



Prokofiew und Meyerhold . Essay . SALZBURGER FESTSPIELE 2024

Beatrice Picon-Vallin

► To cite this version:

Beatrice Picon-Vallin. Prokofiew und Meyerhold . Essay . SALZBURGER FESTSPIELE 2024. Programme du SALZBURGER FESTSPIELE août 2024, 2024, pp.36-42. <hal-04675909>

HAL Id: hal-04675909

<https://hal.science/hal-04675909v1>

Submitted on 22 Aug 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Sergej Prokofjew

DER SPIELER



SALZBURGER FESTSPIELE 2024

SEEK THE ORANGE
ENCOUNTER THE FAUBOURG



Sergej Prokofjew

DER SPIELER

Der Spieler wird vom ORF aufgezeichnet und
im Programm Ö1 am 17. August 2024 um 19:30 Uhr gesendet.

Der Spieler wird von ORF, 3sat, NHK und UNITEL in Zusammenarbeit mit den
Wiener Philharmonikern und den Salzburger Festspielen aufgezeichnet und
wie folgt ausgestrahlt:

24. August 2024 um 20:15 Uhr in 3sat

24. August 2024 um 20:00 Uhr im Internet auf medici.tv

25. August 2024 um 21:00 Uhr auf Mezzo

8. September 2024 um 23:15 Uhr in ORF III

Weitere Sendetermine auf www.salzburgerfestspiele.at/uebertragungen

With generous support from the Salzburg Festival Society (USA)

Neuinszenierung

FELSENREITSCHULE

Premiere: Montag, 12. August, 19:00 Uhr

Samstag, 17. August, 19:00 Uhr

Dienstag, 20. August, 19:00 Uhr

Donnerstag, 22. August, 19:00 Uhr

Sonntag, 25. August, 20:00 Uhr

Mittwoch, 28. August, 20:00 Uhr

Sehenswertig.

Die unvergessliche Schönheit
historischer Bauwerke entdecken



**EINFACH FLIEGEN
NACH SALZBURG**

flieg.salzburg-airport.com

Salzburg Airport
— W. A. MOZART —



A TRADITION OF TEMERITY

Every year, artists from all over the world return to this cradle of culture to celebrate music and drama. Here, each director, musician, performer, animated by their singular tempo and inspiration, honours the finest tradition by renewing it. With an equal measure of humility and temerity, they echo these lyrics of an operatic masterpiece composed by Mozart, a native of this Austrian town: “*Nulla mai temer mi fa*” – nothing will ever make me afraid*. **Welcome to the Salzburg Festival.**

*From *Don Giovanni*'s libretto by Lorenzo Da Ponte.

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 36



SALZBURG FESTIVAL
19 JULY TO 31 AUGUST 2024


ROLEX

BWT x SALZBURG FESTIVAL

A SUSTAINABLE PERFORMANCE IN EVERY SIP

**WATER IS ONE OF THE MOST PRECIOUS
MASTERPIECES ON OUR PLANET.**

At BWT we take care of our common elixir of life. Our goal is to provide people worldwide an exceptional drinking experience: local, luxurious, tasty drinking water of the highest quality. Every liquid masterpiece is based on our Best Water Technology products which enrich local water with valuable minerals like magnesium, zinc and silicate. Without using single-use plastic or long transport routes, we set new standards and embody the essence of sustainable living.

At the heart of our mission lies an unwavering commitment: to Change the World – sip by sip.



Join us in embracing
sustainability without
compromising on luxury.



We are a growing family of changemakers who value sustainability, quality, luxury and social responsibility: every sip of BWT Mineralized Water supports b.waterMISSION, a project of the "AQUA-PEARLS – For You and Planet Blue Foundation", which works to build drinking water wells in Africa to give local people access to safe drinking water.

