

La couleur du temps
Die Farbe der Zeit

Pauline Viardot-Garcia (1821–1910)



SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN
29. MAI – 1. JUNI 2020



SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN 2020

Direktorium
Helga Rabl-Stadler
Markus Hinterhäuser
Lukas Crepaz

Künstlerische Leitung
Cecilia Bartoli



*... die genialste Frauennatur unserer Zeit
und zugleich das gütigste Herz.*

*...le plus beau génie de femme
de notre époque, uni à un noble cœur.*

George Sand über Pauline Viardot

supported by  **ROLEX**

SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN 2020

Freitag, 29. Mai

19:00 | Haus für Mozart

OPER

Seite 14

GAETANO DONIZETTI

DON PASQUALE

Gianluca Capuano · Moshe Leiser/Patrice Caurier
Cecilia Bartoli · Peter Kálmán · Nicola Alaimo ·
Javier Camarena
Les Musiciens du Prince – Monaco
Philharmonia Chor Wien

Samstag, 30. Mai

15:00 | Stiftung Mozarteum – Großer Saal

ARIENKONZERT

Seite 16

ÉCOLE CLASSIQUE

GIOACHINO ROSSINI · GIACOMO MEYERBEER ·
CHARLES GOUNOD · GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
Gianluca Capuano
Varduhi Abrahamyan · Cecilia Bartoli
Les Musiciens du Prince – Monaco

19:30 | Felsenreitschule

GEISTLICHES KONZERT

Seite 18

FAURÉ-REQUIEM

GABRIEL FAURÉ · JOHANNES BRAHMS
John Eliot Gardiner
Orchestre Révolutionnaire et Romantique
Monteverdi Choir & Soloists

Sonntag, 31. Mai

11:00 | Stiftung Mozarteum – Großer Saal

LIEDERMATINEE

Seite 20

JEUX D'ESPRIT – „VIVICA & VIARDOT“

PAULINE VIARDOT · GIOACHINO ROSSINI ·
CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK · ROBERT SCHUMANN ·
CAMILLE SAINT-SAËNS
Vivica Genaux · Carlos Aragón

18:00 | Großes Festspielhaus

BALLETTOPER

Seite 22

CHRISTOPH W. GLUCK / HECTOR BERLIOZ

ORPHÉE

John Neumeier · Gianluca Capuano
Marianne Crebassa · Edvin Revazov ·
Andriana Chuchman · Anna Laudere ·
Marie-Sophie Pollak
Hamburg Ballett John Neumeier
Camerata Salzburg · Bachchor Salzburg

Montag, 1. Juni

15:00 | Haus für Mozart

DON PASQUALE siehe 29. Mai

Seite 14

20:00 | Großes Festspielhaus

FESTKONZERT

Seite 24

UNE AFFAIRE DE FAMILLE

GIOACHINO ROSSINI · FELIX MENDELSSOHN ·
MICHAIL IWANOWITSCH GLINKA · FRANZ LISZT ·
CAMILLE SAINT-SAËNS
Maxim Vengerov
Cecilia Bartoli · Varduhi Abrahamyan · Javier Camarena ·
Julia Hagen · Khatia Buniatishvili · Anna Laudere
Orchestra del Teatro di San Carlo

Vorwort

... gerne erkläre ich, dass, wenn ich Ihrem Vater viel verdanke, ich seinen Töchtern noch viel mehr verdanke und dass meine Dankbarkeit für dieses Himmlische Triumvirat meiner Verehrung entspricht!!!

Rossini in einem Brief an Pauline Viardot, 20. September 1864

Donizettis *Don Pasquale* passt 2020 erstaunlich gut zum 100-Jahr-Jubiläum der Salzburger Festspiele, die üblicherweise mit Mozart und Strauss in Zusammenhang gebracht werden, und entspricht auch meinem Bemühen, das Festspielrepertoire stets weiter zu bereichern.

Sechsmal stand Donizettis Opera buffa auf dem Festspielprogramm, darunter auch ganz am Beginn, wie ich im Archiv nachgelesen habe: 1922 führte man die ersten Opern auf, natürlich von Mozart. Nach zwei für die Festspiele schwierigen und opernlosen Jahren wurden 1925 *Don Giovanni* und *Le nozze di Figaro* wiederaufgenommen und eine weitere Aufführung der Wiener Staatsoper in Salzburg gezeigt: *Don Pasquale*, glänzend besetzt mit Bruno Walter, Maria Ivogün, Karl Erb, Hermann Wiedemann und dem berühmten Salzburger Bass Richard Mayr.

Somit ist *Don Pasquale* die erste Oper im Festspielrepertoire, die nicht von Mozart stammt. Die Produktion muss ein Erfolg gewesen sein, denn 1930 stand sie unter Bruno Walter erneut auf dem Spielplan. Ein Jahr später wurde *Don Pasquale* als Gastspiel einer italienischen Truppe aufgeführt. Bei Neuproduktionen in den 1950er und 1970er Jahren standen beliebte Künstlernamen wie der Regisseur Oscar Fritz Schuh sowie Hilde Güden, Sesto Bruscantini, Graziella Sciutti, Fernando Corena, Rolando Panerai – und Riccardo Muti auf dem Besetzungszettel, der 1971 als Dirigent von *Don Pasquale* sein Festspieldebüt gab.

Als ich in einem anderen Zusammenhang erfuhr, dass Pauline Viardot Mitte des 19. Jahrhunderts die Norina gesungen hat, begann ich darüber nachzudenken, wie sich am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert der „Divo“ nach und nach zu einer „Diva“ gewandelt hatte, während seine – und später eben *ihre* – Funktion dieselbe geblieben war: Sie stellten herausragende Künstlerpersönlichkeiten dar, um die sich im musikalischen sowie gesellschaftlichen Leben zu ihrer Zeit alles drehte.

In Italien, England und Spanien war man um 1730 hauptsächlich auf einen glänzenden Stern fokussiert: Farinelli. Er war

Symbol für eine Reihe von Kastraten, die mit ihrer herrlichen Kunst – aber auch mit lautstarken Skandalen – bestimmten, was zur Blütezeit des Barock auf den europäischen Opernbühnen passierte.

Doch je weiter die Strahlen der Aufklärung das 19. Jahrhundert erleuchteten, desto mehr wandten sich die Fans von diesen extravaganten, von absolutistischen Monarchen verzogenen jungen Männern ab und einer neuen Gottheit zu: der *Primadonna*. Von nun an lagen sie Frauen zu Füßen, wunderbaren Künstlerinnen, welche die Werte der postrevolutionären und bürgerlichen Gesellschaft besser verkörperten als Kastraten, deren Künstlichkeit, vom Hochadel so geliebt, plötzlich als unnatürlich angesehen wurde. Frauen waren die neuen Muse für aufstrebende Komponisten, sie nahmen Einfluss darauf, was letztendlich in eine Partitur gelangte, auf die Repertoirepolitik an Theatern, Besetzungen und Gagen; manch eine von ihnen verfügte über großen gesellschaftlichen Einfluss.

Sie waren ehrwürdige Persönlichkeiten wie Isabella Colbran und Giuditta Pasta – oder Maria Malibran, die den freien, impulsiven Geist der Romantik verkörperte. Abgesehen von ihrem musikalischen Talent und ihrem neuartigen, intensiven Spiel auf der Bühne wurde die Malibran wegen ihres öffentlich ausgebreiteten Privatlebens und frühen Todes zur ultimativen Ikone, zur Marilyn Monroe des 19. Jahrhunderts.

Doch es war Maria Malibrans jüngere Schwester, Pauline Viardot-Garcia, die eine nachhaltige Wirkung auf die Kultur Europas ausüben sollte: Wie die anderen Mitglieder ihrer Familie ebenfalls außerordentlich musikalisch begabt, wurde Pauline in den führenden Opernhäusern bejubelt. Dank ihrer einnehmenden Art und der Beherrschung mehrerer Sprachen war sie ein willkommener Gast in eleganten Salons von Paris bis Sankt Petersburg. Bewundert von Virtuosen, Komponisten und Künstlern, wurde jedoch vor allem ihre intime Freundschaft zu Iwan Turgenjew zum bekanntesten Kapitel in ihrem Privatleben.

Eine der reizendsten Rollen im Bereich der Opera buffa war die der Norina in *Don Pasquale*, wobei die *Viardot-Garcia* eine unvergleichliche Grazie in Gesang und Spiel entfaltete. Der eingelegte Walzer von *Balfe* am Schluss machte jedesmal eine ravissante Wirkung, und musste stets repetirt werden.

Allgemeine Musikalische Zeitung, Nr. 25, Juni 1847



Wie Maria und ihr Bruder Manuel war Pauline ein Kind der italienischen Romantik und des Belcanto. In frühen Jahren sang auch sie mit Erfolg Mozart, Rossini und Donizetti. Im Lauf ihres langen Lebens – von 1821 bis 1910 – sowie infolge enger persönlicher Verbindungen zu Deutschland und Frankreich setzte sie sich für eine unglaubliche Vielfalt an musikalischen Stilrichtungen ein, etwa für Werke von Meyerbeer, Berlioz, Brahms, Wagner, Gounod, Saint-Saëns, Massenet und sogar Gabriel Fauré, der beinahe ihr Schwiegersohn wurde. Als Schülerin von Franz Liszt und Anton Reicha sowie Duopartnerin von Chopin war Pauline eine exzellente Pianistin und Komponistin. Ihre makellose Gesangstechnik, die sie an erfolgreiche Schülerinnen und Schüler weitergab, erlaubte es ihr, jahrzehntelang in ihrem Beruf tätig zu sein. Die glückliche Ehe mit dem französischen Theaterdirektor, Autor und Kunstkritiker Louis Viardot wiederum nutzte ihrer Karriere als angesehene Sängerin und erlaubte es ihr, sich als große Förderin der Künste zu betätigen, die den tiefgreifenden kulturellen Wandel von der Frühromantik zum Impressionismus und zur frühen Moderne weitsichtig begleitete.

Zu Pfingsten 2020 werden wir dieser außergewöhnlichen Frau, die auf einer Tournee mit ihrem Schwager, dem belgischen Geiger und Pianisten Charles-Auguste de Bériot, auch einmal in Salzburg auftrat, als Opern-, Konzert- und Liedsängerin sowie in Werken, deren Entstehung sie veranlasste, begegnen.

Ganz besonders freue ich mich auf mein Debüt in *Don Pasquale*, einer Oper, die ich innig liebe. Die Rolle der Norina singe ich in einer Version mit Variationen, Kadenzten und musikalischen Einschüben, die auf eine Aufführungsserie des *Don Pasquale* in Sankt Petersburg 1845 mit Pauline Viardot als Norina zurückgeht. Die historischen Instrumente im Orchester nehmen das Klangbild auf, welches wir hier in Salzburg bereits für Bellini und Rossini erarbeitet haben.

Eine Manuel García und seinen drei berühmten Kindern – Manuel, Maria und Pauline – gewidmete Gala bildet für mich den Höhepunkt des Programms. Man kann Rossini in seinem Dank an diese Künstlerpersönlichkeiten nur beipflichten: Ihr nachhaltiger Einfluss auf über hundert Jahre Musikgeschichte lässt einen staunen! Zu Beginn enthusiastische Förderer von Werken Mozarts, Rossinis und Bellinis, brachten sie als erste die Oper nach New York. Durch ihr pädagogisches Wirken hatten sie zudem großen Einfluss auf das deutsche Lied. Und noch am Beginn des 20. Jahrhunderts pries man die berühmte Studentin von Paulines Schülerin Aglaja Orgeni, Margarethe Siems, für ihren überragenden Gesang in den Uraufführungen von Richard Strauss' *Elektra*, *Rosenkavalier* und *Ariadne auf Naxos* ...

Cecilia Bartoli

Welcome

Donizetti's *Don Pasquale* might seem an unusual choice for a Festival generally associated with Mozart and Strauss. And yet this opera befits both my endeavours to enrich the Festival repertoire and the centenary celebrations leaving their imprint on Salzburg in one way or another in 2020.

Surprisingly, I found *Don Pasquale* in the archives no less than six times and from very early on. Mozart operas had first been performed at the Festival in 1922. After a break and two years without any opera at all, *Don Giovanni* and *Le nozze di Figaro* were revived in 1925 and another production from the Vienna State Opera was added: *Don Pasquale*. The splendid cast shows how much the Festival cared for this work at the time: Bruno Walter, Maria Ivogün, Karl Erb, Hermann Wiedemann and the famous bass Richard Mayr, who, incidentally, was born in Salzburg.

