



ORFEO D'OR

# VERDI · LA FORZA DEL DESTINO

Stella · Simionato · di Stefano · Bastianini

Dimitri Mitropoulos



ORFEO

Live Recording 23. September 1960

ORFEO D'OR



# Giuseppe Verdi **La forza del destino**

Stella · Simionato · di Stefano · Bastianini

Chor und Orchester  
der Wiener Staatsoper

## Dimitri **Mitropoulos**

ORFEO

Live Recording 23. September 1960



# wiener staatsoper

Die Wiener Staatsoper ist kein Opernhaus wie jedes andere. Ihr Glanz und ihre einzigartige künstlerische Qualität basieren auf einer großen Tradition, in die sich die herausragendsten Sänger und Dirigenten ihrer jeweiligen Zeit eingebracht haben. Seit der Wiedereröffnung der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Staatsoper im Jahr 1955 werden fast alle Premieren und manchmal auch ausgewählte Repertoirevorstellungen vom Österreichischen Rundfunk (ORF) entweder live im Radio gesendet oder zwecks späterer Ausstrahlung mitgeschnitten. Ein beträchtliches Archiv ist auf diese Weise zustande gekommen. Mit der Serie *Wiener Staatsoper live* möchten wir an glanzvolle Abende aus der ferneeren, aber auch aus der unmittelbaren Vergangenheit der Wiener Staatsoper zurückerinnern. Die Aufnahmen, die in dieser Serie veröffentlicht werden, beweisen, dass das Live-Erlebnis Oper von nichts anderem übertroffen werden kann. Oper wird dank dieser Aufnahmen als *die* Kunst schlechthin erfahrbar, in der der Mensch mit all seinen Emotionen und Leidenschaften, aber auch mit all seinen Fragen die das Mysterium des Lebens selbst berühren, im Mittelpunkt steht. Und genau das macht die Faszination Oper bis auf den heutigen Tag aus.

*Ioan Holender*  
*Direktor der Wiener Staatsoper*

The Vienna State Opera is not an opera house like any other. Its brilliance and unique artistic quality are founded upon a great tradition to which the most outstanding singers and conductors of their respective times have contributed. Since the 1955 re-opening of the State Opera, which was damaged during the Second World War, almost all premieres and sometimes also selected repertoire performances have either

been broadcast live by Austrian Radio (ORF) or recorded for the purpose of later broadcast. A considerable archive has been created in this way. With the series *Vienna State Opera Live* we would like to bring back memories of brilliant evenings from the distant and more recent past as well. The recordings issued in this series prove that the live experience of opera cannot be surpassed. Thanks to these recordings, opera can be experienced as *the* art in which the human being stands at the centre, with all his emotions and passions, but also with all his questions touching upon the mystery of life itself. And exactly that is what makes opera so fascinating, right up to the present day.

*Ioan Holender*  
*Director of the Vienna State Opera*

La Staatsoper de Vienne n'est pas un opéra comme les autres. Son prestige et son niveau de qualité artistique proprement unique se fondent sur une riche tradition à laquelle les chanteurs et chefs d'orchestre les plus importants de leur temps ont apporté leur contribution. Depuis la réouverture en 1955 de la Staatsoper que les bombardements de la Seconde Guerre Mondiale avaient détruite, presque toutes les premières ainsi que certaines représentations sont soit retransmises «en direct» par l'ORF, la radio d'état autrichienne, soit enregistrées pour être diffusées ultérieurement. Une archive considérable s'est ainsi constituée au fil du temps. Nous souhaitons avec la collection *Wiener Staatsoper live* pouvoir faire revivre aussi bien les glorieuses soirées d'antan que le passé le plus récent de la Staatsoper de Vienne. Les enregistrements publiés dans cette collection attestent le caractère insurpassable de l'opéra vécu en direct. Ils font tout simplement apparaître l'opéra comme l'art dont l'homme, avec ses émotions, ses passions et ses questions touchant au mystère même de la vie, constitue l'acteur central. De là provient la fascination qu'exerce encore aujourd'hui l'opéra.

*Ioan Holender*  
*Directeur de la Staatsoper de Vienne*

# WIENER STAATSOPER

23. September 1960

Neuinszenierung

## LA FORZA DEL DESTINO

Melodramma in quattro atti  
Poesia di Francesco Maria Piave  
Musica di  
GIUSEPPE VERDI

Il Marchese di Calatrava .....	Ludwig Welter
Donna Leonora, sua figlia .....	Antonietta Stella
Don Carlo di Vargas, suo figlio .....	Ettore Bastianini
Alvaro .....	Giuseppe di Stefano
Preziosilla, giovane zingara .....	Giulietta Simionato
Padre Guardiano .....	Walter Kreppel
Fra Melitone .....	Karl Dönch
Curra, cameriera di Leonora .....	Annemarie Ludwig
Un Alcalde .....	Harald Pröglhöff
Mastro Trabuco, mulattiere, poi rivendugliolo .....	Hugo Meyer-Welfing
Un Chirurgo militare spagnolo .....	Franz Bierbach

Chor der Wiener Staatsoper  
Orchester der Wiener Staatsoper  
DIMITRI MITROPOULOS

**Atto primo**

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | <i>Buona notte, mia figlia</i><br>Marchese · Leonora                 | 2'20 |
| 2 | <i>Temea restasse qui</i><br>Curra · Leonora                         | 0'51 |
| 3 | <i>Io non amarlo? - Me pellegrina ed orfana</i><br>Leonora           | 4'22 |
| 4 | <i>M'aiuti, signorina</i><br>Curra · Leonora                         | 0'24 |
| 5 | <i>Ah, per sempre, o mio bell'angiol</i><br>Alvaro · Leonora · Curra | 6'57 |
| 6 | <i>Vil seduttor! infame figlia!</i><br>Marchese · Leonora · Alvaro   | 2'34 |
| 7 | <b>Sinfonia</b>  | 7'17 |

## Atto secondo

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 8  | <i>Holà! Ben giungi, o mulattier</i><br>Coro · Alcalde · Carlo · Leonora · Trabuco · Preziosilla                 | 3'20  |
| 9  | <i>Al suon del tamburo</i><br>Preziosilla · Carlo · Alcade · Coro  | 3'25  |
| 10 | <i>Padre eterno Signor</i><br>Coro · Carlo · Alcalde · Leonora · Preziosilla · Trabuco                           | 3'25  |
| 11 | <i>Viva la buona compagnia!</i><br>Carlo · Coro · Preziosilla · Alcalde · Trabuco                                | 2'26  |
| 12 | <i>Son Pereda, son ricco d'onore</i><br>Carlo · Coro   | 2'38  |
| 13 | <i>Sta bene</i><br>Alcalde · Preziosilla · Carlo · Coro  | 2'03  |
| 14 | <i>Son giunta, grazie o Dio!</i><br>Leonora · Coro di uomini   | 6'21  |
| 15 | <i>Chi siete?</i><br>Melitone · Leonora · Guardiano  | 2'46  |
| 16 | <i>Or siam soli</i><br>Guardiano · Leonora   | 11'56 |
| 17 | <i>Il santo nome di Dio Signore – La Vergine degli angeli</i><br>Guardiano · Melitone · Coro di uomini · Leonora | 11'25 |

**Atto terzo**

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | Introduzione   | 3'20 |
| 2 | <i>La vita è inferno all'infelice - Oh, tu che in seno agli angeli</i><br>Alvaro | 6'34 |
| 3 | <i>Al tradimento</i><br>Carlo · Coro di uomini · Alvaro                          | 2'07 |
| 4 | <i>All'armi! Andiamo all'armi</i><br>Coro di uomini · Alvaro · Carlo · Chirurgo  | 2'16 |
| 5 | <i>Piano, qui posi - Solenne in quest'ora</i><br>Carlo · Chirurgo · Alvaro       | 5'32 |
| 6 | <i>Morir! Tremenda cosa! - Urna fatale del mio destino</i><br>Carlo              | 5'07 |
| 7 | <i>E s'altra prova rinvenir potessi?</i><br>Carlo · Chirurgo                     | 2'52 |
| 8 | <i>Lorché pifferi e tamburi - Venite all'indovina</i><br>Coro · Preziosilla      | 2'37 |
| 9 | <i>Nella guerra, è la follia</i><br>Coro   | 2'10 |

10 *Toh! Toh! Poffare il mondo - Rataplan* 7'27  
Melitone · Coro · Preziosilla

### **Atto quarto**

11 *Fate la carità - Che? Siete all'osteria?* 7'10  
Coro · Melitone · Guardiano

12 *Auf! Pazienza non v'ha che basti! -  
Del mondo i disinganni* 4'27  
Melitone · Guardiano

13 *Giunge qualcun, aprite - Invano Alvaro* 2'07  
Guardiano · Carlo · Melitone

14 *Fratello - Riconoscimi* 8'29  
Alvaro · Carlo

15 *Pace, pace, mio Dio!* 5'36  
Leonora

16 *Io muoio! Confessione!* 2'58  
Carlo · Alvaro · Leonora

17 *Non imprecare, umiliati* 5'40  
Guardiano · Leonora · Alvaro



## La forza del destino aus der Hoch-Zeit der Ära Karajan

Die Aufführung von Giuseppe Verdis *La forza del destino* vom September 1960 hat in der Erinnerung der Wiener Opernfreunde einen ganz besonderen Stellenwert. Um das in der Rückschau zu verstehen und in der akustischen Wiederbegegnung auch nachvollziehen zu können, mag es hilfreich sein, in der Chronik der Wiener Staatsoper zurückzublättern und sich nicht nur Zeit und Umstände dieser Aufführung, sondern kurz auch die Vorgeschichte ins Gedächtnis zu rufen.

Die letzte Neuinszenierung dieser allzeit populären Verdi-Oper hatte es im Januar 1952 im Theater an der Wien gegeben, das der Wiener Oper seit 1945 als Ausweichquartier diente. Natürlich wurde *Die Macht des Schicksals* – wie es damals üblich war – in deutscher Sprache gesungen, Josef Gielen (Regisseur, Direktor des Wiener Burgtheaters und Vater des Dirigenten Michael Gielen) hatte in Bühnenbildern von Caspar Neher Regie geführt; Karl Böhm dirigierte die Premiere, deren Besetzung mit Carla Martinis, die in jenen Jahren im italienischen Fach brillierte, als Leonora, dem Münchner Lorenz Fehemberger als Alvaro und dem Wiener Hans Braun als Carlo, Martha Rohs

als Preziosilla und Ludwig Weber als Pater Guardian durchwegs aus dem hauseigenen Ensemble kam. 32 Reprisen erlebte diese Inszenierung bis Mai 1955, neben Carla Martinis sangen Leonie Rysanek und Hilde Zadek die Leonora, Peter Anders, Helge Rosvaenge und zwei Mal sogar der große Wagner-Held Max Lorenz den Alvaro, als Carlo alternierten Josef Metternich und Theo Baylé, Pater Guardian war neben Ludwig Weber auch schon Gottlob Frick, der seit März 1951 dem Wiener Ensemble angehörte.

