

OPERA

TIDSKRIFTEN



VERDIS
DÖTTRAR
INTERVJU
*Michael
Cavanagh*
CORONADRABBADE
OPERASCENER
I NORDEN

no. 1 2021
pris 115 kr

763-1



Kärlek & politik

Digital premiär 27 feb
på OperaVision

Två nyskapade operor från Norrlandsoperan

Versus

Digital premiär
våren 2021



NO

Huvudsponsorer

VK Original
tryckeri

norrlandsoperan.se



INNEHÅLL

FOKUS

- 10** Vad händer i de nordiska operahusen 2021? Ingvar von Malmborg har intervjuat nio nordiska chefer om situationen i pandemins spår.

HISTORIK

- 18** Göran Gademan belyser i sin artikel om Verdis döttrar de allmänt kända far-dotterrelationerna i den italienske maestrons operor. Tittar man närmare på saken, så finns det fler biografiska trådar att ta tag i som skulle kunna vara en orsak till alla dessa glödande far-dotterporträtt.

INTERVJU

- 26** OPERAs Louise Fauvelle har intervjuat Kungliga Operans nye konstnärlige chef, kanadensaren Michael Cavanagh. Han ser fram mot att få arbeta med personalen och inte minst att få samarbeta med chefsdirigenten Alan Gilbert. Ett samarbete som Cavanagh tror ska resultera i goda idéer och bra energi.

Omslag: Malin Byström och Stefano Antonucci i *Simon Boccanegra*, Göteborgsoperan 2013. Foto: Mats Bäcker. // Fr. v.: Dan Turdén. Foto: Media use. // Profilbild Göteborgsoperan. Foto: Mats Bäcker. // Köpenhamnsoperan. Foto: Camilla Winther. // Randi Stene. Foto: Erik Berg. // Giuseppe Verdi. Porträtt: Bice Lombardini. // Michael Cavanagh. Foto: Anita Watkins. // Torbjörn Lillieqvist i *Sport & fritid*, Kungliga Operan 2004. Foto: Alexander Kenney.

ALLTID I OPERA

5 LEDARE

6 NOTISER

- 34** **BOKNYTT** Axel Englund: *Deviant Opera – Sex, Power and Perversion on Stage*.

- 40** **IN MEMORIAM** Ulf Törnqvist, Hugh Beresford och Elijah Moshinsky.

- 44** **NYTT PÅ CD** Vivaldi: *Agrippa*, Saint-Saëns: *Le Timbre d'argent*, Wagner: *Mästersångarna i Nürnberg* och 4 x *Laila Andersson-Palme*.

- 50** **NYTT PÅ DVD** Adam: *Postiljonen från Lonjumeau*, Messenger: *Fortunio*, Wagner: *Lohengrin*, Wagner: *Den flygande holländaren*, Donizetti: *L'Ange de Nisida* och Grétry: *Richard Lejonhjärta*.

57 KALENDER

58 DIE SCHWEIGSAME FRAU

CHEFREDAKTÖR OCH ANSVARIG UTGIVARE

Sören Tranberg

ADRESS

Tidskriften OPERA
Lindvallspan 10
117 36 Stockholm
Tel 0709-67 58 63
st@tidskriftenopera.nu
www.tidskriftenopera.se

REDAKTION

Erik Graune, Bodil Hasselgren, Ingvar von Malmborg, Sören Tranberg och Claes Wahlin

SKRIBENTER OCH MEDARBETARE I NUMRET

Lennart Bromander, Louise Fauvelle, Göran Gademan, Erik Graune, Bodil Hasselgren, Ingvar von Malmborg, Sören Tranberg och Claes Wahlin

KORREKTUR

Hans L Beeck

STYRELSE

Maria Dalayman (ordförande), Catharina Lyckeberg Heimbürger, Elisabeth Lax, Staffan Liljas, Paulina Pfeiffer, Sören Tranberg samt Cecilia Nygren (suppleant)

PRENUMERATION

Titeldata, kundtjänst: 08-522 183 20
Online kundtjänst: opera.prenserservice.se
Årsprenumeration: 525,- inkl. moms [5 nr]
Tvåårsprenumeration: 1000,- inkl. moms [10 nr]
Utlandsprenumeration: SEK 650 [5 nr] och SEK 1200 [10 nr]. Porto tillkommer.
ISSN: 1651-3770

PROJEKTLEDNING

Falck & Co

ART DIRECTOR Anki Andersson
GRAFISK FORMGIVNING Pia Towers

ANNONSER

Anders Jeppsson
Swarthling & Bergström Media
Birger Jarlsgatan 110
114 20 Stockholm
Tel 08-545 160 76
anders@sb-media.se
www.sb-media.se

TRYCK

Trydells, Laholm, 2020

SVERIGES
TIDSKRIFT

Tidskriften OPERA erhåller bidrag från Statens kulturråd.

OPERA FABRIKEN

PRESENTERAR

ÖDETS MAKT

LA FORZA DEL DESTINO

EN OPERA AV GIUSEPPE VERDI
REGI AV MÄRIT BERGVALL
DIRIGENT GIOVANNI IMPELLIZZERI



IGOR STROIN
ALVARO



LEENA MALKKI
LEONORA



JOSEFIN ANDERSSON
PREZIOSILLA



MARKO NYKÄNEN
PADRE GUARDIANO

[ROLLEN AV DON CARLO PRESENTERAS INOM KORT]

Ödets makt, denna mörka och hänförande episka opera – en berättelse som lockar oss, skrämmer oss. En berättelse som skildrar hur rasism och tvångsmässigt krav på hämnd krossar en familj i ett krig där syster står mot bror, far mot dotter och vänner mot vänner. En berättelse där ingen försoning finns förutom musiken, denna glänsande, bubblande lavaström av underbara toner – Verdis mästerverk!

PREMIÄR 13 AUGUSTI 2021

YSTAD TEATER

WWW.OPERAFABRIKEN.SE

Härnösands
FOLKHÖGSKOLA

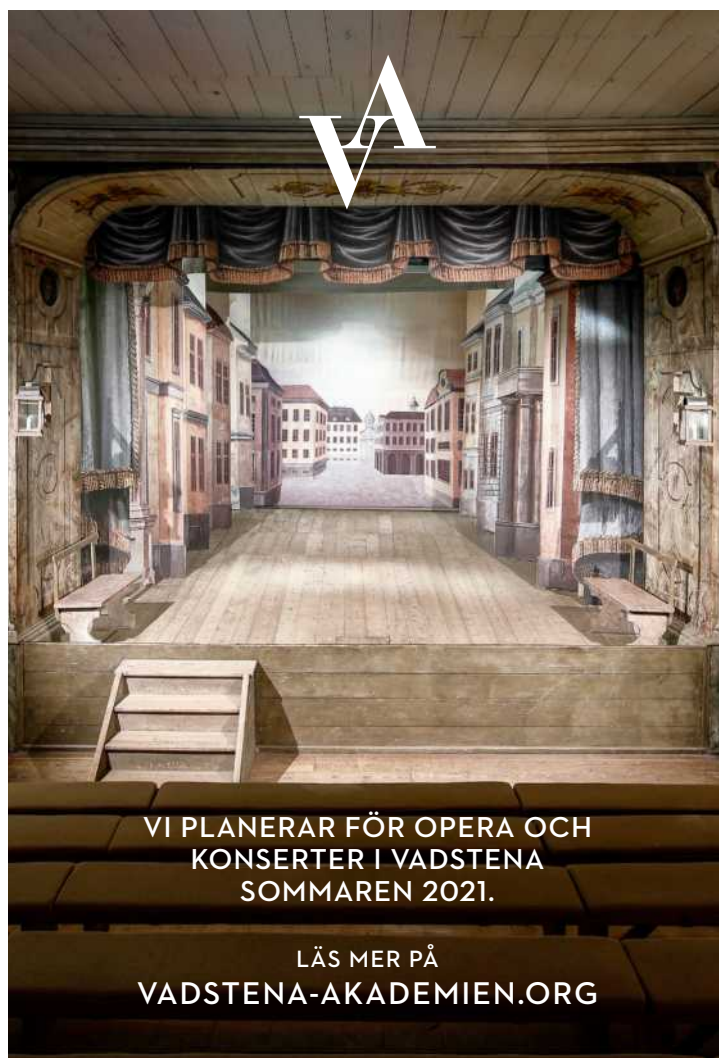
OPERASTUDION KAPELLSBERG

SISTA ANSÖKNINGSDAG: 31 MARS
ANSÖKAN: HFS.SE

Operastudion Kapellsberg vid Härnösands folkhögskola är en av Sveriges största och mest välrenommerade förberedande operautbildningar.

Längd: 2-3 år.

Foto: Fredrik Boström



VI PLANERAR FÖR OPERA OCH
KONserter I VADSTENA
SOMMAREN 2021.

LÄS MER PÅ
VADSTENA-AKADEMIEN.ORG

Nya operachefer har ...

... utsetts för Kungliga Operan och Norrlandsoperan. I Stockholm kommer den kanadensiske operaregissören **Michael Cavanagh** att efterträda **Birgitta Svendén** som konstnärlig chef till sommaren, medan hon kvarstår som vd till den 30 juni 2022. Cavanagh har tidigare iscensatt **John Adams Nixon in China** och **Verdis Aida** på Kungliga Operan. Även i sin nya roll kommer han att regissera på nationalscenen. Hans första egenplanerade säsong blir inte förrän 2023/24, så det tar tid innan han kan sätta avtryck och profil på repertoaren. Cavanagh har ett brett operaintresse, men han vill inte avslöja vad han vill prioritera repertoarmässigt trots att han har många idéer. Det han tagit fasta på är att Operan är Sveriges nationalscen, vad det nu kan innebära.

Norrlandsoperan har rekryterat regissören **Dan Turdén** som ny operachef. I Umeå är beslutsvägarna och framförhållningarna kortare och mer flexibla än planeringen på Kungliga Operan, så Turdén kommer att kunna sätta sina avtryck betydligt snabbare än Cavanagh.

En konstnärlig ledare som har satt stora avtryck internationellt är Frankfurtoperans chef **Bernd Loebe**, som nu fått ytterligare ett femårskontrakt som löper till och med 2028 – då kommer han att vara 76 år. Han inledde sin bana som musikjournalist och manager. Loebe ledde först La Monnaie i Bryssel för att sedan bli chef i Frankfurt 2002. Hans chefsperiod i Frankfurt kommer alltså att sträcka sig över ett kvarts sekel. Under Loebes egid har man haft väldigt många publik- och kritikersuccéer. Ett antal av dem har jag själv upplevt. Bernd Loebe tilldelades International Opera Award 2018 i kategorin ledarskap. Men det kan ändå tyckas konstigt att det inte finns några andra aspiranter till chefsposten i ett av Europas mest innovativa operahus.

Jussi Björlingmuseet i Borlänge har lagts ner. Sviktande besökssiffror och ansträngd ekonomi anges som skäl, men kommunens hantering av processen har starkt ifrågasatts. Museet har drivits av Borlänge kommun sedan starten 1994 och låg beläget centralt i en gammal läkarvilla. Vid årsskiftet stängdes museet. Vad som händer i framtiden är oklart. Helt förödande är om samlingen bestående av ett fantastiskt arkiv, inte minst forskningsmässigt, slås i spillror. Jussi Björlingsällskapet lobbar nu för ett nytt museum i Stockholm, inte minst för läget och för att intresset är så mycket större i huvudstaden. Dessutom har en protestlista skrivits under av bland andra flera internationellt stora sångare. Dagens yngre politiker, oavsett politisk tillhörighet, prioriterar inte kulturen – det har varit ett påtagligt paradigmskifte.

Den stora frågan är när operahuset kan öppna igen. Kanske i sommar när vi förhoppningsvis har blivit vaccinerade? Men redan nu har Läckö slott meddelat att man skjuter upp sin produktion av **Lars Johan Werles** opera *Tintomara* till sommaren 2022.

Det återstår att se hur det blir med föreställningsverksamheten vid Opera på Skäret, Drottningholms Slottsteater, Confidencen Ulriksdals slottsteater och Vadstena-Akademien.

Trots att pandemin slår mycket hårt mot kulturlivet, lovar vi att OPERAs vårnummer utkommer den 23 april. Väl mött då!



SÖREN TRANBERG
Chefredaktör och ansvarig utgivare

Rättelse: Artikeln 'Konst som livsviktig motvikt mot intolerans och diktatur' av Lars-Åke Thessman, som var införd i OPERA nr 5/20, var ursprungligen publicerad i nättidningen Mänsklig Säkerhet den 27 oktober 2020. Red. beklagar.



Foto: Anna-Lena Ahlström.



1 Dan Turdén ny operachef på Norrlandsoperan

Norrlandsoperan i Umeå har rekryterat regissören **Dan Turdén** (f. 1980) som ny operachef. Han tillträdde sin tjänst den 1 februari 2021 och förordnandet är fyraårigt. Han efterträder **Malin Gjörup** som avled hastigt förra året.

Dan Turdén är utbildad skådespelare på Teaterhögskolan i Stockholm och har sedan sin examen från masterprogrammet i operaregi på Operahögskolan i Stockholm varit verksam på bland annat Kungliga Operan, Dramaten, Opera Hedeland på Själland i Danmark, Östersjöfestivalen i Berwaldhallen och Wermland Opera i Karlstad. Han regisserade i höstas uppsättningen *Kärlek & politik* på Norrlandsoperan, som ersatte den planerade uppsättningen av *Macbeth*, som på grund av coronapandemin flyttats till hösten 2021. Under perioden november 2020 till januari 2021 har Turdén varit tillförordnad operachef på Norrlandsoperan.

Dan Turdén är också grundaren av det fria operakompaniet Kamraterna och har sedan starten varit dess ledare. År 2014 kvalificerade han sig som första svenska finalist i den internationella tävlingen i operaregi, Ring Award i österrikiska Graz.

NOTISER

2 Sopranen Johanna Wallroth tilldelas 2020 Håkan Mogrens stipendium

Stipendiet "för och till insatser för mänskligt välbefinnande" är på 125 000 kronor och motiveringen lyder: "En gedigen musikalitet som möjliggör fantasifull gestaltning av både äldre och nyare musik, kombinerad med en vacker, ljust klingande lyrisk röst, gör att förväntningarna är stora på en fin framtid, både som opera- och romanssångerska."

Johanna Wallroth vann våren 2019 The Mirjam Helin International Singing Competition i Helsingfors. Den här säsongen är hon engagerad vid Wiener Staatsopers Opernstudio och bland hennes roller i operahuset vid Ringstrasse märks *Giañnetta* i *Kärleksdrycken*, *Papagena* i *Trollflöjten*, *Den himmelska rösten* i *Don Carlos* och *Blondchen* i *Enleveringen ur seraljen*.





3 Stockholms Studentsångares nya sångarpris – Nina Stemme den första pristagaren

Med stöd av **Eva** och **Mats Qviberg** instiftar den akademiska manskören Stockholms Studentsångarförbund ett pris – Stockholms Studentsångares Sångarpris. Priset kommer från och med 2020 att delas ut årligen till en yrkesverksam, klassiskt skolad sångare. Prissumman är på 100 000 kronor.

Första mottagaren av priset blir hovsångerskan **Nina Stemme**. Motiveringen lyder: "Stockholms Studentsångares Sångarpris 2020 går till Nina Stemme, en sopran som tack vare sin fantastiska röst och gestaltning lagt hela världens operascener för sina fötter. Med sin sångkonst visar hon på den klassiska sångens gränslösa möjligheter och storhet. Stockholms Studentsångare vill genom detta pris uttrycka sin stora tacksamhet och respekt inför sångarens vokala konst som aldrig upphör att trollbinda."

4 Ann Sofie von Otter och Pierre Wilkner – 2020 års Gunn Wållgren-stipendiater

Stipendierna delas ut till konstnärligt förtjänta dramatiska och lyriska artister. Motiveringen för **Ann Sofie von Otter** lyder så här: "Med en ständig lust att utforska nya vägar och därmed kunna förmedla texten och musikens innersta väsen drivs hennes konstnärskap oförtrutet vidare. Ut på djupare vatten och samtidigt i full kontroll av vad de egna redskapen har att erbjuda när allt ska sammanfogas. Ett ständigt pågående arbete som drivs av ett totalt livsnödvändigt behov att få uttrycka sig genom musiken."

Dramatenskådespelaren **Pierre Wilkner** är den andre stipendiaten "för sin roll som bärare av själva ensemblerens idé ...". Wilkner har varit anställd på Dramaten sedan 1982.

Stipendierna ur Gunn Wållgrens minnesfond utdelas gemensamt av Kungliga Dramatiska Teatern, Kungliga Operan och Kungliga Musikaliska Akademien. Minnesfonden är instiftad av framtidsteaterkritikern **Sven Ståhl**.





5

5 Omer Meir Welber ny chefsdirigent på Wiener Volksoper

Den israeliske dirigenten **Omer Meir Welber** (f. 1981) blir ny chefsdirigent på Wiener Volksoper från och med den 1 september 2022. Förordnandet löper under fem år och han kommer att dirigera både nyproduktioner och repertoarföreställningar. Han kommer att vara ansvarig för utvecklingen av ensemblen, kören och orkestern. I Sverige har Welber vid flera tillfällen samarbetat med Sveriges Radios Symfoniorkester. För närvarande är han chefsdirigent för BBC Philharmonic. Han har även varit gästdirigent vid Semperoperan i Dresden.

Samtidigt som Welber tillträder sin tjänst inleder också **Lotte de Beer** (f. 1981) sin tjänst som operachef på Wiener Volksoper. Hon efterträder **Robert Meyer** som har varit konstnärlig chef sedan 2007. Lotte de Beer regisserade i höstas *Falstaff* på Malmö Opera.

6 Ny konstnärlig chef utsedd för Kirsten Flagstad Festival i Hamar

Den norske barytonen **Bernt Ola Volungholen** blir ny konstnärlig chef för Kirsten Flagstadfestivalen i Hamar, som också var sångerskans födelsestad. Volungholen är utbildad vid Musikhögskolan i Oslo och vid Operaakademiet i Köpenhamn. Under ett antal säsonger har han varit engagerad vid operan i Luzern och vid festspelen i samma stad. Här har han medverkat i ett tjugotal produktioner, inte minst i Ligetis *Den stora makabern*. Volungholens främsta ambition är att utveckla festivalen lokalt (Hedmarks fylke), nationellt och internationellt.



5

7 Det Kongelige Teater i Köpenhamn storsatsar på barn

Det Kongelige Teaters scen Stærekassen ska byggas om till ett upplevelsecentrum. Här ska skolklasser, familjer och barn genom olika aktiviteter få komma bakom kulisserna i teaterns, operans och dansens värld. Teaterchefen **Kasper Holtens** vision är att detta ska leda till att fler barn och ungdomar ska bli intresserade av scenkonst och klassisk musik. Satsningen stöds med 120 miljoner danska kronor av den allmännyttiga byggjätten Realdania och ombyggnaden beräknas vara färdig säsongen 2023/24.



8 Bergen Nasjonale Opera lanserar ett operaspel

Kompositören **Peder Barratt-Due** (f.1993) fick under coronapandemin ett uppdrag av Bergen Nasjonale Opera att utveckla ett operaspel tillsammans med den norska animationsfirman Expanse. Som projektledare har Barratt-Due lagt in historien och texten samt komponerat och spelat in musiken och ljudeffekter i Los Angeles, där han numera bor.

Detta är Norges första operaspel som fått namnet OperaQuest. Spelet utforskar på ett underhållande sätt hur en opera blir till, från att kompositören skriver ner sin första not och fram till den stora premiärkvällen. Operaspelet är gratis och passar för alla åldrar. Vill du göra en opera? Spelet är löst baserat på Mozarts opera *Titus mildhet* från 1791. Mozartoperan väntas få sin premiär i Grieghallen den 13 mars.

Spela här: <https://operaquest.no>

9 Den åländska kulturföreningen Katrina uruppför operan Lisbeta i sommar

Den nyskrivna operan *Lisbeta – en trollkona ska du icke låta leva* får sin urpremiär på Ålandica Kultur & Kongress i Mariehamn den 15 juli, samtidigt som Åland firar sitt hundraåriga självstyre. Musiken är komponerad av **Karólína Eiríksdóttir** till libretto av **Carina Karlsson** och **Ida Kronholm**. Operan handlar om vidskepelse och misogyni. Operan är en musikalisk fest där 1600-talets trolldomsanklagade kvinnor tar makten över hatretoriken.

Samtliga medverkande är ålänningar, där flera av artisterna har gjort internationella karriärer. Lisbeta görs av sopranen **Sofie Asplund**, i övriga roller ser man bland andra: **Philip Björkqvist**, **Dan Karlström** och **Jenny Carlstedt**. Regissör är Ida Kronholm och **Anna-Maria Helsing** dirigerar. *Lisbeta* spelas också den 16 och 17 juli.

www.katarina.ax



10 Göteborgsoperan vann guld i Svenska Designpriset

”För att scenen är tiggande. För att musiken är ljudlös. För att stjärnorna är stumma. Men de platta, fyrkantiga, visuella presentationerna lever upp för fullt och vi får uppleva vad denna konststart förmår. Djupt delaktiga och medagerande som vi blir.” Så lyder juryns guldmotivering i Svenska Designpriset i kategorin ”Foto”.