Don Pasquale therefore became the first opera by a composer other than Mozart to be staged at the Salzburg Festival. And it must have been a success, because Walter repeated it in 1930. One year later, it was performed by a visiting Italian troupe, while new productions in the 1950s and 1970s sported audience favourites such as stage director Oscar Fritz Schuh, singers Hilde Güden, Sesto Bruscantini, Graziella Sciutti, Fernando Corena and Rolando Panerai as well as conductor Riccardo Muti, who made his Salzburg Festival debut in 1971 with *Don Pasquale*.

When, on the other hand, I realized that in the mid-19th century the role of Norina had been sung by Pauline Viardot, I began to think about how the perception of a diva had changed from the 18th to the 19th century, even though in many ways his and eventually *her* function – an outstanding artist around whom most of the musical and social life of a certain period revolves – remained the same.

...it pleases me to declare that if I owe a great deal to your father,
I owe even more to his daughters and that for this
Heavenly Triumvirate my gratitude is equal to my admiration!!!

Gioachino Rossini in a letter to Pauline Viardot, 20 September 1864

Italy, England and Spain in the 1730s were largely focussed on one bright star: Farinelli. He was only one of the glamorous castratos whose magnificent art no less than their noisy tantrums determined what went on in European opera houses during the heyday of Baroque music.

But as the rays of Enlightenment shone into a different minded 19th century, aficionados began to turn from those extravagant young men, who had been pampered at the courts of absolutist monarchs, to a different kind of deity: the prima *donna*. Henceforward, they lay their heart at the feet of outstanding female artists. Women represented the values of a post-revolutionary and bourgeois society better than castratos, whose artificiality, admired by members of the highest classes, was now considered unnatural. Quickly stepping into their position, these ladies began to serve as muses for emerging composers, to exert control over what actually ended up in a score, as well as repertoire policy in theatres, casts and fees, some of them attaining influential public positions.

There were venerable personalities such as Isabella Colbran and Giuditta Pasta. Others, in particular Maria Malibran, embodied the free and impulsive spirit of Romanticism. Apart from her exceptional musical talent and her novel, intense way of acting, Malibran acquired the status of a 19th-century Marilyn Monroe due to her publicly exposed private life and untimely death.

It was Malibran's younger sister, Pauline Viardot-Garcia, however, who left a sustainable trace on European culture. Like the rest of her family, Pauline had outstanding musical talents. She was applauded in leading opera houses and, with her affability and command of foreign languages, she was a welcome guest in elegant salons from Paris to St Petersburg. Admired and courted by virtuosos, composers and artists, her intimate

One of her most delightful roles from the opera buffa was that of Norina in *Don Pasquale*, where *Viardot-Garcia* unfolded an incomparable grace in her singing and acting. The inserted waltz by *Balfe* at the end always made an adorable impression and had to be repeated every time.

Allgemeine Musikalische Zeitung, No 25, June 1847



friendship with Ivan Turgenev became the famous chapter in her personal life.

Just like Maria and brother Manuel, Pauline was a child of Italian Romanticism and bel canto. Like them, she successfully sang roles by Mozart, Rossini and Donizetti in her early years. But due to a long life – from 1821 to 1910 – and biographical connections with France and Germany, she championed incredibly varied music from later periods, including by Meyerbeer, Berlioz, Brahms, Wagner, Gounod, Saint-Saëns, Massenet, even Gabriel Fauré, who just about became her son-in-law.

A student of Franz Liszt and Anton Reicha and a duet partner of Chopin, Pauline was an excellent pianist and composer. Her impeccable singing technique, which she passed on to successful students, allowed her to work in her profession for decades. Her prosperous marriage to the French theatre manager, author and art critic Louis Viardot advanced her career as a respected singer and established her role as a great patron of the arts, clear-sighted enough to bridge the years of fundamental change in culture from early Romanticism to impressionism and early modernism.

At Whitsun 2020, we rediscover this extraordinary woman (who once stopped off in Salzburg on a concert tour with her brother-in-law, the Belgian violinist and pianist Charles-Auguste de

Bériot) through her vast repertoire as an opera, concert and Lied singer, as well as through the compositions she inspired.

I am delighted to make my debut in *Don Pasquale*, an opera I love dearly. I will sing the part of Norina in a version containing variations, cadenzas and additions going back to a series of performances in St Petersburg in 1845, where Pauline Viardot took this role. The orchestra plays on period instruments, recreating that new kind of sonority we previously applied to Bellini and Rossini.

The Festival culminates with a grand gala dedicated to Manuel García and his three famous children: Manuel, Maria and Pauline. We can only join in with Rossini's praise of these incredible artists; their priceless influence on more than a century of music leaves you speechless! Substantial promoters of Mozart, Rossini and Bellini in the beginning, they first brought opera to New York. Through their teaching they left a deep mark on the German Romantic Lied. And even at the beginning of the 20th century, a celebrated student of Pauline's pupil Aglaja Orgeni, Margarethe Siems, was praised for her fabulous singing in the world premieres of Strauss's *Elektra*, *Der Rosenkavalier* and *Ariadne auf Naxos*...

Cecilia Bartoli

Beatrix Borchard

Musikbotschafterin Europas

Pauline Viardot-Garcia (1821–1910)

Die Familie García stammte aus Andalusien und ging 1808 nach Paris. Hier kam Pauline als jüngstes von drei Kindern zur Welt. Ihr Geburtsdatum: 18. Juli 1821. Getauft wurde sie auf die Namen Michelle Ferdinande Pauline, zärtlich „Paulita“ gerufen. Beide Eltern waren Sänger, Manuel del Pópulo Vicente García, später zur Unterscheidung von seinem Sohn Manuel „père“ genannt, und María-Joaquina García-Sitchèz. Paulines Geschwister waren deutlich älter als sie: Manuel Patricio Rodriguez wurde 1805, also 16 Jahre vor ihr geboren, María Felicità, spätere Maria Malibran, war 14 Jahre älter. Beide Geschwister wurden vom Vater unterrichtet und bildeten mit den Eltern eine reisende Operntruppe. So verbrachte Pauline die prägenden Kinderjahre unterwegs. Bürgerlich kann man diese Herkunft nicht nennen. Wie gut für das Kind. Es musste sich nicht ständig an starren Vorstellungen orientieren, was ein Mädchen darf und was nicht, was als weiblich, was als männlich galt.

Nicht die Stimme, sondern das Klavier wurde zunächst ihr Ausdrucksmittel. Nach der Rückkehr der Familie nach Paris – von einer Tournee durch die USA und Mexiko – übernahm Franz Liszt ihren Unterricht. Da war sie sieben Jahre alt und stand am Anfang einer pianistischen Karriere. Diese endete jedoch abrupt: 1832 starb der Vater, vier Jahre später die Schwester, und ihr Bruder entschied sich gegen eine Bühnenlaufbahn und für die pädagogische Arbeit. Auf Geheiß der Mutter sollte es nun ihre Aufgabe sein, die sängerische Familientradition weiterzuführen. Der erzwungene Verzicht auf das Klavier habe ihr damals das Herz gebrochen, so Pauline Viardot in ihren Erinnerungen.

Von der Mutter vorbereitet, konnte sie bereits im Dezember 1837 in Brüssel im Rahmen eines Konzerts ihres Schwagers, des belgischen Geigers Charles-Auguste de Bériot, debütieren. Er

» Dans cette famille Garcia, la musique était l'air que l'on respirait. «
„In dieser Familie Garcia war Musik die Luft, die man atmete.“

Camille Saint-Saëns

nahm sie auch auf eine erste Tournee durch Deutschland mit. Die Mutter begleitete sie. Da sie sich dem Vergleich mit der Schwester gewachsen zeigte, folgte nun der Schritt auf die Bühne: Pauline García sang am 9. Mai 1839 am Londoner Opernhaus Her Majesty's Theatre die Desdemona in Gioachino Rossinis *Otello* – als Rosina in *Il barbiere di Siviglia* hatte Maria Malibran einst dort debütiert. Von diesem Zeitpunkt an galt Pauline García als die legitime Nachfolgerin der Malibran. Offenkundig ähnelten sich die Stimmen der Schwestern vor allem in Bezug auf die spanische, herbe Klangfarbe, die an den „Geschmack bittersüßer Orangen“ erinnerte (Camille Saint-Saëns). Auch der Stimmumfang, der Gesangsstil sowie die Vielseitigkeit der Begabung glichen sich wohl. Einander diametral entgegengesetzt waren jedoch ihre Charaktere: Maria galt als wild und schön, Pauline als beherrscht, intellektuell und vielen als hässlich – was durchaus als eine Hypothek für eine Bühnenkünstlerin angesehen wurde.

Karriere

Pauline García startete ihre Karriere sofort als prima donna an der Seite der führenden Sänger und Sängerinnen ihrer Zeit – das bedeutete Chance und Druck zugleich für ein so junges Mädchen. Zunächst blieb sie „die Schwester der berühmten Malibran“. Ihre zentralen Rollen fand sie wie diese im italienischen Repertoire mit Rossini-, Bellini- und Donizetti-Partien, darunter die Norina in *Don Pasquale*. Später sang sie auch Norma (Bellini). Ihr Stimmumfang von zweieinhalb Oktaven erlaubte es ihr, Partien zunächst bis hin zum hohen Sopran zu übernehmen und später mit Meyerbeers *Fidès (Le Prophète)* in den Alt und das dramatische Fach zu wech-

Sie vereinigt ein unbändiges, hinreißendes, überwältigendes Feuer mit einem tiefen Empfindungsvermögen und mit beinahe beklagenswerten Fähigkeiten für den Ausdruck ungeheurer Schmerzen.

Hector Berlioz über Pauline Viardot



Hector Berlioz



Iwan Turgenjew



Gabriel Fauré

seln, wobei die uns heute geläufigen Stimmeinteilungen mit Vorsicht zu genießen sind (Seedorf). Zwei Verdi-Partien in englischen Erstaufführungen folgten: Azucena (*Il trovatore*) und Lady Macbeth (*Macbeth*).

Gemanagt durch ihren Mann Louis Viardot, den sie mit 19 Jahren heiratete, trat sie hauptsächlich in Deutschland, England und vor allem Russland auf. Zwischen den Reisen zog sich das Ehepaar aufs Land zurück, ab 1844 auf das eigene Schloss Courtavenel in Rozay-en-Brie (Seine-et-Marne). Während ausgedehnter Tournées blieb die erste Tochter Louise, die später unter dem Namen Héritte-Viardot auch Sängerin und Komponistin wurde, bei der Großmutter. Nach einer langen Pause brachte Pauline Viardot drei weitere Kinder zur Welt, darunter den späteren Geiger Paul Viardot.

In ihrem Herkunftsland Frankreich setzte sich Pauline Viardot erst spät durch, denn ihr Mann war Republikaner und gab ab 1841 zusammen mit George Sand und Pierre Leroux die sozialistische Zeitschrift *Revue indépendante* heraus. Dass Pauline Viardot dennoch engagiert wurde, war Giacomo Meyerbeer zu verdanken. Er bestand darauf, die Grand opéra *Le Prophète* nur mit ihr als Fidès uraufzuführen. Nach jahrelangen Auseinandersetzungen kam es im April 1849 endlich zur triumphalen Uraufführung in der Pariser Oper. Die Partie der Fidès, die Meyerbeer nicht nur *für* ihre Stimme und ihre darstellerischen Fähigkeiten, sondern *mit* ihrer Stimme geschrieben hatte (Döhring), ermög-

lichte ihr die Entwicklung eines neuen Profils als Charakterdarstellerin jenseits des Vergleichs mit der Schwester.

Zehn Jahre später feierte sie in Paris noch einmal Triumphe, und zwar in der für sie und gemeinsam mit Berlioz erarbeiteten Fassung des *Orphée* von Gluck am Théâtre-Lyrique (1859). In Frankreich verkörperte Pauline Viardot-Garcia damit als erste Frau die Figur des männlich-göttlich gedachten Künstlers: Inbegriff der untrennbaren Einheit des Sängers und Dichters. Musiker, Maler und Schriftsteller aus aller Welt reisten nach Paris, um sie zu hören und zu sehen. Ihr Spiel, ihr Gesang, vor allem ihre Darstellung der Trauer in all ihren Ausdrucksformen – von Versteinigung und Fast-Verstummen bis hin zu Schluchzen, Weinen und Schreien – galten für ein zeitgemäßes Verständnis des Orpheusstoffes als prägend. Die Breitenwirkung dieses Erfolgs wiederholte sich mit der ebenfalls von ihr und Berlioz bearbeiteten Gluck'schen *Alceste* (1861) zwar nicht, doch die Kenner feierten auch diese Wiederbelebung als historische Tat.

