

2022

# OPERA

TIDSKRIFTEN

FÖRESTÄLLNINGAR  
FRÅN STOCKHOLM TILL MILANO

Intervju  
*Sanna  
Gibbs*

BAYERISCHE STAATSOPER

I MÜNCHEN

OPERARENOVERINGEN  
SOM INTE BLIR AV

no. 1 2022  
pris 115 kr

763-1

OPERA

*En kväll med PUCCINIS  
TÅRAR av skratt  
och FÖRTVIVLAN*



*Premiär 19 mars*

SYSTEMER  
ANGELICA  
GIANNI  
SCHICCHI

*Upplev  
vårsäsongen  
här!*



*Samarbetspartner  
Wallenius Lines*

OPERAN.SE





## INNEHÅLL

### INTERVJU

**10** Louise Fauvelle har intervjuat Sanna Gibbs som är aktuell i *Così fan tutte* på Folkoperan. Hon är sopranen som inte vill komma till vägs ände i sitt konstnärskap.

### RAPPORT

**44** Operarenoveringen som inte blir av. Regeringen gör det omöjligt för Kungliga Operan att följa sitt regleringsbrev, som säger att nationalscenen ska bedriva en verksamhet med bredd och spets, vara tillgänglig för alla, ha hög konstnärlig halt, etc

### NOTERAT

**46** Claes Wahlin avnjöt under en Parisvecka tre konserter med opera och kantater från barockens tidevarv. Han påtalar återigen bristen på intresse för tidig musik bland svenska operahus och konsertsalar.

### SPECIAL

**48** Ingvar von Malmborg har intervjuat den nye operachefen på Bayerische Staatsoper i München, belgaren Serge Dorny. Han kommer närmast från operachefskapet i Lyon och fick genast ta itu med den nya coronavågen i München.

### ESSÄ

**56** Lennart Bromander har lusläst Eckart Kröplins bok *Operntheater in der DDR*.

### ALLTID I OPERA

#### 5 LEDARE

#### 6 NOTISER

**18 FÖRESTÄLLNINGAR** Kungliga Operan, Göteborgsoperan, Det Kongelige Teater, Komische Oper, Opernhaus Zürich och Teatro alla Scala.

**60 IN MEMORIAM** Lars af Malmborg, Maria Ewing, Stephen Sondheim, Mikis Theodorakis och Peter Schéle.

**64 BOKNYTT** Göran Gademan: Wagner som dramaturg och Catarina Ericson-Roos: I väntan på räven – Kjerstin Dellert på livets scener.

**68 NYTT PÅ CD** 2 x Halka och Robert Schumanns samtliga sånger med Christian Gerhaher.

**72 NYTT PÅ DVD** Sadko + Aida Garifullina (cd), Thais och The Turn of the Screw.

**78 SISTA ORDET** Numrets krönikör är sopranen Amanda Lodding.

#### 80 KALENDER

#### 82 DIE SCHWEIGSAME FRAU

Omslag: Luca Pisaroni och Karine Deshayes, *Anna Bolena*, Opernhaus Zürich. Foto: Toni Suter. // Fr.v.: Sanna Gibbs. Foto: Privat. // Hanna Husáhr, *Löftet*, Kungliga Operan. Foto: Sören Vilks. // *Maskeradbalen*, *Det Kongelige Teater*, Köpenhamn. Foto: Camilla Winther. // Luca Salsi, *Macbeth*, *Teatro alla Scala*, Milano. Foto: Brescia e Amisano. // Emmanuelle Haim. Foto: Marianne Rosenstiehl. // *Bayerische Staatsoper* i München. Foto: Felix Löchner.

CHEFREDAKTÖR OCH ANSVARIG UTGIVARE  
Sören Tranberg

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

REDAKTION  
Erik Graune, Bodil Hasselgren, Ingvar von Malmborg, Sara Norrback Carlsson, Sören Tranberg och Claes Wahlin

SKRIBENTER OCH MEDARBETARE I NUMRET  
Hans L Beeck, Lennart Bromander, Louise Fauvelle, Göran Gademan, Erik Graune, Alexander Husebye, Amanda Lodding, Lars Lönnroth, Ingvar von Malmborg, Sara Norrback Carlsson, Sören Tranberg, Claes Wahlin och Erik Wallrup

KORREKTUR  
Hans L Beeck

STYRELSE  
Maria Dalayman (ordförande), Elisabeth Lax, Staffan Liljas, Katrin Meerits, Paulina Pfeiffer, Sören Tranberg samt Cecilia Nygren (suppleant)

PRENUMERATION  
Flowy, kundtjänst: 08-522 182 30  
(öppettider: 8-18 vardagar)  
Online kundtjänst:  
order.flowy.se/opera/selfservice  
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  
Swartling & Bergström Media  
Birger Jartsgatan 110  
114 20 Stockholm  
Tel 08-545 160 76  
anders@sb-media.se  
www.sb-media.se

TRYCK  
Trydells, Laholm 2022

SVERIGES  
TIDSKRIFT

Tidskriften OPERA erhåller bidrag från Statens kulturråd.

FOLKOPERAN

En opera om tvåsamhet  
och tveksamhet.  
av W.A. Mozart

# GOSI FAN TUTTE

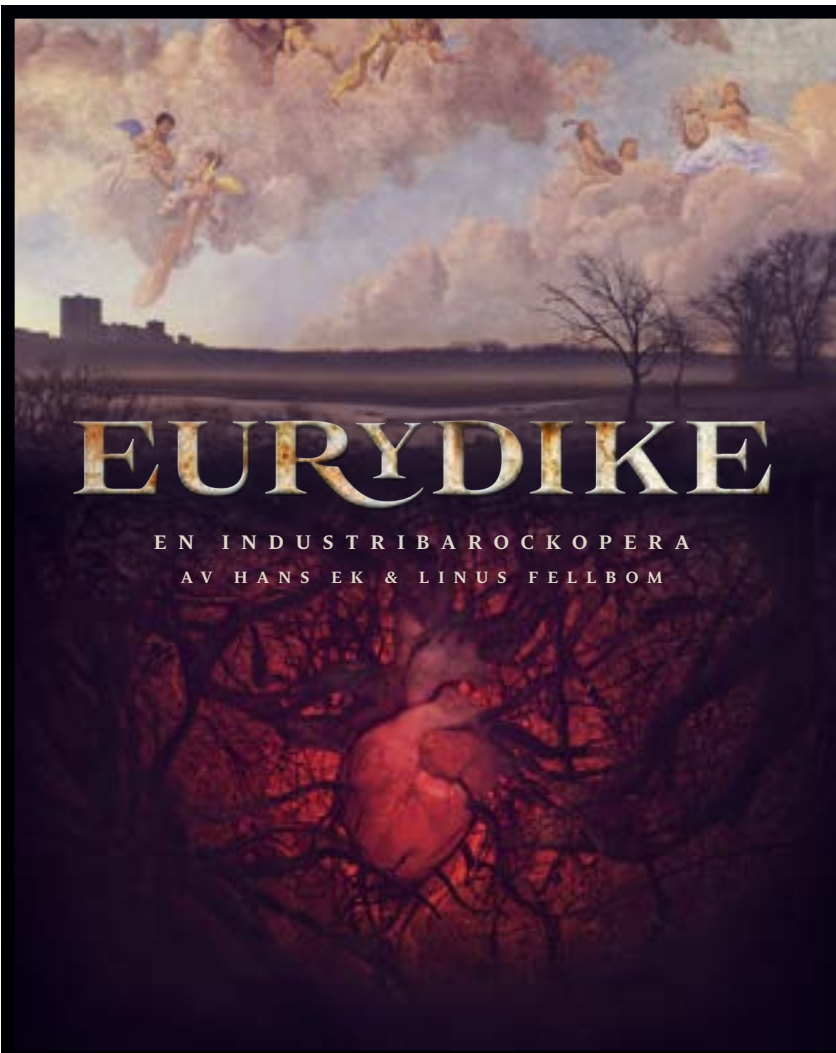
PREMIÄR 9/3



Köp biljetter på  
[folkoperan.se](http://folkoperan.se)

Folkoperan erhåller stöd från Kulturrådet, Region Stockholm och Stockholms stad.

En samproduktion med  
**UPPSALA  
STADSTEATER**



## EURYDIKE

EN INDUSTRIBAROCKOPERA  
AV HANS EK & LINUS FELLBOM

URPREMIÄR  
10 MARS

SPELAS PÅ WERMLAND OPERAS  
STORA SCEN  
10 MARS - 13 APRIL 2022

**HOTELL- OCH KULTURPAKET**  
Från 1385 kr/person del i dubbelrum  
(Priset inkluderar biljett, programblad,  
del i dubbelrum, frukostbuffé, 2-rätters  
supé samt entré Sandgrund Lars Lerin).

Läs mer på [wermlandopera.com](http://wermlandopera.com)

EST. 1975  
**WERMLAND  
OPERA**  
CONCERT OPERA MUSICAL

## Hur uppfattar vi relationen mellan musik och Förintelsen?

Uruppförandet av **Mats Larssons** **Gothes** och **Susanne Markos** opera *Löftet* är en berättelse om Förintelsen. Den historien måste berättas åter och återigen. Men hur fungerar ämnet som opera? Det finns lyckade operor som t.ex. **Mieczysław Weinbergs** *Die Passagierin*, som OPERA har bevakat i flera uppsättningar. *Löftet* bygger på Susanne Markos föräldrars livshistoria. Båda överlevde Auschwitz. Jag tänker inte föregå **Erik Wallrups** recension i detta nummer utan principiellt skriva om mina upplevelser.

Susanne Markos historia kan ingen ta ifrån henne. I min bekantskapskrets har jag själv förintelseöverlevare och jag har hört fasaväckande berättelser om vad de har varit med om.

Problemet med *Löftet* på Kungliga Operan är just librettot med sina långa textsjok som ska sjungas. Ämnet ligger Susanne Marko för nära och det hade kanske varit bättre om någon annan mer erfaren operalibrettist fått ta sig an temat. Librettots svagheter förstärks än mer av **Stefan Larssons** statiska regi, vilket gör att det mer känns som ett oratorium. Den mycket erfarne och framgångsrike teaterregissören Stefan Larsson har inte haft samma framgång när han har regisserat opera.

Jag citerar ur min recension när Larsson regisserade uruppförandet av **Daniel Börtz'** *Medea* (OPERA nr 1/2016). "Värst är Stefan Larssons valhända regi, där personinstruktionen lyser med sin frånvaro. Rollerna blir för endimensionella. Larssons kraftiga stilisering kan inte dölja hans brister vid denna sin operaregidebut." Likadant är det med *Löftet*. Det är som han inte litat på det musikaliska uttrycket och han verkar sakna förmåga att klä det i ett sceniskt språk. I stället bjuds vi på bakgrundsfilm av **Andrea Grettve** som bara förtar det som sker på scenen. Det känns som vi ser olika filmsnuttar i ett helikopterformat. Jag blir inte berörd.

I programhäftet försöker Larsson tala om för publiken hur vi ska uppleva verket och här ska inte regin vara för synlig, utan han vill ha någon form av historieberättande. Synd att det har blivit en halvmesyra och det beror inte på tonsättaren Mats Larsson Gothe, solisterna eller en utmärkt Operakör i högform. Den senare fungerar mer som en kommenterande antik grekisk kör.

Kungliga Operan har under senare år anlitat erfarna musikjournalister som programredaktörer, ofta med lyckat resultat. Nu har man engagerat Dagens Nyheters musikkritiker **Nicholas Ringskog Ferrada-Noli** och redan i hans första programhäfte ställer man sig undrande. Han frågar Stefan Larsson: "Kan man begära lika mycket agerande av operasångare som skådespelare?" Det tycker givetvis regissören. För min del visar det bara hur lite programredaktören förstår. Han jobbar i ett operahus med en mängd scenkonstnärer och frågeställningen är närmast en förolämpning mot en hel yrkeskår. Tar aldrig dessa fördomar slut?

Mats Larssons Gothe påtalar att när nazistvakten Fritz dyker upp så har han komponerat den enda tolvtonsmusiken som finns i hela operan. Nästa följdfråga som redaktören ställer: "Är tolvtonsmusik för dig musikens nazism?" Larsson Gothe parerar idiotin galant. Själv tycker jag det är hån mot tonsättare som **Arnold Schönberg** som flydde till USA på grund av sin judiska härkomst. Om detta redaktörskap får fortsätta så får tokigheterna i fortsättningen närmast ett kungligt epitet.

Med tillönskan om god läsning av årets första nummer!



SÖREN TRANBERG  
Chefredaktör och ansvarig utgivare



Foto: Nadja Sjöström.





## 1 Göran Gademan har tilldelats kunglig medalj

**Göran Gademan**, dramaturg och casting koordinatör på Göteborgsoperan samt docent i teatervetenskap, har tilldelats Konungens medalj i 8:e storleken i högblått band. "För framstående insatser inom svensk operakonst", lyder motiveringen.

Göran Gademan disputerade 1996 med avhandlingen *Realismen på Operan*. Gidlunds förlag har sedan gett ut hans böcker *Operabögar* (2004), *Operahistoria* (2015) och *Wagner som dramaturg* (2021). Gademan är också mångårig medarbetare i Tidskriften OPERA. Han har gjort sig känd för en bredare allmänhet genom flera segrar i Kulturfrågan Kontrapunkt i SVT.

Medaljen skulle ha delats ut den 22 februari i år, men det har fått skjutas på framtiden på grund av coronaläget.

Tidskriften OPERA säger hjärtligt grattis!

# NOTISER

## 2 Den flygande holländaren ankrar vid Fredrikstens festning i sommar

Opera Østfold – Norges största utomhusopera – sätter upp **Richard Wagners** *Den flygande holländaren* på Fredrikstens festning i Halden i sommar. Holländaren sjungs av **Kosma Ranuer**, **Cornelia Beskow** (Senta), **Petri Lindroos** (Daland), **Magnus Staveland** (Erik), **Siv Misund** (Mary) och **Petter Moen** (Styrmannen). För regin svarar **Ivan Emil Tindberg** och scenograf är **Eiler Skinnarmo**.

Dirigenten **Peter Szilvay** leder en orkester bestående av musiker från Den Norske Blåseensemble och Wermland Operas orkester. *Den flygande holländaren* är en stor köopera och kören utgörs av Göteborgsoperans korister under ledning av sin kormästare **Martin Nagashima Toft**.

Premiär den 15 juni och sedan ges Wagneroperan också den 17 och 18 juni. Föreställningarna börjar i juninattens skymning kl. 22.30.

## 3 George Petrou dirigerar och regisserar *Il Giustino* på Drottningholmsteatern i sommar

Sommarens stora operauppsättning på Drottningholms Slottsteater blir *Il Giustino* av **Antonio Vivaldi**. Operan komponerades för nästan 300 år sedan och kommer nu för första gången att spelas i Sverige. Dirigent och regissör är **George Petrou**, en av världens främsta barockspecialister. På Drottningholmsteatern tar han sig också an regiuppdraget. Titelrollen görs av **Yuriy Mynenko**. I övriga roller återfinns **Raffaele Pe**, **Sofie Asplund**, **Johanna Wallroth**, **Juan Sancho**, **Linnea Andreassen**, **Federico Fiorio** och **Jihan Shin**. Premiär den 6 augusti och uppsättningen ges åtta gånger till och med den 20 augusti. *Il Giustino* görs med stöd av Drottningholmsteaterns Vänner ur Stiftelsen Henrik Nordmarks fond. Biljetterna släpps i mars.

*Il Giustino* komponerades ursprungligen för karnevalen i Rom 1724. Antonio Vivaldi står för musiken och **Nicolò Beregan** har skrivit librettot. Även om operan är relativt okänd för det stora flertalet så kommer publiken att känna igen sig. Här återfinns nämligen delar av musiken ur *De fyra årstiderna*.



#### 4 Eirik Stubø sätter upp *Norma* på Folkoperan i höst

**Vincenzo Bellinis** *Norma* får dubbelpremiär på Folkoperan den 14 och 15 september. Både **Julia Sporsén** och **Kajsa Lindberg** kommer att sjunga *Norma*. I *Polliones* roll framträder **Daniel Svenson** och **Per Lindström**. **Ann-Kristin Jones** gestaltar *Adalgisa*, men vem hon alternerar med är inte klart ännu.

För regin svarar **Eirik Stubø**, medan **Magdalena Åberg** är både scenograf och kostymör. För ljussättningen svarar **Ellen Ruge**. Dirigent blir **Henrik Schaefer**, som också har gjort det musikaliska arrangemanget. *Norma* sjungs på svenska i **Marie Lundquists** översättning.

*Norma* spelas till och med den 20 november 2022.

#### 5 Ellen Jelinek och Jeremy Carpenter – årets Wållgren-stipendiater

Skådespelaren **Ellen Jelinek** och operasångaren **Jeremy Carpenter** har utsetts till årets Gunn Wållgren-stipendiater. Gunn Wållgrens minnesfonds ändamål är att årligen dela ut stipendier till en skådespelare från Dramaten och en sångare från Kungliga Operan.

Barytonen **Jeremy Carpenter** är utbildad vid Guildhall School of Music and Drama i London. På Kungliga Operan har han framträtt som Philippe i Rufus Wainwrights opera *Prima Donna*, Danilo i *Glada änkan* och nu senast Pangloss i Bernsteins *Candide*. Dessförinnan som Marquis de la Force i Poulencs *Karmelitsystrarna*, titelrollen i *Don Giovanni*, Chou En-Lai i John Adams *Nixon in China*, Escamillo i *Carmen* och Gérard i *Andrea Chénier*.

Rollen som Protector i George Benjamins *Written on Skin* har Jeremy Carpenter gjort i Kungliga Operans uppsättning och vid Festival d'Aix-en-Provence samt på Bolsjojteatern

i Moskva. Han har också framträtt vid Royal Opera House Covent Garden i London, Grand Théâtre de Genève, Glyndebourne Festival Opera och Folkoperan (*Pärlfiskarna* och *La Traviata*) samt Malmö Opera (i *Carmen*). Han är ofta anlitad som konsertsångare.

Stipendierna ur Gunn Wållgrens minnesfond utdelas gemensamt av Kungliga Dramatiska Teatern, Kungliga Operan och Kungliga Musikaliska Akademien. 2021 års mottagare av Gunn Wållgren-stipendiet har utsetts av fondens styrelse, i vilken ingår **Birgitta Svendén**, vd på Kungliga Operan, **Mattias Andersson**, teaterchef och konstnärlig ledare på Kungliga Dramatiska Teatern, ständige sekreteraren **Fredrik Wetterqvist**, Kungliga Musikaliska Akademien samt stf chef för stiftelser **Helena Wallenberg**, SEB. Minnesfonden är instiftad av den framlidne teaterkritikern **Sven Ståhl**.

#### 6 Stipendier till sopranerna Malin Byström och Cornelia Beskow

OperaVännerna vid Kungliga Operan delar ut 2021 års stipendier till sopranerna **Malin Byström** och **Cornelia Beskow**. Hovsångerskan Malin Byström belönas med Richard Brodin-stipendiet på 70 000 kronor "för sin rika och varma röst med en expansiv höjd, ett strålande legato och en attraktiv scen närvaro". På Göteborgsoperan har hon framträtt i *Faust*, *Thais* och *Simon Boccanegra* och på Kungliga Operan i *Otello*, *Fedora*, *Tosca*, *Rosenkavaljeren*, *Xerxes*, *Jenöfa*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* samt i *Idomeneo* på Drottningholmsteatern i Operans regi. Byström är mycket efterfrågad internationellt, inte minst som Salome.

Den lyrisk-dramatiska sopranen Cornelia Beskow belönas med OV:s eget stipendium på 50 000 kronor "för att uppmuntra hennes rolltolkningar i ett svårt fack. OV har följt hennes karriär i den lyrisk-dramatiska repertoaren och imponeras".

Stipendierna delades ut vid OperaVännernas årslunch på Operaterrassen den 16 januari.





## 7 Ann Hallenberg och John Lundgren har utnämnts till hovsångare

Mezzosopranen **Ann Hallenberg** var senast aktuell i somras med titelrollen i Händeloperan *Agrippina* på Drottningholms Slottsteater. Hon har en omfattande internationell karriär, främst inom tidig musik. Hon har medverkat i ett otal kompletta operainspelningar. I samband med att Ann Hallenberg gav konserten "Dopo notte" på Drottningholmsteatern i slutet av augusti tilldelades hon Tidskriften OPERAs Operapris för sin tolkning i Händeloperan *Ariodante* på rokokoteatern sommaren 2019.

Barytonen **John Lundgren** tillhör också en av våra främsta sångexporter, men då främst inom Wagnerreper-toaren. I somras sjöng han titelrollen i *Den flygande holländaren* vid Bayreuthfestspelen i en nyuppsättning regisserad av **Dmitri Tcherniakov**.

## 8 Barytonen Helgi Reynisson har tilldelats Barbro Saléns stiftelses stipendium

Motivering: "Med naturligt kärnfull klang i sin baryton-röst förenar han det personliga uttrycket med fin känsla för frasering, text och sångarglädje." Stipendiet är på 100 000 kronor.

## 9 Sopranen Helena Hedman Wagnerstipendiat

Wagner-Sällskapet i Göteborg genomförde i höstas för tionde gången i rad sin årliga tävling för att utse 2022 års Bayreuthstipendiat. Fem sångare deltog i tävlingen, som gick av stapeln i Norges hus i Göteborg. Årets vinnare blev sopranen **Helena Hedman** som får åka till Bayreuth. Hon är utbildad vid Operastudio 67. För närvarande studerar hon vid Högskolan för scen och musik i Göteborg. Juryns motivering: "Med en fri och expansiv röst och bra scenisk gestaltning ser vi en Wagner-sångerska i vardande."

Årets jury bestod av hovsångerskan **Helena Döse**, operasångaren **Annalena Persson**, musikagenten **Maximilian Schattauer** och ordföranden **Thore Berntsson**. Juryn utsåg också en andrapristagare, som blev sopranen **Julia Wincent**. Och hon fick även publikens pris.

## 10 Ryan Bancroft ny chefsdirigent för Kungliga Filharmonikerna

Den prisbelönta 32-åriga amerikanske dirigenten **Ryan Bancroft** har utsetts till chefsdirigent för Kungliga Filharmonikerna. Han tillträder säsongen 2023/24. Säsongsinvi-ningen 2023 sker med ett modernt svenskt mästerverk: **Sven-David Sandströms** *The High Mass*.

Bancroft debuterade med Kungliga Filharmonikerna 2019. Han hade året innan uppmärksammats internationellt när han vann både första pris och publikens pris i den prestigefyllda Malko-tävlingen för unga dirigenter i Köpenhamn.



11

## 11 Daniel Harding förlänger med Sveriges Radios Symfoniorkester till 2025

Chefsdirigenten och den konstnärlige ledaren för Sveriges Radios Symfoniorkester, **Daniel Harding**, har fått sitt kontrakt förlängt till 2025. Han kommenterar så här: "There is no doubt that here in Stockholm, in Berwaldhallen, I have found my musical family. The bond between us is immense and the spark that we had at the start seems only brighter and more intense."



12

## 12 Thomas Guggeis ny chefsdirigent vid Oper Frankfurt

Den unge bayraren **Thomas Guggeis** (f. 1993) blir ny Generalmusikdirektor (GMD) vid Frankfurtoperan från och med säsongen 2023/24. Han efterträder **Sebastian Weigle**, som har varit GMD sedan 2008. Guggeis kontrakt löper på fem år och innefattar 35 operaföreställningar per säsong. Det innebär att han kommer att dirigera två-tre nyproduktioner och ett antal reprispremiärer. Guggeis blir också huvudansvarig för symfonikonserterna på Alte Oper – ett tiotal per säsong.

Thomas Guggeis har varit kapellmästare vid Stuttgartoperan och Staatskapellmeister på Staatsoper Unter den Linden i Berlin, den yngste någonsin som innehaft denna honorärtitel.



## 13 Matthias Schulz ny operachef på Zürichoperan från 2025

**Matthias Schulz** är född i Bad Reichhall i Bayern 1977. Han är utbildad till både pianist och jurist. Han inledde sin karriär vid konserthuset i Dortmund. Från 2004 var han projektledare för operaprojektet "Mozart 22" vid Salzburgfestspelen. Därefter var han under åren 2005 till 2009 ansvarig för konsertverksamheten liksom för planeringen vid Salzburgfestspelen.

År 2012 övertog han ledningen, både konstnärligt och ekonomiskt, för Stiftung Mozarteum i Salzburg. I april 2018 utsågs Matthias Schulz till operachef för Staatsoper Unter den Linden i Berlin. Den tjänsten kommer han att inneha till 2024. Han tillträder som operachef för Zürichoperan den 1 augusti 2025. Han efterträder regissören Andreas Homoki, som har varit konstnärlig chef sedan 2012.



13

## 14 Lars Petter Hagen ny chef för Festspelen i Bergen

Kompositören **Lars Petter Hagen** (f. 1975) tillträder som chef för Festspelen i Bergen den 1 maj i år. Kontraktet löper på fyra år. Hagen har tidigare bland annat varit chef för Oslo Philharmonic Orchestra och för Ultima Oslo Contemporary Music Festival, the New Music Company och Nordic Music Days.

Hagen har komponerat verk för flera av världens ledande symfoniorkestrar. Han har vunnit Arne Nordheims kompositionspris och fått två norska Grammy Awards.

