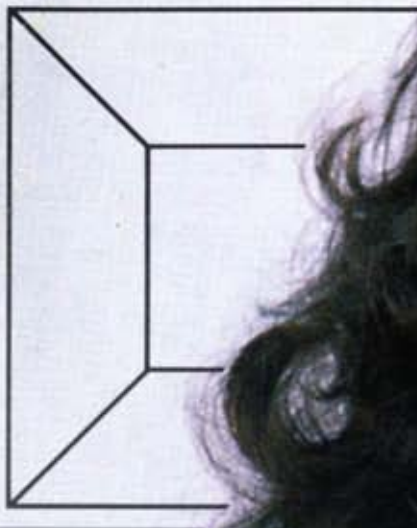


DAS OPERN GLAS

7/8

10. Jahrg. V 7855 E
Juli/August 1989
DM/SFr 6,80 \$ 4,-
L 4500,- ÖS 52,-



IM GESPRACH:
EVA MARTON
ANNE EVANS
JOSÉ CARRERAS
GÖSTA WINBERGH

DER RING IN NEW YORK
ELEKTRA IN WIEN

FESTSPIEL-AUSGABE
1989

CBS MASTERWORKS

EVA MARTON



1 GIACOMO PUCCINI

Turandot
Marton · Carreras · Ricciarelli
Wiener Staatsopernchor
Wiener Staatsopernorchester
Lorin Maazel, Dir.
CD 39160, 2 Compact Discs

4 GIACOMO PUCCINI

Arien
Eva Marton, Sopran
Radio Symphonieorchester
München
Giuseppe Patané, Dir.
CD 42167

2 BÉLA BARTÓK

Herzog Blaubarts Burg
Marton · Ramey
Ungarisches Staatsorchester
und Chor
Adám Fischer, Dir.
CD 44523

5 ERICH WOLFGANG KORNGOLD

Violanta
Marton · Jerusalem ·
Laubenthal · Berry
Münchner Radiosymphonie-
orchester und Chor
Marek Janowski, Dir.
CD 79229, 2 Compact Discs

7 RICHARD STRAUSS

**Vier letzte Lieder
Salome · Malven**
Eva Marton, Sopran
Andrew Davis, Klavier
Toronto Symphony Orchestra
Andrew Davis, Dir.
CD 42019

3 UMBERTO GIORDANO

Fedora
Marton · Carreras · Kincses ·
Martin · Gregor · Németh ·
Fülöp · Kovács
Chor und Orchester des
Ungarischen Rundfunks
Giuseppe Patané, Dir.
CD 42181, 2 Compact Discs

6 UMBERTO GIORDANO

Andrea Chenier
Carreras · Marton · Zancanaro
Chor und Orchester des
Ungarischen Rundfunks
Giuseppe Patané, Dir.
CD 42369, 2 Compact Discs

8 RICHARD WAGNER

Die Walküre (Akt 1)
Marton · Hofmann · Talvela
The New York Philharmonic
Orchestra
Zubin Mehta, Dir.
CD 39745

DEMNÄCHST

AMILCARE PONCHIELLI
La Gioconda
Eva Marton · Samuel Ramey
Chor und Orchester des
Ungarischen Rundfunks
Giuseppe Patané, Dir.
CD 44556, 2 Compact Discs

DEMNÄCHST

GIACOMO PUCCINI
Tosca
Eva Marton · José Carreras ·
Juan Pons
Michael Tilson Thomas, Dir.

NATÜRLICH AUF
CBS MASTERWORKS



großformatig besetzt, wie etwa die Partie des Polidoro, die SIMONE ALAIMO vorzüglich zu verkörpern wußte. Auch die Rollen der treuen Zelmira-Dienerin Emma, die den kleinen Sohn des königlichen Paares in Sicherheit bringt, und des Leucipp, des brutalen Gefolgsmanns Antenores, waren mit dem Mez-

zosopran GLORIA SCALCHI und dem Bariton ROBERTO SERVILE hervorragend besetzt. Ganz vorzüglich traf der Dirigent EVELINO PIDÒ mit dem Chor und dem Orchester der römischen Oper in seiner musikalischen Gestaltung den Nerv des Werkes zwischen nachbarocker Klarheit und romantischem Stim-

mungszauber und setzte damit genau das im Orchestergraben fort, was der Regisseur auf der Bühne vorgegeben hatte. So wurde diese römische »Zelmira«-Produktion zu einem wirklichen Gesamtkunstwerk und einem Meilenstein der heutigen Rossini-Renaissance, der allerhöchste Maßstäbe setzte. ■