[BWT.COM](https://www.bwt.com)

Anselm Kiefer *Mein Rhein*

August—September 2024

Salzburg
Mirabellplatz 2
Mo—Sa 10am—6pm

Anselm Kiefer, *Anselm Kiefer (Detail)*, 2023
Emulsion, Oil, Acrylic, Shellac, Blattgold and Sediment, 100 x 100 cm
© Anselm Kiefer. Foto: Georges Poncet

Thaddaeus Ropac

London Paris Salzburg Seoul

LÄHRM^{DESIGN}



8	BESETZUNG · CAST AND CREATIVE TEAM
12	HANDLUNG
16	SYNOPSIS
23	Glücksspiel mit dem Leben Peter Sellars
27	Prokofjew's Spiel mit der Opera Simon Morrison
36	Prokofjew und Meyerhold Béatrice Picon-Vallin
61	Gambling with Life Peter Sellars
65	Prokofiev's Gamble with Opera Simon Morrison
74	English Text Version Peter Sellars
98	BIOGRAFIEN · BIOGRAPHIES
132	IMPRESSUM

Sergej Prokofjew (1891–1953)

DER SPIELER

Oper in vier Akten op. 24 (1915–1917/1927–1928, uraufgeführt 1929)

Libretto von Sergej Prokofjew nach dem Roman von Fjodor Dostojewski

Timur Zangiev Musikalische Leitung

Peter Sellars Regie

George Tsypin Bühne

Camille Assaf Kostüme

James F. Ingalls Licht

Antonio Cuenca Ruiz Dramaturgie

In russischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln
Sung in Russian with German and English surtitles

Keine Pause · No Interval

Peixin Chen Der General a. D.

Asmik Grigorian Polina, *Stieftochter des Generals*

Sean Panikkar Alexej Iwanowitsch, *Hauslehrer der Kinder des Generals*

Violeta Urmana Antonida Wassiljewna Tarassewitschewa, genannt Babulenska

Juan Francisco Gatell Der Marquis

Michael Arivony Mr. Astley, *ein reicher Engländer*

Nicole Chirka Blanche, *eine Halbweltdame*

Zhengyi Bai Fürst Nilski

Ilia Kazakov Baron Würmerhelm

Joseph Parrish* Potapytsch, Babulensas Haushofmeister

In der Roulette-Szene

Armand Rabot* Direktor

Samuel Stopford* Erster Croupier

Michael Dimovski* Zweiter Croupier

Jasurbek Khaydarov* Dicker Engländer

Vladyslav Buialskyi Langer Engländer

Elizaveta Kulagina* Bunte Dame

Lilit Davtyan Blasse Dame

Seray Pinar* Eine Dame comme ci comme ça

Cassandra Doyle* Verehrungswürdige Dame

Zoie Reams Verdächtige Alte

Santiago Sánchez Hitziger Spieler

Tae Hwan Yun Kränklicher Spieler

Aaron-Casey Gould Buckeliger Spieler

Navasard Hakobyan* Erfolgreicher Spieler

Amin Ahangaran* Alter Spieler

Slaven Abazovic, Konrad Huber, Juraj Kuchar, Jaroslav Pehal,

Wataru Sano, Oleg Zalytskiy** Sechs Spieler

Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor

Pawel Markowicz Choreinstudierung

Wiener Philharmoniker

*Teilnehmer:innen des Young Singers Project

**Mitglieder der Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor

Rotem Nir Musikalische Assistenz

Yulia Luisi-Levin Studienleitung / Korrepetition

Artem Grishaev Korrepetition

Liuba Orfenova Sprachcoach

Hans-Georg Lenhart Regieassistenz

Julia Frank-Lwowski Regieassistenz / Abendspielleitung

Ugné Tamuliūnaitė, Isabel Sandtmann Kostümassistenz

Johann Ebert Regiehospitantz

Anna Maria Trujic Kostümhospitantz

Ulla Wentenschuh, Paula Krapp, Andreas Friedemann Inspizienz

Susanne Pauzenberger Lichtinspizienz

Peter Sellars, Antonio Cuenca Ruiz, Hans-Georg Lenhart Redaktion Übertitel

Katharina Böhme Übertitelspizienz

Kassandra Gruber, Julia Muralter, Fabio Rickenmann Statisterie

Ruth Walz Produktionsfotos

Statisterie

Cecilia Aguilar Garcia (Kellnerin), Susanne Havasi (Kellnerin), Richi August-Chi (Croupier),

