Regie bei der erstmals in Österreich gezeigten Oper *We Are The Lucky Ones* des Komponisten Philip Venables, mit der wir wieder eine Brücke zum Musiktheater der Gegenwart schlagen.

Und es gibt noch mehr zu entdecken: konzertante Oper, Orchesterkonzerte, Klavierabende, ein musikalisch-akrobatisches Abenteuer mit Franui & Circa, eine kammermusikalische Lesung und einen Stummfilm mit Musik. Wir freuen uns, dass Sie erneut den Weg nach Erl gefunden haben und sich mit uns auf einen abwechslungsreichen, entschleunigten Weg voller einzigartiger Erlebnisse machen.

Herzlichst, Ihr

Jonas Kaufmann
Intendant

Programm

Klavierabend Sophia Liu

Donnerstag

9. Juli 2026

19:00 Uhr

Festspielhaus Erl

Klavierabend Sophia Liu

Peter I. Tschaikowski (1840–1893)

Nusknacker-Suite op. 71a

(Arrangement für Klavier: Michail Pletnjow)

I Der Marsch der Zinnsoldaten. Tempo di marcia viva

II Tanz der Zuckerfee. Andante ma non troppo

III Tarantella. Tempo di Tarantella

IV Intermezzo – Ein Kiefernwald im Winter. Andante

V Trepak (Russischer Tanz)

VI Tee (Chinesischer Tanz). Allegro moderato

VII Pas de deux. Andante maestoso

Franz Schubert (1797–1828)

aus den Vier Impromptus D 935

Nr. 3 B-Dur. Thema. Andante – Var. I–V – Più lento

Nr. 4 f-Moll. Allegro scherzando – Più Presto

Pause

Frédéric Chopin (1810–1849)

aus den Etüden op. 10

Nr. 1 C-Dur. Allegro

Nr. 2 a-Moll. Allegro

Nr. 4 cis-Moll. Presto con fuoco

Nr. 5 Ges-Dur. Vivace

Nr. 8 F-Dur. Allegro

Nr. 12 c-Moll. Allegro con fuoco („Revolutions-Etüde“)

Nocturne Nr. 3 H-Dur op. 9

Allegretto – Agitato – Tempo I – Adagio

Ballade Nr. 1 g-Moll op. 23

Largo – Moderato – Meno mosso – Presto con fuoco

Variationen über „Là ci darem la mano“ op. 2

Introduction. Largo – Poco più mosso

Tema. Allegretto

Var. I. Brillante

Var. II. Veloce, ma accuratamente

Var. III. Sempre sostenuto

Var. IV. Con bravura

Var. V. Adagio

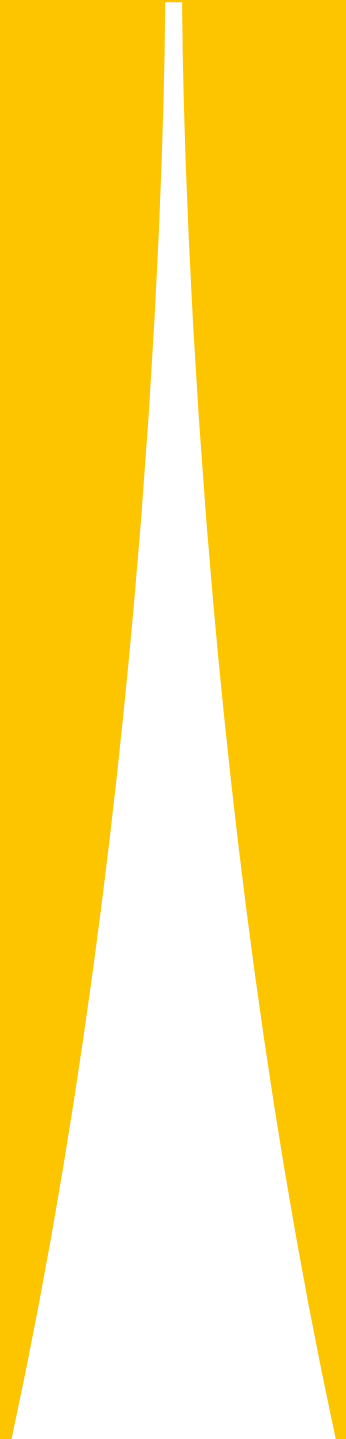
Alla Polacca

Sophia Liu, Klavier



Varvara Nikitina als Zuckerfee und Pavel Gerdt als Kavalier in einer Aufführung des *Nussknacker*, 1892, Fotograf unbekannt

Einführung



In die Kindheit eingetaucht: Tschaikowskis *Nussknacker-Suite*

Im Elternhaus von Peter Iljitsch Tschaikowski in Wotkinsk stand ein mechanisches Instrument, ein sogenanntes „Orchestrion“. Für den kleinen Buben enthielt dieser Musikschrank kostbare Stücke. So oft er konnte, lauschte er Melodien aus Mozarts *Don Giovanni* und aus Opern von Rossini, Bellini und Donizetti: Klänge, wie von Zauberhand in Schwingung versetzt, vermittelten Tschaikowski die ersten prägenden musikalischen Eindrücke. Am Klavier der Mutter spielte er dann diese Melodien nach. Tschaikowskis Mutter stammte aus einem französisch-deutschen Vaterhaus; von ihr, die auch gut und gerne sang, hörte der musikbegeisterte Sohn viele französische Volkslieder und lernte Französisch und etwas Deutsch.

Als der 50-jährige Tschaikowski die Musik für das Ballett *Der Nussknacker* mit Kindern im Zentrum der Handlung komponierte, stieg in ihm die Kindheit auf, und es flossen zum Beispiel die vertrauten französischen Kinderlieder in die Partitur ein: *Que t'as de belles filles*, *Giroflé, girofla* und *Cadet Rousselle a trois maisons* zum Abschluss des Divertissements im zweiten Akt. Im ersten Akt wiederum erklingt der populäre deutsche Großvater-Tanz, den Tschaikowski als Kind sicher auch von seiner Mutter gehört hatte.

Auf der Reise zu einer Konzerttournee in die USA machte Tschaikowski in Paris Zwischenstation und kaufte für das Ballett Kinderinstrumente ein, die er in die Szenen mit dem Lausbuben Fritz und zur Charakterisierung des Nussknackers (Ratsche) einbaute. Was Tschaikowski in Paris auch gekauft hat, war ein neu erfundenes Tasteninstrument mit einem „göttlich schönen Klang“: die Celesta, gebaut von einem gewissen „Monsieur Mustel“. Bei der Uraufführung des *Nussknackers* in Sankt Petersburg verblüffte Tschaikowski dann das Publikum mit dem Einsatz dieses glockenhaft klingenden Tasteninstruments in der ersten Szene des zweiten Akts beim Auftritt und *Tanz der Zuckerfee*: Die süße Mischung aus Celesta, Harfen, Horn, Fagotten und getupften Violin-Tönen im Orchester-Original, aber auch die Übertragung dieser Musik vom Tasteninstrument der Celesta auf das klassische Tasteninstrument des Klaviers bildet die „zarteste Versuchung“, seit es Musik gibt.

Der musikalische Feinschmecker Tschaikowski servierte allerlei köstliche klingende Geschmacksnoten, von denen der Autor der Klavierfassung, der russische Pianist und Dirigent Michail Pletnjow, neben dem *Tanz der Zuckerfee* auch duftenden Tee aus dem *Chinesischen Tanz* in seine Suite

aufgenommen hat. Das belebt die Sinne. Pletnjow wählte Stücke aus, die sich in der Übertragung vom Orchester auf die Tastatur besonders gut eignen. So vermeint man im Marsch mit den vorwiegend im Diskant gesetzten Akkorden niedliche Zinnsoldaten vorbeitrippeln zu hören. *Tarantella* und *Trepak* sind spritzig-pointierte Tänze auf der Tastatur.

Seele und Lunge wiederum können bei einer Wanderung durch einen Kiefernwald im Winter (Finale des ersten Aktes des Balletts) regenerieren. Hört man zunächst noch sanft fallende Schneeflocken in den Abwärtsskalen des Klaviers, so steigert sich auch in Pletnjows enorm wirkungsvoller Bearbeitung für das Tasteninstrument die Musik zu einer großartigen Erhabenheit: Es ist, als ob man durch eine weiße Kathedrale schreitet, die von akkordischen Baumsäulen gehalten wird.

Auch für den *Pas de deux* dieses Balletts erfand Tschaikowski eine ergreifende und großräumige Musik, in der sich die menschliche Seele und die Gefühle innig und ebenso intensiv ausbreiten können. In der Klavierfassung sind Arpeggien im reinsten Sinn des Wortes – die Harfe imitierend – zu spielen.