Den prisbelönta bildserien består av foton på Göteborgsoperans artister: dansare, sångare och musiker i helt andra miljöer än på scenen. Serien är en del av ett långsiktigt bildprojekt där artister ”utsätts” för de fyra elementen. I de vinnande bilderna är temat jord – med ett starkt, spirande och stämningsfullt uttryck. Fotona används i kommunikation kring nuvarande spelår och syns framför allt i Göteborgsoperans säsongsprogram för 2020/2021.

Bakom idéarbetet står Göteborgsoperans AD/formgivare **Camilla Simonson**, fotograf **Mats Bäcker** och copywriter **Carin Arell**. Bildbearbetningen är gjord av konstnären **Muhammad Ali**. För mask- och kostymdesign står **Anna Carlberg** och projektledare är **Charlotte Ljungman**.

Svenska Designpriset är en tävling i grafisk kommunikation vars målsättning är att främja och utveckla svensk grafisk design. :||

Sören Tranberg



1. Dan Turdén. Foto: Media use.
2. Johanna Wallroth. Foto: Faran Holzer.
3. Nina Stemme.
4. Ann Sofie von Otter. Foto: Ewa-Marie Rundquist.
5. Omer Meir Welber. Lotte de Beer.
7. Stærekassen, Det Kongelige Teater i Köpenhamn.
9. Ålandica Kultur & Kongress, Mariehamn.
10. Profilbild Göteborgsoperan. Foto: Mats Bäcker

Vad händer i operahuset 2021?

TEXT: INGVAR VON MALMBORG

Hösten har varit orolig för alla operahus i Norden, i synnerhet de svenska. Regler och restriktioner har förändrats varje månad, ibland varje vecka och långsiktig planering har varit helt omöjlig. Till slut har publiken inte längre vetat vad som gäller och stannat hemma.

Hur blir det i vinter och vår? Blir det föreställningar – eller mest tomma stolar? Och vad händer efter sommaren när massvaccinationerna är genomförda? OPERA har gjort en stor enkät till de nordiska operahusen och ställt en rad högaktuella frågor till respektive chefer. Svaren kan ni läsa i de två spalterna här.

Operacheferna svarar på frågor om hur de konkret planerar inför de kommande säsongerna. Liksom om pandemin innebär att vi får fler digitala satsningar och om de tror att en viss publik försvunnit för gott från operahusen. Men först några allmänna iakttagelser.

Verkligheten skiljer sig mellan de nordiska länderna och det har med smittspridningen att göra. De svenska operahusen spelade under en kort tid i höstas för 50 personer, men när bara åtta personer tilläts var det inte längre meningsfullt. I Köpenhamn och Århus gav man föreställningar fram till i december med 500 personer i publiken. Fram till den andra coronavågen spelade man i Oslo för

200 personer, medan Nationaloperan i Helsingfors under hela hösten kunnat fylla knappt halva salongen.

Naturligtvis har operahusen tagit kraftig ekonomisk skada av nedstängningarna; en väsentlig del av finansieringen kommer ju från biljettintäkter. I Sverige anslog regeringen i september 1,5 miljarder i krispengar till kulturen. Kungliga Operan har fått cirka 60 procent av sitt inkomstbortfall under 2020 och i övrigt tvingats göra besparingar. Norrlandsoperan har bara fått 3,1 miljoner och Göteborgsoperan vet ännu inte vilket eventuellt stöd den får.

I de andra nordiska länderna skiljer sig förhållandena ganska mycket. Den Norske Opera & Ballett i Oslo har fått 18,4 miljoner i krisstöd för 2020 och ett beslut om 32,2 extra miljoner för 2021 är redan taget. Nationaloperan i Helsingfors fick 18 statliga miljoner i kompensation för förra årets förluster. Den har fått 13 miljoner för i år och räknar med mer längre fram.

Men operaverksamheterna i Köpenhamn och i Århus har inte fått besked om extrapengar från den danska staten, varken för 2020 eller 2021. Förra året var underskottet 87–95 miljoner i Köpenhamn, vilket är oroväckande högt. Samtliga belopp är omräknade i svenska kronor.

Ett lite tråkigt faktum är att inga operahus förutom de danska planerar några sommarevenemang. :||



Vinter, vår, sommar och höst 2021 i de nordiska operahusen.

TEXT: INGVAR VON MALMBORG



Kungliga Operan ger under våren främst uppsättningar via streamingtjänsten Operan Play. Om det på senvåren blir möjligt att spela för 50 personer kommer man att göra det. Hösten 2021 inleds försiktigt med 500 åskådare och med verk som kräver mindre kör. Sedan räknar Kungliga Operan med att gå upp till full publik.



Foto: Erik Berg

Den Norske Opera & Ballett i Oslo spelade fram till i november för 200 personer på huvudscenen. Sedan införde Oslo kommun en social nedstängning där samtliga scenkonstverksamheter fick slå igen. Alla uppsättningar i vinter är inställda, i stället har några konsertanta produktioner tillkommit som ges digitalt. I maj kommer en nyuppsättning av *Maskeradbalen*. Man räknar med att spela som vanligt i höst, men förmodligen med reducerat publikantal.



Foto: Camilla Winther

Köpenhamns båda operahus är stängda till den 28 februari och därefter är det mycket osäkert vad som händer. De hoppas ändå kunna genomföra vårsäsongen 2021 med en begränsad publik, enligt samma system som i höstas. Alla arbetsrutiner har anpassats till denna situation. Inför hösten planerar de för en helt normal säsong med fulla hus. I sommar ges *Hobbiten* på Dyrehaven och *Opera i det fri*, båda utomhus.



Nationaloperan i Helsingfors ställde in samtliga föreställningar från den 23 november till den 28 februari. Deras förhoppning är att kunna fullfölja hela säsongen fram till i sommar, dock med 50 procents publik i salongen. Man arbetar utifrån konceptet att höstsäsongen ska genomföras som vanligt med start i augusti.



Foto: Tilo Stengel

Göteborgsoperan spelar ingenting fram till den 31 mars. Vad som händer sedan är oklart, besked kommer senare i vinter. Operan planerar att spela som vanligt i höst, men beroende på rådande läge kan man behöva anpassa sig efter situationen. Inga turnéer i sommar och inga konserter.



Foto: Werner Nystrand

Malmö Opera konstaterar att alla planer hela tiden ändras. Om den tillåtna publiken fortsatt är åtta personer streamar man bara, men om publiktalet höjs kommer man att spela. Planeringen av höstens produktioner ligger i stort sett kvar, däremot kan antalet biljetter till varje föreställning komma att begränsas. Även om Malmö Opera hoppas på en snabb återgång till det normala, tror man inte riktigt på det. De ger några gratiskonserter i sommar utomhus.



Foto: Malin Grönberg

Norrlandsoperan spelar *Versus*, en komisk miniopera, som får digital premiär i april och därefter kommer uppsättningen att spelas för publik i maj. Däremot utgår nypremiären av *Don Giovanni*. Norrlandsoperan tänker genomföra alla höstproduktioner med förhoppningen om att få ha minst 150 personer i salongen. Allt ska finnas tillgängligt på NO Play. Norrlandsoperan har inga planer på sommarevenemang.



Foto: Jörgen Högholt

Den Jyske Opera i Århus skulle haft premiär på Ethel Smyths *Fête Galante* i februari, men på grund av coronarestriktionerna har produktionen skjutits fram till den 12 mars. Publiken begränsas enligt gällande restriktioner. Den Jyske Opera tänker sig att kunna spela för fulla hus under våren, men har utvecklat alternativa planer. I höst arbetar man enligt konceptet *business as usual* och hoppas innerligt att det verkligen blir så. Inga sommarevenemang är inplanerade.

Tre viktiga frågor till de nordiska operacheferna



Tre viktiga frågor till de nordiska operacheferna

TEXT: INGVAR VON MALMBORG

1. Tror du att massvaccinationerna i vinter och vår leder till att publiken kommer tillbaka till operahusen?
2. Tror du att coronapandemin har lett till att viss publik försvunnit för gott från operan?
3. Kommer effekterna av coronapandemin bli att mer opera görs digitalt?



Birgitta Svendén, vd och konstnärlig chef vid Kungliga Operan, Stockholm

Vi vet att många längtar efter vår verksamhet och vill komma tillbaka så snart som möjligt. Men vi inser att det tar tid innan alla blivit vaccinerade och känner sig helt trygga med att gå ut i samhället igen. Vi har planerat en hel del för att minimera riskerna för besökaren och det behåller vi så länge det behövs.

Nej, jag tror inte det. Den allmänna känslan är att alla som varit hos oss bara väntar på att få komma tillbaka. Men visst kan vissa ha tröttnat på att inte veta om det blir en föreställning eller ej. Då är vi beredda att återta den delen av publiken med att aktivt kommunicera.

Självklart ska operakonst upplevas live på plats i salongen. I undersökningen "Svenskarna och internet 2020" framkommer dock att pandemin gjort att man fortsatt vill ta del av kultur digitalt. Operan Play är en viktig utveckling av det vi gör på Stora scenen och därför får Operan Play fler premiärer. Och vi får möjlighet att presentera våra konstformer på ett nytt sätt och skapa speciella digitala produktioner. Där kan vi nå alla människor i hela landet och den möjligheten vill vi inte tappa.



Foto: Camilla Wintner

Kasper Holten, chef för Det Kongelige Teater, Köpenhamn

Jag är enormt hoppfull vad gäller vaccinationerna. Vi människor är sociala varelser och delade erfarenheter är en nyckel till det sociala kapital som binder oss samman. Vi behöver operahus, teatrar och konsertsalar mer än någonsin eftersom de är fokuspunkter i samhället. De är professionellt drivna mötesplatser där man tryggt kan handskas med stora besöksgrupper – jag är säker på att så snart offentliga evenemang blir möjliga igen så kommer opera och teater att återta rollen som självklara samlingsplatser.

Nej, jag ser inga bevis på att operapubliken har försvunnit. I stället finns en enorm aptit på vårt digitala utbud. Jag är säker på att så snart vi kan sälja biljetter i stor skala igen, då kommer operabesökarna i Köpenhamn tillbaka.

En av årets få ljusglimtar har varit investeringarna i digital teknologi; vi har rest mindre fysiskt men förmodligen rest mer virtuellt. Att konsumera opera online är ett underbart sätt att upptäcka en världsomspännande repertoar; att höra artister från hela världen och möta nya infallsvinklar vad gäller stil och berättande. Jag hoppas att vi även i framtiden kan hålla vårt arbete tillgängligt digitalt, även när våra salonger fylls i jakten på levande föreställningar.

Foto: Erik Berg



**Randi Stene, konstnärlig chef
vid Den Norske Opera & Ballett, Oslo**

Självklart hoppas vi att publiken återvänder och vi vet att många längtar efter att komma tillbaka till oss och uppleva den levande musiken. Samtidigt är vi förberedda på att det kan ta lite tid innan vi är tillbaka till de publiksiffror vi hade före covid-19.

Nej, det tror jag inte. Vi tar smittskyddet på största allvar. Det ska vara tryggt att gå på Operan och det budskapet hoppas jag att vi har lyckats förmedla.

Genom pandemin har vi fått utforska möjligheterna att förmedla opera digitalt. Vi har streamat föreställningar och konserter, och på Facebook haft *Sang hver dag* där våra solister och korister sjunger sådant som de tycker om. Men inget kan ersätta levande sångare i den fantastiska salong vi har här i Oslo – ett av världens bästa scenrum för opera. Opera är unikt i vår tid eftersom det är musik utan teknisk förstärkning. Men streaming kan ge en försmak av den upplevelsen, och vi önskar att folk ska vara utsultna på mer när vi kan öppna dörrarna igen.

Foto: Heikki Tuuli



Gita Kadambi, vd, Nationaloperan Helsingfors

Jag är övertygad om att publiken kommer tillbaka i sin helhet, eftersom det finns en så stark hunger att få uppleva opera och balett live. Vi har haft publik under hela hösten, men av säkerhetsskäl minskat åskådarna i salongen till 50 procent.

Nej, vi har inga indikationer på det. Den publik som abonnerar har varit lojal och aktiv och besöksiffrorna på streamade föreställningar har varit exceptionellt goda. Våren 2020 hade vi 1,8 miljoner besök på vår virtuella scen, Stage24, och siffrorna ökar hela tiden.

Foto: Jussi Heliäinen



Lilli Paasikivi, operachef

Under pandemin har operavärlden tagit ett stort digitalt kliv. Såväl nationellt som internationellt har vi nått osedvanligt stora digitala publikskaror. En digital föreställning kan visserligen aldrig ersätta den levande upplevelsen, men den blir en möjlighet att njuta av uppsättningar världen över. Det leder till en bredare erfarenhet hos våra åhörare. Vi kommer därför att streama våra produktioner även i framtiden.



Foto: Tilo Stengel

Henning Ruhe, konstnärlig ledare vid Göteborgsoperan

Jag tror att publiken kommer tillbaka. Men inte förrän till hösten då tillräckligt många är vaccinerade. När det står klart att vaccinet fungerar finns ingen anledning att tro att publiken ska vara orolig för att återvända.

Nej. Så fort vi kan öppna igen, då tror jag att publiken är där igen.

Nu har det digitala fått stor betydelse. Genom pandemin har vi hittat arbetssätt och former som vi kan utveckla och behålla som ett komplement även i framtiden. Men vårt stora mål på sikt är att få publiken tillbaka till huset. Att gå på operan är en social händelse och att tillsammans med andra få mötas i scenkonsten är en vacker och viktig del av det vi skapar.



Foto: media use

Dan Turdén, operachef, Norrlandsoperan, Umeå

Massvaccineringen får en avgörande effekt, men knäckfrågan är när publiken vågar återvända. En gissning är att det finns ett stort uppdämt behov av levande opera och scenkonst där publiken delar rum med utövarna. Riktlinjer från regeringen och Folkhälsomyndigheten blir normerande – men avgörande är hur upplevelsen av trygghet ser ut. Otydlighet, som i höstas, får enbart negativa konsekvenser för vår bransch.

Vi har ett betydande publikarbete framför oss när vi öppnar upp vår verksamhet i större skala. Vi behöver anstränga oss extra för att locka tillbaka publiken och visa på vår relevans.

Norrlandsoperan kommer att filma alla framtida produktioner och vi erbjuder dem till vår publik. Dels på vår digitala salong NO Play, dels i vår uppsökande verksamhet som komplement till vårt turnéuppdrag.



Foto: Anna Thorbjörnsson

Michael Bojesen, vd och teaterchef vid Malmö Opera

Vi har aldrig trott att publiken känt sig otrygg när de besökt oss. Restriktionerna har gjort att vi begränsat publiken i salongen, inget annat. Vi har en otroligt lojal publik och när vi öppnar igen, oavsett orsak, kommer de tillbaka.

Nej, det tror jag inte. Snarare tvärtom. Den här perioden har visat att publiken saknat det levande mötet med scenkonsten och, inte minst, möjligheten att dela den upplevelsen med många andra.

Coronapandemin har öppnat nya möjligheter och tvingat institutioner som vår att hitta nya vägar. Digitaliseringen har utvecklats enormt och har kommit för att stanna, tror jag. Men bara som komplement – inte som en självständig del. Opera och annan musikdramatik ska upplevas live, här och nu. Konsten skapas i mötet mellan artisten på scenen och människan i salongen.



Foto: Ditte Chermnitz

Philipp Kochheim, vd och konstnärlig chef för Den Jyske Opera, Århus

Min bestämda uppfattning är att människor behöver konst lika mycket som de behöver luft och mat. Så ja, jag är säker på att vi alla längtar efter en situation där besök på teatrar och museer inte längre är begränsade och dit vi utan problem kan återvända.

Nej. Folk kommer tillbaka. Ett liv utan musik eller konst är inte ett alternativ för alla som upptäckt den magi, njutning och livserfarenhet som finns där.

Om det är någon konstform som inte fungerar bra digitalt är det opera. Magin börjar när hundratals människor skapar musik, andas tillsammans och delar en icke-jämförbar upplevelse. Vi har redan nu nog av nätupplevelser. Statistik från Deutscher Bühnenverein visar att de flesta bara ser högst tjugo minuter av digitala opera-föreställningar. :||

Nu finns också Tidskriften OPERA digitalt

Du som vill läsa OPERA digitalt kan nu ladda ner vår app på App Store eller Google Play eller läsa i datorn via vår hemsida.

Det enda som behövs för att kunna läsa OPERA i appen är ett konto och dina prenumerationsuppgifter.

Så här läser du OPERA i appen om du är prenumerant:

1. Sök efter appen Tidskriften OPERA i App Store eller på Google Play.
2. Installera appen.
3. Öppna appen, klicka på "Pappersprenumerant".
4. Skapa ett konto eller ange befintliga kontouppgifter samt kundnummer och postnummer.
5. Nu har du tillgång till OPERA i mobilen eller på läsplattan. Nästa gång räcker det att logga in via figuren uppe till höger med mejl och lösenord.

Så här läser du via datorn om du är prenumerant:

1. Gå in på vår hemsida och klicka dig fram till vårt digitala arkiv eller gå in på: https://manage.paperton.com/library/open_shelf/tidskriften-opera
2. Klicka på valfritt omslag.
3. Fyll i kundnummer samt postnummer och logga in.
4. Nu har du tillgång till OPERA i datorn.

För dig som inte är prenumerant på papperstidningen

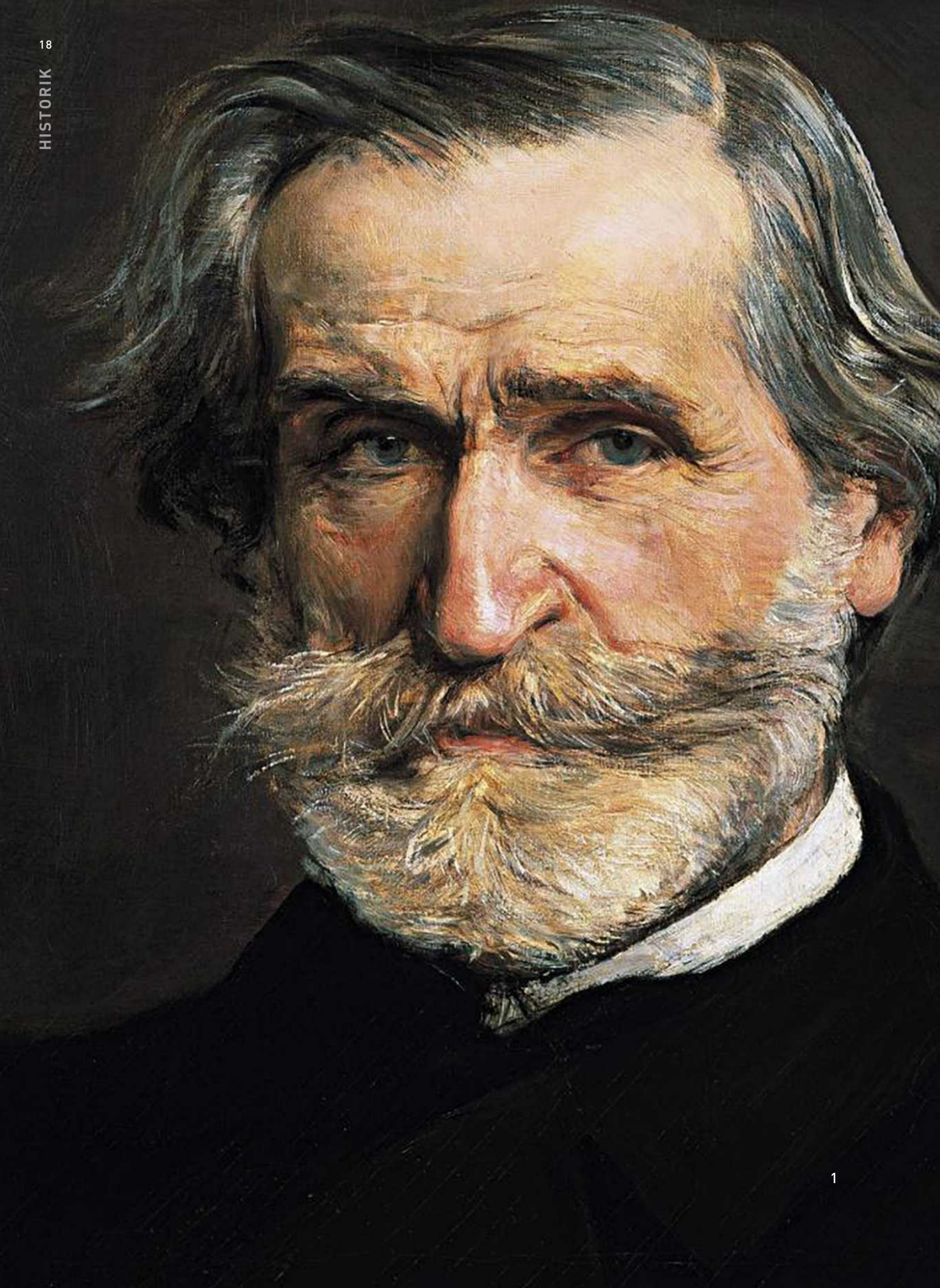
För dig som inte är prenumerant finns nu möjligheten att köpa lösnummer och digitala prenumerationer direkt i appen – ladda ner appen från App Store eller Google Play och välj vilken utgåva du vill köpa. Vi rekommenderar alltid att skapa ett konto i samband med köpet för att du ska kunna logga in via andra enheter eller via datorn och läsa på <https://paperton.com>

Ett lösnummer kostar 115 kronor och en helårsprenumerat (fem nummer) kostar 275 kronor digitalt.