Selbstbestimmung

Bereits in dieser Zeit – also mit Anfang 40 – begannen die hohen Töne ihrer Stimme wegzubrechen. Pauline Viardot nahm deshalb am 24. April 1863 mit der Rolle des Orphée ihren offiziellen Bühnenabschied. Sie verließ Frankreich und zog mit ihrem Mann und

den drei jüngeren Kindern nach Baden-Baden, um zu komponieren, zu unterrichten und ihr Leben mit Familie und Freunden zu genießen. In ihren Garten ließ sie sich einen kleinen Konzertsaal und ein Opernhaus bauen. Vor allem mit dem russischen Schriftsteller Iwan Turgenjew, der dem Ehepaar Viardot in die damalige „Sommerhauptstadt Europas“ gefolgt war, entwickelte sie eine Lebens- und Schaffensgemeinschaft. Er schrieb für sie Libretti für sogenannte „Salonoperetten“, die sie vor geladenen Gästen mit ihren Schülerinnen und Kindern präsentierte. Sie spielte Klavier und Orgel, komponierte, arrangierte, inszenierte, zeichnete, schneiderte Kostüme und vieles mehr. Im Rahmen von Gastspielen führte sie *Orphée* weiter auf, und zwar stets in „ihrer“ Fassung. Im Konzertsaal brachte sie nicht nur die *Alt-Rhapsodie* von Johannes Brahms zur Uraufführung (3. März 1870), sondern sang vor allem eigene Kompositionen und Bearbeitungen. Dann und wann trat sie gemeinsam mit Clara Schumann als Klavierduo auf oder als Kammermusikerin.

Der preußisch-französische Krieg 1870/71 vertrieb Pauline Viardot-Garcia und ihre Familie aus Deutschland. Über London kehrte sie nach Paris zurück. Dort war nach dem verlorenen Krieg statt Inter-Nationalität und Inter-Kulturalität nun ein eindeutiges nationales Bekenntnis gefragt. Wieder baute Pauline Viardot einen Salon auf und machte ihn bei Tee und Brioches zu einem Ort der Begegnung und Vernetzung. Diesmal nutzte sie ihre gesellschaftliche Position verstärkt zur Förderung von französischen Musikerinnen und Musikern und engagierte sich in der neugegründeten Société nationale de musique. Charles Gounod hatte ihr schon 20 Jahre zuvor den Beginn seiner Karriere als Opernkomponist zu verdanken, auch wenn seine für Viardot geschriebene Oper *Sapho* 1851 weder in Paris noch in London Erfolg hatte. Große Teile der Partitur waren auf Courta-venel entstanden.

Auch Hector Berlioz hatte sie während der langen Entstehungszeit von *Les Troyens* (1856–1858) beratend zur Seite gestanden. Ursprünglich war für sie die Rolle der Dido vorgesehen. Zwischenzeitlich stand auch Cassandra zur Debatte. Bereits 1848 hatte sie *La Captive* aus dem Jahre 1832 in der für sie entstandenen Orchesterversion mit großem Erfolg in London unter dem Dirigat von Berlioz uraufgeführt. Der Erstdruck einer von Stephen Heller erarbeiteten Klavierfassung von 1854 wirbt auf dem Titelblatt mit ihrem Namen: „gesungen von Madame Viardot Garcia“. Nun – fast zwei Jahrzehnte später – beteiligte sich

Pauline Viardot an der Entwicklung eines neuen französischsprachigen Lied-Typus, der *Mélodie*, und lancierte Komponisten wie Jules Massenet und sein Oratorium *Marie-Magdeleine* (1873). Massenet schrieb ihr am 9. Oktober 1878 voller Dankbarkeit: „Ich weihe Ihnen meine ganze Karriere, Madame, weil ich sie Ihnen verdanke.“ Auch den Kompositionen ihrer Tochter Louise bot sie in ihrem Salon ein erstes Forum, vermittelte ihr Kontakte zu Verlegern und wirkte gemeinsam mit ihren anderen Kindern in öffentlichen Aufführungen mit. Gabriel Fauré, kurze Zeit verlobt mit ihrer Tochter Marianne, gehörte ebenfalls zu jenen jungen Komponisten, die ihr viel verdankten. In seinem Nachruf betonte er, dass sie für ihn mehr als eine Förderin, Beraterin und Interpretin gewesen sei, sie war „presqu’une collaboratrice“, nahezu eine Mitschaffende.

Der langjährige Freund Camille Saint-Saëns wiederum widmete ihr seine Oper *Samson et Dalila*. Ursprünglich hatte er ihr die weibliche Hauptrolle zugeordnet. Sie führte den zweiten Akt in Bougival, dem Sommeraufenthaltort der Familie, vor den Spitzen der Pariser Gesellschaft probeweise auf (20. August 1874). Eine öffentliche Vorstellung in Frankreich blieb zwar zunächst in weiter Ferne, aber 1877 konnte sie dank ihrer Freundschaft mit Franz Liszt die Uraufführung der Oper in Weimar vermitteln. In ihren Salons stellte sie neben Bach-Kantaten Lieder und Balladen von Schubert, Schumann, vereinzelt auch von Brahms vor und engagierte sich besonders für russische Komponisten wie Michail Glinka, Anton Rubinstein, Alexander Dargomyschski, Peter Tschaikowski und Alexander Borodin.

Kompositorische Vielsprachigkeit

Pauline Viardots Vokalwerk ist äußerst gestalten- und farbenreich. Wir wissen nicht, ob sie regulären Kompositionsunterricht erhielt, aber vom Beginn ihrer Karriere an trat sie nicht nur als Sängerin und Pianistin in Erscheinung, sondern auch als Komponistin. Ihre Schule war wahrscheinlich die musikalische Alltagspraxis: Sie hatte von Kindesbeinen an den Unterricht ihres Vaters am Klavier begleitet. Und so prägte denn auch die enge Verknüpfung zwischen Komposition und sängerischer Präsentation die Faktur ihrer Vertonungen.

Viardots Muttersprache war Spanisch, ihre Umgangssprache Französisch. In kürzester Zeit beherrschte sie zudem Deutsch,

Italienisch, Englisch, später auch Russisch. Sie sang nicht nur in diesen Sprachen, sondern komponierte auch deutsche Lieder und Balladen, russische Romanzen, französische Chansons, Romances und Mélodies, italienische Canzoni, englische Songs, spanische Boléros, kaukasische Wiegenlieder, dramatische Szenen und vieles mehr. Sie engagierte sich für das französische Liedgut des 15. Jahrhunderts und vertonte Texte aus einer umfangreichen Sammlung von *Chansons du XV.e siècle*. Eine weitere Gattung in ihrem Œuvre bilden die *Canti popolari toscani*, Vertonungen italienischer Liedtexte aus der Toskana. Besonders beliebt – auch bei anderen Sängerinnen – wurden ihre Bearbeitungen der Chopin-Mazurken für Stimme.

Viele ihrer Kompositionen und Bearbeitungen sind mehrfach im Druck erschienen, zum Teil in mehrsprachigen Ausgaben. Dadurch fanden sie große internationale Verbreitung. 1861 begann sie unter dem Titel *École classique du chant* sukzessive mit der Veröffentlichung einer umfangreichen Anthologie von klavierbegleiteten Gesangsstücken. Damit profilierte sich Pauline Viardot auch als Herausgeberin von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Zu jedem Stück schrieb sie eine Einleitung mit aufführungspraktischen Hinweisen und teilweise eigenen Kadenzten. 1873 veröffentlichte sie die erste französischsprachige Ausgabe von Schubert-Liedern, 1880 ihre *Exercices pour voix de femme* (Übungen für die Frauenstimme). Als Sängerin, Komponistin, Bearbeiterin, Sammlerin, Herausgeberin und Pädagogin trug sie in ihrer Zeit wesentlich zur kulturellen Verknüpfung verschiedener nationaler sowie regionaler, aber auch schichtspezifischer Musiktraditionen bei.

Kennzeichnend waren ihr unermüdlicher Arbeitseifer, ihre universelle Musikalität und ihre Leichtigkeit, ihr Witz und ihr Humor, aber auch ihre Melancholie – ihre Persönlichkeit spiegelt sich in ihren Kompositionen, in ihren Briefen, in Tagebucheinträgen und Erinnerungen anderer Menschen. Pauline Viardot verkörperte gleichsam die Vielfalt europäischer Kultur des 19. Jahrhunderts. Es gibt fast niemanden, den sie nicht kannte. Ihr musikalisches Jahrhundert reichte von Rossini bis zu Debussy und Strawinsky, vom südlichsten Spanien mit seinen arabischen Einflüssen über die USA und Mexiko bis nach Russland und Armenien.

Geboren neun Jahre vor der französischen Julirevolution, gestorben vier Jahre vor dem Ersten Weltkrieg erlebte sie den Wechsel von Aufbruchs- und Restaurationszeiten. Ihr geistiger

Kosmos wurde durch heftige Debatten und einschneidende politische, technische und kulturelle Veränderungen bestimmt. Besonders betrafen sie die Frage nach der gesellschaftlichen Verantwortung von Künstlern in einer Welt, in der auch Musik immer mehr zur Ware wurde, sowie der Kampf von Frauen um die ihnen trotz der Französischen Revolution weiterhin verweigerten Bürgerrechte. Sie verfolgte die Auseinandersetzungen um die gesellschaftliche Gleichstellung von Menschen verschiedenster sozialer Schichten, um eine angemessene Staatsform, um freie Liebe und Ehe. Bis kurz vor ihrem Tod im Jahre 1910 konnte sie ihre erfolgreiche Unterrichtstätigkeit ausüben. Sie wurde fast 89 Jahre alt und starb laut ihrer Tochter Louise mit einem Lächeln auf den Lippen.

Literatur

- Beatrix Borchard: Pauline Viardot-Garcia. Fülle des Lebens (Europäische Komponistinnen, Bd. 9). Köln, Weimar, Wien 2016.
- Sabine Henze-Döhring, Sieghart Döhring: Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra. München 2014.
- Gabriel Fauré: „Pauline Viardot“, in: *Le Figaro*, 56. Jahr, 3. Serie, Nr. 139, 19.5.1910, S. 1.
- Christin Heitmann: Pauline Viardot. Systematisch-bibliographisches Werkverzeichnis (VWV) mit Einführung und Essay, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, seit 2012, Online-Datenbank <http://www.pauline-viardot.de/Werkverzeichnis.htm>
- Giacomo Meyerbeer: *Le Prophète*, Edition – Konzeption – Rezeption. Bericht zum Internationalen Kongress/ Actes du Colloque international, 13.–16. Mai 2007, Folkwang-Hochschule Essen-Werden (= Musikwissenschaftliche Publikationen 33), hg. v. Matthias Brzoska, Andreas Jacob und Nicole K. Strohmann. Hildesheim 2009.
- Charles-Camille Saint-Saëns: „Pauline Viardot“, in: *L’Echo de Paris*, 5.2.1911. Deutsche Übersetzung in: Charles-Camille Saint-Saëns: *Musikalische Reminiszenzen*. Mit einer Studie von Romain Rolland: Camille Saint-Saëns. Leipzig 1978, S. 120–125 (Übersetzung aus dem Französischen von Eva Zimmermann).
- Thomas Seedorf (Hg.): *Gesang*. Kassel [u. a.] 2001.
- Pauline Viardot: „Mes Premiers Souvenirs“, in: *Les Annales politiques et littéraires*, Nr. 1405, 29.5.1910, S. 524–525.
- Alexandre Zviguilsky: „Jules Massenet et Pauline Viardot d’après une correspondance inédite“, in: *Cahiers Ivan Tourguéniév*, Pauline Viardot, Maria Malibran 16 (1992), S. 168–177.

Beatrix Borchard

Europe's Musical Ambassador Pauline Viardot-Garcia (1821–1910)

» Dans cette famille Garcia, la musique était l'air que l'on respirait. «
'In the Garcia family, music was the air one breathed.'

