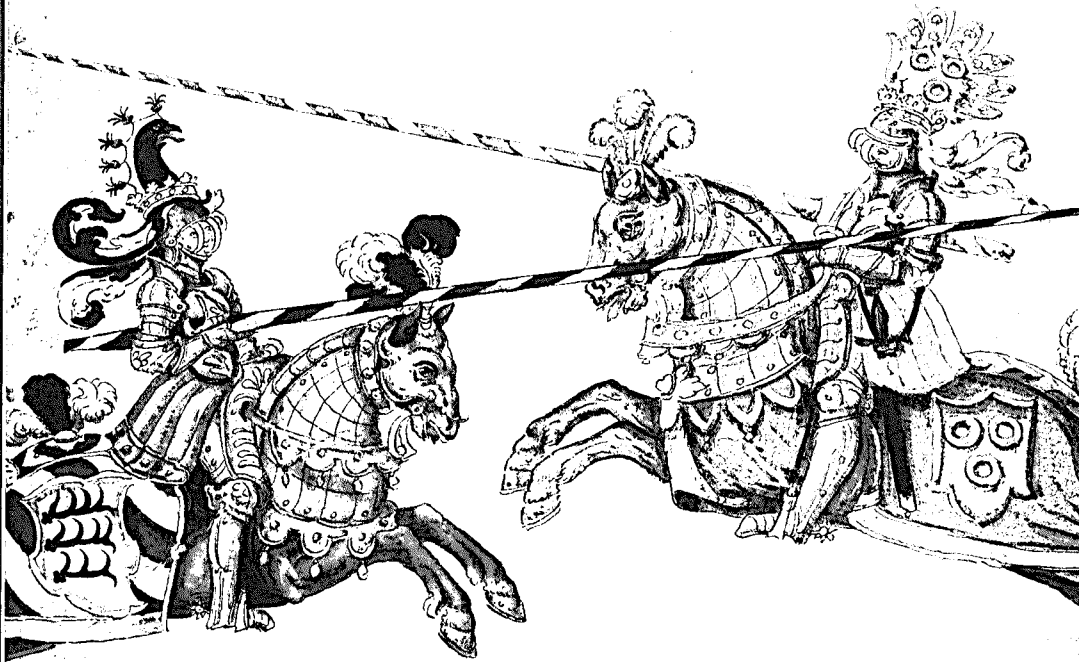


OPERA
HANS

GIUSEPPE VERDI

IL TROVATORE

DER TROUBADOUR



Intendanz
Karel Drgac

FESTSPIELE KAMPTAL
DE REGINE GARS
KAMPTAL NR

ZAUERFLÖTE
WOLFGANG
AMADEUS

26. JUNI 27. JULI
2.3. 9. 16. 16. 17.
AUGUST 1997

BURGRUINE GARS

RIGOLETTO

Burgruine Gars
FESTSPIELE KAMPTAL

Hoffmanns
Erzählungen

OPERA
FESTSPIELE KAMPTAL

Il Trovatore

OPERA DER
GARS
FESTSPIELE KAMPTAL

Nabucco

OPERA DER
GARS
GEORGES
CARMEN

OPERA
FESTSPIELE KAMPTAL

La Bohème

OPERA DER
GARS
LIBRAIO AND BUCHHÄNDLER
FIDELIO

OPERA DER
GARS
Giuseppe Verdi
LA TRAVIATA

OPERA
GARS

TURANDOT

OPERA DER
GARS
GIUSEPPE VERDI
TOSCA
VON GIUSEPPE FERRARI

OPERA DER
GARS
GIUSEPPE VERDI
CARMEN

OPERA DER
GARS
WOLFGANG AMADEUS
Don Giovanni

PREMIERE: 21. JULI 2005

Tickets: 01 310 20 26

OPERA DER
GARS
NABUCCO
VON GIUSEPPE VERDI

PREMIERE: 4. JULI 2005

Tickets: 01 310 20 26

OPERA DER
GARS
Intendant
Karel Drgac

GIUSEPPE VERDI
IL TROVATORE
DER TROUBADOUR
IN ITALIENSCHER SPRACHE MIT
DEUTSCHEN UNTERTITELN



PREMIERE: 14. JULI 2007
15., 20., 21., 22., 27., 28., 29. JULI 2007
3., 4., 5., 10., 11., 12. AUGUST 2007
BEGINN: 20.00 UHR

In der Burgruine Gars am Kamp
TICKETS: 01 310 20 26

erhaltung
sicht Ihnen

WIR DANKEN FOLGENDEN INSTITUTIONEN FÜR IHRE UNTERSTÜTZUNG

(in alphabetischer Reihenfolge)

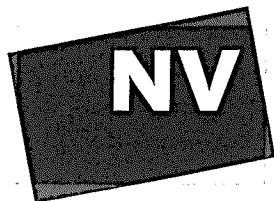


Theaterfest
Niederösterreich

Apotheke zur Hl. Gertrud
Autohaus Lehr Horn Noch
Autohaus Stöger Horn
Dungl Gesundheitszentren
Helmut Kand
Julius Kiennast Lebensmittel-Großhandel
KIKA
Mercedes Wiesenthal
Mitsubishi Motors - Teuschl GmbH Krems
Niederösterreichische Versicherung
NÖN
Österreichische Lotterien
Raiffeisen Landesbank
Sparkasse Horn-Ravelsbach-Kirchberg AG
Sappalot Café Restaurant
Volvo Cars Austria
Radio Stephansdom
City Plakat
Juwelier Haban
Kulturamt des Landes Niederösterreich

Niederösterreich hat sich
zum viel beachteten Schauplatz
für Kunst und Kultur entwickelt.

Schön, daran mitzuwirken.



Die Niederösterreichische
Versicherung

LANDESHAUPTMANN
DR. ERWIN PRÖLL
VORWORT



Das Bundesland Niederösterreich hat in den vergangenen Jahren in vielen Bereichen eine dynamische und erfolgreiche Entwicklung hinter sich gebracht. Insbesondere trifft dies auf den kulturellen Sektor zu, auf dem unser Land sich weit über seine eigentlichen Grenzen hinaus einen guten Namen machen konnte. Nicht unbedeutenden Anteil daran hatten und haben auch die inzwischen zahlreichen Festspiele, die während der Sommermonate im gesamten Landesgebiet abgehalten werden und Jahr für Jahr unzählige ZuschauerInnen von nah und fern in ihren Bann ziehen.

Eine besondere Rolle spielen dabei zweifelsohne die „Opern Air Festspiele Gars“, die mit der Babenberger Burgruine Gars am Kamp über einen einzigartigen und atemberaubenden Spielort mit einmaliger Akustik verfügen und seit vielen Jahren dazu beitragen, Niederösterreich zu einem faszinierenden kulturellen „Schauplatz“ zu machen. Diese Festspiele stellen zweifelsohne einen Juwel der niederösterreichischen Kulturlandschaft dar und sind wichtiger Bestandteil der großen Bandbreite, die unser Land in kultureller Hinsicht zu bieten hat.

Für die heurige Saison, in der in Gars Giuseppe Verdis „Il Trovatore“ dargebracht wird, wünsche ich den Verantwortlichen sowie allen DarstellerInnen alles Gute und viel Erfolg! Dem Publikum wünsche ich indes gute Unterhaltung und unvergessliche Stunden beim diesjährigen „Opern Air“!

Erwin Pröll

GIUSEPPE VERDI

IL TROVATORE

DER TROUBADOUR



*Sie sagen, diese Oper sei zu traurig,
und es gebe darin zu viele Tote,
aber ist nicht alles Tod im Leben?
Was existiert denn?*

(Giuseppe Verdi an Clara Maffei,
29. März 1853)

IL TROVATORE

DER TROUBADOUR

DRAMA
IN VIER TEILEN

Musik von GIUSEPPE VERDI
Libretto von SALVATORE CAMMARANO
(ergänzt von LEONE EMANUELE BARDARE)
Gesungen in italienischer Sprache mit deutschen Untertiteln

Inszenierung und Bühnenbild KAREL DRGAC
Musikalische Gesamtleitung IVAN PARIK
Assistent des Dirigenten
und Musikalische Einstudierung LUCA DE MARCHI

PERSONEN:

| | |
|------------------------------------|--|
| Der Graf von Luna | MICHELE KALMANDI YURI NECHAEV |
| Leonora, Gräfin von Sargasto | ANDA-LOUISE BOGZA SZILVIA RÁLIK |
| Azucena | PATRIZIA PATELMO BERNADETTE WIEDEMANN JINDŘIŠKA RAINEROVÁ JITKA SAPARA-FISCHEROVÁ |
| Manrico | JÁNOS BÁNDI ERNESTO GRISALES GEORGE ONIANI PETER SVENSSON |
| Ferrando | MARTIN GURBAL BOGDAN KUROWSKI |
| Ines | MARGRET CAHN VERONIKA HAJNOVÁ ANN LIEBECK |
| Ruiz | PETER SVENSSON |

SOLDATEN, VOLK

Diese Neuinszenierung entstand durch die kulturelle
Zusammenarbeit mit dem Nationaltheater Brno (www.ndbrno.cz)

BRÜNNER SYMPHONIKER
FESTSPIELCHOR GARS

Musikalische Einstudierung PAUL MAUFFRAY
ALESSANDRO PAGLIAZZI

Choreinstudierung TVRTKO KARLOVIĆ

Kostüme JOSEF JELINEK

Regieassistenz LADISLAV MRKVIČKA

Abendspielleitung und Inspizienz KRISTIANA BELCREDI

Technische Leitung ERNST WOLZENBURG

Produktionsleitung OPERN AIR TEAM

Deutsche Übersetzung HELMUT KERSCHBAUM

Öffentlichkeitsarbeit MAG. KARIN MÜNK
MAG. EDGAR PÜRSTINGER



Premiere: 14. Juli 2007

FOLGEVORSTELLUNGEN:

15., 20., 21., 22., 27., 28., 29. Juli 2007
3., 4., 5., 10., 11., 12. August 2007

Beginn: jeweils 20.00 Uhr

Dauer: ca. 3 Stunden
Pause nach dem 2. Akt



INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|---|----|
| Inhalt der Oper | 10 |
| Der Reiz eines bizarren Meisterwerkes | 12 |
| Die schwierige Geburt eines Meisterwerkes. | |
| Zur Entstehung des "Troubadours" | 19 |
| Gutiérrez und sein "Trovador": | |
| Verdis spanische Quelle | 26 |
| Der Troubadour im Mittelalter und | |
| in der Romantik | 29 |
| Der Zigeuner: vom Aussenseiter zur Kunstgestalt ... | 35 |
| Cammarano und Bardare. | |
| Die Librettisten des "Troubadours" | 40 |
| Künstlerbiographien | 46 |

INHALT DER OPER

ERSTER TEIL: DAS DUELL

Ferrando, Hauptmann des jungen Grafen Luna, erzählt seinen Soldaten, was vor zwanzig Jahren im Schloss des Grafen geschehen ist: Der alte Graf Luna hatte zwei Söhne, den jetzigen Herrn und den jüngeren Garcia. Eines Tages erappte man eine Zigeunerin bei der Wiege des Garcia. Sie behauptete, ihm die Zukunft vorhersagen zu wollen. Als der Säugling danach erkrankte, bezichtigte man die Zigeunerin, das Kind verhext zu haben, und verurteilte sie zum Tod auf dem Scheiterhaufen. Azucena, die Tochter der Zigeunerin, rächte sich: Der kleine Garcia verschwand und unter den Resten des Scheiterhaufens fand man den verkohlten Leichnam eines Kindes. Der alte Graf Luna glaubte bis zum Tod, Garcia sei noch am Leben. Auf dem Sterbebett forderte er den älteren Sohn auf, die Suche nach dem jüngeren Bruder fortzusetzen.

Leonora gesteht der Hofdame Ines, dass sie den Troubadour Manrico liebt, dem sie bei einem Turnier den Siegeskranz aufgesetzt hat. Umsonst rät ihr Ines, den Fremden zu vergessen. Als sie nachts die Stimme ihres Geliebten hört, eilt sie ihm entgegen. Im selben Moment kommt Graf Luna in den Garten, um Leonora seine Liebe zu erklären. Leonora verwechselt im Dunkel den Grafen mit dem Troubadour und fällt in seine Arme. Manrico reagiert entrüstet, doch Leonora schwört ihm nochmals ihre Liebe. Luna erkennt in Manrico seinen politischen Gegner, einen Parteigänger des feindlichen Grafen Urgel. Beide Rivalen stürzen fort, um sich zu duellieren.



Pauline Viardot Garcia
(1821 - 1910) als Azucena

ZWEITER TEIL: DIE ZIGEUNERIN

Azucena erzählt den Zigeunern, wie ihre Mutter auf Befehl des alten Luna ermordet wurde und wie sie aus Rache das Söhnchen des Grafen entführte. Sie wollte es umbringen, warf aber in einem Moment geistiger Verwirrung ihr eigenes Kind in die Flammen. Als Manrico sie verwirrt fragt, ob er denn nicht ihr Sohn sei, weist sie ihn darauf hin, ihm immer eine gute Mutter gewesen zu sein. Manrico berichtet vom Duell mit Luna und von der inneren Stimme, die ihn davon abgehalten hat, seinen Gegner zu töten. Manrico wird berichtet, dass Leonora ihn tot glaube und noch am selben Tag in ein Kloster gehen wolle. Manrico verlässt seine Mutter und bricht auf, um diesen Schritt zu verhindern.

Auch Luna glaubt Manrico tot. Mit seinen Soldaten plant er Leonoras Entführung aus dem Kloster, aber Manrico tritt dazwischen. Während seine Anhänger sich auf Lunas Männer stürzen, befreit er seine Geliebte und entkommt mit ihr.

DRITTER TEIL: DER SOHN DER ZIGENERIN

Luna beklagt sich über den Verlust Leonoras und rüstet zu einem neuen Angriff. Azucena, die auf der Suche nach ihrem Sohn ist, wird aufgegriffen. Ferrando erkennt in ihr die Zigeunerin, die vor 15 Jahren den kleinen Garcia entführt hat. Zudem erfährt Luna, dass sie die Mutter seines Erzfeindes ist. Azucena muss sterben.

Auf dem Weg zur Kapelle, in der sie sich trauen lassen wollen, werden Manrico und Leonora von Ruiz aufgehalten: Dieser meldet, Azucena sei von Luna gefangen genommen worden. Als er sieht, dass der Scheiterhaufen für seine Mutter aufgerichtet wird, ruft Manrico seine Soldaten zusammen und wagt einen Angriff, um sie zu retten.

VIERTER TEIL: DIE HINRICHTUNG

Manrico hat die Schlacht verloren und wartet im Kerker auf die Hinrichtung. Bei Tagesanbruch soll er neben seiner Mutter sterben. Leonora beschließt, ihn um den Preis ihres eigenen Lebens zu retten. So bietet sie sich Luna als Preis für die Freilassung Manricos an. Luna nimmt das Angebot an, nicht ahnend, dass Leonora sich bereits heimlich vergiftet hat. Sie will eher sterben als Luna zu gehören.

Azucena und Manrico liegen in Ketten und trösten sich durch Erinnerungen an die Heimat. Luna erlaubt Leonora, Manrico ein letztes Mal zu sehen. Leonora will ihn zur Flucht überreden. Manrico weigert sich, weil er ahnt, um welchen Preis sein Leben erkaufte. Erst als das Gift seine Wirkung zeigt, ist er von der Standhaftigkeit seiner Geliebten angegan. Als Leonora stirbt, erscheint Luna und befiehlt, Manrico sofort hinzurichten. Azucena lässt ihn wissen, dass er seinen eigenen Bruder ermordet hat. Ihre Rache ist vollendet.