Tänzerisch und liedhaft: zwei Impromptus von Schubert

Franz Schubert wurde zwar nie ein Klavier-Virtuose für die staunende Öffentlichkeit, aber er lebte und komponierte am Tasteninstrument, spielte bei den Schubertiaden und anderen geselligen Anlässen zum Tanz und zur Unterhaltung auf und schrieb dafür unzählige Tänze, vor allem die damals in Wien so beliebten *Deutschen*. Solche Tanzcharaktere leben auch in Schuberts der Gattung nach „höher“ anzusiedelnden Klavierwerken wie Sonaten, Impromptus und verschiedenen Einzelstücken weiter. Aber es gibt auch noch eine andere musikalische Form, die in Schuberts Klaviermusik präsent ist: das Lied. Der gesangliche Anteil in Schuberts Klavierschaffen breitet sich in der Melodik mit großem Nuancenreichtum aus. Das Tänzerisch-Rhythmische wie das Liedhaft-Melodische gehören beide zu Schuberts musikalischer Seele und fließen in Kompositionen wie den Impromptus ineinander.

Die Serie der ersten Vier Impromptus (D 899) tragen in Schuberts Autograf gar keine Überschrift. Erst der Verleger Tobias Haslinger, der das erste dieser Stücke im Druck herausbrachte, setzte die Bezeichnung „Impromptu“ darüber. Das Wort leitet sich vom lateinischen „in promptu“ ab, was etwa eine spontan gehaltene Rede oder eine unvorbereitet gesetzte Handlung bezeichnen kann. Auf die Musik übertragen, wurde damit ein Stück be-

nannt, das den Eindruck vermittelt, aus dem Moment des Spielens heraus erfunden zu sein. Schubert hat dann über die zweite Vierergruppe – D 935, woraus heute zwei Stücke erklingen – auch selbst den Titel „Impromptus“ gesetzt, fand also offenbar die vom Verleger Haslinger gewählte Bezeichnung passend.

Schubert beließ es nicht bei einer wie zufällig entstandenen, freien Entwicklung der Stücke, sondern gab ihnen eine klare formale Gestalt. Das vierte Impromptu aus D 935 ist von der Anlage her ein Rondo. In seiner musikalischen Charakteristik fallen ungarische Züge auf – Schubert hielt sich zwei Sommer lang als Musiklehrer auf dem Esterházy'schen Landsitz in Zseliz auf, wo er viele Eindrücke von regionaler Volksmusik aufnahm und dann in einigen seiner Werke verarbeitete. Das an sich schwungvolle Rondo-Thema hüpfte rhythmisch wie ein störrischer Esel hin und her. Demgegenüber fließt das folgende erste Couplet vollkommen gleichmäßig in Sechzehntel-Läufen dahin. In einem zunächst etwas aufmüpfigen Teil folgen plötzlich strenge, oktavierte Skalen wie in einer Etüde. Dann schlägt das Stück vollkommen ins Gegenteil um, wirkt tatsächlich improvisiert, wie auf der Suche: Wo geht's denn hier weiter? Nach der Wiederkehr *à la hongroise* setzt Schubert dem Stück einen mit Dreier-Figuren in die Höhe jagenden Kehraus drauf, ehe es mit einem Absturz über Sechzehntel-Skalen von höchsten Höhen bis in tiefste Tiefen endet.

Das vorangehende dritte Impromptu ist hingegen ein langsamer Satz, den Schubert als Variationssatz entwickelte, wie er dies auch in anderen langsamen Sätzen tat, etwa vom sogenannten *Rosamunde*-Streichquartett. Das dort aus seiner Schauspielmusik zu *Rosamunde* verwendete Thema griff Schubert nun auch in diesem B-Dur-Impromptu wieder als Ausgangspunkt für Variationen auf, die das Stück in verschiedene Stimmungen bringen. Entzückend etwa die rokokohaft verspielte zweite Variation. Die dritte Variation taucht demgegenüber wie ein Trauermarsch in düsteres b-Moll ab. In entrückte Sphären und die rare Tonart Fes-Dur begibt sich Schubert in der vierten Variation. Mit perlenden Sechzehntel-Triolen kehrt er in der fünften Variation ganz ungezwungen in die Grundtonart B-Dur zurück, in der dann als Coda noch einmal und nun sehr feierlich das Grundthema erklingt.

Revolutionäre Fingerübungen: Auswahl aus Chopins Etüden op. 10

Frédéric Chopin, der durch seine Improvisationen in den Pariser Salons und mit seinen Balladen und Nocturnes zum Inbegriff des romantischen Musikers wurde, stand der Musik seiner Epoche eigentlich kritisch gegenüber. Sein Klavierspiel entwickelte er aus der Musik für Tasteninstrumente von Johann Sebastian Bach, von dem er viele Werke fast täglich praktizierte. Den alle Tonarten und die verschiedensten Spielformen durchlaufenden Zyklen Bachs für Tasteninstrumente folgend, schuf auch Chopin Zyklen von Etüden und Präludien für Klavier, in denen er seine kompositorischen und spieltechnischen Ideen wie in Katalogen ausbreitete. Hand in Hand mit dem „Lehrstoff“, den all diese Stücke enthalten, geht aber ihre poetische Kraft. Sie sprechen das Gemüt an.

Der Zyklus der Zwölf Etüden op. 10 entstand in einer überaus bewegten Lebensphase Chopins und einer ebenso bewegten Zeit. In Warschau bemerkte der polnische Musiker mehr und mehr, dass ihm hier zur Entfaltung seiner künstlerischen Laufbahn Grenzen gesetzt waren, und er wusste, dass der beste Boden für seine Karriere als Pianist und Komponist letztlich die damalige Hauptstadt der Künste Paris sei. Der Weg dorthin führte über Wien, wo den jungen polnischen Künstler die Nachricht vom polnischen Novemberaufstand 1830 gegen die russische Herrschaft erreichte. In der österreichischen Hauptstadt fieberte der von Heimweh und Sorgen um seine Landsleute geplagte Musiker mit den Geschehnissen in seinem Heimatland mit, bis er nach einem guten Jahr endlich ein Visum nach Frankreich erhielt. Von Wien aus trat er die Reise dorthin über Salzburg, München und Stuttgart an, wo er von der Niederschlagung des polnischen Aufstands und der Kapitulation Warschaus erfuhr, bevor er über eine weitere Station in Straßburg schließlich sein Ziel Paris erreichte.

Man vermeint in den Etüden die Turbulenzen im Leben Chopins und in seinem Heimatland deutlich mitschwingen zu hören. Oft hat man den Eindruck, hier komponiere ein vom Schicksal Gejagter, der in der Musik einen willkommenen Reflexionsraum fand. Von Heroismus, Trotz und Leidenschaft über Sehnsucht, Hoffnung und Schwermut reicht die emotionale Palette der Etüden; wohl nicht zufällig münden diese in einer stürmischen, sich zu heldenhafter Gestik aufschwingenden Komposition: Von Zeitgenossen Chopins erhielt sie den Beinamen „Revolutions-Etüde“, bezogen auf den zurückliegenden polnischen Aufstand gegen die russischen Besatzer. Hier wie auch in allen anderen Etüden tritt der eigentliche kompositorische Aus-



Eugène Delacroix, *Le 28 juillet 1830. La Liberté guidant le peuple* (Der 28. Juli 1830. Die Freiheit führt das Volk), Öl auf Leinwand, 1830

gangspunkt, jeweils einen bestimmten spieltechnischen Aspekt zu behandeln und damit die pianistische Fingerfertigkeit zu schulen, in den Hintergrund der aufwallenden Gefühle und Stimmungen in der Musik.

Nicht nur in der „revolutionären“ Etüde Nr. 12 c-Moll, sondern auch in allen anderen für das heutige Konzert ausgewählten Etüden laufen die virtuoson Elemente und die ausgedrückten Gefühle in enormer Dynamik und schnellen Tempi ab. In der Etüde Nr. 1 C-Dur muss die rechte Hand fortwährend vom Bass bis in den Diskant und wieder zurück rauschen und dabei mit maximaler Streckung der Finger Passagen aus gebrochenen Akkorden absolvieren. Die linke Hand spielt währenddessen mit Oktavgriffen einen majestätisch klingenden Hymnus im Bass. Um nichts weniger langsam, aber dafür in der Dynamik zurückgenommen, evoziert die Etüde Nr. 2 a-Moll den Eindruck, die zur Schulung der Spieltechnik komponierten, chromatischen Läufe in der rechten Hand würden wie vom Wind immer wieder aufgewirbelt. So entstehen zunehmend unruhige Verläufe.

