



**Das vollständige Programmheft in Druckversion  
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim  
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

# ALCINA

**Dramma per musica in drei Akten  
von Georg Friedrich Händel  
Unbekannter Bearbeiter, nach dem Libretto von  
Antonio Fanzaglia zu der Oper «L'Isola di Alcina»  
von Riccardo Broschi,  
nach Motiven aus dem Epos «Orlando furioso» (1516)  
von Ludovico Ariosto**

Alcina **Nicole Heaston**

Ruggiero **Valer Sabadus/Vince Yi**

Bradamante **Katarina Bradić**

Morgana **Bryony Dwyer\*\***

Oberto **Alice Borciani**

Oronte **Nathan Haller\*\***

Melisso **José Coca Loza\***

\* Mitglied des Opernstudios OperAvenir

\*\* Mitglied des Opernstudios OperAvenir<sup>PLUS</sup>

Chor des Theater Basel

Statisterie des Theater Basel

La Cetra Barockorchester Basel

**Katharina Heutjer (KM), Christoph Rudolf, Cecilie Valter, Johannes Frisch, Ildikó Sajgó,** Violine I; **Eva Saladin, Lathika Vithanage, Sonoko Asabuki, Petra Melicharek, Matthias Stephanus Klenota,** Violine II; **Joanna Bilger, Giovanni Simeoni, Sarah Giger,** Viola; **Jonathan Pešek, Amélie Chemin,** Violoncello; **Fred Uhlig, Federico Abraham, Marco Lo Cicero,** Kontrabass; **Janine Jonker, Priska Comptoi,** Oboe & Blockflöte; **Letizia Viola, Gabriele Gombi,** Fagott; **Alessandro Denabian, Elisa Bognetti,** Horn; **Philip Tarr, Hiram Rodrigues dos Santos,** Pauke; **Daniele Caminiti, Maria Ferré,** Theorbe; **Johannes Keller,** Cembalo

In italienischer Sprache, mit deutschen und englischen Übertiteln.

Musikalische Leitung **Andrea Marcon**

Inszenierung **Lydia Steier**

Bühne **Flurin Borg Madsen**

Kostüme **Gianluca Falaschi**

Licht **Guido Hölzer, Roland Edrich**

Chorleitung **Henryk Polus**

Dramaturgie **Juliane Luster**

Studienleitung **Ansi Verwey**

Musikalische Assistenz **Johannes Keller**

Korrepetition **Stephen Delaney, Iryna Krasnovska,**

**Leonid Maximov**

Regieassistenz **Ulrike Jühe**

Bühnenbildassistenz **Anne Wallucks**

Kostümassistenz **Valentina Mercedes Obergantschnig**

Dramaturgieassistenz **Dorothee Harpain**

Inspizienz **Jean-Pierre Bitterli**

Beleuchtungsinspizienz und Übertitelung **Claudia Christ**

Musikalische Hospitanz **Christoph Anzböck,**

**Andrea Buccarella, Maria Shabashova, Dubee Sohn**

Kostümhospitanz **Asya Erge**

Dramaturgiehospitanz **Natalie Widmer**

Für die Produktion verantwortlich:

Bühnenmeister **René Flock, René Camporesi**

Beleuchtungsmeister **Thomas Kleinstück**

Ton **Cornelius Bohn**

Requisite **Kerstin Anders, Bernard Studer,**

**Corinne Meyer, Hans Wiedemann, Nathalie Pfister**

Maske **Daniela Hoseus, Simone Mayer, Andrea Blick**

Ankleidedienst **Barbara Rombach, Nicole Persoz,**

**Mario Reichlin**

Technischer Direktor **Joachim Scholz**  
Bühnenobermeister **Mario Keller**  
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**  
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**  
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**  
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**  
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**  
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern,**  
**Johannes Stiefel**

Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**  
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**  
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**  
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**  
Gewandmeister Damen **Mirjam von Plehwe,**  
Stv. **Gundula Hartwig, Antje Reichert**  
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler,**  
Stv. **Eva-Maria Akeret**  
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth,**  
**Liliana Ercolani**  
Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

**Premiere** am 10. Juni 2017 im Theater Basel, Grosse Bühne

**Aufführungsdauer** ca. 3 ½ Stunden, eine Pause nach dem 2. Akt, 8. Szene

**Aufführungsrechte** © ALKOR-EDITION Kassel GmbH, herausgegeben von Siegfried Flesch (Hallische Händelausgabe)

**Uraufführung** am 16. April 1735 am Covent Garden Theatre, London

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.