Émelie Defeu (Sicherheitsdienst), Hillel Perlman (Sicherheitsdienst),

Rodrigo Alegre (Casinogast), Henry Alexander Diaz (Casinogast), Caitlan Rinaldy (Showgirl),

Mary-Ann Mestanek (Marfa), Gabriela Hinkova (Spielerin), Christianah Ajayi (Spielerin),

Shelén Hughes (Croupier), Anna Fischer (Spielerin), Lena Michalska (Baronin Würmerhelm)

Kinder: Lea Stepanović-Didović (Tochter des Generals), Prokhor Gurev (Sohn des Generals)

Bühnenrechte

Boosey & Hawkes / Bote & Bock GmbH, Berlin für Hawkes & Son (London) Ltd.

Eine deutsche und eine englische Übersetzung des Librettos stehen Ihnen unter folgendem Link bzw. QR-Code zum Download zur Verfügung.

A German and an English translation of the libretto are available to download using the following link or QR code.



<https://www.salzbürgerfestspiele.at/l/Der-Spieler.pdf>
Password: SP1891

Die Möglichkeit des Libretto-Downloads ist ausschließlich zum privaten Gebrauch der Person gedacht, welche auch das Programm erworben hat. Jegliche Weitergabe des Librettos im Ganzen oder in Teilen ist ausnahmslos untersagt.

The libretto may be downloaded for private use only, by the person who has also purchased the programme. Any distribution or reproduction of the libretto, whether in whole or in part, is prohibited without exception.

Andreas Zechner Technischer Direktor

Sandrina Schwarz Technische Produktions- und Ausstattungsleitung

Wolfgang Posani Technische Planung

Christian Müller Werkstättenleitung

Sven Gfrerer Bühnentechnische Leitung

Norbert Nagel, Maximilian Thaler Bühnentechnik

Andreas Knäussel Obermaschine

Marcus Hofmann Versenkung

Goran Peranovic, Paul Eisemann, Henry Rehberg Beleuchtung

Richard Deutsch, Markus Waldner Akustik

Sebastian Dengg Elektrotechnik

Jörn Woisin, Sonja Böhm, Miriam Gröber Requisite

Bühnentechnische Vorstände

Alexander Breitner Technische Leitung Bühnenbetrieb

Hubert Schwaiger, Johannes Grünauer Beleuchtung und Medientechnik

Edwin Pfanzagl-Cardone Akustik

Günter Graf Elektrotechnik

Stefan Oberreiter Mechatronik und Hydraulik

Anita Aichinger Requisite

Vorstände der Dekorationswerkstätten

Anton Golser Tischler

Erich Ritsch Schlosser

Thomas Hertl Tapezierer

Horst Junger Malsaal und Bildhauer

Jan Meier Direktor Kostüm, Maske und Garderobe

Corinna Crome Produktionsleitung

Ryan Flynn Produktionsassistentz

Verena Kössner, Christina König Betriebsbüro Kostüm und Maske

Josefa Schmeisser, Irmgard Meier und Team Damenschneiderei

Gregor Kristen, Roland Papst und Team Herrenschneiderei

Gerlinde Gassner Stoff und Einkauf

Elke Grothe, Gudrun Fuchs Färberei

Susan Pieper und Team Hutmacherei

Bernadette Baldauf, Alessandro Zannoni und Team Schuhmacherei

Kaname Kiyono und Team Kostümmalerei

Sylvia Stulz-Rehbein, Yue Mei Weißnäherei

Elisabeth Burgstaller und Team Wäscherei

Magdalena Krulich, Loretta Wagner und Team Fundus

Silke Klosa, Sybille Ridder und Team Maske

Denise Duijts und Team Garderobe

Dekoration, Kostüm und Maske wurden in den Werkstätten der Salzburger Festspiele hergestellt.