M. W. ESSINGER

WIEN

ELEKTRA

10. Juni

Mit viel Spannung sind sie erwartet worden, die erste Neuinszenierung von HARRY KUPFER an der Wiener Staatsoper seit dessen Ausscheiden aus der Wiener »Ring«-Regisseur-Diskussion vor wenigen Jahren und das Rollendebüt von EVA MARTON in der Titelpartie, das Staatsoperndebüt von CHERYL STUDER als Chrysothemis und das Dirigentendebüt von CLAUDIO ABBADO in einer Oper von Richard Strauss. In letzter Minute hatte sich das ORF zur Live-Übertragung entschlossen.

HANS SCHAUVERNOCH schuf ein eindrucksvolles Bühnenbild, bestehend aus einer leichten Schräge des Bühnenbodens mit einem Postament, auf dem die Stiefel und der untere Teil einer riesigen Statue des Königs Agamemnon in voller Bühnenhöhe zu sehen sind. Dazwischen befindet sich Elektras Behausung in einer Art »Weltkugel«, die der Stütze des angewinkelten linken Beines des Monumentes dient. Links auf dem Bühnenboden liegt der bereits abgeschlagene Kopf der Statue, von Elektra stets eifersüchtig als Reliquie bewacht. Am Körper

des Monuments hängen noch die (Schicksals-?) Seile, mit deren Hilfe die Zerstörung des Denkmals vollzogen worden ist. Das Denkmal selbst ist immer noch relativ gut erhalten, hat sich offenbar (nicht nur) vom Material her als sehr schwer eliminierbar erwiesen. Genauso schwer war es für Elektra, den Vätermord durch die Mutter und deren Buhlen zu vergessen. Kupfer zeigt in einem faszinierenden Charakterbild vor allem die vom Schicksal und sich selbst geschundene Titelfigur, in der Eva Marton voll aufging. Sie rollt, schlurft, rennt, zieht sich,



CHERYL STUDER (CHRYSOTHEMIS), EVA MARTON (ELEKTRA)

FOTO: ZEININGER



tanzt und torkelt über die Bühne und macht mit ihrem immer neue Nuancen bietenden Mienenspiel jede Situation und Regung im Auf und Ab der überdimensionalen Emotionsskala dieser Partie zu einem Psychokrimi. Nichts wirkt aufgesetzt, alles ist echt erlebt von keiner klassischen Tragödin, sondern einer realistisch Leidenden, aber dennoch einer Tragödin. Diese künstlerische Gemeinschaft von Regisseur und Künstlerin trägt den Abend, an dem auch musikalisch Erstaunliches von allen Debutanten zu vernehmen ist. Bewundernswert vor allem die stimmliche Kraft und die Schonungslosigkeit, mit der die Marton die mörderische Rolle angeht. Die gewaltigen Oktavsprünge scheinen ihr geradezu Spaß zu machen, so sicher sind sie bewältigt. Glanz, Farbe und Ausdruck des Gesangs stimmen bereits heute.

Vom Charakter her oberflächlicher gezeichnet ist Chrysothemis. Mit wackelnden Körperbewegungen läuft sie ständig wie ein „kopfloses Huhn“ über die Bühne und findet in ihrem Leben richtige Ruhepunkte und Geborgenheit doch nur in den intimeren Szenen mit ihrer Schwester Elektra, zieht aber, wenn es darauf ankommt, zusammen mit ihr den Mord an der Mutter durchzuführen, die Loyalität zur herrschenden Mutter, das schöne Leben und die daraus resultierende Fortsetzung dieses psychologisch so „stressigen“ Daseins vor. Cheryl Studer gelingt es, dies außerordentlich gut auszudrücken, zumal das aufgesetzt wirkende Spiel durch eine hervorragende stimmliche Leistung dieser vollendeten Technikerin gekrönt wird. Die vertrackt hoch liegenden Bögen werden nicht nur gemeistert, sondern erstrahlen stets sicher in kräftigem Glanz.