Att leda Festspelen i Bergen är ett av de mest prestigefyllda chefskap man kan ha i Norge. Det är en av landets främsta kulturinstitutioner. Årets upplaga är den sjuttionde i ordningen och äger rum mellan den 25 maj och 8 juni, då det bjuds på ett fyrtiotal olika program.

## 15 Edward Gardner ny musikchef på Den Norske Opera & Ballett i Oslo

**Edward Gardner** tillträder redan nu som artistisk rådgivare och från den 1 augusti 2024 även som musikchef. Redan våren 2023 kommer han att dirigera Verdis *Maskeradbalen* och Berlioz' *Faust fördömdelse* på sin nya arbetsplats. Gardner är förste gästdirigent hos London Philharmonic Orchestra och chefsdirigent för Bergen Philharmonic – en tjänst som han lämnar säsongen 2023/24. Han har också varit chefsdirigent för English National Opera i London 2007–15.

Han dirigerar regelbundet operaföreställningar på Covent Garden i London, La Scala i Milano, Chicago Lyric Opera, Glyndebourne Festival Opera and Opéra National de Paris. Närmast väntar *Peter Grimes* på Bayerische Staatsoper i München i regi av **Stefan Herheim**.

Edward Gardner är också väl förtrogen med orkesterrepertoaren och har bland annat dirigerat New York Philharmonic, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Chicago Symphony Orchestra och Gewandhausorchester i Leipzig.

I höstas utsågs Edward Gardners och Bergen Philharmonics inspelning av Benjamin Brittens *Peter Grimes* till Årets inspelning av den brittiska musiktidskriften Gramophone.

## 16 Marie Jacquot ny chefsdirigent på Det Kongelige Teater i Köpenhamn

Den 31-åriga franska dirigenten **Marie Jacquot** blir ny chefsdirigent för Det Kongelige Kapel. Hennes kontrakt löper från 2004 till 2009. I höstas dirigerade hon Charles Gounods *Faust* på Köpenhamsoperan (se OPERA nr 5/21). Jacquot studerade trombon i Paris men gav sig på dirigentyrket efter studier i Wien och Weimar.

Nu är hon Första kapellmästare vid Deutsche Oper am Rhein (Düsseldorf/Duisburg) och dessförinnan var hon chefsdirigent vid Mainfranken Theater i Würzburg. På Staatsoper i Stuttgart har hon dirigerat Cherubinis *Medea*. Jacquot har också dirigerat Deutsches-Symphonie-Orchester i Berlin, Wiener Symphoniker, MDR Sinfonieorchester i Leipzig och Malmö Symfoniorkester i Sverige.

Marie Jacquot har vunnit Ernst Schuch-priset 2019 och året därpå var hon nominerad som "Newcomer of the Year" av International Opera Awards.

Den italienske dirigenten **Paolo Carignani** är för närvarande Det Kongelige Kapels biträdande chefsdirigent med ett kontrakt på tre år. Orkestern har varit utan egen chefsdirigent sedan **Alexander Vedernikov** avled i covid-19 i Moskva hösten 2020. ■ Sören Tranberg

# Sanna Gibbs

TEXT: LOUISE FAUELLE

*Cirkusprinsessa, skådespelare och musikalartist. Drömmarna var flera innan Sanna Gibbs till slut kastades in i operan och började navigera i en för henne okänd värld. Efter att ha tagit en välbehövlig paus under pandemin och fött sitt första barn är hon nu åter redo för scenen.*





*”Viktigt för mig att jobba med trevliga människor.”*



2

**D**et är med en ny röst och en välfylld kalender som sopranen Sanna Gibbs äntrar det nya året. Under hösten har hon successivt förberett sig för att börja jobba efter ett och ett halvt års paus från operavärlden. Senast hon stod på scen var i oktober 2020 – då i ett framträdande med Helsingborgs symfoniorkester. Några månader därefter – när landets scener ännu var stängda på grund av pandemin – blev hon gravid. Tjämningen kunde egentligen inte ha varit bättre. Hon och hennes man Gustav hade nyligen köpt ett litet 50-talshus i Bromma, och den tillhörande trädgården blev hennes räddning.

– Jag mädde väldigt illa under en period av graviditeten och då var det enda som hjälpte att vara ute och gräva gropar, säger hon och skrattar.

När vi hörs över telefon strax före nyår har Sanna Gibbs stängt in sig i sovrummet. I vardagsrummet utanför håller Gustav ett vakande öga på deras femmånadersbebis Gilbert.

– Efter en förlossning är du uttöjd i sångmuskulaturen och jag hade hört att man kan tappa stödet efter att ha fött barn. Men nu har jag tagit två sånglektioner i veckan sedan oktober och upplever att det har varit ganska odramatiskt att komma tillbaka. Jag har upptäckt instrumentet på ett nytt sätt; det känns som att jag har fått en bättre sångarkropp.

**Vad är det som har förändrats?**

– Jag har haft en ganska atletisk kropp, vilket hänger ihop med att jag dansade oerhört mycket innan jag började med opera. Men när man ska sjunga kan det vara bra med lite tyngd. Jag har tidigare haft svårt att känna av stödet tydligt. Nu är det som att jag har landat rent fysiskt i min kropp – och det märks på rösten på ett sätt som är svårt att beskriva.

Sedan pandemin slog till har Sanna genomgått en inre resa. För första gången på många år upplevde hon att det fanns tid över



till hobbies. Hon hoppade på en målerikurs och gick med i en bokklubb.

– Jag tog hand om mig själv, lyssnade inåt och släppte kraven på karriären. Pandemin och graviditeten innebar en välbehövd paus som gav utrymme till att känna efter vad som är viktigt för mig.

**Vad kom du fram till?**

– I den mån jag som frilansande operasångerska kan välja, känner jag att jag vill jobba med projekt som innebär en intellektuell och emotionell utmaning men som samtidigt är prestigelösa och lustfyllda. Jag vill ha kul på hög nivå. Och jag vill inte jobba ihjäl mig hela tiden och känna att jag inte räcker till.

**Har du känt så tidigare?**

– Ja, men egentligen har jag ju haft ett lyxproblem. Sedan jag började sjunga har jobben rullat på och jag har, smått överväldigad, försökt surfa på tsunamin. Och jag är väldigt glad, tacksam och stolt över var jag är i dag. Men det som ser bra ut på pappret är inte alltid bra för själen; det är viktigt att emellanåt återhämta sig och ta reda på vart man är på väg och varför.

Hennes milda norrländska går att härleda till hemtrakterna i Gästrikland. Sanna Gibbs föddes i Gävle 1986 och växte upp i en gul 1920-talsvilla med sina föräldrar och två syskon. Hennes finlandssvenska mamma är forskollärare och hennes pappa, född i Guyana i Sydamerika, var fritidspolitiker och jobbade på Korsnäs pappersbruk. De närde båda ett musikaliskt intresse och på 80-talet drev de en visklubb i Gävle. Sannas mamma tog gärna upp gitarren och sjöng progvisor och hennes pappa kunde ta ton till *Internationalen*.

– Som liten sjöng jag hela tiden och ritade och målade. Jag minns att mamma ibland satte på Vivaldis *De fyra årstiderna* och så klädde vi barn ut oss och dansade.

Dagisdrommen om att bli cirkusprinsessa hade på högstadiet bytts ut till en vilja att bli skådespelare. Men hon älskade fortfarande att sjunga, så när det blev dags att söka gymnasium kändes det rätt att välja det mångfacetterade musikalteaterprogrammet i närliggande Sandviken.

– Mina föräldrar gav mig friheten att välja det jag ville. De uttryckte ingen oro över om det skulle leda till ett jobb eller inte. Deras inställning var nog mer gör det du vill och lita på ditt eget omdöme.



3

Gymnasielinjen innehöll lektioner i såväl showdans och balett som akrobatik, teater och sång. Därtill fick de sy sina egna scenkläder. Sanna Gibbs tyckte allt var kul.

– De där åren betydde mycket för mig. Det är tack vare dem som jag i dag kan dansa, sjunga och spela teater samtidigt. Och jag lärde mig hur viktigt det är att känna glädje till det man gör, säger hon.

Efter studenten sökte hon till landets scenskolor men kom inte in. Hon bodde kvar hemma ett par år, jobbade som telefonförsäljare och förkovrade sig inom musikalteaterlitteraturen. Till slut bestämde

*”Jag var livrädd, men man säger ju ja och gör sitt bästa.”*

hon sig för att flytta till Stockholm med planen att bli musikalartist. Slutmålet var Performing Arts School i Göteborg, men hon insåg att hon först behövde komma i form och började på musikalutbildningen på Kulturama i huvudstaden.

– Under en kurs fick vi prova på att sjunga alla typer av musikgenrer och när det var dags för klassiskt insåg jag att jag hade lätt för det. Det var som att min röst öppnade sig till sin fulla potential.

När hon på våren förberedde sig inför intagningsproven till Performing Arts School, började hon ta lektioner i klassisk sång för sopranen Birgitta Larsson för att träna rösten. Sanna Gibbs letade upp operaklipp på YouTube och fastnade bland annat för den amerikanska sopranen Renée Fleming – och försökte härma hennes sätt att sjunga.

När Birgitta Larsson fick höra Sanna, anmälde hon henne i smyg till intagningsprovet på Operastudio 67 på Kulturama. Att gå på en audition kan ju inte skada, tänkte Sanna Gibbs och gick dit. I efterhand har hon fått höra att personerna i juryn tyckte att hon var en naturbegåvning. Trots att hon aldrig hade sjungit opera tidigare antogs hon till utbildningen. Vid det laget hade hon dock redan kommit in på skolan i Göteborg. Skulle hon ge upp musikaldrömmen?

– Jag hade kämpat så hårt med dansen och kommit i så bra form, men jag insåg också att jag tyckte det var väldigt roligt och utmanande att sjunga opera. Så jag tackade ja till Operastudion. När jag sedan började på hösten kände jag mig som Alice i underlandet. Jag fattade inget. Det var en sådan oerhörd kulturkrock med musikalvärlden.

Hon var inte van vid att lyssna på operaröster och saknade kompass för vad som var bra och inte. När hon till slut upptäckte den franska sopranen Natalie Dessay – som likt henne höll själva skådespelandet högt – kände hon att hon hade hittat en referens i operavärlden som tilltalade henne. För även om Sanna Gibbs läg efter sina kurskamrater i sångteknik och generell kunskap om genren, så bar hon med sig andra färdigheter.

– Jag var van vid att stå på scen och vid musikalvärldens underhållningsfokus och publikkontakt. Det ville jag använda mig av inom operan. Jag var i första hand intresserad av att agera och möta



mina medspelare – och sedan sjunga ovanpå det. Själva historieberättandet var och är väldigt viktigt för mig. Det är min utgångspunkt och har gjort att jag har velat stanna kvar i den här genren.

Hon insåg också att hennes utanförperspektiv hjälpte henne att se vissa saker med klara ögon.

– Jag upplevde att det då fanns ett drag av kejsarens nya kläder inom operan. Den bär på så mycket traditioner och uppfattningar om vad man ska tycka och vad som anses vara bra konst och inte. Det är lätt att bara hålla med. Som ung operastudent kanske man har förebilder och vill göra allt för att efterlikna dem. Jag hade en distans till konstformen som gav mig en större frihet.

Efter två år på Operastudion sökte hon till Operahögskolan och kom – till sin stora förvåning – in på första försöket. Hon började där hösten 2011, 24 år gammal. Då hade hon redan gjort sitt första riktiga operajobb – som Andra damen i *Trollflöjten* på Confidencen på Ulriksdals slottsteater. Dirigenten Arnold Östman, som stod för den musikaliska ledningen, hade sett Sanna Gibbs under en kurs i auditionsteknik på Operastudion där han var gästlärare. Och när Confidencen behövde en inhoppare frågade han henne.

– Jag var livrädd, men man säger ju ja och gör sitt bästa.

Första året på Operahögskolan hade hon fullt fokus på att utveckla sin sångteknik. På våren blev hon kontaktad av Stockholms stads-



teater; de sökte en musikalartist till huvudrollen som Maria i *West Side Story* och Sanna Gibbs var som skriven för det. Hon fick tillgodoräkna sig arbetet med musikalen som en del av utbildningen. Några månader senare stod hon åter på Confidencens scen – nu som Första dam. Nästföljande sommar gjorde hon debut på Läckö Slott som Helena i Brittens *En midsommarnattsdröm* och på hösten sjöng hon Papagena i *Trollflöjten* på Kungliga Operan, som en del av sin praktik. Utöver sina betalda uppdrag tilldelades hon bland annat Sigrid Paskell-stipendiet, Barbro Salén-stipendiet, Anders Walls Confidencen-stipendium och Joel Berglund-stipendiet. Men hon upplevde aldrig att bekräftelsen steg henne åt huvudet.

– Som operasångare är man alltid i process och det innebär ett konstant speglande och konstruktiv kritik. Det finns alltid plats för förbättring. Det gör det ganska lätt att inte tappa fotfästet. Att bli hög på sig själv tror jag är en större risk om man är skådis – ett yrke med större frihet. Min erfarenhet är att det snarare är i teatervärlden divorna finns än i operavärlden.

Hon tog examen från Operahögskolan 2014 och jobben fortsatte att avlösa varandra. De första åren sjöng hon bland annat Musette

i *La Bohème* på Kungliga Operan och Julia i *Romeo och Julia* – ett samarbete mellan Malmö Opera och Riksteatern. 2017 gjorde hon huvudrollen i den nyskrivna barnföreställningen *Den långa, långa resan* som först spelades på Kungliga Operan och sedan gick på turné.

– Det är det absolut bästa samarbete och den finaste uppsättning jag har medverkat i. Allt var rätt: den underbara och dramatiska historien, musiken, dramaturgin, scenografin och kostymerna. Jag kände mig väldigt trygg med regissören Ellen Lamm och det var så kul att sjunga för en ung publik. Barn sitter inte och är artiga, av dem får man veta direkt om det man gör funkar eller inte.

**Vad behövs för att du ska trivas på jobbet?**

– Trygghet, frihet, glädje och ett ömsesidigt förtroende. Inte så unikt men väldigt viktigt. Medmänsklighet och att jag jobbar med trevliga människor är en förutsättning för att jag ska trivas. Jag tycker också att det syns på scenen om människorna är trygga med varandra, vågar öppna sig och vara närvarande. Så i slutändan har det med konstnärlig kvalitet att göra.



En teater som hon har återkommit till är Folkoperan. År 2017 sjöng hon i *Förklädd gud*, ett projekt där professionella artister medverkade ihop med rumänska migranter. Ett par år senare var hon tillbaka, nu som Lucy i *Tolvskillingsoperan*. Där spelade hon bland annat mot skådespelare, vilket hon tyckte var särskilt roligt. Tyvärr slutade de 50 föreställningarna med att hon blev röstkadad och sjukskriven i fem månader.

– En uppsättning med den belastningen på rösten kommer jag inte att göra om.

I vår återvänder hon till Folkoperans scen som Fiordiligi i Mozarts *Così fan tutte* med premiär i mars. För regin står den tyska regissören Ulrike Schwab.

– Hon verkar så spännande och jag är extremt förväntansfull på vad vi kommer att göra. Mycket i librettot är struket, men jag tror att verket kan vinna på det, säger hon och tillägger:

– Det är också bra kolleger i ensemblen som jag känner mig trygg med. Jag tror att vi kommer kunna leka men också utmana varandra och komma med kloka inlägg. Det finns många förutsättningar för att det här kan bli riktigt bra.

Till påsk väntar Mozarts *Requiem* med Arktisk Filharmoni i Tromsø och därefter repetitioner till *Sad Girl* – ett mellanting mellan pop-

konst, performance och opera på Folkoperan. Därpå följer sommaropera på Confidencen och *Così fan tutte* som flyttar till Uppsala stadsteater i augusti.

– Efter en lång tids ledighet känns det här verkligen som att bli skjuten ur en kanon. Det blir till att springa och hänga med så gätt det går.

**Vad tänker du i dag om att du blev operasångare och inte dans- och musikalartist?**

– Jag har insett att jag tycker om att hela tiden förkovra mitt kunnande och min kapacitet; jag vill aldrig komma till vägs ände. Min ursprungliga plan om att bli musikalartist hade en på förhand ganska utstakad väg. Det jag gillar med opera är att det finns så mycket att lära sig, så många vägar att gå och mål att nå. Det är outtömligt. Därför är jag så glad att jag lyssnade på min inre röst för tio år sedan och bytte bana.

**Hur ser du på framtiden?**

– Det är svårt att planera som frilans. Men nu när jag har den här nya kroppen och märker att jag kan sjunga bättre vill jag fördjupa mig i det och bli en så bra sångare jag bara kan. Jag ser mycket fram emot året som kommer. Det känns som en perfekt blandning av orkestrar och operahus, små konstnärliga projekt och traditionellt 1700-tal.

**Vad drömmer du om på ett personligt plan?**

– Att jag och min familj får må bra. Och så hoppas jag ha tid att måla och fortsätta gräva och planera i trädgården. Tanken är att bygga upp en egen liten barockträdgård med vackra mönster av buxbomshäckar, blomrabatter och grönsaksland. Jag vill skapa ett litet paradiset. :||

## SANNA GIBBS

**Ålder:** 35 år.

**Bor:** I en villa i Bromma.

**Familj:** Maken Gustav Engström (docent och forskare i nationalekonomi) och sonen Gilbert, som föddes i augusti.

**Jobbar som:** Operasopran.

**Aktuell:** I rollen som Fiordiligi i Mozarts *Così fan tutte* med premiär på Folkoperan den 9 mars. Uppsättningen spelas till den 3 april för att sedan gå upp på Uppsala stadsteater den 27 augusti.

**Övrigt:** Värvades våren 2021 till Equilibrium Young Artists – ett slags mentorsprogram för unga lovande musiker, initierat av den kanadensiska sopranen och dirigenten Barbara Hannigan. Sanna Gibbs är ordförande för UTOM och är en av fem jurymedlemmar för Bringborns musikpris (ett nytt stipendium).

**Gör på fritiden:** Är med familj och vänner, odlar och gräver i trädgården och målar akvarell.

1. Sanna Gibbs. Foto: Nadja Sjöström.
- 2-3. Sanna Gibbs i *Den långa, långa resan*. Foto: Markus Gärder.
4. Sanna Gibbs. Foto: Privat.
5. Sanna Gibbs och Lars Clevevan i *Staden Mahagonnys uppgång och fall*, Norrlandsoperan 2016. Foto: Mats Bäcker.
6. Sanna Gibbs. Foto: Privat.





# UPPTÄCK OPERAs HEMSIDA!

*Hej!* Nu har OPERA arbetat fram en modern hemsida som är både informativ och hanterbar. Ta en titt och anmäl dig till vårt nyhetsbrev eller varför inte teckna en prenumeration på OPERA om du inte redan är prenumerant. Det kan du göra digitalt eller i pappersform.

OPERA utkommer med fem nummer per år. Vi kommer i fortsättningen att på hemsidan lägga ut notiser och operanyheter mellan våra utgåvor. Vi vill genom vår nya hemsida skapa en bättre närvaro och därmed få en större spridning och respons.

Hemsidan är byggd av Staffan Liljas med Elegant Themes på WordPress.

[www.tidskriftenopera.se](http://www.tidskriftenopera.se)



# Löftet

*När Sven-David Sandström skulle föra in Beate Klarsfelds berättelse om judiska barns färd mot förintelse i sitt och Tobias Berggrens rekviem *De ur alla minnen fallna*, lät han den då välkända nyhetsuppläsaren June Carlsson spela in texten. Ingen tonsättning, bara en objektiv röst. Året var 1982. Det var långt före Steven Spielbergs film *Schindler's List*, men efter tv-serien *Förintelsen*. Orden gick inte att sjunga. Bildförbudet hade en motsvarighet i ett sångförbud.*

KUNGLIGA OPERAN • RECENSENT: ERIK WALLRUP • FOTO: SÖREN VILKS

Förmodligen är det en generationsfråga, kanske en tidsfråga, hur man uppfattar relationen mellan musik och Förintelsen. Om Theodor Adorno menade att poesi efter Auschwitz är barbariskt har förbudet mot konstnärlig återgivning blivit allt mindre strikt. Till de ursprungliga vittnesmålen fogades diktning, det fiktiva elementet blev möjligt också på filmduken och det är i dag knappast en tillfällighet att Jacob Mühlrads uppmärksammade körverk *Kaddish* (med vittnesmål av hans farfar) nu har följts av en opera. **Susanne Marko** har skrivit ett libretto som berättar om hennes föräldrars öde: de gifte sig 1944 men skickades sedan på skilda håll till Auschwitz. Båda överlevde mirakulöst, kunde återförenas.

Detta gör att *Löftet* är en opera där librettot ligger i centrum. **Mats Larsson Gothe**, som har en mycket stark operaproduktion bakom sig (förutom den omfattande och gedigna instrumentalmusiken), blev tillfrågad om att skriva musiken. Det är befriande i en tid som

annars kräver gruppstillhörighet – eller än värre ”ras”-tillhörighet – för att konstnärligt uttryck ska ses som möjligt.

Uppremiären inföll samma dag som Förintelsens minnesdag, den 27 januari, och just *minnet* av Förintelsen är ett ledtema i verket. En återkommande kör som uppmanar alla att minnas utgör ett bärande element.

Markos text bygger på en dubbel rörelse. Det som gör den till ett operalibretto är berättelsen om Ava och Teo som gifter sig, splittras och sedan, till sist, återförenas. Men eftersom det endast är ytterpunkterna för verket – prologen till operan är den judiska bröllopsriten, epilogen återföreningen – utgör de två akterna vägen till återförening. Raden av scener skulle kunna beskrivas som ett mardrömsspel där förflutet blandas med det närvarande, där de dödas röster förenas med de levandes.





Opera är en konstart som inte lider under filmens diegetiska förtryck: spelfilmen har svårigheter att utan fogar röra sig mellan olika tidsplan och förväntningen från publiken är att dessa ska hållas isär. Operans öppna värld tillåter det mesta: det förlutna kan dyka upp i nuet utan att möta protester och syner eller drömmar fogas lätt in i nuet. Mats Larsson Gothe berättar i programhäftet att det svåraste varit att musikaliskt skilja dröm från verklighet, och mycket riktigt bygger librettot på skillnaden mellan de olika nivåerna i berättelsen. Avas verkliga möten med människor som likt henne överlevt koncentrationslägren, eller med nazistiske soldaten som vill ha sex med henne, befinner sig på en annan nivå än de mördades köror och drömmarna om återföreningen med Teo. Hon befinner sig på resa, från järnvägsstation till järnvägsstation, på tåg efter tåg, men hon befinner sig också på resa i sina minnen.

Uppsättningen löser upp gränserna. Genom hela föreställningen finns en svartvit film signerad **Andrea Grettve** som visar en lantlig

världs fröställningar och fält, mänskliga ansikten och ögon, tågrörelser och bergslandskap, likaså något som till formen liknar ett mänskligt embryo. Det är en genomgående poetisk film, också när det rör sig om en taggtråd med människohår. Scenografen **Sven Haraldsson** laborerar med ett scengolv med avsatser som lika väl kan resa sig till en judisk bröllopsbaldakin som skapa upphöjda ytor för kören. Resultatet blir att librettots berättelsenivåer försvinner och att Larsson Gothes ansträngningar att skapa motsvarande musikaliska nivåer motverkas. Operan förvandlas till ett oratorium.

Oratorietendensen häftar också vid samspelet mellan sångarna. I stället för drama blir det duetter, tersetter eller, ofta, solonummer. Det ligger regissören **Stefan Larsson** till last, åtminstone under de ganska långa sträckor som librettot inte bärs av någon poetisk kraft. Att **Hanna Husáhr** gör en genomgående superbt klingande Ava och **Karl-Magnus Fredriksson** har en väldig emotionell kraft i sin baryton gör inte att den drivkraft som för dem samman efter katastrofen blir tydlig. Det finns väldigt starka scener, som när Ava

Hanna Husáhr och Karl-Magnus Fredriksson i Löftet







Clifford Lewis, Agnes Auer och Karolina Blixt

finner en vän under färden i **Agnes Auers Rosa** – deras omfamning är en existentiell grundsituation – men sådana möten är få under föreställningen. Män lägger sina händer på bakar och bröst, men sexualiteten blir bara tecken.

Mats Larsson Gothe tillhör de mest känsliga svenska tonsättarna av i dag, både när det gäller avlyssnandet av orkesterklanger och gestaltandet av subtila rörelser hos de sjungande gestalterna. Han lyckas förunderligt väl med att låna in element av judisk musik – från religiös sång till anspända klezmerklarinetter – utan att det blir exotiskt. Körerna är ett bärande inslag i operan, och hans handlag med sångbara stämmor som samlas i anslående klangkroppar får ett starkt gensvar av Operakören. Som erfaren operatonsättare för han in fyrtytalsmodernismen och referenser till senromantisk opera – från Puccini till Richard Strauss – utan att det blir märkligt. **Alan Gilbert** har med känslig hand hittat Larsson Gothes sensibilitet, men också kraften i Hovkapellet.

Ändå. Kanske är det alltså en generationsfråga hur man ställer sig till den musikaliska gestaltningen av Förintelsen. Det verbala vittnesmålet är en väg, en sorgesång som aldrig blir sång utan den rena

katastrofen en annan. Men *Löftet* bär på ett mer humanistiskt budskap, där också nazisten kan få bli delaktig i en allmänmänsklig slutscen. Problemet är att det inte övertygar. ■

### LARSSON GOTHE: LÖFTET

Urpremiär 27 januari 2022.