Behöver du hjälp att aktivera din prenumerat?

Kontakta support@paperton.com och ange ditt kundnummer, postnummer och mejladress så hjälper vår support dig.



VERDIS *döttrar*

Det är allmänt känt att far- och dotterrelationerna hos Giuseppe Verdi är mer intensiva än i många andras operor. Det brukar också framhållas att det beror på att han i unga år förlorade hustru och sina två barn (en dotter och en son), innan något av barnen ens hade hunnit bli 18 månader. Tittar man närmare på saken, så finns det än fler biografiska trådar att ta tag i som skulle kunna vara en orsak till alla dessa glödande och inlevelsefulla far-dotterporträtt. Och också att de dyker upp periodvis vid särskilt kritiska punkter i Verdis liv, medan de "svalnar" i andra.

TEXT: GÖRAN GADEMAN

Det är knappast någon liten mängd far-dotterförhållanden om man ser till kompositörens hela produktion: i hans 28 operor står de i förgrunden i inte mindre än 14 stycken, alltså i halva hans operaproduktion (förutsatt att man räknar *Stiffelio* och *Aroldo* som två separata verk). I ytterligare fyra finns en far- och dotterrelation som aldrig blir central utan håller sig i bakgrunden.

Om nu den enda orsaken skulle vara att han förlorat sina två små barn, varför skulle inte far- och sonproblematiken vara lika central? Det måste ju ha varit lika smärtsamt för honom att förlora sin son som sin dotter. Tittar man närmare i opuslistan är det bara sex operor som har ett far- och sonförhållande av någon relevans för handlingen i verket. I alla dessa utom en (*I due Foscari*) är förhållandet synnerligen ansträngt, med besvikna fäder och upproriska söner – kulmen på denna tråd utgörs av *Don Carlos*.

I "dotterverken" är det något helt annat, ofta med en kärlek som går utanpå allt annat.

Tragedier i ungdomen

Låt mig börja med några punkter i Verdis biografi, innan jag kommer in på hur man utifrån den kan tolka verken. Själv framhöll Verdi gärna att han kom från väldigt enkla förhållanden med i princip illitterata bönder, men egentligen kom båda hans föräldrar från familjer som var jordägare och handelsmän. Visst kom han från en mycket liten by – den som besöker Le Roncole i dag kan konstatera att den bara består av ett par hus längs vägen, där hans far Carlo hade ett litet värdshus i bottenväningen som man även kunde köpa livsmedel och vin i. Det var modern Luigia (född Uttini) som sades vara den arbetsamma av de två. Så snart hans son blev berömd stängde Carlo värdshuset och lät sonen försörja honom.



Verdi hade också en lillasyster som var tre år yngre, Giuseppina. Hon sägs vara hans närmaste barndomsvän, och delvis beror det säkert på att så få människor bodde i byn. I vilket fall hade de en mycket nära och varm relation. Då Verdi var 20 år inträffade hans första tragedi: Giuseppina dog av hjärnhinneinflammation, bara 17 år gammal. Tre år senare gifte sig Verdi med Margherita Barezzi, dotter till hans välgörare Antonio Barezzi. Barnen kom i tät följd: dottern Virginia i mars 1837 och sonen Icilio i juli 1838. Men bara två månader efter sonens födelse dör dottern, 18 månader gammal. Drygt ett år senare, i oktober 1839, dör även sonen – en månad före Verdis stora debut på La Scala i Milano, där hans förstlingsverk *Oberto* uruppförs framgångsrikt. Ett halvår senare, i juni 1840, dör hustrun Margherita av samma sjukdom som systemen – hjärnhinneinflammation. Sorgen efter barnen sägs ha gjort att hon inte hade kraft att stå emot sjukdomen. Tre månader senare gör Verdis komiska opera *Un giorno di regno* (Konung för en dag) fiasko på La Scala och han svär att aldrig komponera igen. Så blir bekant inte fallet, och vid det stora genombrottsverket *Nabucco* ett och ett halvt år senare gör hans blivande livskamrat Giuseppina Strepponi den kvinnliga huvudrollen Abigaille.

Giuseppina Strepponi gör entré

Förhållandet mellan Verdi och Strepponi var komplicerat, och det fanns definitivt skäl till att de inte borde gifta sig utan att de valde att leva i ett för oss modernt samboförhållande. Giuseppina hade två illegitima söner, och skulle paret ha valt att gifta sig skulle Verdi automatiskt enligt den tidens lagstiftning blivit deras förmyndare.

Då skulle det komma ut att hon hade oäkta barn, och Giuseppina var en minst lika känd person som Verdi vid denna tidpunkt. Han ville inte kompromettera henne med detta, och de måste ha bedömt den skandalen som ännu större än att de levde samman utan att vara gifta. Först när hennes yngste son blivit myndig 1859 gifte de sig och de levde ihop livet ut.

Det har naturligtvis länge spekulerats i huruvida Verdi och hans Giuseppina kunde leva samman så länge vid denna tid utan att det resulterade i några barn. Först 1993 presenterade Mary Jane Phillips-Matz nya dokument i en Verdibiografi som visade att Giuseppina 1851 födde en flicka som kallades Santa och som ska ha lämnats bort till ett hem för föräldralösa barn i Cremona. Senare ska flickan ha tagits hand om av ett par i närheten av Verdis lantegendom Sant'Agata. Men hur mycket paret Verdi-Strepponi höll kontakt med henne sedan är fortfarande höljt i dunkel. Detta skedde alltså vid tiden för *Rigoletto*, en period då Verdis innerliga far-dottergestaltningar når sin kulmen.

Långt senare, 1867, dör Verdis far Carlo. Han hade bott i ett hus som Verdi köpt åt sina föräldrar för att få dem på behörigt avstånd från sig och Giuseppina, då byskvallret var som värst kring deras samboförhållande. I det huset bodde även Carlos 83-åriga syster, alltså Verdis faster, och dennas barnbarn Filomena som var föräldralös. Vid sin fars död bestämde sig paret Verdi för att adoptera den sjuåriga flickan och de såg henne därefter på alla sätt som sin dotter. De övergick till att kalla henne för ett av hennes andra namn,



3



4

Maria. Maria bodde på Sant'Agata i tolv år fram till att Verdi som stolt fosterfar lämnade över henne i kyrkan vid hennes bröllop 1878. Hennes make blev Verdis advokat Alberto Carrara, och hon var då 19 år. Det tycks mycket sannolikt att Verdi och hans Giuseppina såg det som att de äntligen hade fått den dotter de så intensivt längtat efter och saknat. Även efter att Maria gift sig syns hon på flera foton hemma hos Verdi; ett av de mera kända är taget året före hans död då han varit änkling i tre år.

Kopplingar mellan Verdis biografi och hans rollskapelser

Som framgått finns alltså fler biografiska trådar att dra i vad gäller far-dotterproblematiken i Verdis operor än att han förlorade sin dotter 1838. Till att börja med hans lillasyster Giuseppina. Det måste ha varit ett enormt trauma för den tjuugoårige Verdi att förlora henne. Eftersom de stod varandra så nära och han var tre år äldre får man lätt intrycket att han tagit hand om henne på olika sätt, som äldre syskon gör. Kanske grodde redan där ett slags faderskänslor, att ömsint ta hand om och vara betydelsefull för en yngre individ av det motsatta könet. När sedan hans dotter Virginia gick bort måste det ha spätt på denna saknad och tomhet, att han åter förlorade den funktionen och betydelsen i sitt liv. Men på sätt och vis måste bortlämnandet av deras gemensamma dotter Santa ses som det mest tragiska; att tvingas lämna bort en så efterlängtd dotter på grund av den tidens syn på samliv. Det var givetvis omöjligt för paret att kunna behålla henne efter allt de fått utstå enbart genom att leva samman som ogifta.

Det tycks sedan som att när adoptivdottern Maria gjorde entré i Verdis liv, så fyllde hon ett stort själsligt hål hos honom. Av de tre operor som återstod är det bara den första av dem – *Aida* (1871) – som har ett framträdande far-dotterförhållande. Och intressant nog är relationen mellan *Aida* och hennes far Amonasro det allra kyligaste av dem alla: Amonasro utnyttjar kallblodigt *Aidas* kärleksförhållande till Radamès för att nå sina politiska mål. Först i sin sista fras i deras långa duett i Nilakten, när Amonasro har fått henne dit han vill, får han en replik som laddas med musikalisk värme: "Kom ihåg att hela ditt folk kan resa sig igen tack vare dig!" Det tycks dock spelat från Amonasros sida och om något, så uttrycker den mest patriotism.

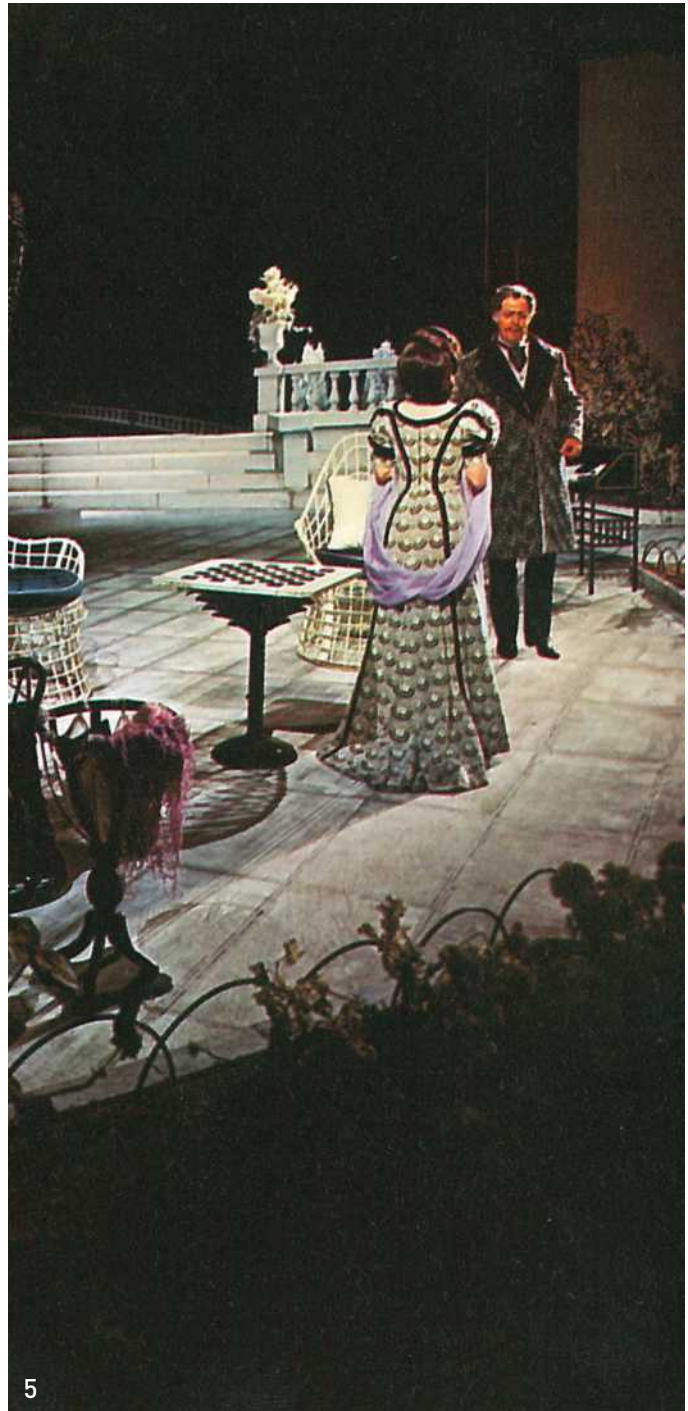
I de återstående operorna har far-dottertemat sedan ingen betydelse. I *Otello* (1887) hade det kunnat ha haft det, eftersom Desdemona hos Shakespeare bryter med sin far under första akten för att leva med Otello – men hela den akten har Boito och Verdi opererat bort. I *Falstaff* (1893) har väl Nannetta och hennes far herr Ford knappt ens en replik mot varandra. Det är som att det behovet inte fanns kvar hos Verdi längre.

Varma dotterporträtt

Men i alla tidigare operor med far-dottertema tycks det som att Verdi målar upp en utopi, en dröm om vad som kunde ha varit om han bara hade fått ha sin dotter hos sig – så varm och beskyddande skulle han i så fall varit. Det är inte konstigt att han fastnade för en så medioker pjäs av Antonio García Gutiérrez för *Simon Boccanegra* (1857), sex år efter att Santa hade lämnats bort – den intensitet som Verdi laddar titelpersonens lycka med över att ha återfunnit sin bortförda dotter står bortom all beskrivning, den måste höras. (Intressant nog ger Verdi sin fosterdotter samma namn som Amelia Grimaldi hade innan hon bortfördes, nämligen Maria. En slump?) Och Rigolettos skräck över att förlora sin älskade dotter Gilda, en farhåga som till sist förverkligas, är naturligtvis Verdis egen. Han visste vad det innebar, på djupet.

Faktiskt börjar tematiken redan i Verdis allra första opera *Oberto* (1839), uruppförd ett år efter att han förlorat sin dotter Virginia. Huvudpersonen Leonora följer samma linje som Gilda, även om partiet är skrivet för en betydligt mer dramatisk sopran. Leonora har svikits av Riccardo, en greve som funnit ett politiskt och prestigemässigt bättre parti än den avsatte Obertos dotter. Operan igenom försöker Oberto återfå sin datters värdighet efter denna skamfläck, och det slutar med att han dödas av Riccardo i en duell. Temat är fäder som försvarar sina döttrar mot otrogna och ryggradslösa män alltså, även om det i våra dagar kan associeras med hederskultur. Det tangeras även i *Luisa Miller* (1849), men där beror det på ett missförstånd. Rodolfo hade varit trogen mot Luisa hela tiden, men innan det klaras ut i sista akten har Luisa bestämt sig för att fly tillsammans med sin far till en bättre tillvaro.

Faktum är att merparten av alla döttrar hos Verdi sätter sin far framför sin älskare. Det tycks som att Verdi är mycket mer intresserad av att skildra förhållandet mellan far och dotter än ett kärleksförhållande mellan man och kvinna. Till det hör även röstfacksstrukturen: bakom alla barytonroller anar vi Verdi själv, med inlevelsen på topp. Tenorerna, de som traditionellt sett ska utgöra förste älskaren, tycks Verdi inte lika intresserad av. Vi har inte samma typ av intensivt älskande tenorroller som hos Puccini med Rodolfo eller Cavaradossi, eller Wagner med Tristan och Siegfried. Till och med i *La Traviata* (1853), där barytonen fader Germont är den som förgör Violettas lycka, skildras Germont med varmare och mer ömsinta tonfall än vad Alfredo är kapabel till. Det sägs ofta att Germont är ett porträtt av kompositörens tidigare svärfar Antonio Barezzi, som fördömde att Verdi levde med Giuseppina utan att vara gift. Men ännu mer hörs faktiskt Verdis egna sedvanligt faderliga tonfall bakom Germont, ända fram till Violettas dödsscen.





7

Otrogna hustrur

En annan tråd är fadern som stöder sin dotter som råkat vara otrogen. Mest framträdande här är Lina i *Stiffelio* 1850 (senare Mina i *Aroldo* 1857). Det rimliga vore att den tredje huvudpersonen vid sidan av äkta paret Lina och Stiffelio är älskaren, men intressant nog spelar den rollfiguren här en mycket undanskymd och skissartad roll. I stället frossar Verdi i arior och duetter för Linas far Stankar, som först gör allt för att återställa förhållandet utan att Stiffelio ska få veta något, och när det inte går längre utmanar han älskaren på duell.

I *Aroldo* finns dessutom en extra sista akt där Mina har förskjutits och lever tillsammans med sin far som eremit. Av en slump återser de Aroldo och fadern talar då till sin dotters försvar i intensiva kantilenor, innan Aroldo tar henne tillbaka som sin maka. Det är som att Verdi säger: om jag hade en dotter, då skulle jag stå på hennes sida och stödja henne på det sättet ända in i döden. Amelia i *Maskeradbalen* (1859) har samma slags problematik som Lina/Mina, men hon får faktiskt utkämpa sin kamp ensam utan någon fadersfigur.

Surrogatfäder

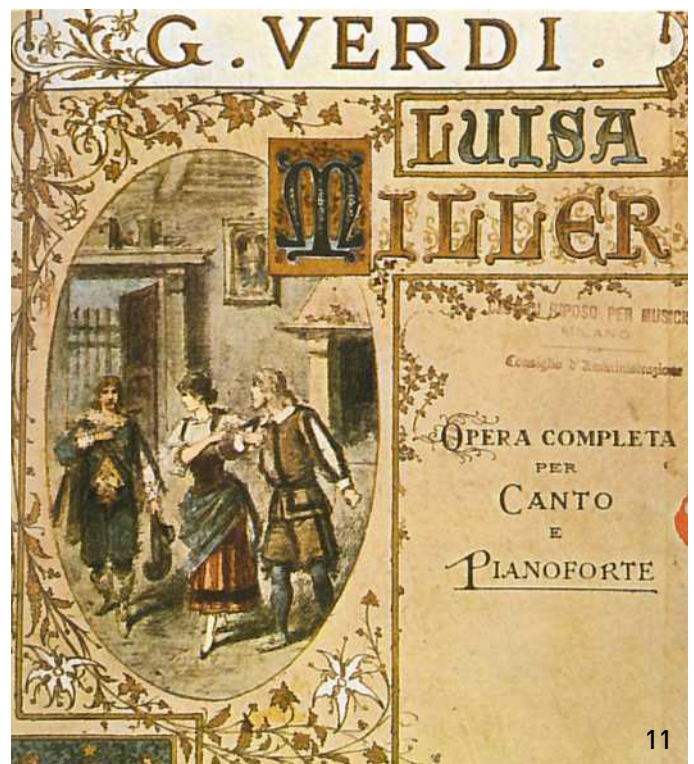
I flera operor är "fadern" inte ens en far, utan en fadersfigur. *La Traviata* har redan nämnts, men det finns många fler. I *I Masnadieri* (Rövarna) från 1847 skildras en föräldralös ung kvinna, Amalia, som har adopterats av den gamle greve Moor, långt innan Verdi gjorde detsamma med Maria Filomena. I första aktens duett ger hon den gamle mannen all tänkbar omvårdnad och i aktens final uttrycker hon fullständig förtvivlan då hon tror att han har dött (rollen skrevs för övrigt för Jenny Lind i London).

Leonora i *Ödets makt* (1862/1869) är med om ungefär samma sak som Donna Anna i Mozarts *Don Giovanni*, båda i den allra första scenen: hon tvingas uppleva hur hennes far dödas av en person som hon står i något slags känslomässig relation till. Känslomässig på vad sätt kan diskuteras i fallet *Don Giovanni*, men i *Ödets makt* har Leonora avsett att rymma tillsammans med sin älskare. Tilläggas bör att det är under mycket stor vända som hon övertalas till att lämna sin far, så den relationen tycks vara av det varmare slaget. Precis som Donna Anna försöker Leonora operan igenom sedan att finna något slags själsfrid utan att riktigt lyckas. En viktig figur i *Ödets makt* blir klostrets prior Padre Guardiano, som i en lång scen blir till ett slags andlig far åt Leonora – kanske den far hon söker efter att hennes egen har gått bort.

Ytterligare en andlig far utgör dogen Francesco Foscari åt sin svärdotter Lucrezia i *I due Foscari* (1844). Operan går ut på att de



8



bägge ska få sonen/maken frikänd från en orättfärdig dom, och inte oväntat har Lucrezia betydligt fler scener mot svärfadern än mot maken. Ibland behöver faktiskt inte ens fadern vara närvarande i själva operan, utan kan ändå spela en avgörande roll. Till och med i *Don Carlos*, som inte har något far-dotterförhållande alls, så riktar den olyckliga Elisabetta sin sista aria till Karl V vid dennes grav: ”Du som känt världens tomhet, bär mina tårar fram till foten av den Högste!” Det är som att Elisabetta söker en tröstande fadersfigur i en person som hon faktiskt aldrig har träffat.

Rasande döttrar

I *Attila* (1846) är Odabella den största rollen vid sidan om Attilas, och dennes verkliga antagonist. Denna originella och amasonlika skapelse sätter hämnden för sin fars död framför kärleken till älskaren, i ursinniga cabaletter och inåtvända romanser. I andra aktens final avvärjer hon en attack från älskaren på Attila, av det skälet att hon vill utföra hämnden själv. Hennes slutreplik efter att ha dödat Attila, ”Fader, jag offerar honom för dig!” får en att fundera om Odabella, liksom flera av Verdis hjältinnor, lider av något slags Elektrakomplex långt innan termen ens var uppfunnen.