Handlung

Ein Abend in Roulettenburg ... Alexej Iwanowitsch ist ein 25-jähriger Akademiker, ein Intellektueller, der vom „General“ angeheuert wurde, um als Hauslehrer dessen kleine Kinder zu unterrichten. Der „General“ war nie wirklich General, sondern im Auftrag der Regierung tätig und veruntreute erhebliche Summen. Er säße jetzt im Gefängnis, wenn nicht der „Marquis“ eingegriffen hätte, der selbst nie ein Marquis war und nicht einmal Franzose ist. Die Komplizin des Marquis bei seiner intensiven und andauernden Erpressung des Generals ist Blanche, eine zwielichtige Dame der Gesellschaft, die bereits vor zwei Saisons in Roulettenburg verhaftet und ausgewiesen wurde und nun mit neuer Identität, neuer Frisur und einer fast neuen, zugekauften Garderobe zurückkehrt. Der General ist ziemlich pleite, aber der „stinkende Käse“, der die beiden ehrgeizigen Nagetiere (Blanche und den Marquis) immer wieder anlockt, ist das Versprechen eines Vermögens, das der General mit dem Tod seiner alten Großmutter in Moskau (die eigentlich nicht seine Großmutter ist) erben wird. Die Stieftochter des Generals, Polina, ist eine junge radikale Aktivistin, die mit ihren Launen, hehren Prinzipien und mit bissiger Exzentrik dem brillanten Hauslehrer Alexej den Kopf verdreht. In der Zwischenzeit hat der General das Erbe seiner Kinder und die Mitgift seiner Stieftochter abgezweigt, um sein sinkendes Schiff noch jahrelang über Wasser zu halten. Polina, die verzweifelt nach Geld sucht, ist mit dem Marquis, bei dem sie nun (wie ihr Stiefvater) Schulden hat, und einem reichen Engländer namens Mr. Astley – der zwar recht schüchtern ist, ihr aber im Gegenzug für unausgesprochene und nicht näher definierte sexuelle Gefälligkeiten Zugang zu einigen der schönsten Dinge des Lebens verschafft – wechselseitig vorteilhafte Beziehungen eingegangen. Polina bewundert und liebt möglicherweise Alexej, den jungen unabhängigen, mittellosen Intellektuellen, der nach Dostojewskis Ideal des aufgeklärten russischen Mannes lebt, der allerdings durchaus in der Lage ist, alles immer wieder zu verlieren, der das Geld und den Kapitalismus verachtet und nach Gerechtigkeit, Gleichheit sowie dem Ethos und der Unbändigkeit der natürlichen Welt strebt. Der junge Alexej Iwanowitsch, der sieht, dass Polina in sie einengende Beziehungen mit dem Marquis und Mr. Astley verstrickt ist, glaubt, dass diese junge Frau nur dann von ihm beeindruckt sein wird, wenn er reich ist und sie in

allen Belangen unterstützen kann. Doch in Wirklichkeit ist das Einzige, was Polina zu Alexej hinzieht, seine Armut, seine Einfachheit, seine Ehrlichkeit, sein Humor und sein Mut.

ERSTER AKT

Zu Beginn der Oper hat Alexej wieder einmal Polinas gesamtes Geld (nachdem er ihre Diamanten, Juwelen und Kleidung verpfändet hatte) an den Spieltischen verloren. Er findet nicht die richtigen Worte, um es ihr zu sagen. Der General leitet gefälschte E-Mails von „einem Moskauer Hospiz“ an den Marquis und Blanche weiter, aus denen hervorgeht, dass seine Großmutter innerhalb der nächsten 24 Stunden sterben wird. Woher hat Alexej das Geld, das er gestern verlor? Das wollen plötzlich alle wissen. Um Polina zu decken, konfrontiert Alexej die Familie mit der Tatsache, dass der General seine eigenen Kinder bestiehlt, um seinen wahnhaften Lebensstil aufrechtzuerhalten. Und er hat Beweise.