Auch BRIGITTE FASSBAENDER als frauliche Klytämnestra und Mutter der beiden wirkt menschlicher bei Kupfer. Sie ist nicht nur die keifende Alte, sondern ebenfalls eine Frau, die mit ihrer Bluttat u.a. eine andere Bluttat (die der Opferung ihrer Tochter Iphigenie durch deren Vater, ihren Mann) rächen wollte. Anschaulich demonstriert Kupfer die Mechanik, mit der sie eine Opferung durchführen läßt. Sie ist sich offenbar bewußt, dadurch auch keine seelische Befreiung zu erhalten. Sie ist eine Herrscherin und versucht zugleich immer noch einmal wieder menschlich mit Elektra ins

Gespräch zu kommen. Es ist faszinierend zu beobachten, wie es Kupfer gelungen ist, im Spiel der beiden Frauen diese Ambivalenz der Beziehung, in der es auch Freundlichkeit und Liebe gegeben hat und vielleicht weiterhin geben könnte neben dem freilich überwiegenden Abscheu voreinander, herauszuarbeiten. Die Fassbaender macht dies mit ihrer Lied- und – aber auch – Strausssopernfahrung stimmlich deutlich. Sie ist ein großer Charakter, eine große Sängerin. Im Bannkreis dieser drei Akteurinnen verblassen die die Handlung vorantreibenden Figuren des Orest und Ägisth ein wenig. Stimmlich souverän gibt FRANZ GRUNDHEBER den Orest mit balsamischen Baritonklängen, während JAMES KING noch mehr Ernsthaftigkeit als Ägisth entwickeln müßte, denn die Operettenhaftigkeit seines Auftritts kann von Strauss und Hofmannsthal eigentlich nicht intendiert sein, ist doch der folgende Schluß psychologisch zu grausam: Nach dem Doppelmord verfährt sich Elektra in den Seilen und stirbt wie ein Vogel im Netz.

Das interessante, mit feiner Symbolik durchsetzte, stets spannende Spiel der Personen, ein Markenzeichen einer jeden Kupfer-Inszenierung, verzichtet auf eine vielleicht erwartete grundsätzliche politische oder gesellschaftliche Aussage. Die Frage sei aber dennoch erlaubt, ob der Regisseur dies in vollem Bewußtsein und im Vertrauen auf die ungeheure Aussagekraft des Stoffes, die in dieser filigranen Nacherzählung voll zur Geltung kommt, tat, oder ob ihm in dieser Hinsicht einfach kein tragender Gedanke eingefallen ist, er ihn zumindest nicht unmittelbar deutlich machen konnte. Viele Impulse, die zum Gelingen des Abends beitrugen, kamen auch von Claudio Abbado. Doch hatte er sich mit der »Elektra« ein schwieriges Debut ausgesucht. Auswendig führte er souverän das wieder einmal glänzend und offenbar dankbar sich den Herausforderungen dieser Partitur stellende Orchester der Wiener Staatsoper durch die Oper. Was jedoch fehlte, war der klangliche Eindruck, die Partitur einmal auseinander- und dann wieder zusammengesetzt zu haben, wie es in Wien durch Karl Böhm Tradition war. Nicht der pauschale Vorwurf der zu großen Lautstärke sei ihm gemacht, sondern der einer Un-

differenziertheit im Mezzoforte, ein Fehler, der vor allem in der Orestszene den Sängern arg zu schaffen machte, was im Haus akustisch problematischer klang als in der besser ausgesteuerten Fernsehübertragung. ■

M. LEHNERT

TOSCA

16. Mai

Nur zwei Monate nach Luciano Pavarotti kam nun auch PLACIDO DOMINGO nach Wien, um an der Staatsoper als Cavaradossi aufzutreten. Doch der naheliegende Vergleich zwischen den beiden tenoralen Superstars läßt sich diesmal leider nicht anstellen, denn Domingo litt an einer schweren Erkältung, deretwegen er sich schon vor Beginn der Aufführung entschuldigen lassen mußte. In der Tat machte diese ihm dann auch recht schwer zu schaffen: bloß mit halber Kraft singend, konnte er die meisten Spitzentöne nur markieren, um sich wenigstens für das Vittoria und die Sternennarie einigermaßen zu schonen. Selbst darstellerisch war er an diesem Abend stark behindert, denn Hustenanfälle zwangen ihn immer wieder, sich von seinem Partner abzuwenden. Dennoch jubelten ihm seine Fans am Ende zu, dankbar, ihr Idol wenigstens live erlebt zu haben.