Giuseppe und Pietro Bertoja: "Der Troubadour", 1. Akt, 2. Szene - Bühnenbild. Venedig, Teatro La Fenice, 1853

dargestellten Gefühle und Schicksale ausgeglichen. Aus diesem Grund wurde der „Troubadour“ einerseits im Laufe der Geschichte vom Publikum gefeiert und konnte sich bald nach seiner Uraufführung als eine der beliebtesten Opern Verdis behaupten, andererseits wurde er jedoch von den Kritikern und Forschern vielfach verschmäht. Die im Libretto vorkommenden Grenzsituationen und die Anreihung von romantischen Topoi (Stolz, Ehre, Rache, Krieg, Selbstmord, Bruderzwist, Unentbehrlichkeit des Schicksals, Rebellion, Gift, unglückliche Liebe) führten natürlich sogleich zu zahlreichen parodistischen Bearbeitungen, die die Popularität des Stückes beweisen: Zu den bekanntesten gehören „H. M. S. Pinafore“ und „The Pirates of Penzance“ der englischen Operettenmeister Gilbert und Sullivan, die die absurde Kinderverwechslung zwischen Manrico und dem Söhnchen des alten Grafen Luna persiflieren und Szenen aus Verdis „Trobador“ aufs Korn nehmen.

Das Libretto der Oper wurde mehrmals als seltsam und ungenau bezeichnet. Dieser Ruf begleitet es schon seit der Uraufführung. So fand man merkwürdig, dass man über Leonoras Identität eigentlich wenig erfährt: Diese von zwei Männern begehrte Frau hat anscheinend weder Freunde noch Verwandte, beziehungsweise kommen diese nie zur Erscheinung. Trotzdem hat sie ihr Leben in eigener Hand und kann über ihr Schicksal frei entscheiden, was für eine Frau ihres Standes und ihrer Zeit kaum glaubhaft ist.

Auch die Beziehung zwischen Manrico und Azucena wurde als extrem sonderbar empfunden. Der Titelheld wird gleichzeitig als Troubadour und als Anführer einer Militärgruppe dargestellt, als Edelmann, der als solcher auf die Hand Leonoras hoffen und sich Luna als Gleichwertiger entgegenstellen kann. Offensichtlich ist eine arme Zigeunerin als Mutter



Nicolas Regnier: Lautenspieler und Sängerin (1621-22). Privatsammlung

eines solchen Sohnes kaum annehmbar. Genauso wenig akzeptabel ist die Episode der Kinderverwechslung: Wie ist es möglich, dass Azucena ihr eigenes Kind mit einem anderen verwechselt und umbringt?

Diese unleugbaren Inkongruenzen im Libretto des „Troubadours“ wurden schon zur Zeit der Uraufführung kritisiert. Trotzdem erfüllte die Oper alle Erfordernisse der damaligen Opernkonventionen bezüglich emotionell stark geprägter Situationen, leidenschaftlicher Ausbrüche und plötzlicher Wandlungen im Geschehen. Darüber hinaus bot sie auch genug Freiraum für die Virtuosität der Sänger.

Dem Textbuch wurden sein fragmentarischer, hektischer Charakter und das Alternieren von unterschiedlichen Stimmungen und Aktionen vorgeworfen. Dieselbe Bemerkung betrifft auch die Musik: Viele

Phrasen sind durch Synkopen, Pausen und Asymmetrien zerstückelt. Dabei handelt es sich um ein bewusst verwendetes Ausdrucksmittel, welches das rhythmische Grundmuster stark modifiziert: Darunter sind Ferrandos Erzählung über die Zigeunerin (I. Teil, 1. Bild) oder Leonoras Cabaletten „Di tale amor“ (I. Teil, 2. Szene) und „Vivrrf... Contende il giubilo“ im Duett mit dem Grafen (IV. Teil, 1. Szene). Überhaupt verzichtet Verdi oft auf die melodische Entfaltung der einzelnen Themen: So werden diese eingeführt, mehrmals wiederholt und durch andere abgelöst.

Das ist aber nicht unbedingt eine Schwäche! Ausgerechnet diese Sprunghaftigkeit und dieses Abwechslungsreichtum verleihen dem „Troubadour“ seinen unwiderstehlichen Charme. Somit ist „Der Troubadour“ Verdis romantischste, poetischste, intensivste und dramaturgisch komplexeste Oper und kann den anderen zwei Meisterwerken aus derselben Epoche („Rigoletto“ und „La Traviata“) als ebenbürtig bezeichnet werden.



Mihály Zichy: Der Troubadour (1846)



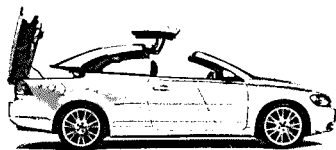
FRISCHER WIND AUS SCHWEDEN.



ERLEBEN SIE EINE SINNLICHE ERFAHRUNG IM NEUEN VOLVO C70. AUF KNOPFDRUCK UND IN WENIGER ALS 30 SEKUNDEN ÖFFNET SICH DAS DREITEILIGE METALL-KLAPPDACH UND VERWANDELT DAS COUPÉ IN EIN ATEMBERAUBENDES CABRIO. WWW.VOLVOCARS.AT

DER NEUE VOLVO C70

Volvo. for life



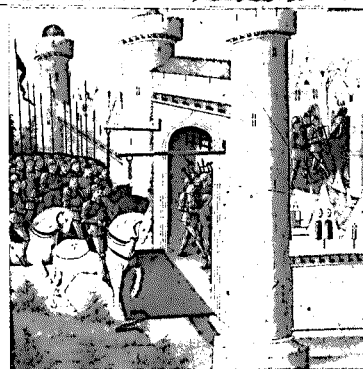
Verbrauch ges. 7,3 l/100 km bis 9,8 l/100 km, CO2 Emission 193 g/km bis 234 g/km. Symbolfoto.



Francesco Hayez: *Der Kuss* (1859). Mailand, Pinacoteca di Brera

DIE SCHWIERIGE GEBURT EINES MEISTERWERKES

ZUR ENTSTEHUNG DES „TROUBADOURS“



1845 verfasste Salvatore Cammarano das Libretto zu „Alzira“, das erste Werk, das Verdi im Auftrag des neapolitanischen Opernhauses schuf. Aufgrund des Erfolgs dieser Oper erhielt Verdi weitere Aufträge aus Neapel: 1849 schrieb er „Luisa Miller“, deren Textbuch ebenfalls aus Cammaranos Feder stammte. Noch vor der Premiere dieser Oper bat Verdi den Librettisten, er möge sich überlegen, Victor Hugos Drama „Le roi s’amuse“ als Vorlage für ein neues Operntextbuch zu wählen. Cammarano lehnte dieses Angebot ab: Einerseits war er zu dieser Zeit mit anderen Projekten beschäftigt, andererseits verursachte ihm Hugos Drama große Bedenken, da Eingriffe seitens der Zensur zu befürchten waren. Aus diesem Projekt entstand später „Rigoletto“, zu dem Francesco Maria Piave die Texte verfasste.

Trotz dieser Ablehnung blieb Verdi in Kontakt mit Cammarano und hielt ihn weiterhin als einen eventuellen Mitarbeiter in Evidenz. In einem Brief vom 2. Jänner 1850 wendete er sich an ihn mit einem neuen Vorschlag und bat ihn, das Drama „El trovador“ von Gutiérrez zu adaptieren: „Lieber Cammarano, der Stoff, den ich mir nun wünsche und den ich Ihnen vorschlage, ist ‚El Trovador‘, ein spanisches Drama von Gutiérrez. Dieses scheint mir sehr schön, reich an Einfällen und ausdruckskräftigen Situationen. Ich möchte zwei Frauenrollen haben: Erstens einmal eine Zigeunerin, ein Weib mit außerordentlichem Charakter; nach ihr will ich die Oper benennen. Die andere Partie ist für eine zweite Sängerin. Also auf, kleiner Mann, beeilen Sie sich. Es wird wohl nicht schwer sein, das spanische Drama zu finden.“

Verdi wollte sich also ursprünglich auf die Gestalt der Azucena konzentrieren und sie zur Hauptfigur der Oper wählen: In ihr erkannte er jene Züge wieder, die ihn bereits bei Rigoletto fasziniert hatten: Ähnlich wie der unglückliche Hofnarr war sie eine Außenseiterin, die am Rande der Gesellschaft lebt und in ihren tiefsten Gefühlen verletzt wird.

Cammarano erhielt von Verdi eine handgeschriebene Rohübersetzung von Gutiérrez’ Text. Diese Übersetzung, die möglicherweise von Giuseppina Strepponi, der berühmten Sängerin und Lebensgefährtin Verdis, angefertigt worden war und heute verloren ist, diente als Basis für Cammaranos Entwurf, den Verdi Anfang April 1851 zugeschickt bekam. In den darauf folgenden Monaten lieferte der Librettist einzelne Teile des Textbuches: So wurde zwischen April und Juli 1851 der erste Teil und im August der Anfang des vierten Teiles beendet.

Die Arbeit schritt allerdings nicht so schnell voran, wie Verdi es gehofft hatte. Cammarano



„Der Troubadour“: historisches Bühnenbild

war anscheinend von Verdis Stoffwahl nicht begeistert und gab dem Komponisten keine endgültige Antwort. Verdi beklagte sich darüber in seinem Brief vom 29. März 1851 an den gemeinsamen Freund Cesare de Sanctis: „Ich bin schrecklich wütend auf Cammarano. Er berücksichtigt überhaupt nicht die Zeit, die für mich etwas äußerst Kostbares ist. Er hat mir kein einziges Wort über den ‚Troubadour‘ geschrieben: Gefällt er ihm oder gefällt er ihm nicht? Ich verstehe nicht, was Ihr über die Schwierigkeiten, sowohl für den gesunden Menschenverstand als auch für das Theater sagen wollt! Im Übrigen, je mehr Neuartigkeit und

Freiheit der Formen Cammarano anbietet, umso besser. Mache er getrost, was er will; je kühner er sein wird, umso zufriedener werde ich sein. Er soll lediglich die Forderungen des Publikums im Auge behalten, das Kürze will. Ihr, der Ihr sein Freund seid, drängt ihn also, keine Minute Zeit zu verlieren.“

Wenige Tage später verlor Verdi die Geduld und forderte den Librettisten auf, ihm endlich eine Antwort zu geben. Gleichzeitig betonte er sein Vertrauen in Cammaranos Fähigkeiten und beschrieb genau, wie er sich die Form seiner Oper vorstellte: „Was die Aufteilung der Nummern betrifft, so möchte ich Euch dieses sagen: Wenn man mir Poesie anbietet, die man in Musik setzen kann, dann ist mir jede Form, jede Aufteilung recht; mehr noch, je neuartiger und ausgefallener diese sind, umso glücklicher bin ich darüber. Wenn es in den Opern keine Duette, keine Terzette, keine Chöre, keine Finali etc. gäbe und wenn die ganze Oper nur (ich möchte fast sagen) eine einzige Nummer wäre, dann würde ich es vernünftiger und richtiger finden. Deshalb sage ich Euch: Wenn man zu Beginn dieser Oper den Chor (alle Opern fangen mit einem Chor an) und Leonoras Cavatina vermeiden und gleich mit dem Gesang des Troubadours anfangen könnte, das wäre gut, denn diese so isolierten Nummern mit Szenenwechsel bei jeder Nummer haben mir mehr den Anschein von Konzert- als von Opernnummern. Wenn ihr könnt, dann macht es. Mir gefällt auch nicht allzu sehr, dass Manrique im Duell verwundet wird. Im Übrigen macht, was Ihr für richtig haltet. Wenn man einen Cammarano hat, dann muss man es ja gut machen.“

Die Gründe der Krise zwischen Verdi und Cammarano sind nicht nur in Charakter- und Meinungsunterschieden zwischen dem hyperaktiven Komponisten und dem trägen Librettisten zu suchen, sondern auch in einer tiefen Unstimmigkeit bezüglich des allgemeinen Konzepts des Operngenres überhaupt: Cammarano war ein konservativer und an konventionelle Schablonen gebundener Librettist. Er konnte Verdis kühne Worte nicht begreifen und war auch nicht imstande seinem innovativen Eifer zu folgen und seine Wünsche zu erfüllen.

Anfang April fertigte Cammarano einen neuen Entwurf an. Verdi hatte dagegen viel einzuwenden. In seinem Brief vom 9. April 1851 meinte er: „Mir scheint, wenn ich mich nicht

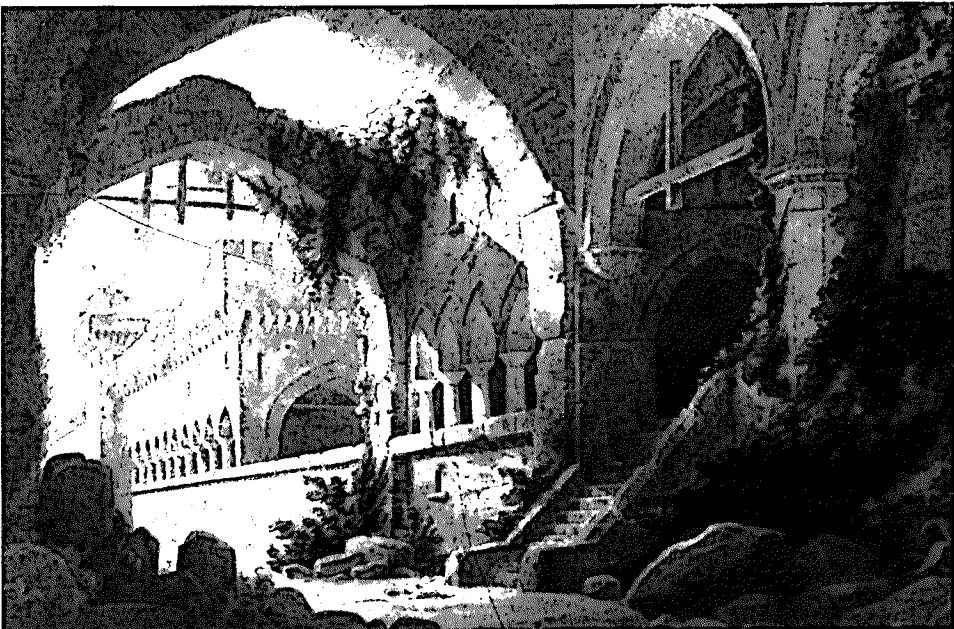
sehr täusche, dass mehrere Szenen Ihrer Bearbeitung nicht mehr die ursprüngliche Kraft und Originalität aufweisen und dass besonders Azucena nicht ihren seltsamen und ungewöhnlichen Charakter beibehalten hat. Es kommt mir vor, als hätten ihre beiden großen Leidenschaften – die Kindesliebe und die Mutterliebe – viel von ihrer Kraft eingebüsst. Es gefällt mir auch nicht, dass der Troubadour im Duell in Gefahr kommt; der arme Troubadour besitzt wenig, was zu seinen Gunsten spricht -, wenn wir ihm noch den Mut nehmen, was bleibt dann noch? Wie soll er dann eine so hochgestellte Persönlichkeit wie Leonora fesseln können?“

Verdi wusste also genau, was er wollte und konnte es genau erklären und begründen. Zu diesem Zweck ließ er dem Librettisten detaillierte Kommentare und Skizzen über die dramaturgische und musikalische Struktur einzelner Szenen zukommen. Unter anderem bestand er darauf, dass Azucena im letzten Bild auf keinen Fall wahnsinnig werden darf, sondern dass sie ihre Rache kühn und bei vollem Bewusstsein durchführt. Nur dadurch käme nämlich die ganze Tragik des Finales völlig zur Geltung.

