



*A*canta

Eugen d'Albert

Tiefeland

(The Lowland)

Chor des Bayerischen Rundfunks
Münchner Rundfunkorchester

REMASTERED ORIGINAL RECORDINGS

Eugen d'Albert (1864-1932)

Tiefland

(The Lowland)

Musikdrama in einem Vorspiel und zwei Akten, Libretto von Rudolph Lothar nach Angel Guimera
Uraufführung am 15. November 1903 im Neuen Deutschen Theater zu Prag

*Music-Drama in a prelude and two acts, Libretto by Rudolph Lothar after Angel Guimera
First performance November 15th, 1903, at the „Neues Deutsches Theater“ in Prag*

Sebastiano, ein reicher Grundbesitzer | *A rich land owner*

Tommaso, der Älteste der Gemeinde | *The village elder*

Moruccio, Mühlknecht | *Miller's man*

Marta

Pepa

Antonia

Rosalía

Nuri

Pedro, ein Hirt | *A shepherd*

Nando, ein Hirt | *A shepherd*

Bernd Weikl

Kurt Moll

Bodo Brinkmann

Eva Marton

Maria Janina Hake

Angela Feency

Anne Gjevang

Carmen Anhorn

René Kollo

Norbert Orth

Chor des Bayerischen Rundfunks · Chorleiter | *Chorus Master*: Gordon Kember

Münchner Rundfunkorchester · Dirigent | *Conductor*: Marek Janowski

Korrepetitor: Gottfried Hämpel · Aufnahmeleitung | *Recording supervisor*: Theodor Holzinger

Tonmeister | *Recording engineer*: Alfons Seebacher

Ein Produkt der FonoTeam GmbH, Hamburg, in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk

Aufgenommen | *recorded* in München, Juni /Juli 1982 und Februar 1983

Die Oper spielt teils auf einer Hochalpe der Pyrenäen, teils im spanischen Tiefland von Katalonien, am Fuße der Pyrenäen. 19. Jh.

The Scene is laid partly on a mountain pasturage in the pyrenees, partly in the Spanish Lowland of Catalonia at the foot of the Pyrenees. 19th century.

Vol. 1

1. **Vorspiel** | *Prolog*

ERSTE SZENE | *SCENE 1*

Pedro, Nando, Sebastiano

2. **Ohe! Gelobt sei Jesus Christus!**

Ohe! The Lord in Heav'n be praised!

3. **Pedros Traumerzählung: Wie ich nun gestern abend**

Pedro's Dream: Last night as I was lying

ZWEITE SZENE | *SCENE 2*

Marta, Pedro, Nando, Sebastiano

4. **Ist Pedro nicht hier?** / *Is Pedro not here?*

DRITTE SZENE | *SCENE 3*

Pedro, Sebastiano, Tommaso

5. **Na, mein Pedro, sag mir mal** / *Well, good Pedro, tell me pray*

VIERTE SZENE | *SCENE 4*

Pedro, Nando

6. **Hast du's gehört?** / *Well did you here?*

Ins Tiefland gehst du? / *The lowland tempts you?*

Erster Akt | *First Act*

ERSTE SZENE | *SCENE 1*

Pepa, Antonia, Rosalia, Moruccio

7. **Sag uns doch, ist es wahr?** / *Tell us, pray, is it true?*

ZWEITE SZENE | *SCENE 2*

Nuri, Pepa, Antonia, Rosalia, Moruccio

8. **Da bin ich! Alle Hühner hab' ich in den Stall gebracht**
Good evening! All my chicks are roosting in the barn at last

DRITTE SZENE | *SCENE 3*

Marta, Nuri, Pepa, Antonia, Rosalia

9. **O sie ist fort! Marta, Marta, hörst du nicht?**
Oh, she is gone! Marta, Marta, won't you here?

VIERTE SZENE | *SCENE 4*

Marta

10. **Sein bin ich, sein!** / *His am I, his!*
Kommen sie mich schon holen?
Can they be coming to fetch me?

FÜNFTE SZENE | SCENE 5

Nuri, Pepa, Antonia, Rosalia, Moruccio, Tommaso, Chor

11. **Er kommt! Wo kommt er, wo?**
He's there! Where? Show me, where?

SECHSTE SZENE | SCENE 6

Pepa, Antonia, Rosalia, Pedro, Moruccio, Chor

12. **Da ist er, seht nur!** / *He's coming, hurry!*

SIEBENTE SZENE | SCENE 7

Sebastiano, Tommaso, Chor

13. **Ist Pedro noch nicht da?** / *Has Pedro not arrived?*

ACHTE SZENE | SCENE 8

Marta, Sebastiano

14. **Marta! Tu mit mir, was du willst** / *Marta! Do with me, what you will*

NEUNTE SZENE | SCENE 9

Marta, Nuri, Pepa, Antonia, Rosalia, Sebastiano, Tommaso, Chor

15. **Er will kein Stutzer sein**
He will not be a fop

Vol. 2

ZEHNTE SZENE | SCENE 10

Sebastiano, Tommaso, Moruccio

1. **Was suchst du noch, Moruccio?** / *Well, what is it, Moruccio?*

ELFTE SZENE | SCENE 11

Marta, Pedro, eine Stimme / *A voice*

2. **Das Fest ist vorbei** / *The wedding day is o'er*
3. **Pedros Wolfserzählung: Schau her, das ist ein Taler**
Pedro's tale of the wolf: Look here, this is a dollar

Zweiter Akt | Second Act

ERSTE SZENE | SCENE 1

Nuri, Pedro

4. **Lied der Nuri: Die Sterne gingen zur Ruh**
Nuri's Song: The stars have gone to their rest

ZWEITE SZENE | SCENE 2

Marta, Nuri, Pedro

5. **Da ist Marta. Nun will ich gehen**
Here is Marta. I must be going

DRITTE SZENE | SCENE 3

Marta, Tommaso

6. **Wo willst du hin?**

Wither so fast?

7. **Marias Erzählung: Ich weiß nicht, wer mein Vater war**

Marta's tale: I know not who my father was

VIERTE SZENE | SCENE 4

Nuri, Pepa, Antonia, Rosalia, Tommaso

8. **Da ist Tommaso**

There is Tommaso

9. **Ballade der Nuri: Der heilige Michael**

Nuri's ballad: Saint Michael, so they say

FÜNFTE SZENE | SCENE 5

Pedro, Nuri, Pepa, Antonia, Rosalia

10. **Ei so mürrisch** / *What, so sullen*

SECHSTE SZENE | SCENE 6

Marta, Pedro

11. **Das Essen ist da**

Your dinner is there

SIEBENTE SZENE | SCENE 7

Marta, Pedro, Sebastiano, Chor

12. **Recht guten Tag! Was gibt es Neues?**
Give you good day! What may the news be?

Tanzlied des Sebastiano:

13. **Hüll in die Mantille dich**
Sebastiano's dance song:
Come throw your mantilla around you

ACHTE SZENE | SCENE 8

Marta, Sebastiano, Tommaso

14. **Was wollt ihr, he?** / *What is it now?*

NEUNTE SZENE | SCENE 9

Marta, Pedro, Sebastiano

15. **Da bin ich** / *I have come*

ZEHNTE SZENE | SCENE 10

Marta, Pepa, Rosalia, Pedro, Tommaso, Chor

16. **He, Burschen, her!**
Lad's, come here!

Eugen d'Albert und seine Oper »Tiefland«

Der Pianist Eugen d'Albert fühlte sich zum dramatischen Komponisten berufen. Ein Sonderfall – keiner der komponierenden Instrumentalvirtuosen des vorigen Jahrhunderts hatte ein schöpferisches Verhältnis zur Oper gehabt, weder Paganini noch Chopin, weder Liszt noch Joachim. Erst die Jüngeren unter d'Alberts Zeitgenossen überschritten die Interessengrenze: Busoni, Rachmaninow, Prokofieff, Bartók. Doch keiner hing ähnlich triebhaft und zäh am musikalischen Theater wie d'Albert.