Hingegen mußte ANNA TOMOWA-SINTOW auch einige Buhs hinnehmen, nachdem schon der Beifall nach dem Gebet eher kühl ausgefallen war. Die Tosca kommt ihren stimmlichen Qualitäten aber auch wirklich kaum entgegen, warum sie dennoch eine solche Vorliebe für diese Partie hegt, ist daher nicht ganz einzusehen. Ihr tremoloreiches Timbre versagt schlichtweg vor Puccinis blühendem Melos, dem sie mit ihrer ungenügenden Phrasierung alles andere als gewachsen ist. Auch darstellerisch nahm man ihr die leidenschaftliche Diva nur schwer ab, denn ihr Spiel blieb steif und bieder, was vor allem die Szenen mit Scarpia um einen Großteil ihrer Wirkung brachte.

Letzter wurde von JAMES MORRIS mit eindrucksvoller Noblesse gestaltet, hinter der die Brutalität und Skrupellosigkeit des Polizeichefs aber stets zum Vorschein kam. Nur stimmlich blieb Morris dieser Partie noch einige Facetten schuldig, weil seine Technik einfach nicht ausreicht, einen Substanzverlust des Timbres in der höheren Lage immer auszugleichen.



DAS INTERVIEW

EVA MARTON



Seit nunmehr 10 Jahren gehört Eva Marton, die aus Ungarn gebürtige Sopranistin mit deutschem Paß, mit ihrem ungewöhnlich weitgespannten Repertoire, das von Verdi über die Veristen bis zu Wagner und Strauss reicht, zu den berühmtesten Sopranistinnen unserer Zeit. Sie debütierte 1978 als Leonora im »Troubadour« an der Mailänder Scala, sang 1977 und 1978 bei den Bayreuther Festspielen sowohl Venus als auch Elisabeth im »Tannhäuser«, 1981 bei den Münchner Opernfestspielen die Ägyptische Helena von Richard Strauss und 1982 und 1983 bei den Salzburger Festspielen die Leonore im

»Fidelio«. 1981 wurde sie durch einen sensationellen Erfolg als Kaiserin in »Die Frau ohne Schatten« an der New Yorker MET zum Weltstar. Seither gilt sie als die führende Sopranistin und Publikumsliebbling dieses Hauses. Dort sang sie u.a. ihre erste Gioconda, nach ihrer ersten Ortrud auch die Elsa im »Lohengrin«, die Tosca, Turandot und »Trovatore«-Leonora sowie zuletzt ihre erste Salome. Als Brünnhilde debütierte sie 1985 im von Nikolaus Lehnhoff inszenierten »Ring« an der San Francisco Opera. Ihren bisher größten Erfolg in Europa feierte sie 1983 mit ihrem Rollendebüt als Turandot an der Wiener

Staatsoper. Bei den diesjährigen Salzburger Festspielen gastiert sie als Elektra in einer Produktion, die am 10. Juni an der Wiener Staatsoper Premiere hatte. Am Tag nach der Generalprobe sprach Jürgen Bartels mit Eva Marton in Wien.

Frau Marton, Sie waren ja immer als eine Sängerin mit sehr breitem Repertoire im italienischen wie deutschen Fach bekannt. Gerade in dieser Saison haben Sie in New York erst die »Troubadour«-Leonora und dann die Salome und anschließend in Wien die »Forza«-Leonora gesungen, auf die nun die Elektra, eigentlich die größte Herausforderung für einen hochdramatischen Sopran, folgt. Bedeutet die Elektra nun nicht zwangsläufig in Zukunft eine größere Konzentration auf das große Wagner- und Strauss-Fach?

