Giuseppe Verdi

LA TRAVIATA

SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN 2025

INSERAT

9 Inserate
5 vorne
4 hinten

Giuseppe Verdi

LA TRAVIATA

Konzertante Aufführung

GROSSES FESTSPIELHAUS

Sonntag, 8. Juni, 20:00 Uhr

INSERAT

INSERAT

INSERAT

INSERAT

SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN 2024

Direktorium
Kristina Hammer
Markus Hinterhäuser
Lukas Crepaz

Künstlerische Leitung
Cecilia Bartoli

supported by ROLEX

Cecilia Bartoli

Liebes Publikum!

Nach Rom und Sevilla in vergangenen Jahren setzen wir unsere imaginäre Städtereise im Rahmen der Salzburger Pfingstfestspiele 2025 fort und lassen uns diesmal von den Klängen der Lagunenstadt Venedig verzaubern. Dieser Ort ist das beste Beispiel für ein – zumindest teilweise Realität gewordenes – „Utopia", wie es Thomas Morus 1516 in seinem gleichnamigen Roman beschreibt. Utopisch die Errichtung von Menschenhand einer steinernen, mit den schönsten Kunstwerken der Welt geschmückten Stadt auf unstetem Wasser, das nie ganz bezwungen werden konnte. Utopisch für frühere Jahrhunderte eine Gesellschaftsordnung, trotz oder gerade wegen derer Venedig zur Weltmacht heranwuchs, utopisch offenbar die Hoffnung auf Erhaltung der originalen Substanz und des stolzen Geistes der Stadt angesichts von Massentourismus, Klimawandel und der politischen Herausforderungen im heutigen Europa.

In seiner einmaligen Mischung aus unbeschreiblicher Pracht und allgegenwärtigem Zerfall bildete Venedig über wechselhafte Epochen den Fluchtpunkt für Menschen unterschiedlichster Kulturen – darunter ein unglaubliches Spektrum an auswärtigen Staatsmännern, Denkern, Philosophen, Schriftstellern, Malern, Musikern und Wissenschaftlern –, die die derart wahrgenommene Morbidität als barockes Memento mori deuteten.

Eine solche real-irreale Stadt als Ort der Musik mit einem Zitat Friedrich Nietzsches zu beschreiben, anstatt zum Beispiel mit den Worten eines italienischen Dichters oder Komponisten, macht deshalb Sinn, weil gerade er den Gedanken im einleitenden Prosatext zum *Venedig*-Gedicht 1888 auf den Punkt brachte wie kein anderer: „Wenn ich ein anderes Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig."

Während der Salzburger Pfingstfestspiele 2025 hören Sie Musik aus fünf Jahrhunderten, die in oder für Venedig geschaffen oder aber von Venedig inspiriert wurde. Exemplarisch für das 17. Jahrhundert steht eine Aufführung von Monteverdis *Vespro della Beata Vergine*. Bei jeder Aufführung wird dieses aus zahlreichen, sehr heterogenen Teilen bestehende Werk im Heute neu geschaffen, weil die Interpretinnen und Interpreten grundsätzliche Entscheidungen hinsichtlich Besetzung und Ausführung treffen müssen. Daher wird auch unser Konzert mit Gianluca Capuano, Les Musiciens du Prince – Monaco auf historischen Instrumenten und mit dem Vokalensemble Il Canto di Orfeo in jeder Beziehung zum einmaligen Erlebnis. Gepaart mit Bruno Mantovanis im März 2025 uraufgeführtem Werk nach Rilkes Gedichten *Venezianischer Morgen* und *Spätherbst in Venedig* von 1918 wird diese Spannweite direkt hörbar – oder um es mit Rilke zu sagen: „Reihn / von Spiegelbildern ziehn aus dem Kanale / und sie erinnern an die andern Male" …

Ein Opernpasticcio, das Barrie Kosky zur Musik Antonio Vivaldis kreiert, führt uns ins 18. Jahrhundert. Bevor sich das Copyright als Rechtsbegriff etabliert hatte, bevor gedruckte Noten für viele zugänglich wurden und bevor Aufnahmegeräte erfunden waren, sah man die Wiederverwendung von Musik bestimmter Komponisten in einem neuen Kontext nicht als strafbares Plagiat an, sondern als Kompliment. Dies war der einzige Weg, sie zu erhalten, da jede Musik nach wenigen Aufführungen für immer von den Spielplänen verschwand, also nicht wieder gehört werden konnte. In dieser Tradition ist unser Projekt als große Hommage an den Opernkomponisten Vivaldi zu verstehen.

Giuseppe Verdi erhielt während seines Lebens vermehrt Kompositionsaufträge aus Venedig, wobei die Einstudierungen mit Schwierigkeiten verbunden und die Vorstellungen bei Weitem nicht von Erfolg gekrönt waren. Auch die Uraufführung von *La traviata* am Teatro La Fenice im März 1853 endete mit einem Fiasko. Nichtsdestotrotz habe ich diese Oper in konzertanter Form mit fantastischen Solistinnen und Solisten ausgewählt, um die in oder für Venedig entstandene Musik des 19. Jahrhunderts zu vergegenwärtigen.

Ganz besonders freue ich mich dieses Jahr auf eine von Markus Hinterhäuser konzipierte und interpretierte kammermusikalische Matinee mit Wagners *Wesendonck-Liedern* sowie *.....sofferte onde serene...* von Luigi Nono, mit der wir daran

erinnern, dass Nonos Geburtsstadt Venedig auch im 20. Jahrhundert einige der größten Musiker inspirierte.

50 gemeinsame Jahre verbanden John Neumeier aufs Engste mit dem Hamburg Ballett, das sogar seinen Namen trug. Und sechsmal gastierte die Compagnie in dieser Zeit in Venedig, natürlich im Teatro La Fenice, aber auch auf dem Markusplatz. Ich bin gerührt und geehrt, dass John Neumeier im Rahmen einer groß angelegten Werkschau nach dem Abschluss seiner Intendanz das Ballett *Tod in Venedig* wiederaufnimmt, als Krönung unserer wunderbaren Partnerschaft. Mit Musik von Bach und Wagner zur gleichnamigen Novelle von Thomas Mann, die durch Luchino Viscontis Film weltweite Bekanntheit erlangte, schlägt Neumeier die für ihn so typischen Brücken zwischen Epochen und Kunstsparten. Gerade im Fall von Venedig scheint mir dies ideal.

Ich weiß nicht, inwieweit bekannt ist, dass die erste von einem Theater produzierte Rossini-Oper, *La cambiale di matrimonio*, in Venedig das Licht der Welt erblickte: Die Uraufführung fand am 3. November 1810 im Teatro San Moisè statt. Im Teatro La Fenice wiederum kam am 3. Februar 1823 Rossinis letzte für Italien geschriebene Oper, *Semiramide*, auf die Bühne. Rossini und einem Reigen der schönsten Nummern aus seinen „venezianischen" Opern – wie *L'italiana in Algeri*, *Otello*, *Maometto II* oder *Tancredi* – widmen wir eine abwechslungsreiche Gala bei diesen Pfingstfestspielen.

Cecilia Bartoli

Dear Friends,

After previous sojourns in Rome and Seville, we continue our musical travels during the 2025 Salzburg Whitsun Festival and journey this time to the lagoon city of Venice, where enchanting sounds await us. This place is the closest realization of a 'utopia' as described by Thomas More in his 1516 book of the same name. It was utopian for human labour to raise a city of stone, graced with the world's most beautiful artworks, from changeable waters that could never be truly tamed. When Venice rose to become a world power, it was despite – or possibly even because of – a social order that was uniquely utopian for past centuries. And today it seems utopian to hope that the city's historic structures and proud spirit might be preserved in the face of mass tourism, climate change and the various political challenges confronting European society.

With its unique blend of breathtaking splendour and chronic decay, over the course of its tumultuous history Venice became a place of convergence for people from a wide range of cultures – among them an incredible array of foreign statesmen, thinkers, philosophers, writers, painters, musicians and scientists – for whom the city's morbid character was like a Baroque memento mori.

Though it may seem intuitive to reach for the words of an Italian writer or composer when describing such a city caught between dream and reality as a centre for music, it is fitting to quote Friedrich Nietzsche, in the introductory text to his famous poem *Venedig* (1888), since he expresses it better than anyone else: 'When I seek another word for music, I always find only the word Venice.'

During the 2025 Salzburg Whitsun Festival, you will hear a selection of music spanning five centuries, featuring works that were either written in Venice, created for Venice or inspired by the city. Our benchmark from the 17th century is Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine*, a work made up of numerous and highly contrasting parts. The performance in Salzburg will, like every performance before it, recreate the work anew in the present day, as the players and singers must make critical decisions about the instrumental forces and interpretation. Our concert is conducted by Gianluca Capuano with Les Musiciens du Prince – Monaco on historical instruments and the vocal ensemble Il Canto di Orfeo, therefore promising a unique experience in every respect. When paired with Bruno Mantovani's new work based on Rilke's 1918 poems *Venezianischer Morgen* (Venetian Morning) and *Spätherbst in Venedig* (Late Autumn in Venice), premiered in March 2025, this bridge across the centuries can be perceived very clearly; or, to put it in Rilke's own words: 'reflections drawn from the canal in rows –/ reminding her of shimmering days like those'.

The music of Antonio Vivaldi, as repurposed in an operatic pasticcio to be created by Barrie Kosky, takes us back to the 18th century. Before copyright was established as a legal concept, before sheet music became widely accessible, and long before recording devices were invented, the reuse of music by different composers in new contexts was not seen as an illicit act of plagiarism, but as a compliment. This was the only way to preserve it, as every piece of music would otherwise disappear from the repertory after only a few performances and not be readily heard again. In taking up this tradition, our project serves as a great homage to Vivaldi the opera composer.

Throughout his life, Giuseppe Verdi received more and more commissions from Venice, though the rehearsals were fraught with difficulties and the performances were often far from successful. One such fiasco was the world premiere of *La traviata* at the Teatro La Fenice in March 1853. As it remains nevertheless a choice example of the 19th-century music created in or for Venice, I have programmed this opera as a concert performance with a cast of fantastic soloists.

This year, I am especially looking forward to a chamber-music matinee conceived by Markus Hinterhäuser, who also performs, which will feature Wagner's *Wesendonck Lieder* as well as *.....sofferte onde serene...* by Luigi Nono, with the latter providing a reminder that Nono's native city of Venice also inspired some of the greatest musicians of the 20th century.

John Neumeier was synonymous with the Hamburg Ballet for 50 years: an artistic symbiosis so close that the company even bare his name. During this time, Neumeier's dancers performed six times in Venice; at the Teatro La Fenice, of course, but also in the Piazza San Marco. I am touched and honoured that John Neumeier is reviving the ballet *Death in Venice*, as part of an extensive retrospective marking the end of his artistic directorship. This will put the crowning touch on our wonderful artistic partnership. In this adaptation of Thomas Mann's novella, which gained worldwide fame through Visconti's film, Neumeier draws on music by Bach and Wagner to build the bridges between eras and art forms that are so characteristic of his work. In the case of Venice, this strikes me as exactly the right approach to the myth of this city.

I don't know how widely known it is that the first Rossini opera produced by a theatre, *La cambiale di matrimonio*, was unveiled in Venice, where the world premiere took place on 3 November 1810 at the Teatro San Moisè. And there is another Venetian connection: *Semiramide*, Rossini's last opera to be premiered in Italy, was first performed at the Teatro La Fenice on 3 February 1823. On Whit Monday, we will dedicate a gala to Rossini and present a selection of the most beautiful numbers from his 'Venetian' operas, such as *L'italiana in Algeri*, *Otello*, *Maometto II* and *Tancredi*.

Cecilia Bartoli

Pedro Beriso oder Jory Vinikour Studienleitung / Korrepetition
Konrad Kuhn, David Treffinger Redaktion Übertitel
Kenneth Chalmers Englische Übersetzung Übertitel
Klaus Eibensteiner Übertitelinspizienz
Catherine Schumann Inspizienz
Silke Klosa, Sybille Ridder und Team Maske
Denise Duijts und Team Künstlergarderobe

Das italienische Libretto und eine deutsche Übersetzung stehen Ihnen unter folgendem Link bzw. QR-Code zum Download zur Verfügung.
The Italian libretto and a German translation are available to download using the following link or QR code.

https://www.salzburgfestival.at/l/une-folle-journee.pdf
Password: WM1756

Die Möglichkeit des Text-Downloads ist ausschließlich zum privaten Gebrauch der Person gedacht, die auch das Programmbuch erworben hat. Jegliche Weitergabe ist ausnahmslos untersagt. · *The texts may be downloaded for private use only, by the person who has also purchased the programme. Any distribution or reproduction is prohibited without exception.*

Giuseppe Verdi (1813–1901)

LA TRAVIATA

Oper in drei Akten (1853)

Libretto von Francesco Maria Piave
nach dem Roman *La Dame aux camélias* (1848) von Alexandre Dumas d. J.

Massimo Zanetti Musikalische Leitung

Nadine Sierra Violetta Valéry
Piotr Beczała Alfredo Germont
Luca Salsi Giorgio Germont
Štěpánka Pučálková Flora Bervoix
Federica Spatola* Annina
Alejandro Del Angel Gastone, Vicomte de Letorières
Milan Siljanov Baron Douphol
Andrew Moore Marquis d'Obigny
Francesco Milanese Doktor Grenvil
Vincenzo Di Nocera* Giuseppe
Vincenzo Cristofoli* Ein Diener Floras
Paolo Marchini* Ein Dienstbote

Chœur de l'Opéra de Monte-Carlo
Stefano Visconti Choreinstudierung

Mozarteumorchester Salzburg

* Mitglieder des Chœur de l'Opéra de Monte-Carlo

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln ·
Pause nach dem ersten Bild des zweiten Aktes
Sung in Italian with German and English surtitles · Interval after Act II, Scene 1

Luigi Caputo, xxx

Handlung

ERSTER AKT

Ein Salon im Haus von Violetta Valéry in Paris
Die Kurtisane Violetta Valéry gibt eine Gesellschaft. Unter den Gästen befinden sich ihr Beschützer Baron Douphol, ihre Freundin Flora Bervoix, ebenfalls eine Kurtisane, und der junge Aristokrat Gastone de Letorières. Gastone stellt Violetta seinen Freund Alfredo Germont vor und berichtet, dass Alfredo während Violettas kürzlicher Erkrankung täglich zu ihrem Haus gekommen ist, um sich nach ihrem Befinden zu erkundigen. Violetta ist gerührt. Sie und Alfredo singen ein Trinklied und stoßen gemeinsam auf Wein und Vergnügen an. Die Gäste begeben sich in einen anliegenden Saal, um zu tanzen, Violetta aber wird von einer plötzlichen Schwäche befallen und bleibt mit Alfredo im Salon. Er warnt sie, dass ihr Lebenswandel sie zugrunde richten werde, und bietet ihr seine Liebe und seinen Schutz an. Violetta erwidert zunächst, dass sie ihm nur Freundschaft bieten könne, reicht ihm dann aber eine Kamelie mit der Aufforderung zurückzukehren, wenn diese verwelkt sei. Alfredo verlässt mit den anderen Gästen das Haus und verspricht, am nächsten Tag wiederzukommen. Allein, fragt sich Violetta, ob sie vielleicht doch die wahre Liebe gefunden habe. Schnell verwirft sie den Gedanken wieder. Sie will sich weiterhin einzig dem Vergnügen hingeben.