In 22 Opern durchmaß er die Problemgeschichte des musikalischen Theaters von Wagner bis zu Kreneks »Johnny spielt auf«. Die Sujets folgten dem Gang der Dramatik zwischen Hebbel, dem Naturalismus und Symbolismus bis zum kabarettistischen Überbrettel, zum Expressionismus und zur Großstadt-Sachlichkeit. D'Alberts Opernstoffe reagierten auf jeden Richtungswechsel der Theaterluft. Die Partituren aber blieben hartnäckig beim Treueid auf die Tonalität, bei der Technik kurzer, scharfrhythmischer Themen und bei dem Bestreben, durch drastische Situationen und ergiebige Rollen die Wirkung auf das Publikum zu erzwingen. Eugen d'Albert war ein Kosmopolit: Er trug einen französischen Namen italienischer Herkunft, war am 10. April 1864 als Altersgefährte von Richard Strauss, Toulouse-Lautrec und Wedekind im schottischen Glasgow zur Welt gekommen, fühlte sich als Deutscher und starb als Schweizer Bürger am 3. März 1932 in Riga. Der Sohn eines Ballettrepetitors und Gelegenheitskomponisten hasste nichts so vehement wie England; nach Jahren des pianistischen Drills in London, brach er als Siebzehnjähriger nach Wien aus, wurde Hausgast des Wagner-Dirigenten Hans

Richter, erhielt von Brahms eine große Zukunft prophezeit und sah seine erste und einzige Symphonie von Hans von Bülow uraufgeführt. Der siebzijährige Liszt pries seinen »Albertus Magnus« als Klavierwunder und beteuerte, dem jungen Kollegen nichts mehr beibringen zu können an Technik und Ausdruck. Seit Liszt und Bülow hatte man keinen Pianisten so enthusiastisch und uneingeschränkt gefeiert wie den jungen d'Albert. Als Beethoven-Interpret war er vollends ohne Konkurrenz. Man pries Gegensätzliches: donnernde Kraft und lyrische Zartheit, improvisatorischen Elan und Gefühl für straffe Form. Von d'Albert, der bis 1929 konzertierte, sind keine nennenswerten Aufnahmen überliefert; er verabscheute die Endgültigkeit einer Schallplatte und wandte ein, er spiele jedes Stück jedesmal anders.

Trotz seines hitzigen, unbedachten Temperaments war d'Albert besonnen genug, als Komponist keiner der großen musikalischen Parteien beizutreten, sich aus dem Hader der Richtungen herauszuhalten und kein Lager zu vergrämen. Bereits das Opus 1 des Sechzehnjährigen, eine Klaviersuite in d-moll, vermittelt zwischen Gegensätzen, zwischen Wagnerscher Harmonik und einem neuen und zugleich rückwärts gewandten Formgefühl, wie es geraume Zeit später dem Neobarock zugrunde liegen sollte. Es entstanden zwei Klavierkonzerte, ein Cellokonzert, Streichquartette und viele Lieder. Mit zwanzig Jahren hastete d'Albert in die erste seiner sechs Ehen. Im Jahre 1893 fand er zu seiner großen Liebe: zur Oper. Auf der Bühne begann d'Albert als aufgeklärter Wagnerianer. Seine erste Oper, »Der Rubin« (nach Hebbel), ist ein märchenhaft-orientalisch kostümiertes Lustspiel; ähnlich wie Peter Cornelius, Hugo Wolf und der Strauss der »Feuersnot« hatte d'Albert erkannt, dass es an der Zeit sei, dem lastenden Ernst des Musikdramas

Komödien entgegenzusetzen. Noch vor Strauss und Wolf-Ferrari wagte d'Albert den Aufbruch ins musikalische Konversationsstück, zu einer heiteren neuen Sachlichkeit der Oper. In dem einaktigen Drei-Personen-Stück »Die Abreise« (1898) fand sich ein, was Strauss später aufgriff: Walzer, Menuett, lockerer Orchestersatz, kurze Liedformen, kleine Ensembles, Parlando, Ironie und Alltagstonfall. Unsere Barockmode verulkte, noch ehe sie im Schwange war, die 1905 mit dem Berliner Überbrettli-Autor Ernst von Wolzogen erarbeitete Komödie »Flauto solo«, deren (nicht auftretende) Hauptperson der Flöte spielende Alte Fritz ist. Eine Operette »Die verschenkte Frau« folgte. Zwischendurch wich d'Albert unter dem Druck der allgemeinen Forderung nach Tiefsinn vom Pfad der Musikkomödie ab, schrieb symbolistische Mysterienoper, brachte »Kain« als schöpfungsgeschichtlichen Vorläufer Fausts auf die Bühne und sang nach flämischen Sujets einige Hymnen auf die freie Liebe. Kabbalistische und okkultistische Vorstellungen durchziehen die 1926 uraufgeführte Oper »Der Golem«. Reißerisch aufbereitet zieht sich Pseudo-Historie (Spätantike, Predigten Jesu) durch »Die toten Augen« (1916). Amerikanisches Wolkenkratzer- und Gangstermilieu, Foxtrott und Jazz rumoren in der Oper »Die schwarze Orchidee« (1929), deren Farbige Brüder von Kreneks Johnny zu sein scheinen. Im Hin und Her zwischen den Stilformen war d'Albert kein Ideendramatiker, Moralist oder Weltverbesserer. Dem Theater gegenüber nahm er den Standpunkt des Virtuosen ein: Ihn bewegte das Drama als Spiel, als Form, als Selbstzweck. Es gibt keinen Generalnenner für seine Bühnenwerke. Gedankliches bleibt Staffage. Die Wirkung entscheidet.

Der Wagner-Kult der Jahrhundertwende verzögerte, dass eine Richtung auf die

deutsche Opernbühne übergriff, die sich in den Dramen Gerhart Hauptmanns längst manifestiert hatte und auf dem italienischen Musiktheater bereits zu üppiger Blüte gekommen war: der Naturalismus, in Italien »verismo« genannt, Stil der schonungslosen Wirklichkeitsnähe. Mascagnis »Cavalleria Rusticana« (1890) und Leoncavallos »I Pagliacci« (1892) brachten, noch zu Lebzeiten Verdis, einen rauhen, leidenschaftlichen, furios dramatischen und nicht selten sozialkritischen Ton in die Oper.

Die Wahrhaftigkeit, einst Verdis Forderung, wurde naturalistisch auf die Spitze getrieben, in Alltagsmilieus, unter armen Leuten und Schmierenkomödianten, auf sizilianischen Bauerndörfern und auf Bretterbuden. Der Mensch erschien als Opfer seiner Leidenschaften und seiner Umwelt; Bizets »Carmen« (1875) hatte den Anstoß gegeben. Eugen d'Albert, besessen von schier manischer Freude am dramatischen Effekt, griff den von Italien hergewehten Ton auf und brachte den Naturalismus auf die deutsche Opernbühne, mit »Der Improvisator« (1902), mit »Tiefeland« (1903), mit »Liebesketten« (1912) und mit dem »Stier von Olivera« (1918). Die zeitweilige Wendung zum Verismus sollte ihm den stärksten Erfolg einbringen. »Cavalleria Rusticana« war ursprünglich eine Novelle, dann ein (durch die Düse bekannt gewordenes) Schauspiel des Sizilianers Giovanni Verga gewesen; »Tiefeland« hatte in seiner dramatischen Urgestalt, nämlich als »Terra baixa« des Bühnenautors Angel Guimera (1849–1924) Anno 1896 den szenischen Naturalismus in Spanien mitbegründet. Das spanische Schauspiel übertrug der Wiener Rudolph Lothar ins Deutsche. Durch Zufall fischte angeblich der Dresdner Generalmusikdirektor Ernst von Schuch, der Dirigent der »Rosenkavalier«-Uraufführung, Lothars Manuskript

aus einem Stapel von Bühnenstücken, die der Dramaturg zum Zurückschicken bereitgelegt hatte. Schuch sandte das Schauspiel an d'Albert, der sogleich bei Lothar eine Opernfassung in Auftrag gab, in deutscher Sprache, denn er vertonte trotzig nur deutsche Texte.

Die Uraufführung von »Tiefland« am 15. November 1903 in Angelo Neumanns Prager Theater brachte einen stattlichen Erfolg; Dirigent war Leo Blech. Wenig später geriet »Tiefland« in Leipzig zu einem Fehlschlag. Der Verleger Dr. Bock überredete d'Albert, die ursprünglich drei Akte und ein szenisches Vorspiel umfassende Oper auf zwei Akte nebst Vorspiel zu kürzen. Diese endgültige Version kam am 6. Januar 1905 in Magdeburg zur Uraufführung. Anfangs interessierten sich nur Provinzbühnen für die Novität. Es dauerte geraume Zeit, bis »Tiefland« überall ins Repertoire einzog. Spürsinn und Zähigkeit eines Verlegers hatten »Tiefland« gerettet.