Viele wohlhabende internationale Persönlichkeiten verbringen den Sommer in Roulettenburg, darunter Baron und Baronin Würmerhelm. Polina, die unzureichend gekleidet ist und unauffällig in die Lobbys hinein- und aus diesen hinausschleichen muss, hat ein besonderes Projekt für Alexej und seine jungen Schützlinge: Sie sollen die Würmerhelms als Protest gegen den Klimawandel orange anmalen.

ZWEITER AKT

Der General ist entrüstet, dass Alexej ausgerechnet die Würmerhelms beleidigte. Vor zwei Jahren war es dieselbe Baronin, die „Blanche“ (in ihrer früheren brünetten Erscheinung) verhaften und in Handschellen aus dem Casino abführen ließ, weil sie Baron von Würmerhelm Avancen gemacht hat (der Baron besaß weder die Kraft noch die Weitsicht, diese abzuwehren). Durch Alexeys Vorgehen sieht der General alles zugrunde gehen – seine geliebte Blanche wird ausgewiesen und ihre mögliche Zukunft völlig zerstört. Die Würmerhelms nehmen die Aktion mit der orangen Farbe definitiv nicht mit Wohlwollen auf. Alexej kann immer noch nicht verstehen, warum seine Beziehung zu Polina so schwierig ist. Er schüttet dem smarten Mr. Astley sein Herz aus, ohne zu ahnen, dass dieser auch schon in eine intime Beziehung mit Polina verstrickt ist. Die hinterhältigen Manipulationen Polinas durch den Marquis sind weniger harmlos, sie sind sogar pervers und grausam. Aber Männer sind nun einmal so. Selbst Alexej stellt sich vor, wie er Polina schreckliche Gewalt antut. Indes müssen der Marquis und der General

eine mögliche Klage der Würmerhelms abwenden und drängen Alexej dazu, zu kooperieren und sich an die Regeln des bürgerlichen Anstands zu halten. Der Marquis versucht erfolglos, Alexej verhaften zu lassen, doch schließlich gelingt ihm der Coup in Form einer kurzen, schockierenden persönlichen Nachricht von Polina an Alexej, in der sie den jungen Mann auffordert, endlich erwachsen zu werden und sich anzupassen. Der Brief ist ein Schlag ins Gesicht für Alexej und verletzt seinen Stolz, seine Ziele, seinen Sinn für Gerechtigkeit und seine romantischen Gefühle. Wie konnte Polina ihn nur verraten und verkaufen?

Gerade als der General dem Marquis und Blanche mitteilt, dass die E-Mail mit der endgültigen Bestätigung des Todes seiner Großmutter in einer Stunde eintreffen wird, erscheint diese höchstpersönlich und quicklebendig, samt ihrem Gefolge und erhobenen Hauptes. Die alte Dame macht ihm klar, dass der General nie einen einzigen Cent ihres Vermögens bekommen wird.