Besonders stark an die Gesetzmäßigkeit der Tonfolgen in Bachs Tastenmusik erinnert die in rasendem Tempo zu spielende Etüde Nr. 4 cis-Moll, in der eine kurze, abwärts verlaufende Skala die nachfolgenden Sechszehntel-Läufe immer wieder vehement in Bewegung setzt. In der Bassstimme begleiten Staccato-Akkorde in Achtelnoten mit profunder metrischer Regelmäßigkeit das Laufwerk in der anderen Hand. Mehrmals tauschen dann die beiden Hände die Rollen von Läufen und Begleitakkorden.

Die Etüde Nr. 5 Ges-Dur ist auch musikgeschichtlich bedeutend, denn erstmals in einem Klavierwerk hat die rechte Hand ausschließlich auf den schwarzen Tasten zu spielen. Daraus entsteht zwangsläufig ein pentatonischer Tonvorrat, der das spieltechnische und strukturelle Prinzip der Etüde vorgibt. Chopin gewinnt aus dieser „Beschränkung“ einen erstaunlichen Klangfarbenreichtum und eine überaus pointierte musikalische Charakteristik. Auch die Etüde Nr. 8 F-Dur fußt auf einer pentatonischen Tonfolge, die das Stück harmonisch dementsprechend einfärbt. Das Kolorit changiert ständig durch die sich ändernden Strukturen der munteren, alle Register durchlaufenden Sechzehntel-Ketten der rechten Hand. Währenddessen spielt die linke Hand einen zuversichtlich gestimmten Marsch, aus dem vielleicht die ungebrochene Überlebenskraft des unterdrückten polnischen Volkes spricht.

Bewegte Nachtmusik: Chopins Nocturne H-Dur op. 9/3

Das Nocturne, das Chopin als elegisches Charakterstück von dem irischen Komponisten John Field kennenlernte, machte er zum romantischen Genre schlechthin, in dem das musikalische Geschehen in die jenseits des Tages liegende Welt aus Traum, Schatten, Heimlichkeit und Verborgtheit verlagert wurde. Dabei hat Chopin um die Form und perfekte Abstimmung sowie Planung jedes noch so kleinen Abschnitts bis in die feinsten Fasern gerungen. Jede seiner Kompositionen ist ein geschliffenes Juwel, die Arbeit eines unerreichten Meisters seiner Kunst und seines Handwerks.

Auch seine insgesamt 21 Nocturnes, die Chopin zwischen 1830 und 1846 komponierte, bilden in der Form genau austarierte und im Ausdruck weit über eine von silbrigem Mondenschein beschienene Nachtmusik hinausgehende Kompositionen. So befinden sich auch lebhaftere, ja bewegte Stücke darunter wie das frühe, auf der Reise nach Paris entstandene Nocturne H-Dur op. 9/3: ein Allegretto im durchaus tänzerisch aufzufassenden 6/8-Takt mit einer Abfolge von punktierten Achtel- und Sechzehntelnoten-Figuren mit der Spielanweisung „scherzando“. Demgegenüber gibt es einen in unruhigen Melodielinien verlaufenden, aufwühlenden Mittelteil mit drängender Harmonik.

Düstere Ahnungen: Chopins erste Ballade g-Moll op. 23

Die Ballade zieht sich als Kunstform seit dem 12. Jahrhundert durch die europäische Kulturgeschichte, sei es als Tanz, Dichtung oder Musikstück. Es fing im Mittelalter an, als die Minnesänger bei Hof in Balladen das ritterliche Leben und Liebeswerben besangen. Literarische Bedeutung erlangte die Ballade in Frankreich und Italien durch Dichter wie Villon, Petrarca, Dante und Boccaccio. Am englischen Hof unterhielten Dichter im 17. und 18. Jahrhundert mit *Ballad operas*. Die Romantik entdeckte die Ballade neu. Dichter wie Walter Scott und später in Deutschland Goethe, Schiller, Uhland und Heine dichteten viele Balladen. In Polen schuf Adam Mickiewicz im 19. Jahrhundert einen großen Gedichtzyklus unter dem Titel *Ballady i romanse*.

In der Musik lebte die Ballade einerseits als strophisches oder durchkomponiertes Lied in Werken von Schubert, Schumann, Loewe und Brahms neu auf, andererseits als reines Instrumentalstück erstmals bei Chopin. Er wurde offenbar durch Mickiewicz' Dichtungen zu seinen insgesamt vier

Balladen inspiriert. Freunde des Komponisten wussten von konkreten inhaltlichen Bezügen seiner Balladen zu berichten, er selbst wollte aber mit seinen Kompositionen keineswegs die dichterischen Vorlagen illustrieren. Vielmehr sind es freie musikalische Szenen, die dramatische, tragische und besinnliche Stimmungen enthalten. Man kann sie losgelöst von etwaigen konkreten sagenhaften Inhalten hören. Von düsteren Ahnungen scheint der Beginn der ersten Ballade g-Moll op. 23 erfüllt. Dann tritt ein edles Thema in pathetischem Tonfall in den Vordergrund, das bald in eine hektische Episode verstrickt wird. Ein lyrischer Seitengedanke lässt sehnsuchtsvolle Gefühle aufkommen und steigert sich zu majestätischer Größe. Doch dann führt ein Presto con fuoco mit niederschmetternden Oktavgängen zu einem geradezu katastrophenhaften Ereignis.

Frauenheld tanzt Polonaise: Chopins Variationen über „Là ci darem la mano“ aus Mozarts *Don Giovanni*

Der junge Chopin wurde von seinen Landsleuten als „neuer Mozart“ bezeichnet. Vielleicht nicht zufällig griff er für eine frühe, in Warschau entstandene Komposition ein Thema aus Mozarts Oper *Don Giovanni* auf. Die Variationen über die Melodie des Duettts „Là ci darem la mano“ von Don Giovanni und Zerlina komponierte Chopin für Klavier und Orchester, in dieser Fassung wurden sie in Wien uraufgeführt. Aber noch er selbst spielte es auch in einer Solofassung, die die schillernde Wirkung dieser brillanten Abwandlungen der Melodie nicht mindern. Verschiedenste Spielarten auf dem Tasteninstrument, von bravourös über brillant bis getragen, bedient Chopin hierbei. Am Schluss übersiedeln dann der Frauenheld und seine junge Auserwählte nach Polen, krönt doch Chopin das Werk mit einer grandiosen Polonaise.

Rainer Lepuschitz



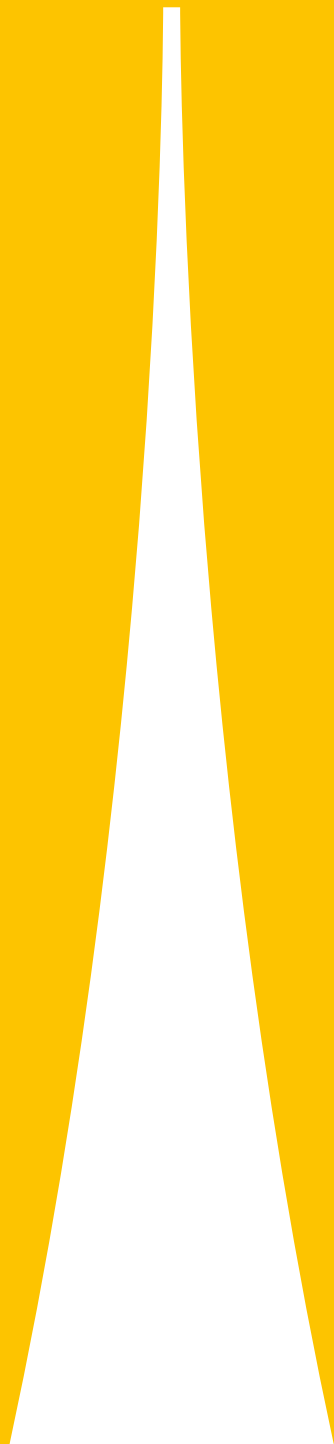
TIROLER
FESTSPIELE
ERL

Berlioz | Puccini

Cléopâtre Suor Angelica

03., 10., 19. Juli 26

Biografie



Sophia Liu

Die junge kanadische Pianistin Sophia Liu zählt bereits zu den international gefragten Künstler:innen. In Shanghai geboren und in Japan aufgewachsen, zog sie im Alter von sieben Jahren nach Montreal. Sie gewann mehrere Preise bei internationalen Klavierwettbewerben. Zu den Höhepunkten ihrer bisherigen Konzerttätigkeit zählen Auftritte in der Fondation Louis Vuitton in Paris, beim Internationalen Klavierfestival von La Roque-d'Anthéron, beim Internationalen Chopin-Festival in Duszynki-Zdrój, beim Festival Chopin und sein Europa in Warschau, beim Festival La Grange de Meslay, im Place des Arts in Montreal, in der National Theater and Concert Hall in Taipeh, im National Kaohsiung Center for the Arts, im Konzerthaus Berlin und am Gran Teatro La Fenice in Venedig.