Verdi nahm nun an, dass der ausgewählte Stoff Cammarano doch nicht zusagte. Er schlug ihm vor, den „Troubadour“ aufzugeben und empfahl ihm einen anderen Stoff, „der einfach und gefühlvoll sowie fast vertonungsbereit ist.“ Dabei handelte es sich wahrscheinlich um Dumas' „Kameliendame“, die als Basis für „La Traviata“ diente.

In Wirklichkeit gibt es keinen konkreten Beweis, dass es Cammarano tatsächlich an Interesse mangelte. Es ist eher anzunehmen, dass sich sein Gesundheitszustand zu diesem Zeitpunkt bereits so verschlechtert hatte, dass es ihm nicht mehr möglich war, sich regelmäßig der Arbeit zu widmen.

Auch Verdi erlebte zu dieser Zeit schwere Schicksalsschläge: Seine Mutter war am 28.



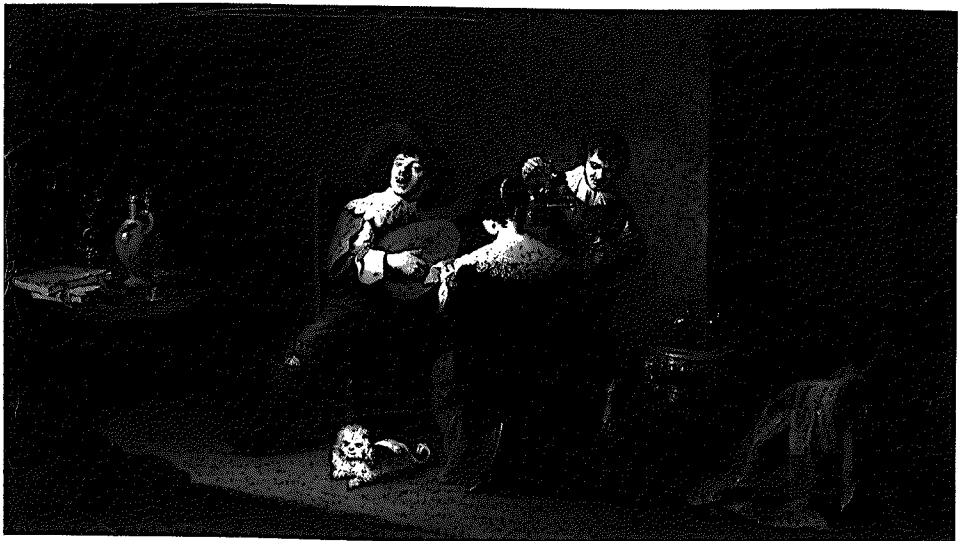
Francesco Cocci: Mittelalterliches Schloss im Mondlicht. Aquarell. Mailand, Museo Teatrale alla Scala

Juni 1851 gestorben. Sein Vater, mit dem er derzeit nur durch einen Anwalt kommunizierte, hatte sich verschuldet und plagte ihn mit Geldforderungen. Seine Nachbarn aus Busseto, wo er kurz davor ein Landgut erworben hatte, ließen ihn ihre Empörung über seine „wilde Ehe“ mit der Sängerin Giuseppina Strepponi deutlich spüren und machten ihm dadurch das Leben schwer.

Ende 1851, als der „Troubadour“ noch in Arbeit war, plante Verdi bereits die Uraufführung und verhandelte diesbezüglich mit verschiedenen Opernhäusern. Er konzentrierte sich hauptsächlich auf Neapel, aber er kontaktierte auch das Theater La Fenice in Venedig, das Opernhaus in Florenz und den Verleger Ricordi aus Mailand.

Im Mai 1852 scheiterte Verdis letzter Versuch, das Opernhaus in Neapel für den „Troubadour“ zu interessieren. Das Theater, das durch das Königreich beider Sizilien zu höchster Sparsamkeit angehalten wurde, konnte sich nicht leisten, die finanziellen Wünsche des Komponisten zu erfüllen. So vergab Verdi den „Troubadour“ an das Teatro Apollo in Rom, wo die neue Oper im Rahmen der Faschingssaison 1853 uraufgeführt werden sollte – im damaligen Italien galt dies als der Höhepunkt der ganzen Theaterspielzeit. Sein Vertrag schrieb vor, Verdi müsse am 20. Dezember 1852 in Rom eintreffen und allen Proben beiwohnen. An der Besetzungswahl konnte der Komponist persönlich teilnehmen. So bestand Verdi darauf, die erfahrene und anerkannte Sopranistin Rosina Penco für die Rolle der Leonora zu engagieren.

Vor allem war es nun wichtig, den „Troubadour“ so schnell wie möglich fertig zu stellen. Verdi konnte jedoch nicht einmal ahnen, dass zu diesem Zeitpunkt Cammarano bereits schwer krank war. Er starb am 17. Juli 1852. Erst am 5. August lies Verdi in der Presse von seinem Tod und schrieb an den gemeinsamen Freund De Sanctis: „Wie ein Blitz aus heiterem Himmel traf mich die traurige Nachricht vom Tode unseres Freundes Cammarano. Ich finde keine Worte, um meinem tiefen Schmerz Ausdruck zu verleihen. Kein Freundesbrief teilte mir seinen Tod mit, sondern ich erfuhr ihn aus einer dummen, gleichgültigen



David Teniers der Jüngere: Lautenspieler und singende Dame (1640-42). Privatsammlung

Theaterzeitschrift!!!“

Verdi erinnerte sich nun an Leone Emanuele Bardare, den Cammarano gelegentlich als Mitarbeiter gewählt hatte. Bardare erklärte sich sofort bereit, das Libretto des „Troubadours“ zu vervollständigen, und erhielt von Verdi einen Brief mit verschiedenen Änderungsvorschlägen. Bardare verfasste einige neue Teile, darunter die Arie des Grafen von Luna „Il balen del suo sorriso“ und die Endfassung der Arie der Azucena „Stride la vampa“. Innerhalb von wenigen Wochen wurde die Oper beendet.

Im Sommer 1852 wurde das Libretto von der päpstlichen Zensur geprüft, die manche Änderungen forderte. Unter anderem verbot sie jede Anspielung auf die Religion und die Kirche. So durfte Leonora im zweiten Akt nicht mehr ins Kloster gehen, sondern musste sich einfach in einen nicht näher definierten Ort zurückziehen. Die Darstellung eines Selbstmords auf der Bühne war ebenfalls ein Tabu, daher musste Leonora einfach vor Leid sterben. Auch die Worte des „Miserere“ mussten geändert werden. Diese Änderungen betrafen jedoch ausschließlich die Uraufführung in Rom und wurden in der Druckfassung der Partitur nicht berücksichtigt.

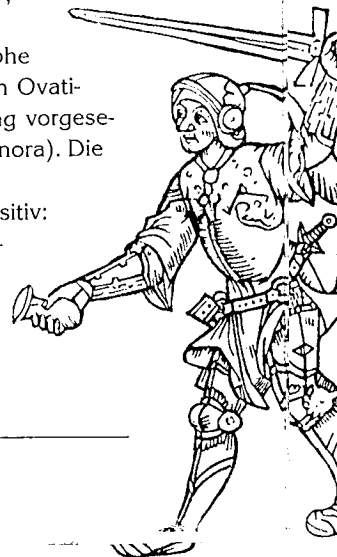
Verdi unterzeichnete also den Vertrag, der ihm das Eigentum an Libretto und Partitur sowie ein Honorar zu 6000 Francs sicherte. Die Besetzung wurde im November 1852, also zwei Monate vor der Premiere, zusammengestellt. Am 14. Dezember fuhr Verdi von seinem Haus in Sant’Agata nach Rom, um den Proben beizuwohnen.

Normalerweise beendete Verdi die Instrumentierung seiner Opern erst während der Probenzeit. Diesmal brachte er jedoch die vollständige Partitur mit, da er sich bereits mit seiner nächsten Oper „La traviata“ beschäftigte. Daher bat er seinen Freund, den Bildhauer Vincenzo Luccardi: „Außerdem gehe bitte zu Jacovacci, dem Impresario des Teatro Apollo, lass Dir ein Klavier geben und stelle es in mein Arbeitszimmer, ich will sofort nach meiner Ankunft an meiner Oper für Venedig arbeiten, ohne eine Minute zu verlieren. Der ‚Troubadour‘ ist vollständig fertig, es fehlt keine einzige Note, aber ich bin nicht damit zufrieden. Nun, es genügt ja, wenn die Römer es sein werden... Ich bitte Dich sehr, alles in Ordnung zu bringen, damit ich mich gleich nach meiner Ankunft in mein Studio zurückziehen und arbeiten kann.“

Nur drei Wochen vor der Premiere des „Troubadours“ forderte Verdi noch Änderungen. Gleichzeitig arbeitete er intensiv an seiner nächsten Oper „La Traviata“, die am 6. März 1853, nur 46 Tage nach der Uraufführung des „Troubadours“, in Venedig über die Bühne ging.

Die Premiere am 19. Jänner 1853 wurde zu einem der größten Triumphe in Verdis Karriere. „Der Troubadour“ wurde mit nicht enden wollenden Ovationen aufgenommen, obwohl nur 2 Starsänger in der Gesamtbesetzung vorgesehen waren, und zwar Carlo Baucardé (Manrico) und Rosina Penco (Leonora). Die Schlusszene musste sogar zur Gänze wiederholt werden.

Die in der Presse erschienenen Berichte waren insgesamt äußerst positiv: Verdi wurde nur die düstere Stimmung im Finale und die außergewöhnlich hohe Anzahl an Toten vorgeworfen. Das Publikum ließ sich davon nicht demotivieren. „Der Troubadour“ begann seinen Siegeszug durch die wichtigsten Opernbühnen der Welt. Mit keiner anderen Oper konnte Verdi die Herzen der Zuhörer so stürmisch erobern, keine andere löste so viele Bearbeitungen, Paraphrasen und Parodien aus.





GUTIÉRREZ UND SEIN „TROVADOR“: VERDIS SPANISCHE QUELLE

Es ist uns nicht bekannt, wo und unter welchen Umständen Verdi das Drama „El Trovador“ von Antonio García Gutiérrez kennen gelernt hat. Obwohl dieses 1836 in Madrid uraufgeführte Theaterstück sich damals in seiner Heimat einer unglaublichen Popularität erfreute, existierte zu Verdis Zeiten keine italienische Übersetzung. Madrid war jedoch ein wichtiges Zentrum des internationalen Opernlebens. Es ist daher nicht auszuschließen, dass Freunde oder Künstler, die mit dem Komponisten im Kontakt waren, ihm von Gutiérrez' Drama erzählt oder ihm ein Exemplar davon geschickt haben.

Durch „El Trovador“ behauptete sich der damals dreiundzwanzigjährige Literat quasi über Nacht als einer der bekanntesten Theaterautoren Spaniens und als Hauptvertreter der spanischen Romantik schlechthin. Später wurde er durch seine historischen Theaterstücke und Komödien zum fruchtbarsten und beliebtesten Theaterschriftsteller Spaniens. Seine unerschöpfliche theatralische Ader sicherte ihm nicht nur eine führende Rolle im spanischen Kulturleben, sondern auch viele Auszeichnungen und allgemeine Anerkennungen in den höchsten Kreisen der Gesellschaft.

Gutiérrez' „El Trovador“ erzählt die schauerhafte Geschichte der Zigeunerin und des verschollenen Sohnes des Grafen Luna und schildert gleichzeitig die konkreten historischen Ereignisse im Aragón des 15. Jahrhunderts. Diese sind äußerst verwickelt und wurden von Verdi und seinen Librettisten Cammarano und Bardare kaum beachtet.

Gutiérrez behandelte das typisch romantische Thema der historischen Bürgerkriege und wählte die Geschichte seines Vaterlandes als Quelle. Spanien war im Mittelalter von verschiedenen Machtkämpfen zerrissen. Im Mai 1410 war König Martin I. von Aragon ohne direkte Nachfolger verstorben. Auf dem Sterbebett hatte er erklärt, er wolle seinen Thron „dem Würdigsten“ überlassen. In dieser Bezeichnung erkannten sich mehrere Prätendenten, die sich danach um die Krone stritten, unter ihnen Don Fadrique,



Antonio García Gutiérrez (1813-1884)



Francisco de Goya y Lucientes: Zweikampf (1820-23). Madrid, Museo del Prado

Graf von Luna, Don Fernando, Infant von Kastilien, und Graf Jaime von Urgel. Ein aus Vertretern der höchsten adeligen und kirchlichen Kreise bestehender Rat sprach Fernando den Thron zu. Graf Jaime revoltierte gegen den neuen König. Es folgte ein langer und blutiger Bürgerkrieg, der mit dem Sieg Fernandos endete; Graf Jaime wurde gefangen genommen und zu lebenslanger Haft verurteilt. Fernando wurde 1424 gekrönt.

So ist der reale Graf Luna bei Gutiérrez und Verdi zur Theaterfigur geworden, während Urgel im Hintergrund blieb: Er wird nur im Cammaranos Libretto zitiert und ist ansonsten auf der Bühne durch seinen Anhänger Manrico vertreten.

Gutiérrez hat sich in seinem „Trovador“ bewusst von Aristoteles' Regeln distanziert und sich lieber für die typisch romantische dichterische Freiheit entschlossen. So hat er auf die traditionelle aus Akten bestehende Struktur verzichtet und stattdessen eine Aufteilung in fünf Tage („jornadas“) gewählt. Jeder Teil trägt einen Titel: „El duelo“ (Das Duell), „La gitana“ (Die Zigeunerin), „La revelación“ (Die Offenbarung), „El suplicio“ (Die Hinrichtung). Diese Aufteilung wurde später von Verdi und Cammarano übernommen.

Mit Geschick alternierte Gutiérrez Episoden von großer dramatischer Spannung mit poetischen Momenten und balancierte dadurch Aktion und Lyrik. So ist die Handlung seines Dramas absichtlich reich an unerwarteten Wandlungen und bizarren Ereignissen. Genau so abwechslungsreich sind die Schauplätze: Die einzelnen Szenen spielen in prächtigen Palästen, abgelegenen Zigeunerlagern, Klöstern und Höhlen.