ZWEITER AKT

1. Bild: *Ein Landhaus bei Paris*
Violetta und Alfredo leben seit drei Monaten zusammen auf dem Land. Alfredo genießt das gemeinsame Glück und ist erschüttert, als ihm Violettas Dienerin Annina berichtet, dass ihre Herrin seit einiger Zeit ihre Besitztümer veräußert, um dieses Idyll zu finanzieren. Er fährt nach Paris, um Geld zu beschaffen.

Violetta erhält Besuch von Alfredos Vater Giorgio Germont. Dieser berichtet, dass die bevorstehende Hochzeit seiner Tochter durch Alfredos skandalöse Liaison gefährdet ist, und fordert von Violetta, die Beziehung für immer zu beenden. Violetta ist entsetzt, willigt aber schließlich ein. Sie bittet Germont, seiner Tochter von ihrem Opfer zu erzählen, Alfredo über die Trennung hinwegzutrösten und ihm nach Violettas Tod die Wahrheit zu sagen. Germont ist erstaunt über ihren Mut und ihre Großherzigkeit. Wieder allein, beginnt Violetta, einen Abschiedsbrief an Alfredo zu schreiben, als dieser zurückkehrt. Sie versichert ihm ihre ewige Liebe und läuft in den Garten. Kurz darauf erscheint ein Bote, der Alfredo Violettas Brief überreicht und ihm berichtet, dass sie auf dem Weg nach Paris zurückgekehrt sei. Alfredo bricht verzweifelt zusammen. Germont kommt zurück und versucht, seinen Sohn zu trösten: Er solle ihm in die heimatliche Provence folgen. Doch Alfredo eilt nach Paris, um Violetta zur Rede zu stellen.

2. Bild: *Ein Saal im Haus von Flora Bervoix in Paris*
Auf ihrem spanischen Maskenball spricht Flora Bervoix mit dem Marquis d'Obigny und Doktor Grenvil über die Trennung von Violetta und Alfredo. Für Unterhaltung sorgen als Zigeunerinnen verkleidete Tänzerinnen sowie Gastone und seine Freunde in Matadorkostümen. Violetta erscheint mit Baron Douphol und ist verstört über Alfredo, der sich leichtsinnig dem Glücksspiel hingibt. Alfredo verkündet, dass er zwar Glück im Spiel, aber Pech in der Liebe habe. Der Baron fordert ihn zu einer Partie heraus, die Alfredo gewinnt. Während die anderen zum Essen gehen, gelingt es Violetta, Alfredo zurückzuhalten. Sie bittet ihn zu gehen. Als er sie auffordert, mitzukommen, erklärt sie – dem Versprechen an seinen Vater folgend – dass sie den Baron liebe. Alfredo ruft die Gäste zurück in den Saal. Er wirft Violetta seine Spielgewinne vor die Füße und verkündet, sie nun für all ihre Dienste bezahlt zu haben. Violetta verliert die Besinnung, und Germont, der gerade eingetroffen ist, verurteilt das Verhalten seines Sohnes. Als Violetta wieder zu Bewusstsein kommt, beteuert sie leise ihre Liebe zu Alfredo, während der Baron ihn zum Duell fordert.

DRITTER AKT

Violettas Schlafzimmer
Die kranke Violetta wird von Annina gepflegt. Doktor Grenvil stattet ihr einen Besuch ab und verspricht ihr baldige Besserung. Annina aber gesteht er, dass Violetta nur noch wenige Stunden zu leben habe. Nachdem Doktor Grenvil mit Annina gegangen ist, liest Violetta zum wiederholten Male einen Brief von Germont. Darin berichtet dieser, dass er Alfredo von ihrem Opfer erzählt hat. Alfredo sei ins Ausland gereist, aber bereits auf dem Heimweg, um sie um Verzeihung zu bitten. Violetta fürchtet, er werde zu spät kommen, nimmt Abschied vom vergangenen Glück und bittet Gott um Gnade. Annina kommt ins Zimmer geeilt und verkündet, dass Alfredo tatsächlich zurückgekehrt ist. Das Wiedersehen versetzt die beiden Liebenden in einen rauschhaften Freudentaumel, doch schnell begreift Alfredo, dass Violetta nicht genesen wird. Germont, Doktor Grenvil und Annina kommen hinzu. Violetta überreicht Alfredo ihr Porträt und bittet ihn, es jener „reinen Jungfrau" zu geben, die er eines Tages heiraten werde. Plötzlich spürt sie eine neue Kraft in sich aufsteigen – doch es ist nur eine Täuschung. Sie bricht zusammen und stirbt.

Synopsis

ACT I

The salon in Violetta Valéry's house in Paris
The courtesan Violetta Valéry is hosting a party. Among the guests are her protector Baron Douphol, her fellow-courtesan Flora Bervoix and the young aristocrat Gastone de Letorières. Gastone introduces his friend Alfredo Germont to Violetta, and tells her that when she was ill, Alfredo came every day to ask after her. Violetta is touched. She and Alfredo lead a toast to wine and pleasure. The guests go into the next room to dance, but Violetta suddenly feels faint and stays behind. Alfredo remains with her. He tells her that her present way of life will kill her, and offers her his love and protection. She initially replies she can only offer him friendship, but then hands him a camellia, telling him to return when it has faded. Alfredo leaves with the other guests, promising to return tomorrow. Alone, Violetta wonders if she has at last found true love. However, she dismisses the thought, and declares that she will live solely for pleasure.

ACT II

Scene 1: *A country house outside Paris*
Violetta and Alfredo have been living together for three months. Alfredo luxuriates in their happiness, but is shocked when the maid Annina informs him that she has been selling her mistress's possessions to finance their rural idyll. He leaves for Paris, determined to raise some money.

Violetta receives a visit from Alfredo's father Giorgio Germont. He explains that his daughter's forthcoming marriage is threatened by Alfredo's scandalous liaison, and asks Violetta to end the relationship forever. Violetta is initially horrified, but eventually agrees to do so. She asks Germont to let his daughter know of her sacrifice, to comfort Alfredo after she has gone, and to tell him the truth about her departure after her death. Germont praises her courage and generosity. Alone, Violetta starts to write a goodbye letter to Alfredo, but is interrupted by his return. Assuring him of her everlasting devotion, she runs out into the garden. A few moments later, a messenger brings Alfredo Violetta's letter, and tells him she has left for Paris. Alfredo collapses in despair. Germont comes back and attempts to console his son, suggesting they return to their native Provence. Alfredo, however, rushes off back to Paris, where he plans to confront Violetta.

Scene 2: *The ballroom in Flora Bervoix's house in Paris*
At Flora Bervoix's Spanish-themed ball, Flora, the Marquis d'Obigny and Doctor Grenvil discuss the separation of Violetta and Alfredo. Entertainment is provided by female guests dressed up as gypsies, and by Gastone and his friends, disguised as matadors. When Violetta arrives with Baron Douphol, she is shocked to see Alfredo, who is gambling recklessly. Alfredo comments that he is lucky at cards but unlucky in love. The Baron challenges him to a game, which Alfredo wins. While everyone else goes to supper, Violetta contrives to stay behind with Alfredo. She urges him to leave. When he asks her to come with him, she – remembering her promise to his father – tells him she cannot, and that she loves the Baron. Alfredo calls the other guests into the room, announces that he is about to pay back Violetta for all she spent on him, and throws his winnings at her feet. She faints, and Germont, who has just arrived, denounces his son. As Violetta regains consciousness, she quietly reaffirms her love for Alfredo, while the Baron challenges him to a duel.

ACT III

Violetta's bedroom
Violetta is desperately ill, and is being nursed by Annina. Doctor Grenvil pays her a visit, and promises that she will soon get better – but quietly tells Annina that her mistress has only a few more hours to live. Alone, Violetta re-reads a letter from Germont. In it, he tells her that he has revealed her sacrifice to his son, who has gone abroad but is returning to beg her forgiveness. Violetta fears he will come too late, bids farewell to past happiness and asks for God's mercy. Annina returns with the news that Alfredo has indeed come back, and the lovers enjoy an ecstatic reunion – until it becomes clear that Violetta will not recover. Germont, Doctor Grenvil and Annina join the couple as the dying Violetta passes on her portrait to Alfredo, instructing him to give it to the 'pure young girl' he will one day marry. Suddenly, she has the sense that her strength is returning – but it is an illusion, and she collapses, lifeless.

Luigi Caputo, xxx

Kerstin Schüssler-Bach

„Damals war sie ein Fiasko, heute sorgt sie für Furore“

La traviata in Venedig: Legende und Wahrheit

„Oh gioia!“ ist das letzte Wort der sterbenden Violetta Valéry: „O Freude!“, mit einem lang ausgehaltenen hohen b als triumphalem Vorhalt. Gestützt wird die Todgeweihte von einem Fortissimo-Akkord des Orchesters, dessen Tremolo-Streicherflirren den ekstatischen Übergang in eine andere Welt markiert. Die „ungewöhnliche Kraft“ („insolito vigor“), die Violetta in ihrem Todesmoment verspürt, zeichnet die Musik wie ein Kardiogramm nach.

„Altre gioie“, andere Freuden, beschwört Violetta zu Beginn der Oper, es sind fast ihre ersten Worte. Atemlos stürzt sie sich im Allegro brillantissimo ins betäubende Vergnügen. In ihrer großen Szene und Arie des ersten Aktes hebt sie das Wort „gioia“ (Freude) mit einer virtuosen Verzierung nochmals besonders hervor, gipfelnd in den wahnwitzigen Koloraturen des „gioir! gioir!“, diesem Imperativ des rauschhaften Sich-Vergnügens bis zur Besinnungslosigkeit.

Vom Taumel der Zerstreuung bis zum finalen Zusammenbruch ist es ein weiter Weg für diese „traviata“, der „vom (rechten) Wege abgekommenen“ Frau. In keiner seiner Opern zuvor hatte Giuseppe Verdi eine so außergewöhnliche Protagonistin vorgestellt: selbstbestimmt, freiheitsliebend, aber auch zu tiefer Liebe fähig. Violetta verdient ihren eigenen Lebensunterhalt, und so ist immer wieder vom Geld die Rede. Aber ihr Beruf ist mit einem Makel behaftet: Sie ist eine Kurtisane – „eine Hure muss immer eine Hure bleiben“, wie Verdi selbst lakonisch feststellte. Die Gesellschaft braucht sie und speit sie aus, vergöttert und verachtet sie zugleich in bürgerlicher Doppelmoral.

Wie provokant der Stoff auf den damaligen Opernbühnen gewirkt haben muss, lässt sich heute kaum mehr nachempfinden, zu sehr sind die Melodien der *Traviata*, vor allem das Trinklied („Brindisi“), in das Allgemeingut eingegangen. Das letzte Stück der „trilogia popolare“, dem *Rigoletto* und *Il trovatore* vorausgingen, ist heute Verdis meistgespielte Oper. Zugleich erscheint *La traviata* – eigentlich ein Dreipersonen-Kammerspiel – als sein intimstes Bühnenwerk. Es nimmt den Platz als erste italienische Oper mit einem wahrhaft zeitgenössischen Stoff auf einer italienischen Opernbühne ein – nicht nur, was die Druckfrische der Vorlage angeht, sondern auch hinsichtlich der Story. „Ein Thema unserer Zeit“ wollte sich Verdi vornehmen, notierte er schon 1848. Es war das Erscheinungsjahr des Romans *Die Kameliendame* (*La Dame aux camélias*) von Alexandre Dumas, den Verdi spätestens 1850 las. Dumas hatte darin seine kurze Affäre mit der Kurtisane Marie Duplessis verarbeitet, die 1847 mit 23 Jahren an Tuberkulose gestorben war. Im Februar 1852 sah Verdi in Paris die Theaterversion am Théâtre du Vaudeville in Begleitung seiner Lebensgefährtin Giuseppina Strepponi. Die Sängerin, deren Karriere sich bereits dem Ende zuneigte, kannte Verdi seit 1839, als sie ursprünglich in seinem Opernerstling *Oberto* hätte mitwirken sollen. Aber erst einige Jahre später wurden die beiden ein Paar, ohne zu heiraten.

Was ihn genau am Stoff der *Kameliendame* reizte, ist nicht bekannt. Alle Verweise auf eine autobiografische Referenz zu der „wilden Ehe“, in der er mit Giuseppina Strepponi lebte – im katholischen Italien ein Skandal – müssen Spekulation bleiben. Verdi selbst hat niemals eine derartige Andeutung gemacht. Doch das Misstrauen einer Gesellschaft, die Bühnenkünstlerinnen als erotisches Freiwild betrachtete, hatte Strepponi am eigenen Leib erfahren: Sie gebar vor der engeren Bekanntschaft mit Verdi drei uneheliche Kinder, ihr Agent war von mindestens einem der Vater. Später, als sie sich mit Verdi auf das Landgut Sant'Agata bei Busseto zurückzog, setzte sich beim sonntäglichen Kirchgang niemand neben sie.