Spanien – Kulisse für Affektausbrüche

Ein Milieu aus der Heimat des »verismo« verbot sich; italienische Sujets vertonten die Italiener, häufig mit folkloristischem Beiklang. Als Kulisse für naturalistische Affektausbrüche bot sich Spanien an; es war zwar durch »Carmen« erneut auf der Opernbühne in Schwung gekommen, nahm sich aber noch relativ unverbraucht aus. In Spanien spielt denn d'Alberts »Tiefland«, teils auf einer entlegenen Berghalde in den Pyrenäen, teils im Tal von Katalonien. D'Albert war das Kolorit wichtig; er unternahm Bergtouren im Gebiet von Monte Rosa und ließ sich von einem Musikwissenschaftler spanische Tanzweisen und Hirtenrufe beschaffen. Authentizität des Schauplatzes war eine Forderung des Naturalismus. Konzentrierte

naturalistische Technik prägt »Tiefeland«: drei plastische, Teilnahme heischende Hauptfiguren, akkurat verzahnte Nebenrollen, aristotelische Einheit von Ort und Zeit in der Haupthandlung, straffe Folgerichtigkeit des Geschehens und einleuchtende Sinnbildlichkeit. Ausgespielt wird, moralisch und sozialkritisch akzentuiert, der dramatisch ergiebige Gegensatz zwischen dem unverdorbenen Naturburschen aus den Bergen und den verkommenen, heimtückischen Bewohnern des von der Zivilisation Versehrten Tieflands. Zwischen den Extremen bewegt sich eine schuldlos Schuldige, eine Verführte, ein Opfer mißlicher Umstände: Marta, die Frau mit aufgezwungener Vergangenheit, die Sünderin wider Willen, der durch die Liebe eines bukolischen Parsifal Läuterung und Selbstbefreiung zuteil wird. Der Mensch als Opfer der Verhältnisse – anklagend klingt ein Grundthema des Naturalismus auf. Wagners Klang war ein bestimmendes Jugenderlebnis d’Alberts gewesen. Wagnerisch ist die starke Orchesterbesetzung: dreifaches Holz nebst Pikkoloflöte, Englischhorn, Bassklarinette und Kontrafagott, vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Basstuba, zwei Harfen, Schlagzeug und Streichquintett. Nach Wagners Art durchziehen Leit- beziehungsweise Erinnerungsmotive das orchestrale Geschehen: kurze, scharfrhythmisierte mitunter wortgezeugte Motive von unmissverständlicher Prägnanz. Sie werden in einer durchwegs homophonen Satzweise abgewandelt. Wagners Sprachbehandlung hat abgefärbt auf die wendigen Rezitaüve und das melodische Arioso. Der Verismus zeichnet sich ab in der vitalen Bedenkenlosigkeit des Melos, in den volltönenden Oktavverdopplungen, in der Drastik der Instrumentation und schließlich im Einfügen geschlossener, kantabler Nummern wie Lied, Ballade, Ensemble usw. Veristisch ist ferner die Praktik,

besonders affektgeladene Rezitative lediglich mit einem Tremolo des Orchesters zu unterstreichen.

Das Vorspiel: Felsenhalde in den Pyrenäen

Morgengrauen über einer einsamen Berghütte in den Pyrenäen. Von fernher intoniert eine Klarinette (a-moll, 9/8) eine Hirtenweise, basierend auf zwei Quartschritten aufwärts und einer absinkenden Terz. Forte und mit emphatischem Oktavaufschwung intoniert die Klarinette ein weiteres Leitmotiv, Pedros Motiv der Begeisterung für seine Berge. Auf der langgehaltenen Basis a-moll beginnt das Orchester mit einer kurzen, rollenden Figur aus Terzen; sie ist das dritte Klangsymbol der Berg- und Hirtenwelt. Der Hirt Nando treibt seine Herde vorbei. Pedro warnt ihn vor dem Wolf. (Der Wolf, der in die Herde einbricht, wird im weiteren Verlauf zum Tiersymbol brutaler Grausamkeit und List.) Jahraus, jahrein lebt der junge Hirt Pedro im abgeschiedenen Hochland. Menschen aus dem Tale kennt er kaum. Jeden Abend betet er zwei Vaterunser, eines für die toten Eltern, eines als Bitte um eine Frau. Ein Traum deutete ihm an, dass die zweite Bitte bald in Erfüllung gehen wird. Drei Leute steigen unvermutet aus dem Tal herauf: der herrische Gutsbesitzer Sebastiano, dem alles Land ringsum gehört, der greise Gemeindeälteste Tommaso und eine schöne, junge Frau. Es ist Marta, die Tochter des jüngst gestorbenen Müllers, in Sebastianos Diensten und seine Geliebte. Er muss sie verheiraten, um dem Gerede der Leute zu begegnen und um die Hand frei zu haben für eine Geldheirat, die seine herabgewirtschafteten Besitzungen sanieren soll. Der Tölpel Pedro möge Marta heiraten und die Mühle übernehmen.

Emphatisch nimmt Pedro Abschied von seinen Bergen und stürzt übergücklich hinab ins Tal. Nach der Aufhellung zu A-dur (Pedros Abschied) führt die Reprise der melancholischen Klarinettenmelodie in die Stimmung des Anfangs zurück.

Der erste Akt: In der Mühle

Das chromatisch abstürzende Motiv des Tieflands, Kontrast zur diatonisch-bukolischen Thematik der Bergwelt, eröffnet fortissimo den ersten Aufzug. In der Mühle zerreißen sich die Dienstboten den Mund über die große Neuigkeit: Sebastiano verheiratet seine Geliebte Marta mit einem tumben Berghirten. Der rauhbeinige, aber rechtschaffene Mühlenknecht Moruccio, der sich wohl Hoffnung auf Marta und die Mühle gemacht hatte, höhnt: »An der offenen Kirchentüre wartet schon die Braut«. Die jüngste der Mägde, die arglosnaive Nuri singt ein Lied, eine Dur-Variante des Tiefland-Motivs: »Alles gehört dem Herrn, unserm Herrn Sebastiano«. Marta ist verzweifelt über die auf gezwungene Heirat. Sie hasst Pedro und hält ihn für einen schlechten Kerl, der sich für Sebastianos Machenschaften hergibt. Moruccio nimmt den greisen Gemeindeältesten beiseite und enthüllt ihm die Wahrheit: Sebastiano, aussichtslos verschuldet, will sich seine Geliebte Marta vom Halse schaffen, um für eine Geldheirat die Hand frei zu haben. Pedro kommt von den Bergen herab. Das Gesinde verspottet den linkischen, naiven Burschen. Der Gemeindevorsteher Tommaso versucht, Sebastiano zu stellen und von seinem Vorhaben, die verzweifelte Marta mit dem ahnungslosen Hirten zu verheiraten, abzubringen. Doch schon läutet es zur Kirche. Ein letztes Mal zwingt Sebastiano Marta seinen Willen auf: Sie muss den Pedro zum Manne nehmen und muss auch

fernerhin seine Geliebte bleiben. Schon in dieser Nacht, in der Hochzeitsnacht wird er auf ein Lichtzeichen in ihre Kammer kommen. Pedro möge anderswo schlafen. Moruccio, der den Dienst aufkündigt, und Tommaso machen Sebastiano Vorwürfe. Jedoch es ist zu spät. Man kommt von der Trauung zurück. Pedro bemüht sich unbeholfen, die verzweifelte und störrische Marta umzustimmen. Er schenkt ihr den ersten Taler, den er verdient hat, damals als er unter schlimmen Wunden jenen Wolf zur Strecke brachte, der Nacht für Nacht in die Herde einbrach. (Die Erzählung vom Wolf, die zentrale Szene des Pedro, verdeutlicht die Symbolik Wolf – Sebastiano.) Marta erkennt, Pedro ist das ahnungslose Opfer von Sebastianos Machenschaften. In Martas Kammer leuchtet ein Licht auf, das Zeichen, dass der Gutsherr die Magd erwartet, damit sie ihm selbst in ihrer Hochzeitsnacht zu Willen sei. Marta beruhigt Pedro, der das Licht bemerkt. Er habe wohl geträumt. Das Licht verlischt. Pedro will in Martas Nähe auf dem Boden schlafen. Im Halbschlaf murmelt er: »Der Wolf kommt heute nicht«.

Der zweite Akt: Morgens in der Mühle

Es dämmt. Marta ist auf einem Hocker eingeschlafen, Pedro liegt auf dem Boden. Die kindliche Nuri singt ihr freundliches Morgenlied: »Die Sterne gingen zur Ruh'«. Pedro wacht auf. Das Licht in Martas Kammer beunruhigt ihn. Er will fort. Er fühlt sich den Menschen im Tiefland nicht gewachsen. Er freundet sich mit Nuri an, weil er fühlt, daß sie genauso ein unverdorbenes Wesen ist wie er. Die Eifersucht macht Marta vollends bewusst, dass sie Mitleid und Sympathie für Pedro empfindet. Der Gemeindevorsteher Tommaso will von Marta die ganze Wahrheit wissen. In

einer schwermütigen Ballade über einem ostinaten, leierkastenähnlichen Motiv (cis-moll, 3/2) berichtet sie ihre Lebens- und Leidensgeschichte, wie sie als heimatloses, zerlumptes Bettlerkind an Sebastiano geraten ist, wie er sie in die Mühle brachte, wie er den Alten, der sie gezwungen hatte, auf Jahrmärkten zu tanzen (Tanzlied-Motiv, 3/8) schließlich zum Müller und sie zur Geliebten machte. Tommaso dringt darauf, dass Marta dem Pedro die Wahrheit sage. Aus Scham und Furcht vor dem Geständnis will sie lieber sterben. Es kommt zu einer erregten Aussprache. In ihrer Verzweiflung verhöhnt Marta den Pedro. Außer sich vor Zorn verwundet er sie leicht mit dem Messer. Marta erkennt, dass Pedro sie liebt. Sie fühlt, dass der Mensch vor ihr steht, der sie aus den Verstrickungen befreien kann. »Die Liebe ist ein starker Strom, sie reinigt alle Herzen«.