Das gute Leben überleben – *We Are The Lucky Ones* von Philip Venables

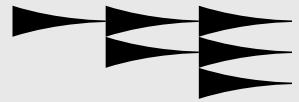
Wir sind die Glücklichen. Aber was hat dieses Glück gekostet? Philip Venables' Oper *We Are The Lucky Ones* stellt eine der unbequemsten Fragen unserer Gegenwart: Wie wurde aus dem verständlichen Wunsch nach einem besseren Leben eine Welt, deren Komfort längst an ihre Grenzen stößt?

Gemeinsam mit Nina Segal und Ted Huffman hat Venables mehr als 70 Menschen befragt, die im Westeuropa der 1940er-Jahre geboren wurden – jene Generation, die nach Krieg und Entbehrung in ein Zeitalter des Aufbruchs, des Wachstums und des Konsums hineinlebte. Aus ihren Erinnerungen entstehen keine klassischen Opernfiguren, sondern funkelnde Zeitkapseln: Momente aus Biografien, Träume, Hoffnungen, verpasste Chancen und scheinbar beiläufige Beobachtungen, die sich allmählich zu einem großen Panorama verdichten.

Das Besondere an dieser Oper ist ihr Ton. Sie klagt nicht an, sie hört zu. Sie moralisiert nicht, sondern zeigt Menschen, die ihr Leben verstehen wollen – und damit auch unser eigenes. Denn hinter den privaten Geschichten steht eine Frage, die uns alle betrifft: Können wir so weitermachen, ohne unsere Zukunft zu verspielen?

Musikalisch öffnet Venables ein weites Feld aus Swing, Big Band, Tango und großer Hollywood-Geste. Nichts daran ist bloße Nostalgie. Vielmehr wird die Vergangenheit hörbar, verführerisch, lebendig – und gerade dadurch beunruhigend nah.

We Are The Lucky Ones wurde am 24. März mit großem Erfolg in Amsterdam uraufgeführt. Die österreichische Erstaufführung können Sie am 18. Juli 2026 in Erl erleben. Weitere Vorstellung am 24. Juli 2026.



TIROLER
FESTSPIELE
ERL



We Are The Lucky Ones

18. Juli 26

24. Juli 26

Programm

Klavierabend Federico Colli

Donnerstag

23. Juli

19:00 Uhr

Festspielhaus Erl

Klavierabend Federico Colli

Leoš Janáček (1854–1928)

1.X.1905

Předtucha (Die Ahnung). Con moto

Smrt (Der Tod). Adagio

Sergej Prokofjew (1891–1953)

Visions fugitives op. 22

I. Lentamente

II. Andante

III. Allegretto

IV. Animato – Più sostenuto

V. Molto giocoso

VI. Con eleganza

VII. Pittoresco

VIII. Comodo – Meno mosso

IX. Allegretto tranquillo

X. Ridicolosamente

XI. Con vivacità

XII. Assai moderato

XIII. Allegretto

XIV. Feroce

XV. Inquieto

XVI. Dolente – Meno mosso

XVII. Poetico

XVIII. Con una dolce lentezza

XIX. Presto agitatissimo e molto accentuato

XX. Lento irrealmente – Lento

Pause

Franz Schubert (1797–1828)

Sonate A-Dur D 664

Allegro moderato

Andante

Allegro

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Sonate Nr. 11 A-Dur KV 331

Andante grazioso – Var. I – Var. II – Var. III – Var. IV – Var. V. Adagio –
Var. VI. Allegro

Menuetto – Trio

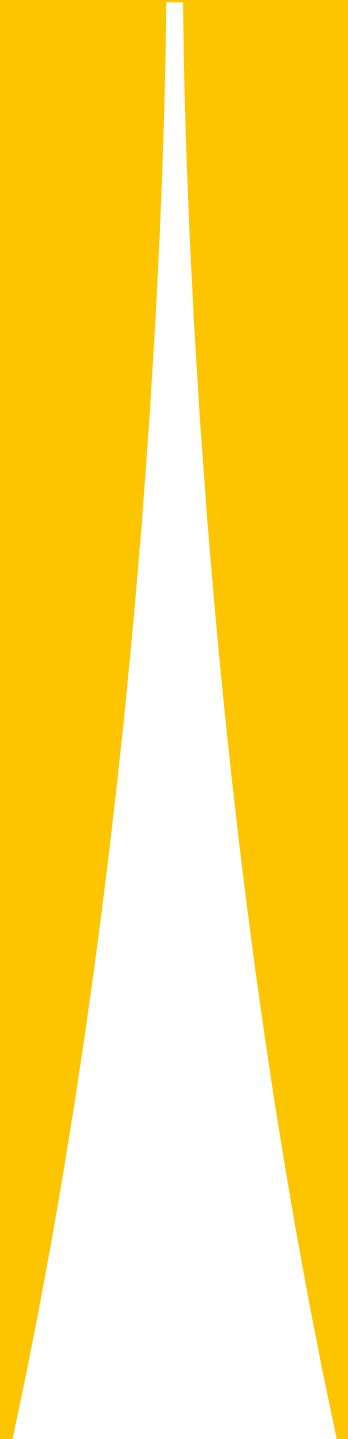
Alla turca. Allegretto – Coda

Federico Colli, Klavier



Sergej Prokofjew, ca. 1918, Fotograf unbekannt

Einführung



Gedenken an einen getöteten Demonstranten: Janáčeks erschütternde und einfühlsame Klavierkomposition 1.X.1905

Auf kaum einen Komponisten passt der Begriff „Musiksprache“ besser als auf den Mähren Leoš Janáček. Er leitete aus gesprochenen Phrasen, die er auf der Straße oder in Räumen aufschnappte, Impulse ab und übertrug sie in Musik. Die Sprechfärbungen notierte er an Ort und Stelle, wo er sie hörte. Die Affekte dieser Sprachfloskeln dienten ihm dann als Inspiration zur Komposition und spiegelten auf direkte Weise Gefühle und Stimmungen – Trauer, Einsamkeit, Tonschönheit, Furcht, Freude, Leidenschaft – wider. Aus solchen kleinen und prägnanten Motiven formte Janáček seine musikalischen Werke, variierte die Phrasen oder wiederholte sie beharrlich, bis sie sich festsetzten; er entwickelte sie nicht im Sinne der klassischen musikalischen Durchführung, dafür erzeugte er mit ihnen eine unmittelbare Klangsprache voll von Dynamik und ursprünglicher Agogik.

Janáček, aus einem Lehrer- und Musikergeschlecht in dem mährischen Hochwaldort Hukvaldy stammend, ging nach einer grundlegenden musikalischen Ausbildung in Brünn zur Fortsetzung und Vertiefung seiner Studien nach Leipzig, wo am Königlichen Sächsischen Konservatorium Ferdinand Wenzel sein Klavierlehrer war, ein Schüler von Clara Schumanns Vater Friedrich Wieck. Der junge Janáček hörte in Leipzig bei Konzertbesuchen Clara Schumann, Anton Rubinstein und Edvard Grieg als Pianisten. Klaviermusik blieb dann allerdings in seinem Gesamtschaffen von Opern, Kammermusikwerken und Orchestermusik nur ein – wenn auch bedeutender – Nebenschauplatz.

Direkt von einem Erlebnis auf der Straße kam die Musik zu seinem ursprünglich dreisätzig angelegten, letztlich zweisätzig verbliebenen Klavierwerk 1.X.1905, dem gelegentlich die Bezeichnung Sonate beigelegt wird, die sich aber nicht auf der erhaltenen Abschrift und auf den gedruckten Notenausgaben befindet. Es ist ein Gedenkstück an einen bei Unruhen in den Straßen von Brünn Anfang Oktober des Jahres 1905 getöteten Demonstranten. Damals lebten in etwa zur Hälfte deutschsprachige und tschechischsprachige Bewohner in der Stadt, die einen Anhänger der Habsburger-Monarchie, die anderen slawische Nationalisten, zu denen auch Janáček zählte. Im Jahr 1905 wurde die Planung einer zweiten tschechischen Universität neben Prag verkündet, die Entscheidung über den Standort wollte die österreichische Regierung der Bevölkerung überlassen. Das tschechische Lager war für Brünn, das deutsche Lager dagegen, weil man fürchtete, dass durch die

Universität die tschechische Nationalität und Identität in Brünn an Stärke gewinnen und der Einfluss der Deutschsprachigen verringert würde.