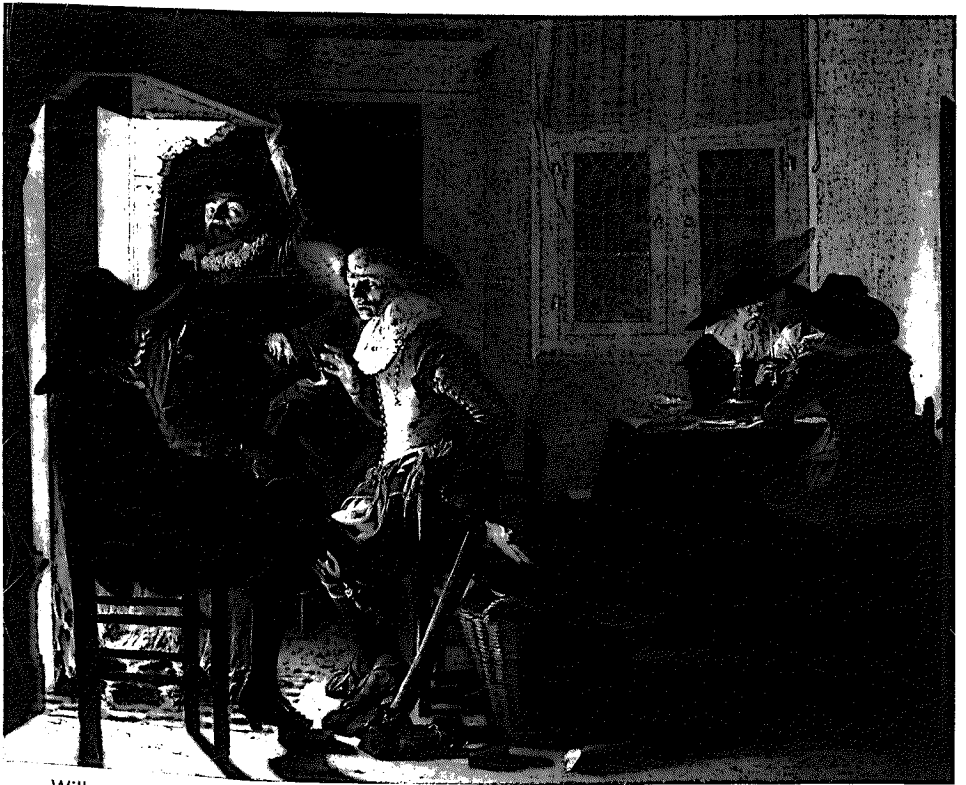
Zwei Hauptthemen stehen im Vordergrund: die Liebe und die Rache: Diese zwei Themen kommen zwar in den spanischen romantischen Romanen und Theaterwerken häufig vor, aber nie davor wurden sie mit solcher Lebhaftigkeit erzählt wie bei Gutiérrez. Dieser hat zum Teil eine Liebesgeschichte und zum Teil ein düsteres Drama über Hass und Bruderkrieg erzählt, wobei die zwei gegeneinander kämpfenden Männergestalten nicht nur politische Gegner sind, sondern auch Brüder, obwohl sie davon nichts wissen.

Ansonsten unterscheiden sich die beiden männlichen Hauptfiguren des „Trovador“ Don Manrique und Don Nuño kaum von den konventionellen schablonenhaften Gestalten des historischen Dramas, wobei der erste den „guten Helden“ und der zweite den „rüden Grobian“ darstellt. Beide Männer begehren dieselbe Frau, Leonora. Als stolze, zur Frömmig-

Die begehrenswürdige Dame empfindet Leonora ihre Liebe zu Manrique als Gefahr, die sie immer tiefer in die Sünde stürzt und in ihr Schuldgefühle verursacht. Nachdem sie sich ins Kloster zurückgezogen hat, wird sie von Manrique zur Flucht überredet und begeht schließlich Selbstmord. In Gutiérrez' Drama ist ihr Charakter deutlich komplizierter als in Verdis Oper, da sie nicht nur gegen gesellschaftliche Konventionen und gegen den Zwang des ungeliebten Grafen Luna, sondern auch gegen ihre eigenen inneren Konflikte kämpfen muss.

Im Vordergrund des Geschehens steht jedoch die alte Zigeunerin Azucena, deren Rache-lust sie unfreiwillig dazu bringt, den einzigen Menschen zu vernichten, den sie wirklich liebt. Dazu geschieht dies unter übertriebenen, kaum glaubhaften Umständen, die nur im pittoresken romantischen Spanien möglich wären. Azucena verkörpert beide Grundthemen des Dramas, die Liebe und die Rache. Somit wird sie zu einer Schlüsselfigur, die zur inhaltlichen und stilistischen Einheit des Werkes beiträgt. Verdi hat ihre zentrale Rolle deutlich erkannt, indem er ursprünglich Azucena zur Hauptperson seiner Oper wählen wollte.

Wie sehr er Gutiérrez' Kunst schätzte, ist durch die Tatsache bewiesen, dass er sich vier Jahre nach dem „Trovador“ nochmals von seinen Werken inspirieren ließ: Auch „Simon Boccanegra“ (1857) basiert nämlich auf dem gleichnamigen Drama des beliebten spanischen Autors.



Willem Cornelisz Duyster: Soldaten bei der Feuerstelle (c. 1632) Philadelphia Museum of Art

DER TROUBADOUR IM MITTELALTER UND IN DER ROMANTIK



Das Wort „Troubadour“ definiert die mittelalterlichen Dichter, Komponisten und Sänger höfischer Lieder, insbesondere aber die Vertreter der in okzitanischer Sprache verfassten Dichtung, die sich vom 12. bis zum 14. Jahrhundert in Südfrankreich entwickelte. Von hier breitete sich ihre Dichtung im französischen, spanischen und italienischen Raum aus und beeinflusste alle literarischen Schulen Europas.

Der Name „Troubadour“ stammt aus dem provenzalischen Verb „trobar“, der mit dem heutigen französischen „trouver“ und dem italienischen „trovare“ („finden“, „erfinden“) verwandt ist.

Troubadoure gehörten den höchsten gesellschaftlichen Kreisen an und waren in vielen Fällen Adelige, manchmal sogar Fürsten oder Könige. Ihre Höfe wurden daher zu wichtigen Zentren literarischen Schaffens.

Die Dichtungen der Troubadoure verbreiteten sich schnell im ganzen europäischen Raum und genossen eine beträchtliche Popularität. Ihre Verbreitung hing mit der Entwicklung der mittelalterlichen Kultur und Gesellschaft sowie mit einer neuen Lebensauffassung zusammen: Bis zum 12. Jahrhundert war die Musik religiöser Natur und wurde in Kirchen und Klöstern gepflegt, während Volkslieder und -tänze nur im Geheimen gedeihen konnten. Die Gesänge der Troubadoure brachten dagegen einen wichtigen Wandel mit sich: Sie waren auf die Beschreibung rein irdischer Freuden fokussiert und besangen die Schönheit der Natur, den Charme der Hofdamen, die Geheimnisse der Liebe und die Lebensfreude überhaupt.

Das Auftreten dieser neuen Themen im Rahmen der höfischen Dichtung wurde durch wesentliche Veränderungen in der mittelalterlichen Gesellschaft ermöglicht, unter anderem durch die Besserung der allgemeinen Lebensumstände und durch die Veränderung der Rolle der Frau. Die feudale Gesellschaft maß der Frau einen extrem niedrigen Wert bei: Frauen waren ihrem Vater oder Ehemann unterworfen und hatten keinen eigenen Willen. Trotzdem finden sich in der Literatur dieser Epoche wunderbare Frauendarstellungen: Die ganze höfische Literatur verherrlichte die Frau. Jeder Troubadour hatte eine Auserwählte, der er sein ganzes Talent schenkte. Wie lässt sich also dieser Widerspruch erklären? Wie konnte dieselbe Gesellschaft den Frauen eine subalterne Lage beimessen und sie gleichzeitig als Abgötter zelebrieren?

Um die Stellung der Frau in der höfischen Literatur zu verstehen, muss man die Veränderungen der sozialen, wirtschaftlichen und moralischen Umstände analysieren. Noch im 11. Jahrhundert stand der Krieg im Mittelpunkt des Lebens jedes Hofherrn. Die Schlösser

...hauptsächlich zu Verteidigungszwecken und mussten daher in erster Linie Sicherheit bieten, während die ästhetischen Werte im Hintergrund standen.

Erst ab dem 12. Jahrhundert veränderte sich das Leben am Hof. Die kriegerischen Unternehmen wurden seltener. Die Hofherren verbrachten mehr Zeit in ihren Schlössern, die daher auch Bequemlichkeit bieten mussten. Der steigende Wohlstand ermöglichte es ihnen Kunst, Jagd und andere Freizeitbeschäftigungen zu pflegen. Auf die Ästhetik legte man nun großen Wert: Die Einrichtungen der Schlösser mussten bestimmten Schönheitsidealen entsprechen. Die einfachen Tunikas wurden durch raffinierte, mit Stickereien verzierte Kleider aus erlesenen Geweben ersetzt, man trug fein ausgearbeiteten Schmuck.

In diesem Kontext entwickelte sich die Gestalt der feinen, kultivierten Hofdame, die ihren Mann während seiner Abwesenheit vertritt und als moralisch und intellektuell erhabene Dame auftritt. Dadurch erreichte die Frau eine bis dahin nie gekannte Würde und nahm eine zentrale gesellschaftliche Stellung ein. Sie wurde nun zur Hauptperson einer neuen, raffinierten Form der Poesie, die den neuen Umständen entsprach, und zum Objekt einer neuen, als Dienst konzipierten Liebe. Somit trat sie in den Mittelpunkt des Interesses der Troubadoure.

Andere gesellschaftliche und wirtschaftliche Umwandlungen verursachten im 14. Jahrhundert den Untergang der Welt der Troubadoure. Die letzten Vertreter dieser Kategorie starben aus oder wurden in Städten sesshaft. Das heißt, dass ein Troubadour im Spanien des 15. Jahrhunderts nichts zu suchen hatte. Zur Zeit der Handlung von Verdis „Trouba-



Caravaggio: Lautenspieler (c. 1596). St. Petersburg, Eremitage-Museum

dour“ gab es somit in ganz Europa keinen einzigen Troubadour mehr.

Wieso fokussierte sich also Verdi auf diesen krassen Anachronismus? Die Antwort ist einfach: Er folgte der Mode und dem Geschmack seiner Zeit. Die Troubadourgestalt und die mittelalterliche Welt erlebten im 19. Jahrhundert eine Renaissance, die mit den historischen Anfängen der Troubadour-Forschung und der Etablierung der Romanischen Philologie zu Beginn des 19. Jahrhunderts verknüpft waren. Gleichzeitig begann auch die Mythisierung des Troubadours: Der Künstler, der zu einer Laute oder Gitarre Lieder singt, deren Verse und Melodien er oft selbst geschaffen hat, kommt in romantischen Werken oft vor. Er entspricht nämlich der romantischen Mentalität, dem Interesse fürs Altertümliche, dem Begriff des ungebundenen Künstlerlebens und der Idee der Freiheit des künstlerischen Schaffens.

In der Romantik – das heißt auch in Verdis Zeiten – kristallisierte sich daher das schablonenhafte Standardbild des mittelalterlichen Troubadours heraus, der mit seiner Laute von einem Hof zum anderen wanderte und seine Verehrung für edle Damen besang. Seine einsame, melancholische, mit unglücklicher Liebe assoziierte Gestalt ist auch in der italienischen romantischen Literatur und Malerei vertreten.

Großer Beliebtheit erfreute sich zum Beispiel die Dichtung „Il trovatore“ von Giovanni Berchet (1783 – 1851). Ihre Hauptperson ist ein junger Troubadour, verzehrt von der geheimen Liebe zur Hofdame des Schlosses, in dem er auch selbst lebt. Unvorsichtigerweise drückt er seine Leidenschaft in seinem Gesang aus. Dadurch erfährt die Dame von seinen bis dahin verborgenen Gefühlen. Leider wird sein Lied auch vom Hofherrn vernommen, der den Troubadour in einem Eifersuchtanfall vertreibt. Seitdem wandert der Unglückliche im Wald. Seine Jugend ist hin, seine Gesichtszüge gealtert und seine Stimme verwelkt.

Berchets Troubadour und andere fiktive Troubadourgestalten aus dem 19. Jahrhundert bewegen sich in einem pseudomittelalterlichen, durch romantische Ansichten gefilterten Milieu. Sie entsprechen nicht nur dem Geschmack der Zeit, sondern werden zu Verkörperungen romantischer Themen, zum Beispiel der Individualität, der Melancholie, des Heimwehs, der Liebe zu einer unerreichbaren Frau, aber auch zur Kunst, zur Freiheit und zur Heimat. Sie vermitteln auch sentimentale oder aktuelle Inhalte, wie zum Beispiel die Vertreibung und das Exil, was politische Anspielungen ermöglichte. Auch Berchets Dichtung wurde unter anderem als Allegorie betrachtet, wobei man den zynischen und eifersüchtigen Hofherrn mit Österreich und den abgestoßenen Troubadour mit den italienischen Patrioten identifizierte, die ihre Treue zur Heimat mit dem Exil büßten.



Israhel van Meckenem der Jüngere:
Lautenspieler und Harfenistin (c. 1490)



Francisco de Goya y Lucientes: Zusammenkunft der Hexen (1789).
Madrid, Museo Lazzaro Galdiano

DER ZIGEUNER: VOM AUSSENSEITER ZUR KUNSTGESTALT



Zigeuner wurden seit jeher mit negativen Eigenschaften assoziiert: Man warf ihnen ungeheuerliche Missetaten vor, unter anderem Kindesraub, Ritualmord, Kannibalismus, Verachtung der Einheimischen, Beharren auf eigener Lebensweise und betrügerisches Verhalten. Jedoch wurde ihre Welt schon immer als faszinierend, reich an tief gehenden Gefühlen und kulturellen Werten empfunden.

Verdis „Troubadour“ spiegelt tatsächlich manche Elemente der Zigeunerkultur und manche Ereignisse aus ihrer Geschichte wider: Azucenas konsequente Durchführung des Racheschwurs, den sie an ihrer Mutter abgelegt hatte, geht aus dem für die Mentalität der Zigeuner typischen Respekt gegenüber den verstorbenen Ahnen hervor; ihre Liebe zu Manrico und ihr Entschluss, den Sohn des Grafen Luna als ihr eigenes Kind zu erziehen, lässt sich auch auf einen typischen Aspekt der Zigeunergesellschaft zurückführen, und zwar auf die Vorliebe für Kinder männlichen Geschlechts, die im Vergleich zu den Mädchen deutlich privilegiert werden. Aus diesem Grund werden sohnlose Frauen innerhalb der Zigeunergesellschaft als minderwertig betrachtet. Familienverbände haben prinzipiell einen hohen Stellenwert, da sie Sicherheit, Schutz und Solidarität bieten, was in den unsicheren Umständen und in der feindlichen Umgebung, in der die Zigeuner im Laufe ihrer Geschichte gelebt haben, besonders kostbar war.

In Spanien sind Zigeuner im 15. Jahrhundert dokumentiert, aber den spanischen Boden mussten sie schon früher betreten haben. Hier nannte man sie „Gitanos“ und hielt sie aufgrund ihrer dunkleren Haut- und Haarfarbe oft für Araber. Es gibt mehrere Theorien, wie die „Gitanos“ nach Spanien gelangt sind: Vielleicht sind sie mit den Mauren und Sarazenen über Nordafrika gefahren, möglicherweise haben sie zu Schiff die spanische Küste erreicht oder aber auch die Pyrenäen durchquert.

In Spanien hinterließen sie eine dauerhafte Spur: Der Flamenco war nämlich ursprünglich ein charakteristischer Tanz der „Gitanos“. Im Unterschied zu anderen spanischen Tänzen erfolgte seine Begleitung nicht mit Kastagnetten, sondern durch Gesang, Gitarren, rhythmisches Händeklatschen und Stampfen mit den Füßen.