Acht Jahre später bot die Wiener Oper ein völlig anderes Bild. Im November 1955 war das wieder aufgebaute Opernhaus an der Ringstraße mit Beethovens *Fidelio* unter der Leitung von Karl Böhm festlich eröffnet worden. Wenige Monate später – Karl Böhm war inzwischen als Operndirektor zurückgetreten – ver setzte ein Gastspiel der Mailänder Scala am 16. Juni 1956 die Wiener in einen Taumel der Begeisterung. Herbert von Karajan dirigierte *Lucia di Lammermoor* mit Maria Callas in der Titelrolle und Giuseppe di Stefano als Edgardo und gab den Opernfreunden einen Vorgeschmack auf das, was sie erwarten durften, wenn

er, was ohnehin schon feststand, die Leitung der Staatsoper übernehmen sollte. Karajan hat ihre Erwartungen, zumindest was die italienische Oper betrifft, nicht enttäuscht. Vor allem in den ersten Jahren seiner siebenjährigen Direktionszeit kümmerte sich Karajan ganz besonders um die Erneuerung und Internationalisierung des italienischen Repertoires. Ein Kooperationsvertrag mit der Mailänder Scala, an der Karajan schon seit 1950 führend tätig gewesen war, erlaubte es der Wiener Staatsoper, auch Spitzensänger der italienischen Oper nach Wien zu holen, die man bisher nur von Schallplatten kannte. Sie kamen alle: Renata Tebaldi, Antonietta Stella und Renata Scotto, Giulietta Simionato und später Fiorenza Cossotto, die Tenor-Helden Franco Corelli, Mario Del Monaco, Giuseppe di Stefano und Carlo Bergonzi, die Kavalieri und Bariton-Bösewichter Aldo Protti und Ettore Bastianini – um nur die prominentesten zu nennen. Karajan dirigierte in den ersten Jahren viele dieser originalen Neueinstudierungen selbst – *Falstaff*, *Otello* und *Aida* von Verdi, *Tosca* und *Madama Butterfly* von Puccini, die erste französische *Carmen* – er kümmerte sich aber auch um für dieses Repertoire erfahrene Dirigenten wie Francesco Molinari-Pradelli, Fausto Cleva oder Gianandrea Gavazzeni. Ganz besondere Erinnerungen aber verbun-

den sich mit den Aufführungen, die Dimitri Mitropoulos zwischen 1957 und 1960 an der Wiener Staatsoper dirigiert hat.

Der griechische Dirigent, der seit 1936 in den USA lebte und 1951 Chefdirigent des New York Philharmonic Orchestra geworden war, hatte an der Metropolitan Opera seine Liebe zur Oper entdeckt. 1956 leitete Mitropoulos bei den Salzburger Festspielen die Aufführungen von Mozarts *Don Giovanni* in der Felsenreitschule, 1957 erregte die von ihm am gleichen Ort dirigierte Aufführung der *Elektra* von Richard Strauss ungeheures Aufsehen. Operndirektor Karajan, als Künstlerischer Leiter auch für die Salzburger Festspiele verantwortlich, reagierte sofort. Er lud Mitropoulos, der schon 1956 mit Puccinis *Manon Lescaut* an der Staatsoper debütiert hatte, ein, während der Vorbereitungen zu einer Neuinszenierung von *Madama Butterfly* im September 1957 auch zwei Aufführungen der Strauss-Oper an der Wiener Staatsoper zu dirigieren. Sie wurden vom Wiener Publikum ebenso begeistert akklamiert wie die Premiere der Puccini-Oper.

In den folgenden Jahren hat Mitropoulos dann ausschließlich italienisches Repertoire an der Wiener Staatsoper dirigiert: im September 1958 folgte eine Neuinszenierung von

*Un ballo in maschera*, welche die auch im Großen Haus noch deutsch gesungene *Maskenball* Inszenierung von 1953 ablöste; Birgit Nilsson sang die Amelia, Giuseppe di Stefano und Ettore Bastianini waren ihre Partner, Giulietta Simionato sang die Ulrica. Im selben Monat leitete Mitropoulos Aufführungen von *Tosca*. Für Reprisen beider Aufführungen sowie zwei Abende mit den Einaktern *Cavalleria rusticana* und *I Pagliacci* kam der Dirigent auch im Herbst 1959 nach Wien, im September 1960 folgte dann die Neuinszenierung von *La forza del destino* – sechs Aufführungen hat Mitropoulos dirigiert, die letzte am 15. Oktober. Am 2. November ist er während einer Probe zu Gustav Mahlers 3. Symphonie im 65. Lebensjahr in Mailand einem Herzschlag erlegen.

Von allen diesen Dirigaten an der Wiener Staatsoper ist leider nur dieses letzte als Premierenmitschnitt vom 23. September erhalten geblieben. Doch das Dokument gibt uns eine Vorstellung von der Spannung und dem dramatischen Impetus, die sich von Mitropoulos auf die Bühne und in das Orchester übertrugen. Die Aufführung begann nicht mit der Ouvertüre, sondern wie in der für St. Petersburg geschriebenen Fassung mit der sonst als erstem Akt gehandelten Exposition der tragischen Ereignisse, die zu dem unbeabsichtig-

ten Mord an Leonoras Vater führen. Erst dann folgte die Ouvertüre, und das in Opern- und Wunschkonzerten bis zum Überdruß strapazierte Stück erzielte an diesem Abend ungewohnte, ja unerhörte Wirkung. Doch auch in der weiteren Folge der Aufführung, im Kontrast der Farben und der Intensität des Ausdrucks gingen vom Pult des Dirigenten starke Impulse aus; nicht oberflächliche Italiänität, sondern heißer Atem großen Musiktheaters.

Freilich stand Dimitri Mitropoulos eine grandiose Besetzung zur Verfügung, Sänger, von denen jeder im Zenith seiner Karriere stand. Da war Antonietta Stella als Leonora, die im Alter von 22 Jahren mit eben dieser Rolle ihren ersten großen Erfolg an der Römischen Oper gehabt hatte und die schon zwei Jahre später an die Mailänder Scala verpflichtet worden war. In Wien hatte sie 1957 als Aida debütiert und dann an der Staatsoper bis 1968 alle großen Partien des italienischen Fachs gesungen. Auch Giulietta Simionato gehört zu den erklärten Lieblingen des Wiener Publikums. Als Carmen in einer konzertanten Aufführung im Wiener Musikverein hatte Herbert von Karajan sie im Oktober 1954 erstmals den Wienern präsentiert; seit er Direktor geworden war, gehörte die Simionato einfach dazu. Mit Amneris in *Aida* hatte sie





sich im Mai 1957 eingeführt und diese Rolle bis zum Ende der Ära Karajan 32 Mal an der Staatsoper gesungen. Sie war Eboli und Azucena, Mrs Quikly und Ulrica, Santuzza und Carmen, aber auch Glucks Orpheus und sogar Cherubino in Mozarts *Le nozze di Figaro*. Ihre charaktervolle, in allen Registern ausdrucksvolle Stimme hatte Farben für jede dieser so unterchiedlichen Rollen, ihr Temperament prägte gerade eine Partie wie Preziosilla für alle, die sie gehört haben.

Ebenfalls ein unvergessener Liebling des Wiener Opernpublikums war Giuseppe di Stefano, dessen biegsame, ausdrucksvolle Stimme wir erstmals in einem von Karajan intendierten Opernkonzert im Juni 1953 im Wiener Musikverein gehört hatten. Dann war er 1956 in *Lucia di Lammermoor* als Edgardo der Partner von Maria Callas und ein Jahr später sang er erstmals an der Wiener Staatsoper den Des Grieux in *Manon Lescaut* und den Don José in *Carmen* – zwei Partien, in denen „Bippo“, wie die Wiener Opernfreunde ihn liebevoll nannten, auch als Darsteller unvergleichlich war. Bis 1966 hat di Stefano an der Wiener Staatsoper alle wichtigen Rollen seines Faches gesungen – bis hin zu Cavaradossi und Kalaf. In den beiden Verdi-Aufführungen, die Dimitri Mitropoulos einstudiert hat, war der Bariton Ettore Bastianini sein Partner. Der 1922 in Siena geborene Bariton besaß eine ungewöhnlich schöne, reich timbrierte Stimme und für das lyrische Melos der großen Verdi-Partien einen schier unerschöpflichen Atem. Bastianini gehörte zu Karajans Lieblingssängern. Nach seinem großen Erfolg als Marquis Posa in der Salzburger Festspielaufführung des *Don Carlo* im Sommer 1958 hatte er im September als Rigoletto in Wien debütiert und noch im gleichen Monat den Posa, den Vater Germont in *La traviata* und in der Neuinszenie-

zung von *Un ballo in maschera* den René gesungen. Später hörten wir ihn in vielen anderen seiner Glanzpartien, unter anderem als Partner von Franco Corelli in *Andrea Chenier* oder als Luna in Karajans legendärem Salzburger *Trovatore*, der 1963 zwei Mal auch an der Wiener Staatsoper zu sehen und zu hören war.

Doch auch das Wiener Haus-Ensemble war in dieser Verdi-Aufführung vertreten: durch den deutschen Bassisten Walter Kreppel, der

noch von Karl Böhm nach Wien engagiert wurde, und den ebenfalls aus Deutschland stammenden Ludwig Welter, der unter Karajan an die Staatsoper kam. Beide haben über Jahre in vielen Rollen und an unzähligen Opernabenden demonstriert, dass die Qualität eines großen Opernhauses auch in Zeiten reisender Stars sehr wesentlich vom Ensemble geprägt wird. Das gilt natürlich in ganz besonderem Maß auch für Karl Dönch, der schon 1947 an die Wiener Staatso-



per gekommen war und bis 1985 insgesamt 47 Partien am Haus gesungen hat – darunter so zentrale wie den Beckmesser in Wagners *Meistersingern*, den Don Alfonso in *Così fan tutte* oder den Doktor in *Wozzeck*, aber auch so ‚kleine‘ wie den Mesner in *Tosca* oder eben den Fra Melitone in *La forza del destino*, den er nicht weniger als 72 Mal in Wien gesungen hat – immer unverkennbar, ein Meister der Charakterisierungskunst in Stimme und Gestik. Karl Dönch hat schließlich höchst erfolgreich von 1973 bis 1986 als Direktor die Wiener Volksoper geleitet.

Die Premiere der Verdi-Aufführung am 23. September 1960 wurde vom Österreichischen Rundfunk übertragen; mehr oder minder unvollkommene Privatmitschnitte zählen seitdem zu begehrten Sammelobjekten. Eine im Archiv der Wiener Staatsoper erhaltene Kopie des originalen Rundfunkbandes ermöglicht nun erstmals, diese Aufnahme in entsprechend sorgfältig restaurierter Form zugänglich zu machen.

*Gottfried Kraus*

*Die unvergleichlich kraftvolle Interpretation von Dimitri Mitropoulos*

*aus der ‚Ära Karajan‘ hat bis heute Bestand. Der bei Orchester und Ensemble sehr beliebte Gastdirigent beeindruckte stets durch seine hochkonzentrierte Arbeitsweise, wie Michael Gielen – von 1952 bis 1960 Kappellmeister der Wiener Staatsoper – eindrücklich beschreibt:*

### **Meine Erinnerungen an Dimitri Mitropoulos**

Mitropoulos musste man einfach lieben: Ein Mensch, der seine Überlegenheit nie zur Schau trug, sondern im Gegenteil mit der größten Einfachheit auftrat; von dem wir wussten, dass er seine amerikanischen Gagen an Studenten verschenkte; der sich kasteite, in dem er alles, was er dirigierte, auswendig lernte, auch den größten Schmarren, wie er einem halt durch Wettbewerbe oder Aufträge auch mal unterkommt. Er ist sicherlich der Dirigent in den USA, der die meisten Uraufführungen dirigiert hat. Es wäre interessant, einen Zahlenvergleich mit Stokowski anzustellen, der diesbezüglich auch sehr fleißig gewesen ist.

Für ein Konzert in Salzburg hatte Dimitri Mitropoulos amerikanische Stücke durchgesetzt und nicht nur die Partituren, sondern auch die Namen der Musiker nach einer Liste auswendig gelernt. Die Musiker hatten

jedoch die Instrumente gegenüber der Liste getauscht. Auf der Probe wollte er z.B. die große Trommel korrigieren – und sprach Herrn Meier an, der jedoch nicht an der großen Trommel saß... Es dauerte eine ganze Weile, bis sich das Chaos aufklärte. Wenn man ein starkes, ein photographisches Gedächtnis hat, wie z.B. Lorin Maazel, dann ‚liest‘ man beim Auswendig-Dirigieren ‚in mente‘. Wenn man dieses besondere Talent aber nicht hat, ist Auswendiglernen eine Mühsal, ja eine Strafe. Ich glaube, dass Mitropoulos sich dafür bestrafte, dass er dirigierte, statt zu spielen; dass er gegenüber den Orchestermusikern privilegiert war.