Odabella är en av de många kraftfulla sopranrollerna hos Verdi. Det kan ju tyckas utifrån denna beskrivning att hans hjältinnor skulle vara viljelösa offer i händerna på en dominant far, men så är det oftast inte alls. Ett annat krutpaket är Abigail i *Nabucco* (1842), men hon bestämmer sig för att gå emot Nabucco först när hon fått bekräftat att han inte är hennes biologiske far. Då Nabucco försummat kärleken till den äkta dottern, Fenena, ägnar han sedan hela slutakten åt att ställa allt till rätta – inte konstigt att Verdi hela sin karriär övervägde att tonsätta Shakespeares *Kung Lear*, som erbjuder inte mindre än tre döttrar av olika karaktär. När han var som närmast att sätta tänderna i verket hade han dock adopterat Maria Filomena, så frågan är om han faktiskt till sist förlorade intresset för denna problematik.

Den enda som annars gör ett riktigt fadersuppror är Giselda i *I Lombardi* (1843, eller om man så vill Héléne i *Jérusalem* 1847). Hennes far tillhör inte huvudrollerna, så deras relation står knappast

i förgrunden. Men andra akten slutar med en våldsam cabaletta för Giselda där hon anklagar sin far för sin älskares död. Undantaget som bekräftar regeln – här sätter hjältinnan älskaren framför fadern, men intressant nog är denne far för en gångs skull inte baryton utan tenor!

En kompositör med fötterna på jorden

Vän av ordning kan efter denna framställning fråga sig två saker: för det första är det ju faktiskt inte Verdi som skriver librettet, utan någon annan. Visst var det så, men det var alltid han som valde ämnet, och var det något ämne som inte intresserade honom så ratade han det omedelbart. Gång efter annan styrde han alltså in på teman som hade en stark far-dotterrelation, och var den inte särskilt dominant i den litterära urkällan så såg han till att den blev det. Det hade naturligtvis också att göra med att varje opera av det här slaget skulle ha en dominerande barytonroll – sopran, tenor och baryton hörde alltid, med få undantag, till den italienska 1800-talsoperans protagonister. Och då blev det naturligt för Verdi att göra barytonen till verkets fadersroll, i ett röstfack som tidigare oftast utgjorde tenorens rival – hos Verdi förblev rollen det fortfarande på sätt och vis, men inte på det vanliga sättet.

Dessutom styrde Verdi sina librettister oerhört ända fram till den sista, Arrigo Boito, i vilken han slutligen hittade en mer jämbördig partner. Och när vi är framme vid de två sista operorna med Boito som librettist hade Verdi som nämnts tappat såväl intresse och inspiration för far- och dotterhistorierna; det var som att han självligen hade läkt och inte behövde bearbeta denna problematik längre.

För det andra kan man fråga sig hur Verdi själv skulle ha reagerat inför denna artikel. Som den jordnära och litet kärva person han var, hade han nog knappast sprungit till analyssoffan, om det hade funnits en sådan på hans tid. Kanske skulle han förneka alltihop, och hävda att han bara skrivit vad som fanns inom honom, varken mer eller mindre. Och sedan skulle han gå ut och vattna sin kohjörd, eller så ett par åkrar till. ■

1. Målning: Giuseppe Verdi.
2. Karl-Magnus Fredriksson (*Rigoletto*) och Ida Falk Winland (*Gilda*), *Rigoletto*, Kungliga Operan 2018. Foto: Markus Gärder.
3. Margherita Barezzi. Oljemålning av A. Mussini, Museo Teatrale alla Scala.
4. Giuseppina Strepponi. Samtida målning, Archiv für Kunst und Geschichte.
5. *Scen Violetta – Germont ur La Traviata*, i regi av Luchino Visconti. Covent Garden, London 1967. Foto: Lionello Fabio.
6. *Verdi på Sant' Agata*, foto från 1900. Längst till vänster sitter hans adoptivdotter Maria Carrara-Verdi, följd av hans svägerska Barberina Strepponi. Bakom dem står sångerskan Teresa Stolz och andra personen från höger är hans förläggare Giulio Ricordi. Archivio Storico Ricordi.
7. ”Fader, jag offerar honom för dig!” Slutscenen ur *Attila*, Her Majesty's Theatre, London 1848. Teckning ur *The Illustrated London News*.
8. *Scen ur Simon Boccanegra*, La Scala, Milano, 1976. Scenbild av Ezio Frigerio, regi Giorgio Strehler. Foto: Erio Picciagliani.
9. *Verdis födelsehus i Le Roncole*.
10. *Verdi undervisar som ung. Enligt vissa uppgifter föreställer eleven hans blivande hustru Margherita Barezzi. Målning, konstnären okänd. Weidenfeld & Nicolson Archives.*
11. *Det första tryckta klaverutdraget till Luisa Miller. Illustration med Rodolfo, Luisa och hennes far Miller. Museo Teatrale alla Scala, Milano.*
12. *Jenny Lind (Amalia) och Luigi Lablache (Den gamle Moor) i I Masnadieri på Her Majesty's Theatre i London 1847. Teckning i Illustrated London News.*

Michael Cavanagh

TEXT: LOUISE FAUELLE

Han inledde karriären som sångare i kanadensiska Winnipeg innan han sadlade om till operaregissör och blev ett av Nordamerikas hetaste namn i branschen. Efter sommaren tar Michael Cavanagh över som ny konstnärlig chef på Kungliga Operan i Stockholm. För OPERA berättar han om åren i Hamburg, mentorn Irving Guttman och vänligt ledarskap.



Jag känner stor tacksamhet

Michael Cavanagh sitter i sitt spaciösa arbetsrum hemma i det nybyggda huset i staden London i Ontario, Kanada. Det är en torsdag morgon, kanadensisk tid, strax före jul när vi hörs per telefon. Liksom många andra det senaste året jobbar han hemifrån. Antingen sitter han vid datorn eller på pallen framför flygeln, från vilken han ser ut över den närliggande dammen där amerikanska gråhäger fångar sin fisk. Han får passa på att njuta av vyn några månader till. I maj är planen – om pandemin tillåter – att flytta till Stockholm för att i lugn och ro göra sig hemmastadd innan han officiellt tillträder som ny operachef vid Kungliga Operan efter sommaren. Han förbereder sig bland annat genom att lära sig språket och när jag frågar hur det går svarar han glatt – på svenska:

– Mycket bra! Det är svårt men kul, tillägger han på engelska.

Hemmet i London delar han med sin fru, Jackalyn Short. Hon är sopran och sångpedagog vid Don Wright Faculty of Music och kommer att, i alla fall inledningsvis, behålla sin bas i Kanada när hennes make flyttar till Stockholm. Även Michael Cavanagh har genom åren hoppat in på fakulteten som dramalärare för sångare eller regissör till en scenproduktion.

– Jag är ju i regel upptagen med annat och som frilansare är jag ofta ute och reser och jobbar i olika operahus. Men vi bor här för att min fru jobbar på universitetet och har en stor studio där.

Och London är en underbar liten stad med en flod, flera stora sjöar i närheten och vänliga, hårt arbetande människor. Det skulle kunna vara en svensk stad, säger han och tillägger:

– Kanske är det därför jag känner mig så hemma i Sverige. Det finns många likheter mellan våra länder, både vädermässigt och kulturellt. Vi delar ett slags nordisk kärvhet och känslighet.

De senaste decennierna har Michael Cavanagh gjort sig ett namn som en av Nordamerikas främsta och mest produktiva operaregissörer, på hemmaplan men också i Europa. Han hade sju operor på gång i Kanada och USA som tvingades ställas in när coronapandemin översköljde världen i början av 2020. Vissa andra projekt, som ännu bara var på idéstadiet, sköts på framtiden. Tur i oturen för Michael Cavanagh, som ändå hade blivit tvungen att avstyra inplanerade uppsättningar när det stod klart att han hade fått ett femårigt kontrakt på andra sidan Atlanten. Men två produktioner har han redan beviljats dispens av Kungliga Operan för att få genomföra under sin anställning i Stockholm – de resterande två Mozartoperorna i da Ponte-trilogin som han redan påbörjat på San Francisco Opera.

– Det är stora projekt och mycket jobb är redan investerat av många människor. Dessutom är det ett operahus som är mig mycket kärt.



2

Han debuterade där 2012 med John Adams *Nixon in China*, som dessförinnan hade haft premiär på Vancouver Opera och senare sattes upp i Kansas City och i Dublin innan han 2016 tog verket till Kungliga Operan. Det var hans första besök i den svenska huvudstaden och han anade knappast då att han några år senare skulle bli chef i Stockholm.

Vägen dit började i september 2019. En av de personer som Michael Cavanagh hade arbetat med på Kungliga Operan hörde av sig och berättade att man letade efter en ny konstnärlig ledare. Idén kändes både lockande och avlägsen. Han började med att skriva ett mejl till operachefen och vd:n Birgitta Svendén och frågade om de över huvud taget skulle kunna vara intresserade av hans profil.

– Hon svarade bara att om jag var intresserad skulle jag skicka in min ansökan.

Det gjorde han. Så började gallringen och Michael Cavanaghs namn stod kvar på en lista som blev allt kortare. Självt var han mitt uppe i andra produktioner men kom på snabbvisit till Stockholm i december 2019 för en intervju med rekryteringskommittén. Några månader senare var det bara ett fåtal kandidater kvar och i mars ville man flyga över Cavanagh igen. Men just då slog pandemin till och allt sattes på paus för att återupptas i oktober. I stället för

Jag var helt tagen av kraften i musiken

ett fysiskt möte fick han göra slutintervjun via videolänk. Den 30 november i fjol spreds nyheten om att den välrenommerade kanadensaren blir ny operachef på Kungliga Operan från och med hösten 2021. Birgitta Svendén kommer att stanna kvar som vd till 2022 och planerar också för säsongerna 2021/22 och 2022/23.

– När jag fick veta att jag hade blivit utvald kände jag mig oerhört tacksam och upprymd. Jag upplever ensemblen på Kungliga Operan som både stöttande och generös. Att jag nu får chansen att jobba som en del av den här familjen känns mäktigt. Det finns så många möjligheter att göra något väldigt kreativt och viktigt.

Han ser också fram emot att jobba med Operans nye musikchef Alan Gilbert, som även är chefsdirigent för Elbphilharmonie i Hamburg och har en bakgrund som musikchef för New York-filharmonikerna.

– Han är en dirigent i världsklass och kommer att ge bra idéer och energi. Jag tror verkligen att vi blir ett jättebra team.

Musiken har präglat Michael Cavanaghs liv sedan barnsben. Han föddes i Winnipeg, huvudstad i den kanadensiska provinsen Manitoba, 1961. Båda hans föräldrar hade vuxit upp i Europa; hans mamma är tyska och hans pappa, som stred i den brittiska armén, är walesare. De träffades i efterkrigstidens Tyskland och flyttade till Kanada för att starta ett nytt liv tillsammans. Gemensamt hade de kärleken till musiken och sjöng mycket, både hemma och i den lokala kören. Till den senare värvades såväl Michael som hans syster och bror när de var tillräckligt gamla.

– Winnipeg är en relativt liten stad men med ett starkt kulturliv. Till exempel finns både ett mindre operakompani och ett balett-kompani i världsklass.

Han var i tioårsåldern när han såg sin första opera, Bizets *Carmen*. Och han medverkade i den själv som ett av barnen i kören. För honom var det en omvälvande upplevelse som träffade rakt i magen.

– Jag var helt tagen av kraften i musiken. Jag älskade konstformen från första stund och kände en stark dragningskraft till den.

Han hade siktet inställt på en karriär som sångare. I tonåren sjöng han i en cappella-kvartett som bland annat uppträdde på olika folkfestivaler och i skolan var han med i alla köror och musikproduktioner. Han tog även sånglektioner privat och efter examen lyckades han försörja sig på olika sånguppdrag. Bland annat medverkade han i en semiprofessionell kör som hade sin egen nationella tv-show. Därtill hade han ledande roller i turnerande produktioner



för operakompaniet och jobbade som kyrkosolist. Vid sidan om förkovrade han sig i sina många andra intressen.

– Jag gillade all typ av konst, tyckte om att skriva och idrottade mycket.

Michael Cavanagh var – och är fortfarande – en entusiastisk golfare, tennisspelare och seglare. Han spelade även rugby under många säsonger och coachade det kvinnliga rugbyteamet i Winnipeg. Men sången fortsatte att vara hans levebröd och som tjugosjuåring åkte han till Hamburg för att förbättra sin tyska, studera piano och utveckla rösterna ytterligare med sin sånglärare Claus Ocker. Under sina två år där blev det ett otal besök på Hamburgoperan.

– Jag betalade fem mark och satt på balkongen bakom någon pelare, säger han och skrattar. Jag såg mer eller mindre allt som sattes upp och fascinerades av musiken men också av allt runt omkring som ljussättningen, kostymerna och scenografin. Medan mina sångarvänner var helt fokuserade på sångarna, kände jag mig mer dragen till helheten. Det var den som lockade mig.

Sakta men säkert började han inse att han inte var tillräckligt hängiven sången för att bygga en framtid inom den. I stället hade han en längtan efter att få testa att regissera – och drömmen var att jobba med opera.

– Allt detta gick upp för mig precis innan jag fyllde 30.

Tillbaka i Kanada ställdes han inför ett moment-22; han ville få regierfarenhet genom att arbeta men fick inget jobb utan erfarenhet. Så han bestämde sig för att ta saken i egna händer. Utan att ha någon klassisk skolning skrev han några kammaroperor ihop med en kompis och tog dem på turné runt om i landet.

– Jag bara kastade mig in i det och folk gillade vad jag skrev så jag fortsatte skriva.

Snart kom han i kontakt med den i dag bortgångne operaregissören Irving Guttman som blev hans mentor. Guttman var medgrundare av och konstnärlig ledare för Manitoba Opera i Winnipeg och har kallats "Västra Kanadas operafader".

– Jag sa till honom att jag ville regissera och han svarade ungefär: 'Sakta i backarna grabben, först måste du jobba dig upp!'

Och så blev det. Michael Cavanagh började jobba bakom kulisserna på Manitoba Opera med allt från att bygga scenografi och arbete på rekvisitaavdelningen till att vara elektriker, snickare och jobba



på kontoret. Han var även scen- och produktionschef och körde lastbilen full med scenbilder under långa turnéer.

– Jag gjorde verkligen allt och det blev min skola. I stället för att gå en utbildning var det learning by doing. I dag är jag jätteglad att jag gick den vägen.

Parallellt fortsatte han att sätta upp sina egna operor – både äldre verk och sådana som han hade skrivit själv – på festivaler och mindre teatrar. Efter något år, 1992, blev han anlitad som assisterande regissör för en produktion på Vancouver Opera.

– Först efteråt fick jag veta att det var min audition; de behövde en ny assisterande regissör på fast basis och jag erbjöds jobbet. Jag höll på att trilla av stolen.

De följande åren fick han assistera en mängd olika regissörer i världsklass och han lärde av dem alla – både hur man skulle göra och vilka beteenden man skulle undvika.

– En del stora personligheter i vår bransch verkar vilja motivera sångare och team med konfrontation och utskällningar. Men jag märkte tidigt att den sortens ledarskap sällan är särskilt fruktsamt. I stället bar jag med mig hur man kan använda vänlighet, stöd och mycket tålamod för att få med sig ett team åt det håll man vill.

I slutet av den tredje säsongen, 1996, fick han förtroendet att gå från assistent till att regissera en egen opera, Rossinis *Askungen*.

– Det blev en rolig produktion och mitt erkännande som regissör i ett stort operahus. Själv hade jag känt mig redo att regissera länge, men nu fick jag för första gången höra av andra att jag var redo. Det kändes fantastiskt.

Därefter började han frilansa som operaregissör men hann inte hålla på länge innan han blev erbjuden ett prestigeuppdrag. Året var

1998 och hans mentor Irving Guttman, som på 60-talet hade grundat och varit konstnärlig ledare för det kanadensiska operakompaniet Edmonton Opera, skulle gå i pension. Michael Cavanagh, då 37 år, blev tillfrågad att ta vid.

– Det var förstås en stor ära att få ta över efter min mentor. Jag stannade i fyra säsonger och mycket av det vi gjorde blev succéer. Men till slut kände jag att det var dags för mig att gå vidare.

Orsakerna var två. Han hade nyligen träffat sin hustru, Jackalyn, som bodde i provinsen Ontario med sin lilla dotter Amelia och det blev till slut ohållbart att pendla de fem timmarna med flyg från Edmonton. Den andra anledningen var att han kände en längtan efter att jobba mer hantverksmässigt som regissör – själva anledningen till att han hade anträt branschen från första början.

– Jag ville utforska vad jag hade att erbjuda som konstnär och som berättare. Så jag flyttade till London där vi har blivit kvar i och med att Jacky började resa mindre som operasångerska och undervisa mer vid fakulteten här i staden.

*Jag gjorde
verkligen allt
och det blev
min skola*



Jag ska prata med alla

Som frilansande regissör har Michael Cavanagh haft en glänsande karriär med över 150 produktioner vid 30 operahus i Nordamerika och Europa, bland annat Royal Opera House Covent Garden i London, Opera Philadelphia, L'Opéra de Montréal, Hawaii Opera Theatre och San Diego Opera. Därtill har han hunnit med att vara produktionschef för det kanadensiska operakompaniet Opera on the Avalon. Han upplever att det är en stor skillnad mellan nordamerikanskt operaliv och europeiskt.

– Operan föddes i Europa och är därmed en integrerad del av kulturen. Det är nästan en självklarhet att varje större stad har ett operahus. I Kanada är opera långt ifrån en naturlag. Det är fortfarande ett relativt ungt koncept och många har aldrig varit på opera. Men saker har förändrats de senaste 30–40 åren sedan man introducerade textmaskiner; översättningarna har gjort att konstformen tilltalar en ny publik.

En annan skillnad är att operahusen i Nordamerika, i synnerhet i USA, ges mindre statligt stöd än i Europa.

– Det är fantastiskt att det i Europa finns en idé om att konsten är till för alla och därmed stöds med skattemedel. Kanada befinner sig någonstans mellan Europa och USA på den punkten.

När operahusen är för beroende av biljettintäkter blir det också svårare att göra experimentella uppsättningar, konstaterar han.

– Ska man sätta upp *Carmen* i Nordamerika är det många som aldrig har sett den. Då kanske man som regissör till och med bör sätta upp den klassiska versionen. I Europa upplever jag att det nästan är lite radikalt att *inte* göra en modern tolkning av verket.

Efter *Nixon in China* på Kungliga Operan återvände Michael Cavanagh två år senare för att regissera *Aida*. Han berättar att han som regissör känner ett ansvar inför såväl verket som publiken och sångarna på scen. Om han får till de tre benen är han nöjd.

– Jag vill alltid att de stora temana i originalverket ska finnas kvar. Samtidigt vill jag ge operabesökarna något nytt; de ska kunna känna att verket talar till dem och berör dem på djupet. Men jag har också ett ansvar inför dirigenten och sångarna. Mitt jobb är att hjälpa alla på scen att hitta det bästa i sig själva, så att de inte känner sig som nickedockor. För då presterar de inte på topp.

Hur ser du på din karriär?

– Jag känner inför min karriär på samma sätt som inför tjänsten på Kungliga Operan, en stor tacksamhet. Jag är så tacksam över att ha kunnat försörja mig inom den här konstformen och att ha fått se det jag har skapat spegla sig i publiken, säger han och tillägger:

– Pandemin har verkligen fått mig att inse hur viktig scenkonsten är för både dem som utövar den och för dem som tar del av den. Vi människor är flockdjur och utan att få samlas blir livet mindre

rikt – oavsett om det handlar om en middagsbjudning, ett sportevenemang eller en opera.

Samtidigt tror han att det kan vara idealiskt att komma in som ny chef i ett operahus direkt efter en längre tids restriktioner och avbrott.

– Förhoppningsvis kan allt dra igång mer eller mindre som vanligt efter sommaren och jag tänker att det blir en renässans för alla – ett utrymme för nya idéer och perspektiv. Det kommer nog göra arbetet lättare för mig.

Vilka är dina planer för Kungliga Operan?

– I ett första skede vill jag bara ställa frågor och lyssna in. Jag ska prata med alla: de som investerar i operan, publiken, alla som jobbar på och bakom scenen, styrelsemedlemmarna och människor som aldrig går på operan. För mig handlar det om att få en djupare förståelse och att ta in dessa olika människors insikter, tankar och förslag.

Men han medger att han redan har ”tusen idéer” i huvudet. Bland annat vill han ta fasta på att Kungliga Operan är en nationalscen.

– Jag vill ta reda på hur vi bäst kan uppmuntra och stötta svenska talanger – från sångare och musiker till andra kreatörer inom operan – samtidigt som vi fortsätter att utveckla det fantastiska internationella rykte som huset har i dag, säger han och tillägger:

– Stockholm är en världsstad med en naturlig dragningskraft. Men det har inte alltid funnits en internationell prägel på Operan. Det är något som Birgitta Svendén har lyckats skapa under sina tio år på teatern. Och jag vill bygga vidare på hennes framgång.

Vilka är dina tankar kring repertoaren?

– Jag tror att man kan säga att jag har ett brett operaintresse. Jag är lika förtjust i en opera som är 400 år gammal som något som skrevs i går. Det jag vill göra är att ge ny energi till alla verk som sätts upp. Och tanken är att jag kommer att regissera en produktion varje säsong. Det ska bli väldigt spännande.

Har du något särskilt verk i åtanke?