Zigeuner durften in Spanien sogar an Prozessionen teilnehmen. Trotzdem gerieten sie auch hier bald in Verruf. Man warf ihnen vor, sie seien Diebe, Bettler, Fälscher und Betrüger. Eine Chronik aus dem 15. Jahrhundert beschreibt sie folgendermaßen: „Mager und schwarz fraßen die Zigeuner wie die Schweine. Die Weiber liefen, kaum bedeckt, im Hemd umher, zeigten die bloße Brust, trugen Ringe am Ohr und vielen anderen Schmuck. Eine von ihnen setzte auf einem öffentlichen Platz ein Kind in die Welt, aber drei Tage später



Frans Hals: Junge Zigeunerin (1628-30). Paris, Louvre

fang sie an, sich wieder mit den anderen herumzutreiben...“

Die Behörden trafen radikale Maßnahmen: Ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden die Zigeuner aus vielen europäischen Städten ausgewiesen. Das Umherziehen und der Gebrauch ihrer Sprache wurden ihnen verboten. Sie suchten in Wäldern Zuflucht, was sie zusätzlich verdächtig machte. Die „Gitanos“ galten jedoch als ein kriegerisches Volk: Sie wehrten sich kräftig und leisteten in gut eingeebten Soldatenscharen den königlichen Truppen Widerstand.

In ganz Europa spielten sich in dieser Epoche grausame Szenen ab, die von der Kirche unterstützt und manchmal zu bestaunten Volksfesten wurden: Zigeuner wurden gefoltert „zur Abschreckung“ aufgehängt, öffentlich verbrannt,

bei regelmäßigen Treibjagden verfolgt oder beschuldigt, an Hexenzügen teilgenommen zu haben. Dennoch hielten sich viele Edelleute eigene aus Zigeunern bestehende Tanz- oder Theatergruppen zum Vergnügen.

Trotz ihres Verrufs übten Zigeuner eine starke Anziehungskraft aus und gingen im Laufe der Jahrhunderte in alle Kunstbereiche ein, von der Malerei zur Schlagermusik, vom Film zum Ballett. Sie spielten eine passive Rolle und wurden zum Interessensobjekt der Künstler.

Unmittelbar nach ihrer Ankunft in Europa wurden die Zigeuner zu literarischen Gestalten. Das Interesse für dieses geheimnisvolle Volk war groß: In jedem Dorf oder Stadt wurden Zigeuner bei ihrem Erscheinen mit Neugierde betrachtet. Kein Wunder, dass sie die Aufmerksamkeit der Künstler erweckten: Cervantes verfasste Bücher zu zigeunerischen Themen, während am französischen Hof Theaterstücke gespielt wurden, in denen Zigeuner auftraten. Sogar König Ludwig XIV sei einmal in der Rolle einer Zigeunerin auf der Bühne erschienen. Zigeunergestalten finden sich unter Anderem in Werken von Shakespeare, Voltaire, Molière und Goethe.

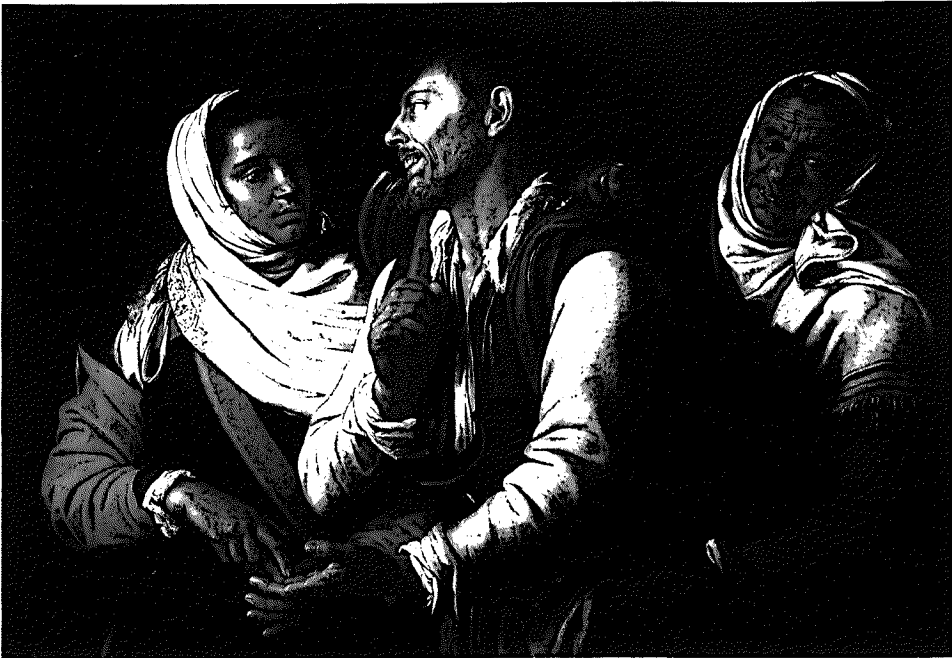
In der Romantik genossen Zigeunerfiguren eine beträchtliche Popularität, da sie dem Ideal des „edlen Wilden“ entsprachen: Sie kommen in Werken von Heine, Mörike, Lenau, Arnim, Stifter, E.T.A. Hoffmann, Eichendorff, Hugo, Baudelaire und Anderen vor. Später, in der Zeit der „goldenen“ und der „silbernen“ Operette von Strauss, Lehár und Kálmán wurden sie zu märchenhaften Figuren, die die Zuschauer in eine ideale, glückliche Welt versetzten und sie die Realität vergessen ließ. Auch Vertreter der ersten Musik wie Sarasate und Paganini haben sich von authentischen oder vermeintlichen Zigeunerweisen inspirieren lassen.

Mit der Zeit ging man vom negativen, vorurteilvollen Zigeunerbild über zum romantischen Begriff des freien, liederlichen, unbekümmerten Landstreichers. Genauso unbeschwert möchten doch alle leben! Wer aber keine Möglichkeit dafür hatte, musste diese

heimlich beneidete Gemeinschaft von außen beobachten. Alles, was den Bürgerlichen verboten war oder was in ihrem Milieu tabuisiert wurde, war bei den Zigeunern erlaubt. So wurden sie zum Symbol der Spontaneität, der örtlichen Unabhängigkeit, der Sinnlichkeit, des freien und freizügigen Lebens, der Beherrschung von magischen Künsten, der Verbundenheit mit der Natur. Als Ambient der starken, gefährlichen Gefühle übte die Zigeunerwelt eine große Anziehungskraft auf die Bürgerlichen aus.

So wurde der Zigeuner zur Modeerscheinung im Rahmen des künstlerischen Schaffens. In verschiedenen Ländern und Epochen wurde er auf unterschiedliche Weise dargestellt. Dennoch lässt sich eine Reihe von schablonenhaften Zigeunergestalten, die in Kunstwerken immer wieder vorkommen festlegen:

- 1) die schöne, junge, sinnliche/verführerische Zigeunerin, eine fast unerreichbare, aber gleichzeitig dominierende Frau mit verhängnisvoller Macht (zum Beispiel Bizets und Mérimées „Carmen“)
- 2) die alte Kartenlegerin oder Hexe, derer Zauberkünste in der romantischen Literatur sie entweder zur Märchenfigur oder zur gefährlichen Hexe machten (Azucena, Czipra aus dem „Zigeunerbaron“)
- 3) der geniale Musiker, am häufigsten Geiger, der mit seiner Musik die Ohren und die Herzen seiner Zuhörer erobert. Die Tatsache, dass sich Zigeuner seit jeher mit der Musik beschäftigt haben, hat zur Entwicklung dieses stereotypen Bildes des Zigeuners als Teufelsmusiker beigetragen.
- 4) der frei von allen Regeln lebende Vagabund; der gefährliche Außenseiter, Lügner und Betrüger.



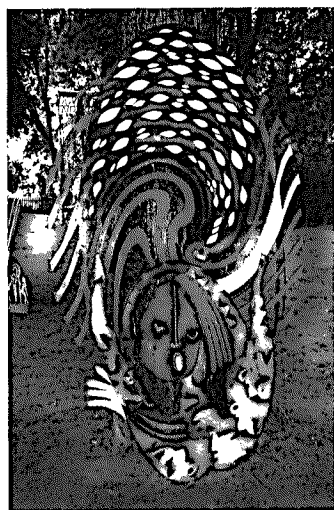
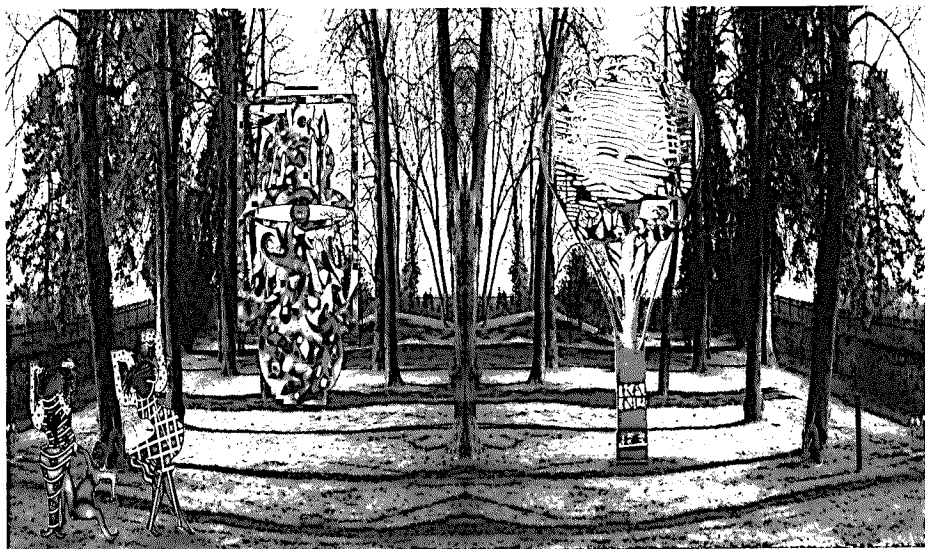
Simon Vouet: Die Wahrsagerin (1617). Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica



Philips Wouwerman: Zigeunerlager. Privatsammlung

Dass diese Typen mit der Realität kaum etwas zu tun hatten, spielte nie eine Rolle. Die romantischen Legenden über Freizügigkeit und freie Liebe, die mit der Gestalt der Zigeunerin verbunden sind, sind meistens erfunden. Die aus Kunstwerken bekannten Zigeunergestalten wie Carmen, Saffi und Czippa aus dem „Zigeunerbaron“ oder Kálmáns „Zigeunerprimás“ haben kaum Bezug zur Realität. Ganz im Gegenteil zu den künstlerischen Darstellungen gehört nämlich das Liebesleben bei den Zigeunern zu der engsten Privatsphäre. Hochzeiten mit Nicht-Zigeunern sind kaum denkbar. In diesem Sinne ist die Liebe des Nicht-Zigeuners Manrico zur adeligen Spanierin Leonora nicht nur faszinierend stark, sondern für die Zigeunergesellschaft akzeptabel.

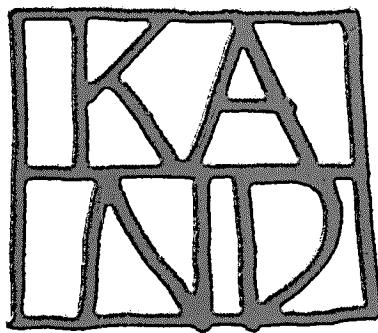
Zu den unbestreitbaren Schwächen des Textbuches gehört aber die Tatsache, dass Manrico als kontroverse, sogar widersprüchliche Gestalt präsentiert wird: Es ist nämlich kaum zu glauben, dass ein raffinierter Troubadour Sohn einer armen Zigeunerin sein kann. Manrico fühlt sich mit dem Zigeunervolk überhaupt nicht verbunden. Er sucht die Nähe seines Volkes nicht, sondern scheint eher erleichtert, wenn die Zigeuner sich in der ersten Szene des zweiten Teiles zurückziehen und ihn allein mit seiner Mutter lassen. Mit den Zigeunern hat er kaum etwas gemein, da er sich eher mit der höfischen Kultur identifiziert und als Ritter und Anführer einer Soldatentruppe auftritt. Dadurch wirkt aber die Offenbarung, dass er in Wirklichkeit Sohn des alten Grafen Luna ist, umso glaubhafter. So stammt er nicht aus den niedrigen Sozialklassen, sondern gehört zu einer der vornehmsten Familien Aragons.



HELMUT KAND

POETISCHER SURREALIST

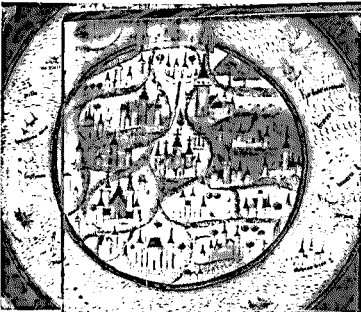
www.kand.at • kand@kand.at



„MIT TRAUMBESCHLEUNIGERN IN ZEITNOT SCHLITTERN“

Aufkommende Freude über das Schweigen der Chronometer, Genesung im Vertrauen auf die Selbstreinigungskraft der persönlichen Labyrinth, Augen- und Seelenbad, rhythmisches Abrakadabra, Jubelgesten über Diagramme und Präzision. Der Betrachter empfindet sich zusätzlich zu seiner Individualität als Abgeordneter der Menschheit.





CAMMARANO UND BARDARE

DIE LIBRETTISTEN DES „TROUBADOURS“

Salvatore Cammarano wurde am 19. März 1801 in eine aus Sizilien stammenden Künstlerfamilie geboren. Sein Vater Giuseppe war ein anerkannter Maler, und zwar einer der wichtigsten Vertreter der neapolitanisch neoklassizistischen Schule. Unter anderem bemalte er das Gewölbe des neapolitanischen Opernhauses Teatro San Carlo.

Salvatores Onkel Vincenzo war ein anerkannter Interpret von Volksstücken. Ein weiterer Onkel Michele war Tenor, ein dritter Onkel war ebenfalls Maler, zwei Tanten beschäftigten sich mit Gesang und Schauspiel. Ein anderer Onkel, Filippo, setzte sich als Schauspieler, Komödientextschreiber, Librettist und Komponist durch. Ein Bruder des Librettisten, Luigi Cammarano, behauptete sich ebenfalls als Komponist. Einige von seinen Werken basierten auf Textbüchern, die aus Salvatores Feder stammten.

Salvatore erhielt von seinem Vater Malunterricht und besuchte die Schule für Bühnenbildner, die 1816 im Rahmen des neapolitanischen Opernhauses gegründet wurde. Gleichzeitig interessierte er sich für die Poesie und das Theater. Er nahm beim Dichter Gabriele Rossetti Unterricht und verfasste die Tragödie in Versen „Karl der Große“ sowie einige Komödien.

Ab dem Jahr 1825 war er als Bühnenbildner im Teatro San Carlo in Neapel tätig, 1831 wurde er im selben Opernhaus zum Spielleiter ernannt. Als Domenico Gilardoni, der offizielle Hausdichter des neapolitanischen Operntheaters, 1832 starb, hoffte er, seine Stelle zu übernehmen. So schrieb er sein erstes Textbuch „Belisario“, das jedoch dem Leiter des Opernhauses Domenico Barbaja nicht gefiel und daher unverwertet blieb. Die Ungunst des mächtigen Barbaja erschwerte ihm die Arbeit als Librettist. Erst 1834 wurde eines seiner Textbücher vom mittelmäßigen Komponisten E. Vignozzi vertont.