Ich war sein Assistent bei Verdis *Un ballo in maschera*. Er war in den Proben gleichmäßig gütig und geduldig. Dem Bariton Bastianini hatte er einmal eine Verzierung dreimal vor gesungen, wie er es, ein bisschen abweichend von der plumpen Tradition, wollte. Der große Bariton hatte es endlich kapiert, aber in der Hauptprobe wieder vergessen. Ich dachte, jetzt wird er endlich mal schreien... aber nein. Ein trauriger Blick war alles – wie ein heiliger Franziskus. Die Aufgabe des Assistenten ist es, nach der Abreise des Gastes das Stück zu verwalten, d.h. es möglichst so zu bewahren, wie es einstudiert wurde. In eine meiner Vorstellungen kam Direk-

tor Karajan und ließ mich in der kurzen zweiten Pause vor dem letzten Bild rufen. In seinem Büro saß er im Dunkeln, die Schreibtischlampe auf mich gerichtet, ich stand – eine Szene, wie aus einem Verhör. „Das Terzett ist zu schnell!“, und er sang, wie es sein sollte. Er hatte Recht. Aber ich erklärte, das sei nicht meine Tempowahl, sondern Mitropoulos habe das so schnell genommen und ich sei beauftragt, seine Tempi beizubehalten. „Hier irrt Mitropoulos!“ war das Diktum des *Jupiter tronans*, aber *absconditus*. Es folgte ein sehr interessanter Vortrag über das, was wir alle dem Toscanini verdanken, Verdi betreffend.

Das Größte, was Mitropoulos meiner Meinung nach in Wien vollbrachte, war eine Einstudierung der *Madama Butterfly* von Puccini. *Madama Butterfly* ist in deutschsprachigen Ländern oft nur eine noblere Fassung des *Land des Lächelns*. Es ist sentimentaler Kitsch und wird nicht ernst genommen. Durch Mitropoulos wurde es zu großer, tragischer Musik, deren unheilswangere Untertöne sogar in den betörenden Momenten, etwa Butterflys Auftritt im ersten Akt oder dem himmlischen Blumenduett, durchklingen und mitschwangen. Interessant ist dabei der Unterschied zu demselben Stück unter Karajan, der sich ganz auf die klangliche Ober-



fläche der Musik konzentrierte: Sein Puccini klang berauschend, sei es *Bohème*, *Tosca* oder eben *Madama Butterfly*, aber hinter der betörenden Fassade war kein humaner Inhalt, an den er geglaubt hätte, zu hören. Es war Oberfläche und Klangrausch als Selbstzweck.

In diese Zeit fällt noch ein Erlebnis mit Mitropoulos. Louis Krasner, der Geiger, der die Violinkonzerte von Berg und Schönberg bestellt, bezahlt und ur aufgeführt hatte, sollte Schönbergs Violinkonzert in der *Musica Viva* in München unter Mitropoulos spielen (ORFEO C 204 891 B). Ich korrespondierte mit ihm und wir beide sollten am Tag vor dem Symphonie-Konzert das Werk für die *Jeunesses Musicales Deutschland* aufführen. Am Nachmittag hatten wir unsere Probe im Saal. Der Orchestersatz ist komplex, die Instrumente spielen in hoher, mittlerer und tiefer Lage. Mit zwei Händen lässt sich das auf dem Klavier nicht realisieren. Ich spielte also die hohen und die tiefen Noten. Plötzlich kam Mitropoulos herein und während er näher kam, piffte er die Stimme des Englischhorns, die ich nicht greifen konnte, auswendig und richtig. Er war lieb, bescheiden und dirigierte Krasner und mich bis zum Ende des Satzes.

*Michael Gielen*

## Handlung

---

CD 1

74'40

---

*Spanien und Italien um 1750.*

### 1. Akt

[1] Der Marchese von Calatrava gibt seiner Tochter Leonora zu verstehen, dass der fremde Mann, in den sie sich verliebt hat, nicht ihrem Stand entspricht. In der Hoffnung, dass sie sich von ihrem Geliebten lossagt, wünscht er ihr eine gute Nacht. [2] Kaum hat er ihr Gemach verlassen, beginnt Leonoras Kammerzofe Curra die Reisetasche zu packen – denn in dieser Nacht hat sich Leonora mit ihrem Geliebten Alvaro, der einem vornehmen Inka-Geschlecht entstammt, zur Flucht verabredet. Doch die Liebe zu ihrem Vater erregt Skrupel in ihr: [3] Leonora fürchtet den Schmerz, den ihr die Trennung von Vaterland und Familie zufügen wird. [4] Gerade als sie ihren Entschluss revidieren möchte, kündigt Hufgetrappel die Ankunft des Geliebten an. [5] Alvaro drängt zur Flucht, doch Leonora bittet um einen Tag Aufschub, um ihren Vater noch ein letztes Mal zu sehen. Als Alvaro ihr Zögern als mangelnde Liebe deutet, wirft sich Leonora entschlossen in seine Arme. [6] Den Flie-

henden verstellt der wütende Marchese mit gezogenem Degen den Weg und befiehlt seinen Dienern, Alvaro zu ergreifen. Dieser beteuert ehrenhaft Leonoras Unschuld und will sich dem Marchese waffenlos übergeben. Als er zu diesem Zweck seine Pistole fortwirft, löst sich ein Schuss – die Kugel verwundet Leonoras Vater tödlich. Sterbend verflucht er seine Tochter, die der fliehende Alvaro mit sich reißt.

7 Sinfonia

## 2. Akt

8 In einer Schenke nahe dem Franziskanerkloster von Hornachuelos hat sich allerlei Landvolk zur Abendmahlzeit eingefunden. Unter den Gästen befindet sich nicht nur Leonoras rachedurstiger Bruder Carlo, der sich als Student ausgibt, sondern auch Leonora selbst. Sie wurde auf der Flucht von Alvaro getrennt und reist nun in Männerkleidern zusammen mit dem Maultiertreiber Trabuco. Carlo wird vom Bürgermeister aufgefordert, das Tischgebet zu sprechen. Entsetzt erkennt Leonora ihren Bruder und hält sich im Hintergrund, um nicht entdeckt zu werden. Carlo versucht nun, den verdächtigen Trabuco auszuhorchen, wird aber von der Zigeunerin Preziosilla abgelenkt, die für den Krieg in Italien wirbt. 9 Sie



preist das Soldatenleben und stellt den Anwesenden eine siegreiche Zukunft in Aussicht. Carlo hingegen, dessen Verkleidung sie durchschaut, prophezeit sie ein schlimmes Ende. 10 Als vor der Schenke ein Pilgerchor vorbeizieht, knien alle zum Gebet nieder. Auch Leonora fleht Gott um Hilfe

an und nutzt die Gelegenheit, sich ungesehen in ihr Gastzimmer zurückzuziehen. [11] Carlo, der in dem Fremden bereits seine Schwester vermutet, dringt abermals in Trabuco, der jedoch keine Silbe verrät. Als Carlo sich gewaltsam Zutritt zum Gästezimmer verschaffen will, wird er vom Bürgermeister zurückgehalten, der das Gastrecht hochhält und Carlo auffordert, seine Identität preiszugeben.

[12] Carlo stellt sich nun als Freund des Hauses Vargas vor, dessen befleckte Ehre zu rächen er geschworen habe. [13] Einzig Preziosilla hat Zweifel an dieser Geschichte. Der Bürgermeister verkündet den Feierabend und die Schenke leert sich.

[14] Leonora, die sich von Alvaro endgültig verlassen glaubt, ist vor der Klosterkirche Madonna degli Angeli angelangt. Als sie den frommen Gesang der Mönche vernimmt, erfleht auch sie den Beistand der Mutter Gottes. [15] Auf ihr Läuten hin öffnet der mürrische Bruder Melitone die Pforte. Leonora verlangt nach dem Prior Guardiano, dessen Milde allorts gerühmt wird. [16] Ihm offenbart Leonora endlich ihr Geheimnis und erbittet Zuflucht. Der gütige Guardiano weist ihr eine Einsiedelei im Walde zu. [16] Die Kirchenportale öffnen sich und geben den Blick auf den Hochaltar frei. Guardiano verkündet den Mönchen, dass eine reuige Seele

die Abgeschiedenheit der Einsiedelei aufsuchen werde und nimmt ihnen den Schwur ab, das Geheimnis des vermeintlichen Jünglings unangetastet zu lassen. Vom Bittgesang der Mönche untermalt, legt Leonora das Büßergewand an und bricht zur Klausur auf.

---

## CD 2

76'39

### 3. Akt

#### [1] Introduction

Ein Feldlager im italienischen Velletri.

[2] Alvaro, der sich unter dem Namen „Herreros“ als Hauptmann der italienisch-spanischen Truppen verdingt, hadert mit seinem Schicksal und der Erinnerung: einem königlichen Inka-Geschlecht entstammend und im Kerker geboren, wuchs er als Waise in der Verbannung auf, da seine Eltern beim Versuch, das Vaterland zu befreien, ihr Leben lassen mussten. Zudem glaubt er, dass Leonora auf der Flucht umgekommen sei und sehnt seinerseits den Tod herbei. [3] Da ertönt Waffenlärm. Alvaro eilt hinaus und kehrt mit Don Carlo zurück, der beinahe Opfer eines räuberischen Überfalls geworden wäre. Carlo, unter dem Decknamen „de Bor-

nos“ ebenfalls Soldat in der Truppe, dankt seinem Lebensretter. Die beiden schließen, jeweils unter falschem Namen und ohne einander zu erkennen, einen Freundschaftsbund fürs Leben. [4] Gefechtsrufe ertönen und beide stürzen sich erneut in den Kampf.

Vom Fenster des Hauptquartiers aus beobachten ein Feldarzt und einige Würdenträger den Verlauf der Schlacht, die für die spanisch-italienischen Truppen siegreich endet. [5] Der verwundete Alvaro wird hereingetragen. Der Feldarzt bereitet die Operation vor, um die in Alvaros Brust steckende Kugel zu entfernen. Carlo verspricht Alvaro für seine Verdienste den Orden des Hauses Calatrava. Beim Klang dieses Namens zuckt Alvaro zusammen und bittet Carlo, er möge ein Bündel Briefe aus seinem Gepäck nehmen und es ungesehen verbrennen. [6] In Carlo steigen Zweifel auf. Ahnungsvoll nimmt er das Briefbündel an sich, schreckt aber aufgrund des Freundschaftsbundes davor zurück, das Siegel zu erbuchen. [7] Beim weiteren Durchsuchen von Alvaros Gepäck fällt ihm ein Etui mit Leonoras Bildnis in die Hände. In diesem Moment verkündet der Arzt, dass die Kugel entfernt und Alvaros Leben gerettet sei. Carlo triumphiert: der verhasste Feind ist lebend in seine Hände gefallen.

[8] Im Feldlager strömen Soldaten und Marketenderinnen zusammen. Preziosilla bietet an, den Soldaten die Zukunft vorauszusagen. Trabuco handelt eifrig mit allerlei Krimskrams, die Marketenderinnen bieten sich den jungen Rekruten als Ersatz für deren Frauen und Mütter an. [9] Die allgemeine Ausgelassenheit gipfelt in einem Loblied auf die Narrenfreiheit im Krieg. [10] Da erscheint Bruder Melitone und lässt empört über das gottlose Treiben eine Strafpredigt vom Stapel. Um zu verhindern, dass er von den Rekruten verprügelt wird, greift Preziosilla zur Trommel und ruft die aufgebrachte Menge mit einem Rataplan zurück.