DRITTER AKT

Die Großmutter verfällt dem Glücksspiel völlig. Alle sehen fassungslos zu, wie sie ihr gesamtes Vermögen verliert, weil sie wie besessen immer wieder auf Zéro setzt. Keiner kann sie beeinflussen. Der General, der Marquis und Blanche sehen zu, wie all das Geld, auf das sie hofften, Minute für Minute vor ihren Augen zerfließt. Zuerst will der General sie ermorden, dann versucht er, sie in eine Nervenheilanstalt einzuweisen, und schließlich schwört er, sie ausgiebig zu foltern. Doch er wird fast selbst eingesperrt. Blanche hat bereits eine neue Flamme gefunden: den kichernden und hübschen Prinzen Nilski, der scheinbar über ein unendliches Einkommen verfügt. Polina bricht schließlich mit dem Marquis – ein für alle Mal. Sie ist selbst befreit, aber immer noch in Gefahr. Die Großmutter muss ihre Kleider, ihren Rollstuhl und ihre Krücken verpfänden. Sie entlässt ihre langjährigen Pflegekräfte Potapysch und Marfa. Sie hat kein Geld, um zum Bahnhof zu gelangen. Mr. Astley gibt ihr etwas Bargeld. Die gebrochene und hilflose alte Frau fleht Polina an, nach Moskau zu kommen und sich um sie zu kümmern. Sie verspricht Polina eine eigene Wohnung und entschuldigt sich für ihren „schlechten Charakter“. Auf keinen Fall wird Polina allerdings den Rest ihres Lebens der Pflege einer alten Dame widmen, die sie niemals um Verzeihung bitten und der sie niemals vergeben kann. Alexej trägt die Großmutter zum Bahnhof. Auf dem Weg dorthin – in der Hoffnung, seinen Dickschädel und seine kranke, süchtige Seele zu beeindrucken – sagt die Großmutter dem Jungen, den sie liebt, bedeutungsvoll, dass sie sich für den Rest ihres Lebens dem Bau einer Kirche verschreiben wird.

VIERTER AKT

Polina zeigt Alexej eine E-Mail des Marquis, der wieder in Moskau ist und bereits alle Konten des Generals aufgelöst hat. Er stellt 50.000 Dollar seines Gewinns für einen Fonds bereit, der Polina helfen soll, wieder auf die Beine zu kommen. Polina ist abgestoßen vom Gedanken, dass jeder Mann versucht, sie zu besitzen, ihr Geld zu geben, sie gefügig zu machen, sie zu versklaven. Sie sagt Alexej, dass sie dem Marquis die 50.000 Dollar ins Gesicht zurückschleudern wird. Welche 50.000 Dollar? Wo sind die 50.000 Dollar? Alles, woran Alexej denken kann, ist, sofort ins Casino zu rennen, sich an den Roulettetisch zu setzen und triumphierend mit 50.000 Dollar zurückzukehren, die Polina dem Marquis ins Gesicht werfen kann. Seine Sucht explodiert in einem Fiebertraum aus wahnsinnigem Erfolg, Begeisterung, Bewunderung, Risiko und Triumph. Er räumt zwei Tische aus, er sprengt zweimal die Bank. Überall um ihn herum rufen seine Mitspieler lauthals Glückwünsche und recken die Fäuste in die Luft. Das Rouletterad zerbricht, das Haus verliert schließlich, und es regnet Geld vom Himmel. Alle jubeln über die endgültige Niederlage des Kapitalismus. Plötzlich zurück in seiner Wohnung, reich, selbstbewusst, aber nervös und schuldbewusst, weckt er Polina auf. Sie blickt durch ihn hindurch. Sie hat nie Geld von ihm gewollt. Sie hat darauf gewartet, dass ihr jemand Liebe schenkt. Sie läuft von ihm weg in die Nacht. Dann merkt sie, dass sie Geld für den Bus braucht. Sie kehrt zu Alexej zurück und fragt ihn, ob er noch die 50.000 Dollar hat, die schließlich ihr gehören. Alexej kann aus seinem Fiebertraum vom Gewinnen, Gewinnen und Gewinnen mit der Farbe Rot nicht aufwachen. Alles, was er sehen kann, ist Rot. Polina läuft zurück in die Nacht und in die Arme von Mr. Astley.