Camille Saint-Saëns

The García family came from Andalusia and moved to Paris in 1808. There it was that Pauline, the youngest of three children, was born on 18 July 1821. Baptized Michelle Ferdinande Pauline, she was affectionately known as 'Paulita'. Her parents were both singers: María-Joaquina García-Sitchèz and Manuel del Pópulo Vicente García, later known as Manuel García 'père' to distinguish him from his son. Pauline's siblings were considerably older than she was: Manuel Patricio Rodriguez was born in 1805, 16 years before Pauline, and María Felicità, the later Maria Malibran, was her elder by 14 years. Both Manuel and Maria were taught by their father and sang in a travelling opera troupe together with their parents. Given that Pauline thus spent her formative childhood years on the road, her origins and background were anything but bourgeois. How good that was for the child! As a result she was not constantly obliged to adhere to rigid ideas about what a young girl was allowed to do and what not, or about what was 'feminine' and what 'masculine'.

Initially, her means of musical expression was not the voice but the piano. Following the family's return to Paris from a tour of the United States and Mexico, Franz Liszt became her teacher. Although only seven years old, she was already on the threshold of a career as a pianist, which however was to come to an abrupt end: her father died in 1832, she lost her sister four years later, and then her brother decided to retire from the stage and concentrate on vocal pedagogy. Now, her mother insisted, Pauline's task was to continue the family's singing tradition. In her memoirs, Pauline Viardot wrote that being compelled to renounce the piano broke her heart.

After due preparation at the hands of her mother, Pauline made her vocal debut in Brussels on 13 December 1837, at a concert of her brother-in-law, the Belgian violinist Charles-Auguste de Bériot, who took her with him to Germany, accompanied by her mother, on her first concert tour. Once she felt ready for comparison with her celebrated sister, Pauline García soon took to the stage, making her debut as Desdemona in Rossini's *Otello* on 9 May 1839 at Her Majesty's Theatre in London, the very opera house where her sister had made her debut as Rosina in *Il barbiere di Siviglia*. From this point onwards, Pauline García was regarded as the legitimate successor to 'La Malibran'. Clearly, the sisters had the same typically Spanish astringent vocal timbre, which in Pauline's case Camille Saint-Saëns described as reminiscent of the 'taste of Seville oranges'; in addition, they had a similar vocal range, style of singing, and multiplicity of talents. In their characters, by contrast, they were like chalk and cheese: while Maria was known for her wildness and beauty, Pauline had a reputation for self-control and intellectuality. Furthermore, many thought her ugly, which was considered a serious handicap for a stage artist.

Career

When Pauline García started her career she did so as a prima donna performing alongside the leading singers of her time, which was a wonderful opportunity for such a young girl but also put her under enormous pressure. To begin with she was simply 'the sister of the famous Malibran' and like Maria principally sang roles in operas by Rossini, Bellini and Donizetti such as Norina in

Abends Concert von Beriot u. Pauline Garcia –
ich todt wie ein Stein – in den ersten Minuten
ihres Gesanges brachen aber die Thränen
stromweise heraus ...

In the evening a concert
given by Beriot & Pauline Garcia.
I felt dead as a stone but the first minutes
of her singing made me weep buckets...

Robert Schumann



Clara and Robert Schumann

Don Pasquale, though she later also sang the title role in Bellini's *Norma*. After having started with roles up to and including high soprano, her vocal range of two and a half octaves later enabled her to sing contralto roles such as Fidès in Meyerbeer's *Le Prophète* and to venture into the dramatic repertoire; nevertheless, we do well to exercise caution in applying the vocal categories customarily used today (Seedorf). Pauline also sang in two English premieres of Verdi operas, as Azucena in *Il trovatore* and as Lady Macbeth in *Macbeth*.

Managed by her husband Louis Viardot, whom she married at the age of 19, she mainly performed in Germany, England and, most especially, Russia. Between their foreign travels, the couple withdrew to the country, from 1844 to the chateau of Courtavenel which they had acquired at Rozay-en-Brie (Seine-et-Marne). During the extended tours, their first daughter Louise, later active as a singer and composer under the name Hérítte-Viardot, lived with her grandmother. After a long break from child-bearing, Pauline Viardot gave birth to three further children, one of whom, Paul, was to become well known as a violinist.

It was only later that Pauline Viardot made her breakthrough in her native land of France, because her husband was a republican and from 1841, along with George Sand and Pierre Leroux, co-founder of the socialist *Revue indépendante*. That Pauline Viardot was engaged to sing in France at all was due to

Giacomo Meyerbeer, who insisted that she should sing the role of Fidès in his grand opera *Le Prophète*, which after years of disputes finally enjoyed a triumphant premiere at the Opéra de Paris in April 1849. The role of Fidès, which Meyerbeer had not only written *for* her voice and special theatrical talents but also *with* her voice (Döhning), enabled her to develop a new profile as a character actress in which she could not possibly be compared with her sister.

Ten years later, in 1859, she celebrated another triumph in Paris in Gluck's *Orphée* at the Théâtre-Lyrique, in the version that she prepared in collaboration with Hector Berlioz. In so doing, Pauline Viardot-Garcia became the first woman in France to sing the role of the mythical artist who had hitherto been exclusively conceived as divine and male and who was the very epitome of the indivisible unity of the singer-poet. Musicians, painters and writers travelled from far and wide to Paris to hear and see her. Her acting, her singing, and above all her representation of grief in all its forms – from being petrified and almost struck dumb through to sobbing, weeping and crying out in pain – came to be regarded as constitutive for the new, contemporary understanding of the story of Orpheus. In 1861, when she sang the title role in Gluck's *Alceste* in a version likewise prepared in collaboration with Berlioz, she may not have enjoyed the same measure of popular success, but the connoisseurs celebrated this revival too as an event of historic importance.

Going her own way

Around this time – when she had just passed 40 years of age – she began to lose her high notes. Accordingly, on 24 April 1863, Pauline Viardot made her official farewell to the operatic stage in the role of Orphée. She subsequently left France and moved with her husband and three younger children to Baden-Baden to compose, teach and enjoy life with her family and friends. There she had a small concert hall and an opera house built in her garden. Most notably, she developed a close creative and personal partnership with the Russian writer Ivan Turgenev, who had followed the Viardots to what was then regarded as ‘the summer capital of Europe’. Turgenev wrote the librettos for the ‘salon operettas’ that she put on for invited audiences in performances by her pupils and children. Among her many activities she played the piano and the organ, composed and arranged, directed stage performances, drew, and made costumes. She continued to appear in guest performances of *Orphée*, but always in ‘her’ version. On the concert podium she not only gave the first performance of Brahms’s *Alto Rhapsody* (3 March 1870), but also, and above all, sang her own compositions and arrangements; as a pianist she performed in chamber music formations and, now and then, as the duo partner of Clara Schumann.

Finally driven out of Germany by the Franco-Prussian War of 1870/71, Pauline Viardot-Garcia and her family returned by way of London to Paris, where in the wake of France’s defeat the order of the day was no longer cultural internationalism but, rather, clear commitment to the French national identity. Once again, Pauline Viardot founded a salon, which she built up into a place of new encounters and of networking – over tea and brioches. This time round she used her social prominence to promote French musicians and was active in the newly founded Société nationale de musique. Even 20 years before, Charles Gounod had had her to thank for his start as an operatic composer; even though the opera he composed for her, *Sapho*, was not successful in either Paris or London in 1851, he in fact wrote large parts of the score at Courtavenel.

She had also acted as an advisor to Hector Berlioz during the long gestation of his opera *Les Troyens* (1856–1858); in this case, she had originally been intended to sing the role of Dido and they had at times talked of her singing Cassandre. In 1848,

in London, she had given a very successful performance of Berlioz’s song *La Captive* of 1832, under the composer’s baton and in the orchestral version he made for her. On the title page of the first printed edition of a piano version of 1854 by Stephen Heller, Pauline’s name is used to arouse the interest of potential purchasers: ‘Sung by Madame Viardot Garcia’. Now, almost two decades later, Pauline Viardot was to play a part in the development of a new French-language song type, the *mélodie* and, furthermore, helped to launch composers such as Jules Massenet and in particular his oratorio *Marie-Magdeleine* (1873). As Massenet wrote to her in extreme gratitude on 9 October 1878: ‘I dedicate my entire career to you, Madame, because it is you I have to thank for it.’ She also promoted the work of her daughter Louise by making her salon available for performances of her works, mediating with publishers on her behalf and, together with her other children, taking part in public performances. Another young composer who had a great deal to thank her for was Gabriel Fauré, who was briefly engaged to her daughter Marianne. In the obituary he wrote in Pauline Viardot’s honour he emphasized that she had been more than just a patroness, advisor and interpreter: she had been ‘presqu’une collaboratrice’, almost a co-creator of his works.

Her longstanding friend Camille Saint-Saëns, for his part, dedicated his opera *Samson et Dalila* to her, in which he had originally intended her for the role of Delilah. On 20 August 1874, at Bougival, where the family spent their summers, she gave a trial performance of the second act for the crème de la crème of Parisian society. Although there was initially no immediate prospect of a public performance in France, through her friendship with Franz Liszt she was able to pave the way for the opera to be premiered in Weimar in 1877. In her salons she presented works ranging from Bach cantatas through to lieder and ballads by Schubert, Schumann and, occasionally, Brahms, and was particularly active in promoting the works of Russian composers such as Glinka, Anton Rubinstein, Dargomyzhsky, Tchaikovsky and Borodin.

A polyglot composer

Pauline Viardot’s vocal œuvre is exceptionally rich in its diversity of forms and colours. While it is unknown whether she ever took

regular composition lessons, from the very beginning of her career she was active not only as a singer and pianist but also as a composer. She probably learned the craft of composition in the school of daily musical practice: from an early age she played the piano at her father's singing lessons. Accordingly, the way in which she set texts to music was marked by a close connection between composition and vocal presentation.

Spanish was Viardot's mother tongue and French the language she spoke on daily basis. In a very short time she also gained a mastery of German, Italian and English, and later also of Russian. Not only did she sing in these languages but she also composed German lieder and ballads, Russian romances, French *chansons*, *romances* and *mélodies*, Italian *canzoni*, English songs, Spanish boleros, and Caucasian lullabies, not to mention dramatic *scenas* and numerous other genres. She was a champion of 15th-century French song and made settings of songs taken from an extensive collection entitled *Chansons du XV.e siècle*. One similar genre in her œuvre is that of the *canti popolari toscani*, in which she made settings of Tuscan folk songs. Particularly popular – not least with other singers – were her arrangements of Chopin mazurkas for voice.

Many of her compositions and arrangements were published several times over, some being printed with texts in several languages, with the result that her music became known in many different countries. In 1861 she brought out the first issue of an extensive serial anthology of vocal works with piano accompaniment under the title *École classique du chant*, providing an introduction to each piece with instructions concerning performance practice, and in some cases adding her own cadenzas; in so doing she made a name for herself as an editor of 17th- and 18th-century music. In 1873 she published the first French-language edition of Schubert songs and in 1880 her own *Exercices pour voix de femme*. As a singer, composer, arranger, collector, editor and teacher she made an important contribution to establishing links between a wide variety of national, regional and social musical traditions.

Pauline Viardot's most distinctive characteristics were her indefatigable zeal for hard work, her universal musicality, and her light-hearted wit and good humour, but also her melancholy. Her personality is reflected in her compositions and in letters and diary entries of many of her contemporaries. She was, one might say, the very embodiment of the great diversity

of 19th-century European culture. There was practically nobody of importance whom she did not know. Her musical century extended from Rossini to Debussy and Stravinsky, and from Moorish-influenced southernmost Spain to the USA and Mexico and from Paris right across the continent of Europe to Russia and Armenia.

Born nine years before the July Revolution of 1830, Pauline Viardot died four years before the outbreak of the First World War and thus experienced a long sequence of alternating periods of radical innovation and reactionary restoration. Her intellectual cosmos was marked by passionate debate and far-reaching political, technical and cultural changes. She was particularly concerned with two questions, firstly, the social responsibility incumbent upon artists in a world in which music was becoming more and more of a commercial commodity and, secondly, the struggle of women for the civil rights which, in spite of the French Revolution, they were still being denied. She followed the debates and conflicts raging over a wide range of social issues, notably the realization of equality between people of all social classes, the question of what form the state should take, and free love and marriage. Until shortly before her death in 1910 she continued to be active as a successful teacher. She lived to the age of almost 89 and, according to her daughter Louise, died with a smile upon her lips.

Translation: John Nicholson

For references, see page 9.