– Jag har för många verk i åtanke, det är mitt problem, säger han och skrattar. :||

1. Michael Cavanagh. Foto: Anita Watkins.

2–3. *Nixon in China*, Kungliga Operan 2016. Foto: Markus Gärder.

4–5. *Aida*, Kungliga Operan, 2018. Foto: Markus Gärder.

6. Michael Cavanagh. Foto: Anita Watkins.

**MICHAEL CAVANAGH**

Ålder: 59 år.

Bor: Hus i London i Ontario, Kanada. Snart lägenhet i Stockholm.

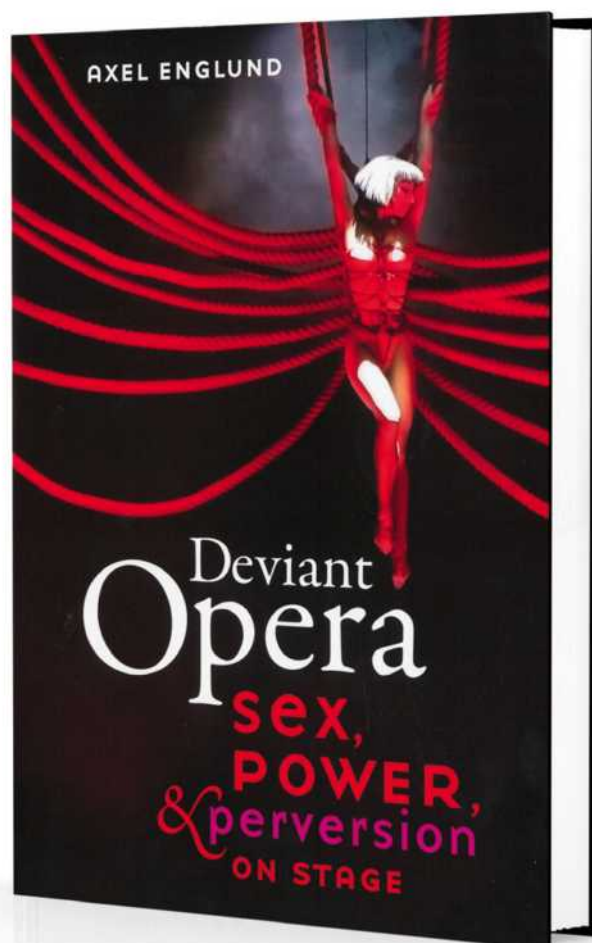
Familj: Hustrun Jackalyn Short, sopran och sångpedagog och hennes vuxna dotter Amelia.

Jobbar som: Operaregissör.

Aktuell: Tillträder efter sommaren som ny operachef på Kungliga Operan i Stockholm. Förordnandet är femårigt.

Favoritopera: Den opera som jag jobbar med för tillfället!

Gör på fritiden: Spelar golf, tennis och gitarr och sysslar med olika renoverings- och byggprojekt.



DEVIANT OPERA: SEX, POWER AND PERVERSION ON STAGE

Axel Englund

University of California Press (280 s.)

ISBN 9780520343252

De flesta operabesökare har varit med om det, de motstridiga känslorna efter en upplevd operaföreställning: alltifrån hänförelse och entusiasm till förundran och ibland ren besvikelse och irriterad känsla av att man inte har förstått vad som sker på scenen. Under de senaste decennierna har operaregin på ett avgörande sätt frigjort sig från en etablerad klassisk uppförandetradition, en tradition som vilar på en realistisk framställning sammanfallande med en överenskommen trohet till verket. De från början radikala regigrepp som utvecklades under det sena 1900-talet kommer snart att förvandlats till konvention. Idébrist och schablonmässigt efterapande av länge genomdislade regigrepp och banala scenografidetaljer förekommer så ofta att operabesökaren inte längre ens orkar fråga sig varför uppsättningar ännu på 2010-talet måste sätta in läderbögar för att antyda underliggande nazistisk brutalitet och perverterad sexualitet i *Valkyrian*. Eller låta den mest storvuxna manliga körmedlemmen stolpa fram som värsta dragqueen för att visa på – som regissör och scenografer tror – chockerande sexuell lös-släpplighet och dekadens i *La Traviatas* festscener.

Det är just detta, den nutida operaregin och dess förhållande till avvikande sex som **Axel Englund** behandlar i sin bok *Deviant Opera: Sex, Power and Perversion on Stage*. Initialt beskriver författaren olika kommentarer han fått när han berättat om sitt arbete med boken. "Menar du verkligen att ingen har skrivit om detta förut?", eller "Jag slår vad om att det inte saknas material till detta" och

"Jag vet, vad fan är det för fel med vår tids operaregissörer?". Jag skulle vilja tillägga: "Äntligen!"

Axel Englund, nybliven professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet, men också kompositör och musiker, undersöker i sin bok ett antal nutida operauppsättningar och sambandet mellan opera och avvikande sexualitet, sadomasochism, bondage och sexuell fetischism. Uppsättningarna följer en kronologisk ordning från barockens opera seria hos Händel över Mozart, Wagner och Puccini till Alban Bergs *Lulu*.

Men Englunds akademiskt tuktade framställningar av operaregi och sex blir betydelsebärande långt utanför den gestaltade sado-masochistiska situationen. De berör också förutsättningar för operakonstens fundamentala estetiska lagar och uttryck och här kan endast några av de infallsrika tanketrådarna relateras. Varje uppsättning blir utgångspunkt för skilda iakttagelser av förhållandet BDSM och opera som ligger både immanent i operaverket och i den undersökta uppsättningens regi och scenografi.

Englund vill visa att de behandlade uppsättningarna inte bara är sceniska representationer av BDSM i opera. Operans våldsamma känslouttryck, det erotiska i själva operaupplevelsen, i underkastelse av de förenade krafterna av sångliga, musikaliska, sceniska och dramatiska konstuttryck, operasången och operarösten som en



sexuell kraft, detta har i sig likheter med sadomasochistiska statusförhållandet. Att den verkliga sadomasochistiska akten och en operaföreställning båda är förutbestämda och inrepererade överenskommelser mellan parterna visar också på möjligheten att läsa operaföreställningar som en motsvarighet till verkliga sadomasochistiska scener.

Englund gör i sitt introduktionskapitel en fyllig sammanfattning av den moderna operaregins utveckling till alltmer självständiga interpretationer med större avvikelser från en realistisk verktrögen regikonception. Inledningsskedet låg i efterkrigstidens Tyskland med Walter Felsensteins uppsättningar på Komische Oper i Östberlin och Wieland Wagners i Bayreuth. På 1970-talet tar en andra generation vid, som t.ex. Patrice Chéreau och hans jubileums-*Ring* i Bayreuth 1976, Götz Friedrich och Ruth Berghaus fram till nästa generation med namn som Hans Neuenfels och Peter Konwitschny, fortfarande verksamma. De i boken behandlade uppsättningarna skulle i så fall kunna sägas tillhöra en fjärde generation operaregissörer med namn som Calixto Bieito, Robert Carsen, Krzysztof Warlikowski och Romeo Castellucci.

I de valda uppsättningarna av Händels operor konfronteras, menar Englund, barockoperans estetiska konventioner med vår egen tids syn på barocken, vilket visas på scenen i sadomasochistiska situationer. Här iscensätts en historiesyn, där de nutida visuella

koderna för BDSM och fetischism ställs samman med barockoperans representation av sexualitet. Denna neobarocka läsning visar således på barockoperans självklara överskridande av rollernas och sångarnas könsförväxlingar – exempelvis kastraternas manliga sceniska uppenbarelser i kontrast med deras höga röstregister – med vår tids queerteorier och avvikelser från konventionella könsnormer.

Englund använder här begreppet förvänd eller tillbakavänd (*preposterous history*), ett begrepp som genomgår bokens samtliga analyser där nutida iscensättning av perversionen återverkar och vecklas ut mot den förgångna epokens framställning av sexualitet.

Robert Carsens uppsättning av *Rinaldo* utspelas delvis i en skola där titelrollen, som i Händels opera är en trollkvinna som förför och förtrollar korsriddare, är en skollärlarinna. Den barocka operatextens stiliserade språk och erotiska retorik om att vara fångad i kärlekens bojor visualiseras bokstavligen i sadomasochistiska scener, i Armidas dominatrixgestalt, i de fetischistiska koderna och objekten för bondage som läderdräkten och bojor. Carsens uppsättning blir också ett uttryck för det praktiska utförandet av de operamässiga uttrycksmedlen – en tolkningsdimension som återkommer på olika sätt i Englunds läsning av bokens operauppsättningar. Armidas stela läderdräkt och bondageattiraljerna visualiserar också den stenhårda tekniska disciplin som erfordras av sångerskan att kunna framföra de halsbrytande virtuosa vokala excesserna i *dacapo*arian.



2

Att några *Don Giovanni*-uppsättningar finns med bland analyserna förvånar inte. Få operor har blivit föremål för så många olika former av psykologiska penetreringar, både på scen och i litteraturen. Att Don Juan-gestalten är ett fruktbart studieobjekt ur ett sadomasochistiskt perspektiv är en självklarhet. I Don Juans sceniska tolkningshistoria har synen på hans förmodade våldtäktsoffer Donna Anna varit delad. Det är hennes till synes ambivalenta förhållningssätt som blivit föremål för en uppsjö av tolkningar där hämndbegäret efter den mördade fadern egentligen döljer en passion till Don Juan. Den sortens tolkningar som Englund ifrågasätter är knappast längre möjliga efter Metoo-rörelsens framväxt 2017. Men det är inte Donna Anna och inte heller Donna Elvira utan Zerlina – för det mesta sedd som operans minst intressanta kvinnoroll – som i uppsättningar av Calixto Bieito och Claus Guth blir föremål för Englunds reflektioner.

Englund visar här hur sadomasochismen gestaltas olika hos regissörerna. Båda regissörerna tolkar Zerlinas bön om att bli slagen i arian "Batti batti o bel Masetto" inte som en lustig, tvetydigt erotisk lek av komisk karaktär som den traditionellt har framställts, utan som ett dynamiskt spel mellan makt och maktlöshet där sadomasochismens spel på olika sätt införlivas. Calixto Bieito, som i sina våldsamma uppsättningar av extremt sexuella och grymt våldsamma inslag alltid provocerar och får publiken att reagera. Bieito ser, anser Englund, Don Juan-gestalten som en "neolibertin vars förbund med förstörelse och våld är större än hans förbindelse mot lusta och passion".

I duetten "Là ci darem la mano" erbjuder Don Juan ett kreditkort i ena handen, i den andra en pistol. Zerlina väljer medvetet pistolen

som blir en erotisk fetisch för våldet. Arian "Batti batti", där hon förföriskt och charmigt ångerfullt ber Masetto att slå henne som straff, blir hos Bieito en framställning av sadomasochistisk undergivenhet. I slutet finns ingen försoning, inget kärleksfullt samförstånd utan ett maktspel där Zerlina faktiskt ber Masetto om manlig makt och maskulin styrka.

Om Bieitos iscensättning visar hur Don Juan i Zerlina ingjuter maktbegär visar Guths tolkning hur Don Juan lär henne att genom att spela underkuvad och utforska den dominantanta sidan av sin sexualitet. Det erotiska våldet i Zerlinas ord som Bieito förstärker tonas ner hos Guth och blir till ömsesidig överenskommelse i BDSM.

I de här relaterade scenerna i *Don Giovanni* överskrider gränsen mellan spel och verklighet, mellan spelat våld och verkligt våld. En av Englunds iakttagelser i de analyserade produktionerna är att regissören i sina tolkningar av sadomasochismen i opera inte bara tolkar våldet i operans handling, mellan rollerna, utan även problematiserar maktförhållanden mellan uttolkarna på scenen.

I sin analys av Romeo Castelluccis *Parsifal*-uppsättning i Bryssel 2011 tar Englunds resonemang om våldet, makten och sexualiteten i opera ytterligare en annan vändning. Även här tangeras idéer som går över den från början inringade tematiken, det som är sambandet mellan rollernas agerande i operans handling och den fysiska påtagligheten hos sångarna.

Här blir verkligheten bakom framförandet på och bakom scenen en dimension av regikonceptet och visas i ett sadomasochistiskt maktperspektiv. Det är gränsen som separerar rollen och den



3

fysiska personen, det vill säga operasångaren som person och den sjungande kroppen som utforskas. Här är bägge sidor av denna gräns på olika sätt inbegripna i förhållanden som gäller just makt, våld och sexualitet. Dessa maktförhållanden i operavärlden fick en aktualitet och förnyad laddning efter Metoo-rörelsen, då ett stort antal sångare vittnade om trakasserier, kränkningar och missförhållanden i operavärlden. Frågan som Englund ställer: "Hur tydlig är gränsen som skiljer framställda operamässiga fantasier från verkligt maktmissbruk?"

Det sexuella och våldsamma i Wagners musik, den emotionella makten och förmåga till total underkastelse hos publiken och lyssnaren var väl dokumenterat redan under tonsättarens livstid. Kanske mest synliggjort i Friedrich Nietzsches våldsamma diatriber i skriften *Der Fall Wagner*, vilket är utgångspunkten för Castelluccis *Parsifal*-uppsättning.

Castelluccis "*iconography of perversion*" (ett av Englunds centrala begrepp för att gestalta våldet, makten och sexualitet på operascenen) beskriver detta samband ur ett metaperspektiv. Den sexuella verkan, och då särskilt Nietzsches uppfattning om Wagners musik som en dekadent förgiftad perversion, som en smittsam sjukdom, visas redan i förspelet när en orm slingrar sig ur örat i en projektion av Nietzsche på ridån. Scenen i andra akten efter att Kundry med sin kyss misslyckats med sitt förförelseförsök av Parsifal, låter Amfortas växa som en projektion ur Parsifals kropp och faller till golvet för att kopulera med en projektion av Kundry, medan Kundry går tillbaka till fonden och skriver med stora bokstäver ANNA. ME. NOW.TIED. Här är det inte Kundry som rollgestalt i operan utan Anna Larsson, vår egen svenska alt, som tas in i konstellationen.

En av Castelluccis idéer som tidigare nämnts är hur alla medverkande, alltifrån operaverkets skapare och dess teoretiska uttolkare – i detta fall framför allt Wagner och Nietzsche – över dirigenten och sångarna på scenen skrivs in i föreställningen och då i konstellationer av sexuella och sadomasochistiska maktförhållanden. Här är det inte bara Klingsor som befäller Kundry, utan även Wagner och hans partitur samt dirigenten som tvingar operarösten till förförelsen. Kundrys/Annas skrift blir ett förnekande, en revolt mot kompositörens och dirigentens makt och kravet på hennes röst.

Ett inslag i sadomasochistiskt agerande och fantasier är att frånta den underkuvade sin mänsklighet. Här relaterar Englund till Alban Bergs operor *Wozzeck* och *Lulu*, båda uppkomna i Weimarrepublikens atmosfär av sexuell och konstnärligt gränsöverskridande, där den sexuella perversionen som sadomasochism blir offentligt synliggjord. Båda operorna är berättelser om hur människor förlorar sin mänsklighet, huvudrollerna går under av sadomasochistiska handlingar i form av avhumanisering eller som Englund uttrycker det "här blir operan som en scen för mänskliga rollspel om det icke-mänskliga och det undermänskliga".

Redan i början visas avhumaniseringen när djurtämjaren i menageriscenen visar upp Lulu som ett djur. *Lulu* är den första opera som explicit framställer sexuella perversioner, som i sin grundtematik och handling beskriver prostitution, homosexualitet och sexuella maktförhållanden. Här diskuteras inte mindre än sex olika uppsättningar av verket. Att göra rättvisa åt dessa fordrar en egen recension.

I en epilog beskrivs ett par även i detta sammanhang udda operaexperiment. Där är den svenske barytonen Joa Helgessons föreställ-

1. *Don Giovanni, Salzburger Festspiele 2008. Foto: Monika Rittershaus.*
 2-3. *Rinaldo, Glyndebourne Festival Opera 2011. Foto: Bill Cooper.*

ningar där han tillsammans med sin partner Anna Zachrisson kombinerar scener ur Monteverdis *L'Orfeo* med Body suspension, alltså upphängning i krokar direkt fästa i huden, som en masochistisk sexuell upplevelse. Helgessons föreställning blir en ytterligare gränsöverskridande operaform; hans egen personliga upplevelse av Body suspension iscensatt som opera.

Englunds bok är ett viktigt bidrag till ett forskningsfält som visserligen har funnits i ett par decennier men som fortfarande utgör en marginell del av operavetenskapen. Detta gäller naturligtvis inte operaverken och deras upphovsmän – där är ju litteraturen överrik och etablerad – utan den operaforskning som har den levande uppsättningen som sitt objekt.

Men *Deviant Opera* har fått en ytterligare betydelse som inte författaren hade kunnat förutse. Vi har genomlevt en tid som knappast tidigare förkommit i operans drygt 400-åriga historia. En nästintill total avsaknad av scenföreställningar.

Samtidigt har de streamade uppsättningarna blivit ett faktum som fått större betydelse och på många sätt bidragit till att vi inser vikten av digitala medier som förmedlare av opera – inte som nödtvunget substitut till levande operaföreställningar i coronapandemins spår, utan att digitala medier på allvar kommer att bli en del av operavärlden, en självständig annorlunda möjlighet till att uppleva, diskutera och studera operakonstens idéer. ■ Erik Graune

ORDLISTA DEVIANT OPERA

BDSM är ett samlingsbegrepp och står för Bondage/Disciplin, Dominans/Submission och Sadosomochism. För en del är BDSM ett sätt att krydda till sexlivet lite extra ibland. För andra är det en livsstil. Det rör sig om allt från att tycka om att bitas till att njuta av att bli piskad. En del gillar vissa delar och vill till exempel endast bli dominerade, andra är allätare och testar gärna olika roller. Att hålla överenskommelser och att leken är frivillig är viktigt när man utövar BDSM.

Bondage betyder att man binder eller på andra sätt begränsar sin partners rörelsefrihet genom till exempel handbojor eller rep för att på så sätt uppnå sexuell njutning.

Fetischism är för en fetischist att vissa föremål, t.ex. ett klädesplagg, material eller kroppsdelar, är sexuellt betingade, det vill säga de kan leda till en känsla av sexuellt välbefinnande eller göra personen sexuellt upphetsad.

Domatrix är ett latinskt låneord som betyder härskarinna. En domatrix är en kvinna som intar den dominanta rollen under en BDSM-session. Till skillnad från den vanligare benämningen domina, används dominatrix ofta om någon som dominerar yrkesmässigt, som även kallas för pro-dolina.

Dragqueen är en person, vanligen manlig, som använder sig av sociala attribut och symboler för att tänja på gränserna mellan manligt och kvinnligt. Ofta i syfte att underhålla eller för att på ett lekfullt sätt uttrycka en del av sin identitet.

Källor: RFSU och RFSL.

Boka dina annonser via vår samarbetspartner!

Nr 2/2021 utkommer den 23 april och bokningsstoppet är satt till den 31 mars.

Anders Jeppsson,
anders@sb-media.se

Swartling & Bergström Media
Birger Jarlsgatan 110, 114 20 Stockholm
Tel 08-545 160 76.
www.sb-media.se



SWARTLING & BERGSTRÖM MEDIA

ULF TÖRNQVIST
1943–2021



† Artistagenten **Ulf Törnqvist** har avlidit i sviterna av covid-19, 77 år gammal. Han var en grå eminens i svenskt operativ liv trots att han arbetade som agent i nästan 40 år med svenska internationella stjärnor, som t.ex. Ingvar Wixell, Nina Stemme, Hillevi Martinpelto, Katarina Dalayman och Gösta Winbergh. Urvalet ur artistlistan skulle kunna bli mycket långt men ytterligare namn måste läggas till: Britt Marie Aruhn, Helena Döse, MariAnne Häggander, Barbro Ericson, Kerstin Meyer, Terje Stensvold, Birgitta Svendén, Ingrid Tobiasson samt dirigenterna Siegfried Köhler och Berislav Klobučar. Han tog hit stjärnor som Teresa Berganza, Frederica von Stade, Margaret Price, Katia Ricciarelli och José Carreras.

Ulf Törnqvist var den typiske operaälskaren – han började gå på Stockholmsoperan redan i tonåren, där han även staterade. Sångstudier blev det också i ett antal år. Fast avsikten var en akademisk yrkesbana och målet var att bli universitetslärare i tyska, men licentiatstudierna blev inte färdiga. I stället blev det en fil.mag. i tyska och franska. Samtidigt hade han börjat arbeta på Konsertbolaget sommaren 1969, efter ett tips av basen Bengt Rundgren. Konsertbolagets chef Helmer Enwall, som startat sin verksamhet redan 1917, ville gå i pension och han önskade att Ulf skulle ta över, vilket denne inte ansåg sig ha erfarenhet för.