Peter Sellars

Übersetzung: Alexander Žigo

Synopsis

One night in Roulettenburg... Alexey Ivanovich is a 25-year-old university graduate, an intellectual who has been hired by 'the General' to tutor his very young children. 'The General' never was a real General; he is a government contractor who embezzled significant amounts of money and would be in jail now if it were not for the intervention of 'the Marquis', who himself was never a Marquis and is not even French. The Marquis's accomplice in his extensive and ongoing blackmailing of the General is Blanche, an indeterminate socialite who was already arrested and expelled from Roulettenburg two seasons ago and who has returned with a new identity, new hair and an almost new wardrobe purchased on consignment. The General is now quite broke but the 'smelly cheese' that continues to attract the two ambitious rodents (Blanche and the Marquis) is the promise of a fortune that the General will inherit with the death of his old grandmother (who is not actually his grandmother) in Moscow. The General's stepdaughter, Polina, is a young radical activist whose moods, high principles and bitter eccentricities have attracted Alexey, the brilliant tutor. Meanwhile, the General has siphoned off his children's inheritance and his stepdaughter's dowry to keep his sinking ship afloat for years. Polina, desperate for money, has entered into transactional relations with the Marquis, to whom she is now (like her stepfather) in debt, and with a British venture capitalist named Mr Astley who, while quite shy, nonetheless gives her access to some of the finest things in life in return for unspoken and unidentified sexual favors. Polina admires and possibly loves Alexey, the young, independent, embarrassing intellectual, who lives according to Dostoyevsky's ideal of the enlightened Russian man who is free to lose everything again and again, who despises money, despises capitalism and searches for justice, equality, and the ethos and all the wildness of the natural world. Young Alexey, seeing that Polina is ensnared in oppressive relationships with the Marquis and Mr Astley, imagines that this young woman will only be impressed with him when he is rich and can support her every need. In fact, the only things that draw Polina to Alexey are his poverty, his simplicity, his honesty, his humor and his courage.

ACT I

As the opera opens, Alexey has lost all of Polina's money (after pawning her diamonds, jewels and clothing) at the gambling tables once again. He can't find the words to tell her. The General is forwarding fake e-mails to the Marquis and Blanche from 'a Moscow hospice' advising that his grandmother will be dead within the next 24 hours. Where did Alexey get the money he lost yesterday? Everyone suddenly wants to know. Covering for Polina, Alexey confronts the family with the fact that the General is stealing from his own children to maintain his delusional lifestyle. And he has proof.

There are plenty of well-heeled international figures summering in Roulettenburg, including Baron and Baroness Würmerhelm. Polina, who is underdressed and has to slip in and out of lobbies inconspicuously, has a special project for Alexey and his young charges: paint the Würmerhelms orange as a climate-change protest.

ACT II

The General is apoplectic that Alexey has offended the Würmerhelms, of all people. Two years ago, it was the same Baroness who had 'Blanche' (in her previous brunette persona) arrested and escorted in handcuffs from the casino for making a pass at Baron von Würmerhelm (a pass which the Baron did not have the strength or the foresight to refuse). In Alexey's act of vandalism the General only sees fire and smoke – his beloved Blanche will be deported and their contingent futures will be utterly destroyed. The Würmerhelms definitely do not take the orange paint stunt with good grace. Alexey still cannot understand why his relationship with Polina is so difficult. He pours his heart out to the dashing Mr Astley, never realizing that Mr Astley is already deep in intimate relations with Polina as well. The Marquis's twisted manipulations of Polina are less benign; in fact, they are perverted and cruel. But men are like that. Even Alexey imagines himself committing terrible acts of violence against Polina. For now, the Marquis and the General have to deflect a potential lawsuit from the Würmerhelms and need Alexey to cooperate and toe the line of bourgeois respectability. The Marquis tries unsuccessfully to get Alexey arrested, but finally his winning card is a short, shocking personal note to Alexey from Polina, fiercely telling the young man to grow up and conform. The note is a blow to Alexey's pride, purpose, sense of justice and romantic feelings. How could Polina have sold out and sold him out?

Just as the General is telling the Marquis and Blanche that the e-mail announcing the final confirmation of his grandmother's death will arrive within the hour, stunningly, his grandmother herself arrives, very alive, with an entourage and an attitude. The old lady makes it clear that the General will never have a single penny of her fortune.