DON PASQUALE

„È finita“ – es ist vorbei! – jammert Don Pasquale, nachdem er von seiner neuen Frau nun sogar eine Ohrfeige einstecken musste, und eine karge Violinmelodie fängt seine ganze Niedergeschlagenheit ein. Welch ein Gegensatz zur vitalisierenden Vorfreude, in die ihn seine Heiratspläne noch kurz zuvor versetzt haben: Da sein Neffe Ernesto sich weigert, seine geliebte, doch arme Norina aufzugeben, will ihn der wohlhabende Don Pasquale enterben und für eigenen Nachwuchs sorgen. Sofronia, die ihm von Dottor Malatesta frisch aus dem Kloster zugeführt wird, verwandelt sich nach der Eheschließung schlagartig von einer scheuen Unschuld in eine extravagante, fordernde und streitlustige Frau. Pasquale weiß nicht, dass Sofronia in Wirklichkeit Norina ist und ihn eine bittere Lektion erwartet.

Mit *Don Pasquale* (1843) bescherte Donizetti dem Genre der Opera buffa ein spätes Meisterwerk. Zwar greift er auf einen uralten, von vielen komischen Opern durchgespielten Stoff zurück – ein betagter Junggeselle kommt auf die zweifelhafte Idee, sich eine (junge) Frau zu nehmen –, doch interessierte ihn nicht Wiederholung, sondern Weiterentwicklung: Donizetti betrachtet die tradierten Buffa-Typen durch die Brille romantischer Sensibilität und macht sie zu lebendigen Individuen mit einer ganz neuen Wirklichkeitsnähe und Menschlichkeit.

'È finita' – it's over! – Don Pasquale wails after enduring a slap in the face from his new wife, and a bleak melody in the violins sums up his mood of dejection. What a contrast with the ebullient sense of anticipatory pleasure inspired in him by his marriage plans only a short time earlier! Since his nephew Ernesto refuses to renounce his beloved, the impoverished Norina, the wealthy Don Pasquale decides to disinherit him and arrange for progeny of his own. Dr Malatesta introduces him to the bashful and innocent Sofronia, who is said to have come straight from a convent but who on her marriage is abruptly transformed into a wilful, demanding and argumentative woman. Pasquale does not know that Sofronia is in fact Norina and that a bitter lesson is in store.

With *Don Pasquale* (1843) Donizetti enriched the medium of opera buffa with a late masterpiece. Although the story is an old one and had been used in many comic operas – an elderly bachelor has the dubious idea of taking a (young) wife – the composer was interested not in repeating old clichés but in developing the genre: he observes the traditional buffa stereotypes through the spectacles of Romantic sensibility, turning them into living individuals with an entirely new reality and humanity.



Ich kam nach Hause ganz traurig wieder – und dachte über die schreckliche Verantwortung nach, die der Interpret eines großen Werkes hat! Man mag es kaum sagen, wir können ein Meisterwerk mit unserer Unfähigkeit töten! Aber wie schön ist es auch, dieses Gewicht tragen zu können!

Pauline Viardot an Julius Rietz, 1860



Gaetano Donizetti (1797–1848)

DON PASQUALE

Opera buffa in drei Akten (1843)

Libretto von Giovanni Ruffini und Gaetano Donizetti

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Rekonstruktion der Fassung für Pauline Viardot (Sankt Petersburg 1845)

Neuinszenierung

FR 29. MAI 19:00 | **MO 1. JUNI** 15:00

HAUS FÜR MOZART

Gianluca Capuano
Moshe Leiser/Patrice Caurier
Cecilia Bartoli
Peter Kálmán
Nicola Alaimo
Javier Camarena

Musikalische Leitung **Gianluca Capuano**
Regie **Moshe Leiser/Patrice Caurier**
Bühne **Christian Fenouillat**
Kostüme **Agostino Cavalca**
Licht **Christophe Forey**
Dramaturgie **Christian Arseni**
Choreinstudierung **Walter Zeh**

Norina **Cecilia Bartoli**
Don Pasquale **Peter Kálmán**
Dottor Malatesta **Nicola Alaimo**
Ernesto **Javier Camarena**

Les Musiciens du Prince – Monaco
Philharmonia Chor Wien



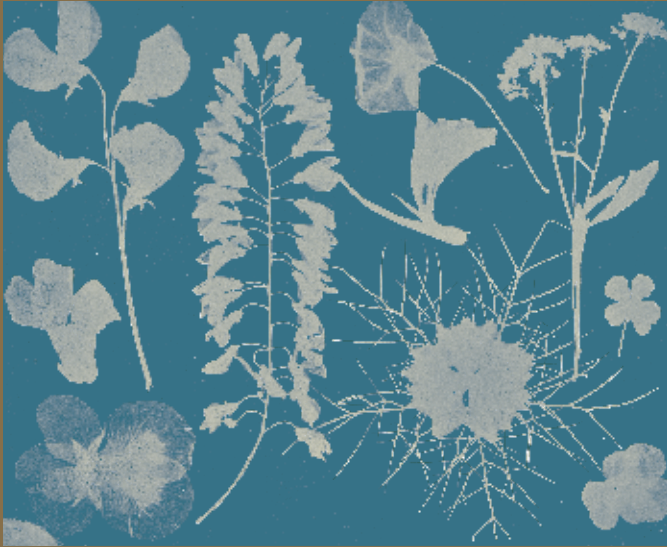
ÉCOLE CLASSIQUE

Die Opernproduktion im 19. Jahrhundert fokussierte nicht ausschließlich auf romantische Stoffe. Die Wiederentdeckung von Glucks Opern, etwa durch Hector Berlioz, dokumentiert auch einen Rückgriff auf klassische und mythologische Themen. Hector Berlioz, Giacomo Meyerbeer und Charles Gounod zählen zu jenen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts, die diese klassizistischen Tendenzen am stärksten beförderten.

Für die Pflege des Erbes der Oper des 18. Jahrhunderts war aber sicher das Engagement von Pauline Viardot am bedeutendsten. Nicht nur ihre Darstellung des Orphée ist Legende, sie setzte sich etwa auch für Händels Œuvre ein, dessen Werke im Repertoire des 19. Jahrhunderts kaum Platz fanden. „Lascia ch’io pianga“ aus *Rinaldo* war jene Händel-Arie, die Pauline Viardot am öftesten interpretierte. „Ich möchte nicht sterben, ohne Sie noch einmal ‚Lascia ch’io pianga‘ für mich singen zu hören“, schrieb ihr George Sand im Dezember 1847. Viardot hatte die Arie bereits in das Programm ihrer ersten Konzerttournee 1838 aufgenommen und sie wurde zu einem festen Bestandteil ihrer Konzerte – unter anderem auch in einer Instrumentierung von Meyerbeer. Charles Gounod wiederum bearbeitete um 1850 Händels Arie „Verdi prati“ aus *Alcina* derart, dass die Orchesterbegleitung Viardots reicher Mezzosopran-Stimme wohl optimal zupasskam.

Opera productions in the 19th century did not focus exclusively on Romantic subjects. The rediscovery of Gluck’s operas by Berlioz, for example, reflects a tendency to fall back on classical and mythological themes as well. Berlioz, Meyerbeer and Gounod were among the 19th-century operatic composers who did most to promote these neoclassical trends.

But there is no doubt that it was Pauline Viardot who played the most significant role in cultivating the 18th-century operatic legacy. Her interpretation of Gluck’s Orpheus was legendary, but she also championed the music of Handel, a composer whose operas were largely neglected in her day. The Handel aria that she probably sang most often was ‘Lascia ch’io pianga’ from *Rinaldo*. ‘I wouldn’t like to die before hearing you sing “Lascia ch’io pianga” once more for me’, George Sand wrote to her in December 1847. Viardot had first included this aria in the programme of her first recital tour in 1838 and it became a regular part of her concert repertoire, including a version orchestrated by Meyerbeer. And in around 1850 Gounod produced an orchestral version of ‘Verdi prati’ from *Alcina* that arguably showed off Viardot’s rich-toned mezzo-soprano voice to its greatest advantage.



Sie besitzt eines der zauberhaftesten Instrumente, die man hören kann. Sein Timbre ist bewundernswert, weder zu hell noch zu verschattet. Es ist ganz und gar keine metallische Stimme wie die der Grisi; allein die Töne der mittleren Lage haben etwas kaum zu beschreibendes Weiches und Eingängiges, das zu Herzen geht. Der Umfang ist außergewöhnlich.

Théophile Gautier über Pauline Viardot

ÉCOLE CLASSIQUE

Eine Hommage an Pauline Viardot
mit Arien und Orchesterwerken von
Gioachino Rossini, Giacomo Meyerbeer, Charles Gounod und
Georg Friedrich Händel (in Bearbeitungen von Hector Berlioz
und Charles Gounod)

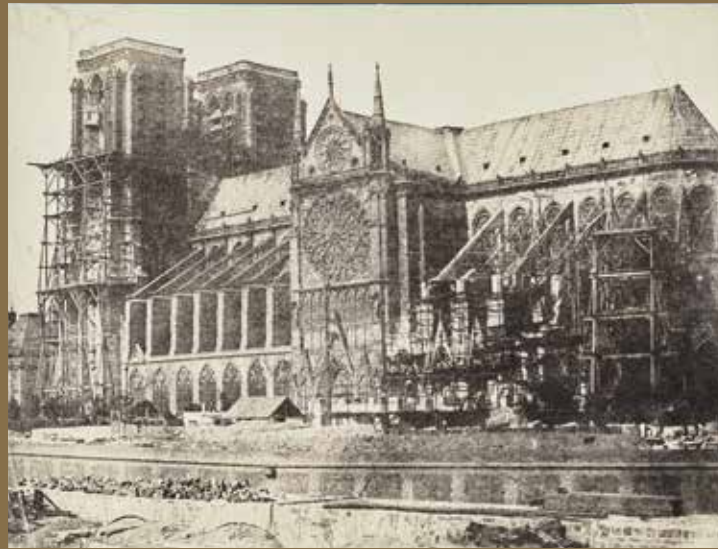
SA 30. MAI 15:00
STIFTUNG MOZARTEUM – GROSSER SAAL

Gianluca Capuano
Varduhi Abrahamyan
Cecilia Bartoli



Musikalische Leitung **Gianluca Capuano**
Mezzosopran **Varduhi Abrahamyan**
Special guest **Cecilia Bartoli**

Les Musiciens du Prince – Monaco



FAURÉ - REQUIEM

Es war **Camille Saint-Saëns**, der seinen Schüler, den Organisten und Komponisten Gabriel Fauré, 1872 im Hause Viardot einführte, wo er die Bekanntschaft der bedeutendsten Intellektuellen und Künstler seiner Zeit machte und sich in Marianne, eine Tochter von Pauline Viardot, verliebte. Zu dieser Zeit hatte ihn sein Mentor Saint-Saëns auch für das Amt des *maître de chapelle* der Pariser Madeleine empfohlen. Nach der Trennung von Marianne folgte zwar eine Schaffenskrise, Faurés Beziehung zu Pauline Viardot, die ihn weiterhin zum Komponieren ermunterte, aber blieb bestehen. 1887 begann er mit der Komposition des Requiems, das in der ersten Fassung 1888 in der Madeleine uraufgeführt wurde. Das Requiem beschäftigte ihn noch viele Jahre: 1893 erklang erstmals die Kammerorchesterversion, 1900 wurde es für großes Orchester eingerichtet.

Ab 1838 verband Pauline Viardot und Clara Schumann eine enge Freundschaft; gemeinsam bemühten sie sich um die Aufführung von Werken Schumanns, Chopins und Brahms'. Nachdem sich Viardot 1863 von der Bühne zurückgezogen hatte und dem Komponieren widmete, entstand in Zusammenarbeit mit Iwan Turgenjew die Kammeroper *Le Dernier Sorcier*, die Brahms 1869 im Salon der Viardot dirigierte. Auf Brahms' Wunsch hin kehrte Viardot im Jahr darauf noch einmal auf die Bühne zurück, um seine *Alt-Rhapsodie* uraufzuführen.

It was **Camille Saint-Saëns** who introduced his pupil, the organist and composer Gabriel Fauré, to the Viardot household in 1872. Here Fauré made the acquaintance of some of the leading intellectuals and artists of their day and fell in love with one of Pauline Viardot's daughters, Marianne. It was also at this time that Saint-Saëns recommended him for the post of *maître de chapelle* at the Madeleine in Paris. The end of his engagement to Marianne led to a creative block, but he remained close to Pauline Viardot, who continued to encourage him as a composer. Fauré began work on his Requiem in 1887, the first version of which was performed at the Madeleine in 1888. He continued to work on the piece over several years: the chamber version was first performed in 1893, while a version for large orchestra dates from 1900.