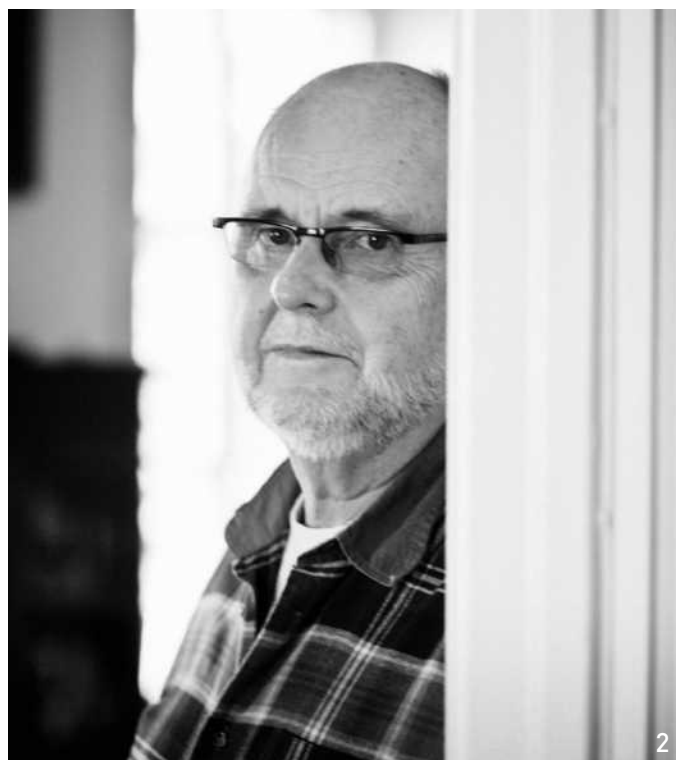
Samtidigt frågade Berit Lindholm om inte Ulf ville arbeta för henne. Så han startade försiktigt med henne, men arbetade även med Margareta Hallin. Från 1973 växte rörelsen och fler artister kom till. Under en säsong i början av 70-talet var Ulf Törnqvist även planeringschef på Stockholmsoperan, vilket inte blev så lyckat. Han kände sig som en buffert mellan operachefen Bertil Bokstedt och personalen.

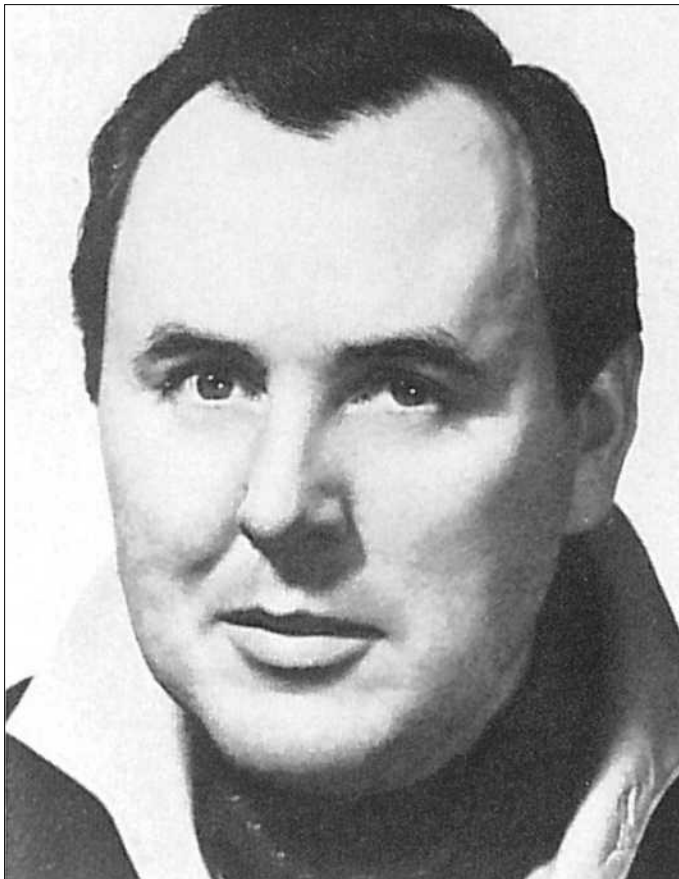
Ulf Törnqvist kallade sig i början för artistsekreterare eftersom det i Sverige inte fick heta agentur, då detta räknades som illegal arbetsförmedling. Senare togs förbudet bort. Ulf var också personlig vän till den operaintresserade Dagmar Lange (Maria Lang), som skrivit in honom i flera av sina deckare som artist-agent åt den fiktiva operastjärnan Camilla Martin. Sångerskan Hillevi Martinpelto har vid ett tillfälle uttryckt hur stolt hon var över att ha samma agent som Camilla Martin!

Själv lärde jag känna Ulf väl eftersom vi under 15 år båda bodde i Vasastan och regelbundet lunchade på samma kvarterskrog vid Vanadisplan. Stamgästerna var som en liten familj och många av dem har fortfarande kontakt med varandra trots att restaurangen inte finns längre. Jag har fått kloka råd av Ulf när jag bett om det. Och tillsammans med hans mångåriga livskamrat, Terje Groe-Langseth, har jag upplevt många fina och generösa stunder. Vi umgicks privat, inte minst på varandras jämna födelsedagar och jag passade också parets skotte, Malte, ett par gånger. Även hunden, som blev 15, år är numera borta. En annan gång var vi på Frankfurtoperan tillsammans. Jag var också med på Ulf och Terjes sommarbröllop 2019 i Stefanskyrkan. Sista mötet blev en lunch strax före jul.

Tack för allt, kloke, fine Ulf! 🎭

Foto: Mats Bäcker.





HUGH BERESFORD

1925–2020

† Den brittiske tenoren och Kammersänger **Hugh Beresford** har avlidit i sitt hem i Wien knappt en månad före sin 95-årsdag. Han var baryton först och efter studier i London vann han 1951 sångtävlingen Richard Tauber-Preis, som ledde till fortsatta sångstudier Wien. Han debuterade som Wolfram i *Tannhäuser* på Landestheater i Linz. Sedan följde engagemang vid Grazoperan. Jag har i min skivsamling en utsändning från österrikiska radion av Adolphe Adams *Si j'étais roi* (*Konung för en dag*) 1955, där Beresford sjunger kung Moussol mot Rut Jacobsons Néméa. När Beresford blev engagerad vid Deutsche Oper am Rhein i Düsseldorf/Duisburg 1960 tog karriären fart.

Bland hans många barytonpartier kan nämnas flera Verdiroller, t.ex. titelrollerna i *Nabucco* och *Rigoletto* samt Ford i *Falstaff*, Jago i *Otello*, Posa i *Don Carlos*, Don Carlo i *Ödets makt*, Luna i *Trubaduren* och Giorgio Germont i *La Traviata*. Därutöver Gérard i *Andrea Chénier*, Valentin i *Faust*, Tonio i *Pajazzo*, Alfio i *Cavalleria rusticana* och Mandryka i *Arabella*, som han bl.a. sjöng på Wiener Staatsoper.

År 1970 gjorde han ett röstfacksbyte till dramatisk tenor. Bland hans första roller i det facket var titelrollen i Verdis *Otello* på operorna i Köln och Bern. Sommaren 1972 debuterade han som Tannhäuser i Bayreuth – i Götz Friedrichs mycket omtalade och skandalomsusade uppsättning – mot Gwyneth Jones, som sjöng både Elisabeth och Venus, och Bernd Weikl, som fick sitt stora genombrott med Wolfram. Sommaren därpå sjöng Hugh Beresford bara öppningsföreställningen och vid den andra föreställningen

kraschade rösten efter första akten och han ersattes av Hermin Esser, som dubblat med honom redan året innan. Både *Otello* och *Tannhäuser* är rena röstmördarpartier och den senare rollen slet lite väl hårt på stämbanden. Premiärföreställningen 1972 finns utgiven på Opera Depot.

Andra ledande tenorpartier som Beresford sjöng var titelrollen i Benjamin Brittens opera *Peter Grimes*, Don José i *Carmen*, Canio i *Pajazzo*, Hermann i *Spader dam*, Florestan i *Fidelio*, Tristan i *Tristan och Isolde*, Siegmund i *Valkyrian*, Erik i *Den flygande holländaren*, Max i *Friskyttan*, Calaf i *Turandot*, Bacchus i *Ariadne på Naxos* och Herodes i *Salome*.

Beresford framträdde mest på europeiska operascener som Covent Garden i London, Hamburgische Staatsoper, Oper Frankfurt, Deutsche Oper i Berlin, Bayerische Staatsoper i München, Stuttgartoperan, Zürichoperan, La Monnaie i Bryssel och Grand Opéra i Paris.

När man lyssnar på Hugh Beresford slås man av en omfångsrik röst med en klar barytonal färgad tenor. Efter avslutad karriär var han verksam som sångpedagog i Wien. ■



Foto: Jeff Busby

ELIJAH MOSHINSKY 1946–2021

† Den australiensiske teater- och operaregissören **Elijah Moshinsky** har avlidit sex dagar efter sin 75-årsdag i sitt hem i London. Moshinsky föddes i Shanghai och hans föräldrar var ryskjudiska emigranter. Han växte upp i Melbourne och studerade i hemstaden och i Oxford, där han satte upp Shakespeares *Mycket väsen för ingenting*. Detta ledde till att den legendariske operachefen vid Covent Garden, John Tooley, engagerade honom. Moshinskys operaregidebut på Covent Garden var en lågbudgetproduktion av *Peter Grimes*, som blev en stor publiksuccé och uppsättningen repriserades flera gånger. Det blev också en komplett inspelning på Philips med Jon Vickers i titelrollen och Colin Davis som dirigent. Uppsättningen spelades även på Opéra Garnier i Paris.

På Covent Garden satte Moshinsky upp mängder av operor, som t.ex. *Lohengrin* (som stod på repertoaren i trettio år), *Tannhäuser*, *Rucklarens väg*, *Simson och Delila* med Jon Vickers och Shirley Verrett (sänd i SVT) samt *Enleveringen ur seraljen*. Även ett otal Verdioperor: *Attila*, *Macbeth*, *Stiffelio*, *Trubaduren*, *Simon Boccanegra*, *Aida* och *Otello*.

Elijah Moshinsky var kosmopolit och det innebar regiuppdrag på La Scala i Milano och Wiener Staatsoper (*Stiffelio* på båda

scenerna). På Metropolitan i New York (*Fallet Makropulos*, *Spaderdam* med Plácido Domingo som Hermann och Elisabeth Söderström som Den gamla grevinnan), *Simson och Delila* med Domingo och Olga Borodina (finns på dvd), *Maskeradbalen*, *Nabucco*, *Luisa Miller* och *Ariadne på Naxos*. Det blev uppsättningar i Chicago, Florens, på Welsh National Opera i Cardiff, Australian Opera, Scottish Opera och English National Opera i London med bland annat den brittiska premiären på *Den stora makabern* 1982 och *Mästersångarna i Nürnberg*. I Sankt Petersburg iscensatte Moshinsky urversionen av *Ödets makt* på Mariinskiteatern. Så sent som 2015 regisserade han Verdis *Giovanna d'Arco* vid operafestivalen i brittiska Buxton.

Det blev också många teaterproduktioner för National Theatre i London (Shakespeares *Troilus och Cressida*, *Richard III* och en av Thomas Bernhards pjäser) och tv-teater för BBC Television (inte minst en mängd Shakespearepjäser som *En midsommarnattsdröm*, *Cymbeline* och *Coriolanus*).

Elijah Moshinsky var en mainstreamregissör som förde in teateraspekten i sina operauppsättningar, vilket inte var så vanligt på 70-talet. Även lagarbetet betonades, där hans mål var att alla skulle känna sig delaktiga i produktionen, parat med en genomtänkt och utmejslad personinstruktion. Det är så jag minns det.

Själv såg jag hans två Göteborgsuppsättningar på Stora Teatern i slutet av 70-talet: Sverigepremiären på Leoš Janáček's *Den listiga lilla räven*, som blev en stor succé vilket ledde till två extraföreställningar på grund av det stora publiktrycket, och Benjamin Brittens *Peter Grimes* med Sven-Olof Eliasson i titelrollen. Meningen var också att Elijah Moshinsky skulle ha regisserat Verdis *Otello* på Kungliga Operan 1983 men han tvingades avstå av personliga skäl. Det blev Ragnar Ulfung, som också sjöng titelpartiet, som regisserade efter en idé av Moshinsky, där handlingen var placerad vid operans tillkomsttid. ♪|| Sören Tranberg

avlyssnat



VIVALDI: ARGIPPO

Baráth, Lys, Galou, Pizzolato, De Donato.
Europa Galante/Biondi
Naïve OP7079 [2 CD]

Distr: Naxos

Utgivningen på skivmärket Naïve av all musik i den väldiga Vivaldisamlingen i

Turin har nu nått volym 64, operan *Argippo*. Den har föregåtts av ett tjugotal andra Vivaldioperor. Men hur mycket Vivaldi innehåller nu *Argippo* som skrevs för Wien 1730? Noter från de två första uppsättningarna finns nämligen inte bevarade, och det fullständiga partitur som hittats, är visserligen använt av **Antonio Vivaldi** själv, men åtminstone tolv arior är skrivna av andra tonsättare. Det är alltså en s.k. pasticcio, mer en sammanställning av arior och recitativ än ett musikdramatiskt verk. Sådana sysslade de flesta operatonsättare med på den tiden, en nödvändighet om man ville överleva i branschen. Flera pasticcioversioner av *Argippo* cirkulerade bland Europas operahus under några decennier; bland annat framfördes en av dem i Köpenhamn 1753.

Argippo skiljer sig föga från de mer äkta Vivaldioperor som Naïve givit ut. Handlingen är den sedvanliga i så många barockoperor, en röra av missförstånd där personager uttrycker affekter men ingen egen individualitet. Vivaldi skrev fantastiska operaarior men hade i motsats till t.ex. Händel inte mycket känsla för musikdramatik. Därför har heller inte Turin-utgåvans ymnighetshorn av härlig operamusik genererat så många sceniska uppsättningar. Vivaldis operor fortsätter att främst vara en angelägenhet för cd-lyssnare.

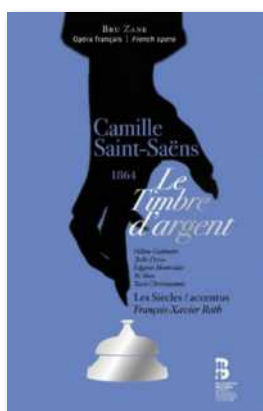
Argippo är inget undantag. Jag har svårt att tro att denna räcka stereotyper och klichéer kommer att nå någon scen, men här finns en lång rad underbart expressiva arior. Och kännetecknande för alla

Vivaldiinspelningar på Naïve är också den skyhöga musikaliska kvaliteten. Det har inte varit några problem att engagera vår tids främsta barocktolkare bland dirigenter, ensembler och sångare för projektet. I *Argippo* spelar den supervirtuosa gruppen Europa Galante under sin ledare **Fabio Biondi** med medryckande spänst och skärpa i uttrycket.

Röstfacken på de fem sångsolisterna är inte direkt väl fördelade, två likartade sopranpartier, två likartade altpartier och en bas. Titelrollen sjungs av den ungerska sopranen **Emöke Baráth**, som seglat upp som ett hett namn på den internationella sopranhimlen de senaste åren. Hon har sin främsta tour de force i slutarian i akt II, "Da più venti combattuta". Det handlar om den i barockoperor vanligt förekommande och i Vivaldis operor i synnerhet allmänt förekommande liknelsen om känslostormar, som jämförs med stormar på havet (en nödvändig italiensk glosa att kunna för den som lyssnar på barockopera är "naufragare", att lida skeppsbrott). Baráth har ett underbart rikt mellanläge och är virtuos nog i mera halsbrytande avsnitt men tenderar att bli litet vass på höjden. En ung schweizisk sopran **Marie Lys** uppvisar en elegant och fräsch sopran i Osiras parti, medan de två ypperliga altarna **Delphine Galou** och **Marianna Pizzolato** är svåra att skilja åt fast den ena föreställer en man och den andra en kvinna.

Det är också svårt att uppfatta vilken musik som är skriven av Vivaldi och vilken av mer okända storheter som **Gleazzi** och **Pescetti**. Den nämnda skeppsbrottsarian sägs visserligen vara skriven av Galeazzi, men jag skulle kunna svära på att detta är äkta Vivaldi.

Hur som helst, även om man inte behöver bry sig om vad som händer i operan finns här fullt av uppfriskande vital och briljant framförd musik att lyssna till. ■■ Lennart Bromander



**SAINT-SAËNS:
LE TIMBRE D'ARGENT**

Guilmette, Devos, Montvidas, Shao, Christoyannis, Ravoux. Accentus, Les Siècles/Roth

Palazzetto Bru Zane BZ1041 [2 CD]

Distr: Naxos

Av alla tonsättare "känd för bara en opera" är nog **Camille Saint-Saëns** och hans operaproduktion den minst kända. Att Pietro Mascagni förutom sin *Cavalleria rusticana* har skrivit *Vänneren Fritz*, att Georges Bizet förutom *Carmen* har komponerat *Pärlfiskarna* är ju inte obekant. Men att Saint-Saëns förutom sin *Simson och Delila* har ett dussintal operaverk i sin verkförteckning förvånar säkert. Det är frågan om helt genomkomponerade verk, samtliga uppförda under ett halvsekel på prestigefyllda scener. Här finns allt från ambitiösa tragedier till vardagsnära komedier med intresseväckande titlar som *Den gula prinsessan*, *Henrik VIII*, *Barbarerna* och *Proserpine*.

De två sistnämnda finns redan inspelade av det lilla exklusiva skivmärket Palazzetto Bru Zane. Bolaget, som har sitt namn efter ett palats i Venedig, har specialiserat sig på att återuppliva sällan spelad fransk operarepertoar, företrädesvis från 1800-talet. Som den tredje Saint-Saëns-operan finnas nu även *Le Timbre d'argent* inspelad. Det var hans första och samtidigt hans sista opera. Saint-Saëns började skriva 1864, men operan fick inte sin premiär förrän 1877 i Paris, samma år som hans *Simson och Delila* hade sin urpremiär i Weimar. Men operan blev aldrig någon övertygande framgång. Saint-Saëns kom under årens lopp att för varje framförande skriva om ända fram till året före första världskrigets utbrott. Då hade denna mer anspråkslösa opéra-comique vuxit till en genomkomponerad opera, vilket också är fallet med den version som nu finns inspelad.

Nå, vem tillhör denna silverstämma som fått ge namn åt Saint-Saëns första opera? Den tillhör inte en underskön förtrollande sopranstämma, vilket ligger nära till hands att tro utan något betydligt tuffare. Librettistparet **Jules Barbier** och **Michel Carré** har utgått från en historia som kunde ha varit hämtad ur E.T.A. Hoffmanns spökröman-tiska noveller. Och visst har handlingen paralleller till just *Hoffmanns äventyr*. Huvudpersonen är konstnären Conrad som är missnöjd med sin ganska alldagliga miljö och sociala ställning. Han drivs av penningbegär och total fixering vid ballerinan Fiammetta, dansös vid Stora Operan. Conrad står under inflytande av den demoniske doktor Spiridion som ger honom en liten silverklocka. När han ringer i den kommer han att få omätliga rikedomar men det innebär även att någon av hans närmaste kommer att dö. Conrad frestas att ringa i klockan två gånger och offren blir hans älskade Hélènes far och hans bästa vän Bénédicte. Till slut – efter att ha slängt silverklockan i sjön och hans döde vän hämtat upp den – krossar han klockan, förtrollningen är bruten. Det hela var en feberdröm av Conrads överhettade hjärna. Han förenas med Hélène och vännerna samt försonas med det enkla livet.

"Det finns kanske inget annat operaverk under 1800-talet som missat så många möjligheter att visa upp kompositörens originalitet och samtidigt så osvikligt missat detta varje gång." Så börjar den utförliga cd-kommentaren. Ett uttalande som man endast delvis kan hålla med om. *Le Timbre d'argent* är ett gott hantverk, fullt med musikaliska idéer och detaljer, alltid logiskt och uttrycksfullt kopplade till det dramatiska skeendet. Saint-Saëns förmåga att hitta rätt ton till baletter, folkliga sånger och danser är osviklig och hans sångliga ordbehandling tydlig och infallsrik. Att Saint-Saëns operor inte överlevde beror på avsaknad av originalitet och ett fasthållande av traditionella former som inte kunde hävda sig i konkurrensen från Puccini, Debussy eller Richard Strauss.

Med detta sagt är denna silverklocka ett sant nöje att lyssna till. Denna krävande och komplicerade opera har fått ett utmärkt musikaliskt framförande av orkestern Les Siècles och kören Accentus under ledning av **François-Xavier Roth** i upptagningar på Opéra-Comique i Paris 2017.

Mest krävande är Conrads tenorparti vars överspända, högexpressiva vansinnesdelirier i högt läge måste slita hårt på stämband. Den litauiske tenoren **Edgaras Montvidas** håller intensiteten hela tiden – att det ibland är tärande med en viss bräkighet i timbren är förståeligt. Vännen **Bénédicts** mer lyriskt och försonande tenorparti passar **Yu Shao** perfekt. I Spiridions parti hade nog mer demonisk svärta varit på sin plats än **Tassis Christoyannis** i sig välljudande baryton. Två kontrasterande sopranpartier **Hélène** och **Rosa**: en varmt lyrisk och en spetsigare koloratur kommer väl fram hos **Hélène Guilmette** och **Jodie Devos**. :|| Erik Graune




WAGNER: MÄSTERSÅNGARNA I NÜRNBERG

*Zeppenfeld, Kowaljow, Päll, Eröd, Vogt,
Kohlhepp, Wagner, Mayer, m.fl.
Sächsischer Staatsoperchor Dresden,
Bachchor Salzburg und Staatskapelle
Dresden/Thielemann
Profil PH20059 [4 CD]*

Distr: Naxos

Richard Wagners komiska opera *Mästersångarna i Nürnberg* är ett både komplicerat och omfångsrikt verk som kräver enorma resurser. Någon studioinspelning av verket har inte förekommit sedan EMI:s 1993, då med dirigenten Wolfgang Sawallisch. I höstas utkom en liveinspelning från Påskfestspelen i Salzburg 2019 med Staatskapelle Dresden och dess chefsdirigent **Christian Thielemann**. Han är också konstnärlig ledare för Påskfestspelen i Salzburg och när dessa rader skrivs arbetar man på ett avtalsförslag om att förlänga hans tjänst som musikchef vid festspelen i Bayreuth.