#### 4. Akt

Fünf Jahre später. Alvaro hat als „Pater Raffaele“ ebenfalls Zuflucht im Kloster Madonna degli Angeli gefunden. [11] Im Vorhof des Klosters warten Bettler auf die Speisung durch die Mönche. Melitone, von Guardiano umsonst zur Geduld ermahnt, ärgert sich zunehmend über das unver schämte Verhalten der Bettler, zumal diese verlangen, der gütigere Mönch Raffaele solle doch den Dienst der Essensausteilung versehen. [12] Melitone ist am Ende mit seiner Geduld und beschwert sich bitterlich über das Betragen des merkwürdigen Raffaele, das dem eines Verrückten glei-

che. Guardiano begründet Raffaeles Verhalten mit einem Übermaß an Kasteiung und Bußwachen. <sup>13</sup> Da erscheint Carlo an der Klosterpforte und verlangt ebenfalls nach Raffaele. <sup>14</sup> Carlo erkennt in der Mönchskutte sogleich Alvaro, den er nach langer Suche endlich aufgespürt hat. Sogleich reicht er ihm den Degen und fordert ihn zum Kampf. Alvaro weigert sich zunächst, auf sein Leben als Büber verweisend. Erst als Carlo Alvaros Herkunft verhöhnt und ihm ins Gesicht schlägt, greift dieser wütend zur Waffe. Kämpfend verlassen sie die Bühne.

<sup>15</sup> Vor ihrer Einsiedelei erlebt die gebrochene Leonora den Frieden des Todes. Als sie Kampfeslärm ver

nimmt, flüchtet sie in ihre Grotte. <sup>16</sup> Der verwundete Carlo ruft nach einem Beichtiger. Alvaro pocht an die Tür der Klausur und bittet den Einsiedler, dem Sterbenden beizustehen. Als Leonora die Tür öffnet, erkennen sie sich. Alvaro muss Leonora im Augenblick des Wiedersehens berichten, dass er im Zweikampf ihren Bruder tödlich verletzt hat. Kaum ist Leonora davongeeilt, verrät ihr Aufschrei, dass der von Rache erfüllte Carlo sie mit letzter Kraft niedergestochen hat. Pater Guardiano führt die tödlich Verwundete Alvaro zu, der das Schicksal und den Himmel verflucht. <sup>17</sup> Auf Leonoras Bitte hin, Geduld und Vergeltung zu üben, schwindet sein Zorn. Leonora stirbt mit dem Versprechen, im Himmel auf Alvaro zu warten.

---

Herausgegeben von der Wiener Staatsoper

Artistic Supervision: Gottfried Kraus

Eine Aufnahme des Österreichischen Rundfunks vom 23. September 1960

Kopie aus dem Archiv der Wiener Staatsoper

Aufnahmeleitung · Recording Supervision · Directeur de l'enregistrement: N.N.

Toningenieur · Recording Engineer · Ingénieur du son: N.N.

Digital Remastering: Ton Eichinger / Othmar Eichinger · Harald Huber

Redaktion · Literary Editing · Rédaction: Marcus Hamann · Sebastian Stauss

Bildnachweis innen: Foto Fayer · Österreichisches Theatermuseum (Bastianini,

Rataplan-Szene & Dönch ohne Chor)

Cover Abbildung und Inlaycard: Foto Fayer

Cover Design: Atelier Langenfass, Ismaning

## ***La forza del destino* from the golden age of the Karajan era**

The new production of Giuseppe Verdi's *La forza del destino* that opened at the Vienna State Opera in September 1960 enjoys a very special status in the memory of the city's music lovers. In order for today's listeners to appreciate this fact and to relive the experience for themselves through the medium of the present reissue, it may be helpful to turn back the clock and recall not only the time and circumstances of this production but also the events that led up to it.

The last time that this perennially popular Verdi opera had been staged in Vienna had been in January 1952, during the Vienna State Opera's ten-year period of exile at the Theater an der Wien from 1945 to 1955. In keeping with contemporary practice the work was, of course, performed in German as *Die Macht des Schicksals*. The producer was Josef Gielen, director of the Vienna Burgtheater and father of the conductor Michael Gielen, and the designer was Caspar Neher. The first night was conducted by Karl Böhm. Leonora was sung by Carla Martinis, a brilliant exponent of the Italian repertory at this time, and the rest of the cast included the Munich tenor Lorenz Fehenberger as Alvaro and the Vien-

nese baritone Hans Braun as Carlo. Martha Rohs was Preziosilla and Ludwig Weber the Padre Guardiano. All were members of the Viennese ensemble. By May 1955 the work had been performed thirty-two times with casts that included not only Carla Martinis but also Leonie Rysanek and Hilde Zadek as Leonora. Among the Alvaros were Peter Anders, Helge Rosvaenge and, on two occasions, even the great Wagnerian tenor Max Lorenz. Josef Metternich and Theo Baylé alternated as Carlo. And the part of the Padre Guardiano was taken not only by Ludwig Weber but also by Gottlob Frick, who had been a member of the Viennese company since March 1951.

Eight years later, things looked very different at the Vienna State Opera. The house on the Ringstraße had been rebuilt, and it had reopened in November 1955 with a performance of Beethoven's *Fidelio* under the direction of Karl Böhm. A few months later – by which time Böhm had stepped down as director – a visit by the La Scala company on 16 June 1956 produced a veritable frenzy of enthusiasm in the Viennese. Herbert von Karajan conducted *Lucia di Lammermoor* with Maria Callas in

the title role and Giuseppe di Stefano as Edgardo, giving opera lovers a foretaste of what they could expect when Karajan took over as artistic director, as was in fact already agreed. Nor did Karajan disappoint his fans, at least as far as Italian works were concerned. Especially during the early part of his seven-year tenure, he took great care to renew the Italian repertory and to introduce an international note. Under the terms of an agreement with La Scala, where Karajan had played an active role since 1950, the Vienna State Opera was able to invite some of Italy's leading singers to the city, singers hitherto known only from records. All of them came: Renata Tebaldi, Antonietta Stella and Renata Scottò; Giulietta Simionato and, later, Fiorenza Cossotto; the tenors Franco Corelli, Mario del Monaco, Giuseppe di Stefano and Carlo Bergonzi; and two baritones famous for playing both heroes and villains, Aldo Protti and Ettore Bastianini – to name only the most distinguished among them. During this early period Karajan conducted many of these new productions himself – Verdi's *Falstaff*, *Otello* and *Aida*, Puccini's *Tosca* and *Madama Butterfly* and the first French *Carmen* – but he also went out of his way to engage conductors such as Francesco Molinari-Pradelli, Fausto Cleva and Gianandrea Gavazzeni, all of whom were

experienced in this repertory. But Vienna's opera lovers still recall above all the performances conducted at the State Opera between 1957 and 1960 by Dimitri Mitropoulos.

Mitropoulos, who had lived in the United States of America from 1936 and who had become principal conductor of the New York Philharmonic in 1951, had discovered his love of opera at the Metropolitan Opera. In 1956 he conducted *Don Giovanni* at the Felsenreitschule in Salzburg, and in 1957 his performances of Strauss's *Elektra* in the same venue created a veritable sensation. Karajan, whose multiple appointments at this period included the artistic directorship of the Salzburg Festival, lost no time in signing up Mitropoulos for two more performances of Strauss's opera at the Vienna State Opera in September 1957, where the Greek conductor, who had made his debut there the previous year in Puccini's *Manon Lescaut*, was currently working on a new production of *Madama Butterfly*. His performances of *Elektra* were as highly acclaimed as were those of *Manon Lescaut*.

During the years that followed, however, Mitropoulos conducted only Italian works in Vienna. In September 1958 he was placed in charge of a new production of *Un ballo in*

*maschera*, which replaced the old production of the work that dated back to 1953 and that even in the rebuilt house was still performed in German. In 1958 the Amelia was Birgit Nilsson, Giuseppe di Stefano was Riccardo, Ettore Bastianini was Renato and Giulietta Simionato was Ulrica. That same month Mitropoulos also conducted performances of *Tosca*, returning in the autumn of 1959 for revivals of both these works and also conducting two performances of the standard double bill of *Cavalleria rusticana* and *I Pagliacci*. His next performances were also his last: he conducted six performances of the new production of *La forza del destino*, the last of them on 15 October 1960. He suffered a fatal heart attack on 2 November while conducting a rehearsal of Mahler's Third Symphony in Milan. He was only sixty-four.

Unfortunately, the only surviving recording of his various appearances at the Vienna State Opera is the present one, recorded live at the first night on 23 September 1960. In spite of this, we can still gain an impression of the excitement and dramatic impetus that Mitropoulos brought to every performance both on the stage and in the pit. The evening did not begin with the familiar overture but adopted the original version of the piece that Verdi wrote for St Pe-

tersburg in 1862, thrusting us into the tragic events that lead to the unintentional murder of Leonora's father. Only then did Mitropoulos perform the overture, a piece over exposed in the concert hall and on record-request programmes but which in the present case left an exceptional, not to say unprecedented, impression. Throughout the whole of the evening, Mitropoulos placed his powerful imprint on the score, bringing out its contrasting colours and obtaining a remarkable intensity of expression: the result was not superficial *italianità* but the hot breath of great music theatre.

Of course, Mitropoulos had a magnificent cast at his disposal, all of them then at the very peak of their powers. The Leonora was Antonietta Stella, who had enjoyed her first great success in this role at the Rome Opera, when she was still only twenty-two, an achievement that led only two years later to her engagement at La Scala. She made her Vienna State Opera debut as Aida in 1957, returning there regularly until 1968 and singing all the great Italian roles in her repertory. Giulietta Simionato, too, was a local favourite. Karajan had introduced her to the Viennese at a concert performance of *Carmen* in the Musikverein in October 1954, and as soon as he became director she





too became one of the team. She made her State Opera debut as Amneris in May 1957, singing the role no fewer than thirty-two times between then and the end of the Karajan era. But she also appeared as Eboli and Azucena, as Mistress Quickly and Ulrica, as Santuzza and Carmen and even as Gluck's Orpheus and Mozart's Cherubino. Her voice was full of character, and she was able to find the appropriate colour for each

of these varied roles, while her lively temperament made her the definitive Preziosilla for all who heard her in this part.

Another of the unforgotten favourites of Vienna's operatic public was Giuseppe di Stefano, whose flexible and expressive voice we first heard at one of Karajan's concerts of operatic excerpts at the Musikverein in June 1953. He returned in 1956 as Edgardo to Maria Callas's Lucia, and the following year he sang both Des Grieux in *Manon Lescaut* and Don José in *Carmen* at the State Opera, two roles in which "Bippo", as Vienna's opera lovers affectionately called him, remained incomparable both vocally and histrionically. Between 1956 and 1966 Giuseppe di Stefano sang all the leading tenor roles in his repertory in Vienna, including Cavardossi and Calaf. In the two Verdi productions that were conducted by Dimitri Mitropoulos, di Stefano was partnered by the baritone Ettore Bastianini. Bastianini was born in Siena in 1922 and was the possessor of an unusually beautiful voice of particular richness. To the lyricism of the great Verdi roles in his repertory he also brought the most extraordinary breath control. He was one of Karajan's favourite singers. He made his Vienna State Opera debut in September 1958 as Rigoletto, only weeks after his great



success as Posa in that summer's Salzburg Festival production of *Don Carlo*. Within a month he had also sung Posa, Germont père in *La traviata* and Renato in Vienna's new production of *Un ballo in maschera*. We later heard him in many of the other roles with which he was most closely associated, notably as Gérard opposite Franco Corelli's Andrea Chénier and as Luna in Karajan's legendary Salzburg production of *Il trovatore*, which received two performances at the Vienna State Opera in 1963.