**Dirigent:** Alan Gilbert

**Regi:** Stefan Larsson

**Libretto:** Susanne Marko

**Scenografi:** Sven Haraldsson

**Kostym och mask:** Nina Sandström

**Ljus:** Torben Lendorph

**Filmfoto:** Andrea Grettve

**Kormästare:** James Grossmith

**Biträdande kormästare:** Martin Virin, Krystian Bellière

**Solister:** Hanna Husáhr, Agnes Auer, Karl-Magnus Fredriksson, Niklas Björling Rygert, Susann Végh, Kristian Flor, Clifford Lewis, Jesper Taube och Karolina Blixt, Peter Achrén, Kristina Hansson Unander, Kristina Martling, Anneli Jupither, Cecilia Nannesson, Andreas Lundmark, Louise Reitberger, Michael Axelsson och Lina Hägerström Kindblad.

[www.operan.se](http://www.operan.se)





# RAGNARÖK

GÖTEBORGSOPERAN • RECENT: ERIK GRAUNE • FOTO: LENNART SJÖBERG

*Snipp snapp snut! Så var sagan slut. Och i och med Ragnarök är det verkligen slut i Göteborgsoperans nu fullbordade uppsättning av Richard Wagners operatetralogi Nibelungens ring. Redan när Ringensmidandet påbörjades med Rhenguldet för tre år sedan deklarerades det att de fyra operorna bara skulle uppföras separat och inte åtföljas av kompletta framföranden av hela cykeln. Denna Ring, vars scenografi bestått av "recyklat" material, skulle inte bli recyklad i ett komplett sammanhållet framförande. Oavsett om bevekelsegrunderna var ekonomiska och kulturpolitiska eller konstnärliga var det ett klokt beslut. Sparkrav mot resursslukande Wagnertillställningar borde läggas på många operahus runtom i operavärlden.*

Vid det här laget har man hunnit bo in sig i det scenrum som produktionsteamet på Göteborgsoperan har bjudit in oss till. Efter en inte helt övertygande inledning med *Rhenguldet* har uppsättningen vuxit och fått en tydligare form och tydlighet. En igenkännande hemkänsla har gjort oss både mer mottagliga men också avtrubbade inför uppsättningens egenheter. Till exempel irriterar man sig mer eller mindre på de så kallade berättarnas pågående Verfremdungseffekt, detta håglösa pysslande, detta rullande av trappgradänger och tillhandahållande av nödvändig rekvisita.

Vi vet vid det här laget att de emliga, vid rampen uppställda, akvarierna representerar det naturtillstånd som kontamineras i denna Wagners så häpnadsväckande pricksäkra profetia om miljöförstöring och klimatkris. I akvarierna ligger jorden, där den tilltufsade Erda sover. Här finns vattnet från den förgiftade floden Rhen och här glimmar svagt det bortrövade guldet.

Även denna gång frapperas jag av hur uppsättningen tar parti för den mörka kärleksförbannande sidan i denna universella konflikt



Mats Almgren som Hagen

mellan asagudar och nibelungendvärgar. Även här möter oss, som i *Siegfried*, en jättelik bildprojektion av Alberich, nu sovande och präglad av en hopplös trötthet. Också Alberich visar en insikt i det kommande och slutgiltiga skeendet långt före Brünnhilde.

Och även här får en av *Ringens* anonyma mödrar sin egen historia berättad. I Gibichungarnas sal, hos Hagens halvsyskon Gunther och Guttrune, där det intrigspel som kommer att leda till Siegfrieds död förbereds, finns också en ansiktsbild i blickfånget, ett porträtt av en ung kvinna. Det föreställer Grimhild, modern till Alberichs son Hagen. Bredvid porträttet sitter hon själv ätande, åldrad, frånvarande som en dement kvinna. Hennes öde framställs i en parallellhandling i videoprojektioner, en våldtäkt/förförelse. När hon ger sin son Hagen det hämnande spjutet, som kommer att döda Siegfried, verkar det mera som moderlig ömhetsbetygelse mitt i hennes förvirrade tillstånd.

Göteborgsoperans orkester har under **Evan Rogisters** ledning utvecklats till en fullfjädrad orkesterkropp, där den wagnerska orkesterväven sitter i ryggraden hos musikerna. Här spelas självklart och musikantiskt. Ledmotivsrallyt i Siegfrieds rhenfärd dansar glatt och följsamt över vågorna och sorgmarschen avverkas dramatiskt och vitalt. Den lyssnare som eventuellt önskade sig att få stanna upp och vila i en mer allvarstyngd högtidlighet har inte mycket att hämta i Rogisters entusiastiska framförande.

Och denna entusiasm riskerar att ta över hela föreställningen, där den briljanta orkesterklangen alltför ofta dominerar över rösterna. Trots Rogisters uppenbarligen goda vilja att stödja sångarna låter han ledmotivsväven ta överhanden. Det är alltså ingen sångarvänlig *Ragnarök* som spelas upp.

Många röster har inte den självklara genomslagskraft som erfordras för den wagnerska sångdeklamationen och drunknar i klangmassorna, särskilt i de låga registren. **AnnLouice Lögdlund** klarar sig mycket bra, trots att hon i sin offerdöd motarbetas både av regi och scenografi för att uppnå dramatisk verkan och effektiv koncentration. Att hon ändå lyckas ge denna monologiska sammanfattning av hela tetralogins budskap resning och mening visar vilken storartad Brünnhilde hon är. **Daniel Brenna** gör en sympatisk och levande Siegfried med effektiv och bärig tenorklang, men han – liksom **Mats Persson** och **Carolina Sandgren** som Gunther och Guttrune – plottras bort i regins och scenografins vardaglighet.

Detta gäller också de utmärkta Norn- och Rhendotterkonstellationerna **Hege Høisæter**, **Katarina Giotas** och **Charlotta Larsson** respektive **Mia Karlsson**, **Frida Engström** och **Ann-Kristin Jones**. Undantag finns: **Mats Almgren** med sin säregna basstämma och **Ólafur Sigurdarson** med sin intensiva basbaryton lyckas med självklar auktoritet och personlig röstprofilering förena sång och scenisk gestaltning som övertygar. Redan i *Valkyrian* som Fricka



njöt man av **Katarina Karnéus** varma engagerade och belcantistiska Wagnersång, så även här i Waltrautes berättelse.

Vad jag kommer att ta med mig är det sympatiska nermonterandet av den pompa och det djupsinne som präglar så många Wagneruppställningar – även sådana som ger sig ut för att vara kontroversiella och nydanande respektlösa. Jag tänker på framhävandet av de anonyma kvinnogestalterna och deras offer och lidande samt den resning och klokhet som den faktiska titelrollsinnehavaren, nibelungen Alberich, får här i Göteborg. Den överträffar Wotans lidande och konflikt samt Brünnhildes vishet och hennes frälsande martyrskap från gudadotter till älskande kvinna som bortskämda överklassproblem.

Att det hela mynnar ut i en apoteos till den enkla ”vardagliga människan” är inte originellt men är ändå i linje med uppsättningens grundtanke, något som nästan parodiskt återkommande projektioner av vandrande folkströmmar (flyktingströmmar?) som befolkar scenen visar. Att Wotan ändå tar del av slutscenen och att hans förlösning blir en gripande slutpunkt.

Kanske är det ändå den respektlösa vardagligheten som gör att man lämnar Göteborgsoperans *Ragnarök* med en känsla av tomhet. Det blir mera ”jaha det var det det”, man stänger prosaiskt och bestämt igen sagoboken, snipp snapp snut så var sagan slut. :||

## WAGNER: RAGNARÖK

Premiär 5 december 2021.

**Dirigent:** Evan Rogister

**Regi:** Stephen Langridge

**Scenografi och kostymdesign:** Alison Chitty

**Ljusdesign:** Paul Pyant

**Rörelseinstruktör:** Annika Lindqvist

**Kormästare:** Mauro Fabbri

**Solister:** Daniel Brenna, Mats Persson, Mats Almgren, Ólafur Sigurdarson, AnnLouice Lögdlund, Carolina Sandgren, Katarina Karnéus, Hege Høisæter, Katarina Giotas, Charlotta Larsson, Mia Karlsson, Frida Engström, Ann-Kristin Jones, m.fl.

[www.opera.se](http://www.opera.se)



Ann-Kristin Jones, Mia Karlsson och Daniel Brenna



Katarina Karnéus och AnnLouice Lögdlund



# Maskeradbalen

DET KONGELIGE TEATER, KÖPENHAMN • RECENTENT: LENNART BROMANDER • FOTO: CAMILLA WINTHER







Scen ur Maskeradbalen





*Den nya uppsättningen av Giuseppe Verdis Maskeradbalen på operan i Köpenhamn – en samproduktion med Oslo – har starkt maritim prägel. I första scenen reser sig master i bakgrunden som om det handlat om Peter Grimes, och galgbacken är snarare en skeppskyrkogård. Regissören Karolina Sufolak säger sig därmed vilja påminna om att Stockholm är en stad vid Östersjön. Så nu vet vi det, annars utvinner hon inga poäng genom havsassociationerna. Tiden tycks vara mitten av artonhundratalet men mer en allmän sagotid, där kung Gustavo i inledningen träder fram ur en chokladaskliknande låda mitt på scenen. Ur den asken sjunger han sedan också sin stora aria innan han träder ut på det fatala maskeradgolvet.*

Sedan Göran Genteles banbrytande uppsättning från 1958 är det ju brukligt att identifiera huvudrollen med Gustaf III och inte som i originalet låta honom vara en anonym guvernör Riccardo. Men då måste man rimligen också markera detta på fler sätt än genom namnbytet. **Matteo Lippi** ger inte Gustavo någon pregnant kunglig personlighet utan agerar och sjunger bara som en klassisk mediterrän tenor, som lika gärna kunde ha hetat Alfredo eller

Rodolfo. Men han sjunger alldeles utmärkt med brio och med ping, och det förlåter en del, även om han nu inte är någon Gustaf eller ens Gustavo.

Amelia sjöngs vid premiären av Gisela Stille, som därmed lade ännu ett av de stora Verdipartierna till sitt cv. Vid andra föreställningen hade hon ersatts av taiwanesiskan **Li Keng**. Hon har röst



Johanne Bock och Gisela Stille

för denna så krävande roll men inte scenpersonlighet nog. Och när varken Gustavo eller Amelia har någon tydlig persona är det svårt att engagera sig i deras så svåra kärlekspredikament.

Regissören saknar tydligtvis talanger som personinstruktör, för även Oscar blir en tämligen blek figur, trots att **Rainelle Krause** sjunger utmärkt. När jag ser hennes lätt vilsna uppträdande på scenen erinrar jag mig hur mycket mera av nerv, esprit och fina vokala och psykologiska nyanser **Sofie Asplund** tog fram ur den rollen i Malmö för fem år sedan.

Tur då att Renato (här **Anckarström**) görs av en så i bästa mening rutinerad scenröv som **Johan Reuter**. Det är en äldre make som Amelia här fått, gräsprängt hår och stödd på en käpp, som fungerar som ett distinkt och hotfullt attribut. Reuter förfogar egentligen inte över den flödande Verdiklang som man förknippar med den här rollen, men han mejslar skickligt ut porträttet av en levande människa bland de andra stereotyperna.

**Johanne Bock** är en strålande bra **Ulrica** med en märgfull dramatik i brösttonerna, och **Henning von Schulman** och **Nils Gustén** är ett stabilt baspar som de sammansvurna **Horn** och **Ribbing**.

Det bästa har jag sparat till sist: att **Det Kongelige värvat Paolo Carignani** som biträdande chefsdirigent betyder att det blivit högsta klass på vad orkester och kör presterar i Verdirepertoaren. Det är perfekt tajmning och dynamisk stringens i ensemblerna, skärpa i orkesterns fraseringar, och den dramatiska nerven slappnar inte för ett ögonblick. :||

## VERDI: MASKERADBALEN

Premiär 4 december, besökt föreställning 7 december 2021.

**Dirigent:** Paolo Carignani

**Regi:** Karolina Sufolak

**Scenografi:** Alex Eales

**Kostymdesign:** Jon Morrell

**Ljusdesign:** Giuseppe Di Iorio

**Koreograf:** Tim Claydon

**Solister:** Matteo Lippi, Li Keng, Johan Reuter, Rainelle Krause, Johanne Bock, Henning von Schulman, Nils Gustén, m.fl.

[www.kglteater.dk](http://www.kglteater.dk)



Allan Clayton och Nadja Mchantaf



Nadja Mchantaf



# STADEN MAHAGONNYS UPPGÅNG OCH FALL

KOMISCHE OPER, BERLIN • ALEXANDER HUSEBYE • FOTO: IKO FREESE

Var om inte i Berlin kan man samtidigt se två av **Bertolt Brechts** och **Kurt Weills** operor? På Berliner Ensemble spelades under hösten *Tolvskillingsoperan* och på Komische Oper *Staden Mahagonnys uppgång och fall*.

Gemensam nämnare var regissören **Barrie Kosky**. Han torde ha kontinentens högst drivna arbetskapacitet där han dyker upp på flertalet av de dominerande tyskspråkiga scenerna. Framför allt på sin hemmascen Komische Oper. Innevarande säsong är Koskys sista som chef och den kan närmast liknas vid en festival för hans uppsättningar under senare år.

*Mahagonny* är ett av 1900-talets mer betydande musikdramatiska verk. Svår att iscensätta menar många, men med åtskilliga möjligheter att läsa in ironi, samhällskritik och inte minst sätta upp en spegel för publiken att skåda sig själv i.

Vi möter ett par lösa figurer, Leokadja Begbick, Fatty och Trenighetsmoses som på flykt undan rättvisan grundar Mahagonny

i trakterna av Alabama. Guldgrävare från Alaska befolkar strax staden för att njuta av sina nyvunna förmögenheter. Så också Jim Mahoney, som också har andra ambitioner. Han utropar anarki och inleder en orgie av supande och horeri i stan. Jim drar dock snart det kortaste strået då han begär en av kapitalismens kardinalsynder – fattigdom. Pengarna rinner mellan fingrarna, utfattig förråds han av sina vänner och döms till döden.

Ridån går upp för en svart enhetlig scenografi av **Klaus Grünberg**. Enda vertikala inslag utgörs av draperade höga väggar som växlar om till gigantiska speglar. Det kalla ljuset kommer från en gigantisk neonrörsinstallation. Folket uppträder som en kompakt massa. Med några undantag – Begbick och Mahoney – går även kostymerna av **Klaus Bruns** i svart; från paltor till paljetterad utstyrel.

I denna sceniska omgivning utspelar sig ett – för regissören – ovanligt stramt iscensatt drama. Kosky rensar scenen på all realistisk bråte och knyter an till den bibliska kopplingen som han finner hos Brecht (i programhäftet ser han dessutom verket som andra



Jens Larsen och Allan Clayton

delen av Schönbergs *Moses och Aron*). Den bibliska skapelsen sätts i första scenen; Fatty och Treenighetsmoses uppträder som luthersk präst respektive rabbi, ett omaka par som med gott humör och tillsammans Begbick sparkar de i gång dramat och reser staden. Härifrån dystrar det till sig – Kosky svänger från fräck ironi till svartsyn. Vi bevittnar i andra akten ett passionsdrama med kulmen i den plågsamt långa scen där Jim Mahoney avlivs. Likt ett offerlamm mottar han otaliga knivstick från ensemblen. Efter det återstår bara Guds bibliska vrede som förgör staden.

Med denna mörka dramatisering hade man kanske förväntat sig en motsvarande musikalisk tolkning som låter Weills musik skava i öronen. Men den uteblir. I stället är svärtan och den oborstat dissonerande klangen som bortblåsta. Både i orkesterdiket och på scenen klingar det alldeles för välpolerat och operamässigt för att vi ska studsas till över alla knivskarpa kontraster som driver partituret. Det där som fascinerar och gör Weill till en av de större kompositörerna; knallhårda rytmer som paras med loja sentenser och sugande vackra melodier.

Visst, där finns ett par höjdpunkter framför allt förmedlade av sångarna, till exempel **Nadine Weissmann** som Begbick, som käckt styltar omkring på höga klackar, ständigt med en oneliner i mun-gipan. Jim Mahoney görs av **Allan Clayton**. Tillsammans med **Nadja Mchantaf** som Jenny Hill bryter han det kompakta mörkret med pregnant sång. **Ivan Turšić** och **Jens Larsen** är pålitliga scenrövar som Fatty och Treenighetsmoses. Men kanske är det Komische

Operas kör som i denna uppsättning sätter bästa märket för vad *Mahagony* också handlar om – kollektivet mot individen i sin mest skrämmande form.

Hemkommen letar jag i minnet efter andra, mer livsbejakande uppsättningar och finner en av dem på YouTube. Där finns en betydligt mer pepprig uppsättning upplagd – från just Komische Oper i Joachim Herz legendariska regi. Ibland var det faktiskt bättre förr ...

Nyligen gjordes en kortserie för tysk teve om Bertolt Brechts liv, med omtalade Lars Eidinger i huvudrollen. Lite av en besvikelse även den, då det lite för snälla biografiska formatet lägger band på de obehagliga bitarna av författarens ofta opportunistiska leverne. :||

### BRECHT & WEILL: STADEN MAHAGONNYS UPPGÅNG OCH FALL

Premiär 2 oktober, besökt föreställning 13 november 2021.

**Dirigent:** Ainārs Rubiķis

**Regi:** Barrie Kosky

**Scenografi:** Klaus Grünberg

**Kostym:** Klaus Bruns

**Dramaturgi:** Maximilian Hagemeyer

**Kormästare:** David Cavelius

**Solister:** Allan Clayton, Nadja Mchantaf, Nadine Weissmann, Ivan Turšić, Jens Larsen, m.fl.

[www.komische-oper-berlin.de](http://www.komische-oper-berlin.de)



Allan Clayton



Scen ur Mahagonny



# Anna Bolena

OPERNHAUS ZÜRICH • RECENSENT: HANS L BEECK • FOTO: TONI SUTER

Diana Damrau och Alexey Neklyudov



*Före kvällens föreställning kom Zürichoperans chef Andreas Homoki framför ridån för att tillkännage att kvällens premiär tillägnades minnet av sopranen Edita Gruberová som nyligen gått bort. Till hennes paradroller hörde just Anna Bolena. Han bad om en tyst minut för att hylla den berömda slovakiska koloratursopranen. På Zürichoperan har hon under 40 års tid framträtt i hela 17 olika roller, främst inom bel canto-repertoaren, och sjungit i cirka 200 föreställningar.*

Gaetano Donizetti och hans librettist Felice Romani visste nästan redan 200 år före Netflix dramaserie *The Crown* hur man skulle slå musikdramatiskt mynt av kungaätten Tudors tid vid makten i England (1485–1603), även om vår tids serie handlar om huset Windsor.

Förutom *Anna Bolena* (som var Donizettis 35:e opera, 1830) handlar också Donizettis operor *Maria Stuarda* (1835) och *Roberto Devereux* (1837) om Tudorfamiljen. Gemensam nämnare för de tre är Henrik VIII:s och Anna Bolenas dotter Elizabeth I. I den förstnämnda är hon bara två år gammal, i den andra står hon på höjden av sin makt där hon konfronterar sin skotska kusin och rival Maria Stuart, och i den tredje är hon en åldrad kvinna.

Zürichoperan satte 2018 upp *Maria Stuarda* i regi av amerikanen David Alden med den tyska stjärnsopranen Diana Damrau i titelrollen. I december förra året byggde man vidare på Donizettis drottningtrilogi och gav *Anna Bolena* med samme regissör och samma sopran. Och i år kommer man att sätta upp *Roberto Devereux*.

I *Anna Bolena* berättas om Anne Boleyns sista dagar innan hon 1536 på kungens order halshöggs i Tower. Efter bara tre års äktenskap ville han skilja sig från henne på grund av hennes föregivna otrohet. Han hade tvärförälskat sig i hovdamen Jane (Giovanna i operan) Seymour, som han gifte sig med så fort hustrun röjts ur vägen.





Alexey Neklyudov

I verkligheten ville han göra sig av med Anne Boleyn för att hon inte födde honom någon son, ett faktum som förtigs i operan. Som bekant lät kungen halshugga eller fördriva flera av sina sex hustrur.

Kompositören och librettisten var nog mindre intresserade av de politiska förvecklingarna än att hitta lämpligt stoff till ett passionerat och lidelsefullt drama om kärlek, sex, otrohet och intriger i kungliga miljöer.

Operan börjar med att Anna Bolena befarar att kungen tappat intresse för henne och i stället börjat uppvakta en annan kvinna. Annas ungdomskärlek, Lord Percy, tilläts av kungen återvända ur exilen och ger kungen den välkomna förevändningen att göra sig av med henne. Dessutom ska Anna ha haft ett sexuellt förhållande med hovmusikern Smeton. En av kungen styrd domstol förklarar drottningen skyldig till otrohet och dömer henne till döden.

*Anna Bolena* lade grunden till Donizettis berömmelse som en av sin samtids främsta operaskapare. Titelrollen är en av de första riktigt stora sopranrollerna inom den romantiska operan. Drottningen sjöngs vid urpremiären av den tidens sängarstjärna Giuditta Pasta och Percys tenorparti av den berömde Giovanni Battista Rubini.

Sedan dess har Anna Bolena varit en paradroll för många stora sopraner som Callas, Sutherland och Caballé för att nämna några.

Både Anna Bolenas och Giovanna Seymours roller innehåller många sångtekniska svårigheter och ställer extrema krav inte bara på skönsång utan också på stor dramatisk gestaltning. För både Diana Damrau och den franska mezzosopranen **Karine Deshayes** var det rolldebuter.

Anna är på scenen nästan hela tiden, det vill säga i cirka två och en halv timme. Redan tidigt kommer en stor koloraturaria, sedan flera duetter och tersetter med högdramatiska utbrott. I andra aktens 15 minuter långa duett mellan de båda rivalerna måste sångarna bemästra både tempoväxlingarna i recitativet och de låga ariosa partierna samt de högsta tonerna. Allt kulminerar i Annas 25 minuter långa slutscen med den kantabla "Al dolce guidami" som kröns av hatutbrottet i "Coppia iniqua".

Den i grunden lyriska Diana Damrau excellerar med ett snyggt mellanläge, vackra lyriska passager och sina sköna pianissimon, men det räcker inte för att ge full tackning för rollen. Där fattas bärighet och bredd i de lägre registren. Så någon idealisk Anna



Bolena är inte Damrau, inte än i varje fall. Hennes rival om Henrik VIII:s gunst, den i andra sammanhang så skönsjungande Karine Deshayes, bjöd på kraftfull sång men lät ofta rentav lite skrikig på höjden. Giovannas roll ligger mycket högt för en mezzo och sjungs ibland av sopraner.

Den unge ryske tenoren **Alexey Neklyudov** sjöng Lord Percy. Någon rollgestaltning syntes knappast till. Detta parti var honom klart övermäktigt. Gång på gång var han på väg att krokna när han närmade sig höjdttonerna, vilka han bara klarade genom att ta till falsett.

Den erfarne italienske basbarytonen **Luca Pisaroni** gjorde Henrik VIII till en grov hänsynslös despot där det inte gavs plats för någon finsång precis, utan det blev en ganska rå tolkning.

Hovmusikern Smeton sjöngs av den unga ryskan **Nadezhda Karyazina**. Här var det fråga om bel canto-sång av bästa märke. Dessutom kunde hon spela teater, vilket knappast kan sägas om övriga solister.

Annas bror Lord Rochefort, som vinglar omkring berusad under första akten, sjöngs grant av den ryske basbarytonen **Stanislav Vorobyov**. Samma roll gjorde han för övrigt också i den *Anna Bolena*-uppsättning som märkligt nog samtidigt gavs på Genève-operan med Elsa Dreisig i Annas roll.

Sir Hervey, kungens handgångne man, gjordes av kanadensaren **Nathan Haller**, som gestaltade en kuslig angivartyp med sin ljusa tenor.

Ett intressant drag var att Henriks och Annas dotter, den senare Elizabeth I, framträdde i en stum roll (**Edith Missuray**). Här var hon en något äldre flicka som var medveten om och traumatiserats av pappans behandling av hennes mamma, vilket enligt forskarna kan ha präglat hennes framtid. Dottern var med på scenen i olika positioner nästan hela tiden.

Zürichoperans stora kör sjöng mjukt och återhållet. Dam- och herrkören stod uppradade mot bakgrunden, fast ibland lät regissören dem gå omkring individuellt, betraktande och kommenterande skeendet.

Scenbilderna var dystra och fängselsliknande, dekoren mycket sparsam, scenen nästan tom. Det hela gav ett klaustrofobiskt intryck, vilket väl var meningen. I bakgrunden en vit marmorliknande rundhorisont på vilken rollfigurerna ofta effektfullt projicerades som skuggor i förstorat skick. I övrigt skiftade dekoren i gråmurriga färger.



Edith Missuray som den unga Elizabeth I

Jag kunde också se en öppen timmerbrasa. Huvudpersonerna bar in sin egen rekvisita, en stol som Anna flyttade på och placerade på olika ställen, en Madonnatavla som kungen hängde på väggen. Engelska schabloner var att kören bar på paraplyer i andra akten, herrarna hade bowlerhattar och så fanns där en exemplariskt klippt gräsmatta! Vad kostymerna beträffar så var de ett kollage av olika stilar och epoker från 1500-talet in i vår tid.