Pedro und Marta drängt es hinauf in die Berge, weg aus dem Tal und weg von seinen fragwürdigen Bewohnern. Sebastiano tritt dazwischen. Er herrscht Marta an, sie möge für ihn tanzen. Er schlägt die Gitarre und singt ein herausforderndes Tanzlied (B-dur, 3/8). Marta, sein Eigentum, soll tanzen. Pedro begehrt auf. Sebastiano ohrfeigt ihn. Während Männer den aufgebrachten Pedro beiseite schaffen, versetzt Tommaso dem Sebastiano den schmerzlichsten Hieb: Tommaso hat durch ein offenes Wort zum Brautvater jene Geldheirat zunichte gemacht, derentwegen Sebastiano das falsche Spiel mit Marta und Pedro angezettelt hatte. Sebastiano will Marta zwingen, nun als sein letztes Stück Besitz bei ihm zu bleiben. Marta begehrt auf: »Ich kämpf um meine Liebe, um Pedro kämpf ich, ich kämpfe um mein Glück!« Als Sebastiano Marta küssen will, wirft sich Pedro dazwischen; er ist nicht mehr der Tölpel und genasführte Diensthote. Er stürzt sich auf Sebastiano

wie einst auf den räuberischen Wolf. Im Kampf um das Recht auf seine Frau erwürgt Pedro den Sebastiano. Vorbei an den Dorfbewohnern eilt Pedro mit Marta »hinauf in die Berge; hinauf zu Licht und Freiheit! Fort aus dem Tiefland! . . . Ich hab' den Wolf erwürgt«.

Karl Schumann

Bernd Weikl

Der 1942 in Wien geborene Bernd Weikl studierte zunächst in Mainz Volkswirtschaft, besuchte jedoch gleichzeitig das Konservatorium. Ab 1965 studierte er an der Musikhochschule in Hannover Gesang bei Naan Pöld und William Reimer. 1968 gewann er bei einem Gesangswettbewerb in Berlin den ersten Preis. In demselben Jahr hatte er in Hannover sein Debüt als Ottokar im »Freischütz«. Von 1970–1973 war er an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf/Duisburg engagiert. Seinen Düsseldorfer Vertrag löste Weikl zugunsten der Hamburger Staatsoper, an der er seinen Einstand als Don Giovanni gab. Gleichzeitig – seit 1973 – ist er der Bayerischen Staatsoper und seit 1974 der Deutschen Oper Berlin verbunden. Mit 29 Jahren war er der jüngste Bayreuther Bariton – er sang den Wolfram im »Tannhäuser«. 1974 sang er in Wien den »Eugen Onegin«, ein Jahr später in Bayreuth den Amfortas, zwei Jahre darauf den Mandryka in einem Film unter Georg Solti. An der Metropolitan Opera in New York debütierte er als Wolfram, an der Wiener Staatsoper sang er in der Uraufführung von Gottfried von Einems »Kabale und Liebe« den Ferdinand. Bernd Weikl hat seitdem eine glänzende Karriere gemacht, die ihn' außer an die Wiener Staatsoper nach London an die Covent Garden Opera, an die Pariser Oper, die Mailänder Scala, nach Rom und Genf führte.

Eva Marton

»Wer so mühelos, so voller Wohlklang bis in die höchsten Höhen, so imponierend sicher alle Klippen dieser mörderischen Partie bewältigt, der hat ein Anrecht auf einen obersten Platz im Sängerylymp« schrieb die Tageszeitung »Die Welt« nach der Wiener Neuproduktion von Puccinis »Turandot« im Juni 1983, in der Eva Marton bei ihrem Debut in der Titelpartie einen beispiellosen Triumph feierte. Die umfangreiche Ausbildung an der Budapester Liszt-Akademie wurde zur Voraussetzung für die Karriere der gebürtigen Ungarin. Diesem Studium schloss sich ein Engagement an der Budapester Staatsoper an, von der sie kurze Zeit später an das Opernhaus in Frankfurt und von dort an die Staatsoper nach Hamburg überwechselte. Mit Partien wie Tosca, Kaiserin (»Die Frau ohne Schatten«), Leonora (»Il Trovatore«), Aida und Elsa (»Lohengrin«) eroberte Eva Marton in wenigen Jahren das Publikum der Opernhäuser in Buenos Aires, Chicago, Mailand, München, New York, San Francisco und Wien. Darüber hinaus ist sie umjubelter Gast der Sommerfestspiele in Bayreuth, München und Salzburg. Neben den großen Rollen des deutschen und italienischen Opernrepertoires beherrscht sie ein umfangreiches Konzertprogramm. Zahlreiche bedeutende Auszeichnungen bestätigen gerade in den letzten Jahren Eva Martons außerordentlichen Rang als Künstlerin. So wurde sie 1979 in Buenos Aires für ihre Elsa und ihre Kaiserin als beste Debütantin aller Zeiten geehrt. An der Mailänder Scala erhielt sie für ihre Tosca 1980 die Silberne Rose, und die »New York Times« wählte sie nach ihrer Kaiserin an der New Yorker Metropolitan Opera 1981 zur besten Sängerin und 1982 nach ihren spektakulären Auftritten als Gioconda und »Tannhäuser«-Elisabeth zur Künstlerin des Jahres. Dank ihrer überragenden

stimmlichen Mittel, stupender Gesangstechnik, originären Stilgefühls, einer erstaunlichen Wandlungsfähigkeit und einer darstellerischen Intensität, die Kritiker mit der einen Anna Magnani vergleichen, ist die Künstlerin nicht nur zum gefeierten dramatischen Sopran aufgestiegen, sondern bereits heute in die vorderste Reihe der bedeutenden Primadonnen unseres Jahrhunderts getreten.

René Kollo

Der künstlerische Lebensweg war für René Kollo, geboren 1937 in Berlin, vorgezeichnet, Großvater Walter Kollo war Komponist volkstümlicher Singspiele und Operetten. Der Vater, Willi Kollo, setzte die Familientradition fort, indem er viele volkstümlich gewordene Lieder schrieb. Bei der dramatischen Sängerin Elsa Varena erhielt René Kollo zwischen 1958 und 1965 sein sängerisches Engagement im Staatstheater Braunschweig. Zwei Jahre später wechselte er, 1967, an die Deutsche Oper am Rhein nach Düsseldorf und Duisburg. Dort erreichte ihn 1969 der erste Ruf zu den Bayreuther Festspielen. Kollo debütierte als Steuermann im »Fliegenden Holländer«. Er wurde geradezu eine Bayreuther Entdeckung, und rund ein Jahrzehnt lang sang er dort die wichtigsten Partien seines Fachs: Lohengrin, Stolzing, Parsifal und Siegfried. An der Seite bedeutender Dirigenten eroberte er sich die Opernhäuser und Konzertsäle der Welt: Mit Bernstein arbeitete er in New York, Tel Aviv und Wien, mit Karajan in Salzburg, mit Solti in Paris, mit Colin Davis in London, mit Wolfgang Sawallisch in München und mit Karl Böhm in Wien.

Kurt Moll

Kurt Moll wurde 1938 in Buk bei Köln geboren. Von 1957–1961 studierte er an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln. 1961 ging er ins erste Engagement ans Stadttheater in Aachen. Es folgten dann Engagements am Städtischen Theater, Mainz (1964), an die Städtischen Bühnen, Wuppertal (1965) und an die Hamburgische Staatsoper (1970). Bereits 1967/68 wirkte er in kleineren Rollen bei den Bayreuther Festspielen mit. 1970 sang er bei den Salzburger Festspielen den Sarastro. Kurt Moll hat sich eine glänzende Karriere aufgebaut. Er ist ständiger Gast an den Opernhäusern von München, Wien, Paris, Mailand, New York, San Francisco und vielen anderen Städten, wo er besonders als Osmin, Pogner, Marke, Rocco, Gurnemann und Daland große Erfolge feiert. In Salzburg sang er 1978/79 bei den Festspielen den Ochs auf Lerchenau und bei den Osterfestspielen den Gurnemann und Daland. Neben seiner Operntätigkeit wirkte Kurt Moll ebenso erfolgreich in allen Musikzentren des In- und Auslandes als Lied-, Oratorien- und Konzertsänger. Zum Kammersänger ernannten ihn die Städte Hamburg (1975) und München (1979).