Nein, natürlich ist die Tendenz da. Es war, glaube ich, gerade in dieser Saison allein durch die beiden Strauss-Rollen ganz deutlich, daß ich meine letzte Tür geöffnet habe – vielleicht nicht die allerletzte, denn es fehlen noch Isolde und die Färberin. Ich habe gerade jetzt so schöne Angebote für die Elektra. Ich erarbeite sie in Wien mit Harry Kupfer und Claudio Abbado, in der Koproduktion mit Salzburg, wo wir das anschließend spielen werden. In der kommenden Saison mache ich sie mit Solti und Götz Friedrich in London. Mit Sawallisch wollen wir das Stück im Januar für die Platte für EMI aufnehmen, und zur Zeit laufen Gespräche, damit mit Claudio Abbado und den Wiener Philharmonikern in der New Yorker Carnegie Hall zu gastieren. Im Moment kann ich zwar nichts anderes denken als Elektra, aber dann werde ich mich genauso wieder auf mein italienisches Repertoire konzentrieren, aus dem ich ja komme.

Nun gehören Sie aber zweifellos zu den wenigen Sängerinnen mit einer großen, wirklich dramatischen Stimme. Warum reizt Sie, wo es im hochdramatischen Fach kaum Sängerinnen gibt, der lyrischere Bereich?

Daß ich eine „große“ Stimme habe, das bemerke ich selber eigentlich nicht. Es ist



aber interessant festzustellen, daß ich im Grunde meine Wagner- und Strauss-Rollen tatsächlich viel seltener singe, als es nach außen hin den Anschein hat. Wenn ich mich jetzt ausschließlich ganz darauf konzentrieren würde, hieße das, bekannte Fehler nur zu wiederholen oder für Fehler anderer den Kopf hinzuhalten.

Inwiefern?

Im Grunde haben wir doch in allen Fächern die gleiche Situation: Weil es lange dauert, bis eine wirklich ausgereifte, große Stimme da ist, singt jeweils eine kleinere im größeren „Topf“. Das gilt ja nicht nur im deutschen Repertoire so. Die Mimi singt die Desdemona, die Desdemona singt die Aida, und die Aida singt die Abigaille, und das alles, weil wir die Abigaille gerade nicht haben.

Für uns Sänger ist das nicht nur deshalb ein Teufelskreis, weil es manchmal schwer oder unmöglich ist, bestimmt „Nein!“ zu sagen, sondern weil sich dadurch auch die Hörgewohnheiten des Publikums mit den Jahren verändert haben.

Singt eine größere Stimme plötzlich die Aida, ist das Publikum zunächst gar nicht in der Lage zu erkennen, daß damit vielleicht ganz andere Schönheiten der Phrasierung, des längeren Atems möglich werden und diese eben an anderen Stellen zutage treten, als sie es bisher gewohnt waren. Dafür wird vielleicht die eine oder andere Passage nicht so weit zurückgenommen werden können, wie bei einer kleineren Stimme. Daß dies aber legitim sein kann, ist schon kaum mehr zu vermitteln. Hinzu kommt, daß eine kleinere Stimme, die zerbrechlicher wirkt, auch noch als sympathischer empfunden wird, mehr Anteilnahme herausfordert. Ist so eine Stimme dann nach kurzer Zeit kaputt – die Beispiele kennen Sie sicher selber –, interessiert das keinen mehr, weil längst wieder neue „Opfer“ da sind. Mich z.B. hat man für die Wagner-Rollen ja schon ganz am Anfang meiner Karriere in Budapest gern haben wollen. Ich habe aber während all der Jahre immer versucht, meinen eigenen Weg zu gehen. Im Grunde kann ich es mir erst heute wirklich leisten zu sagen: Ich singe jetzt das, weil ich das für mich zur Zeit richtig finde. Und auch die Angebote, die ich heute gerade nach der »Trovatore«-Übertragung von der MET

für das Verdi-Fach, ja sogar für die Norma, für die immer bei meinen vielen Rollen irgendwo keine Zeit war, erhalte, geben mir da recht. Natürlich hängt mein Herzblut an der Brunnhilde und an der Elektra. Aber was singe ich dann in 10 Jahren?

Im italienischen Repertoire haben Sie außer der Turandot um große dramatische Rollen, wie z.B. die Abigaille oder die Lady Macbeth, bisher einen Bogen gemacht. Sie singen vielmehr zum Teil recht lyrische Partien, wie die Maddalena, die Leonora, die Desdemona. Wird die Umstellung nicht mit der Zeit immer schwieriger, je dramatischer die Rollen im deutschen Fach werden?