Höjdpunkten var dock Philharmonia Zürichs orkesterspel, som dirigerades av den italienske experten på Donizetti, **Enrique Mazzola**. Han följde en utgåva av partituret som han forskat fram i samarbete med Fondazione Donizetti i Bergamo och där han gått tillbaka till Donizettis egna manuskript. Han har beaktat upphovsmannens dynamiska noteringar, fraseringar och tempoangivelser, vilka han menar att traditionen förfuskat. Här och var tyckte jag mig faktiskt också höra nya passager. Och visst kunde man även i denna version notera släktskapen med Bellini och den sene Rossini, inte minst i uvertyren. :||

#### DONIZETTI: ANNA BOLENA

Premiär den 5 december 2021.

**Dirigent:** Enrique Mazzola

**Regi:** David Alden

**Scenografi:** Gideon Davey

**Ljus:** Elfried Roller

**Video:** Robi Voigt

**Kormästare:** Ernst Raffelsberger

**Solister:** Luca Pisaroni, Diana Damrau, Karine Deshayes, Stanislav Vorobyov, Alexey Neklyudov, Nadezhda Karyazina, Nathan Haller.

[www.opernhaus.ch](http://www.opernhaus.ch)







# Macbeth

TEATRO ALLA SCALA, MILANO • RECENSENT: ERIK GRAUNE • FOTO: BRESCIA E AMISANO





Ildar Abdrazakov och Luca Salsi





Anna Netrebko som Lady Macbeth

*Öppningsscenen i La Scalas uppsättning av Giuseppe Verdis Macbeth tog andan ur en. Vi befinner oss på en öde plats i ett skogsområde. Två män som senare visar sig vara Macbeth och Banco, stiger in i en svart limousin, på marken ligger en ihjälskjuten man. D-Woks suggestiva videoprojektioner ger en hisnande 3D-verkan när vi får följa limousinens vindlande väg i en skog mellan kala trädstammar fram till ett trist förortstorg, där häxorna består av hemlösa och prostituerade.*

Orsaken till denna andlösa upplevelse var nog delvis en helt annan än den suggestiva inledningen till La Scalas *Macbeth*. Om man trodde att en biljett och ordentligt utskrivet covidpass skulle ge tillträde till denna utsälda säsongöppning under pandemin bedrog man sig. Dagen före avresan kom beskedet om att antigenestet fordrades för inresa till Italien. Vid gaten till Milanoplanet på Charles de Gaulle-flygplatsen i Paris, när det i all hast tagna negativa antigenestet ska visas upp, är det oförklarligt försvunnet i mobilen. Damen vid gaten beklagar att hon inte har någon möjlighet släppa in mig på flyget till operakonstens och Verdis hemland. I stället för att avnjuta högklassig Verdiopera i Milano såg man sig under några ångestfyllda minuter vandra runt på flygplatsen, fångad

ungefär som Tom Hanks i filmen *Terminal*. När antigenestet på samma oförklarliga sätt behagade dyka upp i mobilen så att man kunde äntra planet, trodde man att alla hinder var undanröjda. Lättnaden varade inte länge.

När man tittade närmare på La Scala-operans covidregler visade det sig att ett febertest skulle göras i samband med uppvisande av biljetten, 45 minuter innan föreställningens början. Om temperaturen översteg 37,5 grad skulle man utan pardon avhysas. Det var alltså en med feberdämpande tabletter fullproppad svensk recensent som med darrande hand visade upp biljetten och tittade in i feberkameran – man var godkänd. Med känslan av att heroiskt

bestått provet och lätt euforiskt sjönk man ner i fåtöljen på La Scalas enorma men ändå hemtrevliga och, för första gången på två år, festligt fullsatta parkett.

Regissören **Davide Livermore**, scenografen **Giò Forma** och kostymkaparen **Gianluca Falaschi** iscensätter Verdis opera i en odefinierad nutid. I stället för bland klanhövdingar på de karga hedarna i ett blodigt medeltida Skottland är vi i de högsta kretsarna av den kriminella storfinansen och maffian. Den nattsvarta klaustrofobi som tynger Shakespeares tragedi finns här i en ångestfylld stadsmiljö och hermetiskt slutna praktfulla våningar, endast åtkomliga med hissar. Enorma skyskrapor bildar bakgrund. Med D-Woks videoanimationer växlar de snabbt, dyker upp fram och tillbaka och upp- och nervända i oupphörliga glidningar och formationer. Uppsättningen associerar – vilket numera verkar vara oundvikligt i italienska Verdiuppsättningar – till filmen. Vi befinner oss i ett själsligt iskallt storstadslandskap, påminnande om Gotham och Metropolis, en Blade Runner-dystopi i tung gråsvart färgskala.

Maestro **Riccardo Chailly**, med sin mångåriga förtrogenhet med Mahler och Bruckner, får fram färger, nyanser och klanger som endast en Riccardo Muti kan frammana ur Verdis jämförelsevis okomplicerade ungdomsoperor. Här spelar man som vanligt den mognare Parisversionen från 1865. Och här är det bara att lyckligt konstatera att La Scala är Verdis operahus och när orkestern spelar som den gör under Chailly visar den sig också vara den oöverträffade Verdiorkestern.

Att man sedan har fått ihop världens nu främsta i sitt fack gör inte saken sämre. Megastjärnan **Anna Netrebko**, som framgångsrikt har gestaltat lady'n både i Berlin och New York, visade trötthets-tecken i första aktens stora aria, något man sannerligen inte är van vid med en röst som vanligtvis saknar alla hinder – här överläts till och med en höjdtön i första aktens final till Lady Macbeths hovdam, perfekt prickad av **Chiara Isotton**. I den suggestiva arian "La luce

langue" och sömngångarscenen flödar däremot Netrebkos klangmassa varm och generöst. Det är en intelligent och dramatisk gestaltning av lady'n, även om Verdis egna krav på att sångerskan ska ha en "ful hes" röst knappast uppfylldes av Netrebko och förväntad demonisk intensitet uteblev.

Samma kan nog sägas om **Luca Salsi**, Italiens främste baryton just nu. Han har ett stort varmt, generöst och välbehandlat material som är idealiskt i tidig Verdi, men han saknar den penetrerande svärtan för just Macbethrollen. Både Salsi eller Netrebko har en alldeles för varm mänsklig utstrålning för att inkarnera Shakespeares "slaktare och hans djävulska gemål".

**Francesco Melis** djuppenetrerande tenor, med oöverträffad "squillo", gör Macduff och **Iván Ayón Rivas** är en bra Malcolm. I detta stjärngarnityr av Verdisångare är det ändå **Ildar Abdrazakov** i Bancos roll som med lika mycket nobel utstrålning som basstämma av mörk sammet står för den mest helgjutna prestationen. ❏

#### VERDI: MACBETH

Premiär 7, besökt föreställning 19 december 2021.

**Dirigent:** Riccardo Chailly

**Regi:** Davide Livermore

**Scenografi:** Giò Forma

**Kostym:** Gianluca Falaschi

**Ljus:** Antonio Castro

**Video:** D-Wok

**Koreografi:** Daniel Ezralow

**Solister:** Luca Salsi, Anna Netrebko, Ildar Abdrazakov, Francesco Meli, Iván Ayón Rivas, Chiara Isotton, Andrea Pellegrini, Leonardo Galeazzi, m.fl.

[www.teatroallascala.org](http://www.teatroallascala.org)





Ildar Abdrazakov som Banco

# *Operarenovering — igen*

TEXT: CLAES WAHLIN





*Statsminister Magdalena Andersson går inte på Operan. Det gör däremot hennes företrädare, Stefan Löfven. Han är inte ensam, långt därifrån. Tusentals medborgare besöker Kungliga Operan. Eftersom svenska operasångare regelbundet framträder på de stora utländska operahusen hittar även operaturister till Gustav Adolfs torg.*

Sedan har vi givetvis Folkoperan, Göteborgsoperan, Malmö Opera, Norrlandsoperan, Wermlandsoperan och alla de sommaroperor som framförs på Drottningholmsteatern, Confidencen, Vadstena-Akademien, Läckö Slott, Opera på Skäret och i Vattnäs Konsertlada. Och visst ja, opera på bio, som har fullt hus över hela landet vid varje utsändning.

Till saken hör att konsten liknar forskningen. Det att det krävs en spetskompetens, en högsta nivå från vilken alla därunder – konsten är hierarkisk – har att sträva mot och förhålla sig till. Varje operalyssnare jämför: sångare, regissörer, orkester, kör. Om ett lands främsta operainstitution förlorar i konstnärlig halt, så påverkar detta övriga operainstitutioner i landet. Det är just det som nu håller på att ske.

Upphovet till detta är Magdalena Andersson. I egenskap av finansminister satte hon stopp för projektet Ny Opera i Operan – NOiO – den renovering och utbyggnad som regeringen 2013 anslag två miljarder indexuppräknade kronor till. Som jag skrev här i somras (OPERA nr 3/21) fick Statens fastighetsverk hösten 2020 – mitt under coronakrisen när hela kulturlivet gick på knäna – i uppdrag att utreda ett så kallat nollalternativ, att endast åtgärda sådant som arbetsmiljön krävde, främst en omfattande renovering av ventilationssystemet. Inga nya ytor skulle tillkomma. I stället skulle befintliga arbetsytor försvinna, eftersom teknisk apparatur måste tillkomma (ventilationssystem kräver stora ytor). Uppdraget kom från Finansdepartementet. Inte från Kulturdepartementet.

Kungliga Operan inkom med ett första svar i våras (vilket jag inte hann ta del av före pressläggningen till sommarnumret). I svaret konstaterar Kungliga Operan föga förvånande att nollalternativet inte på något sätt förbättrar situationen. Tvärtom blir inte minst arbetsmiljön sämre. Ytor försvinner, redan undermåliga repetitionslokaler för baletten och orkestern på omkring 1 600 kvadratmeter tas i anspråk för teknisk apparatur. Jämfört med de behov som

skulle tillfredsställas med förslaget NOiO förlorar Kungliga Operan närmare en fjärdedel av sina arbetsytor – 24 procent!

Svarsskrivelsen konstaterar att NOiO skulle lösa stora delar av de arbetsmiljömässiga problemen, bristen på lokalytor och förbättra publikutrymmena. Nollalternativet har varken opera- och balettverksamheten eller arbetsmiljöproblemen i fokus. Jag undrar vilken annan institution än en kulturinstitution som skulle kunna behandlas på detta sätt i Sverige?

Därtill finns obesvarade frågor kring vem som ska betala vad, hur hyran påverkas och vem som ska ansvara för vilka kostnader över tid. ”Väsentliga delar”, skriver Kungliga Operan, ”av verksamheten kommer inte att kunna inrymmas i den fastighet som blir kvar av nollalternativet.”

Regeringen gör det alltså omöjligt för Operan att följa sitt regleringsbrev, som säger att Operan som nationalscen ska bedriva en verksamhet med bredd och spets, vara tillgänglig för alla, ha hög konstnärlig halt, bevara hantverksskicklighet och erbjuda en arbetsplats som uppfyller de krav som lagen föreskriver. Nollalternativet omöjliggör detta.

Svarsskrivelsen från Operan innehåller dessutom två saker att notera. För det första att styrelsen står helt bakom svaret. För det andra att om nu regeringen anser att det viktigaste är att bevara den kulturhistoriska byggnaden (alltså att verksamheten där är sekundär), föreslår man en utredning kring ett tredje alternativ: en ny opera.

I åtta år har man planerat, ritat, föreslagit och utrett. Även ett nollalternativ beräknas till att ta fyra–fem år. I ett land som satte kulturen högt på agendan skulle detta vara en nationell skandal, flitigt omdebatterad. Men som sagt, Magdalena Andersson går inte på Operan. ❏





# Barock i Paris

TEXT: CLAES WAHLIN

*Det kan tyckas som en slump, men i städer som Paris är det alls inte ovanligt att man under en och samma vecka kan avnjuta tre konserter med opera och kantater från barockens tidevarv. Jag börjar känna mig lite tjugig med att påtala bristen på intresse bland svenska operahus och konsertsalar för musik före Mozart. Resten av Europa har sedan flera decennier tillbaka integrerat barocken i sina repertoarer.*

Näväl. Paris i november. På Philharmonie de Paris i stadens nordöstra hörn, en nybyggd, mycket stor konsertsal, framför Freiburger Barockorchester under, en smula överraskande, **Simon Rattle**, **Jean-Philippe Rameaus** opera *Hippolyte et Aricie*. På sedvanligt barockvis finns här både himmel och helvete, kärlek och kyla och arior och danspartier om vartannat. Solisterna är av hög klass, **Reinoud Van Mechelen**, **Anna Prohaska** och **Magdalena Kožená** – för att nämna de mest framstående. Rattle, som ändå mest framfört 1800-talsrepertoar, visar sig ha ett gott handlag med Rameau, mjukt och distinkt med god svikt, förvisso med en erfaren orkester.

Ett par dagar senare på samma scen, den franska barockmusikens mest framträdande namn: **William Christie** och Les Arts Florissants. De framför några religiösa kantater av **Marc-Antoine Charpentier** och **André Campras** *Rekviem*. Än en gång slås jag av att hur bra andra barockensembler än är, överträffas de fortfarande av Les Arts Florissants. Christie är känd för att ha fått barockorkestern att tala, att behandla den som en röst. Däri, tror jag, ligger den oerhörda uppmärksamhet som åhöraren har svårt att tappa.

Med solisterna **Gwendoline Blondeel**, **Nicholas Scott**, **Zachary Wilder** och den ofta förekommande **Marc Mauillon** uppstår Charpentiers och Campras musik som närmast nyfödd. Det är obegripligt att – med undantag av en mindre ensemble ur Les Arts Florissants under ledning av Paul Agnew vid Stockholm Early Music Festival för några år sedan – Christie aldrig framträtt i Sverige. Ja, han ska ha varit här i slutet av 80-talet, då var han ännu rätt okänd.

För ett par år sedan fyllde ensemblen 40 år och faktum är att en rad av andra barockmusiker, solister och dirigenter någon gång har ingått i Les Arts Florissants.

En av dessa är **Emmanuelle Haïm**, vars *Le Concert d'Astrée* 2021 fyllde 20 år, vilket firades på Théâtre des Champs-Élysées. För tio år sedan firade de tioårsjubileum på samma scen och då liksom nu med en lång rad solister. Vad sägs om **Emmanuelle de Negri**, **Carlo Vistoli**, **Mathias Vidal**, **Sabine Devieilhe**, **Laurent Naouri**, **Sandrine Piau**, **Natalie Dessay**, **Emöke Baráth** eller **Rolando Villazón**? Ja, plus ett tiotal solister till, jämte kör.

Musikalisk barockfest i den högre skolan och Haïms – och barockoperans – ställning blir också tydligare av att jubileumskonserterna även framfördes i Berlin. I dag har Haïm med sin orkester en hemmascen på operan i Lille, men turnerar flitigt. Hon har faktiskt besökt Stockholm två gånger senast i Berwaldhallen och dessförinnan i Konserthuset för drygt ett tiotal år sedan, då som dirigent och med Anne Sofie von Otter som en av solisterna. von Otter har varit solist hos både Haïm och Christie, men nog är det märkligt att inget operahus i Sverige, inte ens Drottningholmsteatern, dit alla barockmusiker faktiskt vill komma, har kommit i kapp operarepertoaren på kontinenten. :||

1. *Le Concert d'Astrée*. Foto: Guillaume Mirand.

2. *Emmanuelle Haïm*. Foto: Marianne Rosenstiebl.





# *Bayerische Staatsoper i München*

TEXT: INGVAR VON MALMBORG







2

*Ingvar von Malmborg har intervjuat Serge Dorny, som ännu inte hunnit packa upp efter jobbet som operachef i Lyon. Hans första uppgifter blev att ta itu med den nya coronavågen. Restriktionerna har påverkat den omfattande operaverksamheten, liksom hela staden München med många kända kulturinstitutioner:*

Under pandemin har Münchenoperan varit en av de mest ständaktiga. Medan andra operahus stängt igen i nästan två år har Bayerische Staatsoper spelat så ofta det gått, visat sig flitigt, strömmat, gjort operapoddar och inspelningar. Trots alla resebegränsningar framförde operahuset verk utomhus redan under den första coronasommaren 2020. Och så har det fortsatt.

Under hösten hamnade Tyskland i en ny svallvåg av covid-19 och en av de värst drabbade regionerna blev Bayern. Den 8 november 2020 stängde operan då man upptäckt smitta inom ensemblen. Alla föreställningar av Walter Braunfels *Die Vögel* ställdes in, där den norska sopranen Caroline Wettergreen skulle gjort huvudrollen

som näktergalen. Besvikelsen var stor: verket är historiskt starkt förknippat med München där det hade en succéartad urpremiär 1920.

Kort därpå infördes restriktioner på Münchenoperans fyra scener. De fick klartecken för att spela för 25 procent publik, men alla åskådare måste ha minst två vaccinationer, vaccinpass och ett covid-test taget samma dag. Ansiktsmask var obligatorisk i hela byggnaden.

– I början försökte vi styra om bokningarna till senare tillfällen, förklarar Serge Dorny. Men eftersom beläggningen är 95 procent var det svårt. I nästa steg betalade vi tillbaka pengar för köpta biljetter och i december tvingades vi stänga ner hela bokningssystemet.



*"Vi är en internationell kulturinstitution."*



Från januari 2021 införde vi att alla måste köpa nya biljetter och då utifrån de begränsningar som restriktionerna ger, berättar Serge Dorny.

Operakonsten har en speciell plats i bayrarnas hjärta. Men de logistiska problemen handlar också om att verksamheten är så omfattande. Varje säsong ges i snitt 450 föreställningar med en publik på totalt drygt 600 000 personer.

Bayerische Staatsopers huvudscen har drygt 2 100 platser och är belägen i Nationaltheater vid Max-Joseph-Platz, där man delar lokaler med Bayerisches Staatsorchester. De spelar även på Prinzregententheater som har 1 083 platser, färdigställd 1901 i jugendstil. Liksom i gamla hovkyrkan och på lilla Cuvilliétheater från 1750-talet, vars unika rokokoinredning klarade sig eftersom den forslades bort och gömdes under andra världskriget.

I Nationalteatern har operaverksamheten hållit till sedan huset öppnades 1817, med undantag för efter en brand på 1800-talet och i sviterna efter bombningarna under andra världskriget. Då var fastigheten så förstörd att stadsfullmäktige var beredd att forsla bort ruinerna. Men efter starka medborgarprotester – med opinionsbildning, insamling av pengar och politisk lobbying – beslöt de i stället att renovera och 1963 var operaverksamheten tillbaka.

Alla scenerna har anknytning till det tidigare bayerska kungahuset Wittelsbach, där flera regenter hade ett stort kulturintresse. Nu var opera, museer, teatrar och konserthus också ett sätt att konkurrera med andra tyska delstater som Brandenburg, Sachsen och Baden-Württemberg – och är det fortfarande. Staden drog därför till sig kulturpersonligheter från olika delar av Europa: det är ingen tillfällighet att August Strindberg, Henrik Ibsen och Edvard Munch bodde här i olika perioder.

– Vi är en internationell kulturinstitution som ser ut över hela Europa, hela världen, säger Serge Dorny. Men naturligtvis är det en stor fördel att ha ett starkt lokalt kulturliv precis runt hörnet. Olika samarbeten kan ju då uppstå naturligt.

Bernd Sibler, minister för vetenskap och konst i Bayern, har beskrivit Münchenoperan som regionens "kulturella flaggskepp". Bayerische Staatsoper bekostas därför i sin helhet av delstaten Bayern med cirka 717 miljoner SEK om året. Fram till 2019 bidrog även staden München med drygt 50 miljoner SEK, men de pengarna försvann gradvis under pandemin och är nu nere på noll.

– Kommunens ekonomi har försämrats genom pandemin, säger Serge Dorny. Man måste komma ihåg att München är en stor kulturstad, kanske en av de viktigaste i Europa. Staden har många andra utmärkta kulturinstitutioner som haft större behov av stöd än operan.

– Våra förluster täcks i sin helhet av delstaten, poängterar Serge Dorny. När vårt bokslut är klart räknar Bayerns regering ihop hur

*"Varje år ska vi också  
sätta upp ett tiotal  
innovativa iscensättningar."*

mycket vi förlorat i förhållande till omslutningen för 2019, året innan pandemin. Sedan ersätter delstaten mellanskillnaden.

Bayerische Staatsoper står på två ben. Å ena sidan är det en klassisk opera med en ganska traditionell borgerlig publik. Å andra sidan en vitalt nytänkande kulturverksamhet i en stad där uppemot 80 000 personer arbetar med kultur och medier. Går detta att förena?

– Vi är en repertoaropera och vi spelar omkring 35–45 traditionella verk av Mozart, Wagner, Richard Strauss, Verdi och Puccini om året, berättar Serge Dorny. Mozart, Wagner och Strauss var alla verksamma här i staden. Ändå ger vi något mer italiensk opera än tysk, vilket kanske låter motsägelsefullt eftersom vi är ett tyskt operahus. Repertoaruppsättningarna kan leva länge, även om vi gör om dem ibland, moderniserar dem.

– Varje år ska vi också sätta upp ett tiotal innovativa iscensättningar där såväl regissörer som publik får kreativt utrymme. Mitt mål är att skapa en större bredd i utbudet, gärna med nyskrivna verk utan att för den sakens skull revolutionera ordningen i grunden. Som ny operachef ser jag mig själv som fortsättningen på en lång fin tradition.

Tilläggs ska att den ryskfödde Vladimir Jurowski sedan i höstas är ny Generalmusikdirektor (GMD). Det innebär att Müncheneroperan har förutsättningar att utvecklas starkt musikaliskt.

Serge Dornys mål är i första hand att spela verk från 1910–40, vilket ur en operasyvinkel är en oerhört rik epok, enligt honom. I en presskonferens online i oktober, i samband med tillträdet, talar han om att opera ska gestalta "människan i sitt sökande, i sina kontraster" och skildra "människan i rörelse, som ständig vandrare".

Ett verk han nu lyfter fram är *Djävlar i Loudun* av den polske kompositören Krzysztof Penderecki. Utgångspunkten är en bok av den brittiske kulturförfattaren och sextiotalsikonen Aldous Huxley om förföljelserna av den vackra och fritänkande franske 1600-talsprästen Urbain Grandier.

Grandier var motståndare till den diktatoriske kardinal Richelieu och när han blev föremål för otillfredsställda drifter och förtal i ett nunnekloster kunde han anklagas för våldtäkt. Vilket utmynnade i en kollektiv utfrysning och döden på bål.









## "Jag varken kan eller vill förneka att jag är en del av det rika flamländska kulturarvet."

Tidigare tolkades handlingen som ett underförstått angrepp på trettioalets och efterkrigstidens auktoritära regimer, medan operahuset i dag presenterar den som en uråldrig metoo-historia. *Djävlarerna i Loudun* inleder Bayerische Staatsopers sommarfestival 2022, iscensatt av den australisk-schweiziske regissören Simon Stone.

– Och i maj drar vi igång en helt ny festival för musikteater, avslöjar Serge Dorny stolt.

Med "Das Neue Festival" – Den nya festivalen – vill operahuset bli mer närvarande i staden. Man ser det också som ett tillfälle att kunna föra fram nytänkande verk, nutida opera och mer udda uppsättningar. Ett exempel är urpremiären på *Koma*, tre korta operaverk av Georg Friedrich Haas, baserade på texter runt existentiella frågor av Händl Klaus. Operakalas för barn och ungdom ingår också i konceptet, inte att förglömma.

Andra verk under säsongen 2021/22 innefattar Franz Lehárs sista operett *Giuditta* från 1934, i regi av Christoph Marthaler. Barrie Kosky, den vitale chefen för Komische Oper i Berlin, regisserar Leoš Janáček's *Den listiga lilla räven* och Stefan Herheim står för regin till Benjamin Brittens *Peter Grimes*. Mot slutet av våren är det premiär på Hector Berlioz' kolossalverk *Trojanerna*.

Vart tredje år brukar Bayerische Staatsoper normalt presentera ett nyskrivet beställningsverk. Här har dock ett hack i statistiken uppstått: senaste urpremiären kom 2012 med Jörg Widmanns *Babylon*. Detta tänker Serge Dorny ändra på. Han har alltid varit intresserad av nya verk, vilka förnyar operakonsten; han anser att det är ett stort problem att de ofta bara sätts upp ett par gånger och sedan göms och glöms.

– Helt säkert finns här intressanta verk som kan spelas framgångsrikt, påpekar han. Man får gräva lite.

På frågan om vilka effekter pandemin kommer att ha på operakonsten blir svaret att han tyvärr saknar en kristallkula. Det är därför omöjligt att bedöma om effekten långsiktigt blir att tyska operahus minskar i antal, något som man förutspått redan innan de första fallen av covid-19 påträffades i Europa.

– Svaret ligger i att vi måste bli relevanta för omvärlden, säger han. Vi måste se till att det vi gör är betydelsefullt. Att kulturen är mycket närvarande i nuet. Det är vad jag kommer att arbeta med för fullt här i München.

De sista frågorna till Serge Dorny handlar om hans kulturella arv. Han skrattar och säger att lådorna med material som han fått med

sig från Lyon, där han i arton år var en både kontroversiell och samtidigt mycket uppskattad operachef, ännu inte packats upp. Symboliskt, antyder han. I München börjar han på nytt, utan onödigt bagage.

Däremot blir han allvarlig vid frågan om hans uppväxt och studietid. Serge Dorny föddes 1962 i den lilla staden Wevelgem i Flandern i Belgien. Han studerade i Gent och hamnade sedan på La Monnaie i Bryssel, där han arbetade under den legendariske Gerard Mortier. Redan som tjugofemåring blev han konstnärlig ledare för Flandernfestivalen.