Anne Gjevang

wurde in Oslo geboren und erhielt dort ihre Gesangsbildung. Fünf Jahre lang wurde sie gefördert durch das bekannte norwegisch-schwedische Stipendium »Erwin Ruud«. Danach studierte sie am Conservatorium »Santa Cecilia« in Rom und an der Hochschule für Musik in Wien bei Professor Erik Werba, wo sie mit Auszeichnung abschloss. 1972 Bühnendebüt als Türkenbaba in Strawinskys »The

Rake's Progress«. Es folgten Opernegagements in Ulm, Augsburg, Bremerhaven und Karlsruhe. Herbert von Karajan hat Anne Gjevang für seine Parsival-Aufführungen bei den Salzburger Osterfestspielen 1980 und 1981 engagiert. Neben der Operntätigkeit ist Anne Gjevang als Konzertsängerin sehr geschätzt, wobei die Schwerpunkte bei Bach, Mahler und den Werken moderner Komponisten liegen.

Norbert Orth

Norbert Orth wurde 1936 in Dortmund geboren. Er absolvierte zunächst ein Studium als Industriekaufmann. Danach studierte er Musik an der Hochschule für Musik in Dortmund. Seine Gesangsausbildung bekam er bei Professor Dietger Jakob in Hamburg und Köln. Sein erstes Engagement führte ihn 1966 nach Holland, wo er als lyrischer Tenor den David in »Die Meistersinger von Nürnberg« und den Ferrando in »Cosi fan tutte« sang. Weitere Stationen waren das Opernhaus Kiel, die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf und die Städtischen Bühnen Nürnberg. Seit 1976 ist Norbert Orth als lyrischer und Spieltenor an der Bayerischen Staatsoper München engagiert. Gastspiele führten ihn in den letzten Jahren zu den Salzburger und Bayreuther Festspielen, zur Schubertiade nach Hohenems, an die Pariser Oper (»Die Entführung aus dem Serail« und »Der Fliegende Holländer« unter Karl Böhm), an die Metropolitan Opera, New York, sowie nach Genf, Wien, Berlin, Rom, Warschau und an alle führenden Opernbühnen der Bundesrepublik. Dazu kommen viele Fernseh- und Rundfunkaufnahmen. Auch als Lied- und Konzertsänger ist Norbert Orth, der sich auch zur leichten Muse hingezogen fühlt, erfolgreich.

Inzwischen hat er erfolgreich – mit den Partien des Max in »Der Freischütz« und Eric in »Der Fliegende Holländer« – einen Fachwechsel vorgenommen.

Maria Janina Hake

Die aus Hof gebürtige Maria Janina Hake studierte an der Musikhochschule in Berlin Gesang und Klavier. In beiden Fächern legte sie dort die Konzertreifeprüfung ab. Im Anschluß an ihr Studium wurde sie in das Opernstudio der Bayerischen Staatsoper München aufgenommen. Sie nahm Teil an Opernkursen in Parma und bei der Internationalen Sommerakademie in Salzburg. Als Gast wirkt Maria Janina Hake in verschiedenen Ländern Europas, so in Belgien, Holland, Italien, Spanien und in der Schweiz in den Partien Violetta, Konstanze, Nedda, Gilda, Mimi, Frau Fluth, Rosalinde. Sie betätigt sich ebenfalls als Lied- und Oratoriensängerin.

Bodo Brinkmann

Sein Gesangstudium absolvierte Bodo Brinkmann bei Heinz Lohmann an der Musikhochschule in Berlin. Über das erste Engagement am Pfalztheater in Kaiserslautern und anschließend das Nationaltheater, Mannheim, führte ihn sein Weg an die Bayerische Staatsoper, München, deren Mitglied er seit 1978 ist. Daneben ist er häufiger Gast an den Opernbühnen von Stuttgart, Düsseldorf, Dortmund, Hamburg und Warschau. Zu seinen wichtigsten Partien gehören u. a. Marcello (La Bohème), Graf Luna (Der Troubadour), Papageno (Die Zauberflöte), Mandryka (Arabella), Amfortas (Parsifal), Graf (Die Hochzeit des Figaro), Wozzeck. Neben dem Operngesang sind Lieder- und Konzertabende ein wesentlicher und

Angela Feeney

Angela Feeney ist Irin, gebürtig aus Belfast. Sie begann ihre musikalische Ausbildung 1975 am College of Music in Dublin. 1978 bekam sie ein Stipendium zur Fortsetzung ihres Musikstudiums am Richard-Strauss-Konservatorium in München, wo sie die Reifeprüfung ablegte. Im Anschluss daran wurde sie für zwei Jahre an das Opernstudio der Bayerischen Staatsoper München engagiert, wo sie in mehreren Opern, z. B. als Papagena in »Die Zauberflöte«, Blumenmädchen in »Parsival«, Echo in »Ariadne auf Naxos« mitwirkt. Als Gast sang sie an der Staatsoper Hamburg in »Palestrina«, bei den Bamberger Symphonikern in konzertanten Aufführungen von »Orpheus und Eurydike«, sowie bei Festspielen in Irland. Angela Feeney ist inzwischen festes Mitglied des Ensembles der Bayerischen Staatsoper.

Carmen Anhorn

Carmen Anhorn ist aus Rotkreuz, einem kleinen Ort in der Zentralschweiz, gebürtig. Ihre Gesangsausbildung erhielt sie bei Carol Smith am Konservatorium und an der Musikhochschule Zürich. 1980 wurde sie ins Opernstudio der Bayerischen Staatsoper aufgenommen. Seitdem arbeitete sie zunächst mit Brigitte Fassbaender, dann, seit 1981, mit Rita Loving an der Vervollkommnung ihrer Stimme. Während ihrer Opernstudio-Zeit wurde sie bereits in kleineren Rollen auf der Bühne eingesetzt, wie z. B. Barberina, Magd in »Elektra«, Esmeralda, Najade. Seit der Spielzeit 1982/83 ist Carmen Anhorn fest an der Bayerischen Staatsoper engagiert.

Marek Janowski

Marek Janowski wurde 1939 in Warschau geboren, kam früh nach Deutschland und war von 1973 bis 1975 Generalmusikdirektor in Freiburg/Breisgau und von 1975 bis 1979 in Dortmund. Seit 1979 hat sich Janowski an kein Opernhaus mehr fest gebunden und arbeitet seitdem als Gastdirigent, wobei sich verschiedene Schwerpunkte herauskristallisiert haben, z. B. die Deutsche Oper Berlin, die Bayerische Staatsoper München, und die Hamburgische Staatsoper. In Paris ist er regelmäßig Gast bei drei der vier dort ansässigen renommierten Orchestern und bei der Pariser Oper. In England steht er in enger Bindung zum Royal Liverpool Philharmonie Orchestra als ständiger Gastdirigent. Die Kontakte zur Staatskapelle Dresden haben sich seit Jahren entwickelt und zu einer kontinuierlichen Zusammenarbeit geführt. Seit einigen Jahren verstärken sich Janowskis Bindungen nach Amerika. An der Chicago Opera hat er 1981 eine »Ariadne« herausgebracht, im Jahr davor einen »Lohengrin«. 1984 wird er dort die »Frau ohne Schatten«, 1985 die »Meistersinger« leiten, außerdem 1983 eine Neueinstudierung des »Otello« in San Francisco. Im Frühjahr 1983 trat Janowski eine Konzertreise durch Süddeutschland mit dem Nouvel Orchestre Philharmonique aus Paris an, dem er besonders eng verbunden ist.

Eugen d'Albert and his opera „Tiefland“

Although a pianist by profession, Eugen d'Albert felt called to be a composer of opera. In this he was quite unique among the composing concert virtuosi of the nineteenth century neither Paganini nor Chopin, Liszt nor Joachim had felt any such affiliation to the world of music-drama. Some of his younger colleagues were indeed to show an interest in the vocal-dramatic art – Busoni, Rachmaninov, Prokofiev, Bartók, for instance – but none clung to the theatre with such vehemence as d'Albert did.