Pauline Viardot and Clara Schumann became close friends in 1838 and together they sought to promote the music of Robert Schumann, Chopin and Brahms. Viardot retired from the stage in 1863 and devoted herself to composition. Her chamber opera *Le Dernier Sorcier* was written in collaboration with Ivan Turgenev. Brahms conducted a performance of it in Viardot's salon in 1869. At his request, she returned to the stage the following year for the world premiere of his *Alto Rhapsody*.



Ist sie denn nicht durch ihre große Intelligenz, durch einen künstlerischen Sinn ... mehr gewesen als eine Interpretin – mehr als eine Ratgeberin, beinahe eine Mitarbeiterin?

Gabriel Fauré über Pauline Viardot

John Eliot Gardiner



Johannes Brahms (1833–1897)

Rhapsodie (Fragment aus Goethes *Harzreise im Winter*) op. 53 (1869)
für eine Altstimme, Männerchor und Orchester

Gabriel Fauré (1845–1924)

Requiem op. 48 (1893)

SA 30. MAI 19:30
FELSENREITSCHULE

Musikalische Leitung **John Eliot Gardiner**
Orchestre Révolutionnaire et Romantique
Monteverdi Choir & Soloists



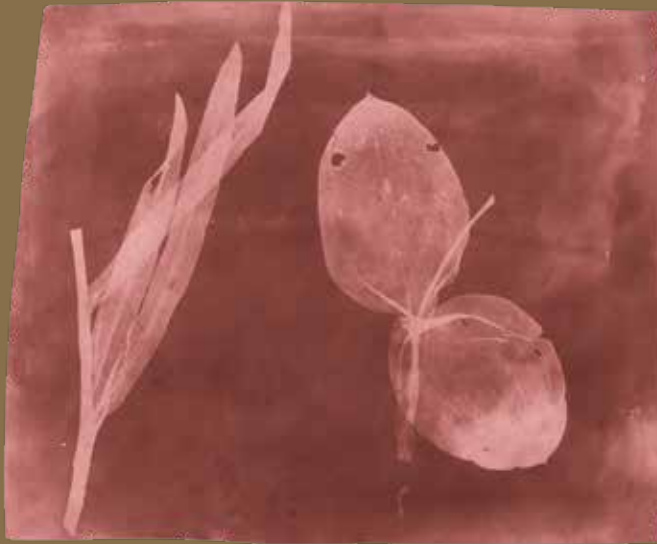
JEUX D'ESPRIT

Ob in Paris, in Baden-Baden oder auf ihrem Landsitz, dem Schloss Courtavenel in Rozay-en-Brie – wo immer sich Pauline Viardot länger aufhielt, schuf sie „Gegenräume zum öffentlichen Opern- und Konzertbetrieb“ (Beatrix Borchard). Sie lud in ihren Salon, zu Matineen, Konzerten, Opernaufführungen im eigenen Gartentheater – und in kürzester Zeit avancierten diese Veranstaltungen zu musikalischen Höhepunkten im gesellschaftlichen Leben der jeweiligen Stadt. In solchem Rahmen führte sie gerne auch eigene Kompositionen auf: „Operettchen“ etwa, die in enger Zusammenarbeit mit ihrem langjährigen Weggefährten Iwan Turgenjew entstanden, russische Romanzen, französische *Méodies* und sogar deutsche Lieder. „Pauline Viardot zitiert, parodiert, imitiert ... Ihr ging es um Leichtigkeit, Witz, Lebendigkeit – Musik als Beziehungskunst. Der Begriff *Jeux d'esprit* – eigentlich gemünzt auf die abendlichen Schreibspiele im Viardot'schen Familien- und Bekanntenkreise – charakterisiert ihre Arbeit als Komponistin vielleicht am besten.“ (Borchard)

Spielerisch zeichnet auch Vivica Genaux ein vielschichtiges Bild der Musikerin Pauline Viardot und lässt – einer musikalischen Anthologie gleich – Kompositionen von Viardot auf französische, spanische, italienische, englische, deutsche und russische Texte Revue passieren.

Wherever Pauline Viardot stayed for any length of time – whether in Paris, Baden-Baden or on her country estate at the Château de Courtavenel in Rozay-en-Brie – she invariably created what her biographer Beatrix Borchard has called ‘an alternative to the public operatic and concert industry’. She kept a salon and held matinees, concerts and opera performances in her own garden theatre, with the result that these events very quickly became musical highlights in the social life of the places in question. Within this framework she was fond of performing her own compositions, ‘salon operettas’ written in close association with her companion in life, Ivan Turgenev, as well as Russian romances, French *méodies* and German lieder. ‘Pauline Viardot quotes, parodies and imitates... Her aim was lightness, wit and vitality – music as the art of relating. Arguably the phrase that best characterizes her work as a composer is *jeux d'esprit*, a term that was coined to describe the party games held every evening in Viardot's family circle and among her acquaintances.’ (Borchard)

Vivica Genaux likewise paints a playful and multilayered portrait of Pauline Viardot as a musician and presents a series of her compositions on French, Spanish, Italian, English, German and Russian texts in the manner of a musical anthology.



Bis zum heutigen Tage bin ich
auf keine Komponistin mit einem Talent
von solch magischer Kraft gestoßen!

Franz Liszt über Pauline Viardot

JEUX D'ESPRIT

„Vivica & Viardot“ – Eine szenische Liedermatinee
mit Liedern von Pauline Viardot sowie
Werken und Bearbeitungen von
Gioachino Rossini, Christoph Willibald Gluck,
Robert Schumann und Camille Saint-Saëns

Vivica Genaux
Carlos Aragón



SO 31. MAI 11:00
STIFTUNG MOZARTEUM – GROSSER SAAL

Mezzosopran **Vivica Genaux**
Klavier **Carlos Aragón**
Szenische Einrichtung **Paco Azorín**
Video **Pedro Chamizo**



ORPHÉE

Ein Jahr nach Jacques Offenbachs Erfolg mit seiner Opéra-bouffon *Orphée aux enfers* eroberte die Erzählung über den göttlichen Sänger Orpheus 1859 erneut Paris, und zwar in seiner ursprünglichen tragischen Gestalt. Unter Verwendung von Glucks *Orfeo ed Euridice* (1762) und *Orphée et Eurydice* (1774) hatten Hector Berlioz und Pauline Viardot eine Mischfassung gefertigt, die einerseits für Viardots Stimme und dramatische Gestaltungsfähigkeit maßgeschneidert war und zudem ganz auf die Figur des Orpheus fokussierte. Mit 138 Aufführungen feierte nicht nur die Viardot als (erster weiblicher) Orpheus in Frankreich Triumphe, sondern wurde eine Gluck-Renaissance eingeläutet. „Es war ein Riesenspektakel – ein Fest, wie ich es noch nie in Paris gesehen habe – die Rolle des Orphée passt zu mir, als wäre sie für mich geschrieben worden“, schrieb Viardot nach der Premiere an ihren engen Freund Julius Rietz. Wie Zeugnisse belegen, rührte sie mit ihrer Darstellung der „ungeheuersten Seelenschmerzen“ das Publikum zu Tränen: „Es ist himmlisch schön, ich habe schon mehr als 20 Mal geweint“, bekannte etwa Berlioz.

In seiner Bühnenversion überträgt der Intendant und Choreograf des Hamburg Ballett, John Neumeier, die mythologische Handlung in die Ballettwelt der Gegenwart.

Der Erfolg des *Orphée* währt fort. Es ist himmlisch schön, ich habe schon mehr als 20 Mal geweint. Mme Viardot ist von idealer Schönheit in dieser Rolle.

Hector Berlioz



In 1859, a year after Jacques Offenbach's success with his opéra bouffon *Orphée aux enfers*, the tale of the divinely inspired bard Orpheus reconquered Paris, this time in its original tragic guise. Drawing on Gluck's *Orfeo ed Euridice* (1762) and *Orphée et Eurydice* (1774), Hector Berlioz and Pauline Viardot prepared a hybrid version tailored to suit Viardot's voice and dramatic gifts and at the same time focussing on the figure of Orpheus. The production ran for 138 performances, not only allowing Viardot to triumph as the first female Orpheus in France but also ushering in a veritable Gluck renaissance. 'It was a tremendous spectacle, a celebration such as I've never seen in Paris', Viardot wrote to her close friend Julius Rietz after the opening night. 'The role of Orpheus suits me, it's as if it was written for me.' It is clear from letters of the period that with her portrayal of 'the most dreadful emotional anguish' she moved her audiences to tears: 'It's divinely beautiful', wrote Berlioz, 'I've already cried more than 20 times.'

In his stage version, John Neumeier, the Artistic Director and Chief Choreographer of the Hamburg Ballet, relocates the mythological action to today's world of ballet.



Mein Kostüm wurde sehr schön gefunden – weiße Tunika bis zu den Knien. Weißer Mantel, an den Schultern zurückgehalten wie bei Apoll. Langes lockiges Haar mit Lorbeerkranz. Eine goldene Kette, um das Schwert zu halten, dessen Scheide rot ist. Eine rote Kordel als Gürtel – rot geschnürte weiße Schafstiefel.

Pauline Viardot an Julius Rietz, 1859

Hector Berlioz (1803–1869)

ORPHÉE

Tragédie (Drame héroïque) in vier Akten (1859)

Bearbeitung von Christoph Willibald Glucks

Tragédie-opéra *Orphée et Eurydice* (1774)

Libretto von Pierre-Louis Moline nach Ranieri de' Calzabigi

In französischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Neueinstudierung

SO 31. MAI 18:00

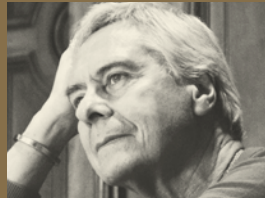
GROSSES FESTSPIELHAUS

John Neumeier
Gianluca Capuano
Marianne Crebassa
Edvin Revazov
Andriana Chuchman
Anna Laudere
Marie-Sophie Pollak

Regie, Choreografie, Bühne,
Kostüme und Licht **John Neumeier**
Musikalische Leitung **Gianluca Capuano**
Choreinstudierung **Alois Glaßner**

Orphée **Marianne Crebassa**
Orphée (Tänzer) **Edvin Revazov**
Eurydice **Andriana Chuchman**
Eurydice (Tänzerin) **Anna Laudere**
L'Amour **Marie-Sophie Pollak**

Hamburg Ballett John Neumeier
Camerata Salzburg
Bachchor Salzburg





Sie erinnerte sich nicht,
die Musik erlernt zu haben –
in dieser Familie Garcia war
Musik die Luft, die man atmete.

Camille Saint-Saëns

UNE AFFAIRE DE FAMILLE

Keine Familie nimmt in der Geschichte des Gesangs eine derartige Bedeutung ein wie die García-Dynastie, deren Begründer Manuel del Pópulo Vicente García (1775–1832) ein schillerndes Leben auf den Bühnen zwischen Paris und New York, Madrid und Mexico City führte. Ohne das Wirken Garcías, der als einer der führenden Tenöre seiner Zeit galt, aber auch Baritonrollen wie den Grafen in *Le nozze di Figaro* oder Don Giovanni gestaltete – ohne diesen legendären Sänger, Komponisten und Pädagogen würden die Werke von Mozart und Rossini heute wohl nicht zu den Grundpfeilern des Opernrepertoires zählen. Neben seiner Tochter Josepha (vermutlich mit seiner ersten Frau Manuela Morales) hatte Manuel García drei Kinder mit seiner zweiten Frau, der Schauspielerin und Sopranistin María-Joaquina García-Sitchèz: die gefeierten Sängerinnen Maria Malibran (1808–1836) und Pauline Viardot-Garcia (1821–1910) sowie Manuel García Junior (1805–1906), der zwar eine weniger beachtete Karriere als Bariton machte, aber ein berühmter Gesangslehrer war.

Im konzertierenden Wechsel von Vokal- und Instrumentalwerken, Symphoniesätzen und Arien sowie einer Balletteinlage fangen Cecilia Bartoli als Maria Malibran, Varduhi Abrahamyan als Pauline Viardot, Javier Camarena als Manuel García père und andere das musikalische Kolorit der García-Familie ein.

In the whole history of singing no family has been as important as the García dynasty, whose founder, Manuel del Pópulo Vicente García (1775–1832) led a colourful life on the boards of theatres between Paris, Madrid, New York and Mexico City. One of the leading tenors of his age, he also sang baritone roles such as Mozart's Count and Don Giovanni and was not only a legendary singer but also a composer and teacher. Without him the works of Mozart and Rossini would arguably not be among the pillars of today's operatic repertoire. In addition to his daughter Josepha, whose mother was probably his first wife Manuela Morales, Manuel García had three children by his second wife, the actress and soprano María-Joaquina García-Sitchèz: the celebrated singers Maria Malibran (1808–36), Pauline Viardot-Garcia (1821–1910) and Manuel García *fi*ls (1805–1906), whose career as a baritone may have been less distinguished but who was one of the most famous singing teachers of all time.