Die beiden Lager prallten bei Demonstrationen Anfang Oktober des Jahres 1905 aufeinander. Als die von der deutschsprachigen Seite aufgebotene Infanterie die tschechischen Demonstranten angriff, wurde der 20-jährige Arbeiter František Pavlík vor dem Eingang des tschechischen Verwaltungs- und Kulturzentrums von einem Soldaten der deutschsprachigen Exekutive erstochen. Unmittelbar nach dem Begräbnis des getöteten Arbeiters begann Janáček, der selbst an der Demonstration teilnahm, mit der Komposition eines Gedenkstücks, aus dem Wut und Trauer sprechen und das die kulminierenden dramatischen Ereignisse jener Tage des Protests ausdrückt, aber auch in vielen lyrischen Passagen gewissermaßen die Seele des Ermordeten zu Wort kommen lässt. Ihm widmet Janáček berührende innige Passagen, auch seine Unterlegenheit gegenüber den Truppen der Soldaten scheint man zu hören: Da findet Janáček Töne von unendlicher Einsamkeit.

Keineswegs komponierte er eine agitative Protestmusik in den beiden Sätzen „Die Ahnung“ und „Der Tod“, sondern eine einfühlsame, vom tragischen Schicksal des Arbeiters gerührte Erinnerungsmusik, die von den für Janáček typischen melodischen Gesten, kurzen prägnanten Tonmotiven und affektiven Wendungen sowie einer beklemmenden, spannungsreichen Harmonik bestimmt ist. Selbst der Moment der Ermordung wirkt in der aufschreienden Akkordfolge mitnichten plakativ. Nach dieser erschütternden Passage klingt die Komposition in stiller Trauer mit schlicht gesetzten Akkorden aus.

Revolution am Klavier: Prokofjews Zyklus *Visions fugitives* über den kommunistischen Aufstand in Petrograd

Sergej Prokofjew befand sich im russischen Revolutionsjahr 1917 in einer besonders kreativen Phase. Er brachte seine dritte und vierte Klaviersonate in ihre endgültigen Fassungen, vollendete sein erstes Violinkonzert und einen Klavierzyklus mit dem Titel „Visions fugitives“, skizzierte das dritte Klavierkonzert und komponierte seine *Symphonie classique*. Den stürmischen politischen Ereignissen konnte er sich in Sankt Petersburg, das damals Petrograd hieß, nicht entziehen: „Die Februar-Revolution wurde von mir und den Kreisen, in denen ich verkehrte, freudig begrüßt. Während des

Aufstandes war ich in Petrograd auf der Straße und verbarg mich von Zeit zu Zeit hinter Mauervorsprüngen, wenn die Schießerei allzu heftig wurde“. Diese Eindrücke verarbeitete der Komponist in einer Kantate mit dem Beinamen „Chaldäische Beschwörung“, einem riesigen Werk für Tenor, Chor und Orchester, sowie in der Nummer 19 seines Klavierzyklus *Visions fugitives*, in der Konzeption dem genauen Gegenteil zur Kantate. Prokofjew reihte 20 „flüchtige Visionen“ aneinander, inspiriert von zwei Versen des russischen Dichters Konstantin Balmont (1867–1942): „In jeder flüchtigen Vision erblicke ich Welten, / Erfüllt vom Wechselspiel der Regenbogenfarben.“

In den kurzen Klavierstücken fällt ein erstmals in Prokofjews Musik sich durchsetzender Lyrismus auf, der von da an ein wesentliches Charakteristikum seines Kompositionsstils wurde. Viele der *Visions* werden in eher langsamem Tempo, manche auch in elegischer Grundstimmung entfaltet. Dominierend ist aber auch ein tänzerischer Grundcharakter in den Visionen. Da arbeitet Prokofjew sein Temperament ab, von Volkstümlichkeit über Eleganz bis zur Burleske reicht die Tanz-Charakteristik. Manche Visionen tauchen aus der Vergangenheit auf. Anklänge an Chopin sind keineswegs epigonal, sondern wirken wie ein staunender Blick zurück in eine große Vergangenheit.

Andere Visionen sind in die Zukunft gerichtet. Prokofjew identifiziert sich mit keiner der Visionen, vielmehr lässt er sie geschehen. Freie Musik. Besonders bemerkenswert erscheinen die harmonischen Freiheiten, die sich Prokofjew nimmt. Und viele neuartige spieltechnische und klanggestalterische Elemente sind enthalten. Revolutionäre Klaviermusik.

Inkarnation des lyrischen Wesens: Schuberts helle, heitere A-Dur-Sonate D 664

Schubert hat ungemein viel probiert, experimentiert und viele Anläufe zur Klaviersonate unternommen. Zwischen 1815 und 1819 begann er ein Dutzend Sonaten zu komponieren. Viele brach er ab, einige vollendete er. Es sind schon bemerkenswerte Züge einer Neuorientierung erkennbar, vor allem die von lyrischen Erfindungen dominierende Thematik. Schubert negierte die Vorbilder Haydn, Mozart und besonders Beethoven nicht, aber er begann sie gleichzeitig zu überwinden. Ab 1823 setzte er neuerlich zur Klaviersonate an und begab sich nun in eine imaginäre Architektur, in der seine Intuitionen und Intentionen den nötigen Entfaltungsraum fanden. Die

Werke folgen zwar dem Grundschema eines Sonatensatzes, sind aber gleichzeitig Liedformen.

Dieses in seinen Sonaten verankerte, lyrische Grundelement manifestiert sich im Hauptthema der 1819 geschriebenen Sonate A-Dur D 664 auf die schönste Weise. Die in sich ruhende, helle, freundliche, warmherzige, geradezu behagliche, wie in einem romantischen Lied sich entfaltende Melodie trägt überhaupt keine Absicht in sich, Grundlage für thematische Entwicklungen zu sein. Sie genügt vollkommen sich selbst und entbehrt auch jeglichen Konfliktstoffes. Dafür durchwandert sie wunderbare harmonische Regionen, trifft dort auf ein verwandtes Seitenthema, das bezeichnenderweise in dem Schubert eigenen „Wanderer“-Rhythmus einherschreitet, aber bald wieder der Hauptmelodie Platz lässt. Die Melodie erscheint in verschiedenen Farben, verändert aber nie ihre Grundaussage: Ich bin Teil einer idyllischen Welt und lasse mich darin nicht stören – nicht einmal von den im Mittelteil des Satzes plötzlich auftauchenden, mächtig oktavierten Tonskalen, die so schnell, wie sie erschienen sind, auch wieder verschwinden. Ganz zart, in süßer Höhe, führt ein Übergangsmotiv im Rhythmus des Seitenthemas wieder zur friedlichen, schwerelosen Hauptmelodie des Satzes, die ihn schließlich auch ganz schlicht beendet, in derselben Gestalt, wie sie den Satz begonnen hat. Als ob Schubert vorführen wollte, dass diese Melodie wirklich nichts außer sich selbst braucht, kein Kontrast- oder gar Gegenthema, keine Fortsetzung und Ausarbeitung. Sie ist und bleibt die Inkarnation von Schuberts musikalischer Seele, seinem lyrischen Wesen.

Die heitere Grundstimmung des ersten Satzes überträgt sich auf die beiden folgenden Sätze. Auch der langsame Mittelsatz leuchtet in Dur, D-Dur, der Subdominante von A-Dur. Dieses von einem Thema im Dreivierteltakt mit der für Schubert so typischen, ruhig schreitenden Bewegung geprägte Andante kennt überhaupt keine dramatische Entwicklung, stets bleibt ein leiser hymnischer, feierlicher Tonfall bestehen. Im Mittelteil wird das Schreit-Thema durch Triolen etwas bewegter und harmonisch dichter – das ist aber schon die einzige Steigerung, die Schubert in diesem friedvollen Satz zulässt. Als Epilog erklingt das Thema als zarte, liedhafte Linie, die zwischendurch dann doch von Moll eingefärbt wird, doch ist es nur ein Hauch, der sich gleich wieder in Dur auflöst.

Das Finale in A-Dur verläuft dann im schnellsten Tempo der Sonate. Sein Hauptthema perlt förmlich mit einer Sechzehntel-Skala in den Satz hinein und mündet in einer wieder von einer punktierten Figur bewegten Melodik, die sich keck auf den Weg macht und auf etwaige harmonische oder dy-

namische Hindernisse mit spielerischer Leichtigkeit reagiert; als ob sich ein Leierkastenspieler nicht von seinem Weg – und seiner Melodie – abbringen lässt. Auch diesem Sonatensatz gönnt Schubert ein Seitenthema, das aber wiederum eher zart auftritt und mit seinen Punktierten ein Verwandter des Hauptthemas ist. Im Mittelteil des Finales entsteht zum ersten Mal in dieser Sonate so etwas wie thematische Verarbeitung: der Kopf des Hauptthemas wird effektiv in Engführungen gesteigert, es kommt zu einer Fülle von auf- und absteigenden Arpeggien im Diskant. Auch das Seitenthema erhält nun einen prominenten Auftritt, darf plötzlich ganz gewichtig in der Bassstimme in Erscheinung treten. Aber bis ins Letzte können sich diese nun doch recht massiven Themenverarbeitungen nicht entfalten, sie werden immer wieder vom Leierkastenspieler unterbrochen. Eine köstliche, höchst unterhaltsame Sonaten-Szenerie – bis mit zwei Fortissimo-Akkorden „der Vorhang fällt“.