Nein, schwierig ist es, nach so einer Produktion wie der »Elektra« wieder in den Repertoirebetrieb zu gehen, vielleicht mit nur einer Probe. Das macht keinen Spaß, darauf zu achten, von welcher Seite kommt der Tenor, von links oder von rechts. Aber diese Elektra ist z.B. etwas, was übrig bleibt, wenn ich einmal aufhöre, nicht nur die Erinnerung an Repertoirevorstellungen. Ich würde gern noch einmal zu einigen meiner großen Verdi-Rollen zurückgehen, die ich recht wenig gesungen habe, wie z.B. »Un ballo in maschera«. Mit meinem heutigen Kopf und einem guten Regisseur und Dirigenten wäre das doch etwas ganz anderes als das, was wir vor 10 Jahren gemacht haben.

Wie stehen Sie heute zum immer wieder diskutierten Ensembletheater, das ja jetzt auch bald an der Wiener Staatsoper, einem Ihrer Stammhäuser, wieder stärker betont werden soll?

Die Idee ist im Grunde gut, aber, glaube ich, sehr schwer in die Tat umzusetzen oder an wirklich jedem Haus zu realisieren. Hamburg z.B. hat, wie ich gehört habe, doch damit einige Probleme. Doch könnte ich mir vorstellen, daß es mit solchen Profis wie Hollender und Wächter vielleicht noch am ehesten funktionieren könnte, zumal dies in Wien ja auch eine große Tradition hat.

Sie arbeiten in Wien zum ersten Mal mit Harry Kupfer zusammen. Welche Erfahrungen haben Sie gemacht, welche Bedeutung hat das für Sie?

Kupfer verlangt uns körperlich alles ab, das sind sportliche Höchstleistungen,

aber ich habe zu jedem Moment, bei jeder Bewegung das Gefühl, das ist meine Elektra, das paßt zu mir, es ist genau das, was ich fühle. Man kann mit ihm alles ausdiskutieren, er ist für jede Probe 100%ig vorbereitet, wir haben jede Bewegung, jeden Schritt ausgearbeitet, jeden Griff, wie man dieses Seil nimmt, wie dabei die Haltung ist, ihr Tanz, dieser Versuch, dieses Monument zu zerstören, an dem sie sich jeden Tag geschworen hat, die Mutter zu töten und es doch nicht fertiggebracht hat. Was er mit mir erarbeitet hat, ist meine Zukunft als Elektra.



SALOME AN DER MET

Hat es Situationen gegeben, in denen Sie als Sängerin sagen mußten: An dieser Stelle muß ich das und das singen, und da geht dies oder jenes von der Regie her nicht?

Nein, überhaupt nicht. Ich habe das Glück gehabt, in den letzten Jahren mit mehreren Regisseuren ungewöhnliche Inszenierungen zu erarbeiten, so z.B. mit Lehnhoff oder Jonathan Miller. Heute macht es mir Spaß mich auf der Bühne körperlich zu verausgaben. Ich habe das

FOTO: KLOTZ



Gefühl, ich kann mir das heute leisten, und ich habe Freude daran.

Wie würden Sie Ihre Elektra charakterisieren? Wie gehen Sie die Rolle an? Was bedeutet sie stimmlich für Sie?

Meine Elektra, so wie wir sie in den letzten 4 Wochen erarbeitet haben, ist eine unwahrscheinlich menschliche Figur, nicht nur die haßerfüllte Frau, die Dämonin, diese Urtragödin. Elektra lebt ihren Protest. Sie will nicht im Haus leben, sie ißt mit niemandem, sie macht sich absichtlich kaputt, sich absichtlich schmutzig, wäscht sich nicht. Es sollen sich alle vor mir ekeln, vor meinem Aussehen, meinem ganzen Benehmen. Elektra ist eine

„Schlampe“ geworden. Ich muß mich ständig erniedrigen, eine Schulter 'runterhängen lassen und nicht mehr ein normales Auftreten haben. Diese schlampige, saloppe Haltung ist nichts anderes als die äußerliche Kraft, nicht die innerliche, die hat sie nämlich nicht. Sonst könnte sie sofort töten. Und sie hat das noch nicht getan, weil sie physisch und psychisch am Ende ist. Ihre große Tragödie, an der sie zerbricht, ist, daß sie am Ende weiß, daß sich nichts geändert hat, daß man mit Gewalt nichts ändern kann.

Und stimmlich?