The Vienna State Opera's own home-grown ensemble was represented by two German basses, Walter Kreppel and Ludwig Welter. The former had joined the company at the invitation of Karl Böhm, whereas the latter owed his appointment to Karajan. Both remained with the company for many years, demonstrating again and again that even in an age of itinerant opera stars, the quality of a great house is still dependent in no small way on its ensemble. This is especially true of Karl Dönch, who joined the Vienna State Opera in 1947, singing a total of forty-seven roles for the company between then and his retirement in 1985, roles that included such central ones as Beckmesser in Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*, Don Alfonso in *Così fan tutte* and the Doctor in *Wozzeck*. But he also specialized

in smaller parts such as the Sacristan in *Tosca* and Fra Melitone in *La forza del destino*, which he sang no fewer than seventy-two times in Vienna. He brought distinction to each of these parts, a master in the art of characterization in terms of both voice and gesture. Karl Dönch also ran the Vienna Volksoper from 1973 to 1986, and highly successfully too.

The first night of the new production of *La forza del destino* on 23 September 1960 was broadcast by Austrian Radio. Since then more or less imperfect private recordings of the occasion have become coveted collector's items. A copy of the original radio tapes preserved in the archives of the Vienna State Opera has now been carefully restored and is finally being made available for the first time in the form of a fully commercial recording.

*Gottfried Kraus*

*Dimitri Mitropoulos's incomparably powerful reading dates from the Karajan era but has lost none of its validity today. Much loved by orchestras and singers alike, the Greek conductor always impressed his listeners with the concentration of his work*

*ing method, a point strikingly made by Michael Gielen, who was Kapellmeister at the Vienna State Opera from 1952 to 1960:*

### **My recollections of Dimitri Mitropoulos**

It was simply impossible not to love Mitropoulos: he was someone who never paraded his superiority but, on the contrary, evinced the greatest simplicity, a man who, we knew, gave away his American fees to students and who castigated himself by memorizing everything he conducted, even the sort of utter rubbish that is invariably produced by competitions and commissions. There is no doubt that of all conductors in the United States, no one conducted more world premières than he did. It would be interesting to compare his figures with those of Stokowski, who was very diligent in this regard, too.

For a concert in Salzburg, Dimitri Mitropoulos insisted on conducting a number of American works and for this purpose he memorized not only the scores but also the names of the players, which he took from a printed list. But by the time that the first rehearsal came round, the names of the players no longer matched those in the list, so that when he corrected the bass drum, for example,

he addressed Herr Meier, who wasn't in fact playing the bass drum. It took a while to sort out the mess. If you have a good photographic memory, as Lorin Maazel does, for example, then you can 'read' the score in your mind's eye while conducting from memory. But if you don't have this particular talent, memorizing a score is an effort and even a torment. I think that Mitropoulos was punishing himself for the fact that he conducted rather than played and that he was in a privileged position vis-à-vis the orchestral musicians.

I was his assistant on Verdi's *Un ballo in maschera*. At the rehearsals he was consistently kind and patient. He sang a particular ornament three times for the benefit of the baritone Ettore Bastianini, showing him how he wanted it sung – slightly differently from the crassly traditional way. The great baritone finally understood him but by the dress rehearsal he'd forgotten again. I thought that Mitropoulos would scream at him, but no. A sad look passed across his face, and that was all. He was a latter-day Saint Francis. It is the assistant's task to take charge of the work once the visiting conductor has left, in other words, to preserve the interpretation worked out in the course of the rehearsals. Karajan came to one of my performances and sent for me during

the brief second interval before the final scene. He was sitting in his office in the dark, his desk lamp pointing straight at me. I stood there – it was like a scene from an interrogation. "The trio is too fast!" and he sang it to me to indicate how it should go. He was right. But I explained that it wasn't my choice of tempo: Mitropoulos had taken it at that speed and it was my job to retain his tempi. "Mitropoulos is wrong!" was the dictum of this *Jupiter tronans sed absconditus*. There followed a most interesting lecture on what we all owe Toscanini with regard to Verdi.

In my own view, Mitropoulos's greatest achievement in Vienna was his work on a production of Puccini's *Madama Butterfly*. In German-speaking countries, *Madama Butterfly* is of ten little more than an up-market version of *The Land of Smiles*. It is regarded as sentimental kitsch and, as such, not taken seriously. In Mitropoulos's hands, it became great, tragic music, its doom-laden undertow audible even in such enchanting moments as Butterfly's first act entrance and the heavenly Flower Duet. Particularly interesting in this context is the difference in the way the work sounded under Karajan, who concentrated entirely on the surface of the music: his Puccini sounded musically intoxicating, whether it was *La bohème*,

*Tosca* or, indeed, *Madama Butterfly*, but there was no human substance beneath the beguiling surface, nothing in which he might have believed. It was all superficial, an intoxicating sound for its own sake alone.

There is another experience that I recall from this period. Louis Krasner, the violinist who commissioned, paid for and premièred the violin concertos of both Berg and Schoenberg, was due to perform Schoenberg's Violin Concerto at a Musica Viva concert in Munich that was to be conducted by Mitropoulos (ORFEO C 204 891 B). I corresponded with him and arranged that we should perform the piece for the Jeunesses Musicales Deutschland on the day before the symphony concert. Our rehearsal took place in the hall on the afternoon of the concert. The orchestral writing is complex, the instruments play in their highest, middle and lowest registers. It is impossible to realize this on a piano, and so I played the notes at the top and bottom. Suddenly Mitropoulos came in and, as he drew closer, he whistled the English horn part, which I couldn't manage myself. He did so correctly and from memory. He was kind and modest, and he conducted Krasner and me right through to the end of the movement.

*Michael Gielen*

## Synopsis

---

CD 1

74'40

---

*Spain and Italy around 1750.*

### Act One

[1] The Marquis of Calatrava makes it clear to his daughter, Leonora, that the stranger with whom she has fallen in love is socially undesirable. Hoping that she will renounce the man, he wishes her good night. [2] Scarcely has he left, however, when Leonora's maid, Curra, starts to pack her mistress's belongings, for Leonora has arranged to elope with her lover that very night. But the love that she feels for her father preys on her mind. [3] She is afraid of the anguish that she will suffer if she abandons her home and family. [4] She is starting to vacillate when the sound of approaching horses heralds the arrival of her lover, Alvaro. [5] Alvaro, who is descended from a distinguished Inca family, urges her to flee, but Leonora asks to postpone their elopement until the next day, so that she may see her father one last time. When Alvaro interprets her hesitation as a sign that she does not love him, she throws herself into his arms. [6] The furious Marquis returns, his sword drawn, and bars the

lovers' way, then orders his servants to seize Alvaro. Alvaro assures him that Leonora is innocent and offers to surrender. But when he throws down his pistol, the weapon accidentally discharges, fatally wounding the old man, who with his dying breath curses his daughter as Alvaro and Leonora make good their escape.

## 7 Sinfonia

### Act Two

8 An inn close to the Franciscan monastery at Hornachuelos, where the locals have gathered for their evening meal. Among the guests is not only Leonora's brother, Carlo, who, disguised as a student, is bent on avenging his family's disgrace, but also Leonora herself. She and Alvaro have become separated during their flight and, disguised as a man, she is now looking for him. Her companion is a muleteer by the name of Trabuco. The local mayor asks Carlo to say grace. Leonora is horrified to recognize her brother and keeps well out of his way in order to avoid detection. Carlo tries to sound out the suspicious Trabuco but is distracted by the gypsy Preziosilla, who is recruiting young men to fight in Italy. 9 She praises the soldier's life and holds out the prospect of a glorious future. But she sees through Carlo's disguise

and predicts a bleak future for him. 10 A chorus of pilgrims passes the inn, and all kneel in prayer. Leonora, too, prays for God's help and uses the opportunity to withdraw, unobserved, to her room. 11 Carlo suspects that the stranger is his sister and once again tries to obtain more information from Trabuco, but the latter gives nothing away. Carlo then attempts to force his way into the inn, but the mayor, insisting on the laws of hospitality, demands that Carlo first tell them who he is. 12 Carlo introduces himself as a friend of the house of Vargas, adding that he has vowed to avenge his family's sullied name. 13 Preziosilla is alone in questioning this story. The mayor announces that it is closing time, and the tavern slowly empties.

14 Convinced that Alvaro has abandoned her, Leonora has come to the Monastery Church of Our Lady of the Angels. On hearing the monks' solemn chanting, she calls on the Mother of God to stand by her. 15 She rings the monastery bell and is admitted by the sullen Melitone. She asks to see the Padre Guardiano, whose gentleness is universally praised. 16 She finally reveals her secret to him and asks him to provide her with a refuge. The kind-hearted Padre Guardiano suggests that she should live as a hermit in the forest. 17 The church doors open and reveal the high altar. The



Padre Guardiano tells the monks that a repentant soul will seek the seclusion of the holy cell and exacts from them a vow that they will never seek to discover the secret of the stranger, whom they assume to be a young man. Accompanied by the monks' prayers of supplication, Leonora dons her penitent's sackcloth and sets off for her hermitage.

CD 2

76'39

### Act Three

#### 1 Introduction

A camp in Italy, near Velletri. 2 Alvaro has taken the name of Herreros and is serving as a captain in the Hispano-

Italian army. He rails against his fate. Although sprung from a family of Inca princes, he was born in prison and grew up, an orphan, in exile, his parents having been killed when they tried to liberate their country. He also believes that Leonora died while fleeing. He too longs for death.<sup>[3]</sup> The sound of fighting disrupts Alvaro's pensive mood and he leaves to investigate, returning with Don Carlo, whom he has saved from would-be assassins. Carlo, too, is serving in the army and, like Alvaro, has taken an assumed name: Don Felice de Bornos. He thanks his rescuer. Neither man recognizes the other. Under false names, they swear eternal friendship.<sup>[4]</sup> The sound of an enemy attack is heard offstage, and both men plunge back into the fray

From the windows of the army headquarters, a surgeon and a number of dignitaries observe the course of the battle, which ends in victory for the Spanish and Italian troops.<sup>[5]</sup> Alvaro is carried in, wounded. The surgeon prepares to remove the bullet embedded in his breast. Carlo promises him the Order of Calatrava for his bravery, but Alvaro flinches at the name and asks Carlo to take charge of a bundle of letters among his belongings and to burn them without anyone seeing him.<sup>[6]</sup> Carlo is assailed by doubt and, fearing the

worst, breaks open the bundle of letters but, mindful of his vow of friendship, hesitates to break the seal.<sup>[7]</sup> A further search of Alvaro's belongings reveals a case containing Leonora's portrait. At that moment the surgeon announces that he has removed the bullet and that Alvaro will live. Carlo is triumphant: his hated enemy is alive and is now in his power.

<sup>[8]</sup> Soldiers and vivandières fill the camp. Preziosilla offers to tell the soldiers' fortunes. Trabuco does a roaring trade, and the vivandières offer themselves to the new recruits as a substitute for their wives and mothers.<sup>[9]</sup> The general mood of high spirits culminates in a song in praise of the freedom to do as they like in time of war.<sup>[10]</sup> Melitone enters and lectures the company on their godless behaviour. In order to prevent him from being beaten by the recruits, Preziosilla seizes the drum and restores order with a rousing 'Rataplan'.

## Act Four

Five years later. Alvaro, too, has sought refuge in the Monastery of Our Lady of the Angels, where he has taken the name of Padre Raffaele.<sup>[11]</sup> In the monastery forecourt, beggars wait to be fed by the monks. Melitone grows increasingly angry at their shameless behaviour, con-





tinuing to chide them even after the Padre Guardiano has enjoined him to show greater forbearance. When the beggars demand that the more kind-hearted Raffaele should dole out the soup for them, his patience finally gives out altogether. [12] He complains bitterly at the behaviour of the remarkable Raffaele, whose actions seem to him to be those of a madman. The Padre Guardiano attributes Raffaele's behaviour to excessive self-mortification and vigils. [13] Carlo now appears at the monastery gates. He, too, demands to see Raffaele. [14] He immediately recognizes

Alvaro beneath his monk's cowl. He has been searching for him everywhere and has finally run him to ground. He hands him a sword and demands that he fight. Alvaro initially refuses, saying that he has chosen to live a life of penance. Only when Carlo taunts him as a half breed and strikes him in the face does Alvaro seize the proffered weapon. The two men rush off to fight.