Cecilia Bartoli as Maria Malibran, Varduhi Abrahamyan as Pauline Viardot and Javier Camarena as Manuel García père and others will be appearing at a gala concert featuring vocal and instrumental works, symphonic movements and arias as well as a ballet piece, all designed to recapture the musical physiognomy of the García family.



Elle ne se souvenait pas d'avoir appris la musique ;
dans cette famille Garcia, la musique était l'air
que l'on respirait.

Camille Saint-Saëns

UNE AFFAIRE DE FAMILLE

Arien, Lieder und Ausschnitte aus Instrumental- sowie Orchesterwerken:

Gioachino Rossini (1792–1868)

Rezitativ und Kavatine des Malcom „Mura felici“ – „Elena! oh tu, che chiamo!“ aus *La donna del lago*

Felix Mendelssohn (1809–1847)

Konzert für Violine und Orchester e-Moll op. 64

Szene und Arie „Infelice! Ah, ritorna, età dell'oro“ für Sopran und obligate Violine

Michail Iwanowitsch Glinka (1804–1857)

Arie der Ljudmila „Ah ty dolya, dolyushka“ aus *Ruslan und Ljudmila*

Franz Liszt (1811–1886)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 A-Dur

Camille Saint-Saëns (1835–1921)

Le cygne (Der sterbende Schwan) aus *Le Carnaval des animaux*
(in der Choreografie von Michel Fokine)

MO 1. JUNI 20:00

GROSSES FESTSPIELHAUS

Maxim Vengerov
Cecilia Bartoli
Varduhi Abrahamyan
Javier Camarena
Julia Hagen
Khatia Buniatishvili
Anna Laudere



Musikalische Leitung/
Violine **Maxim Vengerov**

Mezzosopran **Cecilia Bartoli**
Mezzosopran **Varduhi Abrahamyan**

Tenor **Javier Camarena**

Violoncello **Julia Hagen**

Klavier **Khatia Buniatishvili**

Solotänzerin des Hamburg Ballett John Neumeier

Anna Laudere

Orchestra del Teatro di San Carlo

KARTENVERKAUF

- Schriftliche Bestellungen** Ab sofort möglichst unter Verwendung unseres Bestellscheins erbitten wir an: SALZBURGER FESTSPIELE Herbert-von-Karajan-Platz 11 • 5020 Salzburg • Österreich Fax: +43-662-8045-555 • info@salzburgfestival.at www.salzburgfestival.at
- Abonnementbestellungen** werden **vorrangig** in der Reihenfolge des Eintreffens bearbeitet. Die Bearbeitung der **Einzelkartenbestellungen** erfolgt ab **14. Oktober 2019** (nach Verfügbarkeit). Zahlungen bitte erst nach Rechnungserhalt durch Banküberweisung.
- Internetverkauf** Ab 11. Juni 2019 können Sie Ihr Abonnement direkt online buchen. Einzelkarten sind ab 14. Oktober 2019 direkt online buchbar. (Bezahlung mit Kreditkarte.) www.salzburgfestival.at/pfingsten
- Telefonische Bestellungen** Mit Kreditkarte ab Anfang April 2020 • Tel: +43-662-8045-500
- Direktverkauf** **Abonnements:** ab 11. Juni 2019
Einzelkarten: ab 14. Oktober 2019
Öffnungszeiten: bis 30. Juni 2019 sowie ab 27. März bis 28. Mai 2020: Mo.–Fr. 9:30–15:00 • von 1. bis 19. Juli 2019: Mo.–Sa. 9:30–17:00 • während der Festspiele (Pfingsten und Sommer): täglich 9:30–20:00 • in der Zeit von Oktober 2019 bis 26. März 2020: Direktverkauf im Kartenbüro.
Die Kassen an den jeweiligen Spielorten öffnen 1 Stunde vor Beginn der Vorstellung.
- Abonnement** Bei Buchung von mindestens einem Termin der Neuinszenierung *Don Pasquale*, der Ballettoper *Orphée*, des geistlichen Konzerts, des Festkonzerts sowie mindestens eines der folgenden Konzerte: Arienkonzert und Liedermatinee wird eine Preisermäßigung von 15% gewährt. Dieses Abonnement kann in den Preiskategorien 1 bis 5 gebucht werden.
- Rollstühle** Plätze für Rollstuhlfahrer müssen gesondert bestellt werden.
- Kartenrücknahme** Nur bei ausverkauften Vorstellungen zum kommissionsweisen Verkauf gegen eine Stornogebühr von 15%.
Besetzungs- und Programmänderungen berechtigen nicht zur Rückgabe der Karten.
- Hotelbuchungen** Bitte direkt bei den Hotels oder über: Tourismus Salzburg GmbH Auerspergstraße 6 • 5020 Salzburg • Österreich Fax: +43-662-88987-32 • Tel: +43-662-88987-314 tourist@salzburg.info • www.salzburg.info
- Allgemeine Geschäftsbedingungen/ Datenschutzbestimmungen** Es gelten die **Allgemeinen Geschäftsbedingungen** sowie die **Datenschutzbestimmungen** (gemäß DSGVO 2018) der Salzburger Festspiele, einzusehen online unter www.salzburgfestival.at/agb und www.salzburgfestival.at/Datenschutz sowie physisch im Kartenbüro der Salzburger Festspiele.

BOOKING INFORMATION

- Written orders** From now on, we accept bookings. We would appreciate it if you would use our order form. Please send it to: SALZBURGER FESTSPIELE Herbert-von-Karajan-Platz 11 • 5020 Salzburg • Austria Fax: +43-662-8045-555 • info@salzburgfestival.at www.salzburgfestival.at
- Subscription orders** are processed **with priority** according to the date by which they are received. **Single ticket orders** are processed from **October 14, 2019** (according to availability). Please do not send any payment until you have received an invoice. Payment may be made by bank transfer or credit card.
- Online booking** From June 11, 2019 you can book your subscriptions directly online. Single tickets can be booked directly online from October 14, 2019. (Payment by credit card.) www.salzburgfestival.at/whitsun
- Telephone orders** Tickets may be ordered by telephone and paid for by credit card from the beginning of April 2020. Phone: +43-662-8045-500
- Direct sales** **Subscriptions:** from June 11, 2019
Single tickets: from October 14, 2019
Opening hours: up to June 30, 2019 and from March 27 to May 28, 2020: Mo. to Fr. 9:30 a.m. to 3 p.m. • from July 1 to 19, 2019: Mo. to Fr. 9:30 a.m. to 5 p.m. • during the Festival (Whitsun and Summer): daily 9:30 a.m. to 8:00 p.m. • from October 2019 to March 26, 2020: direct sales at the box office.
The box offices at the performance venues open 1 hour before the performance.
- Subscription** When booking at least one performance of the new production *Don Pasquale*, the Ballet opera *Orphée*, the Sacred concert, Gala concert and at least one of the following concerts: Aria concert and Lied matinee you will be granted a 15% discount. The subscription can be booked in the first 5 price categories.
- Wheelchairs** Wheelchair users are requested to make a separate application.
- Ticket returns** Tickets will be accepted for resale and sold on commission only if a performance is sold out. A 15% cancellation fee will be charged.
Changes in cast or programme do not entitle ticket holders to return their tickets.
- Accommodation** Please contact hotels directly or request information from: Tourismus Salzburg GmbH • Auerspergstrasse 6 • 5020 Salzburg • Austria Fax: +43-662-88987-32 • Phone: +43-662-88987-314 tourist@salzburg.info • www.salzburg.info
- General Terms and Conditions/ Data Protection Regulations** The **General Terms and Conditions** and the **Data Protection Regulations** (in compliance with DSGVO 2018) of the Salzburg Festival apply, available online at www.salzburgfestival.at/terms and www.salzburgfestival.at/dataprotection, as well as physically in the box office of the Salzburg Festival.

VORSTELLUNGEN & PREISE 2020

PERFORMANCES & PRICES 2020

Preise in €
Prices in €

Datum/Spielort/Programm Date/Venue/Programme		Preiskategorien Price categories								
		1	2	3	4	5	6	7	8	9
FR 29. Mai 19:00 Haus für Mozart	OPER Don Pasquale	440,-	345,-	270,-	195,-	150,-	100,-	70,-	45,-	20,- ¹
SA 30. Mai 15:00 Mozarteum	ARIENKONZERT École classique	160,-	125,-	100,-	60,-	30,-	15,- ²			
SA 30. Mai 19:30 Felsenreitschule	GEISTLICHES KONZERT Fauré-Requiem	185,-	140,-	115,-	100,-	80,-	60,-	35,-	15,- ¹	
SO 31. Mai 11:00 Mozarteum	LIEDERMATINEE Jeux d'esprit	120,-	80,-	55,-	35,-	25,-	15,- ²			
SO 31. Mai 18:00 Gr. Festspielhaus	BALLETOPER Orphée	250,-	190,-	155,-	130,-	105,-	85,-	50,-	20,- ²	
MO 1. Juni 15:00 Haus für Mozart	OPER Don Pasquale	440,-	345,-	270,-	195,-	150,-	100,-	70,-	45,-	20,- ¹
MO 1. Juni 20:00 Gr. Festspielhaus	FESTKONZERT Une Affaire de famille	220,-	175,-	145,-	125,-	105,-	80,-	45,-	15,- ²	

¹ Stehplatz - Standing room | ² sichtbehindert - obstructed view

**GROSSES FESTSPIELHAUS
HAUS FÜR MOZART · FELSENREITSCHULE**
Hofstallgasse 1

STIFTUNG MOZARTEUM – GROSSER SAAL
Schwarzstraße 28

KARTENBÜRO/TICKET OFFICE
Schüttkasten, Herbert-von-Karajan-Platz 11

**SALZBURGER FESTSPIELE SHOP
KARTEN/TICKETS**
Hofstallgasse 1

ABONNEMENT

Bei Buchung von mindestens einem Termin der Neuinszenierung *Don Pasquale*, der Ballettoper *Orphée*, des geistlichen Konzerts, des Festkonzerts sowie mindestens eines der folgenden Konzerte: Arienkonzert und Liedermatinee wird eine Preisermäßigung von 15% gewährt. Dieses Abonnement kann in den Preiskategorien 1 bis 5 gebucht werden.

SUBSCRIPTION

When booking at least one performance of the new production *Don Pasquale*, the Ballet opera *Orphée*, the sacred concert, Gala concert and at least one of the following concerts: Aria concert and Lied matinee you will be granted a 15% discount. The subscription can be booked in the first 5 price categories.

ABONNEMENTBESTELLUNG

SUBSCRIPTION ORDER FORM

	Anzahl Number	Preiskategorie Price category				
ABONNEMENT (-15%)	<input type="text"/>	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Don Pasquale Wunschtermin · <i>Your preferred date</i>	<input type="text"/>	<input type="checkbox"/> 29.5. 19:00	<input type="checkbox"/> 1.6. 15:00			
Konzerte mindestens 1 Termin wählen <i>Choose at least 1 date</i>	<input type="text"/>	<input type="checkbox"/> 30.5. 15:00	<input type="checkbox"/> 31.5. 11:00			

EINZELKARTENBESTELLUNG · ORDER FORM

Datum Date	Programm Programme	Anzahl Number	Preis pro Karte in € Price per ticket in €
FR 29.5. 19:00	OPER Don Pasquale		
SA 30.5. 15:00	ARIENKONZERT École classique		
SA 30.5. 19:30	GEISTLICHES KONZERT Fauré-Requiem		
SO 31.5. 11:00	LIEDERMATINEE Jeux d'esprit		
SO 31.5. 18:00	BALLETOPER Orphée		
MO 1.6. 15:00	OPER Don Pasquale		
MO 1.6. 20:00	FESTKONZERT Une Affaire de famille		

Name (bitte in Blockbuchstaben) · Name (please print)

PLZ, Ort · Postcode, address

Straße · Street

Tel.-Nr. · Phone no.