Zu dieser Zeit arbeitete er zum ersten Mal mit dem bekannten Librettisten Felice Romani zusammen: Beide Autoren schrieben das Textbuch der Oper „Francesca Donato“ von Saverio Mercadante, die im Februar 1835 in Turin uraufgeführt wurde. Im selben Jahr wurde Cammaranos Sohn Michele geboren, der später ein angesehener Maler wurde.

1835 verließ Barbaja das Teatro San Carlo. Cammarano konnte seine Position im neapolitanischen Opernhaus endlich stärken. Er erntete seinen ersten großen Er-



Salvatore Cammarano
(1801-1852)



Bartolomeo Manfredi: Junger Lautenspieler.
St. Petersburg, Eremitage-Museum

folg mit dem Textbuch zu Giuseppe Persianis Oper „Ines De Castro“, in der Maria Malibran die Titelrolle verkörperte. Im selben Jahr folgte ein zweiter Erfolg mit dem Libretto zu Donizettis „Lucia di Lammermoor“, wodurch er als bester Librettist Neapels Anerkennung fand. Er verfasste weitere sieben Textbücher für Donizetti (unter anderem „Roberto Devereux“, „Maria di Rudenz“, „Polliuto“ und „Maria di Rohan“).

Als geschickter Theaterautor vermochte es Cammarano den Geschmack des Publikums der romantischen Epoche zu treffen. Er ließ sich hauptsächlich vom spanischen Theater und von den historischen englischen Romanen inspirieren. Seine Erfahrungen als Maler und Bühnenbildner waren ihm bei seiner Tätigkeit als Librettist ebenfalls behilflich und ermöglichten ihm lebendige und ausdruckskräftige Szenen zu skizzieren.

Die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts brachten eine äußerst fruchtbare Phase in seinem Schaffen: Zu dieser Zeit entstanden etwa 50 Libretti, die von verschiedenen – meist zweitrangigen – Komponisten vertont wurden. Unter anderem verfasste er die Textbücher zu Verdis Opern „Alzira“ (1845), „La battaglia di Legnano“ und „Luisa Miller“ (beide 1849). Das Libretto zum „Troubadour“ konnte er aufgrund der Verschlechterung seines Gesundheitszustands nicht mehr vollenden. Nach seinem Tod wurde sein Text von Leone Emmanuele Bardare vervollständigt.

Der Neapolitaner Bardare gilt noch heute als eine rätselhafte Persönlichkeit. Von seinem Leben ist uns nur wenig bekannt. Sogar sein Sterbedatum ist ungewiss. Bardare war im Schulwesen tätig und als Literat bekannt. Neben seiner Mitarbeit mit Cammarano schrieb er einige heute vergessene Libretti für Komponisten, die für die neapolitanischen Theater arbeiteten und sich nur auf lokaler Ebene behaupten konnten wie z. B. Giuseppe Lillo, Gaetano Braga und Vincenzo Fioravanti. 1853 adaptierte er das Libretto zu Verdis „Rigoletto“ und passte es den Anforderungen der neapolitanischen Zensur an. In dieser textlichen Neufassung wurde Verdis Meisterwerk im Teatro San Carlo unter dem Titel „Clara di Pert“ aufgeführt.



KÜNSTLERBIOGRAPHIEN



KAREL DRGAC
(Regie, Bühnenbild)

wurde in Tschechien geboren und lebt seit 1979 in Wien. Er studierte Opernregie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Als Regieassistent von Jean-Pierre Ponnelle sammelte er reiche Erfahrung, war Abendspielleiter am Opernhaus Graz und wirkte als Dozent für Opernregie am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Von 1990-1995 leitete er die Staatsoper Prag, die unter seiner Direktion eine neue Ära erlebte. In dieser Zeit gründete er auch den Wagner-Verband Prag, dessen Präsident er ist. Neben seiner Tätigkeit als Direktor führten ihn zahlreiche Regiearbeiten nach Deutschland, Spanien, die Schweiz, die USA, Monte Carlo und nach Toronto. Zu seinen Inszenierungen gehören neben dem Standard-Repertoire auch wichtige Opern des 20. Jhdts., wie Krasas „Verlobung im Traum“, die er in Washington D.C. und am Nationaltheater Mannheim inszenierte. Er leitet die Janáček Oper des Nationaltheaters Brno.



IVAN PARIK
(Musikalische Gesamtleitung)

wurde in Prag geboren. Er studierte in seiner Heimatstadt sowie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien bei Hans Swarowsky. Sein Debüt als Dirigent erfolgte 1972 mit „Hoffmanns Erzählungen“ am Nationaltheater Prag. 1984 erhielt er ein Engagement an die Wiener Volksoper. Als Opernchef wirkte er von 1988-1992 an den Opernhäusern von Pilsen und Ostrava. Von 1992-1995 war er Chefdirigent am Stadttheater Klagenfurt. Neben seiner Professur an der Universität für Musik in Wien ist Ivan Parik Gastdirigent an der Staatsoper Prag (u.a. Einstudierung von Wagners „Rienzi“ sowie der tschechischen Erstaufführung von Gottfried von Einems „Der Prozeß“) und am Nationaltheater Brunn, wo er im Mai 2002 eine vielbeachtete Inszenierung von Korngolds „Toter Stadt“ dirigierte. Zahlreiche Konzertverpflichtungen in ganz Europa ergänzen seine Operntätigkeit, ebenso wie Platten-, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen.



LUCA DE MARCHI
(Assistent des Dirigenten und
Musikalische Einstudierung)

Er erhielt seine musikalische Ausbildung in Venedig und am Mozarteum Salzburg bei Michael Gielen. Nach seinen ersten Engagements in Darmstadt und Prag, begann er seine freischaffende Tätigkeit als Assistent und Korrepetitor an Opernhäusern und Festspielen in Italien (Mailänder Scala, Bologna, Ferrara), Österreich, (Bregenzer Festspiele), Deutschland, Frankreich, Spanien, Norwegen und in der Schweiz unter Dirigenten wie Abbado, Muti und Sawallisch. Von 2000 bis 2002 war er musikalischer Assistent und Korrepetitor an der Wiener Staatsoper, mit der er in Japan unter Giuseppe Sinopoli gastierte. In Salzburg assistierte er Grace Bumbry bei ihrer Meisterklasse. Als Dirigent debütierte er 1989 in Padua und trat auch in Treviso und Verona auf. Er arbeitet mit den Prager Symphonikern-FOK, dem Orchestra di Padova e del Veneto und dem National Taiwan Symphony Orchestra zusammen. Er gründete das Orchestra MFI, das er bei Opern- und Konzertaufführungen leitete. Für das japanische Fernsehen nahm er eine Mozart Produktion und zwei Konzerte aus dem Teatro Olimpico in Vicenza auf. Zu seinen nächsten Engagements zählt eine Produktion von „Madama Butterfly“ in Seoul.



MICHELE KALMADI

(Graf von Luna)

Er schloss sein Gesangsstudium an der Musikakademie „G. Dima“ in Cluj Napoca ab und erhielt sein Diplom mit Auszeichnung für die Titelrolle in Verdis „Nabucco“.

Sein Repertoire umfasst die wichtigsten Baritonrollen: Nabucco, Macbeth, Rigoletto, Ford, Don Giovanni, Graf von Luna, Renato, G. Germont, Posa, Don Carlo („La forza del destino“), Amonasro, Barnaba, Holländer, Blaubart, Basilio („La fiamma“), Enrico Ashton, Jochanaan...

Nach seinem Debüt im Theater „G. Verdi“ (Triest), mit der Titelrolle in Verdis „Nabucco“, unter Piergiorgio Morandi sang er im Festspielhaus Salzburg, in Edinburg, Bordeaux, Leipzig, Wiesbaden, Düsseldorf, Valencia, Schwerin, Montpellier, Glasgow, Warschau, Neapel, Rom, Athen, Wrocław, Düsseldorf, Antwerpen, Rotterdam, Savonlinna, bei den Xantener Festspielen... Er gab Konzerte und Liederabende in Manchester, Prag, Sao Paulo, Minneapolis, Perth, London, München, Madrid, Antwerpen, Zürich...

Er hat zahlreiche CDs aufgenommen, z.B. Nabucco, Lodoletta, Ein Deutsches Requiem, Bánk Bán, Verdi-Lieder, Herzog Blaubarts Burg. Seine Filme: Verdis „La Traviata“ (Germont)-DVD für UNESCO (Regie: Gianfranco De Bosio), und Verdis „Nabucco“ (Titelpartie)-DVD-Niederland „Companions Opera“, Regie: Bernard Broca.



YURI NECHAEV

(Graf von Luna)

Der ukrainische Bass trat noch während seines Studiums als Aleko und Nilakantha (Delibes: „Lakme“) auf. 1988 schloss er sein Gesangsstudium am Konservatorium in Moskau ab. Er wurde am Bolschoi-Theater engagiert: Hier war er u. a. als Tomsy („Pique Dame“) und Tonio („Pagliacci“), Varyag („Mlada“), Andrei Shchelkalov („Boris Godunov“), Prinz Igor, Lanciotto Malatesta („Francesca da Rimini“), Germont, Falstaff, Scarpia zu hören. Er sang auch in Paris („Eugen Onegin“, Opéra-Comique, 1987), Mailand („Mazeppa“, La Scala, 1999 unter Mstislav Rostropowitsch), Toronto („Il Tabarro“, „Cavalleria rusticana“), Palermo („Troubadour“), Cardiff, Bonn, Detroit, Norfolk, Amsterdam, Buenos Aires.

1995-2000 sang er als Gast in der Oper St. Gallen, wo er Ezio („Attila“), Rigoletto, Posa und Escamillo sang. Er nahm an Festspielen in Split und Miskolc teil und gab mehrere Solokonzerte. 2002 trat er als Mandarin („Turandot“) am Opéra National de Paris und als Shchelkalov („Boris Godunov“) in der Mailänder Scala unter der Leitung von V. Gergiev auf. 2004 sang er Rangoni („Boris Godunov“) unter der Leitung von S. Bychkov und Jletzki („Pique Dame“) am Metropolitan Opera House.



SZILVIA RÁLIK

(Leonora)

Nach dem Gesangsstudium in ihrer Heimatstadt Békéscsaba sowie in Szeged war die ungarische Sopranistin als Pädagogin tätig. 2000 gewann sie den ersten Preis beim Simándy Gesangswettbewerb.

In den folgenden Jahren tritt sie regelmäßig im Nationaltheater Szeged auf („Simon Boccanegra“, „Der feurige Engel“). 2001 gab sie ihr Debüt an der Budapester Staatsoper als Stimme des Waldvogels („Siegfried“). Als Mitglied desselben Opernhaus sang sie u. a. die Erste Dame, Alice Ford, Lady Macbeth, Lisa („Pique Dame“), Eva Pogner („Meistersinger“), Salome, Norma, Donna Elvira. 2004 verkörperte sie die Odabella („Attila“) bei den Budapester Sommerfestspielen.

2005 sang sie Tosca, Abigaille, Judit („Herzog Blaubarts Burg“), Elettra („Idomeneo“), Eötvös' „Balkon“ und Lloyd Webbers „Requiem“.

Mit den Hauptrollen aus Operetten wie „Die Csárdásfürstin“, „Gräfin Mariza“, „Zigeunerliebe“ gastierte sie in Ungarn, Deutschland, Österreich, Denmark, Luxemburg, in den Niederlanden und in der Schweiz.



ANDA-LOUISE BOGZA

(Leonora)

Gastspielverpflichtungen führen Anda-Louise Bogza an renommierte Opernhäuser in Europa und Übersee. Vor allem als AIDA reüssierte sie an der Wiener Staatsoper, der Berliner Staatsoper und der Deutschen Oper Berlin sowie an der Oper Leipzig; als TOSCA war sie beim Maggio Musicale Fiorentino und an der Bayerischen Staatsoper München (mit Maestro Zubin Mehta), an der Oper Frankfurt, an der Opéra National de Bordeaux, an der New Israeli Opera Tel Aviv, an den Nationalopern in Bratislava und Bukarest und in Japan erfolgreich, als Katja Kabanova in der Santory Hall Tokyo und an der Janacek Oper in Brünn und als DONNA ANNA an der Opéra de Marseille. 2005 machte sie ihr erfolgreiches Debüt an der Opéra National de Paris Bastille als FREMDE FÜRSTIN in „Rusalka“.

Zu ihren meistgesungenen Rollen zählt die gebürtige Rumänin auch die LEONORA (Il Trovatore), die sie an der Hamburgischen Staatsoper, der Staatsoper Budapest, der Königlichen Oper Kopenhagen, am Teatro de la Maestranza Sevilla, beim Luglio Musicale Trapanese /Italien und in den USA sang und für die Gesamtaufnahme bei ARTE NOVA Classics mit dem Dirigenten Ivan Anguelov einspielte. Bei Arte Nova erschien ebenfalls ihr Portrait mit italienischen Arien und bei Decca, Der Sarlatan' von Pavel Haas.

Anda-Louise Bogza studierte am George Enescu Konservatorium und der Musikakademie in Bukarest (Klavier und Gesang). Nachdem sie dort ihr Diplom

für Gesang und Cembalo mit Auszeichnung erhielt, kam sie an die Musikakademie in Prag, die sie ebenfalls mit Diplom abschloss.

Erste Engagements erhielt die junge Sopranistin an der Staatsoper und der Nationaloper Prag, Opernhäuser denen Anda-Louise Bogza auch heute noch verbunden und in zahlreichen Rollen zu erleben ist, wie u.a. als Jenufa, Katja Kabanova, Sina (Hans Krása „Verlobung im Traum“), Donna Anna (mit der sie auch auf einer Tournee des Nationaltheaters Prag in Japan sehr erfolgreich war), Leonora („Il Trovatore“), Aida, Tosca, Giorgetta, Amelia, Elisabetta („Don Carlo“), Lisa („Pique Dame“).

1994 gewann sie den 1. Preis sowie den Publikumspreis beim Internationalen Gesangswettbewerb in Wien.

Unter den Konzertverpflichtungen der Sopranistin sind vor allem ihre Auftritte zu nennen im Musikvereinsaal Wien (Haydn – Jahreszeiten, Schubert, Verdi-Requiem), in der Royal Albert Hall London (Dvorak), im Brucknerhaus Linz (Janacek- Glagolithische Messe), in der Jahrhunderthalle Frankfurt, im Aalto Theater Essen, im Châtelet Paris, am Opernhaus Nizza, im Amphitheater Madrid, in Bukarest, in der National Concert Hall Dublin, in Prag, Istanbul, Tokyo, Taipei,... mit namhaften Orchestern wie u.a. der Tschechischen Philharmonie Prag, dem BBC Orchestra London, den Stuttgarter Philharmonikern oder dem Gewandhausorchester Leipzig.



PATRIZIA PATELMO

(Azucena)

Die italienische Mezzosopranistin hat sich als eine temperamentvolle Interpretin von Azucena und Amneris erwiesen. 2006 wurde sie als Azucena bei den Bregenzer Festspielen gefeiert. Diese Rolle hatte sie vorher an der Deutschen Oper Berlin, bei den Opernfestspielen in Heidenheim und an der Connecticut Opera gesungen.

Sie ist auch eine hervorragende Amneris: In dieser Rolle ist sie u. a. in Madrid, Portsmouth, Heidenheim und Connecticut aufgetreten. Als Ulrica hat sie an der Florida Grand Opera sowie in Parma, Venedig, Metz und Bogota große Erfolge geerntet. Zu ihren größten Erfolgen zählen „Il tabarro“ in Mailand unter der Leitung von R. Chailly und „Il matrimonio segreto“ in Zürich.