Det är orkesterspelet på den här nyinspelningen som är den stora behållningen. Thielemann mejslar ut varenda detalj i partituret, från minsta skirhet och till de komplicerade körensemblerna, i synnerhet andra och tredje aktens finaler. Lystern hos stråket och inte minst solocellistens och solohornistens precisa insatser gör att det fininner sig ett stort välbehag. De varma träblåsarinsatserna förstärker ett oerhört jämnt orkesterspel som bara Staatskapelle Dresden är kapabel till. Detta har jag upplevt på plats ett antal gånger på deras hem-mascen, Semperoperan.



I det digra cd-häftet, vars djuplodande texter är hämtade ur festspelsprogrammet, finns en artikel om orkesterns Mästersångarhistorik, inte minst Herbert von Karajans berömda EMI-inspelning i studio 1970. Den har blivit en måttstock för hur man ser på verket musikaliskt. Skillnaden mellan Karajans och den här nya inspelningen är sångarna. Karajans sångarlag är betydligt jämnare, vilket tyvärr är den stora bristen hos Thielemanns.

Två av sångarna gör sina roller för första gången, vilket märks hos basen **Georg Zeppenfeld**. Trots en omfattande karriär, särskilt inom Wagnerfacket, kräver rollen Hans Sachs nästan omänskliga resurser. Det är ett av operalitteraturens längsta partier och här måste man växa in i rollen genom att få sjunga partiet kontinuerligt. För en ren bas innebär den höga tessituran i tredje akten en prövning och här märks det att Zeppenfeld får kämpa med höjdttonerna och en liten matthet i rösten gör sig också påmind.

Även tenoren **Sebastian Kohlhepp** (David) gör sin roll för första gången och det gör han med den äran. Bland mina femton Mästersångarinspelningar hamnar hans insats bland de främsta i rollen. Han får fram texten på ett fint sätt och hans personliga timbre bidrar till att man kan leva sig in i rollen. Likaså har den schweizisk-ukrainska basen **Vitalij Kowaljow** som Veit Pogner ett tätt fundament som gör det till en ren fröjd att lyssna på honom.

Två veteraner i sammanhanget är **Adrian Eröd** (Beckmesser) och **Klaus Florian Vogt** (Walther von Stolzing), som båda har sjungit sin partier många gånger. Själv har jag sett dem i Katharina Wagners Bayreuthuppsättning. Eröd gör en levande person och han blir aldrig en karikatyr som ibland Beckmesser lätt framställs som. Vogt klarar

av Stolzings otacksamma höga toner även om rösten känns lite omanlig. Vogts tenor är så hög att man undrar om den har någon botten. På inspelningen låter det lite tunt, vilket inte är fallet när man hör sångaren live då jag upplevde att han hade en stor volym.

Tyvärr är den amerikanska sopranen **Jacquelyn Wagner** för indifferent. Hon tar sig igenom rollen utan att sätta några större avtryck. Det gör däremot hennes amma Magdalene, **Christa Mayer**, vars mezzo har bett i replikerna i en annars otacksam roll.

Själv har jag två favoritinspelningar av verket: Karajans redan nämnda och Rafael Kubeliks (Calig) med Bayerska radions symfoniorkester 1967. Då får man också mina två Hans Sachs-favoriter Theo Adam och Thomas Stewart, och de förmedlar så mycket av texten.

Vilken inspelning som är bäst? Ja, det avgjorde Lars Sjöberg i Musikradion en gång och hans utslag blev så jämnt att avgrändet till sist stod med vilken som hade den bästa David. Och hans val blev Kubeliks med Gerhard Unger. Nyinspelningen med Christian Thielemann är ett gott komplement, inte minst för att pandemin gjort att man inte fick se nyuppsättningarna av *Mästersångarna*, varken i Oslo eller i Stockholm. De har i bästa fall skjutits på framtiden. ■■

Sören Tranberg



LAILA ANDERSSON-PALME: FROM QUEEN OF THE NIGHT TO ELEKTRA OPERA ARIAS, SONGS AND LIEDER

Sveriges Radios Symfoniorkester, Kungliga Hovkapellet, Deutsche Oper Orchester Berlin/Ehrling, Bendix, Hollreiser, Cillario, Salonen
Sterling CDA-1806/1807-2 [2 CD]



WAGNER: RAGNARÖK

Andersson-Palme, Palay, Danielsen, Johansson, Waage, Haugland, Klint, m.fl., Aarhus Symfoniorkester, Den Jyske Operas kor/Cristofoli
Sterling CDA-1813/1816-2 [4 CD]



PUCCINI: TOSCA

Andersson-Palme, Björling, Sædén, Bergström, m.fl., Kungliga Hovkapellet/Cillario
Sterling CDA-1837/1838-2 [2 CD]



STRAUSS: SALOME

Andersson-Palme, Ulfung, Ericson, Appelgren, m.fl., Kungliga Hovkapellet/Klobučar
Sterling CDA-1843/1844-2 [2 CD]
Distr: Sterling Music Distribution

Laila Andersson-Palme var tveklöst en av de stora stötteleverarna på Kungliga Operan. Under 35 år gjorde hon nästan 1300 föreställningar, de sista decennierna enbart huvudroller. De första femton åren var hon nog ganska anonym, och trots att hon var flitigt i elden så var hon en sopran i mängden. Men så kom genombrottet som Lulu 1977, vilket ledde till flera utlandserbjudanden och med det en väg in i det dramatiska sopranfacket. Få artister, inte heller internationellt, kan väl uppvisa en sådan spännvidd och väg från rena koloraturroller till de högdramatiska rollerna under de sista åren. Själva har sångerskan vid något tillfälle beklagat att hon inte fick gå in i det dramatiska sopranfacket tidigare. Och visst var det så att hon genom röstfacksbytet "hittade hem". De tidigare tendenserna att ibland intonera för högt försvann, och rösten kom på något sätt helt på plats.

Även hennes skådespelarförmåga, säkra textning och starka utstrålning kom också mycket mer till sin rätt i de rollerna. Under de åren kunde hon också vara utomlands halvårsvis, och personligen minns jag när hon kom tillbaka för sin första Lady Macbeth efter ett sådant Stockholmsuppehåll 1982: det var som en sensation, resurserna tycktes outtömliga och man såg en fullkomligt pånyttfödd artist. Det var spännande hur hon kunde ta med sig erfarenheterna från de utländska operahusen hem.

Särskilt dokumenterad på skiva är hon dock inte. Men nu har **Bo Hyttner** med sitt bolag Sterling bestämt sig för att göra något åt den saken. Och det med besked: inte mindre än fyra utgåvor har kommit ut under de senaste åren. Som samlingsboxens namn antyder, vill den spegla Andersson-Palmes stora spännvidd. Den första cd:n ägnas åt inspelningar från 60- och början av 70-talet, medan den andra ägnas 80-talet samt Elektras monolog från hennes avskedsföreställning 1996. Första skivan inleds med några sånger där hon sjunger till Stockholms studentsångare i originella a cappella-ackompanjemang i stället för piano eller orkester. Efter ett par Stenhammar- och Rangströmsånger till orkester följer så ett knippe Lieder av Richard Strauss till **Jan Eyrons** säkra ackompanjemang. Därefter några tidiga operaroller, och även om hon nog aldrig var en ren koloratursopran är det fascinerande hur hon sätter alla höga F och löpningar som Nattens drottning, i rasande tempi under **Sergiu Comissionas** ledning.

Andra cd:n ägnas de sena operarollerna, men man kan beklaga att Lulu inte är med – möjligen beror det på upphovsrättsskäl. Lady

Macbeths sömngångarscen är lika spännande och välnyanserad som jag minns den – intressant att höra på svenska dessutom. Som ofta kunde Andersson-Palme excellera i pianissimon som gick ut över en full orkester. Dessa utvecklar hon också som Fältmarskalkinnan i *Rosenkavaljeren* – en av hennes absolut bästa roller. Här sjunger hon tersetten mot **Sylvia Lindenstrand** och **Britt Marie Aruhn**; samtrimmat välljud och vemod under **Sixten Ehrling**. Ordningföljden på spåren kan dock diskuteras: efter den halvtimmeslånga slutscenen ur *Valkyrian* från Aarhus (och ett kärt återhörande av **Leif Roar** som en ypperlig Wotan) kan Marias två korta scener ur *Wozzeck* inte bli annat än en antiklimax – ett underligt sätt att avsluta hela boxen. Skivhäftet hade också mått bra av en grundligare korrekturläsning; där vimlar dessvärre av felstavningar på sångarnamn, ariatitlar och rollnamn.

Tyvärr fick Andersson-Palme inte göra Brünnhilde i *Ragnarök* mer än i en serie föreställningar i Aarhus 1987 och en enda gång i Stockholm samma höst. Det hade varit roligt att höra hur hon hade kunnat utveckla detta gigantiska parti och få det ännu mer under huden. Inspelningen från Aarhus visar hennes sedvanliga hängivenhet och intensitet, såväl när det gäller inledningens älskande Brünnhilde som andra aktens rasande hämndfurie. Men det går inte att förneka att hon inte riktigt kan betvinga några av de tyngsta ställena, där hon tvingas gå på fälgarna – kanske hade det gett med sig med tiden. Stor behållning ger Aarhus symfoniorkester med skimrande stråk och pregnant blås under mycket tajt ledning av **Francesco Cristofoli**.

I övrigt är det vokalt litet blandat med en väl vibratorik Siegfried i **Elliot Palay** (som enligt biografen gjorde sin första Tristan vid 25 års ålder!), en ganska råbarkad Hagen i **Aage Haugland** samt en Waltraute i **Margrethe Danielsen** med alltför anfräkt höjd. Det hade dock varit intressant att få veta vilka de skönsjungande nornorna var (inga små partier direkt), liksom rhendöttrarna.

Utgivningen av *Tosca* från 1984 måste jag ställa mig tveksam till. Att ge ut en "vardagsföreställning" av denna kanske mest inspelade opera överhuvudtaget känns knappast meningsfullt. Särskilt som detta inte är en radioutsändning utan en husupptagning med ett ljud som lämnar mycket övrigt att önska. Gick det verkligen inte att "tvätta" eller remastra ljudet mer? Man får känslan att mikrofonen sitter någonstans mitt i orkestern, och sångarna blir ideligen överröstade och/eller står för långt bak på scenen.

Rolf Björling kunde vara en ganska ojämn sångare och hade kanske inte av en sina absolut bästa kvällar här. **Erik Sædén**, vars Scarpia jag minns som ännu mer spännande och farlig än Ingvar Wixells, kommer inte till sin rätt här då han ofta står långt bak på scenen. Visst är Laila Andersson-Palme i fin form i sin kanske mesta roll, och dirigenten **Carlo Felice Cillario** lockar Hovkapellet till italienskt välljud, men nog finns det väl andra verk och föreställningar som känns mer angelägna att ge ut?

Annat är det med *Salome*, i en upptagning från en minnesföreställning för uppsättningens regissör **Göran Järvefelt** 1990. Visst var det Andersson-Palmes bästa roll där hon kombinerade en fascinerande flickaktighet med de avgrunds djupa insikterna som denna gestalt till sist drabbas av. Här har hon förfinat rollen under nio år såväl hemma som utomlands. Vi möter även en **Ragnar Ulfung** i praktform som Herodes, och samspelet mellan de två är fascinerande – det riktigt hörs genom högtalarna hur de triggat varandra. **Berislav Klobučar** har ett oerhört varierat upplägg av partituret, från de mest finstämda, skimrande nyanserna till vulkaniska utbrott. **Curt Appelgren** har kanske inte direkt någon grammofonröst, men är synnerligen effektiv som Jochanaan. **Barbro Ericson** återvände här som Herodias till Kungliga Operan för Järvefelts skull efter fyra års pensionärstillvaro. Inte längre i sin krafts dagar, men hon bjuder ändå på ett härligt dokument.

Sammanfattningsvis är det alltså i första hand samlingsboxen man ska ge sig på – den ger ett fylligt porträtt i helfigur av denna mångsidiga sångerska. Vill man gå vidare med ett komplett verk, bör man absolut börja med *Salome*-inspelningen. ■|| Göran Gademan

dvd-tips



ADAM: POSTILJONEN FRÅN LONJUMEAU

Spyres, Valiquette, Leguériel, Kubla, Ezziadi, Fau, Clément. Accentus Chamber Choir, Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie/Rouland

Regi: Michel Fau

Scenografi: Emmanuel Charles

Naxos 2110662 [1 DVD]

Distr: Naxos

Numera är **Adolphe Adam** endast ihågkommen för sin julsång "O helga natt" och för den romantiska baletten *Giselle*. Men han var en av 1800-talets mest spelade operakompositörer. Inte bara på Paris-scenerna, för vilka de flesta av hans femtiotal operas-comiques var skrivna. Runtom i Europa, inte minst i Tyskland och Sverige, tillhörde verk som *Nürnbergdockan*, *Alphyddan* och *Konung för en dag* vardags-repertoaren.

Om man ändå känner igen något annat än julsången är Adam för svenskar förknippad med Postiljonsvisan ur *Postiljonen från Lonjumeau*. Denna kom att bli hans mest populära opera, och den behöll sin plats på repertoaren långt in på 1900-talet. Fortfarande finns det personer bland våra läsare som var med vid Nicolai Geddas legendariska debut 1952 på Stockholmsoperan i just *Postiljonen från Lonjumeau*. Geddas hurtigt höjt toner med det formidabla höga D:et som klimax finns i flera inspelningar och ses fortfarande som den ultimata tolkningen.

Denne postiljon heter Chapelou och i Adams opera sköter han postgången mellan Lonjumeau och Paris på Ludvig XV:s tid. Han är lyckligt nygift med Madeleine när hans extraordinära stämman upptäcks av intendenten för kungliga operan, markis de Corcy. Chapelou

blir lockad till att lämna sin hustru och följer med de Corcy till Paris. Tio år går, Chapelou har under namnet Saint-Phar blivit en firad tenorstjärna vid Parisoperan.

Madeleine som skrivit flera obesvarade brev till sin make har genom ett arv blivit förmögen och residerar under namnet Madame de Latour på ett gods nära Paris. De Corcy har förälskat sig i henne och en opera ska framföras på godset och Saint-Phar har lovat att sjunga. Utan att ha sett Madeleine skickar han henne friarbrev och en fingerad vigsel ska äga rum i samband med operaföreställningen. Situationen är upplagd för olika turer av svartsjuka, förklädnader och slutlig igenkänning. Saint-Phars bigami avslöjas och han hotas med att bli hängd. Saint-Phar erkänner och ångrar sin trolöshet och blir förlåten av Madeleine.

Dvd-inspelningen kommer från Opéra-Comique i Paris. Regissören **Michel Fau** drar igång en rolig och elegant föreställning med många fyndiga regidetaljer. Han låter agerandet hållas ganska frontalt framme vid rampen, vilket skulle kunna ha blivit statiskt och konventionellt. Här görs det i stället tydligt och levande, inte minst för att samtliga sångare hanterar den talade dialogen med proffsig briljans som om de spelade en Molièrekomedie på Comédie-Française.

Scenografin av **Emmanuel Charles** är en vällustig orgie bestående av överlastat färgsprakande kulisser med allt från underbara zodiaker till de mest barocka operainteriorer. Kostymören **Christian Lacroix** står inte scenografin efter med sina överdrivet praktfulla kostymer och gigantiska peruker, allt ohämmat översållat av rysch-pysch, rosetter och juveler. Den som föredrar asketiskt sparsmakade operascenografier bör definitivt inte köpa denna dvd.

I den totalt dominerande titelrollen hör man amerikanen **Michael Spyres**, som på senare år etablerat sig som den främste tenoren i den franska 1800-talsrepertoaren. Den positionen säkerställer han

sannerligen som Chapelou. I Postiljonsvisan överträffar han inte men tangerar med sitt höga D ikoniska facitolkningar som Nicolai Geddas och Helge Rosvaenges. I den ännu mer krävande slutarian slänger han upp ett högt E utan större ansträngning.

Men här finns inte bara slagkraftiga tenornummer. *Postiljonen från Lonjumeau* är Adams mest melodirika verk med många originella duetter och ensembler som kräver förstklassiga krafter även i de andra rollerna. Och sådana finns det här. **Florie Valiquette** är en Madeleine med kraft och pondus, **Franck Leguérinel** gör en rolig figur av operachefen de Corcy och basbarytonen **Laurent Kubla** som vännen och rivalen Biju räcker både till slapsticks och operaparodier. Ibland kunde man önska en lite piggare fingertoppskänsla hos dirigenten **Sébastien Rouland**, men när han väl har kommit igång fungerar det utmärkt. Kören och orkestern från Opéra de Rouen Haute-Normandie följer utmärkt.

Den som vill stifta bekantskap med en pärla ur den franska 1800-talsoperan och samtidigt få se en föreställning som håller humöret uppe i dessa tider, bör definitivt stifta bekantskap med denna charmig egenkära och skönsjungande postiljon i Michael Spyres frodigt rundnätta gestalt. ■ Erik Graune



MESSAGER: FORTUNIO

Dubois, Gillet, Leguérinel, Bou. Chœur les Éléments, Orchestre des Champs-Élysées/Langrée

Regi: Denis Podalydès

Scenografi: Éric Ruf

Naxos 2.110672 [1 DVD]

Distr: Naxos

Tänk om Claude Debussy hade gjort *Pelléas och Mélisande* till en operett! Kanske

hade det låtit som i **André Messagers** operett *Fortunio*. Frågan kommer inte helt osökt när man tar del av en dvd från Opéra-Comique i Paris. Messenger (1853–1929) var en viktig gestalt i franskt musikliv under det sena 1800-talet och vid sekelskiftet 1900. Han skrev ett trettiotal lättare operor och anses vara den siste representanten för en mer sofistikerad komisk operaform med rötter i opéra-comique och Offenbachoperetten, en genre som egentligen inte har motsvarighet någon annanstans. Få av Messagers verk har överlevt, endast *Fortunio* och *Madame Chrysanthème* kan någon gång gå över scenen.

Minst lika stor ryktbarhet nådde Messenger som dirigent. Han innehade länge prestigefyllda poster som chefsdirigent vid de parisiska operahusen, men även på Covent Garden i London med många uruppföranden av "svåra" och kontroversiella operor. Wagner och Strauss tillhörde hans specialiteter, men hans kanske mest betydande insats var när han ledde uruppförandet av – ja, just det – *Pelléas och Mélisande*.

Messagers stil är melodi och åter melodi. Hans rollgestalter konspirerar, förför och förklarar sin kärlek och kärlekskval i ett ständigt melodiflöde, inte alltid originellt men alltid infallsrikt och varierat, kryddat med en uppsjö av instrumentala detaljer och klangliga färg-

klickar. Och den sångliga deklamationen och dess förhållande till texten är oklanderligt naturlig och bildar en organisk förlängning till den franska språkmelodin – precis som hos Debussy i *Pelléas och Mélisande*.

Fortunio är en blyg och romantisk ung man som kommer till stan från landet för att tjänstgöra som biträde till en notarie, Maître André, vars hustru Jacqueline Fortunio genast ser som sina drömmars älskade och ägnar henne på avstånd en svärmisk dyrkan. När Jacqueline sedan inleder en affär med den nyligen anlände officeren och kvinnokarlen Clavaroche engageras den troskyldige Fortunio att agera förkläde för att undvika att Jacquelines snedsprång blir upptäckt av den svartsjuka Maître André. Hon tröttnar snart på den mansgrise Clavaroche och inser att det är Fortunio hon älskar.

Dvd-inspelningen är från en repris av en uppsättning på Opéra-Comique 2009. Då talade man om en renässans för ett litet ökat mästerverk och föreställningen tio år senare motsäger inte detta. **Denis Podalydès** uppsättning är så som man nog vill uppleva *Fortunio* för första gången på scen, alltså proffsigt, välgjort utan konstigheter och hela intrigkarusellen flyter på handfast och tydligt. **Éric Rufs** scenografi är vackert stilren och realistisk, kostymerna av självaste **Christian Lacroix** är tydligt daterade till verkets tillkomsttid, alltså början av 1900-talet.