E-Mail

SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN
Postfach 140 · 5010 Salzburg · Austria

Tel: +43-662-8045-500 · Fax: +43-662-8045-555
info@salzburgfestival.at · www.salzburgfestival.at



IMPRESSUM

Medieninhaber
Salzburger Festspielfonds

Konzept
Cecilia Bartoli

Redaktion und Gestaltung
Margarethe Lasinger

Grafische Umsetzung
Christiane Klammer

Grafisches Konzept
Eric Pratter

Serviceteil
Christoph Engel

Übersetzungen
Stewart Spencer, Markus Wyler (Vorwort)

Druck
Samson Druck GmbH
St. Margarethen im Lungau
www.samsondruck.at

Diese Publikation der Salzburger Festspiele ist gedruckt auf Salzer Touch, Vol. 1,2, 150 g (bzw. 300 g), hergestellt von **SALZER Papier**, St. Pölten.

Redaktionsschluss
27. Mai 2019
Änderungen vorbehalten

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

SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN
Postfach 140 · 5010 Salzburg · Austria
Tel: +43-662-8045-500
Fax: +43-662-8045-555
info@salzburgfestival.at
www.salzburgfestival.at

NACHWEISE

TEXTE

Sämtliche Texte sind Originalbeiträge für diese Publikation.
Autoren (wenn nicht ausgewiesen): Margarethe Lasinger, Christian Arseni.

Beatrix Borchard, Prof. Dr. phil. habil. em., Musikwissenschaftlerin und Musikpublizistin, Gründerin der Forschungsplattform Musik(vermittlung) und Gender(forschung) im Internet (MUGI). Studium: Musikwissenschaften, Germanistik, Philosophie und Geschichte in Bonn und Berlin; Promotion: *Clara Wieck und Robert Schumann, Bedingungen künstlerischer Arbeit in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts* (1983,² Kassel 1992), Habilitation: *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien 2002 (2007). Bis April 2016 Professorin für Musikwissenschaften mit Schwerpunkt Gender an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, zuvor am Musikwissenschaftlichen Institut Detmold-Paderborn sowie jahrelange Lehrtätigkeit an der Universität der Künste Berlin. Aufbau des Fanny und Felix Mendelssohn Museums im Rahmen des Komponistenquartiers Hamburg und Kuratorin der Neugestaltung der Schumann Ausstellung im Schumann Haus Leipzig für das Clara Schumann Jahr 2019.

ZITATE

Sämtliche Zitate sind entnommen aus: Beatrix Borchard: *Pauline Viardot-Garcia. Fülle des Lebens*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2016. Im Folgenden bilden wir die Originalquellen ab (mit Seitenverweisen auf die Zitation bei Borchard).

- Umschlagseite innen:** George Sand: *Geschichte meines Lebens*. Deutsch von Claire von Glümer, Bd. 4. Hannover 2005. – George Sand: *Histoire de ma vie. Texte intégral. Édition établie, présentée et annotée par Martine Reid*. Paris 2004. (Zit. nach: Borchard: *Fülle des Lebens*, S. 20.)
- S. 7:** Hector Berlioz: *Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe*, 10 Bde., hg. v. Matthias Broszka. Aus dem Französischen von Gertrud Savié, Bd. VI. Laaber 2004 (Nachdruck Leipzig 1903). (Zit. nach: Borchard: *Fülle des Lebens*, S. 139.)
- S. 11:** Robert Schumann: *Tagebucheintragung vom Juni 1838*, in: *Tagebücher*, Bd. 2: 1836–1854, hg. v. Gerd Neuhäus. Leipzig: 1987. (Zit. nach: Borchard: *Fülle des Lebens*, S. 133.) Englisch von John Nicholson.
- S. 15:** Pauline Viardot an Julius Rietz, 25.7.1860. Zit. nach: Borchard: *Fülle des Lebens*, S. 143.
- S. 17:** Théophile Gautier: *Art. „Théâtre-Italien. – Débuts de Mlle Garcia“*, in: *Feuilleton de la Presse*, 14.10.1839. (Zit. nach: Borchard: *Fülle des Lebens*, S. 29.)
- S. 19:** Gabriel Fauré: „Pauline Viardot“, in: *Le Figaro*, 15.5.1910. (Zit. nach: Borchard: *Fülle des Lebens*, S. 143.)
- S. 21:** Franz Liszt an Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, 22.5.1879. Franz Liszt: *Briefe*. Gesammelt und hg. v. La Mara, Bd. 7: *Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, Vierter Theil. Leipzig 1902. (Zit. nach: Borchard: *Fülle des Lebens*, S. 99.)
- S. 22:** Hector Berlioz: *Œuvres littéraires. Correspondance générale*, hg. v. Pierre Citron, Bd. 6: 1859–1863. Paris 1995. (Zit. nach: Borchard: *Fülle des Lebens*, S. 195.)
- S. 23:** Pauline Viardot an Julius Rietz, 21.11.1859. Zit. nach: Borchard: *Fülle des Lebens*, S. 201.
- S. 24/25:** Camille Saint-Saëns: „Pauline Viardot“, in: *L’Echo de Paris*, 5.2.1911. Zit. nach: Borchard: *Fülle des Lebens*, S. 24.
- U3:** George Sand: „Le Théâtre-Italien et Mme Pauline Garcia“, in: *Revue des Deux Mondes* 21, 15.2.1840. Zit. nach: Borchard: *Fülle des Lebens*, S. 20.

KÜNSTLERFOTOS

- S. 3, 15, 17, 25:** Cecilia Bartoli: Uli Weber/Decca
- S. 15:** Gianluca Capuano: Monika Rittershaus, Moshe Leiser/Patrice Caurier: ohne Angabe, Peter Kálmán: privat, Nicola Alaimo: Kira Volkova, Javier Camarena: Amanda Nikolic Photography
- S. 17:** Gianluca Capuano: Monika Rittershaus, Varduhi Abrahamyan: Luiza Gragati
- S. 19:** John Eliot Gardiner: Sim Canetty-Clarke
- S. 21:** Vivica Genaux: Ribalta Luce Studio, Carlos Aragón: ohne Angabe
- S. 23:** John Neumeier, Edvin Ravazov, Anna Laudere: Kian West, Gianluca Capuano: Monika Rittershaus, Marianne Crebassa: Simon Fowler/Erato/Warner Classics, Andriana Chuchman: Chia Messina, Marie-Sophie Pollak: Shirley Suarez
- S. 25:** Maxim Vengerov: Sheila Rock, Varduhi Abrahamyan: Luiza Gragati, Javier Camarena: Amanda Nikolic Photography, Julia Hagen: Neda Navaea, Khatia Buniatishvili: Gavin Evans/Sony Classical; Anna Laudere: Kian West

ABBILDUNGEN

Zur Illustration dieser Programmorschau haben wir frühe Fotografien ausgewählt. Niépce, Talbot, Daguerre, Bayard u. a. m. – die Pioniere des jungen Mediums Fotografie – veränderten mit ihren immer perfekteren Verfahren, die sie umgebende Umwelt abzubilden, die Wahrnehmung von Realität eben zu jener Zeit, als Pauline Viardot wirkte. Die Entstehung der Fotografie ging Hand in Hand mit der Industrialisierung und kann auch als Folge eines gesellschaftlichen Bedürfnisses nach Fixierung und somit Orientierung in einer sich beständig verändernden Welt gesehen werden. Uns sind auch Fotografien von Pauline Viardot in ihren bedeutenden Rollen überliefert, die eine Ahnung von der performativen Ästhetik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermitteln. „Daguerrotypieren Sie Madame Viardot plötzlich in irgendeinem Moment ihrer Darstellung der Fidès“, heißt es in einer Rezension zu *Le Prophète* aus dem Jahr 1854, „und obwohl sie vielleicht in dem Moment nur von einer Geste zur anderen wechselt, werden Sie auf der Platte eine pittoreske und ausdrucksstarke Figur sehen, welche darüber hinaus eine Figur ist, die in ihrem Gesicht und in ihrer Haltung genau das Gefühl ausdrückt, welches zu der Geschichte in diesem ausgewählten Moment gehört.“

Cover: Detail aus Hippolyte Bayard, [Arrangement of Specimens], 1842, Blaudruck. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Umschlagseite innen: Pierre Lanith Petit, Pauline Garcia-Viardot. RMN-Grand Palais Musée d’Orsay/Hervé Lewandowski.

S. 5: Pauline Viardot-Garcia, Lebrecht Music Arts/Bridgeman Images.

S. 7: Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), Hector Berlioz, um 1863. Wikimedia/gemeinfrei. – Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), Iwan Turgenjew. Wikimedia/gemeinfrei. – Eugène Pirou, Gabriel Fauré, 1905. Bibliothèque nationale de France.

S. 11: Robert und Clara Schumann, um 1850 in Düsseldorf. Photo-Re-Public/Bridgeman Images.

S. 14: Giacomo Caneva, Ansicht der Villa Pamphilj mit Personen, um 1850–1852, Salzdruck (vom Papiernegativ), 208 x 276 mm (256 x 290 mm). Marco Antonetto Collection, Inv. 2017 (aus der Sammlung des Malers Bernardino Montañés), © Collezione Marco Antonetto. – Stefano Lecchi, Forum Romanum, Blick in Richtung Kapitol und Tempel des Saturn, 1847–1848 (1849), Salzdruck (vom Papiernegativ), 160 x 203 (229 x 284; 237 x 307 mm). Marco Antonetto Collection, Inv. 2750, © Collezione Marco Antonetto.

S. 15: Altobelli & Molins [Pompeo Molins?], Blick über den Tiber auf die Engelsburg, 1862–1863, Albumindruck, 188 x 340 mm (335 x 490 mm). Marco Antonetto Collection, Inv. 1647, © Collezione Marco Antonetto.

S. 16: Hippolyte Bayard, [Plant Specimens], um 1839–1841, Salzdruck; [Arrangement of Specimens], um 1842, Blaudruck; [Three Feathers], 1840/41, Blaudruck. Alle: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

S. 17: Hippolyte Bayard, [Arrangement of Flowers], um 1839–1843, Salzdruck. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

S. 18: Édouard Baldus, La Madeleine (No. 53), 1860er, Albumindruck. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. – Hippolyte Bayard, [South side of Notre-Dame, Paris, during restoration], 1847, Albumindruck. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

S. 19: Hippolyte Bayard, [Arc de Triomphe], um 1847, Salzdruck. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. – Pierre Lanith Petit, Der Eiffel-Turm im Bau, 1888. Wikimedia/gemeinfrei.

S. 20: William Henry Fox Talbot, [Buckler Fern], 1839, Kalotypie. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. – William Henry Fox Talbot, [Leaves of Jasmine], vermutlich 1840–1842, Kalotypie. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. – William Henry Fox Talbot, [ohne Titel], Salzdruck, um 1839. Harris Brisbane Dick Fund, 1936, Metropolitan Museum of Art, New York.

S. 21: William Henry Fox Talbot, Orchideenblätter, 1839, Kalotypie. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

S. 22: Daguerrotypie des Ateliers von Louis Jacques Mandé Daguerre, aufgenommen von ihm selbst, 1837. Wikimedia/gemeinfrei. – Disdéri & Cie, Pauline Viardot als Eurydice, zwischen 1860 und 1890, Albumindruck. © Disdéri & Cie / Musée Carnavalet / Roger-Viollet.

S. 23: André Adolphe-Eugène Disdéri, Pauline Viardot, 1862, Albumindruck. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

S. 24: Hippolyte Bayard, [Vase of flowers], 1847, Salzdruck; [Flowers in a Vase], um 1845–1849, Salzdruck; [Still Life – Three Vases of Flowers], um 1845–1848, Salzdruck. Alle: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

S. 25: Hippolyte Bayard, [Still Life of Flowers in a Vase], 1846, Salzdruck. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

U3: Heinrich Graf, Pauline Viardot, 1868. Signatur: F2/669. © Stadtmuseum-/archiv Baden-Baden.



*Das Erscheinen von Mlle Garcia wird als ein Meilenstein
in die Geschichte der Kunst, von Frauen ausgeübt, eingehen.*

*L'apparition de Mlle Garcia sera un fait élatant
dans l'histoire de l'art traité par les femmes.*

George Sand, 1840



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31

CECILIA BARTOLI

The world of Rolex is filled with stories of perpetual excellence. For 30 years, Cecilia Bartoli's enchanting timbre has made her one of the world's most popular performers. A natural mezzo-soprano, her renditions of romantic masterpieces have become operatic treasures, while her performances of Baroque works illuminate forgotten classics. Behind the scenes, her music foundation ensures that classical music remains an innovative and vital art form. On and off the stage, her legacy and influence will carry far into the future. This is a story of perpetual excellence, the story of Rolex.

#Perpetual