**Verzauberter Liebhaber Alcinas**

# DIE HANDLUNG

## ERSTER AKT

Auf der Suche nach ihrem Verlobten Ruggiero gelangen Bradamante und ihr Vertrauter Melisso auf die Insel der Zauberin Alcina, die Männer als Liebhaber in ihr Reich lockt und diese in Tiere und Felsen verwandelt, nachdem sie ihrer überdrüssig geworden ist. Sie begegnen zunächst Morgana, der Schwester Alcinas, die sich sogleich in die als Mann verkleidete Bradamante verliebt. Im Palast treffen sie auf Alcina und Ruggiero, der dem Zauber Alcinas vollkommen erlegen und ihr Liebhaber geworden ist. Er erkennt Bradamante, die sich als ihren Bruder Ricciardo ausgibt, nicht.

Der Junge Oberto ist auf der Suche nach seinem Vater, der auf Alcinas Insel verschwunden ist.

Währenddessen hat Oronte, der Morgana liebt, deren Zuneigung zu Ricciardo (Bradamante) entdeckt. Um den vermeintlichen Rivalen loszuwerden, macht er Ruggiero glauben, dass Alcina selbst in Ricciardo verliebt sei und warnt ihn davor, wie die früheren Liebhaber Alcinas in ein Tier verwandelt zu werden.

Alcina weist den Vorwurf der Untreue zurück, beschwört ihre Liebe zu Ruggiero und beschliesst als Beweis, Ricciardo in ein Tier zu verwandeln. Morgana warnt Ricciardo und erklärt ihm ihre Liebe.

## ZWEITER AKT

Melisso gelingt es, Ruggiero an sein früheres Leben und seine Liebe zu Bradamante zu erinnern und befreit ihn so vom Zauber Alcinas. Den Anweisungen Melissos folgend, gibt Ruggiero weiterhin vor, Alcina zu lieben.

Die Zauberin will Ricciardo in ein Tier verwandeln, doch Morgana und Ruggiero gelingt es, dies zu verhindern.

Alcina versichert Oberto, dass er seinen Vater bald wiedersehen werde. In diesem Moment bringt Oronte die Nachricht, dass Ruggiero sie getäuscht habe und von der Insel fliehen wolle.

Ruggiero trifft erneut auf Bradamante und nimmt Abschied von der magischen Welt Alcinas. Um die Flucht ihres Geliebten zu verhindern, versucht Alcina, Geister zu beschwören, doch ihre Zauberkräfte gehorchen ihr nicht mehr.

## DRITTER AKT

Morgana, die inzwischen die wahre Identität Ricciardos entdeckt hat, versucht, Oronte zurückzugewinnen. Der jedoch gibt sich ihren Liebesschwüren gegenüber gleichgültig.

Alcina stellt Ruggiero: Sie schwört Rache, will ihm jedoch verzeihen, wenn er zu ihr zurückkehre. Er bleibt Bradamante treu und besiegt die Krieger Alcinas. Der Junge Oberto erkennt in einem Löwen seinen Vater und bedroht die Zauberin.

Ein letztes Mal bittet Alcina Ruggiero und Bradamante um Mitleid – vergeblich: Ruggiero bricht den Bann der Zauberin und die früheren Liebhaber Alcinas erhalten ihre menschliche Gestalt zurück, darunter auch der Vater Obertos. Sie feiern die wiedergewonnene Freiheit und ihre Befreier.