Sie sang auch in Parma (Ortrud), Bergamo (Margarita aus den „Vier Grobianen“), Novara (Beppe aus „L'amico Fritz“), Turin (Hexe aus „Hänsel und Gretel“, Sara aus „Roberto Devereux“) sowie in Bologna, Neapel, Lecce, Cagliari, Catania, Cremona, Como, Triest, Teneriffa und an der Accademia di Santa Cecilia in Rom.



BERNADETTE WIEDEMANN
(Azucena)

Der ungarische Mezzosopran schloss ihr Gesangsstudium an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest ab. Sie nahm an mehreren Gesangswettbewerben teil und erhielt den ersten Preis in Karlovy Vary sowie den dritten Preis in Rom.

Seit 1993 ist sie an der Staatsoper in Budapest engagiert. Sie nahm u. a. an Gastspielen in Sao Paolo, Japan und in vielen europäischen Städten teil und arbeitete mit Künstlern wie José Carreras, Jefim Meizel, Jurij Simonov, Ira Levin, Rico Sacconi und Pier Giorgio Morandi zusammen.

Zu ihren meistgesungenen Rollen zählen: Judit („Herzog Blaubarts Burg“), Mercedes („Carmen“), La Cieca („La Gioconda“), Azucena („Il Trovatore“), Ulrica („Un ballo in maschera“), Eboli („Don Carlos“), Mrs. Quickly („Falstaff“), Amneris („Aida“), Suzuki („Madama Butterfly“), Erda („Das Rheingold“), Örzse („Háry János“), Gertrudis („Bánk bán“). Sie ist eine geschätzte Interpretin von sakralen Werken und Liedern, u. a. von Bach, Kodály, Mahler, Mozart, Rossini und Verdi. Sie ist Siegerin des Franz-Liszt-Preises 2006.



JINDŘIŠKA RAINEROVÁ
(Azucena)

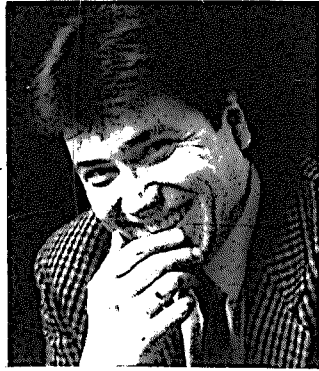
Die tschechische Mezzosopranistin besuchte die pädagogische Fakultät in Ústí nad Labem und studierte Gesang bei Prof. J. Švábová. Sie war im Opernensemble des Theaters in Ústí nad Labem und seit 1983 in Liberec, wo sie z. B. Carmen, Mignon, Fenena, Azucena, Ulrica und Laura sang. Seit 1992 ist sie am Nationaltheater Prag engagiert und ist Mitglied des Ensembles der Staatsoper Prag, wo sie u. a. Adriano, Ulrica, Azucena, Amneris, Eboli, Ortrud, Küsterin, Fremde Fürstin und Hexe sang. 1999 trat sie mit dem Nationaltheater Prag auf und wurde dort zum fixen Gast mit den Rollen Preziosilla, Küsterin, Fremde Fürstin, Hexe, Milada, Ludmilla und Hata. Ein großer Erfolg war die Tournee des Nationaltheaters Prag in Hong Kong, Tokio und Lissabon mit der Rolle der Küsterin. Sie sang oft für den Prager Frühling (Mahlers 8. Symphonie, Beethovens 9. Symphonie und die „Heilige Ludmilla“ von Antonin Dvořák). Sie arbeitet mit vielen namhaften Dirigenten wie z. B. Jiří Belohlávek, Jiří Kout und Gerd Albrecht zusammen. Sie absolviert Konzerte in Skandinavien, Israel und Australien.



JITKA SAPARA-FISCHEROVÁ
(Azucena)

Sie studierte an der Musikfakultät der Hochschule der musischen Künste in Bratislava und gewann den 1. Preis und den Preis für die beste Liederinterpretation beim M. Schneider Trnavský-Wettbewerb in Trnava. Sie wurde Solistin des Kammerensembles der vorbarocken und barocken Musik „Musica Aeterna“ der Slowakischen Philharmonie in Bratislava. 1986 war sie Finalistin beim A. Dvořák-Gesangswettbewerb in Karlovy Vary. 1986 unterzeichnete sie ihr Engagement als Solistin am Slowakischen Nationaltheaters, dem sie noch heute verbunden ist. Hier und in anderen Theatern nahm sie an über 50 Premieren teil. 1994 wurde sie am Opernhaus Zürich engagiert. 1999 nahm sie an einer Japan-Tournee teil und sang 12 „Carmen“-Vorstellungen. 2000 und 2001 war sie zu Gast in der Volksoper Wien als Mrs. Quickly („Falstaff“). Sie arbeitete mit der Slowakischen Philharmonie in Bratislava und Košice sowie mit der Kammeroper von Bratislava zusammen.

Zu ihrem Repertoire gehören u. a.: Azucena, Amneris, Eboli, Ulrica, Maddalena, Fenena, Preziosilla, Quickly, Federica, Carmen, Charlotte, Ježibaba, Nicklausse sowie zahlreiche Kantaten und Oratorien.



JÁNOS BÁNDI

(Manrico)

Noch während seines Studiums trat der ungarische Tenor an der Staatsoper Budapest auf. 1983 erhielt er den 1. Preis beim Gesangswettbewerb des belgischen Radios und Fernsehens. Am Anfang seiner Karriere konzentrierte er sich auf das lyrische Fach (Tamino, Ferrando, Don Ottavio, Belmonte, Ramiro, Almaviva, Werther, Alfredo, Fenton, Duca di Mantova, Ernesto, Lenski). Im Wexford Festival sang er die Rolle des Claudio bei der Wiederbelebung der Rarität „Elisa e Claudio“ von Mercadante.

In den letzten Jahren sang er in fast allen europäischen Ländern sowie in Asien und Australien. Als Gast trat er oft an der Staatsoper Prag auf. Tourneen führten ihn nach Italien und Deutschland. Er widmete sich hauptsächlich romantischen Rollen wie z. B. Des Grieux, Calaf und Roberto („Le Villi“). Er ist auch ein geschätzter Interpret von Oratorien und symphonischen Werken (Mahlers 8. Symphonie in Prag, Sofia und Barcelona: Händels „Messias“ in Solothurn, Verdis „Requiem“ in Dortmund, Liszts „Kantate Nr. 1“ in Bonn, Dvořáks „Stabat Mater“ in Braunschweig, Beethovens 9. Symphonie in Linz und Kanada). Er nahm an zahlreichen CD-Einspielungen und Fernsehaufnahmen teil.



ERNESTO GRISALES

(Manrico)

Der aus Kolumbien stammende Tenor wuchs in Spanien auf und studierte am Konservatorium in Madrid. Er ist Preisträger zahlreicher Wettbewerbe (u. a. „Francisco Viñas“, „Mario Del Monaco“) und konnte dadurch eine internationale Karriere starten. Engagements führten ihn u. a. an die Opernhäuser in Mannheim, Innsbruck, Klagenfurt, Rom, Toulouse, Venedig, Leipzig, Stockholm, Budapest und Marseille. Er sang auch bei den Festspielen in Verona, Avenches und Torre del Lago. An der Seite von Michèle Crider absolvierte er eine erfolgreiche Deutschland-Tournee.

Sein Repertoire umfasst Rollen wie Radames, Manrico, Des Grieux, Don José, Cavaradossi, Pinkerton (mit Anna Tomowa-Sintow an der Deutschen Oper Berlin), Canio, Macduff, Pollione, Turiddu, Ernani. Er ist besonders gefragt als Calaf.



GEORGE ONIANI

(Manrico)

Er absolvierte seinen Gesangunterricht am Staatskonservatorium in Tbilisi. 1998 - 2001 war er Solist der Staatsoper in Tbilisi, wo er u. a. als Alfredo, Duca und Cavaradossi zu hören war. Er trat in Konzerten in Deutschland, Schweiz, Frankreich, Spanien, Italien, Dänemark, Japan, etc. auf. Er perfektionierte sich bei Meisterkursen in München und Mailand (Accademia alla Scala - Prof. L. Gencer, L. Serra, L. Alva).

Als Preisträger internationaler Gesangswettbewerbe begann er seine internationale Karriere. Zu seinen Auftritten zählen: Don José (Musica Riva Festival, Tbilisi Music Festival, Trapani), Riccardo / „Oberto conte di San Bonifacio“ (Teatro alla Scala, Teatro Carlo Felice Genova), Arrigo / „I vespri siciliani“ (Busseto, Ravenna), Ugo / „Ugo, conte di Parigi“ (Teatro alla Scala, Bergamo, Catania), Turiddu / „Cavalleria rusticana“ (Brescia, Cremona, Pavia, Mantova), Riccardo (Rio de Janeiro, Staatstheater Tbilisi), Roberto / Le Villi (Zempleni Festival, Ungarn), Ugo / „Parisina“ (Bergamo), Radames (Staatstheater Tbilisi, Staatstheater Kazan), Verdi Requiem (Mexico City), Pinkerton (Staatstheater Astana, Kazachstan), Don Carlo (Staatstheater Tbilisi), Manrico (Staatstheater Tbilisi, Dalhalla Opera Festival - Schweden, Staatstheater Kazan, Niederlande-Tour), Rodolfo (Vilnius Opera), etc.



PETER SVENSSON

(*Manrico, Ruiz*)

Der Wiener Tenor begann seine Sängergelaufbahn als Mitglied der Wiener Sängerknaben und schloss sein Studium an der Musikhochschule in Wien mit Auszeichnung ab. Zu seinen Lehrern zählten Fritz Uhl und James King.

Von Claudio Abbado entdeckt, kam er 1989-91 an die Wiener Staatsoper. 1991 gewann er den Birgit Nilsson-Preis beim internationalen Richard Tauber-Wettbewerb in London und erhielt 1992 das Stipendium der Richard Wagner-Gesellschaft.

Er ist auf vielen Bühnen und Konzertpodien aufgetreten: La Scala, Paris, Hamburg, Prag, Dresden, Bilbao, Köln, Rom, Leipzig, Barcelona, Genf, Stuttgart, Hannover, Bologna, Madrid, Las Palmas, Tokyo, Berlin. Er hat mit namhaften Dirigenten wie Marc Albrecht, James Conlon, John Eliot Gardiner, Daniele Gatti, Leopold Hager, Armin Jordan, Vladimir Jurowski, Sir Charles Mackerras, Donald Runnicles, Sir Georg Solti, Horst Stein und Lothar Zagrosek zusammengearbeitet.

In seinem Repertoire befinden sich hauptsächlich Partien des dramatischen, überwiegend deutschen Tenorfachs (Florestan, Bacchus, Max, Pedro, Hermann, Rienzi, Erik, Tannhäuser, Siegmund, beide Siegfriede, Tristan).



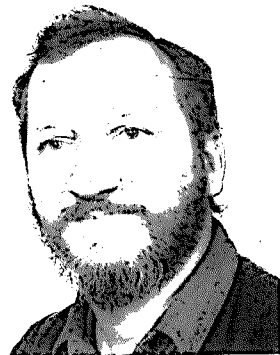
MARTIN GURBAL

(*Ferrando*)

In der Slowakei geboren, besuchte er das Konservatorium in Košice. Er war Preisträger beim internationalen Gesangswettbewerb in Trnava (1994), beim A. Dvořák-Gesangswettbewerb in Karlovy Vary (1996) und beim Lucia Popp-Gesangswettbewerb in Bratislava (1999). 2004 war er Finalist beim Moniuszko-Gesangswettbewerb in Warschau. Seit 1995 tritt er im Opernhaus in Košice auf, seit 2001 auch im Opernhaus in Ostrava. Er gastierte in Brno, Bratislava, Miskolc, Olomouc, Opava, in České Budějovice sowie in der Krakauer Kammeroper.

Sein Repertoire umfasst ungefähr 25 Bassrollen, u. a. Sarastro, Bartolo, Don Alfonso, Komtur, Don Pasquale, Basilio ("Il barbiere di Siviglia"), Zaccaria, Banco, Ramfis, Sparafucile, Monterone, Mefisto, Gremin, Kecal, Wassermann ("Rusalka"), Blaubart. Als Konzertsänger ist er mit den philharmonischen Orchestern aus Bratislava, Budapest, Miskolc und Košice sowie mit den Kammerorchestern aus Žilina, Brno, Ostrava, Olomouc, mit der Prager Kammerphilharmonie aufgetreten.

Auslandsauftritte brachten ihn nach Österreich, Deutschland, Malta, Großbritannien und in die Schweiz. Sein Konzertrepertoire umfasst u. a. Verdis Requiem, Janáčeks Glagolitische Messe, Mascagnis Messa di Gloria sowie Werke von Mozart und Haydn.



BOGDAN KUROWSKI

(*Ferrando*)

Nach seinem Studium an der Musikakademie in Warschau debütierte der polnische Bass 1982 im Großen Theater Warschau in der Rolle des Don Alfonso.

In der Saison 1983/84 war er Solist im Bromberger Operntheater und in der Schlesiischen Oper. 1991/95 ist er regelmäßig in der Kammeroper Warschau aufgetreten. 1991 trat er in der Wiener Kammeroper auf, mit der er eine Tournee in Japan und Korea absolvierte. 1993/95 war er im Großen Theater Łódź und danach im Großen Theater Posen engagiert. Seit 2003 ist er Mitglied des Ostrava Narodni Divadlo und arbeitet mit den Opernhäusern in Krakau, Breslau und Stettin zusammen. Im Ausland ist er in Konzertsälen in München, Berlin, Manchester und Glasgow sowie in den Opernhäusern in Modena, Madrid, Sevilla, Barcelona, Brno, Prag und Lvov aufgetreten.

Sein Repertoire umfasst zahlreiche Oratorien und Lieder sowie über 60 Opern- und Operettenrollen, u. a. Zaccaria, Filippo II, Attila, Silva, Orovoso, Don Pasquale, Dulcamara, Don Basilio, Sarastro, Osmin, Don Alfonso, Leporello, Daland, Gremin, Boris Godunov, Waarlam, Aleko, Koloman Zsupán.



MARGRET CAHN

(Ines)

Die niederländische Mezzosopranistin absolvierte ihre Ausbildung am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam und an der Wiener Musikuniversität. Sofort nach ihrem Studium wurde sie an das Grazer Opernhaus engagiert, wo sie als "Cherubino"/Le Nozze di Figaro große Erfolge feierte. Es folgten Auftritte an der Wiener Staatsoper, wie z.B. als "Marie"/Der Rattenfänger von F. Cerha. Zu ihren weiteren Rollen zählen u.a. die "Zerlina"/Don Giovanni, "Hänsel"/Hänsel und Gretel, "Niklausse"/Hoffmanns Erzählungen, "Maddalena"/Rigoletto, "Fenena"/Nabucco, "Despina"/Cosi fan tutte, "Orlowsky"/Fledermaus, "Fjodor"/Boris Godunov und "Schwertleithe"/Walküre. Ihre Interpretation der "Mignon" wurde auf CD festgehalten. Ihre Opern- und Konzertsängertätigkeit führte sie neben vielen europäischen Ländern auch nach Japan. In den letzten Jahren hat sie sich neben ihrer Opernkarriere auch einen Namen als Konzertsängerin in den USA gemacht.