[15] Outside her hermit's cell, the broken figure of Leonora prays for the peace of death. Hearing the noise of fighting, she takes cover in her cave. [16] Wounded, Carlo calls for a confessor. Alvaro beats on the cell door and asks the hermit to help the dying man. As soon as Leonora opens the door, the two lovers recognize one another, but their reunion is short-lived as Alvaro tells Leonora that he has fatally wounded her brother in a duel. She rushes away to receive his confession but a scream reveals that Carlo, vengeful to the last, has stabbed her with his remaining strength. The Padre Guardiano enters with the mortally wounded Leonora, causing Alvaro to curse both fate and heaven. [17] But Leonora begs him to show forbearance and forgiveness, and his anger abates. She dies, promising to wait for him in heaven.

*(Translation: Stewart Spencer)*

## La force du destin de la glorieuse ère Karajan

La représentation de septembre 1960 de *La force du destin* de Giuseppe Verdi occupe, dans la mémoire des lyricomanes viennois, une place bien à part. Pour s'en faire une idée avec le recul des années et sur la base de l'enregistrement qui en subsiste, il est aussi fort instructif de se pencher sur l'histoire de la Staatsoper de Vienne et de se remémorer non seulement l'époque et le contexte de la représentation en question mais également la période qui l'avait précédée.

La dernière production de cet opéra de Verdi à la popularité jamais démentie avait été présentée en janvier 1952 au Theater an der Wien sur lequel l'Opéra de Vienne s'était réplié en 1945. Comme cela était la règle à l'époque, l'ouvrage était chanté en langue allemande sous le titre *Die Macht des Schicksals*. Le metteur en scène, Josef Gielen, dirigeait à l'époque le Burgtheater de Vienne. Il était aussi le père du chef d'orchestre Michael Gielen. Il avait fait appel au scénographe Caspar Neher. Le chef d'orchestre de la première était Karl Böhm. La distribution, comprenant la Léonora de Carla Martinis, cantatrice qui, en ces années, brillait dans les rôles italiens, l'Alvaro du ténor munichois Lorenz Fehenberger, le

Carlo du viennois Hans Braun, la Preziosilla de Martha Rohs et le Padre Guardiano de Ludwig Weber, faisait exclusivement appel aux membres de la troupe. Cette production connue, jusqu'en mai 1955, 33 représentations. Le rôle de Leonora fut chanté successivement par Carla Martinis, Leonie Rysanek et Hilde Zadek. Peter Anders, Helge Rosvaenge et, à deux reprises, le grand ténor wagnérien Max Lorenz se partagèrent celui d'Alvaro. Carlo fut interprété par Hans Braun, Josef Metternich et Theo Baylé, tandis que Padre Guardiano fut confié à Ludwig Weber et Gottlob Frick, lequel faisait partie, depuis mars 1951, de la troupe de la Staatsoper.

Huit ans plus tard, l'Opéra de Vienne offrait un tout autre visage. En novembre 1955, l'opéra de la Ringstrasse tout juste reconstruit avait été inauguré en grandes pompes avec *Fidelio* de Beethoven, sous la direction de Karl Böhm. Quelques mois plus tard - Karl Böhm avait, entre-temps, démissionné de son poste de directeur - une production de *Lucia di Lammermoor*, venue de la Scala de Milan, dirigée par Herbert von Karajan, avec Maria Callas dans le rôle-titre et Giuseppe di Stefano dans celui d'Edgar, mettait le public viennois à genoux, donnant aux lyri-

comanes un avant-goût de ce qui leur serait offert si le chef salzbourgeois venait à être nommé à la tête de la Staatsoper, ce qui était, de toutes façons, acquis. Des attentes qu'Herbert von Karajan n'allait pas décevoir, tout au moins dans le répertoire italien auquel il donna, surtout dans les premières années de son mandat, un profil neuf et international. Une politique de coopération menée avec la Scala de Milan, où Karajan se produisait depuis 1950, permit à la Staatsoper d'engager les meilleurs chanteurs du répertoire italien, artistes que l'on ne connaissait jusqu'alors à Vienne que par le disque. Tous furent invités: Les sopranos Renata Tebaldi, Antonietta Stella et Renata Scottò; les mezzos Giulietta Simionato et, plus tard, Fiorenza Cossotto; les ténors Franco Corelli, Mario del Monaco, Giuseppe di Stefano et Carlo Bergonzi; les barytons, souvent distribués dans les rôles «noirs», Aldo Protti et Ettore Bastianini – pour ne citer que les plus célèbres. Au cours des premières années, Karajan dirigea lui-même nombre de ces nouvelles productions – *Falstaff*, *Otello* et *Aida* de Verdi, *Tosca* et *Madame Butterfly* de Puccini, la première *Carmen* chantée en français – veillant, par ailleurs, à inviter pour ces ouvrages des chefs aussi expérimentés que Francesco Molinari-Pradelli, Fausto Cleva ou Gianandrea Gavazzeni.

Les représentations viennoises que Dimitri Mitropoulos dirigea entre 1957 et 1960 sont à marquer d'une pierre blanche.

Le chef d'orchestre grec, qui vivait depuis 1936 aux États-Unis, et exerçait, depuis 1951, les fonctions de directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de New York, s'était découvert une passion pour l'opéra en dirigeant au Metropolitan. En 1956, Mitropoulos dirigea au Festival de Salzbourg *Don Giovanni* de Mozart dans la Felsenreitschule. En 1957, il triompha au même endroit, dans *Elektra* de Richard Strauss. Directeur de la Staatsoper, Herbert von Karajan, qui était également patron du Festival de Salzbourg, réagit immédiatement. En septembre 1957, alors qu'il préparait une nouvelle production de *Madame Butterfly* de Puccini, Mitropoulos, qui avait déjà débuté à la Staatsoper en 1956 dans *Manon Lescaut* de Puccini, fut invité par Karajan à venir diriger à Vienne deux autres représentations d'*Elektra*. Ces deux soirées se soldèrent par un triomphe comparable à celui remporté par l'opéra de Puccini.

Les années suivantes, Mitropoulos dirigea à la Staatsoper exclusivement des ouvrages du répertoire italien. C'est ainsi qu'il dirigea, en septembre 1958, une nouvelle production



du *Bal masqué*, qui remplaçait une production de 1953 encore chantée en allemand. Birgit Nilsson interprétait Amelia, Giuseppe di Stefano Ricardo, Ettore Bastianini Renato, et Giulietta Simionato Ulrica. Quelques jours plus tard, il dirigea plusieurs représentations de *Tosca*. Le chef grec revint au cours de l'automne 1959 diriger des reprises de ces deux productions ainsi que deux représentations de *Ca-valleria rusticana* et *Pailleasse*. En septembre 1960, vint la nouvelle production de *La force du destin* dont il dirigea six représentations, la dernière le 15 octobre. Le 2 novembre, alors qu'il répétait à Milan la Troisième symphonie de Gustav Mahler, Dimitri Mitropoulos disparaissait, terrassé par une crise cardiaque. Il avait 64 ans.

Le seul enregistrement qui subsiste de toutes ces soirées dirigées à la Staatsoper est cette première du 23 septembre. Ce document nous donne une idée de la tension et de la force dramatique que Mitropoulos savait transmettre aux chanteurs et aux musiciens de l'orchestre. La représentation débute non pas avec l'ouverture, mais, comme lors de la création mondiale de la version originale à Saint-Petersbourg, avec l'exposition, tenant lieu de premier acte, des événements qui conduisent au meurtre par erreur du père de Léonora. L'ouverture n'intervient

qu'ensuite. Cette page usée jusqu'à la corde eut, ce soir-là, un impact inattendu et même jamais entendu. Tout au long de l'exécution, le chef, au prix d'une formidable débauche d'énergie, sut dispenser de puissants contrastes de couleurs et délivrer une expression intense. Point d'*italianità* superficielle mais le plein souffle du théâtre lyrique.

Il faut dire que Dimitri Mitropoulos disposait d'une distribution proprement phénoménale, de chanteurs se trouvant tous au zénith de leur carrière. Le rôle de Léonora était tenu par Antonietta Stella, artiste qui avait connu son premier grand succès dans ce rôle, à l'Opéra de Rome, à l'âge de 22 ans, et avait été, deux ans plus tard, engagée par la Scala de Milan. En 1957, elle avait fait, dans le rôle d'Aida, ses débuts à la Staatsoper où elle chanta, jusqu'en 1968, tous les grands rôles italiens de soprano. Giulietta Simionato faisait, elle aussi, partie des artistes favorites du public viennois. Herbert von Karajan l'avait présentée à Vienne en octobre 1954 dans le rôle-titre de *Carmen* donnée en version de concert. Depuis que Karajan était aux commandes de la Staatsoper, Giulietta Simionato faisait pour ainsi dire partie de la maison. C'est en mai 1957, dans le rôle d'Amnérís d'*Aida*, qu'elle avait débuté à la Staatsoper, y chantant le rôle 32

fois jusqu'à la fin de l'ère Karajan. Elle y interpréta la Princesse Eboli, Azucena, Mrs Quickly, Ulrica, Santuzza, Carmen, mais aussi l'Orphée de Gluck et même Chérubin des *No-ces de Figaro* de Mozart. Sa voix cor-sée, expressive dans tous les registres, déployait un luxe de couleurs dans chacun de ces rôles. Par son tempérament, elle marqua, dans le rôle de Preziosilla, tous ceux qui eurent la chance de l'entendre.

Giuseppe di Stefano fait, lui aussi, partie des artistes auquel le public viennois est demeuré le plus attaché. C'est en juin 1953, dans un concert lyrique dirigé au Musikverein par Herbert von Karajan, que Vienne découvrit sa voix souple et expressive. Il revint en 1956 dans *Lucia di Lammermoor*, chantant le rôle d'Edgar aux côtés de Maria Callas. Il débuta l'année suivante à la Staatsoper dans les rôles de Des Grieux de *Manon Lescaut* et de Don José de *Car-men* – deux rôles dans lesquels *Bippo*, comme les aficionados viennois l'appelaient affectueusement, était par ailleurs irrésistible sur le plan scénique. Di Stefano chanta jusqu'en 1966 à la Staatsoper tous les rôles importants de ténor – Mario Cavaradossi et Calaf compris. Il eut, dans les deux opéras de Verdi que dirigea Dimitri Mitropoulos, le baryton Ettore Bastianini pour partenaire. Né à Sienne en 1922,

Bastianini possédait une voix somptueuse et richement timbrée ainsi qu'un souffle inépuisable convenant idéalement au *melos* des grands emplois verdiens. Bastianini comptait parmi les chanteurs préférés de Karajan. Dans la foulée du triomphe qu'il remporta en Marquis de Posa dans le *Don Carlo* salzbourgeois de 1958, Bastianini débuta à Vienne en septembre suivant dans le rôle-titre de *Rigoletto*, chantant au cours du même mois Posa, Germont de *La tra-viata* et Renato dans une nouvelle production du *Bal masqué*. Vienne eut ensuite l'occasion de l'entendre dans une foule de rôles majeurs, notamment aux côtés de Franco Corelli dans *André Chénier* de Giordano ou comme Comte de Luna de la légendaire production salzbourgeoise du *Trouvère* qui fut reprise deux fois à la Staatsoper en 1963.