# ALS LIEBENDE IST SIE EIN MENSCH

Ein Gespräch mit der Regisseurin Lydia Steier und dem Dirigenten Andrea Marcon

**Die Oper «Alcina» lebt von Gegensätzen; so werden nicht nur die Welt Alcinas und die Welt Bradamantes einander gegenübergestellt, sondern es prallen mit ihnen gleich zwei verschiedene Liebeskonzepte aufeinander: die sinnliche, freie Liebe Alcinas und die von Treue, Verantwortung und moralischen Konventionen geprägte Liebe, für die Bradamante steht. Ist eine der beiden Welten die bessere, oder wäre eine Mischung das Ziel?**

**Lydia Steier:** Ich bin nicht sicher, ob eine Mischform das angestrebte Ziel sein kann. Keine der Figuren ist am Ende glücklich, und das wäre sicher auch nicht anders, wenn es die Möglichkeit der Vermischung der Extreme oder auch nur das Mitnehmen einzelner Elemente gäbe. Die Oper zeigt für mich einen zeitgemässen Konflikt zwischen dem, was man haben will, dem, was man haben muss und dem, was man nicht haben kann. Ich finde, es liegt eine gewisse Ironie darin, dass Ruggiero sich für die Welt entscheidet, die – zumindest aus musikalischer Sicht – erst einmal nicht die interessantere oder «bessere» ist und er viel eher der magischen Zauberwelt Alcinas anzugehören scheint. Diese Welt voller Fantasie und Sinnlichkeit ist begehrenswerter als die Alltagswelt, in der er wieder zu seiner Verlobten zurückfindet.

**Wie unterscheiden sich die beiden Welten und die verschiedenen Vorstellungen von Liebe musikalisch?**

**Andrea Marcon:** Die Welt Alcinas ist die von Oronte, Morgana, Alcina und Ruggiero. Die Welt, die dagegensteht, ist die von Melisso und Bradamante. Dieser Gegenwelt bleiben sie auch in ihren Gedanken und in ihrem Handeln immer verbunden. Es ist sehr interessant, dass Händel die artifiziellsten Koloraturarien für Bradamante komponiert hat. Das sagt sehr viel über ihre Prägung aus, denn sie kommt aus einer eher kalten Welt, in der man mit Virtuosität, mit Können überzeugen muss. Die sinnlichen, die farbenfrohen Arien gehören zur Welt Alcinas. Ein Aussenseiter in dieser Gegenüberstellung der zwei Welten ist Oberto. Zwar kommt auch



er aus der Welt von Bradamante und Melisso, aber er ist nicht auf der Suche nach einer Geliebten, sondern ein Kind auf der Suche nach seinem Vater.

**Lydia Steier:** Obertos Arien strahlen eine gewisse Zerbrechlichkeit und kindliche Hoffnung aus. Die Charaktere dieser Oper sind von Händel erstaunlich genau musikalisch gezeichnet und voneinander abgehoben – das lässt sich nicht über viele Komponisten dieser Zeit sagen.

**Mit dem nach seinem Vater suchenden Oberto kommt ein drittes Liebeskonzept hinzu: die unschuldige Liebe des Kindes zu seinen Eltern. Im Gefüge der Figuren ist Oberto allein und er ist der Einzige, der Alcina in aller Ehrlichkeit begegnet. Was sagt das über die Kraft dieser Kindesliebe aus?**

**Andrea Marcon:** Es ist eine andere Seite der Liebe, eine sehr zärtliche und vor allem nicht berechnende.

**Lydia Steier:** Die dritte Arie Obertos, «Barbara!», erinnert mich an das Märchen «Des Kaisers neue Kleider». Oberto ist der Einzige, der erkennt und vor allem benennt: Ihr seid alle verrückt, und eure Liebesspiele sind verlogen und grausam. Und er wagt, was sich kein anderer auf dieser Insel traut: Er greift Alcina direkt an und bezichtigt sie ihrer Grausamkeit. Es ist beachtlich, dass Händel diese Ehrlichkeit und diese wichtige Arie dem Kind zugeschrieben hat – innerhalb der Dramaturgie der Figurenkonstellation ist das nur konsequent und zwingend.