„Ein zeitgenössischer Stoff“

Nach der überaus erfolgreichen Uraufführung des *Rigoletto* im März 1851 nahm die Leitung des venezianischen Teatro La Fenice bald mit Verdi Gespräche über einen weiteren Auftrag auf. Im Mai 1852 unterschrieb er einen Vertrag für eine

neue Oper zur Karnevalssaison im Folgejahr. Dass wieder, wie schon bei sechs Opern zuvor, Francesco Maria Piave das Libretto schreiben sollte, galt als ausgemacht: Nicht nur der gemeinsame Triumph bei *Rigoletto* sprach dafür, sondern auch die Tatsache, dass Piave als Regisseur am Fenice engagiert war und somit manche Probleme auf dem kurzen Dienstweg besprochen werden konnten. Zu diesem Zeitpunkt war der Stoff für das neue Werk jedoch noch nicht ausgewählt. Im August gestand Verdi dem Bariton Felice Varesi, dass „unter tausend Sujets" noch kein passendes gefunden sei. Einen Monat später kam dann Dumas' *Kameliendame* ins Spiel: Verdi drängte seinen Pariser Verleger Léon Escudier, ihm schnellstens ein Exemplar der Dramenfassung zu schicken. Piave hatte indessen einen anderen Stoff ausgearbeitet und war damit nach Sant'Agata gereist. Aber statt eines glücklichen Komponisten erwartete ihn ein Gegenvorschlag. Und so musste Piave innerhalb von fünf Tagen ein Szenario aus der *Kameliendame* entwickeln, wie er seinem Kollegen Guglielmo Brenna, dem Sekretär des Fenice, verriet. Immerhin ahnte Piave: „Ich glaube, Verdi wird daraus eine schöne Oper machen, denn er ist Feuer und Flamme." Es war keine Zeit zu verlieren, denn schon schrieb man den Oktober 1852, und so blieben nur wenige Monate bis zur vorgesehenen Premiere im Februar. Der Komponist schickte ein Szenario unter dem Titel „Amore e morte" („Liebe und Tod") ans Fenice.

Parallel musste Verdi für Rom noch *Il trovatore* fertigstellen, dessen Premiere für den 19. Januar 1853 angesetzt war. Von dort schrieb er seinem Freund Cesare De Sanctis: „In Venedig mache ich die *Dame aux camélias*, die als Titel vielleicht ‚Traviata' bekommt. Ein zeitgenössischer Stoff. Ein anderer hätte ihn vielleicht nicht gemacht wegen der Sitten, wegen der Zeiten und wegen tausend anderer dummer Skrupel. Ich mache ihn mit ganzem Vergnügen." Als die Arbeit stockte, erhielt er einen aufmunternden Brief von Giuseppina Strepponi. Ihre Zeilen sind ein seltenes Dokument, wie intensiv sie an seinem Kompositionsprozess Anteil nahm: „Du hast eben nicht dein armes Livello [Giuseppinas Kosename, der soviel wie ‚Plagegeist' bedeutet] in irgendeiner Ecke deines Zimmers auf einem Sessel hocken, das dir sagt: Das ist schön, du Zauberer [‚Mago', ihr Kosename für Verdi] – Nein, das nicht – Halt, noch einmal: das ist originell."

Nach der gefeierten *Trovatore*-Premiere in Rom kehrte Verdi sofort nach Sant'Agata zurück, um dort *La traviata* zu komponieren, für die er nur einen Monat Zeit hatte. Am 30. Januar bereitete er den Präsidenten des Fenice Carlo Marzari darauf vor, dass er nicht rechtzeitig fertig würde und berief sich auf einen rheumatischen Anfall. Das Fenice sandte den Sekretär Brenna zu Verdi nach Hause, um sich von seinem tatsächlichen Zustand zu überzeugen. Im Februar besuchte ihn Piave in Sant'Agata, um weiter am Text zu arbeiten. Verdi stand unter höchstem Zeitdruck, wie er Marzari berichtete: „Die Oper für Venedig macht mir so schwere Mühe, dass ich kaum die Zeit habe, zu essen und einige Stunden zu schlafen. Piave hat noch nicht aufgehört, das Libretto auszufeilen, und auch in den fertigen Teilen gibt es Längen, die das Publikum einschläfern könnten, besonders am Schluss, der rasch vor sich gehen muss, wenn man Wirkung erzielen will."

Wie damals üblich, notierte Verdi die Musik zunächst nur als Gerüstpartitur, die fertigen Teile nahm Piave schon einmal zu den Proben nach Venedig mit. Verdi lieferte stückweise nach und ließ seinen Librettisten auf bereits komponierte Musik andere Verse dichten, weil er nicht zufrieden war: „Heute habe ich die Cabaletta des Tenors erhalten. Sie sagt gar nichts." Am 21. Februar reiste er mit zweiwöchiger Verspätung in Venedig an. „Lass mir das übliche kleine Apartment im [Hotel] Europa mit einem guten und gut gestimmten Klavier vorbereiten", hatte er einige Tage zuvor an Piave geschrieben, „außerdem bitte ich dich, ein Pult bei einem Schreiner zu finden oder zu leihen, damit es möglich ist, beim Schreiben zu stehen. Sorge dafür, dass alles fertig wird, weil ich damit rechne, in der Nacht meiner Ankunft sogleich an das Instrumentieren zu gehen." An einem Schreibpult im Hotel entstand also nachts nach den Proben die so wunderbar differenzierte Orchestrierung der *Traviata*. Vier Tage später konnte das Orchester bereits mit den Proben beginnen. Indessen hatte Giuseppina, die in Sant'Agata geblieben war, Anlass, Verdi vor dem „zèle erotique" („erotischen Eifer") Piaves zu warnen, der für seine Frauengeschichten bekannt war: „Sag ihm, er soll dir deine Freundschaft nicht dadurch beweisen, dass er dir auf dem Liebespfad voranleuchtet."

„Nur ungern Kostüme ohne Verzierungen"

In Darstellungen der Entstehungsgeschichte von *La traviata* heißt es immer wieder, dass „die Zensur" die realistische Ausgestaltung des Stoffes verboten und das Bühnengeschehen mit einem historischen Mäntelchen bekleidet habe. Tatsächlich wurde bei der Uraufführung am Teatro La Fenice die eigentlich in der unmittelbaren Gegenwart, also um 1850 spielende Handlung in die Zeit des Sonnenkönigs Ludwig XIV. zurückverlegt. Die Brisanz der gesellschaftlichen Demaskierung sei damit unter Puderquasten und Reifröcken begraben worden. Doch wer war eigentlich „die Zensur"? Venedig gehörte von 1815 – also seit dem Wiener Kongress – bis 1866 zum Kaisertum Österreich. Lombardo-Venetien unterstand dem habsburgischen Generalgouverneur, zur Zeit der Uraufführung von *La traviata* war dies der legendäre Feldmarschall Radetzky (Johann Strauß Vater kompo-

nierte seinen unverwüstlichen *Radetzky-Marsch* übrigens im gleichen Jahr, als Dumas' *Kameliendame* erschien). Die polizeikontrollierte Zensurbehörde wurde von der Administration der kaiserlichen Provinz geführt. Also seien es „die Habsburger" gewesen, so liest man oft verkürzt, die die italienischen Theater bewusst schikaniert hätten.

Der Historiker Axel Körner hat sich gleichermaßen mit der Geschichte der Oper wie mit der Zeit der Habsburgermonarchie beschäftigt. Für seinen 2020 veröffentlichten Artikel in den von Anselm Gerhard herausgegebenen *verdiperspektiven* sah sich Körner die Dokumente zur Entstehungsgeschichte von *La traviata* im Archivio di Stato di Venezia genauer an, und er kam zu einem überraschenden Schluss: Anders als zuvor bei *Rigoletto* hatten die österreichischen Behörden weder moralische noch politische Probleme mit dem Libretto. Im Gegenteil drängte Georg von Toggenburg als Statthalter Venetiens gegenüber dem Teatro La Fenice darauf, dass die Aufführung planmäßig stattfinden müsse. Bereits am 25. Januar 1853 hatte sich Toggenburg besorgt über den verspäteten Probenbeginn geäußert. Die den Venezianern versprochene Oper von Verdi sollte nach Toggenburgs Willen in jedem Fall auf die Bühne gebracht werden – keinesfalls seien die österreichischen Subventionen für das Fenice an einen zweitklassigen Komponisten weiterzureichen. Die als neue Sensation erwartete Premiere sollte laut Toggenburgs Weisung in einer besonders prachtvollen Inszenierung auf die Bühne gebracht werden. Den kaiserlichen Behörden lagen nämlich Beschwerden aus der Bürgerschaft über die unzureichenden Kostüme und Bühnenbilder am Fenice vor. Am 19. Januar 1853 hatte es dazu noch ein Krisentreffen zwischen der Leitung des Fenice, dem Ortsvorsteher und Mitgliedern der Accademia delle belle arti gegeben. Danach wurde der Statthalter in einem Memorandum über die „schlechte Qualität der letzten Produktionen" in Kenntnis gesetzt. Toggenburg wollte nun, so Körner, „öffentliche Unruhen" aus Enttäuschung über eine weitere lieblose Produktion vermeiden. Nicht die österreichische Zensurbehörde hat also auf einer Historisierung des Bühnengeschehens bestanden. Stattdessen diktierten die Konventionen des Theaters und die Erwartungen des Publikums selbst eine Rückführung der Handlung in die Zeit um 1700.

Auch Piave selbst spielte hier eine Rolle, da er als Hausregisseur des Fenice wie als Librettist versucht hatte, den Wünschen des Theaters gerecht zu werden. Im Vorwort zur Kritischen

Ausgabe von *La traviata* (Ricordi 1996) zitiert Fabrizio Della Seta entsprechende Dokumente, darunter ein Brief des Impresarios Giovanni Battista Lasina vom 6. Januar 1853 an die Theaterverwaltung: „Maestro Verdi wünscht, bittet und fleht darum, dass die Kostüme seiner Oper *La traviata* so bleiben, wie sie sind, nämlich aus der heutigen Zeit, und dass die Epoche nicht, wie der Dichter Piave es getan hat, in die Zeit von Richelieu verlegt wird." Eine Woche später antwortet der Fenice-Sekretär Brenna: „Seitens der Verwaltung würde nichts dagegen sprechen, die Oper *La traviata* von Maestro Verdi mit modernen Kostümen statt mit Kostümen aus der Zeit Richelieus aufzuführen; nur darf man sich nicht gegen die tief verwurzelte Meinung des Publikums stellen, das nur ungern auf der Bühne des Fenice Kostüme ohne Verzierungen und ohne Prunk sieht". Maliziös führt Brenna aus, dass Statisterie und Chor, besetzt mit „Schuhmachern, Fischern und hohlköpfigen Frauen" sich „im heutigen Frack" als „Karikaturen" ausnehmen würden, während ihnen die Distanz eines historischen Kostüms Glaubwürdigkeit schenke. Es scheint, als sei das venezianische Publikum in der gleichen Stimmung gewesen wie manch heutiger Opernfan, der statt einer „modernen" wieder einmal eine „schöne" Inszenierung sehen will.

Piaves erneute Reise nach Sant'Agata Anfang Februar 1853 diente nicht nur der Finalisierung des Librettos, sondern auch der Umstimmung in der Kostümfrage. Schließlich ließ sich der Komponist unter der Voraussetzung bekehren, dass keine Allongeperücken eingesetzt wurden. Die Kostümfigurinen mussten nun noch die polizeiliche Zensur und den Gemeindevorstand passieren, wobei die Behörden, so Körner, „eine außergewöhnliche Kooperationsbereitschaft bewiesen, um weitere Verzögerungen zu vermeiden". Mit den Kostümen war man spät dran: Noch am 20. Februar berichtete das Fenice der Provinzdelegation von der „Ungewissheit, in der sich der Maestro selbst im Hinblick auf die Epoche zu befinden schien, der die Handlung der Oper zuzuordnen ist".

„Diese höchst delikate Musik wurde nicht verstanden"

Nach einer Verschiebung um zwei Wochen konnte sich der Vorhang am 6. März 1853 endlich zur Uraufführung heben. Sie endete in „einem Fiasko" – ein Lieblingsausdruck Verdis. Schon bevor er in Venedig ankam, hatte er immer wieder seine Unzufriedenheit mit der Sängerbesetzung ausgedrückt und ein „vollständiges Fiasko" prophezeit. Felice Varesi, der sonst so zuverlässige Bariton, der bereits Macbeth und Rigoletto kreiert hatte, war mit der Rolle des Giorgio Germont unglücklich, der Tenor Ludovico Graziani als Alfredo indisponiert. Vergeblich hatte Verdi versucht, die Sopranistin Rosina Penco durchzusetzen und damit schon vor der Premiere die Gerüchteküche der Journale kräftig angeheizt. Das Teatro

La Fenice blieb bei Fanny Salvini-Donatelli, deren sängerische Leistung zwar untadelig war, doch mit 38 Jahren war sie nach damaligen Maßstäben offenbar zu alt, um „ein Wesen von idealer Schönheit in der Blüte der Jugend" darzustellen, wie schon ihr Kollege Varesi skeptisch bemerkt hatte. Die bis heute kolportierte misogyne Anekdote, dass das Publikum während der Todesszene Violettas gelacht habe, weil es der angeblich „korpulenten" Salvini-Donatelli die Schwindsucht nicht abnahm, lässt sich durch die Kritiken nicht belegen. Im Gegenteil: Einhellig wird die Sopranistin innerhalb einer mediokren Besetzung lobend hervorgehoben, sie war die einzige, die frenetischen Applaus bekam. Dass der sich anbahnende Erfolg des Premierenabends – Verdi war schon nach dem Vorspiel vor den Vorhang gerufen worden – kippte und die beiden folgenden Akte kalt aufgenommen wurden, lag aber nicht vorrangig an den Sängern. Nach dem mitreißenden Rausch des ersten Aktes wirkte die kammerspielhafte Intimität wohl schlicht enttäuschend: „Diese höchst delikate Musik wurde nicht verstanden, vielleicht weil das Publikum ein Werk in brillanter Manier erwartete", schrieb ein Kritiker.

Trotz des „Fiaskos" folgten acht weitere recht gut verkaufte Vorstellungen. Für den eigentlichen Durchbruch sorgte aber 14 Monate später eine neue venezianische Produktion am benachbarten Teatro San Benedetto. Die Titelpartie sang diesmal die 26-jährige Maria Spezia, die „wie geschaffen sei für diese Oper", wie Piave begeistert an den Verleger Tito Ricordi berichtete: „Ihre ganze Person und Physiognomie machen sie zur wahren Verkörperung der Idee von Dumas, Verdi und auch von mir". Nach dem triumphalen Erfolg der *Traviata* am San Benedetto bilanzierte Verdi voll Genugtuung: „Damals war sie ein Fiasko, heute sorgt sie für Furore". Dass er die Partitur überarbeitet hatte, spielte er selbst herunter.