La troupe de l'Opéra de Vienne se trouve également représentée dans cette soirée verdienne: tout d'abord à travers Walter Kreppel, basse allemande qui avait été engagée du temps de Karl Böhm, ensuite à travers Ludwig Welter, également de nationalité allemande, qui avait été, lui, engagé par Karajan. Ces deux artistes démontrèrent, pendant de longues années et à la faveur d'innombrables rôles et représentations, que le niveau d'une grande mai-

son d'opéra est en partie fonction de la qualité de la troupe, y compris à l'heure du *star system*. La preuve éclatante en est apportée également par Karl Dönch, entré en 1947 à la Staatsoper où il allait interpréter, jusqu'en 1985, un total de 47 rôles – parmi lesquels des emplois aussi importants que Sixtus Beckmesser des *Maîtres-Chanteurs* de Wagner, Don Alfonso de *Così fan tutte* ou le Docteur de *Wozzeck*, mais également une foule de petits rôles tels que le sacristain de *Tosca* ou Fra Melitone de *La force du destin*, qu'il ne chanta pas moins de 72 fois à Vienne. Il fut un maître, toujours incomparable, des rôles de caractère tant vocalement que scéniquement. Par ailleurs, Karl Dönch dirigea avec succès la Volksoper de Vienne de 1973 à 1986.

La première de cette production de *La force du destin* eut lieu le 23 septembre 1960. Elle fut retransmise par la Radio-diffusion Autrichienne. Un certain nombre de copies privées ont circulé, documents de qualité très diverse, longtemps recherchés par les collectionneurs. La publication de ce document a été rendue possible par la restauration minutieuse d'une copie de la bande originale conservée dans les archives de la Staatsoper.

*Gottfried Kraus*

*D'une puissance sans égale, l'interprétation de Dimitri Mitropoulos, qui date des «années Karajan» a été conservée. Ce chef d'orchestre, très apprécié de l'orchestre et de la troupe, impressionnait toujours par la concentration avec laquelle il faisait travailler l'œuvre. Un aspect que décrit remarquablement Michael Gielen – lequel fut, de 1952 à 1960, Kapellmeister de l'Opéra de Vienne.*

### **Mes souvenirs de Dimitri Mitropoulos**

Il était impossible de ne pas aimer Mitropoulos: Cet homme, qui n'affichait jamais sa supériorité, se comportait au contraire avec la plus extrême simplicité. Nous savions qu'il faisait don à des étudiants des cachets qu'il touchait aux États-Unis. Diriger était, pour lui, un acte de mortification. Il dirigeait tout par cœur, même les partitions les plus indigentes – issues de concours ou de commandes – qui se présentaient. Il est assurément le chef qui, aux États-Unis, aura créé le plus d'œuvres. Il serait d'ailleurs intéressant de dresser la liste, à titre de comparaison, des œuvres créées par Mitropoulos et Stokowski, lequel était, lui aussi, particulièrement à la pointe en la matière.

Pour un concert qu'il devait diriger à Salzbourg, Dimitri Mitropoulos avait imposé des pièces de musique amé-

ricaine. Il connaissait par cœur non seulement chacune des partitions mais également le nom de tous les instrumentistes qui devaient y prendre part. Or ces derniers s'étaient entre-temps échangés les instruments. Une fois en répétition, Mitropoulos voulant, à un endroit, corriger la grosse caisse – s'adressa à Monsieur Meier, lequel n'était plus en charge de la grosse caisse ... Il s'écoula un bon moment avant que le chaos ne soit élucidé. Lorsqu'un chef possède une remarquable mémoire photographique, comme c'est, par exemple, le cas de Lorin Maazel, diriger «par cœur» revient à lire «mentalement». Pour celui qui n'a pas ce don particulier, apprendre par cœur est un travail épuisant, une punition. Or je crois que Mitropoulos voulait, en assimilant les œuvres de la sorte, se punir du fait qu'il dirigeait au lieu de jouer, du fait qu'il était privilégié par rapport aux musiciens de l'orchestre.

J'étais son assistant sur la production du *Bal masqué* de Verdi. Il se montrait en répétition mesuré, aimable et patient. À un endroit, il indiqua trois fois au baryton Ettore Bastianini un ornement qu'il souhaitait lui faire adopter, ornement qui s'écartait un peu de la routine habituelle. Le grand baryton finit par comprendre. Pourtant, au moment de la générale, il avait oublié. Je me suis dit que Mitropou-

los allait vraiment se fâcher... Mais non. Il n'eut qu'un regard triste qui lui donnait un air de Saint François. Le rôle de l'assistant est de veiller, une fois que le chef est parti, à «garder la pièce en l'état», autrement dit à la maintenir telle qu'elle a été travaillée. Présent à l'une de mes représentations, Karajan, qui était alors directeur, me fit appeler dans son bureau lors du deuxième bref entracte qui précède le tableau final. Il était assis dans la pénombre, je me tenais debout. La lampe de son bureau était braquée sur moi. Un véritable interrogatoire. «Le trio est pris trop vite», et il se mit à le chanter dans le tempo qu'il estimait correct. Il avait raison. Je lui expliquai alors que ce n'était point mon tempo, mais celui de Mitropoulos et qu'il m'appartenait de le respecter. «Mitropoulos se trompe!» fut le verdict sans appel de *Jupiter tronans* mais *absconditus* (*caché*). Il s'ensuivit un passionnant exposé sur ce que nous devons tous à Toscanini en matière verdienne.

Le summum de ce que Mitropoulos réalisa à Vienne fut, à mon avis, une production de *Madame Butterfly* de Puccini. Dans les pays de langue allemande, *Madame Butterfly* n'est souvent qu'une version un peu améliorée du *Pays du sourire*. C'est kitsch, sentimental et n'est pas pris au sérieux. Mitropoulos en faisait une mu-



sique grandiose, tragique, dont les nuances fatales affleuraient et résonnaient même dans les passages les plus radieux, comme lorsque Butterfly entre en scène au premier acte, ou dans l'ineffable duo des fleurs. Il est, au passage, instructif d'étudier les différences qu'offrait la lecture de Karajan, laquelle se focalisait sur le son dans sa dimension superficielle: Son Puccini, qu'il s'agisse de *La Bohème*, de *Tosca* ou de *Madame Butterfly*, sonnait de manière enivrante. Mais derrière cette façade somptueuse, ne se trouvait aucun contenu humain auquel il aurait pu croire. Ce n'était que superficialité et beauté sonore cultivée pour elle-même.

Il me revient aussi une anecdote de cette époque. Louis Krasner, le violoniste qui commanda, paya et créa les concertos pour violon de Berg et Schönberg, devait jouer le concerto de ce dernier, avec Mitropoulos, dans le cadre du festival *Musica Viva* de Munich (ORFEO C 204 891 B). J'eus un échange de lettres avec Krasner et tous deux devions, la veille du concert, présenter l'œuvre aux Jeunesses Musicales d'Allemagne. L'après-midi, nous avions notre répétition dans la salle. La partie d'orchestre est extrêmement complexe. Les instruments évoluent dans l'aigu, le médium et le grave. Il n'est pas possible aux deux mains d'un

pianiste de rendre cette complexité. Je me bornais donc à jouer les notes élevées et les notes graves. Soudain, Mitropoulos entra dans la salle. Tandis qu'il s'approchait, il se mit à siffler par cœur et avec une parfaite justesse la partie de cor anglais que je ne pouvais pas reproduire. Il était gentil, modeste, nous dirigeant Krasner et moi-même, jusqu'à la fin du mouvement.

Michael Gielen

## L'action

---

CD 1

74'40

---

*L'action se situe en Espagne et en Italie vers 1750.*

## Premier acte

❑ Le marquis de Calatrava explique à la fille Leonora que l'étranger dont elle est tombée amoureuse n'est pas digne de son rang. Espérant qu'elle va rompre avec lui, le marquis lui souhaite une bonne nuit. ❑ À peine a-t-il quitté sa chambre que la servante de Léonora, Curra, se met à préparer les bagages. En effet, Leonora part rejoindre la nuit même son amant Alvaro, issu d'une noble famille inca, pour prendre avec lui la fuite. Mais l'amour filial la fait hésiter: ❑ Leo-

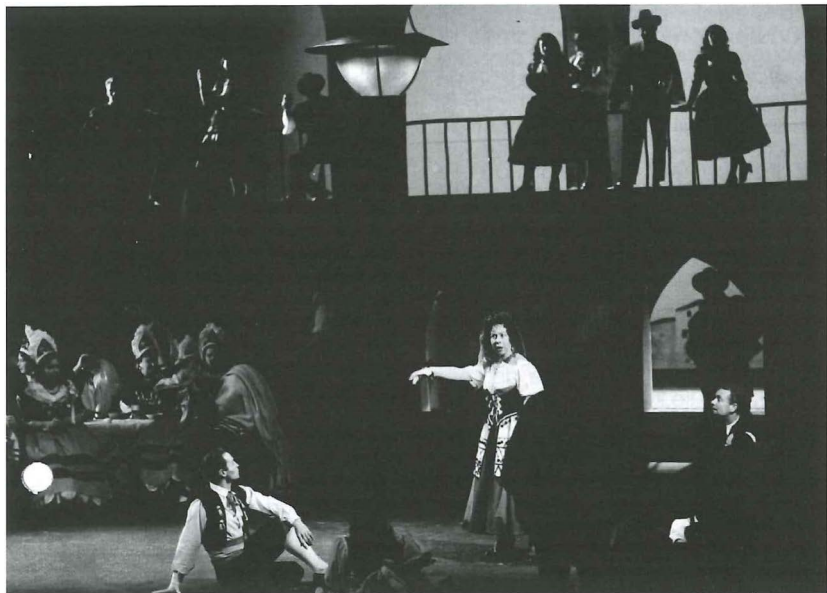
nora s'effraie de la douleur qu'elle causera en quittant sa famille et son pays. [4] Alors qu'elle s'apprête à faire marche arrière, le galop d'un cheval annonce l'arrivée d'Alvaro. [5] Tandis que ce dernier lui enjoint de se hâter, Leonora le prie de repousser d'un jour leur départ, afin qu'elle puisse voir son père une dernière fois. Lorsqu'Alvaro déclare voir dans son hésitation un manque d'amour, Leonora se jette dans ses bras. [6] Arrivé sur les lieux, le marquis, furieux, arrête, l'épée au poing, la fuite des deux amants et ordonne à ses serviteurs de se saisir d'Alvaro. Celui-ci proclame dignement l'innocence de Leonora et veut se livrer au marquis. Il jette à terre son pistolet. Le coup part accidentellement, blessant mortellement le père de Leonora. Le marquis, expirant, maudit sa fille qu'Alvaro entraîne avec lui.

## [7] Ouverture

### Deuxième acte

[8] Dans une auberge proche du monastère franciscain d'Hornachuelos, tout le monde se presse pour le repas du soir. Parmi les hôtes se trouvent non seulement Carlos, le frère de Leonora qui s'est juré de venger la mort de son père et se fait passer pour un étudiant, mais aussi Leonora en personne. Ayant, au cours de leur

fuite, perdu la trace d'Alvaro, Leonora voyage déguisée en homme, en compagnie du muletier Trabuco. Le bourgmestre charge Carlos de réciter le bénédicité. Épouvantée, Leonora reconnaît son frère et se tient à l'écart de peur d'être découverte. Carlos presse de questions le louche Trabuco mais voit son attention détournée par la gitane Preziosilla qui recrute des volontaires pour aller combattre les Autrichiens en Italie. [9] Elle vante la vie de soldat et fait entrevoir à tous des lendemains victorieux. Elle prédit en revanche à Carlos, dont le déguisement ne la trompe point, une fin tragique. [10] Tandis qu'un chœur de pèlerins passe devant l'auberge, tous s'agenouillent pour prier. Leonora prie elle aussi le Seigneur de lui venir en aide et en profite pour rejoindre sa chambre sans être vue. [11] Croyant bien avoir reconnu sa sœur, Carlos interroge de nouveau Trabuco, qui ne vend pas la mèche. Alors que Carlos est tout près de forcer la porte de la chambre suspecte, le bourgmestre s'interpose, au nom de la tranquillité à laquelle tout hôte a droit, exigeant de Carlos qu'il décline son identité. [12] Carlos se déclare un ami de la maison Vargas dont il a promis de laver l'honneur. [13] Preziosilla est la seule à ne pas croire à cette version. Le bourgmestre ayant annoncé la fin de la soirée, l'auberge se vide.