– Jag varken kan eller vill förneka att jag är en del av det rika flamländska kulturarvet, säger han. Fantastiskt många kulturpersonligheter har utgått därifrån, även inom mode, design, teckning. Och det var en ynnest att få ingå i Gerard Mortiers team.

– Men det som verkligen satte spår i mig var flytten till London, fortsätter han. Där fick jag arbeta i ett sammanhang där de offentliga anslagen var små och vi i stället var beroende av sponsorer och biljettintäkter. Det krävde ett totalt omtänkande.

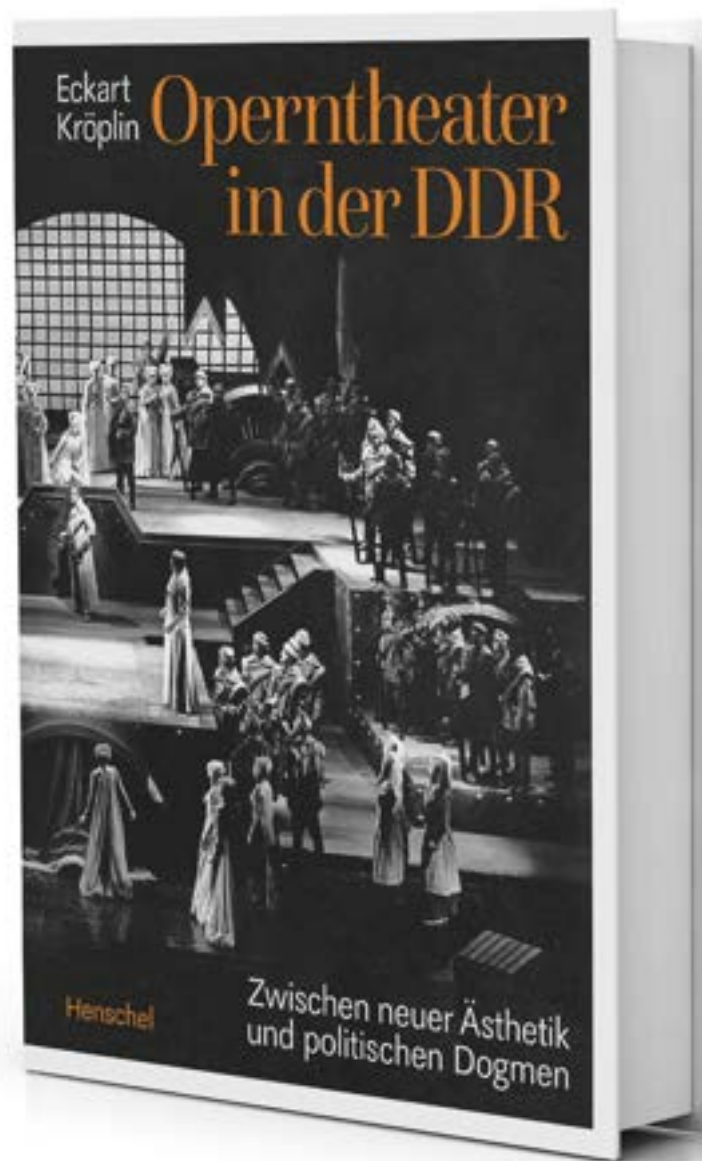
Serge Dorny syftar på när han 1996 blev konstnärlig ledare för London Philharmonic Orchestra och på det sättet också kopplad till operafestivalen i Glyndebourne. Därifrån gick han vidare till Opéra National de Lyon. ■■

1. Bayerische Staatsoper i München. Foto: Felix Löchner.
2. Cuvilliestheater, Bayerische Staatsoper.
3. Serge Dorny. Foto: Julian Baumann.
4. Scen ur *Die schweigsame Frau*. Foto: Wilfried Hösl.
5. Richard Strauss med ensemblen vid urpremiären på hans opera *Capriccio* på Bayerische Staatsoper, 1942. Foto: Bayerische Staatsoper.
6. Vladimir Jurovski. Foto: Wilfried Hösl.
7. Wolfgang Koch i *Den listiga lilla räven*. Foto: Wilfried Hösl.
8. Barrie Kosky repeterar *Den listiga lilla räven*. Foto: Wilfried Hösl.









## OPERNTHEATER IN DER DDR ZWISCHEN NEUER ÄSTHETIK UND POLITISCHEN DOGMEN

*Eckart Kröplin*

Henschel Verlag

ISBN 978-3-89487-817-7 358 [368 s.]

Kulturofficeren i den sovjetiska ockupationsarmén Alexander Dymshitz gav år 1947 licens åt österrikaren Walter Felsenstein att starta ett nytt operahus i Berlin i det gamla operett-palatset Metropoltheater vid Behrenstrasse. Huset fick namnet Komische Oper, och därigenom lade denne förståndige rödarmist grunden till något som skulle förbättra kvaliteten på operaföreställningar över hela operavärlden under resten av 1900-talet. Vilket han rimligen inte kunde ana.

Men där bland Berlins ruiner gick Felsenstein energiskt och kompromisslöst till verket för att skapa operauppsättningar enligt principen "att en framställning som inte precis och

konstnärligt tvingande identifierar sig med musiken lika gärna kan avstå från musiken. Den dramatiska tanken skapar en situation som gör musiken nödvändig och sång enda möjliga uttryckssättet för aktören." Genom att strikt hålla på dessa principer skapade Felsenstein ett nytt slags "realistisk" teater, som snart uppmärksammades i hela operavärlden och blev epokgörande.

Styret i den östliga ockupationszonen av Tyskland var från början mån om att återskapa det tyska kulturlivet, inte minst operan, som snabbt fick en gynnad position. Komische Oper var ett specialfall, men vanliga operahus återöppnades eller nyöppnades inte bara i de tre stora städerna Berlin, Dresden och Leipzig utan i var och varannan småstad. Staten DDR grundades 1949 och ett par år in på femtiotalet fanns det ett femtiotal operahus i det lilla landet, även i många städer som långt ifrån alla tyskar skulle kunna placera på kartan, Zeitz, Stendal, Güstrow, Senftenberg ... . Översatt till DDR:s grannland i norr är det som om det inte bara fanns ett operahus i



Malmö utan också i Trelleborg, Lund, Eslöv, Landskrona, Helsingborg och Kristianstad med egna ensembler på varje ort.

Staatsoper i Berlin gavs resurser till att bli nationalopera i ett kommande förenat Tyskland, medan det naturligtvis var svårt att hålla uppe kvaliteten i alla dessa många småensembler. Efter murbygget 1961 tvingades några av dem stänga, eftersom de varit helt beroende av pendling från väst. Men operalivet i DDR vid mitten av femtiotalet var verkligen intensivt, 3,5–4 miljoner besökare varje år vid 5 550–6 000 operaföreställningar.

Huvudsakligen handlade det om konventionella uppsättningar av den gamla vanliga repertoaren. Några försök att ingjuta förebyggligt socialrealistisk ideologi gjordes sällan från det styrande partiet SED. DDR skulle främst vara en garant för att den traditionella tyska kulturen hölls i helgd.

Felsenstein och Komische Oper var med sin realistiska teater strängt opolitisk, men det fanns konstnärligt starka krafter som i högsta grad menade allvar med att skapa en desto mer politisk och rent socialistisk scenkonst. De fanns fylkade kring den klarast lysande stjärnan i DDR:s kulturliv Bert Brecht och hans Berliner Ensemble. För Brecht var syftet med teater – och opera – aktivistiskt. Publiken skulle tvingas att tänka och vilja förändra. Samhällets inneboende motsättningar skulle i dialektisk anda lyftas fram, vilket ingalunda betydde politisk plakatteater; Brechts dramatik är som bekant mer sofistikerad än så. Med utgångspunkt i Brecht och Berliner Ensemble skapades en ”episk” teater i fruktbar konkurrens med och motsättning till den ”realistiska” på Komische Oper.

Inte bara Felsensteins Komische Oper utan också Brechts episka teater kom snart att få stort inflytande i hela teater-

och operavärlden. I det av den forna sovjetiska ockupationsmakten hårt hållna lilla DDR fanns mer av innovativt teater- och operatänkande än i det så mycket rikare grannlandet väster om muren, där under den första efterkrigstiden Wieland Wagner framstår som den ende betydande innovatören. Under sjuttio- och åttiotalen kom sedan flera av Västtysklands operascener att domineras av östtyska regissörer, som fostrats antingen under Brechts eller Felsensteins egid. I DDR föddes vad som kom att kallas ”regiteater”.

År 1948 hade musiklivet i Sovjetunionen drabbats av ett hårt slag, när Andrej Zjdanov riktade förödande kritik mot Sjostakovitj, Prokofjev och praktiskt taget alla betydande sovjetryska tonsättare. Förvisso fanns det kulturbyråkrater i DDR som lydigt lyssnade på tongångarna i öst, men lydnaden var inte slavisk. De tyska politrukerna begrep sig kanske inte på den nya musik som skapades, men den kulturella självkänslan var stor, och i musiklivet var följsamheten mot den store brodern i öst varierande. Det illustreras av de öden som drabbade de två största operaprojekten i DDR under femtiotalet.

Paul Dessau och Hanns Eisler var de i särklass största namnen bland DDR:s tonsättare. Dessau var lojal kommunist och stod Bert Brecht nära. I mars 1951 hade hans på ett drama av Brecht baserade opera *Das Verhör des Lukullus* premiär, men nu stegrade sig de oförstående kulturbyråkraterna, för även om Dessau var politiskt rättrogen kompromissade han inte med sin musikaliska övertygelse. Och hans tonspråk var radikalt. Kritiken mot den fräna musiken var motsvarande frän, och operan togs snabbt bort från repertoaren.

Men nu ryckte landets vördade president Wilhelm Pieck in och kallade till sig Brecht tillsammans med tonsättaren. Dessau berättade efter Piecks död att de hade ett flera



timmar långt samtal på tre man hand, där estetiska principer diskuterades konstruktivt och grundligt. Vad som döljer sig bakom ordet "konstruktivt" kan man ha sina tankar om, men Pieck var mån om att detta projekt skulle genomföras. Och samma höst kunde den i sitt tonspråk fortfarande djärva operan *Die Verurteilung des Lukullus* lotsas fram till en premiärsuccé, som senare ledde till flera uppsättningar främst runt om i DDR men även i väst. *Lukullus*, som den oftast kallas, kom att bli den i särklass mest framgångsrika DDR-operan. Dessau gjorde sedan succé med flera operor som *Puntilla* och *Lanzelot* och fick positionen som ett slags nationaltonsättare.

Värre gick det för Hanns Eisler, också han sedan länge lierad med Brecht och skapare bland annat av den östtyska nationalsången. Eisler levde i kalifornisk exil under andra världskriget och hade då kontakt med Thomas Mann, vars arbete med romanen *Doktor Faustus* han nära följde. Det inspirerade Eisler till att själv ta sig an samma stoff. Han hade i flera år arbetat på ett Faustkoncept, när han efter att ha utstått förödmjukande behandling i McCarthy-hetsens USA återvände till Tyskland och DDR efter exilen. Eftersom man i DDR efterlyste en ny tysk "nationalopera" bestämde sig Eisler för att konkretisera sitt Faustkoncept och gav 1951 ut ett färdigskrivet libretto. Samtidigt började han skissa på musiken.

Eisler var visserligen inspirerad av Mann men utgick samtidigt från en mer kritiskt dialektisk syn på den tyska historien. Han problematiserar sin hjälte och tecknar honom och hans öde som ett uttryck för intellektuell tysk misär. Han tar också upp element från medeltida folklustspel med Faustmotiv och problematiserar därigenom också det i Tyskland så laddade begreppet "Volk". Upplägget var helt i samklang med den brechtska episka teatern, och inte bara Brecht utan också Felsenstein stöttade ivrigt projektet. Thomas Mann läste librettot och skrev ett imponerat och mycket uppmuntrande brev till Eisler.

Inget hjälpte. Nu stegrade sig den samlade politiska ledningen i DDR, och Wilhelm Pieck höll denna gång tyst. Samma år som DDR grundades 1949 hade tvåhundraårsminnet av Goethes födelse firats med stor pompa för att från början manifestera DDR som ledande tysk kulturnation. Faust framställdes som den mest ikoniska av tyska skapelser, och att som Eisler på dialektisk grund omtolka Faustgestalten sårade djupt de inte så marxistiska utan snarare trångsynt småborg-erliga kulturbyråkraterna i det kommunistiska ledarskiktet. Eisler malträterades av det östra Tysklands alla kulturella småpåvar, och då hjälpte föga den konstnärliga tyngden hos dem som stöttade honom. Kommunistpartiets generalsekretäre Walter Ulbricht sammanfattade i ett uttalande, "vi





tillåter inte att ett av de mest betydande verken av vår store tyske diktare Goethe blir formalistiskt vanställt på detta sätt, eller att man gör den stora idén i Goethes Faust till karikatyr”.

Hanns Eisler drabbades av depression, gick tidvis åter i exil, och hans skisser till själva Faustmusiken förblev skisser. Eislers kapacitet som tonsättare var betydande, och här dödades något som kunde ha blivit en av efterkrigstidens viktigaste operor inte bara i DDR.

Medan de ideologiska striderna utkämpades på femtiotalet fylkades begåvade elever både på Felsensteins Komische Oper och i Brechts Berliner Ensemble. Hos Felsenstein unga regissörer som Götz Friedrich och Joachim Herz och litet senare Harry Kupfer, medan Brecht fostrade en så särpräglad begåvning som Ruth Berghaus, så småningom gift med Paul Dessau. Berghaus blev den episka teatern trogen och utvecklade sitt mycket okonventionella scenspråk ur ett slags balettestetik i skarp kontrast till den realistiska teatern. Hennes uppsättning från 1968 av *Barberaren i Sevilla* på Staatsoper i Berlin har betecknats som den ”perfekta anti-Felsenstein”-uppsättningen, och den har kommit att visas under nära ett halvsekel – jag såg den själv så sent som 2014. Första akten finns för övrigt att ta del av på YouTube.

Samtidigt luckrade dock Friedrich, Herz och Kupfer upp Felsensteins rigorösa estetik, tog starka intryck också av Brecht och skapade en kreativ, idérisk form av operaregi, som fått mycket stort inflytande över hela operavärlden. Flera av de främsta östtyska regissörerna arbetade mycket i väst, samtidigt som de behöll en privilegierad ställning i DDR. Ruth Berghaus bidrog till exempel starkt till Frankfurt-operans konstnärliga storhetstid under åttiotalet. Joachim

Herz gästade i väst samtidigt som han stannade i DDR som chef för operan i Leipzig, där han bland annat skapade en epokgörande uppsättning av Wagners *Nibelungens ring* 1973–76. Herz var också efter Felsensteins bortgång ledare för Komische Oper några år, varefter Harry Kupfer under många år kom att fortsätta det operahusets framgångssaga. Samtidigt hade han stora framgångar i väst, inte minst i Bayreuth. Kupfer deklarerade öppet att han tog avstånd från dikotomin mellan episk och realistisk teater, samtidigt som han var djupt inspirerad av båda. En något yngre regissör med sin estetik djupt förankrad i den märkligt fruktbara DDR-myllan är Berghaus-eleven Peter Konwitschny.

Under de två sista decennierna av DDR:s existens gjorde staten små försök att skapa snävare ideologiska ramar för kulturlivet, något som drabbade andra delar av kulturlivet hårdare än operan. Ytterligare en av DDR:s mer singulära sceniska begåvningar, Heiner Müller, formulerade i en av sina ”sex punkter om opera” 1970, maximen ”att vad man ännu inte kan säga, kan man kanske sjunga”, och den maximen blev något av en ledstjärna för dem som försökte skapa opera under den långa nergångsperioden mot undergången 1989–90.

Inte så mycket av den musik som skapades för scenen under de fyrtio åren med DDR har blivit kvar, men för vår tids scenkonst, framför allt på operascenen, har DDR haft en märkvärdigt stor betydelse genom denna så fruktbara konkurrens mellan realistisk och episk teater.

Slutligen bör nämnas att det nu finns en historik över operan i DDR under de decennier som den staten existerade. Författaren, **Eckart Köplin** (född 1943), var musikvetenskapsman i DDR och även dramaturg på Semperoperan i Dresden från 1984. Han har upplevt operalivet i DDR inifrån och den bok han skrivit är ytterst initierad, saklig och dessutom rikt illustrerad: *Operntheater in der DDR. Zwischen neuer Ästhetik und politischen Dogmen*. ■ Lennart Bromander



Foto: Enar Melker Rydberg

## LARS AF MALMBORG 1932–2022

† Dirigenten **Lars af Malmborg** har avlidit några dagar före sin 90-årsdag. Sina första lärospån inom operakonsten gjorde han redan vid Bromma läroverk, men efter studier i Italien och Stockholm blev han knuten som instuderare till Kungliga Operan 1956, där dirigentdebuten skedde två år senare på Blancheteatern med Sverigepremiären på Brittens *The Turn of the Screw*, då kallad *En sällsam historia* och med Elisabeth Söderström som Guvernanten.

På Kungliga Operan dirigerade han sedan i inte mindre än 23 produktioner, varav flera på Drottningholmsteatern. Bland de sistnämnda kan nämnas Gluckoperorna *Orfeus och Eurydike*, *Ifigenia i Aulis* och *Kinesiskorna*. Han var kapellmästare 1961–75. Till viktigare premiärer kan räknas *La Traviata* 1961 i Bengt Petersons regi och med Margareta Hallins första sceniska Violetta. Den stod på repertoaren ända fram till 1989. För övrigt var hans repertoar bred med allt ifrån Händel via Verdi till nyskrivet.

1968–73 var Lars af Malmborg rektor för Statens Musikdramatiska skola, som Operahögskolan hette då, och 1984 kom han tillbaka till Kungliga Operan som operachef under tre säsonger. Därefter återgick han till Operahögskolan som uppskattad instuderare och han blev professor i musikteaterdramaturgi där 1991. Han var också en skicklig översättare av operaverk:

förutom den ofta använda översättningen till *Così fan tutte* från 1981 gjorde han till exempel en ny översättning till Verdis *Maskeradbalen* då Norrlandsoperan bestämt sig för att spela Bostonversionen. Han står också för den svenska översättningen av Ibsens text till Stenhammars *Gillet på Solhaug* då den spelades på 1990-talet. På Stora Teatern i Göteborg dirigerade han två operapremiärer: *Maskeradbalen* 1976 och *Così fan tutte* 1977.

Lars af Malmborg var gift med operasångerskan Gunilla af Malmborg, dramatisk sopran vid Kungliga Operan men även med en internationell karriär, fram till dennas bortgång 2014. Deras dotter Paula af Malmborg Ward är sedan många år en framgångsrik kompositör, inte minst av många operaverk, vilket gjorde pappa Lars omätligt stolt. ”Larsa”, som han kallades i bekantskapskretsen, kommer att lämna ett stort tomrum efter sig – genom sina enorma kunskapsområden, men också som torrolig sällskapsmänniska. ❖



Foto: Christian Steiner

## MARIA EWING 1950–2022

† Den amerikanska operasångerskan **Maria Ewing** har avlidit i sin födelsestad Detroit, 71 år gammal. Utbildad i New York, ständigt i gränslandet mellan mezzo och sopran blev hon världsberömd redan som 26-åring, då hon debuterade som Cherubin i *Figaros bröllop* på Metropolitan och kreerade samma roll i Jean-Pierre Ponnelles legendariska film med Karl Böhm som dirigent



och tidens ledande Mozartsångare i övriga roller. Redan där utmärkte hon sig som en exceptionell skådespelare och artist utöver det vanliga. Med sin spensliga gestalt i Cherubins nervösa fantasier tog hon världen med storm, men hon skulle erövra än mer komplexa rollfigurer.

Hennes Europadebut kom kort därpå, på La Scala i Milano som Mélisande, vilket skulle bli en av hennes signaturroller, bland annat i en legendarisk inspelning under Claudio Abbado på Deutsche Grammophon. Mellan 1982 och 1990 var hon gift med regissören Sir Peter Hall, och han skulle komma att regissera några av hennes största triumfer: titelrollen i *Salome* på Covent Garden i London, även sänd i SVT, och som Carmen på Metropolitan (dvd). Det hudnära och trovärdiga porträttet av den tonåriga manslukerskan gick knappt att värja sig emot, naturligtvis inte heller Carmens förförelsekonster. Med Hall fick hon dottern Rebecca Hall, numera framgångsrik skådespelare och filmregissör.

Möjligen tog Ewing väl stora vokala risker för att ikläda sig några av de mest dramatiska sopranrollerna, men med tanke på hennes starka artistiska potential var det rätt tänkt – publiken fick full utdelning. På DG har hon också spelat in Katerina i Sjostakovitjs *Lady Macbeth från Mzensk* under Myung Whun-Chung. Några av hennes övriga roller var Charlotte i *Werther*, Dorabella i *Così fan tutte*, Poppea och Marie i *Wozzeck*.

Själv kommer jag aldrig att glömma henne som Marguerite vid en konsert av Berlioz' *Fausts fördömelse* på Concertgebouw i Amsterdam vid mitten av 80-talet. När hon med sin sköra gestalt kommunicerade till den bakersta bänkraden och förmedlade Margaretas utsatthet i "D'amour l'ardente flamme" var det som att man kunde ta på luften där emellan. Under det långa inätvända efterspelet grät såväl hon som publiken. En sann förtrollerska har gått ur tiden. ■|| Göran Gademan

## STEPHEN SONDHEIM 1930–2021

† Den amerikanske kompositören och textförfattaren **Stephen Sondheim** dog i november i en ålder av 91 år. Han var född i Connecticut och var känd för sina många nyskapande musikaler. Han inledde sin teaterkarriär med att skriva sångtexterna till Leonard Bernsteins megasuccé *West Side Story* 1957. Två år senare skrev han sångtexterna till Jule Styne's *Gypsy*, där Jerome Robbins svarade för både regi och koreografi.

Därefter kom Sondheim att verka som musikalkompositör med verk som *En kul grej hände på väg till Forum* (1962), som bygger på farsmaterial av Plautus, en författare i antikens Rom, *Company* (1970), som handlar om en ungarls relationer till gifta vänner, *Follies* (1971), *Sommarnattens leende* (1973) med Sverigepremiär året därpå på Stora Teatern i Göteborg, *Sweeney Todd* (1979), *Merrily We Roll Along* (1981), *Sunday in Park with George* (1984),



*Into the Woods* (1987) och *Assassins* (1990), som handlar om ett mord på en amerikansk president.

*Sommarnattens leende* har Ingmar Bergmans film som förlaga och det har också *Passion* (1994), som bygger på en film av den italienske regissören Ettore Scola. Den handlar om Fosca, som inte har begåvats med någon yttre skönhet men som har stora inre kvaliteter som människa. Sondheim använde gärna litet aparta förlagor till sina verk. Hans musik saknar ofta gnolvänliga melodier förutom "Send in the Clowns" ur *Sommarnattens leende*, som många populärartister har tolkat, bland andra Barbra Streisand.

Det är bara en handfull amerikanska tonsättare som stått för sina egna libretton. Förutom Sondheim kan nämnas Irving Berlin, Cole Porter, Frank Loesser och Jerry Herman.

Stephen Sondheim skrev även filmmusik, däribland till Warren Beattys *Reds* (1981) och *Dick Tracy* (1990). Flera av Sondheims verk har filmatiserats, som t.ex. *West Side Story*, *Gypsy*, *Sommarnattens leende*, *Sweeney Todd* och *Into the Woods*. Han svarade även för filmmanuset till *Döden går ombord* (1973) med James Mason och Raquel Welch i huvudrollerna.

Stephen Sondheim erhöll en mängd priser, bland annat Presidentens frihetsmedalj (2015), Laurence Olivier Award, National Medal of Arts och Pulitzerpriset för drama. Det är en titan som har gått ur tiden. Sondheim kom att förnya hela musikalgenren med sina egensinniga verk. ■|| Sören Tranberg



Foto: EPA Simela Pantantzzi

## MIKIS THEODORAKIS 1925–2021

† När Mikis Theodorakis avled i september 2021, 96 år gammal, utlyste grekiska regeringen tre dagars landssorg. Hans kropp placerades på lit-de-parade i Metropolitkatedralen i Aten där tusentals människor passerade förbi, mycket kända personer och helt vanliga medborgare.

En sådan hyllning har ingen annan operakompositör fått i modern tid. Men så var Mikis Theodorakis inte bara kompositör, med många års klassisk utbildning i Paris och Aten, utan också sitt lands kanske största kulturpersonlighet.

Mot slutet av sitt liv förklarade han att han kände sig oerhört nöjd. Han hade gjort allt han föresatt sig och det är en oerhörd internationell produktion vi talar om. Han var också invald i Helleniska parlamentet tre gånger och blev minister i en samlingsregering 1990–92.

När baletten *Zorba* framfördes på arenan i Verona i augusti 1988 gav han sig själv löftet att börja komponera klassiska verk igen. Och när Grekland undertecknat fördraget i Maastricht ansåg Theodorakis att han kunde avgå som minister; nu skulle han enbart ägna sig åt opera och symfonier.

Han har beskrivit detta som sin lyckligaste period. Fem år där han kunde komponera i lugn och ro. Han satt i sitt hem, en örnborg på en kulle mitt emot Akropolis och amfiteatern Herodes Atticus odeion, där flera av hans verk har spelats. Sofokles hade bott på samma kulle, påpekade Theodorakis. Han ville gärna känna den samhörigheten, för att nå den universella harmoni som hans operakompositioner skulle bidra till.