Die Frage der szenischen Glaubwürdigkeit der Titelfigur soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass Verdis Opernideal nicht in einem dramatischen „Realismus", sondern in der Überhöhung der Realität lag. Das letzte Wort in den szenischen Vorgängen hatte die poetische Wahrhaftigkeit, wie sein vielzitiertes Credo zeigt: „Die Wirklichkeit nachzuahmen, kann eine gute Sache sein, doch die Wirklichkeit zu erfinden ist besser". Das unterschied Verdi vom Verismo, der sich eine möglichst naturgetreue Darstellung der dramatischen Vorgänge auf die ästhetischen Fahnen geschrieben hatte. Und so untersagte er seinen Violettas ebenso ausdrücklich ein lautes Husten auf der Bühne wie seinen Lady Macbeths ein Todesröcheln während der Schlafwandelszene.

Den Klang des Alltags holte Verdi auf andere Weise auf die Bühne. Die Gesellschaftsszenen werden wie in der von ihm häufig besuchten Metropole Paris vom brandaktuellen Walzer angetrieben. Im dritten Akt bricht die Banalität der Straßenmusik mit dem Bacchanal des Karnevalszugs samt Kastagnetten und Tamburin in Violettas Sterbezimmer ein. Noch ist nicht „alles vorbei", wie sie unmittelbar zuvor in ihrer großen Arie „Addio del passato" ahnt. Hier auch kommt das Wort vor, das der Oper ihren Titel gab: „della traviata sorridi al desio" – „lächle dem Wunsch der vom rechten Wege Abgekommenen zu". Es ist eine der herzzerreißendsten Phrasen des Stücks: nach dem melancholischen a-Moll plötzlich ins leuchtende A-Dur umschlagend, mit rhythmischem Nachdruck und kleinen belebten Ornamenten, ein Lächeln unter Tränen. Von der explosiven „gioia" des Beginns ist nur noch ein sanfter „sorriso" übrig geblieben. Dieses Lächeln kommt noch einmal zu trügerischer Geltung. Mit „vedi?… sorrido" („Siehst du? … Ich lächle") tröstet Violetta im finalen Duett Alfredo, und dafür legt die Sterbende die Schminke des ersten Aktes an: Bravura-Triller und Vorschläge, als führe sie wieder die Festgesellschaft an. Eine ähnliche Taktik hatte sie bereits im zweiten Akt angewendet, als sie Alfredo nach der Unterredung mit seinem Vater täuschen muss: „lo vedi?… ti sorrido" („Siehst du? … Ich lächle dir zu"), ihre Verzweiflung unter den gekräuselten Lippen der Orchestertriller versteckend – bevor die mächtigste aller Melodien aus ihr herausbricht: „Amami, Alfredo" („Liebe mich, Alfredo"), eine apotheotische Umarmung in Tönen. Auch am Schluss reißt Violetta ihren Geliebten, der ihr nicht gewachsen ist, mit einer passionierten, von einem emphatischen Sextaufschwung eingeleiteten Cabaletta mit: „Gran Dio!… morir sì giovane" („Großer Gott! … So jung muss ich sterben"), von kräftigen pizzicato-Akkorden wie ein starker Herzschlag angetrieben. Der Zusammenbruch kommt rasch. Verdi war kein Freund von Sentimentalitäten, weder im Leben noch auf der Bühne.

Dr. Kerstin Schüssler-Bach arbeitete als Opern- und Konzertdramaturgin an der Oper Köln, dem Aalto-Theater Essen und als Leitende Dramaturgin an der Staatsoper Hamburg, wo sie das Verdi-Jahr 2013 mit Sonderveranstaltungen begleitete. Sie hatte Lehraufträge an der Musikhochschule Hamburg und der Universität Köln inne und publizierte u. a. über Johannes Brahms, Giuseppe Verdi, Franco Faccio und Louise Bertin. Beim Musikverlag Boosey & Hawkes in Berlin ist sie seit 2015 als Vice President Composer Management tätig. Sie schreibt regelmäßig für die Berliner Philharmoniker, die Elbphilharmonie Hamburg, das Lucerne Festival und das Gewandhausorchester Leipzig. 2022 erschien ihre Monografie über die Dirigentin Simone Young im Verlag edition text + kritik.

Luigi Caputo, xxx

Christopher Wintle

A Deathless Story of Love and Death

During a discussion back in the 1960s, the English composer Michael Tippett let out a sorry cry. Someone had asked him about Covent Garden. 'Look. They have the best lighting unit in Europe – and what do they want to do with it? *Traviata*! Endless *La traviata*!!' Sixty years on, little has changed. Modern operas have come and gone, yet Giuseppe Verdi's three-acter has stood the test of time. If anything, it is more in demand than ever. But why? Its central character, the courtesan Violetta, is a social misfit – yet Verdi's operas have plenty of other misfits, the hunchback Rigoletto, the dark-skinned Otello and the obese Falstaff among them. Its flamboyant setting is spiced with local colour – but so too are the settings of *Il trovatore*, *Don Carlo* and *Aida*. And if its central act has a striking dramatic fluency that reflects Verdi's experience of Paris theatre in the late 1840s, then, inter alia, so does the last act of *Rigoletto*. Nevertheless, *La traviata* was unique. It dealt head-on with a burning topic of its day, and as a result its genre was without precedent.

The work's gestation began in Paris in 1847. (Alphonsine) Marie Duplessis was a celebrated young hostess whose looks and vitality seemed blessed by the gods. Yet even she fell victim to tuberculosis – or, as Thomas Dormandy calls it, the 'white death'. Society was stunned. Her loss was swiftly commemorated on page and stage. She became Marguerite Gautier in a novel and play by

Alexandre Dumas *fils* (1848 and 1852), and Violetta Valéry in the libretto of 1853 forged from Dumas by Francesco Maria Piave. Piave sets the action around 1850. Violetta is doomed from the start, and the work charts her ineluctable decline, with a third-act death attended by a distraught entourage and a doctor. Although tuberculosis remained a killer until the 1940s, when it was mitigated by the advent of streptomycin, PAS et al., in other forms terminal suffering persists to this day. The opera is thus a timeless tragedy of affliction.

Yet the opera is not called *Amore e morte* (love and death), the original title rejected by the Venetian censors, nor even Dumas' *La Dame aux camélias* (with alternating white and red camellias alerting lovers to the woman's 'time of month'). Rather, the substituted *La traviata* focusses on the fallen woman, *demi-mondaine* or courtesan. Verdi was especially attracted to a role that pitted exterior frivolity against inner dignity, tenderness and social sensitivity. Just as the opera's literary precursor, Abbé Prevost's *Manon Lescaut* (1731), pits the contagion of the city against the natural health of the country, so does *La traviata* set Act I and the second scene of Act II in a louche Paris, and the first part of Act II in an intimate house and garden outside it. Within this, a further conflict involves money, mis-alliance and moral contamination. Bourgeois drama of this kind is also timeless. It is between these two incompatible positions – tragic affliction and bourgeois drama – that the opera unfolds. Hope, self-deception and ruthless confrontation are its primary colours, with the music deploying a richly varied palette to match.

The first performance at Venice's La Fenice on 6 March 1853 was, in Verdi's words, 'a fiasco'. It was only with a new cast and a revised score that the second staging, at Venice's Teatro San Benedetto, could prove a triumph.

Act I

The Prelude is not just a musical portrait of Violetta Valéry (and hence of Marie Duplessis), but an exposition of the two generic positions. Starting with the dark, etiolated sickroom music of Act III (in minor), it proceeds to the kind of bright dance music and coquettish frippery we shall hear in Act I (in major), allied with Violetta's passionate expression of love from Act II. Yet below all this, the sickroom inflections persist. It is all exquisitely nuanced.

Back in AD 250, Aretaeus of Cappadocia noticed in sufferers of advanced tuberculosis the coexistence of lassitude with bursts of excitement and 'foolish gaiety'. When Act I proper opens in a salon in Violetta's house, and the music break into a dance marked Allegro brillantissimo e molto vivace, the atmosphere could not be more exhilarating or foolishly gay. We hear snippets of conversation from Violetta and her circle – including Flora (another hostess), Gastone, who introduces the already-besotted Alfredo, and Violetta's reserved admirer Baron Douphol. The backdrop charts the evolution of the party from arrival to departure, through bibulous choruses and offstage dancing in the ballroom. In place of the Baron, Alfredo agrees to perform a toasting song, 'Libiamo'. It is infectious, and attracts an appropriate response, first from Violetta and then from the full company; it also represents the first stage in the bourgeois drama, the burgeoning romance between Alfredo and Violetta. Music – a coquettish waltz – is heard from the adjoining ballroom. Violetta suggests they all move through. Most leave, but she cannot join them: she has had a relapse. And although she tries to brush the matter aside, from the symptoms we recognize her affliction.

So too does Alfredo, who has stayed behind. His intimate, caring conversation with Violetta is the second stage in their burgeoning romance, ironically conducted to the sounds of the carefree waltz. They sing a conversational duet: in a slower, transfigured waltz, Alfredo describes a mysterious love of delight and suffering; she resists with lightly brilliant figuration. When Gastone interrupts, Alfredo readmits the coquettish waltz, against which the duet ends. Violetta's interest has been aroused, and Alfredo promises another meeting. The guests return, taking their leave in a chorus that closes the music to which they arrived. Left alone, Violetta confronts her deep ambivalence in a virtuoso double aria that plays off tender lyricism ('Ah forse è lui') against elaborate, dismissive coloratura ('Follie!… follie!…'). Towards the end, though, we hear from outside Alfredo reprising his mysterious love music. His words will upend her defensive commitment to pleasure.

Act II

The two parts of Act II polarize the physical health and happiness promised by the country on the one hand, and the moral contagion and anguish represented by the city on the other. The first unfolds in private, the second in public. Yet in both story and music, the act is conceived as a whole, with the second part a flamboyant finale to the first. By its end, the work's polarities have been exposed for all to see, in an action that is as sad as it is brutal.

The first scene opens with Alfredo alone. He and Violetta have been together in their retreat for three months now, and in the first (relatively) slow part of an aria he sings of his deep happiness ('De' miei bollenti spiriti'). But his is a fool's

paradise. For the maid Annina bursts in, having just returned from Paris, where she has been selling Violetta's possessions to pay their bills. Alfredo is wrong-footed and humiliated. In the closing part of his aria, he expresses his remorse and vows to win back everything she has sold. He charges off. There is now an unexpected arrival: Alfredo's father, the overbearing but not unfeeling Giorgio Germont. His fraught, labile encounter with Violetta is the turning point of the bourgeois drama, one from which she will never recover. He demands that she relinquish Alfredo to save the upcoming marriage of his son's sister; she argues that he doesn't know how much she lives for Alfredo, doesn't realize that she is dying; he insists that she can find someone else. Eventually she yields. The underlying form of their music is a traditional full duet, with a preliminary section, 'Pura siccome un angelo' (Pure as an angel) leading to the slow part proper, 'Dite alla giovine' (Tell your daughter that I died for her) and closing with the fast 'Morrò!… la mia memoria' (I shall die. May he never curse my memory). The exchange continues briefly. Germont is adamant; Violetta's restraint and moral dignity is matched by her inner passion. At its end, a softened Germont withdraws into the garden.

Another short scene (*scena*) follows. Violetta writes a solitary letter, but its addressee, Alfredo, enters, unaware of what has transpired. Her impassioned, tearful outburst, 'Amami, Alfredo', reveals the intensity of the love she has just forfeited. She too hurries into the garden. A commissioner hands Alfredo Violetta's letter. As he reads its contents – rejection – his father returns. Now follows the scene's last aria, in which Germont tenderly reminds Alfredo of home, and assures him, playfully, that he can return without recrimination. But Alfredo takes no notice. He has seen a party invitation to Violetta from the Parisian hostess Flora, and assumes, correctly, that she will take up again with the Baron. He storms off, consumed with jealousy. It is in vain that Germont calls after him.

The background for the second scene, the act's finale, is the lavish entertainment of Flora's evening party. This amplifies the offerings of Act I. There is an opening masquerade, with the ladies as fortune-telling gypsies and the men as matadors, as daring in love as they are in the ring. Then Alfredo arrives, apparently calm. He joins in a game of cards, to a sinister shuffling figure in the orchestra. The Baron arrives with Violetta on his arm. The tension mounts. The Baron challenges Alfredo at cards. Alfredo wins repeatedly: he can use the money to restore his country idyll. The Baron fixes a basilisk monotone on Alfredo, and in an anxiety-ridden 'Verdi surge' Violetta appeals three times to God. In a brief dialogue, she warns Alfredo of a mortal threat, refuses to return to the country and pretends to love the Baron. Alfredo erupts, denounces her and hurls his winnings at her feet. Although the horrified guests tell him to leave, they are silenced by a *coup de théâtre*: Germont appears. By denouncing his own son, he triggers the traditional central-act ensemble (the 'concertato'), dominated, untraditionally, by the emotionally and physically weakened Violetta, and including a contrite Alfredo and a Germont who secretly upholds the heroine. The bourgeois drama has fully unravelled.

Act III

In a stark but meaningful contrast, the third act moves to Violetta's darkened bedroom for the denouement of the tragedy of affliction. The etiolated Prelude elaborates the music heard at the very start of the opera, and soon the Doctor tells Annina in confidence that the end is nigh. Violetta reads a letter of reconciliation from Germont, speaking his words to the music of Alfredo's initial avowal of love: all has been revealed. Then, to the plangent sounds of an oboe and a gaspingly dysfunctional waltz (the waltz having symbolized the licentious throughout), she bids a complex farewell to the past with her 'Addio del passato'. It is a farewell cruelly reinforced by robust carnival sounds from outside. Alfredo's arrival prompts an ecstatic reunion, releasing a duet in which initial thoughts of a joint flight from Paris collapse when Violetta falls back in exhaustion. Germont arrives. He is full of remorse. Violetta passes her portrait to Alfredo, a keepsake for the virgin he will one day surely marry: it is as if she is passing on her own purified soul, with the inexorable tread of death sounding from the orchestra. Suddenly, Violetta revives. In a state of extreme agitation, she cries 'gioia' (joy) before collapsing lifeless: it is the defining moment of *spes phthisica*, the phenomenon by which victims of tuberculosis believe that, miraculously, they are cured. The moment represents the work's bitterest generic switch, and the collective grief of the entourage is duly overwhelming.