Ich weiß noch nicht. Ich habe sie gestern in der Generalprobe zum ersten Mal

durchgesungen. Momentan habe ich noch am ganzen Körper blaue und gelbe Flecken. Ich brauche die richtige Ruhe im Kopf und im Körper, dann erst kann ich anfangen, das richtig zu zerteilen und einzuteilen, dazu ist der Streß mit Debüt, Neuproduktion, Fernsehen noch zu groß. Aber ich muß diese Rolle einfach zu meiner Stimme passen lassen. Zu dem, was ich als spezielle Eigenschaften habe. Ich kann nicht schauen, was andere gemacht haben. Ich will wie bei meiner Brünnhilde versuchen, die vielen schönen lyrischen Passagen mehr herauszubringen, die vielen Farben, den silbrigen Klang, die Gegensätze zwischen den Ausbrüchen und den ganz zurückge-

ALPENGALA



GSTAAD 1989

Samstag, 2. September 1989, 19.15 Uhr

RESIDENTIE-ORCHESTER DEN HAAG

Brigitte Engerer, Klavier
Aldo Ceccato, Dirigent

Peter I. Tschaiowsky

Klavierkonzert Nr. 1 b-moll op. 23, Sinfonie Nr. 5 e-moll op. 64

Donnerstag, 14. September 1989, 19.15 Uhr

200 Jahre französische Revolution ANDREA CHÉNIER

Dramma in ambiente storico in quattro atti di Luigi Illica in
forma di concerto Musica di UMBERTO GIORDANO

Personaggi

Andrea Chénier
Carlo Gérard
Maddalena di Coigny
La mulatta Bersi
La contessa di Coigny
Roucher
Mathieu, detto "Populus"
Madelon
Un "Incredibile"
Pietro Fléville, romanziere
L'Abate poeta
Schmidt, carceriere
a San Lazzaro
Il maestro di casa
Dumas, presidente del Tribunale
Fouquier-Tinville, accusatore

Interpreti

GIORGIO LAMBERTI
SILVANO CARROLI
MONTERRAT CABALLE
JOAN POSTEL
JUTTA WINKLER
SERGIO FONTANA
ALFRED SRAMEK
JUTTA WINKLER
PIERO DE PALMA
BRIAN MONTGOMERY
PIERO DE PALMA

JACOB WILL
MICHAEL ROIDER
JACOB WILL
BRIAN MONTGOMERY

CORO DE EL TEATRO PRINCIPAL DE PALMA DE MALLORCA
RADIO-SINFONIEORCHESTER BASEL

NELLO SANTI, maestro concertatore e direttore d'orchestra

Maestro sostituto
LUIS BARAGIOLA



Freitag, 8. September 1989, 20.00 Uhr

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU RHIN

Gérard Poulet, Violine
Luca Pfaff, Dirigent

Ludwig van Beethoven

»Fidelio« Ouverture op. 72, Violinkonzert D-dur op. 61
Sinfonie Nr. 2 D-dur op. 36

Samstag, 16. September 1989, 19.15 Uhr

MESSA DA REQUIEM Giuseppe Verdi

Daniela Dessì soprano
Bruna Baglioni mezzosoprano
Dano Raffanti tenore
Roberto Scanduzzi basso

Coro e Orchestra del Teatro Regio di Torino
maestro del coro
Fulvio Fogliazza
maestro concertatore e direttore d'orchestra
Marcello Viotti

INTERNATIONALER DIRIGENTENKURS FÜR JUNGE DIRIGENTEN

Leitung Aldo Ceccato
5. – 16. September 1990
Anmeldefrist: 31. Dezember 1989

Vorverkauf: Alpengala, Verkehrsverein Gstaad, Hauptstrasse, CH-3780 Gstaad, Tel. 030 4 10 55



nommenen Passagen. Oder z.B. in der Szene mit Klytämnestra, wenn Elektra fragt: „Läßt du den Bruder nicht nach Hause?": absolut ohne Dynamik wie die Frage: „Hast du die Socken gekauft?“, das ist schon ein Schritt vorwärts, nicht immer dieser Haß, diese Erregung. Oder in der schweren Mittellage, dem Recitativo. Da kommen meine Fedora- oder Gioconda-Erfahrungen zum Tragen. Stellen wie „Ich bin das hündisch vergossene Blut des Königs Agamemnon, Elektra heiß ich.“ oder „Herold des Unglücks! Kannst du die Botschaft nicht austrompeten dort“ usw., usw. Das ist italienisches Lamento. Ich unterscheide da nicht zwischen deutschem und italienischem Stil. Ich nehme das aus der ganzen Musikgeschichte heraus, und ich glaube, Strauss hat das auch so gemeint.