Mikis Theodorakis skrev fem verk för operan. Först kom *Dionysos Metamorfoser*, en opera buffa – eller snarare politisk satir – byggd på Kostas Karyotakis symboliska sekelskiftespoesi. Den sista var fredsoperan *Lysistrata*, ett beställningsverk som utgått från Aristofanes komedi och gjordes inför Kulturolympiaden när Aten var OS-värd 2004.

Hans egentliga operaproduktion utgörs av de tre lyriska tragedierna *Medea*, *Electra* och *Antigone*, tillägnade Verdi, Puccini och Bellini. I sina verk från 1960-talet har Theodorakis använt element av folkmusik, gregoriansk kyrkomusik, bysantinsk musik och rembetika, en turkiskt inspirerad populärmusik som utgick från Mindre Asien. Här har han gått tillbaka till sin klassiska skolning från Musikkonservatoriet i Aten.

Det gäller även librettona, skrivna av honom själv på dimotiki, modern grekiska. Referenserna till grekisk filosofi är många, inte minst till Aristoteles och redan i första akten i *Medea* finns citat från tre antika författare. Han kallade det ”en fri variation och en individuell läsning av grekisk historia”.

Nationaloperan i Aten kommer nu att ge de tre verken. Alltihop sammanfaller med firandet av Greklands befrielse för 200 år sedan, vilket inte är en slump. Planen var att sätta upp dem med Theodorakis själv, men så blev det alltså inte.

Mikis Theodorakis var en av de sista i den starka generation grekiska kulturskapare som steg fram efter andra världskriget. Giorgios Seferis, Theo Angelopoulos, Melina Mercouri, Odysseus Elytis, Dimitri Terzakis, Nikos Kazantzakis, Georges Moustaki ... . Precis som Theodorakis tolkade de den mörka, turbulenta, bittra grekiska efterkrigserfarenheten med det långa inbördeskriget, juntan, kampen för demokratin och de ständiga ekonomiska kriserna. ■ Ingvar von Malmberg



## PETER SCHÉLE

### 1945–2022

† Peter Schéle, som under närmare 30 år var verksam i Konserthusen i både Stockholm och Göteborg i roller som programredaktör, marknadschef och public affairs, har oväntat ryckts bort. Han var en lysande konferencier och föredragshållare, och sommaren 2013 var han sommarvärd i Sveriges Radio. Själv minns jag ett mycket fint samtal som han höll med förintelseöverlevaren Hédi Fried på Stora scenen i Stockholms Konserthus i samband med en konsert med musik av tonsättare som suttit internerade i koncentrationslägret Theresienstadt.

Peter Schéle var ett socialt geni med en mycket varm personlighet parat med stor omtänksamhet och kryddat med en mycket dräpelig humor. Han var både pedant och bohem på samma gång. Med sitt avväpnande sätt fick han människor som han träffade och intervjuade att öppna sig och berätta om sitt innersta. Han skapade relationer som var få förunnat – det gällde såväl framstående musiker som beslutsfattare. Allt med en kombination av virtuos retorik och stor nyfikenhet inför sina medmänniskor.

Han glömde aldrig en födelse- eller bemerkelsedag. Själv blev jag uppringd och väckt en tidig lördagsmorgon på en högst ojämn födelsedag. Det var bara att hålla masken, inte kunde man bli arg på Peter. Under åren 2004–11 var han suppleant i Tidskriften OPERAs styrelse. Och för att vara suppleant tog han stor del i styrelsearbetet och han kunde som få komma på lösningar när man kört fast i någon fråga. Under några år sponsrade SJ Tidskriften OPERAs musikalpris och där satt både Peter och jag med i juryn. Och det var alltid lika spännande och givande jurymöten när vi skulle utse årets musikalartist.

Själv glömmer jag aldrig en tågresa mellan Stockholm och Göteborg på väg till en begravning nästkommande dag. Jag sitter i tyst avdelning och dörrarna stängs, plötsligt hör jag Peters omisskännliga röst och konduktören säger: Här får man inte prata.

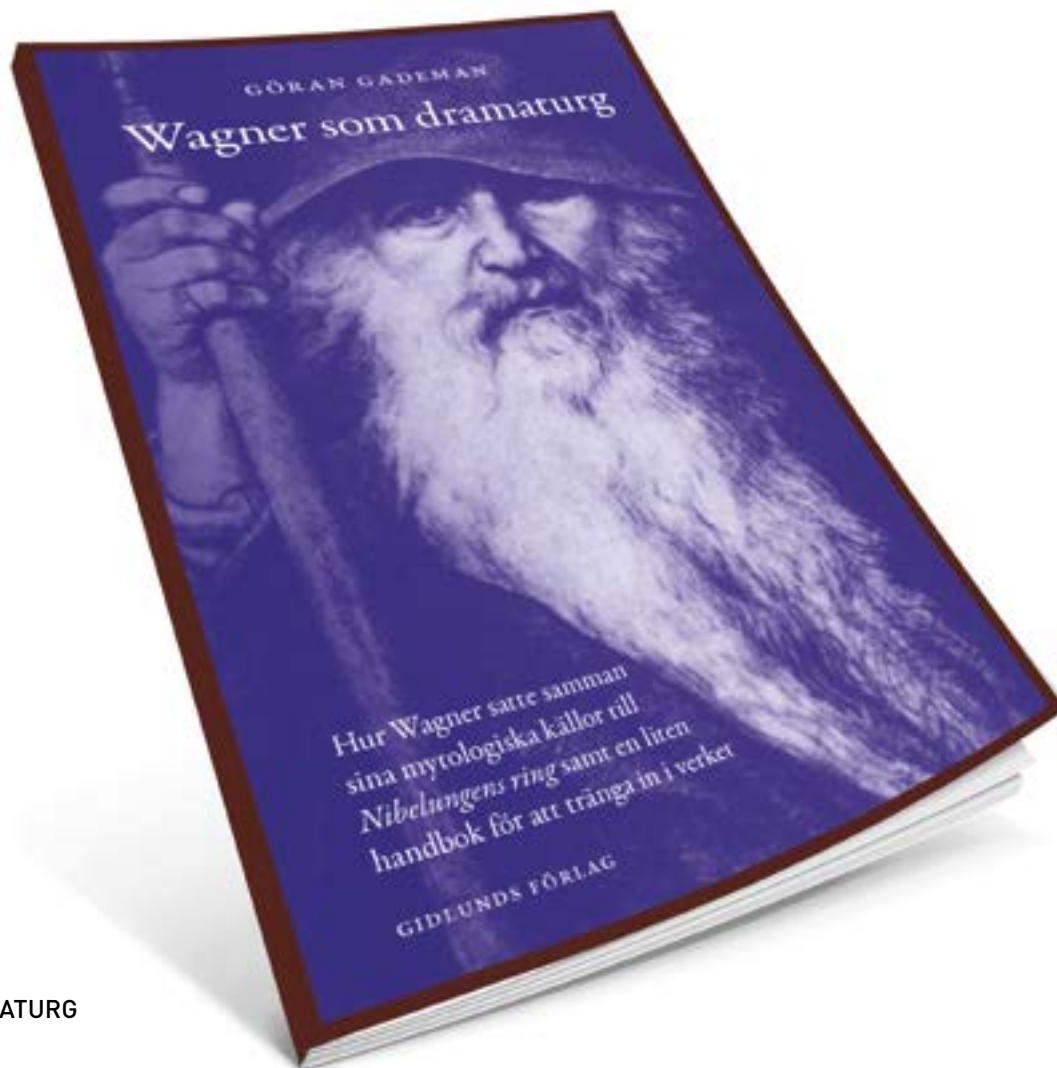
Foto: Jan-Claes Weedin



Ojdå, svarar Peter, som har platsen bredvid mig. ”Sören, vi sätter oss i restaurangvagnen i stället.” Och där satt vi och hade enormt roligt under resten av resan. Det finns fler sådana episoder med Peter som jag aldrig kommer att glömma. Likaså var han en fantastiskt generös och spirituellt middagsvärd, där han lyckades få sina gäster, som inte alltid kände varandra, att trivas.

Efter pensioneringen flyttade Peter tillbaka till Göteborg. Han var ordförande för Göteborgs Symfonikers Vänner och i den egenskapen intervjuade han bland andra Herbert Blomstedt drygt en vecka före sin bortgång. Peter Schéle blev 76 år. ■■

Sören Tranberg



## WAGNER SOM DRAMATURG

Göran Gademán

Gidlunds förlag

Tallinn 2021 [118 s.]

ISBN 978-91-7844-465-6

Inför Göteborgsoperans premiär på Richard Wagners *Ragnarök* i december 2021 har operans egen dramaturg, **Göran Gademán**, skrivit en förträfflig liten skrift med titeln *Wagner som dramaturg*. Undertiteln förefaller att motsäga övertiteln genom att precisera ämnet till "Hur Wagner satte samman sina mytologiska källor till *Nibelungens ring* samt en liten handbok för att tränga in i verket". Källstudier är ju inte dramaturgi, kan man tycka.

Men just i det här fallet är det viktigt att veta något om Wagners fornnordiska och forngermanska källor för att förstå hur han som dramaturg bygger upp *Ringens* operor. Dessa källor – framför allt *Den poetiska Eddan*, Snorre Sturlasons *Edda*, *Völsungasagan* och det tyska nationaleposet *Nibelungenlied* – hörde förr i världen till allmänbildningen men är numera sorgligt bortglömda. På tyska och engelska skrivs visserligen fortfarande lärda och allmänbildande skrifter om Wagners hantering av germansk mytologi, men på svenska har ingenting motsvarande skrivits sedan göteborgaren Albert Ulrik Bååth i 1900-talets början skrev sitt stora

verk *Wagners sagor* i fem tjocka volymer. Gademans handledning är därför ytterst välkommen. Till skillnad från Bååth klarar han uppdraget på 118 lättlästa och välskrivna sidor.

Först berättar han om Wagners karriär som operakompositör och dröm om att skapa ett allkonstverk av olika konstarter med tysk nationell tematik, som han efterhand upptäcker i den fornnordiska mytologin. Kortfattat redogörs för var och en av de mytologiska huvudkällorna och hur Wagner, understödd av den svärmiske kung Ludvig II av Bayern, arbetar med att stöpa samman deras innehåll till en dramatisk tetralogi i stil med de grekiska tragödnerna, samtidigt som hans privatliv blir alltmer tilltraslat och färgar av sig på hans skapelse.

Texten i *Ringens* fyra operor – *Rhenguldet*, *Valkyrian*, *Siegfried* och *Ragnarök* – genomgås därefter med sikte på hur Wagner för egna ideologiska syften omvandlat myterna till ett väldigt världsdrama om kärlekens och det självupppoffrande hjältemodets kamp mot guldets onda lockelse. De viktigaste



mytologiska gestalterna – gudar, rhendöttrar, valkyrior, jättar, nibelungar och människor – presenteras och deras funktion i världsordningen klargörs. Särskilt uppehåller sig Gademan vid de centrala rollerna: Valhalls vankelmodige herre Wotan, den heroiska valkyrian Brünnhilde, de mänskliga hjältarna Siegmund och Siegfried samt underjordens guldgirige härskare, nibelungen Alberich och hans son Hagen.

Efter textgenomgången följer en redogörelse för Wagners musikaliska ledmotivteknik med enkla notillustrationer av de viktigaste ledmotiven. Därefter kommer bokens längsta och mest underhållande avdelning som handlar om själva uppförandet av *Ringens* under Wagners tid och senare, dels i Bayreuth, dels i Sverige, ända fram till i dag. Gademan visar roligt hur 1800-talets föreställningar präglas av en vikingaromantik som belamrar scenen med hornprydda hjälmar och andra vittnesbörd om pompös nationalism. I nazitidens Tyskland blir sådana uppsättningar direkt vederstyggliga. Efter andra världskriget växer det dock i Bayreuth fram modernare och mindre "germansk" estetik, som arbetar

med en abstrakt scenografi och därigenom understryker tidlöst existentiella värden snarare än tysk nationalism.

Enligt Gademan ligger den sortens uppsättningar, som numera dominerar även i Sverige, egentligen ganska nära Wagners ursprungliga intentioner. Den saken kan nog diskuteras. Wagner var förvisso en genial nyskapare och en revolutionär inom operakonsten, men modern var han trots allt inte och hans germanska ideologi är i dag hopplöst föråldrad.

Däremot visar Göran Gademan hur man kan få ännu större glädje av *Ringens* fantastiska operakonst om man sätter sig in i dess historiska förutsättningar.

Sist i boken följer ett kapitel om cd- och dvd-inspelningar plus bilagor i form av rollistor och handlingsreferat. Allt mycket användbart. ■ Lars Lönnroth



## I VÄNTAN PÅ RÄVEN – KJERSTIN DELLERT PÅ LIVETS SCENER

Catarina Ericson-Roos  
Carlsson Bokförlag  
Stockholm 2021 [358 s.]  
ISBN 978 91 8906 383 9

**Kjerstin Dellert!** En sångerska, modig i sin tid, som bröt mot konventionerna och bilden av operasångare. Man kan också kalla henne en folkbildare som mötte en stor publik utanför den vid Operan på Gustav Adolfs torg i Stockholm.

Knappast någon annan svensk operasångare, Jussi Björling inkluderad, torde varit så omskriven i sin samtid. Förhållandet med pressen hade sin egen dynamik, man både recenserade hennes framträdanden och skvallrigt rapporterade man om hennes privatliv. Så småningom behärskar Dellert strängarna och blev alltmer fingerfärdig att dra nytta av mediernas intresse, inte minst för att dra uppmärksamhet

till sitt livsprojekt att återuppväcka Confidencen Ulriksdals slottsteater och ställa Stockholms andra (och första) rokokoteater på benen.

Dellert berättade själv om sitt liv i sin självbiografi *I förtroende* (Bonniers, 2000), men det hindrar inte att en ny biografi fyller sin roll, särskilt som den är väl researchad och skriven som här.

Källmaterialet är alltid avgörande för kvaliteten på en biografi. Här vilar framställningen till stor del på Dellerts egna memoarer (som samtidigt får sina välbehövlige korrigeringar av författaren). Nogsamt sparade pressklipp – sångerskan var noga med dessa – vittnar om mångsidigheten och tempot i alla dessa framträdanden runtom i Sverige. Någon karriär utomlands blev det inte. Trots längtan till de stora scenerna fick Dellert konstatera att hennes förankring fanns hos den svenska publiken. Författaren har även haft tillgång till dagboksanteckningar som även de måste tas med en nypa salt



vad gäller fakta. Men de visar den andra sidan av myntet – den genomreflekterande och ofta tvivlande människan vid sidan av scenen. Att tillskanska sig och bibehålla en sådan stark persona i offentligheten kostar på och man förstår vikten av att kunna dra sig undan i sitt privatliv och fylla på med energi i form av läsning och umgänge med djur och natur.

Längs sin långa karriär – framför allt som operasångerska – blev Kjerstin Dellert ofta ifrågasatt, inte av publiken utan av pressen. Under en stor del av 1950-talet föremål för taskiga recensioner med inte så lite sexism. Den mer sakliga kritiken sköt in sig på konsekvenserna av att så hårt och intensivt exponera rösten i olika genrer, vilket minskade hennes röstliga räckvidd i de större sopranrollerna.

Den som själv vill uppleva Dellerts förmåga att fånga sin publik och spela på sitt artistiska register behöver inte leta länge. Det räcker med YouTube och SVT Play för att se hur kongenialt hon fungerade framför kameran – även i sällskap med en av sina ”konkurrenter”, Elisabeth Söderström i *Prima primadonnor*.

De ständiga hänvisningarna i memoarerna och även i biografen till att Dellert ofta blev förbigången riskerar ibland att motverka sitt syfte. Visst, när det gäller fördelningen av operaroller och gästspel fanns de ju där, kollegorna som helt enkelt var bättre i vissa roller och även gjorde grandiosa internationella karriärer. Men i mångsidighet, folkbildning och inte minst publikens kärlek står Kjerstin Dellert i sin egen klass utan nämnvärda konkurrenter. Gott så, kan man tycka!

Lägg därtill entreprenörskapet som Dellert lägger i dagen när hon återuppväcker Confidencen och utifrån skrala förutsättningar bygger upp en fullödig föreställningsverksamhet. En gärning som gjort att hon förevigats – åtminstone för några generationer framåt. Fingerfärdigheten som hon besitter i att nätverka bland både finansiärer och artister för att få ihop säsong efter säsong hade en energi som lever vidare. Och

visst fick hon stor erkänsla för detta från både stiftelser och medaljerande sällskap, även om det bara i viss mån kunde kompensera för den uteblivna utnämningen till hovsångerska, hennes hyllning till ”ljuva Carl Gustaf” till trots ...

Som ung garderobiär och statist på Operan gavs jag själv ofta möjlighet att uppleva Dellert under 1970-talet. I *Jenöfa*, *Valkyrian* eller *Besök av en dam* gjorde hon förvisso mindre roller men ändå pregnanta nog att fastna i minnet. Bra då att författaren även intervjuat några som var publik redan under 1950- och 60-talen och som förmedlar bilden av en sångerska som väl inte tillhörde de främsta men som aldrig lämnade åskådaren likgiltig. Dellerts kolleger ger talande snapshots av hennes förmåga att utmana konvensen och ställa till en och annan kontrovers, men också av en genombussig och omtänksam kollega som inte bangade för att handfast hjälpa till där det behövdes.

En sak irriterar lite med boken, bortsett från några smärre korrekturfel. Man hade kunnat fördela illustrationerna lite bättre. Det blir lite trist när man här och där läser utförliga beskrivningar av foton utan att kunna betrakta dessa. Även omslaget hade kunnat förbättras, huvudpersonen spelar närmast en biroll.

Men detta hindrar inte intrycket av den kulturgärning som Trygve Carlsson utför med att ge ut biografier om dessa sångare som präglade bilden av Stockholmsoperan under ett par decennier.

Enligt uppgift står en biografi om Ragnar Ulfung på tur – vågar man även hoppas på att Kerstin Meyer får sin, en av våra verkliga storheter internationellt och ständigt verksam i uruppföranden världen runt. ■ Alexander Husebye

# avlyssnat



## MONIUSZKO: HALKA (urversionen 1848)

*Borys, Rubis, Szumski, Balka, Bienkiewicz, Opaska. Capella Cracoviensis med kör/Adamus*  
Deutsche Harmonia Mundi  
19439900642 [2 CD]

**Distr:** Naxos



## MONIUSZKO: HALKA

*Sutowicz, Molendowska, Goliński, Korpik, Wilczyńska-Goś, Konieczek.*  
*Poznań Opera House Orchestra and Chorus/Chmura*  
Naxos 8.660485-86 [2 CD]

**Distr:** Naxos

När jag skrev min operahistoria mötte jag en eftermiddag min polska granne i trapphuset. Hon frågade till vilket verk jag hade hunnit, och när jag svarade **Stanisław Moniuszkos** *Halka* så började hon genast sjunga glatt på en av den operans kördanser, med text och allt. Med tanke på att hon då bott i Sverige över 70 år visar det hur djupt en nationalopera av det slaget sitter i medvetandet – åtminstone för en normalbildad polack, eller för all del tjeck eller ungrare. Jag tror väl inte en enda svensk skulle kunna tralla något ur en svensk opera; knappt ens Danslek ur Peterson-Bergers *Ran*.

Men nationalopera blev det inte riktigt meddetsamma för Moniuszko och hans *Halka* då urpremiären i Vilnius 1848 knappast blev någon framgång. Till Warszawapremiären tio år senare hade han utökat verket betydligt med mängder av danser (en av dem sjöng alltså min granne), men också större anlagda ensembler – faktum är att urversionen från Vilnius är 40 minuter kortare och med sin 1 timme och 20 minuters effektiv speltid känns den i jämförelse som en torso eller en

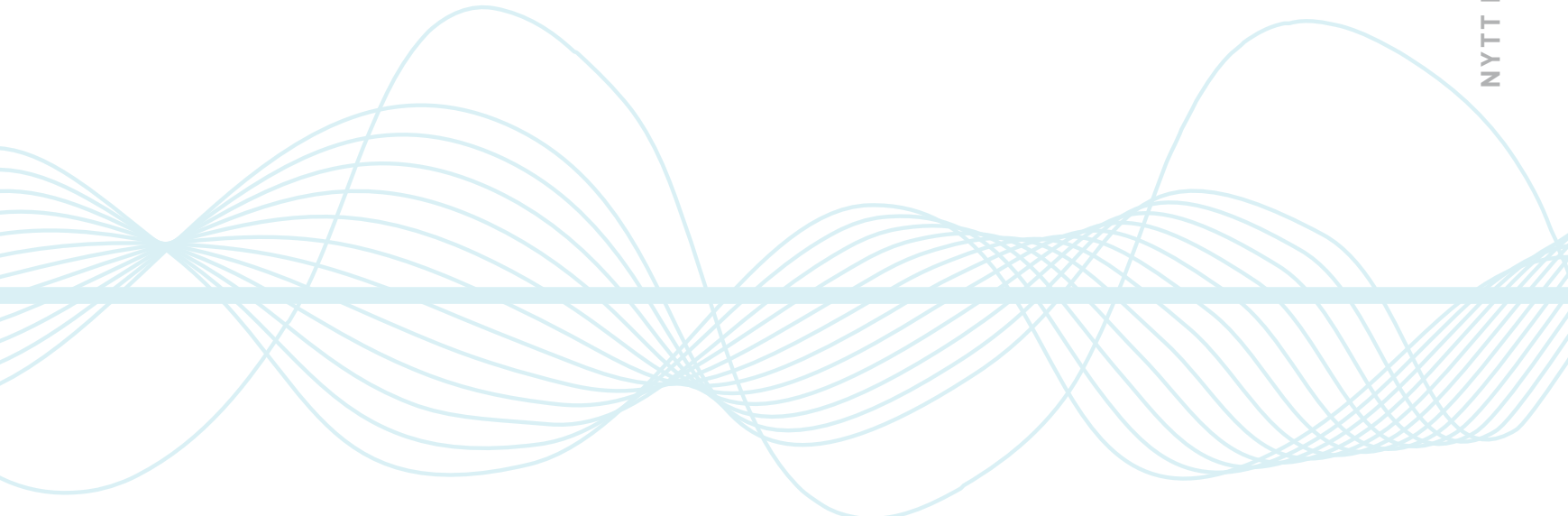
liten skiss. Librettisten **Włodzimierz Wolski** gick också från två till fyra akter i det utökade librettot.

Länge var det cpo:s inspelning från 1986 från Teatr Wielki i Warszawa som gällde, med Barbara Zagórzanka och Wiesław Ochman i huvudrollerna. Men nu har det plötsligt kommit två nya inspelningar, varav Deutsche Harmonia Mundi har valt att ge ut urversionen. Där har man också valt att spela den med tidstroga instrument från 1800-talet med orkestern Capella Cracoviensis under **Jan Tomasz Adamus**. I enlighet med den mjukare, pastellartade klangen har man också valt att ha en liten kör om enbart 16 personer, två "dubbellådor" som man säger i körsammanhang. Den inspelningen är gjord i Kraków 2019, medan Naxosinspelningen bygger på ett framförande samma år vid operan i Poznań under dess dåvarande konstnärlige ledare **Gabriel Chmura** som dirigent. Dessvärre gick han bort året därpå.

Operans handling känns igen från många nationalromantiska operor från samma tid: där finns både det nationella upproret, längtan efter självständighet men också det sociala upproret mot det högre ståndets me-too-fasoner. Visst har librettisten sneprat mot Aubers *Den stumma från Portici*, vars handling nästan är identisk och som orsakade ett självständighetsuppror i Bryssel. Men det finns också beröringspunkter med *Halkas* ungerska motsvarighet, Erkels *Bank bán* till exempel. Trots åtskilliga självständighetsuppror under hela 1800-talet i Polen är de sidorna relativt nertonade hos Moniuszko. Det var nog tillräckligt med alla de folkligt inhemska danserna mazurka, dumky, etc. som bidrog till den enorma publiksuccén vid den andra premiären.

I stället vässas i handlingen den sociala klasskonflikten: bondflickan Halka (sopran) har förförts av adelsmannen Janusz (baryton) och till och med fött hans barn, tills han i stället ska gifta sig inom sitt stånd och övergett henne. Tenorrollen Jontek som varit Halkas ungdomskärlek blir snarast hennes





förstående vän och vapendragare, trots sina kluvna känslor. Längst når Moniuszko i den långa slutscenen, då Halka i en obligatorisk vansinnesscen hör orgeln och körsången inifrån kyrkan vid Janusz' vigsel och till sist kastar sig i floden med sitt barn i famnen. Hennes långa kantilenor i den gripande cavatinan visar att Moniuszko studerat sin Bellini.

Om man inte hört *Halka* förut, är den fullständiga versionen ett självklart förstahandsval. Det hjälper inte att man som i Deutsche Harmonia Mundis cd-häfte argumenterar för att urversionen har en tajtare dramaturgi – det senare resultatet blev ändå mycket mer varierat och färgstarkt. Jan Tomasz Adamus tolkning med den tidstrogna orkestern är bara intressant men knappast mer, för den pastellfärgade mjukheten blir till sist för enahanda. Den lilla kören blir för spretig, hur vackra röster det än är – man hör dem nästan individuellt. Gabriel Chmura i spetsen för Poznańs operaorkester har en betydligt vassare dramatik, färgrikedom och ordentlig stuns i danserna som vi alltså inte ens får höra hos Deutsche Harmonia Mundi. Kören där ger också ett betydligt mer massivt intryck.