Christopher Wintle is an emeritus Senior Lecturer in the Department of Music at King's College London. He has published extensively on music since the 17th century, including a book on Britten, *All the Gods* (2006), and *What Opera Means* (2018). He has also written on opera for *The Times Literary Supplement*, The Royal Opera and English National Opera.

MASSIMO ZANETTI

Massimo Zanetti war von 1999 bis 2002 Musikdirektor der Flämischen Oper und von 2018 bis 2022 Musikdirektor des Philharmonischen Orchesters Gyeonggi in Südkorea.

Nach seinem Salzburger Festspieldebüt mit *La traviata* wird er *Nabucco* am Teatro Comunale in Modena, Strauss' *Vier letzte Lieder* und Mahlers 4. Symphonie mit dem Symphonieorchester Trondheim und eine Neuproduktion von *Aida* an der Opéra de Monte-Carlo dirigieren.

2024 leitete er anlässlich des 100. Todestages von Puccini einen Doppelabend mit *Le villi* und *Edgar* beim Festival Puccini in Torre del Lago und gab mit *La traviata* sein Hausdebüt an der Norwegischen Nationaloper in Oslo.

Zu den Höhepunkten der Vergangenheit zählen u. a. *I due Foscari* mit Plácido Domingo und *Don Carlos* in Monte Carlo, *Madama Butterfly* am Sydney Opera House, *Don Giovanni*, *Madama Butterfly*, *La traviata*, *La bohème*, *La fanciulla del West* und *Don Carlos* an der Berliner Staatsoper und *Carmen* und *Il barbiere di Siviglia* an der Mailänder Scala.

Weitere Engagements führten ihn ans National Centre for the Performing Arts in Peking, ans Gran Teatre del Liceu in Barcelona, an das Teatro Real in Madrid, die Bayerischen Staatsoper in München, die Semperoper Dresden, die Lyric Opera of Chicago, ans Royal Opera House, Covent Garden, an die Pariser Opéra, das Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, das Teatro Regio in Parma, das Teatro dell'Opera in Rom, das Teatro Comunale in Bologna, das Teatro Regio in Turin, die San Francisco Opera, die San Diego Opera, die Königliche Oper in Stockholm, die Opéra Royale de Wallonie-Liège und an die ABAO Bilbao Ópera.

Er dirigierte Orchester wie das Yomiuri-Nippon-Symphonieorchester, das Mozarteumorchester Salzburg, das Bruckner Orchester Linz, das Rundfunk-Sinfonieorchester und das Konzerthausorchester Berlin, die Tschechische Philharmonie, die Staatskapelle Weimar, die Wiener Symphoniker, das Orchestre Philharmonique de Radio France, das City of Birmingham Symphony Orchestra, das Hallé-Orchester,

das Finnische und das Schwedischen Radio-Symphonieorchester, das New Zealand Symphony Orchestra, das NHK-Symphonieorchester Tokio, die Chinesischen Philharmoniker, das Symphonieorchester Guangzhou und das Russische Nationalorchester.

Massimo Zanettis umfangreiche Diskografie umfasst *Simon Boccanegra* mit Thomas Hampson und den Wiener Symphonikern, *Rigoletto* und *I vespri siciliani* als Teil des Projekts „Tutto Verdi" des Teatro Regio in Parma sowie *The Verdi Album* mit Sonya Yoncheva und dem Münchner Rundfunkorchester.

From 1999 to 2002 Massimo Zanetti was Music Director of Opera Vlaanderen (formerly Vlaamse Opera) and from 2018 to 2022 he was Music Director of the Gyeonggi Philharmonic Orchestra in South Korea.

Following his Salzburg Festival debut with *La traviata*, he will go on to conduct *Nabucco* at the Teatro Comunale in Modena, Strauss's *Vier letzte Lieder* and Mahler's Symphony No. 4 with the Trondheim Symphony Orchestra and a new production of *Aida* at the Opéra de Monte-Carlo.

To mark the 100th anniversary of Puccini's death in 2024 he conducted a double bill of *Le villi* and *Edgar* at the Puccini Festival in Torre del Lago. This season he has also made his house debut at the Norwegian National Opera in Oslo with *La traviata*.

Past highlights include *I due Foscari* with Plácido Domingo and *Don Carlos* in Monte Carlo, *Madama Butterfly* at the Sydney Opera House, *Don Giovanni*, *Madama Butterfly*, *La traviata*, *La bohème*, *La fanciulla del West* and *Don Carlos* at the Berlin State Opera and *Carmen* and *Il barbiere di Siviglia* at La Scala, Milan.

Other engagements have taken him to the National Centre for the Performing Arts in Beijing, the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, the Teatro Real in Madrid, the Bavarian State Opera in Munich, the Semperoper Dresden, the Lyric Opera of Chicago, the Royal Opera House, Covent Garden, the Paris Opéra, the Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, the Teatro Regio in Parma, the Teatro dell'Opera in Rome, the Teatro Comunale in Bologna, the Teatro Regio in Turin, the San Francisco Opera, the San Diego Opera, the Royal Swedish Opera in Stockholm, the Opéra Royal de Wallonie-Liège and the ABAO Bilbao Ópera.

He has conducted orchestras such as the Yomiuri-Nippon Symphony Orchestra, the Mozarteum Orchestra Salzburg, the Bruckner Orchestra Linz, the Berlin Radio Symphony Orchestra and the Berlin Konzerthausorchester, the Czech Philharmonic, the Staatskapelle Weimar, the Vienna Symphony Orchestra, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the City of Birmingham Symphony Orchestra, the Hallé Orchestra, the Finnish and the Swedish Radio Symphony Orchestras, the New Zealand Symphony Orchestra, the NHK Symphony Orchestra in Tokyo, the China Philharmonic Orchestra, the Guangzhou Symphony Orchestra and the Russian National Orchestra.

Massimo Zanetti's wide-ranging discography includes *Simon Boccanegra* with Thomas Hampson and the Vienna Symphony Orchestra, *Rigoletto* and *I vespri siciliani* as part of the Teatro Regio in Parma's 'Tutto Verdi' project, and *The Verdi Album* with Sonya Yoncheva and the Munich Radio Orchestra.

NADINE SIERRA

Die US-amerikanische Sopranistin Nadine Sierra gastiert regelmäßig auf den bedeutendsten Bühnen der Welt. Höhepunkte der Saison 2024/25 umfassen ihr Hausdebüt an der Wiener Staatsoper als Juliette (*Roméo et Juliette*), Gilda (*Rigoletto*) an der Metropolitan Opera in New York, Juliette am Teatro San Carlo in Neapel, die Titelpartie in *Manon* an der Pariser Opéra, Violetta (*La traviata*) am Teatro Real in Madrid und Violetta, Amina (*La sonnambula*) und Maria (*West Side Story*) am Gran Teatre del Liceu in Barcelona.

2023 gab sie als Adina (*L'elisir d'amore*) ihr Hausdebüt am Royal Opera House, Covent Garden, wohin sie 2024 in der Titelpartie in *Lucia di Lammermoor* zurückkehrte. Darüber hinaus war sie auf einer Japantournee der Royal Opera als Gilda unter Antonio Pappano sowie als Juliette an der Met, Violetta an der Pariser Opéra und als Luisa Miller in Neapel zu erleben.

Konzerte und Liederabende führten sie an die Palm Beach Opera, ans Teatro Real, in die New Yorker Carnegie Hall, ans Teatro San Carlo, zum Klangvokal Musikfestival Dortmund, ans Grand Théâtre de Genève, zu den Harriman-Jewell Series in Kansas City, in die Arena di Verona, an die Dallas Opera, in den Wiener Musikverein, in die Park Avenue Armory in New York sowie zum Tanglewood und Ravinia Festival. Sie trat mit den Berliner Philharmonikern unter Gustavo Dudamel, mit dem Philadelphia Orchestra unter Yannick Nézet-Séguin und dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia unter Antonio Pappano auf.

Zudem sang sie bei der Europa- und Nordamerikatournee anlässlich des 30-jährigen Bühnenjubiläums von Andrea Bocelli.

Weitere Engagements der Vergangenheit umfassen Lucia am Teatro La Fenice in Venedig, Zerlina (*Don Giovanni*), Flavia Gemmira in Cavallis *Eliogabalo*, Pamina (*Die Zauberflöte*) und Norina (*Don Pasquale*) in Paris, Zerlina und Ilia (*Idomeneo*) an der Met sowie Juliette, Lucia, Musetta (*La bohème*) Pamina und Gräfin Almaviva (*Le nozze di Figaro*) an der San Francisco Opera. 2016 gab sie als Gilda ihr Hausdebüt an der Mailänder Scala.

Nadine Sierra hat zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten, darunter erste Preise bei der Marilyn Horne Song Competition, bei den Metropolitan Opera National Council Auditions, bei der George and Nora London Foundation for Singers Competition, bei der International Vocal Competition der Gerda Lissner Foundation, bei der Loren L. Zachary National Vocal Competition, beim Internationalen Gesangswettbewerb NEUE STIMMEN, bei der Veronica Dunne International Singing Competition und beim Internationalen Gesangswettbewerb der Fundació Privada Montserrat Caballé. Darüber hinaus erhielt sie 2017 den Richard Tucker Award und 2018 den Beverly Sills Artist Award der Metropolitan Opera.

Bei der Deutschen Grammophon veröffentlichte sie 2018 ihr Debütalbum *There's a Place for Us* und 2022 ihr zweites Solo-album *Made for Opera*.

The US-American soprano Nadine Sierra appears regularly on the world's leading stages. Highlights of the 2024/25 season have included her house debut at the Vienna State Opera as Juliette (*Roméo et Juliette*), Gilda (*Rigoletto*) at the Metropolitan Opera in New York, Juliette at the Teatro San Carlo in Naples, the title role of *Manon* at the Paris Opéra, Violetta (*La traviata*) at the Teatro Real in Madrid and Violetta, Amina (*La sonnambula*) and Maria (*West Side Story*) at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona.

In 2023 she made her house debut at the Royal Opera House, Covent Garden, as Adina (*L'elisir d'amore*), returning in 2024 in the title role of *Lucia di Lammermoor*. In 2024 she also toured to Japan with the Royal Opera under Antonio Pappano as Gilda, and sang Juliette at the Met, Violetta at the Paris Opéra and Luisa Miller in Naples.

Concerts and song recitals have taken her to Palm Beach Opera, the Teatro Real, New York's Carnegie Hall, the Teatro San Carlo, the Klangvokal Musikfestival Dortmund, the Grand Théâtre de Genève, the Harriman-Jewell Series in Kansas City, the Arena di Verona, the Dallas Opera, the Vienna Musikverein, the Park Avenue Armory in New York and the Tanglewood and Ravinia festivals. She has performed with the Berlin Philharmonic under Gustavo Dudamel, with The Philadelphia Orchestra under Yannick Nézet-Séguin and with the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia under Antonio Pappano. She joined Andrea Bocelli on a tour across Europe and North America marking the 30th anniversary of his stage debut.

Other past engagements have included Lucia at the Teatro La Fenice in Venice, Zerlina (*Don Giovanni*), Flavia Gemmira in Cavalli's *Eliogabalo*, Pamina (*Die Zauberflöte*) and Norina (*Don Pasquale*) in Paris, Zerlina and Ilia (*Idomeneo*) at the Met and Juliette, Lucia, Musetta (*La bohème*), Pamina and Countess Almaviva (*Le nozze di Figaro*) at the San Francisco Opera. In 2026 she made her house debut at La Scala, Milan, as Gilda.

Nadine Sierra has received numerous prizes and awards, including first prize at the Marilyn Horne Song Competition, the Metropolitan Opera National Council Auditions, the George and Nora London Foundation for Singers Competition, the International Vocal Competition of the Gerda Lissner Foundation, the Loren L. Zachary National Vocal Competition, the NEUE STIMMEN international singing competition, the Veronica Dunne International Singing Competition and the international singing competition of the Fundació Privada Montserrat Caballé. She also received the Richard Tucker Award in 2018 and the Beverly Sills Artist Award of the Metropolitan Opera in 2018.

With Deutsche Grammophon she released her 2018 debut album *There's a Place for Us* and, in 2022, her second solo album *Made for Opera*.

PIOTR BECZAŁA

Piotr Beczała ist einer der gefragtesten Tenöre unserer Zeit und gastiert regelmäßig an den bedeutendsten Opernhäusern der Welt. Engagements der Spielzeit 2024/25 führten ihn als Riccardo (*Un ballo in maschera*) ans Royal Opera House in Maskat, als Radamès (*Aida*) an die Metropolitan Opera in New York, als Cavaradossi (*Tosca*) und Manrico (*Il trovatore*) an die Wiener Staatsoper, als Don José (*Carmen*) an die Bayerische Staatsoper in München und in der Titelpartie in *Lohengrin* an das Opernhaus Zürich.

Auf dem Konzertpodium sang er Bruckners *Te Deum* in Linz, beim Konzert *Oper für alle* der Bayerischen Staatsoper im Passionstheater Oberammergau und Werke von Liszt und Brahms mit dem Orquesta Nacional de España in Madrid. Liederabende führten ihn nach Bern, Warschau und in die Carnegie Hall in New York. Anlässlich des 100. Todestags von Puccini gab er gemeinsam mit Sondra Radvanovsky Konzerte in Spanien, Polen, Litauen und Deutschland.

Im Sommer 2025 ist Piotr Beczała als Lohengrin in München und bei den Bayreuther Festspielen, als Prinz (*Rusalka*) am Gran Teatre del Liceu sowie beim Sommernachtskonzert der Wiener Philharmoniker im Schlosspark Schönbrunn zu erleben.

Höhepunkte der Vergangenheit umfassten u. a. Lenski (*Eugen Onegin*), Herzog von Mantua (*Rigoletto*), Prinz, Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Rodolfo (*La bohème*), Vaudémont (*Iolanta*), Riccardo, Roméo (*Roméo et Juliette*), die Titelpartie in *Faust*, Maurizio (*Adriana Lecouvreur*), Lohengrin, Loris Ipanoff (*Fedora*) und Don José an der Met; die Titelpartie in *Werther*, Ein Sänger (*Der Rosenkavalier*), Don José, Faust und Cavaradossi an der Wiener Staatsoper; Edgardo, Prinz Sou-Chong (*Das Land des Lächelns*) und Calaf (*Turandot*) in Zürich sowie Riccardo in München. Am Theater an der Wien verkörperte er die Rolle des Jontek in Moniuszkos *Halka*. Darüber hinaus gastierte er am Teatro Real in Madrid, an der Mailänder Scala, der Pariser Opéra und an der Semperoper Dresden. Bei den Salzburger Festspielen sang er Partien wie Rodolfo, Faust, Vaudémont, Werther, Rodolfo in konzertanten Aufführungen von Verdis *Luisa Miller* und zuletzt Radamès.