Tenoren **Cyrille Dubois** är utmärkt som den bortkomne men samtidigt passionerade Fortunio, likaså **Anne-Catherine Gillet** som Jacqueline med en utsökt elegant soprantimbre. De bägge barytonerna **Franck Leguérinel** och **Jean-Sébastien Bou** som Maître André och Clavaroche är också bra. Dirigenten **Louis Langrée** med Orchestre des Champs-Élysées och Chœur les Éléments är utmärkta, även om Messagers så omsorgsfullt utmejslade melodier har en tendens att försvinna i det okänsliga dvd-ljudet. ■ Erik Graune



WAGNER: LOHENGRIN

König, Schneider, Gantner, von der Damerau, Jurić, Ishino.
Staatsoperchor Stuttgart,
Staatsorchester Stuttgart/Meister

Regi: Árpád Schilling

Scenografi: Raimund Orfeo Voigt

Bel Air BAC 175 [2 DVD]

Distr: Naxos

Den ungerske regissören **Árpád Schilling**, som främst är verksam inom talteatern, är en skarp motståndare till Viktor Orbáns högerpopulistiska regim. Det kan man i viss mån utläsa även av hans *Lohengrin*-uppsättning på Stuttgartoperan hösten 2018. Det är inte att ta miste på att regissören hyser stor misstro mot karismatiska ledare som drar folket med sig. Även om skillnaderna kan tyckas nog så stora mellan Lohengrin och Orbán är ju båda ett slags oblyga manipulörer av folkviljan utan nämnvärd respekt för ett demokratiskt förhållningsätt.

Schilling stryker inte under den här parallellen med pekpinnar, så fyrkantig är han inte, men den finns avgjort där. I första akten är folket bokstavligen en grå massa, och till förkämpe för Elsa knuffas en man ur folket fram, en bufflig typ (**Michael König**). Han vet först inte vad han ska ta sig till mot Telramund men slår så ner honom med en krokig höger. Det här gillar folket och denne förverkligare av folkviljan hyllas unisont. På slutet, när Lohengrin givit sig iväg, drar Ortrud på samma sätt fram en man ur folket som efterträdare, säkert lika beredd till manipulationer som föregångaren. I Schillings ögon är *Lohengrin* en ännu mörkare tragedi än annars. Mobben som först hållit på Elsa vänder sig på slutet mot henne, och i slutvinjetten ser vi Elsa förtvivlat hålla en kniv framför sig, medan folkmassan

hotfullt närmar sig. Regissören misstror både ledare, mobb och eventuella ingripande högre makter.

Inledningsvis ställer jag mig litet avvaktande till uppsättningen – **Raimund Orfeo Voigts** scenografi är också väl avskalad. Så småningom övertygar den allt mer; den är allt annat än insmickrande men har konsekvens och skärpa.

Stuttgartoperan har en strålande kör som artikulerar distinkt tydligt, och det accentuerar deras roll som ett gäng opålitliga vindflöjlar. Orkestern agerar lika övertygande, och chefsdirigenten **Cornelius Meister** vet att lägga ut de långa fraserna i *Lohengrin*-partituret underbart klart och vackert.

Michael König är som sagt ingen sympatisk Lohengrin, ohysad och påtagligt förtjust i att härska. Hans tenor är dock inte alls rå utan ljust lyrisk. **Simone Schneiders** Elsa är vag och osäker till karaktären men hennes sopran har fasthet och bärkraft. **Martin Gantner** ser ut som en trist revisor, och hans baryton är ovanligt ljus för en Telramund, men han artikulerar liksom kören med skärpa. **Okka von der Damerau** är en Ortrud med auktoritet i sin väl avrundade mezzosopran, medan **Goran Jurićs** kung Heinrich framstår som en snäll karl, som vill alla väl och även låter väl. :|| Lennart Bromander



WAGNER: DEN FLYGANDE HOLLÄNDAREN

Gazheli, Owens, Petrenko, Berchtold, Jahns, Oliver.
Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino/Luisi

Regi: Paul Curran

Scenografi: Saverio Santoliquido

C Major 753808 [2 DVD]

Distr: Naxos

Richard Wagners romantiska opera *Den flygande holländaren* från 1843 hör till kompositörens mellanperiod. Och det är i ett mellanläge jag skulle vilja placera den här inspelningen från Teatro del Maggio Musicale Fiorentino i Florens 2019.

Musikaliskt är det riktigt bra. Maggio Musicales orkester och kör under **Fabio Luisis** ledning fångar det ångestfyllda och skräckinjagande i Wagners musik. Detta är en av inspelningens stora behållningar. Med det är något som inte riktigt får det hela att lyfta. Kanske är det den genomgående gråa färgsättningen i scenografi och kostym i något slags blandning av norskt 1840- och 1940-tal. Eller så är det att man får en känsla av att rekvisitan är ett hopplock från andra uppsättningar eller att de digitala lösningarna känns närmast krystade.

Det är ingen som underpresterar, men känslan är densamma som att gå på en vardagsföreställning som gått lite för länge. Jag undrar varför just denna produktion filmades för dvd. Hos vissa sångare ligger agerandet mycket under deras vokala prestationer och **Paul Currans** regi känns stundtals för minimalistisk, ibland överdrivet plump.

Rösterna är det dock inget fel på. **Mikhail Petrenko** som Daland framställer en respektingivande fadersgestalt med sin trygga bas och **Thomas Gazheli** som holländaren är spöklik såväl vokalt som

fysiskt. Men där det första känns passande och menat för rollen känns det andra mer som ett uttryck av överspel.

Sentas ohälsosamma fascination för holländaren framställs med värme och vokal fyllighet av **Marjorie Owens**. Om jag ska ge en anledning till att se den här uppsättningen så är det för att uppleva hennes prestation. Men dessvärre är det inte tillräckligt för att få den här inspelningen att flyga. Möjligtvis hade den fungerat bättre på cd. ■■

Bodil Hasselgren



DONIZETTI: L'ANGE DE NISIDA

Sempey, Lorenzi, Kim, Fridman, Benetti.
Orchestra Donizetti Opera/Tingaud

Regi: Francesco Micheli

Scenografi: Angelo Sala

Dynamic 37848 [2 DVD]

Distr: Naxos


För Donizettinörden är dvd-upptagningen av hans opera *L'Ange de Nisida* en smärre sensation. Titeln har flimrat förbi lite då

och då som varande urversionen till *La Favorita*, som ju länge var en av Donizettis mest spelade operor och som innehåller några av de mest inspelade shownumren – framför allt för mezzosopran och tenor.

Efter att 1838 ha flyttat till Paris och etablerat sin ställning som den mest spelade operatonsättaren där, hade Donizetti skrivit kontrakt med Théâtre de la Renaissance om en ny opera som kom att bli *L'Ange de Nisida*. Här hade han återanvänt delar från en ofullbordad opera, *Adelaide*. Svårigheter med censur och andra förtretligheter som föregick premiären gjorde att den uppsköts flera gånger ända tills teatern gick i konkurs 1840. Donizetti insåg att han inte kunde få operan framförd någon annanstans och använde därför stora delar av den till *La Favorite*, som i slutet av året fick sin premiär på Stora operan, för att sedan i sin italienska version *La Favorita* börja sin framgångssaga över världen.

L'Ange de Nisida är Sylvia, som under föregivet falskt äktenskapslöfte av den spanske kungen Fernand av Aragonien, även vicekung av Neapel, lever som kungens älskarinna på ön Nisida utanför Neapel. Förutom att vänta på kungens besök ägnar hon sig åt omfattande välgörenhetsarbete, som givit henne epitetet ängel. Till Nisida har också soldaten Leone kommit på flykt (efter en falsk anklagelse om att ha sårat en adelsman) och blivit förälskad i Sylvia som besvarar hans kärlek utan att avslöja sin ställning. En munk förbjuder kungens och Sylvias brottsliga förbindelse. Kungen försöker tillsammans med sin kammarherre Gaspard kringgå detta genom att gifta bort Sylvia. Leone erbjuder sig att göra detta, fortfarande omedveten om att Sylvia är kungens älskarinna. Allt uppdragas. Sylvia uppsöker Leone som gått i kloster, de försonas, men hon dör av utmattning och umbäranden.

Uppsättningen är resultatet av idag forskarmöda och spännande detektivarbete. Vi har den italienska musikforskaren **Candida Mantica** att tacka för detta synnerligen komplicerade förlopp vilket inte kan relateras i detalj. Den som förväntar sig att hitta en något annor-



lunda version av några av de välkända ariorna ur *La Favorita* blir besviken. Varken Fernandos "Spirto gentil" eller Leonoras "Oh mio Fernando", finns med i *L'Ange de Nisida*. Även om en del musik är igenkännbar är det mesta originalmusik. Ett annat förvånande inslag är att här finns en udda komisk gestalt som sticker ut i den tragiska och passionerade stämningen. Det är kungens kammarherre Gaspard som fungerar som intrigmakare med självgott buffautspel. Han presenterar sig i början i en stil som vore han *Dulcamara* i *Kärleksdrycken* och hans duett med kungen står i sin typiska buffakaraktär utifrån den övriga musiken. I övrigt finns god och intressant Donizettikvalitet, men att detta är ytterligare ett mästerverk som tagits fram i ljuset vågar jag inte påstå.

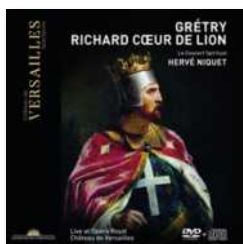
Uppsättningen gjordes i december 2019 bara några månader innan man just i Bergamo fick de första och värsta coronautbrotten. Som en ödets ironi verkar uppsättningen vara som gjord som distansföreställning. Restaureringen av Teatro Donizetti gjorde att parketten fungerade som scengolv för sångarna, medan orkestern sitter i orkesterdicket och den fåtaliga publiken spridd i logerna ovanför. Detta gjorde att regissören **Francesco Micheli** och scenografen **Angelo Sala** skapade en ganska annorlunda arenaföreställning, prisbelönad med de italienska kritikernas pris Premio Franco Abbiati. Det är säkert välförtjänt, men i dvd-formatet blir det rörigt och ofokuserat. Avståndet gör att det glappar mellan scen och orkester och dirigenten **Jean-Luc Tingaud** lyckas inte få fram den passionerade frenesi som är den främsta drivkraften i Donizettis tragiska operor.

Sångarna är bra med den franske barytonen **Florian Sempey** i topp. Han har en av de rikaste och varmaste barytonrösterna i dag, vilket han här använder på ett mästerligt sätt, alltifrån kraftfulla passionerade utbrott till de mest finspunna pianissimotrådar. Övriga

sångare är inte på samma höga nivå men fullt dugliga till att hantera denna märkliga blandning av tragik och komik, mellan fransk sångdeklamation och glödande italienskt belcanto.

Lidia Fridman har en robust och kraftfull sopran som framgångsrikt klarar av även snabba koloraturer. **Roberto Lorenzi** lyckas väl att balansera sin Gaspard med sina märkliga kast mellan buffapladder och långdragna linjer. Trots en inte alla gånger behaglig tenortimbre visar **Konu Kim** som Leone prov på beundransvärd stil-känsla och full behärskning av detta höjdtonsrika parti.

På det hela taget en imponerande och njutbar Donizettiföreställning, även om vi får vänta på ett framförande som kan visa verkets fulla potential. ■ Erik Graune



GRÉTRY: RICHARD CŒUR DE LION

Mathieu/de Hys, Louledjian, Van Mechelen, Perbost, Buffière, Saint-Martin, Achille, Pardailhé, Boudet, Barbier, Lefebvre, Joron.

Le Concert Spirituel/Niquet

Regi: Marshall Pynkoski

Scenografi: Antoine Fontaine

Château de Versailles CVS028

[1 DVD, 1 CD]

Distr: Naxos

Sedan ett antal år tillbaka har barockmusikcentret i Versailles – CMBV – producerat både cd:ar, dvd:er och föreställningar på Versailles-operan. För några år sedan renoverade man och återinvigde dessutom Marie-Antoinettes intima operasalong i Versailles park. Barockoperan står stadigt stark i Frankrike.

Marie-Antoinettes favoritkompositör var **André-Ernest-Modeste Grétry**, vars stjärna lyst svagt efter att den gamla ordningen föll i Frankrike och som i våra dagar sällan, om någonsin, framförs utanför Frankrike. Grétrys opera om *Richard Lejonhjärta* anses vara hans främsta, uppförd 1784, fem år före revolutionen.

Handlingen skiljer sig från de traditionella i det att librettisten **Michel-Jean Sedaine** inte skrev en historia om gudar, kärlek eller förväxlingar. I stället är det ett gisslandrama, där kung Richard sitter fången i en borg i Linz. Hans trogne vasall Blondel, som spelar blind för att komma kungens fångvaktare nära, utnyttjar fångvaktaren Florestans förälskelse i borgens härskares dotter Laurette. På så vis får han med sig soldaterna och den gästade grevinnan Marguerites, Richards kärestas, manskap för att befria kungen.

Handlingen pekar alltså framåt mot romantikens operor (*Fidelio*). Även musikaliskt finns här en blandning av korta arior, köravsnitt och

ensemblenummer som ger handlingen tempo. Mozarts *Figaros bröllop* kom två år senare; en jämförelse ställer Grétrys som den modernare, om än inte av samma musikaliska halt.

Versailles utgåva innehåller både en cd och en dvd; samma solister med undantag av Blondel, som på cd:n sjungs av **Enguerrand de Hys** och på dvd:n av **Rémy Mathieu**. Båda gör väl ifrån sig, liksom alla i denna uppsättning. Sopranen **Melody Louledjians** Laurette är kanske den som sticker ut med sina täta, mjuka stämman. **Marie Perbost**, som gör Blondels ledsagare Antonio såväl som grevinnan Marguerite, har även hon en fin sopran, om än kanske en smula anonym.

Många roller är små, mycket små, varför det är svårt att bedöma dem annat än att här räcker de väl till. Både titelperson Richard (**Reinoud Van Mechelen**) och Florestan (**Geoffroy Buffière**) har inte mycket mer än en handfull noter att klara av. *Le Concert Spirituel* har både spänst och lätthet under **Hervé Niquets** ledning.

Regissören **Marshall Pynkoski** har förlagt operan till strax före den franska revolutionen, alltså inte i Richard Lejonhjärtas medeltida samtid. Man leker med det sena 1700-talets kulisseestetik och spelar med lätt ironisk blandning av lekfullhet och allvar. Nöjsamt, musikaliskt såväl som sceniskt, helt enkelt. ■■ Claes Wahlin



27/2 HOFFMANNS ÄVENTYR

Offenbach. D: Sandberg. Ulfung, Hallin, Näslund, Meyer, Vikström, Wirén, Tyrén. Föreställning 28/2 1960, Kungliga Operan, Stockholm.

6/3 LUCIA DI LAMMERMOOR

Donizetti. D: Cleva. Callas, Campora, Sordello, Moscona. Föreställning 8/12 1956, Metropolitanoperan, New York.

13/3 FAUST

Gounod. D: Nézet-Séguin. Kaufmann, Pape, Poplavskaja, Braun, Losier. Föreställning 10/12 2011, Metropolitanoperan, New York.

20/3 JULIUS CAESAR

Händel. D: Rousset. Lowrey, Gauvin, Hubeaux, Hallenberg, Szelazek, Riches. Konsertant framförande 28/9 2019, Ambronays kloster.

27/3 RAGNARÖK

Wagner. D: Barenboim. Stemme, Schager, Petrenko, Grochowski, Samuil, Meier, Kränzle. Konsertant framförande 28/7 2013, Royal Albert Hall, London.

3/4 FIGAROS BRÖLLOP

Mozart. Bicket. Abdrazakov, Sierra, Kwiecien, Pérez, Muraro, Leoson. Föreställning 10/1 2018, Metropolitanoperan, New York.

10/4 ORFEUS OCH EURYDIKE

Gluck. D: Gardiner. Flórez, Crowe, Forsythe. Föreställning 30/9 2015, Covent Garden, London.

17/4 SVALAN

Puccini. D: Armiliato. Gheorghiu, Oropesa, Alagna, Brenciu, Ramey. Föreställning 10/1 2009, Metropolitanoperan, New York.

24/4 GREVE ORY

Rossini. D: Benini. Flórez, Yende, Deshayes, Gunn, Olivieri, Resmark. Föreställning 2/2 2013, Metropolitanoperan, New York.



**Folkets Hus
och Parker**

OPERA LIVE

27/2 DEN FLYGANDE HOLLÄNDAREN

Wagner. D: Gergiev. R: McVicar. Nikitin, Kampe, Selig, Skorokhodov. Inspelad föreställning från Metropolitanoperan i mars 2020.

livepablo.se
facebook.com/livepablo
twitter.com/livepablo
instagram.com/livepablo
youtube.com/folketshusparker



VÅRNUMRET AV OPERA UTKOMMER DEN 23 APRIL

- ◆ I vårnumret intervjuas sopranen Johanna Wallroth som i fjol vann The Mirjam Helin International Singing Competition i Helsingfors. Nyligen tilldelades hon Håkan Mogrens stipendium på 125 000 kronor. Den här säsongen är Wallroth engagerad vid Wiener Staatsopers Opernstudio. Redan nu har hon sjungit Papagena och Blondchen i ett av världens mest prestigefyllda operahus. Vad betyder engagemanget i Wien för henne?
- ◆ "Öppna salongerna" startade som en Facebook-grupp och har nu drygt 10 000 medlemmar. Deras mål var att öppna salongerna på ett smittsäkert sätt när smittorisken var låg. I nuläget arbetar man med hur kulturarbetarnas förluster ska kompenseras på ett rättvisare sätt. OPERA har samtalat med de tre grundarna: Ida Falk Winland, Henriika Gröndahl och Göran Gademan.
- ◆ Vad väntar avgångseleverna vid operautbildningarna i Stockholm och Göteborg efter deras examen? Vi intervjuar både skollädingarna och några utexaminerade elever om hur de ser på sin framtid.
- ◆ Hur ser det norska operalandskapet ut? I Norge finns fem regioner och sex distriktsoperor samt några scener för sommaroperor. De här scenerna är organiserade i föreningen Opera i Norge, där även Den Norske Opera & Ballett ingår. Vad har operahuset i Bjørvika i Oslo betytt för operautvecklingen runt om i Norge?

Fr. v.: Johanna Wallroth. Foto: Heikki Tuuli.
Göran Gademan, Öppna salongerna. Foto: Nadja Sjöström.
Högskolan för Scen och Musik, Göteborgs universitet.
Grieghallen i Bergen.



Denna jul var Frun särskilt glad för alla hårda paket under granen, åtminstone om de innehöll cd- eller dvd-skivor – allt för att kompensera bristen på liveupplevelser. En av julklapparna

hon fick innehöll en cd-inspelning från Stockholmsoperan med **Göran Järvefelts** närmast legendariska *Salome*-uppsättning.

Den hade Frun sett många gånger, så hon gladdes åt gåvan och läste den engelska texten på omslaget: "Royal Swedish Opera Orchestra & Chorus". Men ...? Det slog Frun genast – inte är det väl någon kör i *Salome*? Så tänker hon vidare och drar sig till minnes att i Järvefelts uppsättning så var faktiskt Operakören med, som olika grupper av romare, egyptier och araber vilka reagerade stumt på operans händelser. Det är väl därför de står med, tänker Frun. Men så slår det henne att de väl knappast hörs på inspelningen?

Det fick Frun att dra sig till minnes en historia som hennes gode vän **Torbjörn Lillieqvist**, den mångsidige tenoren, berättat för henne. Inför urpremiären på **Thomas Jennefelts** opera *Sport & fritid* hade Torbjörn blivit uppringd av Kungliga Operans planeringsbyrå som glatt meddelade att de hade en roll att erbjuda i den operan. Han skulle föreställa Erik Satie, få åka skidor och göra allt möjligt spännande på scenen. Det var bara en hake – rollen var stum. Torbjörn Lillieqvist hann knappt svälja innan rösten i andra änden försökte göra erbjudandet mer attraktivt: "Men det är radioutsändning!"

Så vitt Frun vet, har *Sport & fritid* aldrig kommit ut på skiva, så man har aldrig behövt dividera om huruvida Lillieqvists namn skulle vara med på omslaget på det sätt som Operakören fick i *Salome*. Hon tänker på andra stumma roller, där det mest omfattande exemplet torde vara titelrollen i **Aubers** *Den stumma från Portici*. Men inte kunde väl något av de tidigare exemplen ha lett till uppror, vilket ju faktiskt skedde när belgarna rusade direkt ut från salongen i Bryssel 1830 och gjorde sig fria från Nederländerna? I Sverige är vi mer modesta, tänker Frun. :||



*Torbjörn Lillieqvist i Sport & fritid, Kungliga Operan 2004.
Foto: Alexander Kenney.*

ANNONSÖRER I DETTA NUMMER

GöteborgsOperan | Härnösands folkhögskola | Kungliga Operan
Norrlandsoperan | Operafabriken | Vadstena-Akademien



OPERAN PLAY

*Inget login
Inga avgifter*

*VÄLKOMMEN till Kungliga
Operans digitala SCEN*

*Samarbetspartner
Wallenius Lines*

operanplay.se

Kära publik!

Vi saknar er innerligt. GöteborgsOperan är stängd t.o.m. 31 mars, men vi håller kontakten digitalt tills vi får ses igen, öga mot öga. På gofilm.se kan du just nu se Spotlight, GöteborgsOperans pratshow med aktuella teman och kunniga gäster. I premiäravsnittet medverkar bland andra Ingela Brimberg, Kent Wisti och Klara Zimmergren. Mycket nöje!

Nytt på nätet

Upplev vår scenkonst via opera.se - som får ett nytt utseende i slutet av januari.