In his total of 22 operas d'Albert traversed every „problem“ story ever dealt with in opera, from Wagner to Krenek's „Johnny spielt auf. His subjects assiduously followed the course of drama as it passed from Hebbel to naturalism and symbolism, from cabaret to expressionism and urban realism. In his choice of literary material he always reflected the latest wind of change. In his musical scores, however, he showed a stubborn refusal to go back on his oath of allegiance to tonality, and persevered in his technique of using short, sharply rhythmic themes, constantly striving to make an impact on the audience through presenting drastic situations involving characters rich in interest. Eugen d'Albert was a true cosmopolitan. Born in Glasgow on April 10th, 1864, the same year as Richard Strauss, Toulouse-Lautrec and Wedekind, he bore a French name of Italian origin, was German by adoption, and died a Swiss citizen on March 3rd, 1932, in Riga. One country he loathed, however, and that was England. The son of a ballet-coach who wrote popular quadrilles and the like, Eugen d'Albert was drilled into being a public pianist at a very early age, and, after working as such for several years in

London, he finally got away to Vienna at the age of seventeen. Here he was invited to lodge with Hans Richter, the great Wagner conductor, his one and only symphony was given its first performance under Hans von Bülow, and Brahms prophesied him a brilliant future. The seventy-year-old Liszt declared his „Albertus Magnus“ a pianistic genius, and asserted that he was unable to teach him anything he did not already know about technique and expression. Since the days of Liszt and Bülow no pianist had been so unanimously and ardently admired as the young d’Albert. As an interpreter of Beethoven he had no peer. He was praised for completely opposing qualities: thundering power and lyrical delicacy, extemporaneous élan and a strict sense of form. Unfortunately there are no notable recordings of his playing – he performed up until 1929 – for he detested the finality of the record, asserting that every time he played a piece it was different. Despite his hot-headed, impetuous temperament, d’Albert was prudent enough as a composer not to take sides in any musical battle, to keep well out of any wrangles concerning the direction future music should take, so as not to invoke the wrath of any one party. His Opus 1, a piano suite in D minor which he wrote at the age of sixteen, was already steering a happy course between opposites, between Wagnerian harmonies on the one hand and a new and at the same time retrospective formal sense, like that which was not long afterwards to become the basis of the neo-classical movement. There followed two piano concertos, a violoncello concerto, string quartets and numerous songs. At the age of twenty d’Albert had rushed into the first of his six marriages. In 1893, however, he realized his true passion: opera. His early stage works proved him to be an enlightened Wagnerite. The first opera, „Der Rubin“ (after Hebbel),

was a fairy-tale comedy in oriental vein with exotic costumes; like Peter Cornelius, Hugo Wolf and Strauss with his „Feuersnot“, d’Albert had realized that the time had come to redress the balance in the German opera houses, weighed down as they were with heavy music-dramas. Prior even to Strauss and Wolf-Ferrari, d’Albert had had the courage to break away and produce a musical conversation piece, to bring a new, down-to-earth jollity to the German opera stage. What Strauss later seized upon was already present in d’Albert’s „Die Abreise“ (1898), a one-act opera with only three characters in it: waltzes, minuets, light orchestration, short song forms, little ensembles, parlando, irony, and everyday language. Our present-day vogue for the baroque, too, has already been neatly satirized, so to speak, by d’Albert: in his comic „Flauto solo“, written in 1905 in collaboration with the Berlin cabaret scriptwriter Ernst von Wolzogen, in which the main character (who never actually appears on stage) is the flute-playing Old Fritz (alias Frederick the Great). An operetta, „Die verschenkte Frau“, followed on this. As there was still a general demand for philosophical thought in opera d’Albert found himself forced in between times to stray from the path of musical comedy and produce symbolic mystery-play-type operas. He produced „Cain“, a creation-story counterpart to Faust, and, using Flemish subjects, sang many a hymn of praise to free love. Cabbalistic and occult ideas pervade his opera „Der Golem“, first staged in 1926, and the exiting stage-work „Die toten Augen“ (1916) draws on pseudo-historical events (Ancient Greece and Rome, New Testament parables). „Die schwarze Orchidee“ of 1929 is set against a background of American skyscrapers and gangsters’ dens, foxtrot and jazz motives abound and one is obviously reminded of Krenek’s „Johnny“.

Oscillating between the various styles as he did, d'Albert never pretended to be either a moralist, social critic or dramatist of ideas. He approached the theatre as a virtuoso: drama for him was an object to be played with, a form, an end in itself. There is no common denominator in his stage-works. Ideas for him were mere accessories; it was the general effect that was all important.

Although already manifesting itself at the turn of the century in Gerhart Hauptmann's dramas, the movement known as naturalism, the Italian ‚verismo‘, took some time to gain a footing on the German opera stage, on account of the prevailing Wagner cult. The style, aiming at ruthless realism, had on the Italian opera stage already borne abundant fruit. Mascagni's „Cavalleria Rusticana“ (1890) and Leoncavallo's „I Pagliacci“ (1892) had brought to Italian opera even before the death of Verdi a cruder, more passionate, furiously dramatic and often socially critical tone hitherto unknown. Truthfulness in art, once Verdi's motto, was here taken to extremes. This was the realistic view of life, the everyday life of poor people and strolling-players, of Sicilian peasants and market-vendors. The individual is presented as a victim of his passions and of circumstance; Bizet's „Carmen“ of 1875 had already given the appropriate stimulus.

Passionately obsessed as he was with the idea of dramatic effect, Eugen d'Albert gleefully seized upon the new Italian trend, and brought naturalism to the German opera stage: „Der Improvisator“ (1902), „Tiefland“ (1903), „Liebesketten“ (1912) and „Der Stier von Olivera“ (1918). And indeed, dallying with ‚verismo‘ in this way proved to be the turning-point in his career as an opera composer. „Cavalleria Rusticana“ was originally a novelette and then a play by the Sicilian writer Giovanni

Verga; „Tiefland“ was based on a drama by the Catalan playwright Angel Guimera (1849-1924) called „Terra baixa“, which had helped to establish naturalism on the Spanish stage in 1896. The play had been translated into German by the Viennese writer Rudolph Lothar. Apparently quite by chance one day the musical director of Dresden Opera House, Ernst von Schuch, who had conducted the première of „Der Rosenkavalier“, fished out the manuscript from a pile of others that were about to be sent back to their respective owners as unsuitable by the production department. Schuch sent the manuscript to d’Albert, who immediately commissioned Lothar to make a libretto of it, in German – for d’Albert stubbornly refused to set anything but German to music. The première of „Tiefland“ on November 15th, 1903, at Angelo Neumann’s German Theatre in Prague was a considerable success; Leo Blech conducted. A further production of „Tiefland“ in Leipzig, however, proved a flop. The publisher Dr. Bock persuaded d’Albert to cut the work drastically, making the original 3 acts and scenic overture into 2 acts and an overture. This final revised version was staged for the first time in Magdeburg on January 6th, 1905. Initially it was only a few provincial theatres that showed any interest in the novelty; it took a long time before it found a regular place in the repertory. Only the determination and conviction of its publisher managed to save it.

Spain – Stageset for Emotional Outbursts

To have set the opera against an Italian background – the home of ‚verismo‘ – would have been unwise; Italian subjects were best left to the Italians, who could adequately sprinkle their scores with folk tunes. Spain was the obvious alternative, a

natural background for emotional outbursts of a realistic kind. Ever since „Carmen“ Spain had been back in vogue, but the theme was by no means exhausted on the opera stage. So it was in Spain that d’Albert set his „Tiefland“, partly on an isolated mountain slope in the Pyrenees and partly in a lowland valley in Catalonia. Local colour was important to d’Albert. He undertook a walking tour of the mountains around Monte Rosa and had a musical scholar obtain Spanish dance tunes and shepherd’s calls for him. Authenticity was an integral part of naturalism.

„Tiefland“ displays naturalistic devices in a highly concentrated form. It has three vividly drawn, life-like main characters, demanding our interest and sympathy, accurately interwoven sub-plots with minor characters, Aristotelian conformity of time and place in the main plot, a strictly logical sequence of events, and clear symbolism. From the moral and socially critical point of view much is made of the dramatically potential contrast between the innocent child-of-nature from the hills and the corrupt, degenerate inhabitants of the lowlands („Tiefland“ = „lowland“) spoilt by civilization. Between these two extremes there is the innocent sinner, one led astray, a victim of unfortunate circumstances: Marta, the woman with a past through no fault of her own, the unwilling sinner who obtains purification and personal liberation through the love of a bucolic Parsifal. The individual as a victim of enforced circumstances – a basic theme of the naturalists is taken up here with great vehemence.

Eugen d’Albert’s early acquaintance with Wagner’s music obviously had a determining influence on him later as a composer. He uses full Wagnerian orchestral forces: 3 of each of the normal woodwind plus piccolo, cor anglais, bass

clarinet and double bassoon; 4 French horns, 3 trumpets, 3 trombones, bass tuba; 2 harps; percussion; and a string quintet. Wagnerian, too, is the manner in which he employs leading-motives throughout the orchestral score, determining characters or bringing past events to mind, motives which are brief, sharply rhythmic, and frequently derived from verbal utterances and of unmistakable significance. The writing is strictly homophonic. Other speech-in-music devices learned from Wagner are the versatile recitative form and the melodic arioso. The ‚verismo‘ style, on the other hand, reveals itself in the unabashed vigour of its melody, in the full-sounding octave doubling-up, in the drastic orchestration, and finally in the inclusion of concise, tuneful numbers such as songs, ballads, ensembles, etc. A further ‚verismo‘ technique is the habit of accompanying particularly emotional recitatives with an orchestral tremolo to enhance the tension.

The Overture – A Rocky Mountainside in the Pyrenees

Dawn breaks on a lonely mountain hut in the Pyrenees. In the distance is heard the sound of a clarinet playing a pastoral tune (A minor, 9/8) based on two ascending intervals of a fourth plus a falling third. Soaring emphatically octavewise upwards the clarinet, playing forte, then proceeds to announce another leading-motive, expressing Pedro’s ardent love of his mountains. Over a sustained A minor bass harmony the orchestra starts up a short, rolling figure in thirds: the third musical symbol of the pastoral mountain world. Nando, a shepherd, passes by with his flock.