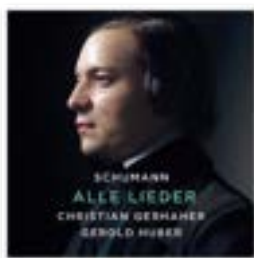
Inför sopranerna som Halka är jag kluven: helt klart krävs en lyrisk-dramatisk sopran med både lyriska linjer och också kraftfulla utbrott samt rejäla höjdtoner. **Natalia Rubis** på Deutsche Harmonia Mundi är helt klart åt det lyriska hållet, skönklingande men i mitt tycke med alldeles för spinkig röst för partiet. **Magdalena Molendowska** på Naxos är mer dramatisk, med rösten förankrad i ett magnifikt, snyggt mellanläge och djup – men hennes höjdtoner blir oftast alldeles för flacka och forcerade. En höjdtön i första akten är så misslyckad att hon borde ha fått retuschera den.

Bäst är de två herrarna på Naxosinspelningen: **Łukasz Golińskis** mörkklingande baryton ger en otäck försåtlighet åt den svekfulle Janusz – Stockholmsspubliken har kunnat uppleva honom både som Scarpia och som Kung Roger i Szyma-

nowskis opera. **Dominik Sutowicz** som Jontek har en härlig desperation och bett i sina dramatiska tenorutbrott, parat med fin skönsång i den inåtvända arian som inleder fjärde akten. **Sebastian Szumski** (Janusz) och **Przemysław Borys** (Jontek) på Deutsche Harmonia Mundi är bägge utmärkta, men griper inte tag på samma sätt – det saknas personlighet.

Så det visade sig att det blev den gamla cpo-inspelningen, stunsigt dirigerad av Robert Satanowski som fortfarande gäller trots dessa pigga nytillskott. Barbara Zagórzanka i titelrollen ligger skyhögt över de två andra sopranerna. Men om man ska välja mellan de två nya blir det definitivt Naxos – både för den mer fullständiga versionen men även för helheten. ■■ Göran Gademan

# avlyssnat



## ROBERT SCHUMANN: SAMTLIGA SÅNGER

*Christian Gerhaher, baryton, Camilla Tilling, Julia Kleiter, Sibylla Rubens, Christina Landshamer, Anett Fritsch, Stefanie Irányi, sopraner, Wiebke Lehmkuhl, alt, Martin Mitternutzner, tenor. Gerold Huber, piano*  
Sony 19439780112 [11 CD]

**Distr:** Sony Classical

I en box med elva cd har **Christian Gerhaher** tillsammans med sin ständige pianist **Gerold Huber** samlat **Robert Schumanns** samtliga sånger, 297 stycken. Gerhaher har då räknat bort de trevande ungdomsförsöken och kastar sig direkt in i det formidabla "liedåret" 1840, då Clara till slut kom loss från sin tyranniske far, så att hon och Robert äntligen kunde gifta sig. Det utlöste en enorm produktivitet hos Robert, hela 181 sånger under ett och samma år. Därav alla de mest kända och älskade. Sedan dröjde det tio år, innan han återvände till liedformen och skrev ytterligare ett drygt hundratal. Dessa är ofta inte lika anslående som underverken från 1840 men många av dem subtila och oerhört vackra, om man lyssnar med öppna öron.

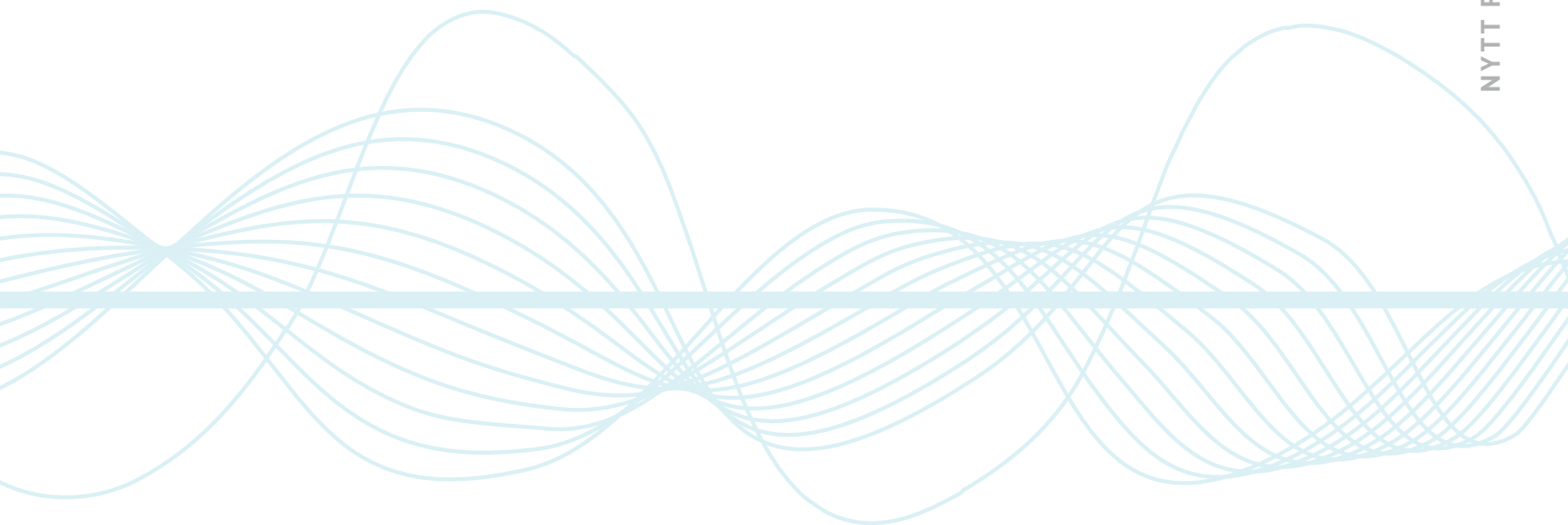
Gerhaher sjunger huvudparten av sångerna själv, men några är bara tänkbara för kvinnliga röster, och där har han

hämtat ypperlig hjälp från flera håll. På en cd, huvudsakligen med Myrthensångerna, som tidigare utgivits separat, gör **Camilla Tilling** en underbart fin insats. En central och mycket älskad sångcykel som *Frauenliebe und Leben* sjungs med mycken värme av **Julia Kleiter**. Några mer lättsamma sånger är flerstämmiga eller i duettform.

Här ska inte detta väldiga ymnighetshorn av sånger kommenteras i detalj, men det finns en stor enhetlighet i Schumanns liedskapande. Man kan om man så vill koka ner hans sånger till två motivkretsar som alla sånger kretsar kring: *Liebe* och *Wald* eller snarare det mycket tyskromantiska ordet *Waldeinsamkeit*. När det inte handlar om kärlek, vilket det förstås ofta gör, dras Schumann ständigt till dikter där diktaren ensam går runt i skogen och filosoferar vemodigt drömmande. Sedan finns också Schumanns helt unika affinitet med Heinrich Heine, som han tonsatt otaliga dikter av. Den speciella kombinationen av äktromantiskt uttryck och en underskruvat ironisk ton hos Heine har ingen annan funnit så idiomatiskt musikaliska uttryck för som Schumann. *Dichterliebe* är det bästa exemplet, men det finns många fler.

Schumann utgav sällan sina sånger en och en utan i form av "Liederkreise" eller helt enkelt som "Romanzen und Balladen", op.53 eller "Lieder und Gesänge", op.27. Gerhaher, som skrivit skivkommentarerna själv, har satt sig i sinnet att tolka alla dessa många opus med enstaka sånger som ett slags





genomtänkta cykler. Alla hans kommentarer går ut på att försöka påvisa sådana samband mellan sångerna inom varje separat opus.

Naturligtvis borde jag böja mig för Gerhahers expertis, men dessvärre kan jag sällan följa honom i detta. Hur mycket han än lyfter fram "samband" upplever jag de skilda sånger som råkar ha samma opus som just separata sånger. Samtidigt binds de förstås alltid ihop av Schumanns utpräglat personliga tonspråk. Gerhaher kunde hellre ha kommenterat sångerna med ett bredare perspektiv, så som t.ex. hans förebild Dietrich Fischer-Dieskau gör i sina så givande texter om Schuberts och Hugo Wolfs sånger.

Det är också visserligen sant att man har betydligt större utbyte av Schumanns sånger om man hyggligt förstår tyska, men att som Gerhaher (och skivbolaget) anse att de dikter Schumann tonsätter endast behöver återges på originalspråket utan översättningar ens till engelska i texthäftet är rent arrogant.

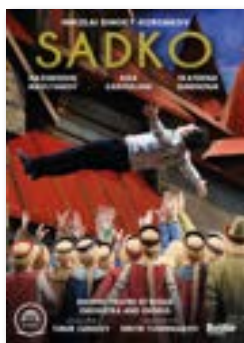
Som liedinterpret jämförs Christian Gerhaher ständigt med Dietrich Fischer-Dieskau, och med all rätt, de har många likheter i rösttimbre och i förmåga att utvinna de subtilaste detaljer i både text och musik. Men det finns också många stora skillnader mellan de två. Medan Dieskau förvandlar sångerna till små dramer är Gerhaher mer instrumentell och introvert. Men hans precision och perfektion är rent maka-

lös. Ibland kan man sakna åtminstone en liten darrning på rösten, som avslöjar ett aktivt eget känslöengagemang, men nej det finns inte en ton på dessa elva skivor som inte är balanserad och behärskad – men alltid utsökt vackert och intelligent utformad.

Sist men inte minst är Gerold Hubers insats närmast sensationellt bra. Han artikulerar pianostämman i samtliga sånger med en osviklig känsla för balans, klang och expressivitet. Lyssna bara på honom i den sista lilla sången "Frühlingsnacht" i *Liederkreis*, op.39!

Jag förstår att många drar sig för att investera i hela den här boxen, så jag hoppas att de elva skivorna också kommer att ges ut separat. :|| Lennart Bromander

# dvd-tips



## RIMSKIJ-KORSAKOV: SADKO

*Mavlyanov, Garifullina, Semenchuk, m.fl. State Academic Bolshoi Theatre of Russia Orchestra and Chorus/ Zangiev*

### Regi och scenografi:

Dmitri Tcherniakov

**Kostym:** Elena Zaitseva

**BelAir Classics 188** [2 DVD]

**Distr:** Naxos


Såg ni den ryska koloratursopranen **Aida Garifullinas** konsert från Teatro Colón, som repriserades i SVT under Trettonhelgen? En så ung röstbegåvning med ett sådant artisteri väckte sannerligen mersmak, och lyckligtvis fick Garifullina tidigt ett exklusivkontrakt med Universal Records. Trots den tynande tillvaron för cd-industrin finns hon alltså på flera inspelningar, även på ett par dvd:er för BelAir Media. Den sistnämnda har gett ut en upptagning från Bolsjojteatern i Moskva av **Nikolaj Rimskij-Korsakovs** förtrollande sagoopera *Sadko* från 1897. Denna premiär ägde rum i februari 2020, alltså kort före pandemins utbrott, i regi av en av de hetaste regissörerna på den internationella operahimlen just nu: **Dmitri Tcherniakov**, av slutapplåden att döma mycket populär i sin hemstad.

Som ofta inleder Tcherniakov med en kort film i tystnad som ger nyckeln till hela regikonceptet – vi får se de tre huvudrollssångarna nästan privat, när de ska gå in i historien om Sadko under närmast dokusåpaliknande omständigheter.

Tenoren **Nazhmiddin Mavlyanov** i titelrollen säger sig föredra riktiga hjältehistorier men vägrar att svara på hur han har det med kvinnor, medan mezzon **Ekaterina Semenchuk** som Sadkos hustru Lubava vill veta varför hon aldrig lyckas få något förhållande att räcka mer än några månader.

Aida Garifullina som sjöjungfrun Volkhova säger sig ha fått uppdraget på rekommendation och förväntar sig stora framgångar. När hon sedan anländer i sin första scen i elegant dräkt och rullväska är det som att det är Garifullina själv som anländer mellan sina olika internationella sånguppdrag. Snabbt ombyte till sjöjungfru och resten av föreställningen framträder hon barfota i fladdrande slöjklänning. Hon far som en virvelvind och mot sista scenen blir det ren balett, om än inte på tåspets. Med sin charmerande utstrålning och ljuvligt kristallklara röst, där högsta höjden har en kittlande rondör, tar hon naturligtvis Moskvapubliken med storm och förtrollar alldeles den stackars Sadko. I sin långa inåtvända vaggvisa mot slutet lämnar hon Sadko för att bli förvandlad till floden Volkhov. Hon tar på sig sin resdräkt igen, försvinner långsamt med sin rullväska och lämnar över Sadko till dennes hustru.

Just detta sistnämnda är kanske det som inte håller i Tcherniakovs annars glasklara koncept, för nog borde skillnaden mellan de världarna vara något större och djupare än så? Annars är idén ypperlig, då clashen mellan den realistiska verkligheten och den övernaturliga sagovärlden hos Rimskij-Korsakov annars låter sig översättas till vår tillvaro i dag, då kändisskap trollas fram på nätet och i dokusåpor – en



fantasivärld som på sätt och vis inte existerar, men ändå gör den det. Sadko är en fattig balladsångare och sjöman som hånas av befolkningen i Novgorod. Men han tar en gruvlig revansch genom sagoriket i sjöjungfruns förtrollade värld. Näst sista bilden, under vattnet, blir en orgie i smaklösheter med marint tema.

Fast det intressanta är att Tcherniakov har utgått från sex olika scenbilder från originaluppsättningar av *Sadko* i Moskva, S:t Petersburg och London mellan åren 1901–49. Så tycks det även med kostymerna i **Elena Zaitsevas** gestaltning. Det är enbart de tre huvudrollerna som bär privata kostymer från i dag, och de kliver in i den historiserande bildvärlden. Denna värld låter Tcherniakov i sin personregi alltmer ruskas om. Särskilt Sadko själv, Nazhmiddin Mavlyanov, har ett våldsamt utspel som ibland kan bli tröttande när han eggas massorna och liksom konstruerar de olika avsnitten – till exempel de berömda visorna för de utländska köpmännen: den nordiske (basen **Dmitrij Ulyanov**), den indiske (tenoren **Alexey Neklyudov**) och den venetianske (barytonen **Andrej Zhilikhovskij**), alla lika utmärkt sjungna.

Mavlyanov som Sadko vinner ändå respekt då han går på högvarv i scen efter scen i denna opera som har mer än tre timmars effektiv speltid. I detta mycket krävande parti må det vara ursäktligt att han går på fölgarna strax innan paus. Annars är det damernas kväll, förutom Garifullina gör Ekaterina Semenchuk en mycket stark insats som Sadkos hustru, med praktfull och imposant mezzo och stark scennärvaro.

Fjärran från den klichéartade offergestaltningen blir hon dokusåpans självklara vinnare då hon sätter på sig solglasögonen igen i applådtacket.

Dirigenten **Timur Zangiev** leder Bolsjojteaterns orkester utan större effektsökeri. Precisionen är god, men kanske hade man önskat sig ett litet vassare utspel i Rimskij-Korsakovs förtrollande klanger. Avslutningsvis måste det ha varit härligt att höra Bolsjojs magnifika kör på plats – en ren lyx att få höra en operakör med över 80 medlemmar.

Så till Aida Garifullinas solorecital på cd, som kom redan 2015. Då hade sångerskan efter utbildning i Nürnberg och Wien vunnit sångartävlingen Operalia och precis fått kontrakt som fast ensemblemedlem vid Wiener Staatsoper. Decca lanserade henne här tillsammans med Wiens radioorkester under **Cornelius Meister**. De två första spåren är franska medan resten är rysk repertoar. Ett sympatiskt album, som till skillnad från tv-konserten i Buenos Aires inte enbart innehåller standardnummer. I stället presenterar det sångerskan på sin mammas gata i såväl operaarior som sånger; till de sistnämnda hör en utsökt tatarisk folkvisa (Garifullina är från Kazan). I de inledande Julias valsaria hos Gounod och Klockarian ur Delibes *Lakmé* visar hon fin stilkänsla och perfekt franska, även om de allra högsta tonerna i Klockarian är precis inom räckhåll. Något förvånande, eftersom den högsta höjden annars har sådan lätthet och rondör.

Enormt gripande är flera av de ryska operaariorna, där Garifullina pekar på att den här operarepertoaren är långt



ifrån stabbiga dramatiska sopranarior. Marias inåtvända vaggvisa ur Tjajkovskijs *Mazeppa* är knappast en sådan, där hjäl-tinnan vaggar sin döde älskade till ro. Inte minst Rimskij-Korsakov skrev ju ofta för hög lyrisk sopran, och inte sällan med koloratur. Ur den redan nämnda *Sadko* väljer hon dock att sjunga den indiske köpmannens sång. Inte sämre för det, även om det annars varit ett paradnummer för tenorer som Jussi Björling och Nicolai Gedda.

Till höjdpunkterna hör drottning Shemakhas förföriska slingor ur *Guldtuppen*, där hon hörbart i "Hymn till solen" lindar den handfallne kung Dodon runt sitt lillfinger. Men allra mest imponerar Garifullina i de inåtvända numren, där hon med sin frasering verkligen får tiden att stå still. Dit hör några av Tjajkovskijs och Rachmaninovs sånger som här har orkestrerats, till exempel den sistnämndes "Syrener" och "Vokalis". Det hela avslutas med den populära "Midnatt i Moskva" av Soloviev-Sodyo, med balalajkor och allt. Cornelius Meister leder Wiens radioorkester och är följsam in i minsta nyans och rubato. Med andra ord, en mycket imponerande debutskiva som varmt anbefalles. ■ Göran Gademan

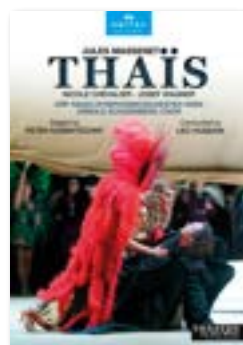


#### AIDA GARIFULLINA

*Aida Garifullina, sopran*  
ORF Radio-Symphonieorchester  
Wien/Meister

**Decca 478 8305** [1 CD]

**Distr:** Universal



#### MASSENET: THAÏS

*Chevalier, Wagner, Saccà,  
Lippo, Vinnik, m.fl. ORF Radio-  
Symphonieorchester Wien, Arnold  
Schoenberg Choir/Hussain*

**Regi:** Peter Konwitschny

**Scenografi och kostym:**

Johannes Leiacker

**C Major 804908** [1 DVD]

**Distr:** Naxos

**Peter Konwitschnys** *Thaïs* för Theater an der Wien levererar en serie vackra tavlor. Uppsättningens stora behållning är de tillfällen handlingen stannar upp och låter musiken ta plats, medan **Johannes Leiackers** scenografi blir stillbildens ram. Filmteamet bakom denna dvd är premiärens enda publik, och tursamt nog fungerar de minimalistiska men kontrastrika scenrummen väl för video. Även kören och orkestern under ledning av **Leo Hussain** gör produktionen sevärd, och huvudrollsinnehavarna **Nicole Chevalier** (Thaïs) och **Josef Wagner** (Athanaël) står för fina sånginsatser trots en del kämpande med höjdtönen.

Inledningsvis möter vi munksällskapet med Athanaël i spetsen, klädda i mörka vingprydda rockar som för tankarna till prästerna i Norman Jewisons musikalfilm *Jesus Christ Superstar* från 1973. Athanaël, som har hög status för sina visioner och nära kontakt med Gud, har i en dröm fått återse Thaïs, en välkänd kurtisan som han mött i sin ungdom i Alexandria. Han beger till staden för att omvända Thaïs till ett kristet leverne. Här är Alexandria en paparazzifylld Victoria's Secret catwalk, som på temat *Jesus Christ Superstar* för tankarna till Herodes palats med plymer och show girls. Thaïs är festens stjärna men är full av tvivel och dödsrädsla.

Hon tröstar sig med kokain och glittrande champagne. Så här långt skulle Athanaël kunna ses som en Judaskaraktär, beredd att skydda den missförstådda Jesusgestalten Thaïs. Men det tar en tvär vändning.

Librettot bygger på hur Athanaëls och Thaïs uppstådda kärlek till varandra leder till ett skifte, där Athanaël omvärderar sin tro och Thaïs bokstavligen förvandlas från hora till madonna. Temat är svårt att översätta till nutid, men det hade kunnat göras bättre än det obegripliga stockholmsyndrom som **Peter Konwitschny** skissat fram på Theater an der Wien.

Läsarten raderar det avgörande känslomässiga mötet mellan Thaïs och Athanaël, och inte minst hennes centrala meditation över sin tro. Här sker det i direkt anslutning till ett sexuellt övergrepp där Thaïs ber för sitt liv. Hon lämnar Alexandria med sin förövare som hejdlöst avfyrar pistolskott, inte minst i ursinne mot Eros. Ett av få regival som faktiskt fördjupar historien är att Eros, i librettot en staty, här får fysisk form med en dubblerande funktion som Thaïs och Nicias son.

Athanaëls uppvidna raseri saknar underbyggnad. Med bearbetning skulle Athanaël kunnat gestaltas som en medveten antagonist, vilken utnyttjar sin ställning i munkesällskapet för att söka upp Thaïs. Men oavsett blir den ömsesidiga kärlek som levereras från librettot oförståelig med Athanaël som sexualbrottsling och mördare.

Effektsökeri överskuggar historien och till slut även musiken. Vi lämnas med en död hjältinga, och en förövare som inte uttrycker någon ånger för de verkliga brotten. ::||

Sara Norrback Carlsson



**BRITTEN:**  
**THE TURN OF THE SCREW**

*Lois, Murray, Jemison, Rand, Roberts, Chiejina. Sinfonia of London/Wilson*

**Regi och scenografi:** Selina Cadell och Eliza Thompson

**Chandos Chan 5290** [1 DVD]

**Distr:** Naxos

Opera Glass Works är en operagrupp som startade 2017 i Wilton's

Music Hall, en före detta pub- och music hall-byggnad av anse- nliga dimensioner i hjärtat av det gamla East End i London. Numera är byggnaden kulturminnesmärkt som en av få be- varade rester av 1800-talets livaktiga music hall-kultur. Grup- pen skapades av **Selina Cadell** och **Eliza Thompson** och avsikten var att skapa opera i ett annorlunda intimare utrym- me, där man befinner sig i närkontakt med publiken, och där hela apparaten, även sångare, tekniker och orkester inklude- ras i hela produktionen.

I mars 2020 var man färdig att visa **Benjamin Britten**s mästerliga kammaropera *The Turn of the Screw* för publik. Så kom pandemin, men man gavs i stället möjlighet att spela in den färdiga uppsättningen som film utan publik och med ett nytt sätt att utnyttja den gamla slitna byggnaden med dess vittrade tegelväggar. Den stora music hall-salen stöptes om till sädesfält, men fältet fungerar också som inomhusmiljö. Flera scener utspelas dessutom i gamla gångar och förfallna rum i den kusliga byggnaden. Orkestern, den utmärkta Sin- fonia of London under **John Wilson**, befann sig ett par veckor efter inspelningen i närbelägna Cadogan Hall och gjorde en egen inspelning, vilket inte märks; dessutom medverkar mu- siker då och då i själva filmen.

*The Turn of the Screw* bygger på en novell av **Henry James** och utspelas vid mitten av 1800-talet på ett lantligt slott, där en guvernant försöker rädda ett par barn undan den depraverade onskan i form av den döde betjänten Peter Quint och hans hantlangare, den lika döda tidigare guvernanten Miss Jessel.

Resultatet är mycket suggestivt, trots att kameror och kamerafolk syns ibland som ett slags verfremdungseffekt. Men *The Turn of the Screw* är också ett verk som aldrig upphör att fascinera – och skrämmas.

Brittens svaghet för förpubertala pojkar är ju välkänd, men i första hand tycks det inte ha handlat om ett erotiskt pedofilt drag, snarare dyrkade han och idealiserade oskulden i sig. Puberteten blev för honom ett syndafall, och i *The Turn of the Screw* blir den gastkramande kampen om pojken Miles själ ett slags dramatisk överbyggnad till detta oundvikliga syndafall, som Britten hade märkligt svårt att acceptera. Samtidigt finns många andra dimensioner i detta på sitt sätt fulländade verk, inte minst det subtila porträttet av den viktoriaiska guvernanten och all hennes erotiska omedvetenhet och förvirring.

**Rhian Lois** har en fin lyrisk sopran och övertygar som guvernanten, även om hon inte riktigt kan mäta sig med Miah Perssons underbart rika gestaltning av rollen på en dvd från Glyndebourne 2011. Men den uppsättningen dras ner av att man givit Toby Spence med sin oskuldsfulla utstrålning rollen som Peter Quint. Hur kunde man göra ett sådant misstag? Den intensive **Robert Murray** i den nya inspelningen har en

helt annan demonisk utstrålning. Och **Leo Jemison** är ett verkligt fynd som Miles. Pojken inte bara sjunger bra, han lyckas faktiskt också göra den kamp mellan oskuld och syndafall som pågår inom honom trovärdig. Ytterst imponerande av en knappt tonårig pojke. Även övriga roller är väl besatta.