**Alcina ist nicht allein auf dieser Insel, sie hat eine Schwester, Morgana. Welche Funktion kommt ihr in dem Figurengefüge dieser Oper zu?**

**Lydia Steier:** Alcina und Morgana erinnern mich an die Gräfin Almaviva und ihre Kammerzofe Susanna in Mozarts «Le nozze di Figaro»: Auf der einen Seite steht das tiefe, dramatische Gefühl, und auf der anderen Leichtigkeit und Lebensfreude – Tragik und Komik als das unabdingbare Gegensatzpaar. So ist Morgana als eher komische Figur ein wichtiger dramatischer Kontrast zu Alcina, um deren Charakter deutlicher herausstellen zu können – und auch, um zwischen den emotionalen Extremen abwechseln zu können. In Morganas Art und Weise, sich zu verlieben, zu entlieben und wieder neu zu verlieben, wird zudem eine weitere Facette der Liebe deutlich: ihre Wechselhaftigkeit.

**Andrea Marcon:** Morganas Liebe wirkt nicht echt. Sie ist zu extrem und zu schnell wandelbar. Mit Ausnahme der Arie «Credete al mio dolore», in der sie sozusagen ein Liebesduett mit dem Cello singt, sind Morganas Arien viel leichteren Charakters und wirken fast kokett. Im Gegensatz dazu wird Alcinas emotionale Entwicklung deutlich: Wie für Morgana ist die Liebe für Alcina zunächst ein Spiel, das sie beherrscht. Doch mehr und mehr erkennt sie, dass sie tatsächlich liebt, bis sie am Ende mit gebrochenem Herzen weint. Man weint aus Liebe, wegen der Liebe. Als Zauberin ist Alcina Herrscherin, als Liebende ist sie ein Mensch wie jeder andere auch. Morganas Bedeutung für die gesamte Dramaturgie unterstreicht Händel auch, indem er Morgana die letzte Arie des ersten Aktes zuschreibt – normalerweise war diese Arie der Hauptrolle vorbehalten.

**Lydia Steier:** Morgana ist glücklich und zufrieden mit ihrem Leben auf der Insel, und an der ihr zugeschriebenen Musik hört man, dass diese Insel nicht per se von einem melancholischen Untergangsgefühl «umweht» wird. Alcina dagegen ist in ihrem Leben nicht mehr glücklich, sie ist der Insel und den verzauberten Männern überdrüssig geworden, und ausgelöst wird diese Unzufriedenheit durch die Liebe. Am liebsten würde sie mit Ruggiero in eine ganz andere Welt fliehen, die weder etwas mit der ekstatischen Sinnlichkeit ihrer Insel noch mit der an moralische Konventionen gebundenen Pflichterfüllung seiner Welt zu tun hat. Doch diese Möglichkeit gibt es nicht.

**Die Barockoper basiert im Wesentlichen auf zwei Formen, die Sprache und Musik miteinander verbinden: das eher sprachgebundene Rezitativ und die eher vom Musikalischen ausgehende Arie. Auf welche Weise nutzt Händel diese, um die Figuren zu charakterisieren?**

**Andrea Marcon:** Händel war ein kluger Dramaturg: Jede Arie hat einen eindeutigen Affekt als Grundcharakter, was sich nicht nur in der Gestaltung der Melodien und der Themen, sondern auch in der Instrumentierung niederschlägt. Er sucht für jede Situation und jeden Affekt die passenden orchestralen Farben. Im A-Teil der Arie «Ah, mio cor» zum Beispiel zeichnet die Ostinato-Bassbewegung eindeutig das Herzklopfen Alcinas nach. Oder das Recitativo accompagnato «Ah! Ruggiero crudel!», in dem Alcina die Geister

anruft: Ich weiss nicht, ob überhaupt ein Komponist vor Händel so etwas Reiches und Visionäres geschrieben hat. Er hat sozusagen die Musik «inszeniert». Während die Arie eher ein Moment des Innehaltens ist, wird im Rezitativ meist die Handlung vorangetrieben. Rezitative können sehr schnell langweilig wirken, wohingegen Händels Sprachvertonung sehr farbenreich und virtuos ist – das hat er zweifelsohne seinen längeren Italienaufenthalten und den Studien italienischer Komponisten wie Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti oder Arcangelo Corelli zu verdanken.