Pedro warns him of the wolf. (The wolf which attacks the flock becomes a symbol

of brutality and trickery as the opera proceeds.) Year in, year out Pedro, the young shepherd, lives alone on his mountain top, cut off from the rest of the world. He has had hardly any contact with the people from the valley below. Every evening he says two prayers of supplication, one for his dead parents and one that he may be sent a wife. In a dream he learns that the latter prayer will soon be granted. Three people from the valley below appear unexpectedly on the mountainside: Sebastiano, a tyrannical land-owner, Tommaso, a very old man, and Marta, a beautiful young woman. Marta, the daughter of the recently deceased miller, is in the service of Sebastiano and is his mistress. With the prospect, however, of a lucrative marriage contract – his financial affairs have been going badly for some time – and in order to stop tongues wagging, Sebastiano now wishes to get Marta married off to someone. His choice has fallen on the simple lad Pedro. Pedro is to marry Marta and take over the mill. Taking emphatic leave of his mountains Pedro rushes overjoyed down into the valley. After the bright A major mood (Pedro's farewell) the music returns to the melancholy clarinet melody of the opening.

Act One: At the Mill

The first act opens in complete contrast to the diatonic pastoral music of the overture. Here a chromatic motive symbolizing the lowland crashes downwards fortissimo. At the mill the servants are all agog with the latest news: Sebastiano is marrying off his mistress, Marta, to a country bumpkin. The rough but honest miller's lad Moruccio, who evidently had had hopes of getting Marta and the mill himself, sings derisively: „An der offenen Kirchentüre wartet schon die Braut“

(„At the church door the bride is waiting“). The youngest of the maidservants, the naively innocent Nuri, sings a song which is a variation in the major mode of the lowland motive: „Alles gehört dem Herrn, unserm Herrn Sebastiano“ („Everything belongs to our master Sebastiano“). Marta is in despair over the enforced marriage. She hates Pedro and believes him to be a wicked lad who allows himself to be used for Sebastiano’s evil purposes. Moruccio takes Tommaso aside and reveals the truth to him: Sebastiano, hopelessly in debt, wants to be rid of Marta so that he can be free to marry for money. Pedro comes down from the hills. The servants mock at the awkward, naive creature. Tommaso, the spokesman and head of the community, tries to persuade Sebastiano not to carry out his loathesome plan, and to take pity on the wretched Marta and the unsuspecting Pedro. The church-bells, however, are already pealing. Sebastiano once more forces his will on Marta: she is to marry Pedro but continue to remain his mistress. Tonight, the wedding-night, she is to put a light in her chamber as a signal for him to come to her. Pedro is to sleep elsewhere. Moruccio – who has meanwhile given in his notice – together with Tommaso reproaches Sebastiano, but it is too late. The wedding has already taken place. Clumsily Pedro tries to cheer up his wretched and stubborn bride. He gives her the first silver coin he had ever earned, the reward he got for bravely killing the wolf that night after night had been attacking the sheep. (The story of the wolf, Pedro’s main scene, elucidates the symbolism of wolf/Sebastiano.) Marta realizes that Pedro is the unsuspecting victim of Sebastiano’s intrigues. The light is burning in Marta’s chamber, the sign of her subordination to her master’s will. Marta soothes Pedro, who has noticed the light – he must have been dreaming,

she assures him. The light goes out. Pedro wishes to sleep on the floor near to Marta. Half asleep he murmurs: „Der Wolf kommt heute nicht“ („The wolf will not come tonight“).

Act Two: Morning at the Mill

The sky is lightening. Marta has fallen asleep on a stool; Pedro is lying on the floor. The childish Nuri sings a charming morning hymn „Die Sterne gingen zur Ruh‘ „ („The stars .. have gone to rest“). Pedro wakes up. The light in Marta's chamber makes him uneasy. He wishes to escape. The people of the lowland are too much for him; he cannot cope with the situation. As Nuri seems to be as naive as he is, he decides to try and win her friendship.

Suddenly feeling jealous, Marta is aware that she feels compassion and affection for Pedro. Tommaso demands that Marta tell him the truth about herself. In a melancholy ballad over an ostinato, barrel-organ-type motive (C sharp minor, 3/2) Marta relates her tale. An orphan in rags and tatters begging in the streets, she had been taken in as a child by Sebastiano, who had given her a home at the mill, giving the job of miller to the old man who had forced her to dance for a living at fairs (dance motive, 3/8) and making Marta herself subsequently his mistress. Tommaso urges Marta to tell Pedro the truth. Overcome by shame and fear she would rather die. A quarrel ensues. In desperation Marta scoffs at Pedro. Beside himself with fury Pedro wounds Marta slightly with a knife. Marta realizes that Pedro really loves her. She instinctively feels that here is the person that can free her from her' bondage: „Die Liebe ist ein starker Strom, sie reinigt alle Herzen“ („Love is a powerful river

that cleanses every heart“). Pedro and Marta want to flee up into the mountains, away from the lowland valley and its dubious pleasures. Sebastiano steps in to prevent them. He demands that Marta dance for him. He strums a guitar and sings a defiant dance-song (B flat major, 3/8). Marta, his property, shall dance at his command. Pedro flies into a rage. Sebastiano boxes his ears. While some men remove the angry Pedro from the scene, Tommaso deals Sebastiano his own kind of blow, he informs Sebastiano that he has candidly told the bride-to-be's father about the situation; the planned marriage is off.

His fortune gone, Marta is now the only possession left to Sebastiano. He tries to force her to stay with him. Marta, however, is now furiously adamant: „Ich kämpf um meine Liebe, um Pedro kämpf ich, ich kämpfe um mein Glück!“ („I shall fight for my love, for Pedro I shall fight; I shall fight for my happiness!“). As Sebastiano tries to kiss Marta, Pedro hurls himself between them. Pedro is no longer the simple, ingenuous servant easily led by the nose. He flings himself at Sebastiano as once he had done at the wolf. Fighting for the right to keep his wife, Pedro strangles Sebastiano. Rushing past the villagers Pedro and Marta flee to the mountains: „hinauf in die Berge, hinauf zu Licht und Freiheit! Fort aus dem Tiefland! . . . Ich hab' den Wolf erwürgt“ („up to the mountain-tops, to light and freedom! Away from the lowland! ... I have strangled the wolf).

English translation by Avril Watts

Bernd Weikl

Born in Vienna in 1942, Bernd Weikl studied Economics at Mainz, at the same time attending the Conservatoire there. In 1965 he began to study Voice with Naan Pöld and William Reimer at the Hanover College of Music. In 1968 he gained first prize at a Berlin vocal competition, making his début in Hanover in the same year as Ottokar in „Der Freischütz“. From 1970–73 he was under contract to the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf and Duisburg, which he left to join the company of the Hamburg State Opera, taking up his engagement there in the role of Don Giovanni. The same year he undertook commitments with the Bavarian State Opera and a year later with the Deutsche Oper, Berlin, At 29 he was the youngest baritone at Bayreuth – singing Wolfram in „Tannhäuser“. In 1974 he sang Eugene Onegin in Vienna, in 1975 Amfortas at Bayreuth, and, two years later, Mandryka in a film with Georg Solti conducting. His début at the Metropolitan Opera, New York, was as Wolfram, and at the Vienna State Opera he sang Ferdinand in the première of Gottfried von Einem's „Kabale und Liebe“. In the meantime Bernd Weikl has made a brilliant career, which has taken him, apart from Vienna, to Covent Garden, London, the Paris Opera, La Scala, Milan, to Rome and Geneva.

Eva Marton

„Anyone that can take the hurdles of this gruelling role with such impressive confidence and ease and with such beauty of tone reaching to the very top notes has earned a place among the Olympian singers,“ ran the critique in the newspaper „Die Welt“, following the new Vienna production of Puccini's „Turandot“

in Juni 1983, which for Eva Marton, making her *début* in the title role, was an unprecedented triumph. Her extensive training at the Budapest Liszt Academy was to prove a vital factor in the career of this Hungarian-born soprano. An engagement at the Budapest Opera followed the completion of her studies. From there, shortly after, she moved to Frankfurt Opera and then to the Hamburg State Opera. Within a few years she was delighting audiences in Buenos Aires, Chicago, Milan, Munich, New York, San Francisco and Vienna with *Tosca*, the *Kaiserin* („Die Frau ohne Schatten“), *Leonora* („Il Trovatore“), *Aida*, and *Elsa* („Lohengrin“) and became a celebrated guest artist at the summer festivals of Bayreuth, Munich and Salzburg. In addition to the great roles of German and Italian opera, she commands an extensive repertoire for the concert platform. Numerous awards, particularly in recent years, pay tribute to the outstanding position occupied by this artist. In 1979 she was acclaimed the best *débutante* of all time for her performances of *Elsa* and the *Kaiserin*.