■ Lennart Bromander



Härnösands  
FOLKHÖGSKOLA



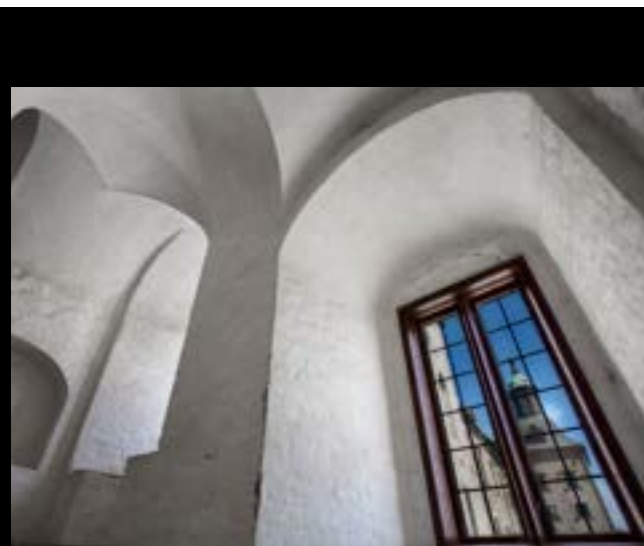
# OPERASTUDION KAPELLSBERG

SISTA ANSÖKNINGSDAG: 25 APRIL  
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



## BREAKING THE WAVES

PREMIÄR 22 JULI 2022

VADSTENA SLOTT



## OPERA I VADSTENA



## IL COLORE FA LA REGINA ELLER MASKERAD KÄRLEK

PREMIÄR 8 JULI 2022

VADSTENA GAMLA TEATER

WWW.VADSTENA-AKADEMIEN.ORG

Smålandsoperan ger

# GIANNI SCHICCHI

En operakomedi i världsklass

Regi **Anne Barslev**  
Dirigent och musikalisk ledare  
**Maria Ingemarsson Berg**  
Arrangemang **Britta Holger**  
Kostym och scenografi **Anna Ardelius**  
Producent **Christina Gutiérrez Malmbom**

Grand i Ljungby 9, 10 och 12 nov 2022.  
Konsert i Växjö 15 och 16 nov 2022.  
För fler städer se vår hemsida [www.smop.se](http://www.smop.se)

Hösten 2022 ger sig Smålandsoperan ut på turné. Vi erbjuder en helaftonsforeställning där första akten utspelar sig på sju olika scener i och utanför salongen. En spännande upptakt i vilken publiken får lära känna operans olika karaktärer och historien bakom intrigen. Akt två fortsätter sedan på scenen, framförd av 14 sångare och 11 i orkestern. En enastående foreställning som du sent ska glömma!

Vill du vara med och skriva ett libretto?

Hösten 2022 spelar Smålandsoperan den komiska operan "Gianni Schicchi" av Puccini. I första akten behöver vi din hjälp att skriva! Se mer på [www.smop.se](http://www.smop.se)

Växjö kommun LJUNGBY KOMMUN  
KULTURRÅDET  
Sm.Op.



Köp biljetter



# Vem blir man om man inte matar sin fantasi med musik och saga?

I mina tonår slukade jag musik och böcker. Mina dagar tonsattes av det jag lyssnade på: kammarmusik, symfonier, operor. Litterära namn kom att finna sina par i musikaliska namn i takt med att jag läste och lyssnade: Sjostakovitj med Bulgakov, Britten med Shakespeare, Tjajkovskij med Dostojevskij, Schubert med Goethe, Janáček med Kundera och så vidare. Jag var en socialt bortkommen, jargongartat dystert tonåring – i efterhand ganska gullig och pretentiös. Ändå blir jag i dag lite imponerad över hur öppen jag var, också för det som egentligen var för svårt. Även om jag knappast greppade allt jag läste och hörde gav det mig en identitetsförankring som trots pubertala vindar inte rubbades.

Katalysatorn för detta intresse var min farfar (Henrik Lodding drev artistagenturen Svensk Konsertdirektion i Göteborg, red. anm.) och en önskan att komma honom närmre. Min farfar var en godhjärtad patriark. Hans dominans i varje social situation var odiskutabel, men denna egenskap var en av anledningarna till att han också var så älskvärd. Han var en av de människor som vandrar på jorden och samtidigt strålar. Ja, sådana finns faktiskt.

Han älskade musik: Wagners operor med ett levnadsglatt trots, Smetanas *Brudköpet* med tjeckisk nostalgi, Strauss *Rosenkavaljeren* med rörd förtjusning. Tack vare honom började musik och saga syntetisera sig för mig. Jag minns hur jag satt tillsammans med mina syskon på hans begravning och när Roland Pöntinen började spela Wilhelm Kempffs transkribering av Bachs Siciliano brast vi alla ut i en renande storgvät, inte enbart för att musiken var vacker, utan för att musik och farfar var så fullkomligt oskiljaktiga. Efteråt, på mottagningen, höll min farmor tal (hon är en förtrollande talare) och hon yttrade de enda orden jag i efterhand kommer att

minnas från den dagen: *musiken var Henriks religion och naturen var hans kyrka*. Jag minns nog just denna formulering för att jag så starkt kände att så vill jag också leva mitt liv.

Sedan dess har jag blivit vuxen – jag erkänner det motvilligt. Jag har studerat litteratur, sång och opera i flera år, jag har lärt mig musik, jag har stått på scen, jag har gått på auditions. Jag har testat vägar, gått vilse, testat en annan. Men jag har ändå inte riktigt levt så som jag tänkte mig då jag 17 år gammal var på min farfars begravning. Sedan jag själv gav mig in på musikerbanan har jag nästan slutat att lyssna på musik. Jag går knappt på opera. Jag samlar kraft för att läsa en bok. Lyssnar jag på sång är det oftast i instuderingsyfte, målinriktat och effektivt. Jag skriver cv. Jag tar headshots. Nervositet. Kontakter. Agenter. Scrollar Instagram. Andra sopraner. Deadline. Stipendium. Prestera. Aj, aj. På det bredare planet har jag ägnat mig åt att söka vad många med mig söker. Karriär. Erkännande. Relationer. Identitet. Och i jakten på alla dessa har jag i det närmsta slutat läsa och lyssna.

Jag beskriver inte mitt personliga ”min gud, varför har du övergivit mig?”. Nej, nej. Det handlar snarare om ett stillsamt ”min gud, varför har jag övergivit dig?” Vad har hänt? Är jag bara kapabel till att skapa image, jämföra mig med andra, att konsumera, att självutveckla? Räcker mitt tälmod – och min tid – enbart till Instagram, Facebook, YouTube och Tinder?

Vem blir man om man inte matar sin fantasi med musik och saga? Personligen tror jag att man börjar likna den beklaglige Peer Gynt, som likt löken saknar kärna. Att vi lever i en värld där inte bara sjukdom, men också oro, kris och förvirring är pandemiskt och där



Foto: Alexandra Saupé

ens konsumtionsmönster utgör ens primära identitetsmarkör hjälper inte. Jag känner mig utsvulten. Jag inser att jag behöver min gamla religion, den min farfar levde efter, mer än någonsin; för inspiration, förankring – och för att inte bli en lök.

Går det att hitta tillbaka då? Författaren Amos Oz citerar sin mors ord för att beskriva bokens natur: ”Den försökte aldrig resa bort eller komma med ursäkter eller fråga sig om det var värt besväret eller om man var förtjänt nog eller om ni fortfarande passade varandra, den kom så fort man bad den.” Jag är säker på att musik har samma storsinta natur. ■■

*Amanda Lodding, sopran utbildad vid Högskolan för scen och musik i Göteborg*



## NUMMER 2/2022 UTKOMMER DEN 25 APRIL.

- ◆ Vi recenserar bland annat Giacomo Puccinis båda enaktare *Syster Angelica* och *Gianni Schicchi* på Kungliga Operan och *Così fan tutte* på Folkoperan. På Göteborgsoperan spelas Gösta Nystroems opera *Herr Arnes penningar*, som bygger på Selma Lagerlöfs grymma ödesdrama om Elsalill vars fosterfamilj mördas. Det blir den tredje svenska uppsättningen sedan den sceniska premiären 1961 – alla i Göteborg. På Malmö Opera får Catharina Backmans *På andra sidan havet* sin urpremiär. Den spelas ihop med Puccinis *Syster Angelica*. På Wermland Opera i Karlstad bevakar vi *Eurydike* – en industribarockopera – med musik av bland andra Gluck, Offenbach och den tyska avantgardistiska musikgruppen *Einstürzende Neubauten*. I Umeå får Kirke Mechems opera *Tartuffe* från 1980, som bygger på Molières pjäs, sin Skandinavienpremiär.
- ◆ Sören Tranberg intervjuar den nye opera- och orkesterchefen Kjell Englund på Wermland Opera i Karlstad. Vilka är hans framtidsplaner? Hur vill han utveckla operahuset i Karlstad?
- ◆ Den 27 april får *Ålevangeliet* premiär på Folkoperan i regi av dess konstnärlige ledare Tobias Theorell. Patrik Svenssons Augustprisade berättelse om världens mest gåtfulla fisk har översatts till 35 språk och framförs här som ett oratorium. För librettot svarar Stina Oscarson och för musiken Emmy Lindström. Louise Fauvelle intervjuar upphovspersonerna.

Fr.v. *Così fan tutte*. Scenografiskiss: Rebekka Dornhege Reyes. *Herr Arnes penningar*. Göteborgsoperan. Foto: Lennart Sjöberg Löftet. Kungliga Operan. Foto: Henrik Halvarsson. *Ålevangeliet*. Omslag: Ewa Wilson.



**KUNGLIGA OPERAN**  
operan.se  
Bilj. tfn: 08-791 44 00

Larsson Gothe Löftet: 24/2, 5/3.

Mozart Figaros bröllop: 4, 7, 10, 14, 22, 25, 29, 31/3.

Puccini Syster Angelica och Gianni Schicchi: 19 premiär, 21, 23, 26, 30/3, 5, 11, 13, 19, 25/4, 5, 7, 9, 11, 20/5.

Verdi Aida: 22, 26, 29/4, 3, 6, 10, 13, 16, 21, 24, 27/5.

**WERMLAND OPERA**  
wermlandopera.com  
Bilj. tfn: 054-21 03 90

Eurydike "Industribarockopera" med musik av Gluck, Offenbach, Einstürzende Neubauten m.m.: 10 premiär, 12, 16, 17, 18, 19, 30/3, 1, 2, 3/4.

**GÖTEBORGSOPERAN**  
opera.se  
Bilj. tfn: 031-13 13 00

Nystroem Herr Arnes penningar: 24, 27/2, 2, 5, 9, 13/3.

Verdi Rigoletto: 14 premiär, 20, 24, 28/4, 4, 13, 15, 25, 29/5.

Donizetti Viva la mamma: 7 premiär, 11, 14, 27/5, 2, 10/6.

**FOLKOPERAN**  
folkoperan.se  
Bilj. tfn: 08-616 07 50

Mozart Così fan tutte: 9 premiär, 10, 12, 13, 16, 17, 19, 20, 23, 24, 26, 27, 30, 31/3, 2, 3/4.

**MALMÖ OPERA**  
malmoopera.se  
Bilj. tfn: 040-20 85 00

Martinů Komedi på en bro: Spelas t.o.m. 6/3. (Verkstan och turné)

Rossini Barberaren i Sevilla: 23, 26/2, 1, 4, 6, 9, 13, 18, 20, 29, 31/3.

Backman På andra sidan havet och Puccini Suor Angelica: 26/3 premiär, 2, 8, 10, 2, 28/4, 6, 8/5.

Mozart Mitridate: 14 premiär, 18, 20/4.

**NORRLANDSOPERAN**  
norrlandsoperan.se  
Bilj. tfn: 090-15 43 47

Mechem Tartuffe: Skandinavien-premiär 2, 5, 8, 9, 12, 20, 22, 23/4.

# Boka dina annonser via vår samarbetspartner!

Nr 2/2022 utkommer den 25 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





### 26/2 JENŮFA

**Janáček.** D: Albrecht. Aksenova, Stemme, Breslik, Černoch, Schwarz, Nagy. Direktsändning från Theater an der Wien.

### 5/3 ODYSSEUS ÅTERKOMST

**Monteverdi.** D: Fuget. Contaldo, Pichanick, Vidal, Lefilliâtre, Schneider. Konsertant framförande i Notre Dame-basilikan 24/7 2021, Beaune.

### 12/3 ARIADNE PÅ NAXOS

**Strauss.** D: Janowski. Davidsen, Rea, Leonard, Jovanovich, Kränzle. Direktsändning från Metropolitan, New York.

### 19/3 SYSTER ANGELICA OCH GIANNI SCHICCHI

**Puccini.** D: Carignani. Tilling, Leoson, Treichl, Carpenter, Husáhr, Eleby, Blixt. Direktsändning från premiären på Kungliga Operan.

### 26/3 SYSTER ANGELICA OCH PÅ ANDRA SIDAN HAVET

**Puccini/Backman.** D: P. Ringborg. Rombo, Jansson, Larsson, Ljungqvist. Direktsändning från premiären på Malmö Opera.

### 2/4 REGEMENTETS DOTTER

**Donizetti.** D: Bonyng. Sutherland, Pavarotti, Resnik, Corena. Föreställning 1963. Metropolitan, New York.

### 9/4 TARTUFFE

**Mechem.** D: Burstedt. Börjesson, Kajlinger, Levonen, Lissel, Liljefors, Lindström, Lehmuusaari, Tenstam, Bergström. Direktsändning från Norrlandsoperan, Umeå.

### 16/4 ELEKTRA

**Strauss.** D: Runnicles. Stemme, Davidsen, Schuster, Vinke, Grimsley. Direktsändning från Metropolitan, New York.

### 23/4 RIGOLETTO

**Verdi.** D: Angelico. Sigurdarson, Falk Winland, Giusti, Giotas, Almgren. Från premiären 14/4 på Göteborgsoperan.

### 30/4 MADAME BUTTERFLY

**Puccini.** D: Soddy. Buratto, DeShong, Jagde, Bizic, Scully. Direktsändning från Metropolitan, New York.



**Folkets Hus  
och Parker**

### OPERA LIVE

Metropolitan Opera är tillbaka med en ny säsong.

### 12/3 ARIADNE PÅ NAXOS

**Strauss.** D: Janowski. Davidsen, Leonard, Rae, Jovanovich.

### 26/3 DON CARLOS

**Verdi.** D: Nézet-Séguin. Polenzani, Yoncheva, Garanča, Groissböck, Dupuis, Relyea.

### 7/5 TURANDOT

**Puccini.** D: Armiliato. Netrebko, Lee, Bradley, Furlanetto.

### 21/5 LUCIA DI LAMMERMOOR

**Donizetti.** D: Frizza. Sierra, Camarena, Ruciński, Rose.

### 4/6 HAMLET

**Dean.** D: Carter. Clayton, Rae, Connolly, Gilfry, Tomlinson.

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

## ANNONSÖRER I DETTA NUMMER

Folkoperan | GöteborgsOperan | Härnösands Folkhögskola | Kungliga Operan

NorrlandsOperan | Smålandsoperans Scenkonstproduktion AB

Vadstena-Akademien | Wermland Opera



I förra numret uppmärksammade Frun att Kungliga Operans basbaryton **Bo Lundborg** fyllde 90 år på nyårsdagen. Han fick inte åka Vasaloppet i mitten av 1960-talet för Operans vd. Efter lite efterforskningar visar det sig att Bo Lundborg bor på Evertsbergsvägen i en av Stockholms kranskommuner. Evertsberg är ju en av kontrollerna utefter Vasaloppet, där

man också har ett spurtpris. Har valet av bostadsadressen något att göra med att Lundborg inte fick åka Vasaloppet? Frun bara undrar.

Hur fördrivar Frun sin pensionärstillvaro i pandemitider? Några operaföreställningar har hon gått på och fler väntar snart. Hon har bland annat läst **Alma Mahlers** (1879–1964) bok om maken *Gustav Mahler – kompositören och människan*, som utkom på svenska 1948. Här får man insikter i makarnas äktenskap, deras stora umgängeskrets och inte minst de konstnärliga strömningarna i Wien, där Mahler var operachef i början av 1900-talet. Alma Mahler ger ett naket porträtt av makarna Richard Strauss och hans oförutsägbara hustru **Pauline**, generalsdottern de Ahna och hon var själv en erfaren operasångare. 1902 skulle Strauss opera *Feuersnot* få sin Wienpremiär på hovoperan, ett år efter urpremiären i Dresden. *Feuersnot* skulle på svenska heta *Brist på eld*. Här citerar Frun Alma Mahlers beskrivning av den eldfångda Pauline Strauss.

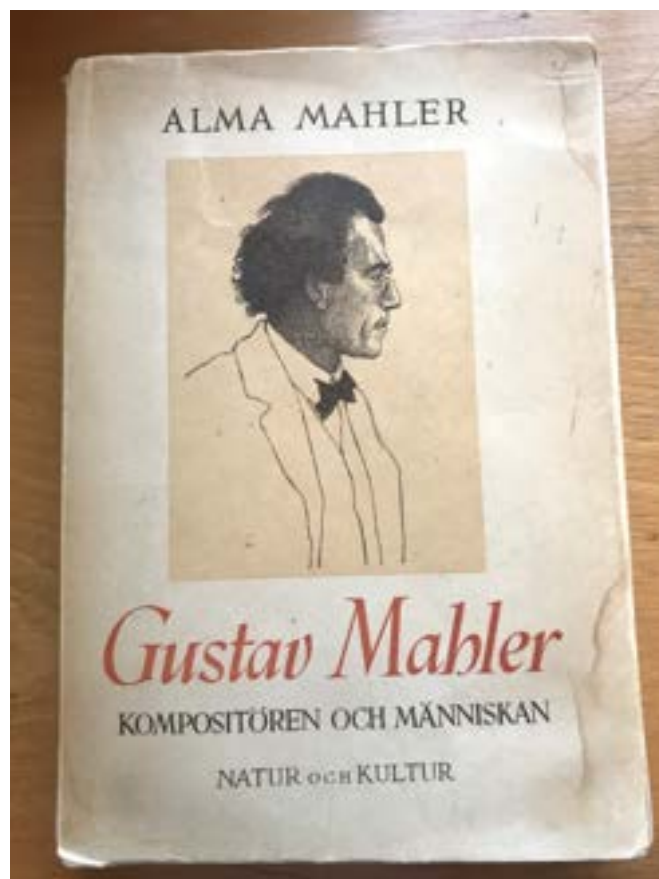
”Pauline Strauss satt i vår loge och rasade under hela föreställningen. Ingen människa, förklarade hon, kunde finna något nöje i detta fuskverk. Det var rena hyckleriet när vi låtsades uppskatta det, i verkligheten visste vi lika väl som hon att det inte fanns ett spår av originalitet i *Feuersnot*. Det hela var ett plagiat efter verk av **Richard Wagner** och bland andra **Max von Schillings**; de hade uppenbarligen hennes aktning i långt högre grad än hennes man. Vi vågade inte yttra ett ord, inte ens ge henne rätt, ty denna kvinna var så oberäknelig under sina lynnesutbrott att hon mycket väl var i stånd att hänsynslöst lägga orden i munnen på oss. Efter föreställningen skulle vi träffas på restaurang. Det dröjde en stund innan Strauss, som blev föremål för våldsamma publikhyllningar, kunde komma till vår loge.

Nå Pauline, vad säger du om en sådan framgång? Det borde han aldrig ha frågat, ty genast kastade hon sig över honom som en vildkatta. Din tjuv, skrek hon. Väger du verkligen visa dig i min åsyn? Jag tänker inte göra dig sällskap i kväll.

Nu hade Gustav Mahler fått nog av paret och föst in dem i sitt arbetsrum. Ett förvirrat oväsen hördes hela tiden; Mahler, som fann saken obehaglig, knackade till sist på dörren och förklarade att vi inte väntade längre utan gick i förväg.

Efter en stund anlände Strauss till restaurangen märkbart utmattad. Han satte sig bredvid mig. ”Min fru är ett raskinn emellanåt, men vet ni, det är precis vad jag behöver.”

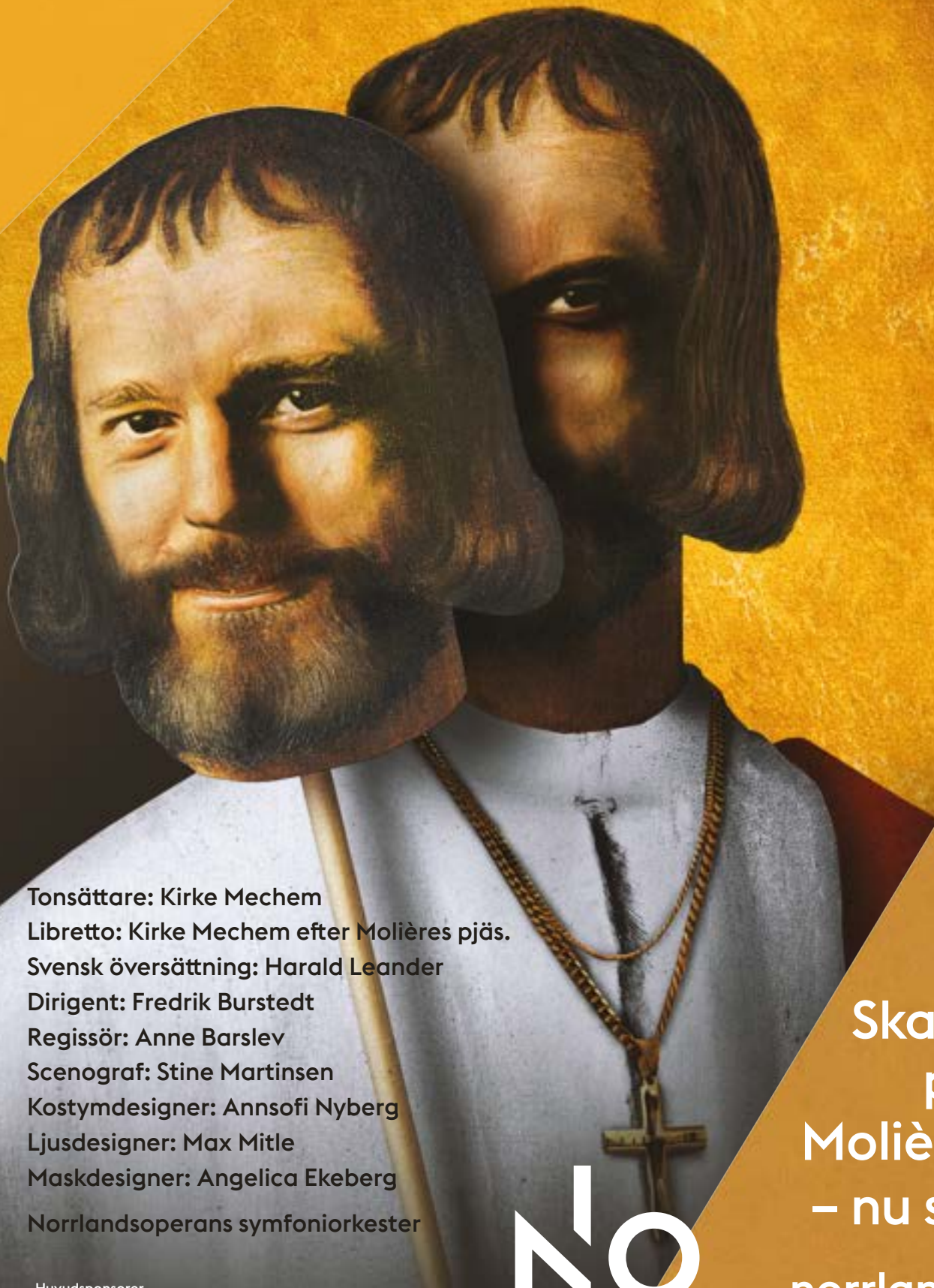
Frun har alltid uppfattat Richard Strauss som en toffelhjälte likt Lille Fridolf. Det sägs att maken senare modererade den giftungade Färgarfrun i *Die Frau ohne Schatten* efter hustrun. Hans få fredade privatzoner var kompositionsrummet och hans umgänge vid spelbordet. Han var en ivrig hasardör, inte minst i kortspelet skat. Han är väl den ende tonsättare som skildrat sitt eget äktenskap i en självbiografisk opera, *Intermezzo*. Där svarade han också för librettot och andra aktens första scen inleds kring just spelbordet, där Strauss med sina kumpaner spelar skat. ♪





Molière 400 år

# Tartuffe



Tonsättare: Kirke Mechem  
Libretto: Kirke Mechem efter Molières pjäs.  
Svensk översättning: Harald Leander  
Dirigent: Fredrik Burstedt  
Regissör: Anne Barslev  
Scenograf: Stine Martinsen  
Kostymdesigner: Annsofi Nyberg  
Ljusdesigner: Max Mitle  
Maskdesigner: Angelica Ekeberg  
Norrlandsoperans symfoniorkester

2–23 april

Skandinavien-  
premiär för  
Molières komedi  
– nu som opera!  
[norrlandsoperan.se](http://norrlandsoperan.se)

NO

Huvudsponsorer

VK Original  
tryckeri



# HERR ARNES PENNINGAR

*Svensk opera av Gösta Nystroem, baserad på  
Selma Lagerlöfs grymma ödesdrama.*

19 februari – 13 mars

DIRIGENT **Patrik Ringborg**

REGI **Mattias Ermedahl**

SCENOGRAFI **Lars-Åke Thessman**

KOSTYMDESIGN **Ann-Margret Fyregård**

KOREOGRAF **Annika Lindqvist**

LJUSDESIGN **Joakim Brink**



Köp biljett på [opera.se](http://opera.se).  
Boka bord i GöteborgsOperans Restaurang 031-13 13 00.

GöteborgsOperans huvudsponsorer är: Göteborgs Hamn SKF VOLVO

GÖTEBORGS  
OPERAN