Verbindung des Abend- und Morgenlandes: Mozarts vielschichtige Klaviersonate A-Dur KV 331

Wolfgang Amadeus Mozart komponierte seine insgesamt 18 Klaviersonaten zum Teil als Lehrstücke für Schülerinnen und für den hausmusikalischen Rahmen, vor allem aber als Vortragsstücke für den eigenen Gebrauch. Anders als seine Klavierkonzerte, die der in Wien gefeierte Klaviervirtuose für die öffentliche Konzertbühne schuf, trug er die Sonaten im kleinen, privaten Rahmen für Gönner und Bekannte aus aristokratischem und bürgerlichem Milieu vor. Im Vergleich zu anderen Werkgattungen wie Symphonien, Opern, Streichquartetten oder Sonaten für Klavier und Violine begann Mozart für seine Verhältnisse relativ spät, mit 18 Jahren, Klaviersonaten zu komponieren. Es ist kein Kontinuum im Schaffensprozess dieser Werkgruppe zu erkennen, vielmehr konzentriert sich die Entstehung der Sonaten auf vier verschiedene Zeiträume: 1775 in München, 1777/78 auf der Deutschland-Frankreich-Reise in Mannheim und Paris, 1781 bis 1784 in München, Salzburg, Wien und Linz, 1788/89 in Wien.

Direkte Vorbilder lassen sich nicht erkennen, Mozart anverwandelte die Eindrücke, die er von der noch eher jungen Gattung der Soloklaviersonate sammelte, auf sein ganz eigenes Komponieren und wirkte darin sehr wohl innovativ. In der Form blieb er zwar beim größten Teil der 18 Sonaten auf eine Dreisätzigkeit mit der Tempo-Abfolge von schnell – langsam – schnell konzentriert (Ausnahmen bilden nur die Sonaten Es-Dur KV 282 und D-

Dur KV 284 sowie die heute zu hörende Sonate A-Dur KV 331). Im Detail entfaltete Mozart aber auch in den Klaviersonaten all seine vielfältige musikalische Fantasie.

Geht man davon aus, dass Österreich im Jahr 1783 100 Jahre Befreiung Wiens von der Türkenbelagerung feierte, könnte man die A-Dur-Sonate mit ihrem *Alla turca*-Finale auf jenes Jahr fixieren. Sogenannte Türken- oder Janitscharenmusik war als exotische orientalische Würze in der damaligen abendländischen Musik sowieso beliebt, Mozart entsprach dieser Mode auch mit seinem 1782 in Wien uraufgeführten Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*. Insofern könnte man die Sonate A-Dur KV 331 auch als Adaptierung der Opern-Charakteristik auf die Klaviermusik verstehen. Das beliebte türkische Kolorit war damit auch bei privaten Auftritten des Pianisten Mozart in adeligen oder bürgerlichen Salons gut anzubringen.

In diesem „türkischen“ Finale spielt eigentlich nur die rechte Hand die Melodik und Thematik, während die linke Hand in der Bassregion die typischen Schlagwerk-Effekte der Janitscharen imitiert. Im Diskant wiederum setzt Mozart Tongirlanden über den eigentlichen musikalischen Satz, wie sie für die auch in der Janitscharenmusik eingesetzte Piccoloflöte typisch sind. Das Finale besteht aus neun jeweils zu wiederholenden Teilen, die – einem signifikanten Merkmal der türkischen Musik entsprechend – zwischen Moll und Dur hin- und herpendeln. Dann stülpt Mozart dem marschartigen Satz eine geradezu lärmende Coda über, die den martialischen Eindruck noch verstärkt.

Von den vielen Analysen dieser Sonate führen einige das *Alla turca*-Thema des Finales auf das Thema des die Sonate eröffnenden Variationssatzes zurück beziehungsweise erkennen in ihm eine Ableitung davon. Dabei hat diese hübsche Eröffnungsmelodie des ersten Satzes im Sechssteltakt andere Ursprünge, trägt den Charakter der lyrischen Tanz- oder Arienart des barocken Siciliano in sich und ähnelt auch einem an ein neapolitanisches Weihnachtslied erinnerndes „Pastorale“-Thema einer Sonate von Domenico Scarlatti. Dieses in jedem Fall sehr stimmungsvolle Thema in der Mozart-Sonate wird zum Gegenstand von sechs überaus kunstvoll gestalteten Variationen, die wiederum für manche Musik-Analytiker verschiedene musikalische Formen in die Sonate integrieren. So kann man die zweite Variation auch als Rondo und die dritte mit ihrem anspruchsvollen Klaviersatz als Etüde sowie die vierte Variation als Mischung aus diesen beiden Formen oder Gattungen hören. Der erhabene zweistimmige Diskant in dieser vierten Variation lässt zudem schon eine Wendung von Beethovens Hym-



Levnî, *Mehterhâne*, Miniaturmalerei aus dem *Surname-i Vehbi*, 1720

nus *Freude schöner Götterfunken* vorausahnen. Die fünfte Variation bildet dann ein ruhevoll fließendes Adagio, womit die Sonate auch einen „echten“ langsamen Satz erhält. In der abschließenden Variation präsentiert Mozart dann noch ein Miniaturmodell der Sonatensatzform mitsamt einer Coda.

Der Mittelsatz ist ein von einem markanten Thema eröffnetes Menuett, das Mozart gewissermaßen als höfische Tanzform dem abschließenden Türken-Marsch gegenüberstellt. Dabei belässt es Mozart nicht bei einer galanten Menuett-Musik, sondern verleiht ihr ungewohnt gewichtige Züge. Im Trio kommt schließlich ein feierlicher Tonfall auf, der wiederum eine Allusion zu mehreren Variationen des ersten Satzes herstellt. So bildet die gesamte Sonate aus dem Blickwinkel ihrer vielfältigen Elemente letztlich eine integrative Einheit, die sogar das Abend- und das Morgenland zu verbinden weiß.

Rainer Lepuschitz



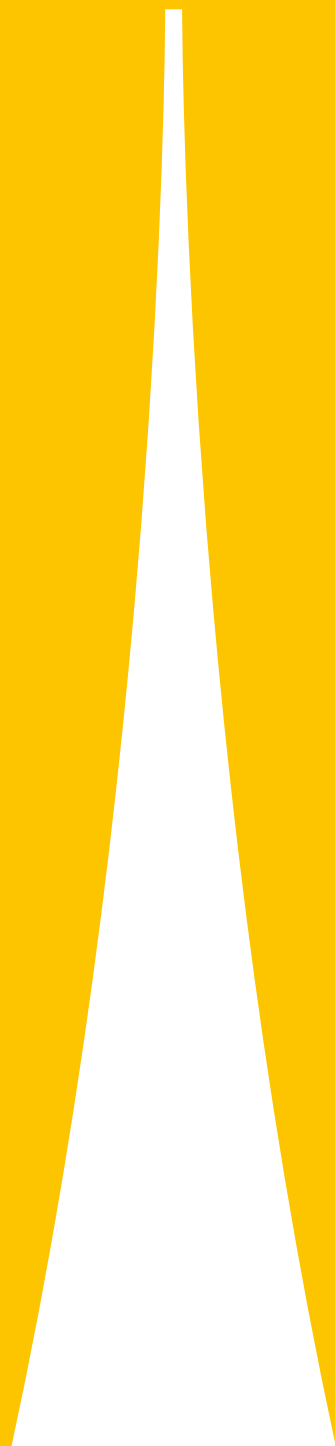
TIROLER
FESTSPIELE
ERL



Der fliegende Holländer

11., 17., 26. Juli 26

Biografie



Federico Colli

Der Pianist Federico Colli wurde in Brescia geboren und studierte in Mailand, Imola und Salzburg. Er gewann die Goldmedaille beim Internationalen Klavierwettbewerb in Leeds 2012, wurde von der Fachzeitschrift International Piano zu einem der „30 Pianisten unter 30“ gekürt und hat sich rasch internationale Anerkennung erworben. Er trat mit vielen der weltweit führenden Orchester und Dirigenten auf, u. a. im Musikverein Wien, im Konzerthaus Berlin, im Gewandhaus zu Leipzig, im Concertgebouw in Amsterdam, in der Royal Albert Hall in London, der Philharmonie de Paris, der Nikkei Hall in Tokio und dem Lincoln Center in New York. Als musikalisch leitender Solist arbeitete er mit Orchestern wie der Academy of St Martin in the Fields und dem Helsingborger Symphonieorchester zusammen.



WIE SCHAFFT SICH KUNST IHREN FREIRAUM? INDEM WIR IHN BAUEN.