Sie haben sich die Salome und die Elektra praktisch in einer Saison gleich hintereinander erarbeitet. Wie sah ihre Salome in New York unter Lehnhoff aus?

Ich habe für diese Salome so hart gearbeitet wie vorher für keine Rolle und keine Inszenierung, und es hat sich, glaube ich, sehr gelohnt.

Diese Produktion war eine spannende und sehr professionell durchdachte Sache, aber wir hatten schlechte Mundpropaganda, schon weil diese »Salome« nichts mit der Wüste zu tun hatte.

Und trotz aller technischer Unterstützung, die wir von Seiten der MET erhalten haben, – das gesamte Bühnenbild wurde in einer extra angemieteten Probenhalle aufgebaut, so daß wir 6 Wochen ständig auf der Originalbühne proben konnten, – hatte ich persönlich doch ständig das Gefühl, daß niemand im ganzen Haus ehrlich an einem Gelingen der Premiere interessiert war.

Das war für mich eine so neue und unglaubliche Erfahrung, eine solche psychische Belastung, daß es mich das Doppelte an Kraft kostete, auf die Bühne zu gehen und alles zu geben. Ich konnte richtig spüren, daß man das Publikum nicht von Null aufwärts, sondern von Minus Hundert motivieren mußte. Und als uns das dann tatsächlich gelang, war das schon ein unbeschreibliches Glücksgefühl.

Aber das war zugleich einer von den Abenden, wo ich wirklich sagen mußte: Bitte sehr, mehr von mir geben kann ich



KAISERIN IN »DIE FRAU OHNE SCHATTEN« IN WIEN

nicht! Den Tanz hatte ich mit Lehnhoff und einer Choreographin von John Neumeier schon Monate vorher in Hamburg einstudiert, und da ich zum Tanz ohne meinen Haarschmuck und frisch gekämmt aus der Zisterne kam, haben die Leute gedacht, das wäre ein Double, eine Tänzerin. Das war für mich das schönste Kompliment.

Von Ihnen hieß es in letzter Zeit, Sie kämen immer erst kurz vor der Premiere

an. Das hat sich offenbar geändert?

Ich weiß nicht. In New York haben wir fast 6 Wochen geprobt, für die »Forza« in Wien nur 2 Wochen, das stimmt, und für die Elektra gut 4 Wochen. Ich habe in diesem Jahr bisher erst 13 Abende gesungen, aber 3 Monate probiert. Würde ich das nur vom geschäftlichen Standpunkt aus betrachten, wäre das ein ungesundes Verhältnis.

Sie gelten heute als ungemein überzeugende Darstellerin. Waren das nur die Regisseure, oder hat sich auch die persönliche Einstellung geändert?

Am Anfang meiner Karriere war mir nur eines wichtig: meine Stimme zu entwickeln, zu entscheiden, was ist für sie richtig, was nicht, sie natürlich wachsen zu lassen. Natürlich kann man es kritisieren, wenn damals meine Darstellungskraft noch nicht so weit war. Ich fühle mich erst heute stimmlich so sicher und reif, daß ich meinen Emotionen auf der Bühne richtig freien Lauf lassen kann. Wissen Sie, ich hatte immer meinen eigenen Kopf. Ich habe auch deshalb wenige Vorbilder, weil ich nie den Wunsch gehabt habe, jemand anderen imitieren zu wollen. Ich wollte zu jedem Zeitpunkt meiner Karriere meine Tosca singen, meine Gioconda, meine Turandot, meine Salome. Ich will und kann auf der Bühne letztlich nie jemand anders sein als ich selbst. ■

FOTO: FAYER



EVA MARTON, FIORENZA COSSOTTO, LUCIANO PAVAROTTI, NANCY REAGAN, SHERRILL MILNES VOR DER SAISONERÖFFNUNGSVORSTELLUNG VON »IL TROVATORE« AN DER MET