**Lydia Steier:** Händel nutzt die Stile und Formen der verschiedenen Arien zur Charakterisierung der Figuren. Die Figuren treten nicht einfach nur auf, bringen einen Affekt zum Ausdruck und gehen wieder ab, sondern Händel beschreibt in den Arien Situationen und zeigt vielschichtige Persönlichkeiten, die sich im Laufe des Stückes weiterentwickeln. Ungewöhnlich ist auch, dass es in «Alcina» Arien gibt, die sich nicht auf den Vortrag isolierter Affekte einzelner Personen beschränken, sondern in denen drei Menschen auf der Bühne anwesend sind, obwohl nur einer singt – beispielsweise in Bradamantes «È gelosia». Zudem habe ich den Eindruck, dass in den musikalischen Nummern mehr Handlung stattfindet, als das sonst bei Barockopern der Fall ist – die Geschichte stoppt nicht, sondern wird durchgehend erzählt, und das ist auch im Hinblick auf die Wirkung sehr modern.

**Andrea Marcon:** Ein weiteres Beispiel für die musikalische Charakterisierungskunst Händels ist die Partie des Ruggiero, die er für den Kastraten Carestini komponiert hat. Der hatte zuvor Ariodante in der gleichnamigen Händeloper gesungen, eine feurige Rolle, mit Koloraturarien von absoluter Virtuosität wie beispielsweise «Dopo notte atra e funesta». Carestini war enttäuscht und böse auf Händel, dass dieser ihm in «Alcina» keine virtuose Koloraturarie zgedacht hatte. Händel wollte aber genau das, er hat den Charakter Ruggieros ganz genau verstanden. Für ihn war es eindeutig, dass zu dieser Figur keines dieser Koloraturfeuerwerke passen würde. Ruggiero steht von Beginn der Oper an unter dem Zauber Alcinas – als wäre er unter Drogen – und das lässt das schnelle Singen, was eine der Spezialitäten Carestinis war, einfach nicht mehr zu.

### **Die Arien in «Alcina» gehen über die in Barockopern üblichen Affektdarstellungen hinaus: Händel lässt seine Figuren wahre Emotionen erleben.**

**Andrea Marcon:** Die Verwandlung von der Darstellung schematischer Affekte zu wahren, differenzierten Emotionen geht stufenweise vor sich. Alcinas erste Arie «Di', cor mio» ist noch eine eher traditionelle Barockarie, doch mehr und mehr verändert sich der Affekt zu einem wahrhaftigen Gefühl: Die Liebe geht tiefer und tiefer. Im Kern dieser ganzen verwirrenden Geschichte darüber, wer wen liebt, nicht mehr liebt, nicht mehr der oder die ist, für die er oder sie gehalten wird, geht es für mich darum, dass Alcina ihr Herz, ihre Fähigkeit zu lieben entdeckt. Sie fühlt plötzlich etwas, das sie vorher nicht kannte. Alcina wird all das erkennen und verstehen und sie wird in diesem Moment alles verlieren. Das findet in ihrer Arie «Mi restano le lagrime» statt. Auch das ist eine Besonderheit Händels: Eine Sopranarie in fis-Moll – das gab es bis dahin nur höchst selten. Denn es ist eine sehr unbequeme Tonart, nicht nur für die Sängerin, sondern auch für das Orchester, wenn man zum Beispiel an die Herausforderung der Intonation bei dieser Tonart denkt. Es ist unangenehm, nicht bequem. Und das ist für Alcinas Situation in diesem Moment genau das Richtige.

### **Ist der Untergang der Welt Alcinas und die Wiedervereinigung des Paares Ruggiero und Bradamante kein Happy-End im eigentlichen Sinne?**

**Lydia Steier:** Ich sehe den Schluss als einen reuevollen Moment für Ruggiero, weil er zuvor die Fantasie, die Perfektion, die Sinnlichkeit direkt vor Augen hatte und nun aufgrund von gesellschaftlichen Verpflichtungen wieder in die «graue», von Regeln eingeengte Welt des Alltags zurückkehrt. Meiner Meinung nach hat auch der Schlusschor etwas durchaus Tristes: Wenn alle singen «Ich war ein Raubtier», «Ich ein Felsen», «Ich ein Baum», ist das kein ungetrübter Jubelschrei: «Ja, wir sind befreit», sondern hat zugleich einen melancholischen Beigeschmack, denn die fantasievolle Zauberwelt ist nun verschwunden ...