Als Konzertsolist trat er u. a. am Liceu, im Konzerthaus und Musikverein in Wien, in der Elbphilharmonie Hamburg, in Warschau, Graz, Linz und gemeinsam mit Plácido Domingo am Bolschoi-Theater in Moskau auf.

Piotr Beczałas Arbeit ist auf einer Vielzahl von CD- und DVD-Aufnahmen dokumentiert, darunter die Soloalben *Vincerò!* und *Romances*.

2014 wurde er mit dem ECHO Klassik und 2021 mit dem Opus Klassik ausgezeichnet. 2019 wurde ihm der Titel eines Österreichischen Kammersängers verliehen. 2022 erhielt er die Ehrendoktorwürde der Karol-Szymanowski-Musikakademie in Katowice.

Piotr Beczała is one of the most sought-after tenors of today, and appears regularly at the world's leading opera houses. His engagements in the 2024/25 season have

included Riccardo (*Un ballo in maschera*) at the Royal Opera House in Muscat, Radamès (*Aida*) at the Metropolitan Opera in New York, Cavaradossi (*Tosca*) and Manrico (*Il trovatore*) at the Vienna State Opera, Don José (*Carmen*) at the Bavarian State Opera in Munich and the title role of *Lohengrin* for the Zurich Opera House.

On the concert platform he has sung Bruckner's *Te Deum* in Linz and in the concert *Oper für alle* with the Bavarian State Opera in the Passionstheater in Oberammergau, and performed works by Liszt and Brahms with the Orquesta Nacional de España in Madrid. Song recitals have taken him to Bern, Warsaw and Carnegie Hall in New York. Together with Sondra Radvanovsky, he gave concerts in Spain, Poland, Lithuania and Germany to mark the 100th anniversary of Puccini's death.

In summer 2025 Piotr Beczała appears in Munich and at the Bayreuth Festival as Lohengrin, at the Gran Teatre del Liceu as Prince (*Rusalka*) and in the Vienna Philharmonic's Summer Night Concert in the Schlosspark of Schönbrunn Palace.

Highlights of past seasons have included Lensky (*Eugene Onegin*), Duke of Mantua (*Rigoletto*), Prince, Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Rodolfo (*La bohème*), Vaudémont *(Iolanta*), Riccardo, Roméo (*Roméo et Juliette*), the title role of *Faust*, Maurizio (*Adriana Lecouvreur*), Lohengrin, Loris Ipanoff (*Fedora*) and Don José at the Met; the title role of *Werther*, the Italian Singer (*Der Rosenkavalier*), Don José, Faust and Cavaradossi at the Vienna State Opera; Edgardo, Prince Sou-Chong (*Das Land des Lächelns*) and Calaf (*Turandot*) in Zurich and Riccardo in Munich. At the Theater an der Wien he performed the role of Jontek in Moniuszko's *Halka*. He has also appeared at the Teatro Real in Madrid, La Scala, Milan, the Paris Opéra and the Semperoper Dresden. At the Salzburg Festival his roles have included Rodolfo, Faust, Vaudémont, Werther, Rodolfo in concert performances of Verdi's *Luisa Miller* and, most recently, Radamès.

As a concert soloist he has performed at venues including the Liceu, the Konzerthaus and Musikverein in Vienna, the Elbphilharmonie in Hamburg, in Warsaw, Graz, Linz, and together with Plácido Domingo at the Bolshoi Theatre in Moscow.

Piotr Beczała's work is documented on numerous CD and DVD recordings, including the solo albums *Vincerò!* and *Romances*.

He was awarded the ECHO Klassik in 2014 and the Opus Klassik in 2021. In 2019 he was awarded the title of Austrian Kammersänger. In 2022 he received an honorary doctorate from the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice.

LUCA SALSI

Der italienische Bariton Luca Salsi gastiert regelmäßig an den bedeutendsten Bühnen der Welt, darunter die Metropolitan Opera in New York, die Mailänder Scala, das Royal Opera House, Covent Garden, die Staatsopern in Berlin, München und Wien, die Washington National Opera, die Los Angeles Opera, das Gran Teatre del Liceu in Barcelona, das Teatro Real in Madrid, das Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, das Teatro dell'-Opera in Rom, das Teatro San Carlo in Neapel und das Concertgebouw in Amsterdam.

Er arbeitete mit Dirigenten wie Riccardo Muti, Riccardo Chailly, James Levine, Daniele Gatti, James Conlon, Gustavo Dudamel, Nicola Luisotti, Renato Palumbo, Donato Renzetti, Michele Mariotti und Alberto Zedda sowie mit Regisseuren wie Robert Carsen, Hugo De Ana, Anthony Minghella, Werner Herzog, Franco Zeffirelli, David McVicar und Damiano Michieletto.

Luca Salsi wirkte in mehreren Neuproduktionen zur Saisoneröffnung der Mailänder Scala mit, u. a. 2017 als Gérard (*Andrea Chénier*), 2019 als Scarpia (*Tosca*), 2021 in der Titelpartie in *Macbeth* und 2023 als Posa (*Don Carlos*). Als Macbeth eröffnete er 2018 auch das Festival Verdi in Parma sowie die Spielzeit 2018/19 des Teatro La Fenice in Venedig.

Weitere Höhepunkte der jüngeren Vergangenheit führten ihn als Iago (*Otello*) zu den Berliner Philharmonikern und als Alfio (*Cavalleria rusticana*) zum Chicago Symphony Orchestra unter Muti sowie als Macbeth nach Wien, Barcelona und Valencia, als Ernesto (*Il pirata*) und Graf Luna (*Il trovatore*) nach Neapel, als Rigoletto nach Florenz, Venedig, London und New York, als Scarpia nach Madrid und München, als Renato (*Un ballo in maschera*) an die Scala, als Amonasro (*Aida*) nach New York und Wien, als Iago nach Florenz, als Barnaba (*La Gioconda*) zu den Salzburger Osterfestspielen, als Francesco Foscari (*I due Foscari*) nach Piacenza, als Giorgio Germont (*La traviata*) nach Neapel und als Nabucco nach Berlin.

Engagements der Saison 2024/25 umfassen neben seinen Auftritten als Giorgio Germont und Gérard in Salzburg u. a. Simon Boccanegra in Rom; Scarpia an der Opéra de Monte-Carlo, der Scala, dem Festival Puccini in Torre del Lago und am Teatro San Carlo; Rigoletto an der Met, am Teatro La Fenice und konzertant bei den Tiroler Festspielen in Erl; Francesco Foscari am Teatro Comunale in Modena; Graf Luna an der Wiener Staatsoper; Gérard am Teatro Regio in Parma; Giorgio Germont in Madrid und konzertant in Erl sowie Giorgio Germont, Nabucco und Rigoletto in der Arena di Verona.

The Italian bass Luca Salsi appears regularly at the world's leading opera houses and concert halls, including the Metropolitan Opera in New York, La Scala, Milan, the Royal Opera House, Covent Garden, the State Operas of Berlin, Munich and Vienna, the Washington National Opera, the Los Angeles Opera, the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, the Teatro Real in Madrid, the Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, the Teatro dell'Opera in Rome, the Teatro San Carlo in Naples and the Concertgebouw in Amsterdam.

He has worked with conductors such as Riccardo Muti, Riccardo Chailly, James Levine, Daniele Gatti, James Conlon, Gustavo Dudamel, Nicola Luisotti, Renato Palumbo, Donato Renzetti, Michele Mariotti and Alberto Zedda, and with directors including Robert Carsen, Hugo De Ana, Anthony Minghella, Werner Herzog, Franco Zeffirelli, David McVicar and Damiano Michieletto.

Luca Salsi has appeared in several new productions for season openings at La Scala, Milan, including in 2017 as Gérard (*Andrea Chénier*), in 2019 as Scarpia (*Tosca*), in 2021 as the title role in *Macbeth* and in 2023 as Posa (*Don Carlos*). As Macbeth he also opened the 2018 Festival Verdi in Parma and the 2018/19 season at La Fenice in Venice.

Other recent highlights have included Iago (*Otello*) with the Berlin Philharmonic and Alfio (*Cavalleria rusticana*) with the Chicago Symphony Orchestra under Muti, Macbeth in Vienna, Barcelona and Valencia, Ernesto (*Il pirata*) and Count Luna (*Il trovatore*) in Naples, Rigoletto in Florence, Venice, London and New York, Scarpia in Madrid and Munich, Renato (*Un ballo in maschera*) at La Scala, Amonasro (*Aida*) in New York and Vienna, Iago in Florence, Barnaba (*La Gioconda*) at the Salzburg Easter Festival, Francesco Foscari (*I due Foscari*) in Piacenza, Giorgio Germont (*La traviata*) in Naples and Nabucco in Berlin.

Along with performances as Giorgio Germont and Gérard in Salzburg, his 2024/25 season engagements include Simon Boccanegra in Rome, Scarpia at the Opéra de Monte-Carlo, La Scala, the Puccini Festival in Torre del Lago and at the Teatro San Carlo, Rigoletto at the Met, the Teatro La Fenice and in concert at the Tyrolean Festival Erl, Francesco Foscari at the Teatro Comunale in Modena, Count Luna at the

Vienna State Opera, Gérard at the Teatro Regio in Parma, Giorgio Germont in Madrid and in concert in Erl and Giorgio Germont, Nabucco and Rigoletto at the Arena di Verona.

ŠTĚPÁNKA PUČÁLKOVÁ

Die tschechische Mezzosopranistin Štěpánka Pučálková wurde in Berlin geboren und studierte an der Universität Mozarteum Salzburg. In der Spielzeit 2024/25 war sie als Ascanio (*Benvenuto Cellini*), Cherubino (*Le nozze di Figaro*) und Flora (*La traviata*) an der Semperoper Dresden, als Charlotte (*Werther*) an der Staatsoper Prag, als Nicklausse / Muse (*Les Contes d'Hoffmann*) an der Lettischen Nationaloper in Riga, in der Titelpartie in Carmen am Slowakischen Nationaltheater in Bratislava und als Page (*Salome*) am Teatro San Carlo in Neapel zu erleben.

Auf dem Konzertpodium sang sie in Beethovens 9. Symphonie mit dem Mozarteumorchester unter Roberto González-Monjas bei den Salzburger Festspielen, in Mendelssohns Lobgesang mit dem Symphonieorchester des Tschechischen Rundfunks beim St.-Wenzel-Musikfestival in Ostrava, in Verdis Requiem mit dem Nationalen Philharmonischen Orchester Warschau unter Alessandro Bonato, in Mahlers *Das Lied von der Erde* unter Robert Jindra am Prager Nationaltheater und mit dem Württembergischen Kammerorchester unter Risto Joost in Heilbronn , in Dvořáks Requiem mit dem Luzerner Sinfonieorchester unter Michael Sanderling sowie in Mahlers 8. Symphonie mit dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich in St. Pölten und im Musikverein Wien.

Gastengagements der Vergangenheit führten sie darüber hinaus zum Musikfestival Peking, zum Dvořák-Festival in Prag, zum Smetana-Festival in Litomyšl, an die Volksoper Wien, ans Teatro Monumental in Madrid, in die Münchner Isarphilharmonie und in die Frauenkirche Dresden.

Sie arbeitete mit Dirigent·innen wie Christian Thielemann, Daniele Gatti, Vladimir Jurowski, Lorenzo Viotti, Semyon Bychkov, Kristiina Poska, Plácido Domingo, Alan Gilbert, Antonino Fogliani, Friedrich Haider, Marco Guidarini, Leo Hussain, Roland Böer und Martin Leginus sowie mit Regisseur·innen wie Peter Konwitschny, Vera Nemirova, Stefan Herheim, Josef E. Köpplinger, Mariusz Treliński, Jiří Heřman, Eike Gramss, Immo Karaman und Keith Warner.

Štěpánka Pučálková wurde mit zahlreichen Preisen und Auszeichnungen geehrt, darunter die Lilli-Lehmann-Medaille der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg sowie der Sonderpreis beim Concours International de Belcanto Vincenzo Bellini in Marseille.

The Czech mezzo-soprano Štěpánka Pučálková was born in Berlin and studied at the Mozarteum University in Salzburg. In the 2024/25 season she has appeared as Ascanio (*Benvenuto Cellini*), Cherubino (*Le nozze di Figaro*) and Flora (*La traviata*) at the Semperoper Dresden, as Charlotte (*Werther*) at the Prague State Opera, as Nicklausse / Muse (*Les Contes d'Hoffmann*) at the Latvian National Opera in Riga, as the title role of *Carmen* at the Slovak National Theatre in Bratislava and as Page (*Salome*) at the Teatro San Carlo in Naples.

On the concert platform she has sung in Beethoven's Ninth Symphony with the Mozarteum Orchestra under Roberto González-Monjas at the Salzburg Festival, in Mendelssohn's *Lobgesang* with the Prague Radio Symphony Orchestra at the St Wenceslas Music Festival in Ostrava, in Verdi's Requiem with the Warsaw National Philharmonic Orchestra under Alessandro Bonato, in Mahler's *Das Lied von der Erde* under Robert Jindra at the Prague National Theatre, in Dvořák's Requiem with the Lucerne Symphony Orchestra under Michael Sanderling and in Mahler's Eighth Symphony with the Tonkünstler Orchestra of Lower Austria in St Pölten and at the Vienna Musikverein.

Past guest engagements have taken her to the Beijing Music Festival, the Dvořák Festival in Prague, the Smetana Festival in Litomyšl, the Vienna Volksoper, the Teatro Monumental in Madrid, the Isarphilharmonie in Munich and the Frauenkirche in Dresden.

She has worked with conductors such as Christian Thielemann, Daniele Gatti, Vladimir Jurowski, Lorenzo Viotti, Semyon Bychkov, Kristiina Poska, Plácido Domingo, Alan Gilbert, Antonino Fogliani, Friedrich Haider, Marco Guidarini, Leo Hussain, Roland Böer and Martin Leginus and with directors such as Peter Konwitschny, Vera Nemirova, Stefan Herheim, Josef E. Köpplinger, Mariusz Treliński, Jiří Heřman, Eike Gramss, Immo Karaman und Keith Warner.