At La Scala, Milan, her 1980 *Tosca* won her the Silver Rose, in 1981 the „New York Times“ proclaimed her the best female singer of the year for her performance of the *Kaiserin* at the Met, and in 1982 the same newspaper elected her artist of the year following her spectacular appearances as *Gioconda* and *Elisabeth* in „Tannhäuser“. A superb voice, a stupendous technique, a feeling for authenticity of style, an amazing versatility and an intensity in her acting that has led critics to compare her with *Anna Magnani*, all these qualities have enabled this singer to become not only a celebrated dramatic soprano but to take her place among the *prima donnas* of the century.

René Kollo

René Kollo, born in Berlin in 1937, was destined for a musical career. His grandfather, Walter Kollo, was a composer of popular musical comedies and operettas. His father, Willi Kollo, kept up the family tradition by writing many popular songs. Between 1958 and 1965 René Kollo was trained as a singer by the dramatic soprano, Else Varena. It was during this period that his first interest in the music of Richard Wagner was aroused. More for the fun of it but also to earn a little extra money to eke out his grant, Kollo launched himself into the field of pop music. He was highly successful, and the experience he gained in the process has certainly contributed to the fact that today, René Kollo does more than anyone else to break down the misconceptions and snobbery that exist on both sides in the war between popular and serious music. As an opera singer René Kollo was given his first engagement at the Brunswick State Theatre. Two years later, in 1967, he moved on to the Deutsche Oper am Rhein at Düsseldorf and Duisburg. It was there, in 1969, that he received his first invitation to sing at Bayreuth. Kollo made his début as the Steersman in „The Flying Dutchman“, and was the Bayreuth discovery of the season. For ten years he sang the major tenor roles there: Lohengrin, Stolzing, Parsifal and Siegfried. Singing with leading conductors he went from one triumph to the next on opera stages and concert platforms all over the world. He worked with Bernstein in New York, Tel Aviv and Vienna, with Karajan at Salzburg, with Solti in Paris, with Colin Davis in London, Wolfgang Sawallisch in Munich and with Karl Böhm in Vienna.

Kurt Moll

Kurt Moll was born at Buir near Cologne in 1938. From 1957 to 1961 he studied at the Cologne State College of Music, taking up his first engagement in 1961, at the Municipal Theatre of Aachen. Engagements at the municipal theatres of Mainz (1964) and Wuppertal (1965) followed. He had already sung minor roles at the 1967 and 1968 Bayreuth Festivals, when he joined the Hamburg State Opera in 1970. In the same year he sang Sarastro at the Salzburg Festival. Since then Kurt Moll has enjoyed a brilliant international career giving frequent guest performances in Munich, Vienna, Paris, Milan, New York, San Francisco and many other cities, his most outstanding successes being as Osmin, Pogner, King Mark, Rocco, Gurnemanz and Daland. In Salzburg 1978/79 he sang Gurnemanz and Daland at the Easter Festivals and Baron Ochs at the Summer Festivals. Kurt Moll is equally successful both at home and abroad as a song recitalist and an oratorio and concert singer. Both Hamburg (1975) and Munich (1979) have awarded him the honorary title „Kammersänger“.

Anne Gjevang

Anne Gjevang was born in Oslo and received her voice training there on a five-year scholarship of the Norwegian-Swedish „Erwin Ruud“ Foundation. She continued her studies first at the Santa Cecilia Conservatoire in Rome and then under Prof. Erik Werba at the Vienna Musikhochschule, graduating with distinction. She made her stage début in 1972 as Baba the Turk in Stravinsky's „The Rake's Progress“. Operatic engagements in Ulm, Augsburg, Bremerhaven and Karlsruhe followed,

Herbert von Karajan engaged Anne Gjevang for „Parsifal“ performances at the 1980 and 1981 Easter Salzburg Festivals. Apart from her work in opera Anne Gjevang enjoys high esteem as a concert singer, with special emphasis on the works of Bach, Mahler and modern composers.

Norbert Orth

Norbert Orth was born in Dortmund in 1936. It was only after completing a business training in industry that he started his musical studies at the Dortmund College of Music. His voice teacher in Hamburg and Cologne was Professor Dietger Jakob. A lyric tenor, his first engagement was in Holland in 1966, where he sang David in „The Mastersingers“ and Ferrando in „Così fan tutte“. He went on to Kiel Opera, the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf and to the Nuremberg Opera. Since 1976 Norbert Orth has been a member of the als Bavarian State Opera in Munich, where he sings both lyrical and light tenor roles. In recent years guest performances have taken him to the Salzburg and Bayreuth Festivals, the Schubertiade at Hohenems, the Paris Opera („Il Seraglio“ and „The Flying Dutchman“ with Karl Böhm conducting), the Metropolitan Opera, New York, Geneva, Vienna, Berlin, Warsaw, and all the leading opera houses in the Federal Republic of Germany. He has made many radio and television recordings, enjoys success as a recitalist and concert singer, and is able to indulge his taste for lighter music, too. Meanwhile with his successful interpretations of Max in „Der Freischütz“ and Eric in „The Flying Dutchman“ he has undertaken a change to more dramatic roles.

Maria Janina Hake

Maria Janina Hake, who was born in Hof, studied Voice and Piano at the Berlin Musikhochschule, qualifying for her performer's diploma in both faculties. Immediately following this she was accepted by the Opera Studio of the Bavarian State Opera in Munich. She has participated in opera courses in Parma and at the Salzburg International Summer Academy. Maria Janina Hake has made guest appearances in various European countries including Belgium, Holland, Italy, Spain and Switzerland, as Violetta, Constanze, Nedda, Gilda, Mimi, Frau Fluth, and Rosalinde. She also sings in oratorio and gives song recitals.

Bodo Brinkmann

Bodo Brinkmann studied singing with Heinz Lohmann at the Musikhochschule in Berlin. A first engagement at the Pfalztheater, Kaiserslautern, was followed by commitment to the National Theatre of Mannheim, and then, 1978, he joined the Bavarian State Opera, Munich. He is a frequent guest at the opera houses of Stuttgart, Düsseldorf, Hamburg and Warsaw, his main roles including Marcello („La Bohème“), Count Luna („Il Trovatore“), Papageno („The Magic Flute“), Mandryka („Arabella“), Amfortas („Parsifal“), The Count („The Marriage of Figaro“) and Wozzeck. In addition to opera performances, recitals and concerts play an important part in Bodo Brinkmann's career.

Angela Feeney

Angela Feeney was born in Belfast, Northern Ireland. Her musical training began in 1975, when she entered the College of Music in Dublin. A scholarship in

1978 enabled her to continue her studies at the Richard Strauss Conservatoire in Munich, where she took her final exams. Immediately following this she was engaged for two years by the Opera Studio of the Bavarian State Opera, Munich, taking part in many performances there. Her roles included Papagena in „The Magic Flute“, Flower Maiden in „Parsifal“ and Echo in „Ariadne auf Naxos“. She made a guest appearance at the Hamburg State Opera in „Palestrina“, sang in concert performances of „Orpheus and Eurydice“ with the Bamberg Symphony Orchestra and participated in music festivals in Ireland. Angela Feeney has since joined the company of the Bavarian State Opera.

Carmen Anhorn

Carmen Anhorn comes from Rotkreuz, a small town in central Switzerland. She studied singing with Carol Smith at the Conservatoire and the Musikhochschule in Zurich. In 1980 she was accepted by the Opera Studio of the Bavarian State Opera, since when she has continued working on her voice first with Brigitte Fassbaender and, since 1981, with Rita Loving. During her time at the Opera Studio she was given small roles on the stage such as Barberina, Maid in „Elektra“, Esmeralda, and Najade. Since 1982, however, Carmen Anhorn has been a member of the Bavarian State Opera Company.

Marek Janowski

Marek Janowski was born in Warsaw in 1939. He came to Germany quite early on and from 1973 to 1975 was musical director in Freiburg/ Breisgau and from 1975 to 1979 in Dortmund. Since 1979, however, Janowski has avoided engagements

at opera houses, preferring to work as a guest conductor, in the course of which three houses in particular have become the focal points of his career: The Deutsche Oper, Berlin, the Bavarian State Opera, Munich, and the Hamburg State Opera. In Paris he is a regular guest of the three of the four orchestras of repute there, and at the Paris Opera. In England he has close connections with the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, of which he is also a regular guest conductor. His contact with the Staatskapelle Dresden has developed over the years and has led to continuing collaboration. For some years Janowski has been strengthening his ties with America. In 1981 he directed an „Ariadne“ production at the Chicago Opera, having done a „Lohengrin“ in the previous year. In 1984 he will do Strauss' „Frau ohne Schatten“ there, in 1985 „The Mastersingers of Nuremberg“, and in addition to this a new production of „Otello“ in San Francisco in 1983. In the spring of 1983 Janowski undertook a concert tour of Southern Germany with the Nouvel Orchestre Philharmonique of Paris, with whom he enjoys a close working relationship.