VERONIKA HAJNOVÁ

(Ines)

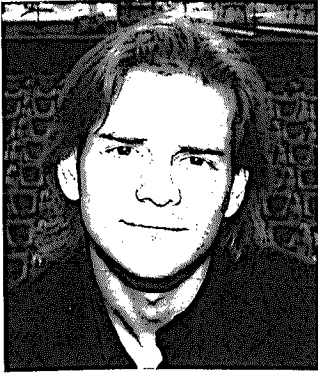
Noch während ihres Studiums am Konservatorium und an der Akademie der Musischen Künste in Bratislava wirkte die Mezzosopranistin im Ensemble des J. K. Tyl Theaters in Pilsen, dem sie 2003-2004 als festes Mitglied verbunden blieb. Sie war Semifinalistin am Belvedere-Wettbewerb in Wien und wurde mit dem CNIPAL Preis ausgezeichnet. Seit 2004 ist sie Solistin an der Staatsoper Prag und ständiger Gast am Nationaltheater Prag. Ihr Repertoire umfasst u. a. folgende Rollen: Carmen, Olga („Eugen Onegin“), Polina („Pique Dame“), Alisa („Lucia di Lammermoor“), Kate (A. Dvorák: „The Devil and the Kate“), Ježibaba („Rusalka“), Charlotte, Annio, Cherubino, Dorabella, Apollo (Mozart: „Apollo and Hyacinthus“), Dalila, Suzuki, Amneris, Mary („Der fliegende Holländer“). Zu ihrem Repertoire gehören auch Sakralwerke wie Bachs „Johannespassion“, Pergolesis „Stabat Mater“, Mozarts „Krönungsmesse“ und „Requiem“, Händels „Messiah“ und Verdis „Requiem“.



ANN LIEBECK

(Ines)

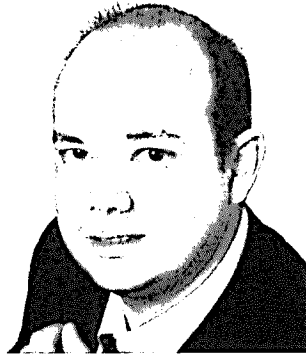
Nach ihrem Studium am Royal College of Music begann sie ihre Karriere an der Wiener Staatsoper (Poussette aus „Manon“, Jessie aus „Mahagonny“, alle hochstimmige Sopranrollen aus „Moses und Aaron“) unter Dirigenten wie Adam Fischer, Horst Stein und Ernst Märzendorfer. In Amerika debütierte sie als Königin der Nacht in Pittsburg. Diese Rolle sang sie auch an der Wiener Volksoper, dem Nationaltheater in Prag, dem Braunschweiger Staatstheater und auf Tourneen in Paris und Spanien auf. Zu ihrem Repertoire gehören u. a. Lucia di Lammermoor, Gilda, Konstanze, Violetta, Zerbinetta, Musetta, Gräfin („Figaros Hochzeit“), Liü. Sie trat u. a. an der Staatsoper in Prag, der English National Opera, der Scottish Opera auf. In Gars am Kamp wurde sie schon als Gilda, Frasquita (2003) und Donna Anna (2005) gefeiert. 2007 verkörperte sie Donna Anna, Violetta, Elettra und Rusalka an der Staatsoper Brunn. In London sang sie Verdis „Requiem“ unter Sir Colin Davis sowie Händels „Messias“ und gab verschiedene Solokonzerte. Sie nahm an CD-Einspielungen sowie an Radio- und Fernsehübertragungen teil.



PAUL MAUFFRAY

(Musikalische Einstudierung)

Der aus New Orleans stammende Dirigent studierte in Deutschland. Neben seiner Stelle am Prager Nationaltheater (1995-97) war er auch Assistent von Sir Charles Mackerras bei Einspielungen von „Katja Kabanova“ und „Rusalka“. Als Dirigierassistent war er bei den Salzburger Festspielen und beim Bard Music Festival in New York tätig. 2001-02 gastierte er als Dirigent im Augsburg und Lyon. Neben Engagements in Flensburg („Così fan tutte“) und El Paso („Faust“) dirigierte er Orchesterkonzerte in der gesamten Tschechischen Republik: Hier wurde ihm die musikalische Leitung bei einer Aufnahme von Opernarien anvertraut. 2005 übernahm er eine Aufführung von Strawinskys „Le sacre du printemps“ mit der Brünner Philharmonie. Danach leitete er dasselbe Orchester bei Mozarts „Requiem“. In der letzten Saison arbeitete er als Gastdirigent bzw. Studienleiter mit der Slowakischen Philharmonie in Bratislava, dem Staatlichen Kammerorchester Zilina und dem Brünner Nationaltheater zusammen. 2007 erhielt er den 2. Preis beim Internationalen Bartók Opern-Dirigentenwettbewerb und dirigierte zwei Vorstellungen von Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“.



ALESSANDRO PAGLIAZZI

(Musikalische Einstudierung, Dirigent)

Er absolvierte sein Klavierstudium in Ferrara mit Auszeichnung. Als Solist und Opernbegleiter arbeitete er in Florenz, Ferrara, Parma, Faenza, Piombino, Wien, Genf, Basel und Neuchatel. Er begleitete prominente Sänger in Recitals. In Florenz wirkte er als Chordirigent. Er besuchte einen Chorleitung-Meisterkurs bei Roberto Gabbiani (Chormeister der Mailänder Scala und Santa Cecilia in Rom). Sein Dirigierstudium Wiener Konservatorium schloss er mit Auszeichnung ab. Er besuchte Dirigiermeisterkurse bei Ervin Acél und Vladimir Fedosejev und arbeitete mit I. Parik, M. Soustrot und A. Vedernikov zusammen. Er leitete u. a. die „Dinu Lipatti“ Staatsphilharmonie, das „Savaria Symphony Orchestra“, das „ÖJAB Kammerorchester“ (Konzerthaus Wien), das „Bolshoi Symphonieorchester“, die „St. Petersburger Akademische Staatskapelle“, die „Youth National Philharmonic of Russia“. Im Opernbereich arbeitete er als Dirigierassistent und Dirigent in Österreich („Barbiere“, „Turandot“, „Carmen“ in Gars am Kamp), Kapstadt („Carmen“, „Aida“), Estland („Tosca“), Norwegen („Traviata“, „Don Giovanni“). Im Bolshoi Theater war er als Chormeister und Assistent des Chefdirigents A. Vedernikov tätig und dirigierte „Turandot“ und „Falstaff“. Er ist Gastdirigent in Litauen (Kauņas Festival mit Liveübertragung im litauischen Fernsehen).



TVRTKO KARLOVIĆ

(Choreinstudierung)

wurde in Sarajewo geboren. Er absolvierte seine Studien in seiner Heimatstadt und in Prag und arbeitete anschließend als Chorleiter am Nationaltheater Sarajewo und an der dortigen Musikakademie. Bis 1996 war er als stellvertretender Chordirektor an der Staatsoper Prag tätig. Neben dieser Funktion gastierte er als Dirigent an diversen Opernhäusern Tschechiens. Darüberhinaus führten ihn zahlreiche Engagements als Opern- und Konzertdirigent durch ganz Europa. Derzeit ist er als Dirigent in Usti nad Labem/Tschechien engagiert. In Gars war er bereits für die Choreinstudierung von „Il Trovatore“, „Carmen“, „Aida“ und „La Traviata“ verantwortlich. Seit 2001 ist er Chefdirigent der Oper in Ausgins am der Elbe.



JOSEF JELÍNEK

(Kostüme)

stammt aus Tschechien und studierte an den Kunsthochschulen in Prag und Pressburg. Er ist Chefkostümbildner der Staatsoper Prag und schuf die Kostüme für über 650 Inszenierungen in Tschechien, Norwegen, Österreich, Deutschland, Slowenien, Slowakei und Spanien. Für die Covent Garden Opera entwarf er die Kostüme für eine vielbeachtete „Salome“-Produktion. Er ist auch als Dozent für die Fächer Kostüm und Szenographie an der Prager Musikakademie tätig. Er schuf Ausstattungen für mehr als 30 Film- und Fernsehproduktionen und über 150 Ballettinszenierungen. Seine Arbeiten wurden mit mehreren internationalen Preisen ausgezeichnet. 2003 erhielt er den „Tschechischen Löwen“ (den begehrtesten Fernsehpreis) und wurde zum Mitglied der Filmakademie ernannt. Zu seinen letzten Arbeiten zählen die Kostüme für eine Neuinszenierung von Wagners „Ring“ an Teatro Colon / Buenos Aires.



KRISTIANA BELCREDI

(Abendspielleitung und Inspizienz)

Kristiana Belcredi wurde in Brno geboren. Nach ihrem Studium am 1. Deutschen Gymnasium in Brno arbeitete sie im Stadttheater Ústí nad Labem als Regieassistentin für „Aida“ und „Die Fledermaus“.

Seit zwei Jahren studiert sie Opernregie an der Janáček-Akademie für Musikkunst in Brno (Klasse der Prof. Alena Vaňáková).

Zu ihren Arbeiten zählen: „Erat unam cantor bonus“ von František Xaver Brixi (Kroměříž 2005), Operation Lišeň (Opernhappening 2005), Benjamin Brittens „The beggar’s Opera“ (Komorní opera JAMU 2006), „Johanes Doktor Faust“ von Josef Berg (Komorní opera JAMU 2006). In Gars am Kamp hat sie schon 2006 an der Produktion „Nabucco“ teilgenommen.

Besuchen Sie unser
Cafe-Restaurant

Sappalot

im Herzen von Gars

Hauptplatz 6 (vis-à-vis vom Kräuterbrunnen)

Wir bieten Ihnen
Internationale Küche,
Nationale Gerichte,
verschiedenste
Salatkreationen,
Mexikanische Gerichte &
Eisspezialitäten.

An Tagen der Vorstellung

IL TROVATORE

haben wir für Sie
unsere Küche
bis 24.00 Uhr geöffnet

Das Sappalotteam freut
sich auf Ihren Besuch.

3571 Gars am Kamp

Telefon: 02985/33199

HOCHRIEGL
Charles Scharif



dem
de

- BUI

- IN

- LAF

- PAHL



dankt

Landeshauptmann Dr. Erwin Pröll für seine grenzenlose Unterstützung der Festspiele,
dem Land und der Kulturabteilung Niederösterreich für die Förderung der Festspiele,
dem Verein zur Förderung der Kultur im mittleren Kamptal
und seinem Obmann Ing. Heribert Reisinger als Veranstalter
für die langjährige gute Zusammenarbeit und seinen unentgeltlichen Einsatz
zum Wohle der Festspiele,
der Marktgemeinde Gars am Kamp, dem gesamten Gemeinderat und
ihrem Bürgermeister Ing. Martin Falk.
Gleichzeitig möchten wir den vielen freiwilligen MitarbeiterInnen sowie den
Freiwilligen Feuerwehren und der Polizei Gars am Kamp für den reibungslosen
Ablauf rund um die Veranstaltung danken.

Unser besonderer Dank gilt auch der Bevölkerung von Gars am Kamp
für die freundliche Aufnahme in ihrer Marktgemeinde.

Zusammenstellung des Programmheftes und unsignierte Kapitel:
DR. SARA TRAMPUZ
Typographie, Druck & Design : SZAFI und K & K-VERLAG



TEXT- UND BILDNACHWEISE:

- BODEN, Julian: *The Operas of Verdi. 2: From Il Trovatore to La Forza del Destino.* London: Cassell, 1978
- CASINI, Claudio: *Verdi.* Milano: Rusconi, 1994
- CSAMPAJ, Attila; HOLLAND Dieter (Hrsg.): *Der Troubadour - Texte, Materialien, Kommentare.*
Mit einem Essay von Karl Schumann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986
- DIAULT, Alain: *Verdi, la musique et le drame.* Paris: Gallimard, 1995
- DER MAUR, Wolf: *Zigeuner. Wanderer zwischen den Welten - überall zuhause - nirgendwo daheim.*
Wien: hpt-Verlagsgesellschaft, 1992
- HOUTTE-HOUSSAT, Jacques: *Troubadours et cours d'amour.* Paris: Presses Universitaires de France, 1971⁴
- *Il mio Verdi: dodici opere di Verdi raccontate dai più grandi interpreti del nostro tempo.*
Roma: Socrates, 2000
- MARROU, Henri-Irénée: *Les troubadours.* Paris: Editions du Seuil, 1971
- MILA, Massimo: *Verdi.* Milano: Rizzoli, 2000
- MILA, Massimo: *Il melodramma di Verdi.* Milano: Feltrinelli, 1960
- PÄCHT, Otto: *Buchmalerei des Mittelalters.* München: Prestel Verlag, 1984
- SCHNITZER, Kurt (Hrsg.): *Giuseppe Verdi. Der Troubadour. Il trovatore.* Zürich (u.a.): Atlantis; Mainz: Schrott, 1999³
- PARAVICINI ALLEMANDI, Agostino: *Les manuscrits enluminés des Comtes et Ducs de Savoie.*
Torino: Umberto Allemandi & C., 2004
- VERDI, Giuseppe: *Il trovatore.* Milano: Ricordi, 1997
- WIERNICKI, Krzysztof: *Nomadi per forza. Storia degli zingari.* Milano: Rusconi, 1997

Sehr geehrte Operngäste,



Wir danken Ihnen für Ihr Kommen und würden uns freuen, Sie auch im nächsten Jahr wieder bei uns begrüßen zu dürfen. Sichern Sie sich rechtzeitig die Plätze Ihrer Wahl, Kartenbestellungen sind ab sofort möglich unter

Tel. 01 - 310 20 26 / Fax 01 - 319 15 86
oder schriftlich an

Opern Air GmbH
Postfach 66, 1091 Wien
E-Mail: opernair@aon.at

Bei Buchungen bis Ende Oktober 2007 erhalten Sie
10% Frühbucherbonus!

GIUSEPPE VERDI

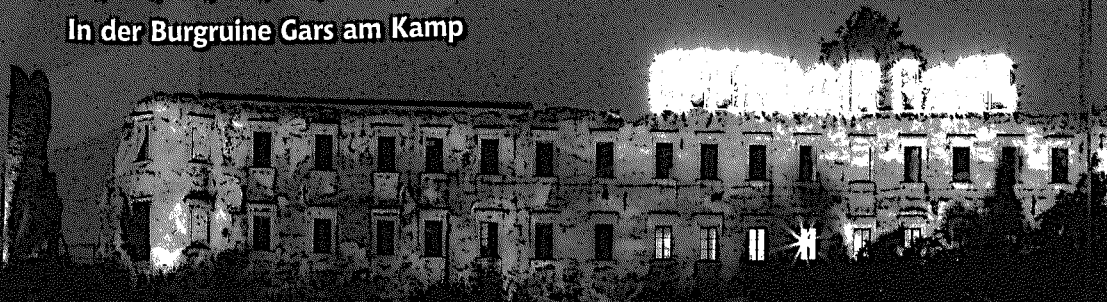
AIDA

PREMIERE: 18. JULI 2008

19., 25., 26., 27. JULI

1., 2., 3., 8., 9., 10., 14., 15., 16. AUGUST

In der Burgruine Gars am Kamp



Besuchen Sie uns
auch auf unserer Homepage

www.opernair.at

FRÜHBÜCHERBONUS -10%
bis 31. Oktober 2007!