Štěpánka Pučálková has won numerous prizes and awards, among them the Lilli Lehmann Medal of the International Mozarteum Foundation in Salzburg and the Special Prize at the Concours International de Belcanto Vincenzo Bellini in Marseille.

ALEJANDRO DEL ANGEL

Der Tenor Alejandro Del Angel wurde in Guadalajara (Mexiko) geboren. Seit der Saison 2023/24 ist er Ensemblemitglied am Aalto Musiktheater in Essen, wo er u. a. Partien wie Rodolfo (*La bohème*), Macduff (*Macbeth*), Gennaro (*Lucrezia Borgia*), Rinuccio (*Gianni Schicchi*), Ismaele (*Nabucco*), Ein Sänger (*Der Rosenkavalier*), Mastro Trabuco (*La forza del destino*) und Erster Geharnischter (*Die Zauberflöte*) verkörperte. Er gastiert regelmäßig am Prager Nationaltheater, wo er bisher als Turiddu (*Cavalleria rusticana*), Alfredo (*La traviata*) und in den Titelpartien in *Werther* und *Faust* zu erleben war. 2023 sang er Gastone (*La traviata*) an der Opéra de Monte-Carlo.

Von 2021 bis 2023 war er Mitglied im Internationalen Opernstudio des Opernhauses Zürich, wo er u. a. als Erster Geharnischter, Abdallo (*Nabucco*), Borsa (*Rigoletto*), Malcolm (*Macbeth*), Zweiter Jude (*Salome*) und Elpénor in der Uraufführung von Leonard Evers' *Die Odyssee* auf der Bühne stand. Er arbeitete mit Dirigent·innen wie Nicola Luisotti, Donato Renzetti, Simone Young, Srba Dinić, Markus Poschner und Adrian Kelly zusammen.

Alejandro Del Angel hat zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten, darunter der Dritte Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb Stanisław Moniuszko in Warschau, der Publikumspreis beim Gesangswettbewerb Nuevas Voces in Sevilla und der Erste Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb Sinaloa (Mexiko). Darüber hinaus zählte er zu den Gewinner·innen der Eric and Dominique Laffont Competition

der Metropolitan Opera (Kansas City District).

Alejandro Del Angel studierte am Conservatorio Nacional de Música in Mexiko-Stadt, nahm am Ausbildungsprogramm der SIVAM-Stiftung teil und war Mitglied im Estudio de la Ópera de Bellas Artes in Mexiko-Stadt.

The tenor Alejandro Del Angel was born in Guadalajara (Mexico). Since the 2023/24 season he has been an ensemble member at the Aalto Musiktheater in Essen, where he has sung roles such as Rodolfo (*La bohème*), Macduff (*Macbeth*), Gennaro (*Lucrezia Borgia*), Rinuccio (*Gianni Schicchi*), Ismaele (*Nabucco*), the Italian Singer (*Der Rosenkavalier*), Mastro Trabuco (*La forza del destino*) und First Armed Man (*Die Zauberflöte*). He appears regularly as a guest artist at the Prague National Theatre, where so far, he has sung Turiddu (*Cavalleria rusticana*), Alfredo (*La traviata*) and the title roles of *Werther* and *Faust*. In 2024 he sang Gastone (*La traviata*) at the Opéra de Monte-Carlo.

From 2021 to 2023 he was a member of the International Opera Studio of the Zurich Opera House, where he appeared in roles such as First Armed Man, Abdallo (*Nabucco*), Borsa (*Rigoletto*), Malcolm (*Macbeth*), Second Jew (*Salome*) and Elpénor in the world premiere of Leonard Evers's *Die Odyssee*. He has worked with conductors such as Nicola Luisotti, Donato Renzetti, Simone Young, Srba Dinić, Markus Poschner and Adrian Kelly.

Alejandro Del Angel has won numerous prizes and awards, including the third prize at the International Stanisław Moniuszko Vocal Competition in Warsaw, the audience prize at the singing competition Nuevas Voces in Seville and the first prize at the Sinaloa International Vocal Competition (Mexico). He was also among the winners of the Eric and Dominique Laffont Competition of the Metropolitan Opera (Kansas City District).

Alejandro Del Angel studied at the Conservatorio Nacional de Música in Mexico City, participated in the training programme of the SIVAM Foundation and was a member of the Estudio de la Ópera de Bellas Artes in Mexico City.

MILAN SILJANOV

Der Schweizer Bassbariton Milan Siljanov ist seit 2018 und noch bis Sommer 2025 Ensemblemitglied an der Bayerischen Staatsoper in München, wo er in der Saison 2024/25 als Donner (*Das Rheingold*), Angelotti (*Tosca*), Peter (*Hänsel und Gretel*), Harašta (*Das schlaue Füchslein*) und Dikoj (*Káťa Kabanová*) zu erleben war. Im Januar 2025 gab er als Förster (*Das schlaue Füchslein*) sein Debüt an der Pariser Opéra. 2025/26 wird er als Panas in Rimski-Korsakows *Die Nacht vor Weihnachten* an die Bayerische Staatsoper zurückkehren und auf einer Tournee mit dem Ensemble Correspondances zu erleben sein.

Auf dem Konzertpodium sang er zuletzt in Bachs h-Moll-Messe mit dem Orchestre de Paris unter Klaus Mäkelä in der Philharmonie de Paris, in Mozarts Requiem unter David Brophy in der National Concert Hall in Dublin, in Janáčeks *Glagolitische Messe* und Bruckners *Te Deum* unter Stefan Blunier in der Casa da Música in Porto und die Partie des Kilian in konzertanten Aufführungen von *Der Freischütz* auf einer Tournee mit der Kammerakademie Potsdam unter Antonello Manacorda.

Höhepunkte der Vergangenheit umfassten u. a. Leporello (*Don Giovanni*), Dulcamara (*L'elisir d'amore*), Schaunard (*La bohème*), Montano (*Otello*) und Kilian an der Bayerischen Staatsoper sowie Förster am Theater an der Wien und die Titelpartie in einer konzertanten Aufführung von *Falstaff* unter Vincenzo Milletari beim Verbier Festival. Er arbeitete mit Dirigent·innen wie Kirill Petrenko, Bertrand de Billy und Giedrė Šlekytė sowie mit Regisseur·innen wie Hans Kupfer, Lotte de Beer und Stefan Herheim zusammen.

Konzertengagements führten ihn in Mozarts Requiem unter Ivor Bolton ans Teatro La Fenice in Venedig, in Zemlinskys *Lyrischer Symphonie* unter Patrick Hahn zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, in Verdis Requiem mit dem Residentie Orkest nach Den Haag und in Beethovens 9. Symphonie unter Erik Nielsen zum Bilbao Orkestra Sinfonikoa.

2016 war er Mitglied in der Academy des Verbier Festival, wo er mit dem Prix Yves Paternot ausgezeichnet wurde. Darüber hinaus gewann er den Ersten Preis beim Liedwettbewerb der Londoner Wigmore Hall 2015, den Publikumspreis und den Zweiten Preis beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD 2018 und war Finalist beim Internationalen Gesangswettbewerb Stanisław Moniuszko in Warschau 2019.

Milan Siljanov studierte an der Zürcher Hochschule der Künste und an der Guildhall School of Music & Drama in London bei Rudolf Piernay. Er absolvierte das Samling Institute for Young Artists und erhielt ein Stipendium der Worshipful Company of Wax Chandlers und das Independent Opera Voice Scholarship.

The Swiss bass-baritone Milan Siljanov joined the ensemble of the Bavarian State Opera in Munich in 2018, and will remain a member of the company until summer 2025. In the 2024/25 season he has appeared there as Donner (*Das Rheingold*), Angelotti (*Tosca*), Peter (*Hänsel und Gretel*), Harašta (*The Cunning Little Vixen*) and Dikoj (*Kát'a Kabanová*). In January 2025 he made his debut at the Paris Opéra as Forester (*The Cunning Little Vixen*). In 2025/26 he will sing Panas in Rimsky-Korsakov's *Christmas Eve* at the Bavarian State Opera and will tour with Ensemble Correspondances.

On the concert platform his recent appearances include Bach's Mass in B minor with the Orchestre de Paris under Klaus Mäkelä at the Philharmonie de Paris, Mozart's Requiem under David Brophy at the National Concert Hall in Dublin, Janáček's *Glagolitic Mass* and Bruckner's *Te Deum* under Stefan Blunier at the Casa da Música in Porto and the role of Kilian in concert performances of *Der Freischütz* on tour with the Kammerakademie Potsdam under Antonello Manacorda.

Past highlights have included Leporello (*Don Giovanni*), Dulcamara (*L'elisir d'amore*), Schaunard (*La bohème*), Montano (*Otello*) and Kilian at the Bavarian State Opera, Forester at the Theater an der Wien and the title role in a concert performance of *Falstaff* under Vincenzo Milletari at the Verbier Festival. He has worked with conductors such as Kirill Petrenko, Bertrand de Billy and Giedrė Šlekytė and with directors including Hans Kupfer, Lotte de Beer und Stefan Herheim.

Concert engagements have included Mozart's Requiem under Ivor Bolton at the Teatro La Fenice in Venice, Zemlinsky's *Lyric Symphony* with the Bavarian Radio Symphony Orchestra under Patrick Hahn, Verdi's Requiem with the Residentie Orkest in The Hague and Beethoven's Ninth Symphony under Erik Nielsen with the Bilbao Orkestra Sinfonikoa.

In 2026 he was a member of the Academy of the Verbier Festival, where he was awarded the Prix Yves Paternot. He has also won first prize in the Wigmore Hall International Song Competition in London in 2015, the audience prize and second prize at the ARD International Music Competition in 2018, and was a finalist in the International Stanisław Moniuszko Vocal Competition in Warsaw in 2019.

Milan Siljanov studied at the Zurich University of the Arts and at the Guildhall School of Music & Drama in London with

Rudolf Piernay. He is an alumnus of the Samling Institute for Young Artists and has received sponsorship from the Worshipful Company of Wax Chandlers, and an Independent Opera Voice Scholarship.

ANDREW MOORE

Der amerikanische Bassbariton Andrew Moore ist seit 2022 Ensemblemitglied am Opernhaus Zürich, wo er in der Saison 2024/25 als Figaro (*Le nozze di Figaro*), Paolo Albiani (*Simon Boccanegra*), Fix in der Uraufführung von Jonathan Doves *In 80 Tagen um die Welt*, Marullo (*Rigoletto*), Don Fernando (*Fidelio*) und als Paqui in der Uraufführung von Beat Furrers *Das große Feuer* zu erleben war. Im Juni 2025 wird er die Basspartie in Beethovens 9.Symphonie mit dem Nationalen Philharmonischen Orchester Warschau singen.

In seinem Stammhaus in Zürich verkörperte er in den vergangenen Spielzeiten Partien wie Leporello und Masetto (*Don Giovanni*), Périchaud (*La rondine*), Johann (*Werther*), Pritschitsch (*Die lustige Witwe*), Paris (*Roméo et Juliette*), Le Gouverneur (*Le Comte Ory*), Mamma Agatha in Donizettis *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, Odysseus in der Uraufführung von Leonard Evers' *Die Odyssee*, Witness 3 / Madman in George Benjamins *Lessons in Love and Violence* und Killian (*Der Freischütz*). Darüber hinaus gastierte er als Dodo / Frog-Footman / Seven in Unsuk Chins *Alice in Wonderland* im Concertgebouw in Amsterdam und debütierte als Fléville (*Andrea Chénier*) an der Opéra de Monte-Carlo.

Zu den weiteren Rollen, die er auf der Bühne dargestellt hat, zählen Basilio und Fiorello (*Il barbiere di Siviglia*), Gianni Schicchi und Talpa (*Il trittico*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Keeper of the Madhouse (*The Rake's Progress*) und Adonis in John Blows *Venus and Adonis*.

Andrew Moore wurde in New Jersey geboren und studierte an der dortigen Rutgers University und am Curtis Institute of Music in Philadelphia. Von 2020 bis 2022 war er Mitglied im Internationalen Opernstudio des Opernhauses Zürich.

The American bass-baritone Andrew Moore has been an ensemble member of the Zurich Opera House since 2022. In the 2024/25 season he appears in Zurich as Figaro (*Le nozze di Figaro*), Paolo Albiani (*Simon Boccanegra*), Fix in the world premiere of Jonathan Dove's *Around the World in 80 Days*, Marullo (*Rigoletto*), Don Fernando (*Fidelio*) and as Paqui in the world premiere of Beat Furrer's *Das große Feuer*. In June 2025 he sings the bass solo in Beethoven's Ninth Symphony with the Warsaw National Philharmonic Orchestra.

In his home opera house in Zurich in past seasons he has sung roles such as Leporello and Masetto (*Don Giovanni*), Périchaud (*La rondine*), Johann (*Werther*), Pritschitsch (*Die lustige Witwe*), Paris (*Roméo et Juliette*), Le Gouverneur (*Le Comte Ory*), Mamma Agatha in Donizetti's *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, Odysseus in the world premiere of Leonard Evers's *Die Odyssee*, Witness 3 / Madman in George Benjamin's *Lessons in Love and Violence* and Killian (*Der Freischütz*). He has also made guest appearances as Dodo / Frog-Footman / Seven in Unsuk Chin's *Alice in Wonderland* at the Amsterdam Concertgebouw and made his debut at the Opéra de Monte-Carlo as Fléville in *Andrea Chénier*.

Other roles that he has performed on stage include Basilio and Fiorello (*Il barbiere di Siviglia*), Gianni Schicchi and Talpa (*Il trittico*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Keeper of the Madhouse (*The Rake's Progress*) and Adonis in John Blow's *Venus and Adonis*.

Andrew Moore was born in New Jersey and studied there at Rutgers University and at the Curtis Institute of Music in Philadelphia. From 2020 to 2022 he was a member of the International Opera Studio of the Zurich Opera House.

FRANCESCO MILANESE

Der italienische Bass Francesco Milanese studierte bei Mirella Freni, Romano Roma und Elisabetta Tandura. Er hat erfolgreich bei zahlreichen Gesangswettbewerben teilgenommen, darunter der Concorso AsLiCo in Como, der internationale Gesangswettbewerb Toti dal Monte in Treviso und die International Vocal Competition der Gerda Lissner Foundation in New York.