STRABAG: Stolze Partnerin
der Tiroler Festspiele Erl

STRABAG
WORK ON PROGRESS

FESTSPIELE




Zipfer
ZIPFER ÖSTERREICH

Unser Bier.



Make culture happen



Kultur ist ein wesentlicher Aspekt unserer Gesellschaft und nimmt eine herausragende Stellung bei der Beeinflussung unserer Gedanken, Handlungen und zwischenmenschlichen Beziehungen ein. Daher ist es uns ein Anliegen, etablierte kulturelle Einrichtungen, junge Talente und neue Initiativen zu unterstützen, um die größtmögliche Vielfalt von Kunst und Kultur in unseren Heimatmärkten, einschließlich Österreich und Zentral- und Osteuropa, zu stärken.



Vertrieb & Service von Bau- und Landmaschinen



Miet- und Projektlösungen für Bauwirtschaft & Industrie



Antriebs- und Energiesysteme

Konzeption und Bau von Industrieanlagen



zeppelin.com

VIER AKTE.

Ein Ensemble für Bau, Energie und Industrie.

Global präsent, nah beim Kunden.

In 29 Ländern mit über 12.000 Mitarbeitenden.

~ 5 Mrd. € Umsatz in 2025.



Gasthaus Beim Dresch

Fam. Anker | Oberweidau 2 | 6343 Erl | +43 5373 8129 | anker@dresch.at
www.dresch.at



Bei uns gehen Kulinarik und Kultur Hand in Hand. Familiäre Atmosphäre, regionaler und moderner Genuss prägen unser Haus. Vor und nach den Vorstellungen servieren wir hausgemachte, Spezialitäten aus ausgezeichnete Küche sowie passende Weine aus unserem Keller. Entspannen Sie in Zimmern aus Vollholz und Naturmaterialien und genießen Sie die Natur und die Nähe zu beiden Festspielhäusern. Wir freuen uns auf Sie!

Gasthof Blaue Quelle

Fam. Struth | Mühlgraben 52 | 6343 Erl | +43 5373 8128 | info@blaequelle.at
www.blaequelle.at



Bei uns erwarten Sie stilvolle Zimmer und Suiten mit Tiroler Tradition und moderner Einrichtung sowie eine entspannte Atmosphäre zum Durchatmen und Auftanken. Unsere Speisekarte erweitern wir laufend mit Spezialitäten, wechselnden Tagesgerichten und exklusiven Kreationen. Überregional bekannt für unsere Fischspezialitäten, empfehlen wir dazu Wein aus unserem Weinbuch für besondere Genussmomente!

Posthotel Erlerwirt

Fam. Kneringer | Dorf 46-48 | 6343 Erl | +43 5373 81450 | info@posthotel-erlerwirt.at
www.posthotel-erlerwirt.at



In unserem familiengeführten 4-Sterne-Hotel erwartet Sie Tiroler Gastlichkeit, moderner Komfort und ein Hauch Luxus. In Restaurant und Küche genießen Sie regionale und saisonale Spezialitäten. Dazu Wellness mit Schwimmbad, Sauna und Fitnessraum, Zimmer aus Holz und Naturmaterialien, ein herrlicher Bergblick und herzliche Tiroler Gastfreundschaft. Wir freuen uns auf Ihren Besuch!



Highlight für Feinschmecker & Kulturinteressierte

Exklusive Lage & Wohlfühlmomente

- Direkt an der Piste: Ski-In/Ski-Out
- Panoramaterrasse mit Blick auf den Wilden Kaiser
- Adults-Only-SPA auf 4 Ebenen mit 18-m-Pool, Event- und Panoramasaunen, Soledampfbad, Infrarotkabine, Fitnessraum und großzügigen Ruheräumen
- Stilvolle Zimmer & Suiten, elegante Skybar mit Kaiserblick
- Mehrfach ausgezeichnet (u. a. 3 Hauben Gault&Millau, Falstaff, A la Carte, 4 Lilien Relax Guide)

Kunst & Kulinarik

- Exquisites Festspiel-Gala-Menü, eingebettet in die renommierte Tiroler Festspielkultur
- Genießen Sie vorab drei festliche Gänge bei uns im Haus
- Shuttle-Service zum Festspielhaus Erl und zurück
- Stilvoller Ausklang eines gelungenen Festspielabends im Kaiserhof mit einem Late-Night-Snack (Dessert- und Käsevariation)

Kaiserhof
superior

Hotel Kaiserhof GmbH • Familie Lampert

Harmsbühl 8 • A-4352 Ellmau, Wilder Kaiser/Tirol • Tel.: +43 5358-2022 • info@kaiserhof-ellmau.at • www.kaiserhof-ellmau.at

Verein der Freunde der Tiroler Festspiele Erl

Liebe Festspielgäste!

Wer einmal in Erl war, weiß: Die Tiroler Festspiele Erl sind mehr als ein kulturelles Ereignis, sie sind ein Lebensgefühl, bei dem vor allem die Musik den Ton angibt.

Seit ihrer Gründung im Jahr 1998 entwickelten sich die Festspiele zu einem international bekannten Festival. Insbesondere während der Anfänge war ein sehr hohes Maß an Privatinitiative notwendig. Bereits in den ersten Jahren fanden sich zahlreiche Personen, die die Festspiele nicht nur ideell, sondern auch finanziell unterstützten.

Der Verein der Freunde der Tiroler Festspiele Erl zählt um die 400 aktive Mitglieder im In- und Ausland, und seine konstituierende Sitzung fand im Dezember 2008 statt. Er unterstützt mit finanziellen Beiträgen ausgewählte Projekte der Festspiele, deren Realisierung ohne diese Förderbeiträge nur schwer gelingen würde. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf Aktivitäten, die junge Menschen ansprechen, wie zum Beispiel das Junge Festspielhaus – das Musikvermittlungsprogramm der Festspiele – oder in der Vergangenheit die Orchesterakademie. Sowohl die Förderung des künstlerischen Nachwuchses als auch die Heranbildung eines neuen, kulturinteressierten, jungen Publikums spielen eine Rolle bei der Auswahl der Projekte.

Den Mitgliedern werden seitens der Festspiele viele attraktive Angebote gemacht: exklusive Kartenvorkaufsrechte für Opern und Konzerte; ein persönliches Kennenlernen der Künstler:innen; die Entstehung einzelner Produktionen kann mitverfolgt werden; ein „Blick hinter die Kulissen“ des Hauses wird angeboten; Einladungen zu Proben, der Pressekonferenz oder besonderen Freunde-Events stehen ebenfalls regelmäßig auf dem Programm.

Die Mitglieder des Vereins begleiten die Festspiele. Sie sind also mehr als nur Zuhörende, sie sind gern gesehene Freund:innen und tragen damit zum Erfolg der Festspiele bei!

Für ihre Unterstützung bedankt sich der Vorstand bei allen Mitgliedern sehr herzlich!

Der Vorstand

Präsident

Dr. Thomas Lanner

Schriftführerin

Anna Leisner

Kassier

Marcus M. Küchle, MM MA

Präsident-Stellvertreterin

RgR Margarethe Egger

Schriftführerin-Stellvertreter

Prof. Gottfried Brandner

Kassier-Stellvertreterin

**Dr. Tamara Wagner-
Trenkwitz**

Varianten der Mitgliedschaft:

JUNGE FREUNDE

**1 Person € 10 |
2 Personen € 16**

Jugendliche bis zum vollendeten 25. Lebensjahr können ausgewählte Veranstaltungen der Tiroler Festspiele Erl kostenfrei besuchen.

FREUNDE

**1 Person € 120 |
2 Personen € 190**

Exklusives 2-wöchiges Vorkaufsrecht der aufgelegten ABOs ab Programmpäsentation (2 ABOs pro Mitglied pro Vorstellung)

Exklusives Vorkaufsrecht von Einzelkarten aus einem limitierten Kontingent ab Programmpäsentation (2 Karten pro Mitglied pro Vorstellung) – gilt bis zum jeweils veröffentlichten Termin des allgemeinen Einzelkartenverkaufs.

20 % Ermäßigung auf alle Produkte im Festspielshop

50 % Ermäßigung für Eintrittskarten des gleichen Tages (je nach Verfügbarkeit)

Kommissions-Service für bereits gekaufte Karten, die nicht in Anspruch genommen werden können

Keine Ticketversandgebühren

Einladung zur Pressekonferenz und Programmpäsentation durch den Intendanten

Einladung zum Besuch zweier Proben pro Jahr: „Freunde-Proben“

Teilnahme an exklusiven Veranstaltungen für Mitglieder

FÖRDERER

**1 Person € 500 |
2 Personen € 800**

(Zusätzlich zu den Leistungen für FREUNDE)

20 % Ermäßigung auf Eintrittskarten an speziell gekennzeichneten „Freunde-Tagen“ – je nach Verfügbarkeit (Diese „Freunde-Tagen“

werden in der Programmbroschüre entsprechend gekennzeichnet und gegebenenfalls auch dem Ö1 Club oder TT-Club-Mitgliedern angeboten.)