14 Croyant qu'Alvaro l'a abandonnée pour toujours, Leonora se rend devant l'église du monastère Madonna degli Angeli. Lorsqu'elle entend s'élever le chœur des moines, elle implore la Sainte Vierge de lui venir en aide. 15 Sonnant à la porte du monastère, elle est accueillie par le renfrogné Fra Melitone. Leonora demande à voir le Padre Guardiano,

dont la bonté est connue de tous. 16 Elle lui révèle son secret et lui demande asile. Le bon Padre Guardiano lui indique un ermitage dans la forêt. 17 Les portes de l'église s'ouvrent, laissant voir l'autel majestueux. Guardiano annonce aux moines qu'une âme repentante a fait le vœu de se retirer dans la solitude de l'ermitage et leur fait jurer de ne pas révéler le

secret du prétendu novice. Alors que les moines font entendre leur chant de prière, Leonora prend le voile.

---

CD 2

76'39

### Troisième acte

#### 1 Introduction

Un campement près de Velletri, en Italie. [2] Alvaro qui, sous le nom de Don Federico Herreros, sert comme capitaine dans l'armée italo-espagnole, se lamente sur son sort et rumine ses souvenirs: né au fond d'un cachot, issu d'une famille inca de sang royal, il grandit banni et orphelin, ayant perdu ses parents, exécutés pour avoir voulu libérer leur patrie. Pensant, de surcroît, que Leonora a trouvé la mort au court de sa fuite, il aspire à mourir. [3] Le bruit des armes se fait entendre. Alvaro s'élançe. Il revient avec Carlos que des brigands avaient attaqué. Carlos, qui sert comme soldat sous le pseudonyme de Don Felice de Bornos, remercie Alvaro de lui avoir sauvé la vie. Les deux hommes, sous un faux nom et sans connaître l'identité véritable de l'autre, se jurent une éternelle amitié. [4] Le fracas des armes reprend et les deux hommes se précipitent de nouveau au combat.

De la fenêtre du quartier général, un médecin militaire et quelques dignitaires suivent le déroulement de la bataille que remportent finalement les troupes italo-espagnoles. [5] L'on ramène Alvaro grièvement blessé. Tandis que le médecin s'apprête à l'opérer pour extraire la balle de sa poitrine, Carlos promet à Alvaro de le faire admettre, pour ses exploits militaires, dans l'ordre de la maison Calatrava. En entendant ce nom, Alvaro se redresse et prie Carlos de brûler une lettre scellée qui se trouve dans son paquetage. [6] Carlos est saisi par le doute. Assailli de pressentiments, il s'empare de la lettre, mais hésite à la déchancher, songeant aux liens d'amitié qui le lient à Alvaro. [7] Mais, fouillant plus avant dans le paquetage d'Alvaro, Carlos découvre un étui contenant le portrait de Leonora. À ce moment précis, le médecin annonce avoir pu retirer la balle. Alvaro est sauvé. Carlos exulte: Celui qu'il poursuit de sa haine est tombé entre ses mains.

[8] Soldats et vivandières se hâtent dans le camp. Preziosilla propose aux soldats de leur prédire l'avenir. Trabuco négocie toutes sortes de babioles, les vivandières offrant aux jeunes recrues de remplacer leurs femmes et leurs mères. [9] L'allégresse générale culmine en un chant à la gloire de la liberté sans frein qui règne



en temps de guerre. <sup>10</sup> Surgit Fra Melitone, qui, indigné, se lance dans un sermon fustigeant le comportement des mécréants. Pour empêcher que les recrues ne le molestent, Preziosilla s'empare d'un tambour et calme les esprits en entonnant un Rataplan.

## Quatrième acte

Cinq années ont passé. Alvaro a trouvé refuge dans le monastère Madonna degli Angeli, sous le nom de Padre Raphael. <sup>11</sup> Dans la cour d'entrée du monastère, les mendiants attendent que les moines leur donnent à manger. Fra Melitone, que Padre Guardiano prie en vain d'être plus gentil, s'énerve du comportement sans gêne des mendiants, et ce d'autant plus qu'ils réclament que la distribution de nourriture soit assurée par Raphael, tellement plus aimable.

<sup>12</sup> À bout, Melitone se plaint de l'attitude de l'étrange frère Raphael, qu'il compare à celle d'un fou. Padre Guardiano explique que le comportement du frère Raphael procède d'une volonté extrême de mortification et d'expiation. <sup>13</sup> Carlos se présente à la porte du monastère et exige de rencontrer Raphael. <sup>14</sup> Carlos, qui, après de longues recherches, a enfin retrouvé sa trace, reconnaît tout de suite Alvaro sous sa robe de bure. Il sort son épée et le provoque

en duel. Alvaro refuse tout d'abord, montrant à Carlos la vie de pénitent qu'il a choisie. Mais lorsque ce dernier raille ses origines et le frappe au visage, Alvaro empoigne furieux son épée. Les deux hommes quittent la scène, décidés à en découdre.

<sup>15</sup> Devant la grotte où elle vit en ermite, Leonora, implore, accablée, que la mort la délivre. Entendant le cliquetis des épées, elle s'enfuit dans la grotte. <sup>16</sup> Mortellement blessé, Carlos demande un confesseur. Alvaro frappe à la porte, priant l'ermite de se porter auprès du mourant. Lorsque Leonora ouvre la porte, les anciens amants se reconnaissent. Alvaro doit immédiatement lui avouer qu'il vient de porter un coup fatal à son frère. À peine Leonora est-elle auprès de Carlos, qu'un cri retentit. Son frère, dont la haine était demeurée intacte, vient de la poignarder avec les dernières forces qu'il lui restait. Padre Guardiano conduit Leonora, mortellement blessée, auprès d'Alvaro qui maudit le ciel et le destin. <sup>17</sup> Mais lorsque Leonora le supplie de faire acte de patience et de pardon, sa rage s'apaise. Leonora expire, promettant à Alvaro de l'attendre une fois au ciel.

*(Traduction: Hugues Mousseau)*

## DISKOGRAPHIE WIENER STAATSOPER

- |         |  |           |
|---------|--|-----------|
| 1955    | Opernfest · Highlights<br>Fidelio · Don Giovanni · Aida · Meistersinger<br>Rosenkavalier · Frau ohne Schatten<br>Della Casa · Goltz · Jurinac · Rysanek · Mödl · Seefried<br>Berry · Dermota · Frick · Hopf · London<br>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper<br>Böhm · Knappertsbusch · Kubelík · Reiner | C 666 053 |
| 1955    | Strauss – Die Frau ohne Schatten<br>Rysanek · Höngen · Hopf · Goltz · Weber<br>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper; Böhm  | C 668 053 |
| 1955    | Wagner – Die Meistersinger von Nürnberg<br>Seefried · Schöffler · Kunz · Frick · Waechter<br>Beirer · Dickie; Chor und Orchester der Wiener<br>Staatsoper; Reiner  | C 667 054 |
| 1960    | Giordano – Andrea Chénier<br>Tebaldi · Höngen · Corelli · Bastianini<br>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper<br>Matačić  | C 683 062 |
| 1969-98 | Nicolai Ghiaurov · Opernhighlights<br>Simon Boccanegra · Don Carlo · Attila · Macbetto<br>Il Barbiere di Siviglia · Eugen Onegin · Boris Godunow<br>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper<br>Krips · Stein · Sinopoli · Gomez Martinez · Ozawa · Satanowski   | C 671 051 |
| 1970    | Verdi – Don Carlo<br>Janowitz · Verrett · Corelli · Waechter · Ghiaurov<br>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper; Stein   | C 649 053 |

- |      |  |           |
|------|--|-----------|
| 1979 | Mercadente – Il giuramento<br>Zampieri · Baltsa · Domingo · Kerns<br>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper; Albrecht  | C 680 062 |
| 1980 | Verdi – Attila<br>Ghiaurov · Cappuccilli · Zampieri · Visconti<br>Hopferwieser · Sramek<br>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper; Sinopoli  | C 601 032 |
| 1987 | Dvořák – Rusalka<br>Dvorsky · Randova · Beňačková-Čáp · Nesterenko · Maly<br>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper; Neumann   | C 638 042 |
| 1988 | Tschaikowsky – Eugen Onegin<br>Freni · Yachmi · Dvorsky · Brendel · Ghiaurov, Zednik<br>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper; Ozawa  | C 637 042 |
| 1998 | Rossini – Guillaume Tell<br>Gustafson · Kotoski · Sabbatini · Hampson · Fink · Silins<br>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper; Luisi   | C 640 053 |
| 2001 | Britten – Billy Budd; Shicoff · Skovhus · Halfvarson<br>Bork · Bankl · Johnson · Dickie; Chor und Orchester<br>der Wiener Staatsoper; Runnicles  | C 602 033 |
| 2004 | Verdi – Don Carlos<br>Tamar · Michael · Vargas · Skovhus · Miles<br>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper; de Billy   | C 648 054 |
| 2005 | Opernfest · Highlights<br>Fidello · Don Giovanni · Aida · Meistersinger<br>Rosenkavalier · Frau ohne Schatten<br>Baltsa · Gruberova · Isokoski · Kirchschrager · Botha<br>Domingo · Hampson · Schade · Terfel; Chor und Orchester<br>der Wiener Staatsoper; Gatti · Mehta · Ozawa · Thielemann | C 672 052 |



ORFEO

C 681 062 I



ORFEO

Analytisch-scharf und leidenschaftlich entfacht der eigenwillige griechische Meisterdirigent, wenige Wochen vor seinem plötzlichen Tod, das Drama um Liebe, Mord und Totschlag - in einer Sternstunde italienischer Gesangskunst, verbunden mit höchster Orchesterkultur.

Only weeks before his sudden death, the idiosyncratic Greek maestro brings his quintessential blend of analytical rigour and passion to Verdi's drama on the themes of love and violent death, while the largely Italian cast, accompanied by playing of the highest standards, provides a veritable feast of vocal artistry.

Quelques semaines avant de mourir subitement, le volcanique chef grec enflamme avec une précision fanatique ce drame mêlant amour, meurtre et coups du sort. Un monument de chant italien rehaussé par une suprême maîtrise orchestrale.



# Giuseppe Verdi

## LA FORZA DEL DESTINO

Melodramma in quattro atti

Marchese di Calatrava **Ludwig Welter**  
 Leonora **Antonietta Stella**  
 Don Carlo **Ettore Bastianini**  
 Alvaro **Giuseppe di Stefano**  
 Preziosilla **Giulietta Simionato**  
 Padre Guardiano **Walter Kreppel**  
 Fra Melitone **Karl Dönch**  
 Curra **Annemarie Ludwig**  
 Un Alcalde **Harald Pröglhöf**  
 Mastro Trabuco **Hugo Meyer-Welfing**  
 Un Chirurgo **Franz Bierbach**

Chor und Orchester der Wiener Staatsoper

### Dimitri Mitropoulos

Deutscher Text beiliegend · English text enclosed · Texte en français à l'intérieur

C 681 062 I

2 CD (151'19) **ADD**

STEREO · DIGITAL

Made in Germany



Herausgegeben von der Wiener Staatsoper

Eine Aufnahme des Österreichischen Rundfunks · Wiener Staatsoper · 23. September 1960

© 2006 ORFEO International Music GmbH, München - Trademark(s) Registered **8175**