Sein professionelles Bühnendebüt gab er als Colline (*La bohème*) unter Elio Boncompagni in der Regie von Marco Gandini am Teatro Verdi in Pisa. Es folgten Engagements an Häuser wie die Bayerische Staatsoper in München, die Opéra national du Rhin in Straßburg, das Teatro Regio in Turin, das Teatro Petruzzelli in Bari, das Teatro Carlo Felice in Genua, das Teatro Regio in Parma und das Teatro del Maggio Musicale Fiorentino.

Er arbeitete mit Dirigent·innen wie Zubin Metha, Nello Santi, Myung-Whun Chung, Renato Palumbo, Ottavio Dantone, Stefano Ranzani, Riccardo Frizza, Francesco Lanzillotta, Keri-Lynn Wilson, Giampaolo Bisanti, Andrea Battistoni und Daniele Callegari sowie mit Regisseuren wie Pier Luigi Pizzi, Damiano Michieletto, Robert Carsen und Mario Martone.

Francesco Milaneses Repertoire umfasst Werke vom Barock bis zu zeitgenössischer Musik. Eine intensive Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Teatro La Fenice in Venedig, wo er zuletzt als Jago (*Ernani*), Perückenmacher (*Ariadne auf Naxos*), Luther / Crespel (*Les Contes d'Hoffmann*), Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*) und Lodovico (*Otello*) zu erleben war.

The Italian bass Francesco Milanese studied with Mirella Freni, Romano Roma and Elisabetta Tandura. He has participated successfully in numerous singing competitions, among them the Concorso AsLiCo in Como, the international singing competition Toti dal Monte in Treviso and the Gerda Lissner Foundation's International Vocal Competition in New York.

He made his professional stage debut as Colline (*La bohème*) under Elio Boncompagni in a production by Marco Gandini at the Teatro Verdi in Pisa. Engagements followed at opera houses such as the Bavarian State Opera in Munich, the Opéra national du Rhin in Strasbourg, the Teatro Regio in Turin, the Teatro Petruzzelli in Bari, the Teatro Carlo Felice in Genoa, the Teatro Regio in Parma and the Teatro del Maggio Musicale Fiorentino.

He has worked with conductors such as Zubin Mehta, Nello Santi, Myung-Whun Chung, Renato Palumbo, Ottavio Dantone, Stefano Ranzani, Riccardo Frizza, Francesco Lanzillotta, Keri-Lynn Wilson, Giampaolo Bisanti, Andrea Battistoni and Daniele Callegari and with directors including Pier Luigi Pizzi, Damiano Michieletto, Robert Carsen and Mario Martone.

Francesco Milanese's repertory ranges from Baroque works to contemporary music. He has a longstanding relationship with the Teatro La Fenice in Venice, where he most recently appeared as Jago (*Ernani*), Wig-Maker (*Ariadne auf Naxos*), Luther / Crespel

(*Les Contes d'Hoffmann*), Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*) and Lodovico (*Otello*).

CHŒUR DE L'OPERA DE MONTE-CARLO

Der Chœur de l'Opéra de Monte-Carlo wird seit 2007 von Stefano Visconti geleitet und besteht aus 40 Sänger·innen. Neben der Opéra de Monte-Carlo arbeitet der Chor mit weiteren Institutionen des Fürstentums wie dem Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo und der Tanzkompanie Ballets de Monte-Carlo zusammen.

Der Chor nimmt zudem an Gastproduktionen der Opéra de Monte-Carlo im Ausland teil, so war er u. a. in *La traviata* in Antibes sowie in *La Favorite, Guillaume Tell* und *Simon Boccanegra* am Théâtre des Champs-Élysées zu erleben.

In kammermusikalischer Besetzung treten die Sänger·innen als Chœur de Chambre de Monte-Carlo mit einem umfangreichen Repertoire in den verschiedensten Genres von geistlicher Musik bis zu Crossover-Projekten auf, um so ein möglichst breites Publikum anzusprechen.

Der Chœur de l' Opéra de Monte-Carlo geht regelmäßig auf Tournee in Frankreich und erhält Einladungen von internationalen Opernhäusern und Festivals, darunter das Royal Opera House in Maskat, die Opéra de Marseille und die Chorégies d'Orange sowie nach Tokio, Osaka, Messina und Athen. Zuletzt war der Chor 2022 unter dem Motto *Rossini Mania* und 2024 mit *Barocchissimo* gemeinsam mit Cecilia Bartoli und Les Musiciens du Prince – Monaco an der Wiener Staatsoper zu Gast.

The Chorus of the Opéra de Monte-Carlo has been directed by Stefano Visconti since 2007, and consists of 40 singers. The Chorus works both with the Opéra de Monte-Carlo and with other institutions of the principality, such as the Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo and the company Ballets de Monte-Carlo.

The chorus participates in the Opéra de Monte-Carlo's guest appearances abroad; these have included *La traviata* in Antibes and *La Favorite*, *Guillaume Tell* and *Simon Boccanegra* at the Théâtre des Champs-Élysées.

The chorus also performs as a chamber ensemble: the Chamber Choir of Monte-Carlo. Its wide-ranging repertory covers genres ranging from sacred music to crossover projects, enabling it to appeal to the widest possible audience.

The Chorus of the Opéra de Monte-Carlo regularly tours to France and receives invitations to appear at international opera houses and festivals, among them the Royal Opera House Muscat, the Opéra de Marseilles and the Chorégies d'Orange, along with appearances in Tokyo, Osaka, Messina and Athens. Most recently, the chorus appeared at the Vienna State Opera in 2022 in the programme *Rossini Mania* and in 2024 in *Barocchissimo* together with Cecilia Bartoli and Les Musiciens du Prince – Monaco.

STEFANO VISCONTI

Der italienische Dirigent und Chorleiter Stefano Visconti wurde 2007 zum Leiter des Chœur de l'Opéra de Monte-Carlo ernannt. Zudem ist er Künstlerischer Direktor des Chœur de Chambre de Monte-Carlo, seit 2008 für die Chorkoordination beim Opernfestival Soirées Lyriques de Sanxay und seit 2017 bei den Chorégies d'Orange für die Festivalchöre verantwortlich.

Von 1991 bis 2001 war Stefano Visconti Chorleiter am Teatro Goldoni in Livorno, von 2001 bis 2007 Leiter des Chœur de l'Opéra Grand Avignon und von 1999 bis 2015 Chorleiter beim Festival Puccini in Torre del Lago. Darüber hinaus leitete er von 1984 bis 2001 den Coro Polifonico Guido Monaco in Livorno, der unter seiner Führung mehrere nationale Preise bei Wettbewerben in Vittorio Veneto, Arezzo und Florenz gewann. Im Jahr 2000 gründete Stefano Visconti einen toskanischen Kammerchor, bestehend aus professionellen Sänger·innen. Er leitete die Rekonstruktion der vollständigen sakralen Werke von Giuseppe Maria Cambini.

Zu seinen Einspielungen bei den Labels Fonè Records, Agora Records und Kikko Classic zählen insbesondere Pietro Mascagnis Opern *L'amico Fritz, I Rantzau, Lodoletta, Guglielmo Ratcliff, Silvano, Cavalleria rusticana, Iris* und *Sì*.

Stefano Visconti wurde 1960 in Livorno geboren. Er studierte Klavier und im Anschluss Chorleitung bei Fosco Corti und Roberto Gabbiano sowie Orchesterdirigieren bei Piero Bellugi und Giancarlo Andretta.

The Italian conductor and choral director Stefano Visconti was appointed chorus master of the Chorus of the Opéra de Monte-Carlo in 2007. He is also the artistic director of the Chamber Choir of Monte-Carlo, has been chorus master of the opera festival Soirées Lyriques de Sanxay since 2008 and since 2017 has also been responsible for the festival chorus of the Chorégies d'Oranges.

From 1991 to 2001 Stefan Visconti was chorus master at the Teatro Goldoni in Livorno, from 2001 to 2007 he directed the Chœur de l'Opéra Grand Avignon and from 1999 to 2015 he was chorus master of the Festival Puccini in Torre del Lago. From 1984 to 2001 he also conducted the Coro Polifonico Guido Monaco in Livorno, which under his direction won several national prizes in competitions in Vittorio Veneto, Arezzo and Florence. In 2000 Stefano Visconti founded a Tuscan chamber choir made up of professional singers. He has conducted the reconstruction of the complete sacred works of Giuseppe Maria Cambini.

His recordings for the labels Fonè Records, Agora Records and Kikko Classic include Pietro Mascagni's operas *L'amico Fritz*, *I Rantzau*, *Lodoletta*, *Guglielmo Ratcliff*, *Silvano*, *Cavalleria rusticana*, *Iris* and *Sì*.

Stefano Visconti was born in Livorno in 1960. He initially studied piano, going on to study choral conducting with Fosco Corti and Roberto Gabbiano and orchestral conducting with Piero Bellugi and Giancarlo Andretta.

MOZARTEUMORCHESTER

Weltweit feiert das Mozarteumorchester insbesondere mit Interpretationen der großen Wiener Klassiker außergewöhnliche Erfolge. Als erstes Orchester nach den Wiener Philharmonikern erhielt es für diese Verdienste 2016 die Goldene Mozart-Medaille.

In den über 180 Jahren seiner Geschichte, die im „Dommusikverein und Mozarteum" – er wurde 1841 noch mit Unterstützung von Mozarts Witwe Constanze und seinen beiden Söhnen ins Leben gerufen – ihre Wurzeln hat, ist es mit seiner unverwechselbaren Klangkultur zu einem der musikalischen Aushängeschilder Österreichs herangereift. Zu den prägenden Chefdirigenten gehören Leopold Hager, Hans Graf, Hubert Soudant, Ivor Bolton, Riccardo Minasi und seit der Saison 2024/25 Roberto González-Monjas. Prominente Gastdirigent·innen und Künstler·innen arbeiten gerne mit dem rund 90 Musiker·innen zählenden, sämtliche Musik-Epochen bedienenden Ensemble zusammen. Neben zwei eigenen Konzertzyklen ist das Symphonie-

orchester der Stadt und des Landes Salzburg regelmäßig bei den Salzburger Festspielen, der Mozartwoche, der Salzburger Kulturvereinigung sowie ganzjährig im Salzburger Landestheater zu erleben und erhält immer wieder Einladungen zu Gastspielen in Europa und Asien.

Das vielfältige Schaffensspektrum ist in einer eindrucksvollen Diskografie dokumentiert, in der sich seit Herbst 2017 auch ein ECHO Klassik-Preis befindet. Die langjährige Kooperation mit Leica als Hauptsponsor wurde erfreulicherweise auch in der Saison 2024/25 fortgeführt.

The Mozarteum Orchestra enjoys extraordinary successes worldwide, particularly due to its interpretations of the great Viennese classics. In 2016 it became the first orchestra after the Vienna Philharmonic to receive the Golden Mozart Medal.

Over the course of more than 180 years of history, which has its roots in the 'Dommusikverein und Mozarteum', founded in 1841 with the support of Mozart's widow Constanze and the composer's two sons, the Orchestra has matured into one of Austria's musical figureheads offering an unmistakable sound culture. Its influential chief conductors include Leopold Hager, Hans Graf, Hubert Soudant, Ivor Bolton, Riccardo Minasi and, since the start of the 2024/25 season, Roberto González-Monjas. Prominent guest conductors and artists enjoy working with the Orchestra's ensemble of around ninety musicians, performing works from all eras. In addition to its two separate concert cycles, the Orchestra, representing both the City and the Region of Salzburg, performs regularly at the Salzburg Festival, the Mozartwoche Festival and the Salzburg Cultural Association, as well as throughout the year at the Salzburg State Theatre. The Orchestra also receives numerous invitations to make guest appearances elsewhere in Europe and Asia.

The Orchestra's diverse work is documented by an impressive discography, which has won awards including an ECHO Klassik Award in the autumn of 2017. The Orchestra is happy that its long-standing partnership with principal sponsor Leica has continued in the 2024/25 season.

Medieninhaber
Salzburger Festspielfonds

DIREKTORIUM
Kristina Hammer, Präsidentin
Markus Hinterhäuser, Intendant
Lukas Crepaz, Kaufmännischer Direktor

KONZERTBÜRO
Florian Wiegand, Leitung
Axel Hiller, designierte Leitung
Agnes Lötsch

REDAKTION
Dramaturgie & Publikationen
Margarethe Lasinger, Leitung
Christian Arseni, David Treffinger, Konzeption & Redaktion
Kate Hopkins, English-language editor
Steffi Marquet, Grafik

Anzeigen
Karin Zehetner

Grafisches Konzept
Eric Pratter

Litho
Media Design: Rizner.at, Salzburg

Redaktionsschluss
XX. Mai 2025 · Änderungen vorbehalten

Bei Nachweis berechtigter Ansprüche werden diese von den Salzburger Festspielen abgegolten.
Valid claims presented with evidence will be compensated by the Salzburg Festival.

DRUCK
Gedruckt nach der Richtlinie „Druckerzeugnisse" des Österreichischen Umweltzeichens, **Samson Druck GmbH**, UW-Nr. 837, St. Margarethen im Lungau
www.samsondruck.at

Diese Publikation der Salzburger Festspiele ist gedruckt auf Salzer Touch, Vol. 1.2, 100 g (bzw. 300 g), hergestellt von **SALZER Papier**, St. Pölten.

NACHWEISE

Texte
Die Einführungstexte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.
Die Handlung verfasste Kate Hopkins;
Übersetzung ins Deutsche: David Treffinger

Abbildungen
Luigi Caputto

Künstlerfotos
Massimo Zanetti: Gino Park
Nadine Sierra: gregor Hohenberg / Askonas Holt
Piotr Beczała: Johannes Ifkovits
Luca Salsi: Hilbert Artists Management
Štěpánka Pučálková: Jitka Kudláčková
Alejandro Del Angel: Luis Marin
Milan Siljanov: Sven Germann
Andrew Moore: Marija Bosnar
Francesco Milanese: William Corro
Stefano Visconti: DR

SALZBURGER FESTSPIELE
Postfach 140 · 5010 Salzburg
T +43-662-8045-500
F +43-662-8045-555
info@salzburgfestival.at
www.salzburgfestival.at

INSERAT

INSERAT

INSERAT

INSERAT

SALZBURGER FESTSPIELE

www.salzburgfestival.at