Kostenlose Teilnahme an (ansonsten kostenpflichtigen) Werkeinführungen

Personalisierte Grüße des Intendanten

Einladung zum Empfang bei der Eröffnung Tiroler Festspiele Erl Sommer

PARTNER

**1 Person € 900 |
2 Personen € 1.600**

(Zusätzlich zu den Leistungen für FÖRDERER)

Exklusive Führung „Hinter die Kulissen“

Teilnahme an einer side-by-side-Probe – direkt bei den Musiker:innen im Orchestergraben Platz nehmen

Einladung zu einer Premierenfeier

Für Ihren Beitritt zum Verein schreiben Sie bitte an
office@freunde-tiroler-festspiele.at

SCHEFFOLD

M E D I A

YOU *IMAGINE* &
WE *CREATE.*

FOTO & VIDEO MIT STARKEM STORYTELLING.

SEIT 2024 PRÄGEN WIR DIE BILDWELT IM
FESTSPIELHAUS ERL.

INFO@
WWW.
+43

SCHEFFOLD.MEDIA
SCHEFFOLD.MEDIA
664 493 8697





CONCORDIA Sozialprojekte setzt sich seit über 35 Jahren für ein selbstbestimmtes Leben ohne Ausgrenzung für Kinder, Jugendliche und Familien in den ärmsten Regionen Europas ein.

**Helfen, wo
die Not am
größten ist.**

**Bitte spenden
Sie jetzt!**

Spendenvermerk: ERL
Spendenkonto:
AT66 3200 0000 0703 4499

www.concordia.or.at

... für die **ZUKUNFT**
Ihres Klassiksenders!



radioklassik.at



land
opa
nd
reich
n
tschaft
nzen
lleiton
rt
atte
n Geld
htspanorama
chichte
sen & Innovation
obilien
agement & Karriere
ung
e

diepresse.com
Politik. Wirtschaft. Kultur.
Gedruckt. Digital. Audio. Video. Events.

Unabhängiger Qualitätsjournalismus.
Bürgerlich-liberal.
Seit 1848.

Ode.

Ausland
Europa
Inland
Österreich
Wien
Wirtschaft
Finanzen
Feuilleton
Sport
Debatte
Mein Geld
Rechtspanorama
Geschichte
Wissen & Innovation
Immobilien
Management & Karriere
Bildung
Reise

Die Presse
Die Presse am Sonntag
Schaufenster
Spectrum
Fahstül
Geschichtemagazin
Kulturmagazin
Gesundheitsmagazin
Die Presse im Ersten
UniLive
Private Banking
Luxury Estate
Luxury Living
Luxury Times



Die Presse

K
Kufsteinerland
verbindet

KULTURA

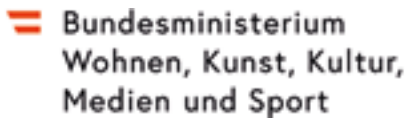


Klangfarbenvielfalt im Kufsteinerland

- Tiroler Festspiele Erl
- glück.tage
- MusicalSommer Kufstein
- Academia Vocalis
- Passionsspiele Thiersee
- Passionsspiele Erl

Dank an

Subventionsgeber



Hauptsponsoren



Medienpartner



**Medieninhaber und
Herausgeber**

Tiroler Festspiele Erl
Betriebsges.m.b.H.
Mühlgraben 56a, 6343 Erl,
Österreich
www.tiroler-festspiele.at

Redaktion

Martin Riegler

Druckabwicklung, Insetate

Alexander Rafanowitsch,
Vivien Jancsek-Rúzsás

Creative Director

Daniele Godor

Corporate Design

Scholz & Friends

Grafische Gestaltung

Jörg Weusthoff,
Weusthoff & Reiche Design

Lektorat

Franziska Betz

Druck

Druckerei Aschenbrenner,
Kufstein

Redaktionsschluss

2. Juli 2026

Satz- und Druckfehler sowie
Besetzungs- und Programm-
änderungen vorbehalten.

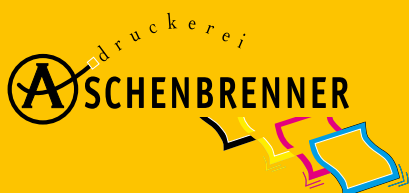
Textnachweis

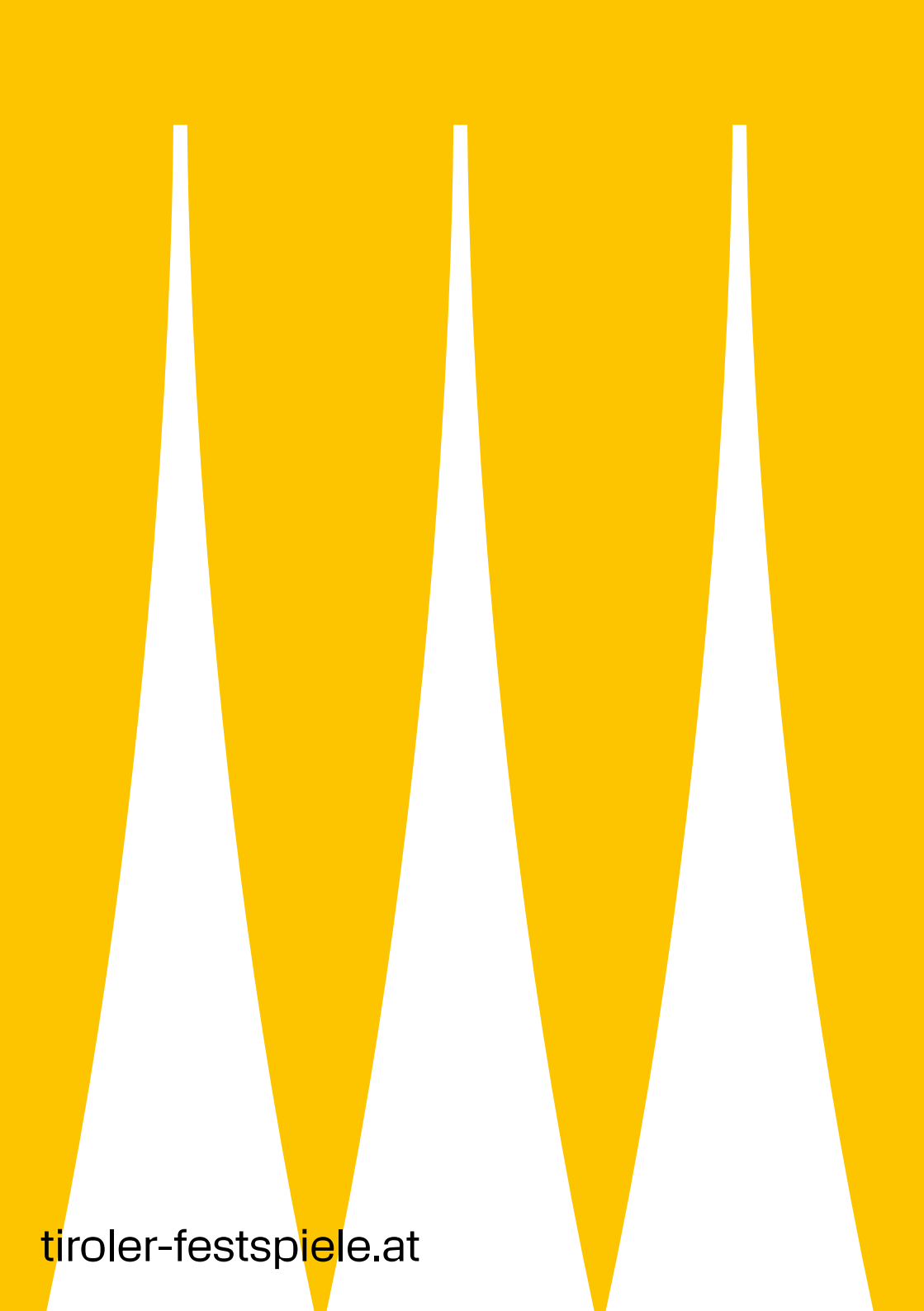
Die Einführungstexte von Rainer
Lepuschitz sind Originalbeiträge für
dieses Programmheft.

Bildnachweis

S. 4: Jonas Kaufmann, Foto: Xiomara
Bender; S. 23: Sophia Liu, Foto:
Kinosaki Hirokai; S. 39: Federico
Colli, Foto: Kate Kondratieva

Umweltfreundlich gedruckt in Tirol von





tiroler-festspiele.at