ACT III

Grandmother has become completely addicted to gambling. Everyone watches aghast as she loses her entire fortune, betting obsessively on zéro again and again. No one can influence her. The General, the Marquis and Blanche watch as all the money they were hoping for disappears before their eyes minute by minute. First the General wants to murder her, then he tries to commit her to a mental hospital, and finally he vows to torture her at length. He is nearly locked up himself. Blanche has already found a new flame: the giggling and delicious Prince Nilsky, who appears to have an infinite supply of income. Polina finally makes a violent break with the Marquis. She is self-liberated, but still in danger. Grandmother has to pawn her clothes, her wheelchair and her crutches. She fires Potapych and Marfa, her life-long caretakers. She doesn't have money to get to the train station. Mr Astley gives her some cash. The broken and helpless old woman begs Polina to come to Moscow to take care of her. She promises Polina a separate apartment and apologizes for her 'bad character'. There is no way Polina is going to devote the rest of her life to caring for an old lady whom she can never ask for forgiveness and never forgive. Alexey carries Grandmother to the train station. On the way, hoping to make a dent in his thick skull and sick, addicted soul, Grandmother meaningfully tells this boy she loves that she will devote the rest of her life to building a church.

ACT IV

Polina shows Alexey an e-mail from the Marquis, who is back in Moscow, and who has already liquidated all the General's accounts. He is earmarking 50,000 dollars of his profits to a fund dedicated to helping Polina get back on her feet. Polina is repelled by the fact that every man tries to own her, tries to give her money, wants to keep her dependent, wants to keep her enslaved. She tells Alexey that she will

throw the 50,000 dollars back in the Marquis's face. What 50,000 dollars? Where is the 50,000 dollars? All Alexey can think about is running to the casino immediately, going to the tables and returning triumphantly with 50,000 dollars that Polina can throw in the Marquis's face. His addiction explodes into a fever dream of insane success, rapture, adoration, risk and triumph. He cleans out two tables; he breaks the bank twice. All around him fellow gamblers are shouting congratulations, pumping their fists in the air. The roulette wheel is broken, the house finally loses, and money rains from the sky. Everyone cheers for the ultimate defeat of capitalism. Suddenly back in his apartment, rich, confident, nervous and guilty, he wakes up Polina. She looks right through him. She never wanted money from him. She has been waiting for love. From someone. She walks away from him into the night. Then realizes she needs bus fare. She comes back to Alexey and asks if he still has the 50,000 dollars, which after all is hers. Alexey can't leave his fever dream of winning, winning and winning on the color red. All he can see is red. Polina walks back out into the night into the arms of Mr Astley.

Peter Sellars



Liubov Popova, *Sketch for a Model*, 1923–24



Alexandra Exter, *City*. Artist

Peter Sellars

Glücksspiel mit dem Leben

In jedem Moment alles zu riskieren. Den überwältigenden Glücksfall dieses Lebens mit spontaner Freude anzunehmen. Unverdiente, unerwartete Wunder, Geschenke, unerwartete karmische Segnungen. Und natürlich – alles zu verlieren. Unbeschwert. Ruhig. Mit Würde. Loslassen. Selbstbefreiung. Finden Sie Ihre Mitte, das Selbst ohne Selbst im perfekten Gleichgewicht zwischen Ekstase und Tragödie, zwischen Krieg und Frieden, zwischen Gut und Böse, im Leben selbst. Glücksspiel ist eine extreme Form spiritueller Praktiken.

Es ist auch eine verhängnisvolle Sucht und eine milliarden-schwere Industrie.

Wenn wir auch nur anfangen würden, die Süchte unserer Gesellschaft und unsere persönlichen Gewohnheiten samt ihren Begleiterscheinungen aufzuzählen, wären wir überwältigt von dem völligen Mangel an Unabhängigkeit, der unserer Illusion von Unabhängigkeit zugrunde liegt.

Prokofjew begann mit der Arbeit an Dostojewskis *Der Spieler* in der Endphase des Ersten Weltkriegs und in den Anfängen der späteren bolschewistischen Revolution. Die grausamen Folgen des Kapitalismus in Form von weitverbreiteter Hungersnot und gesellschaftlichem Zusammenbruch in Russland machten Dostojewskis Parabel und persönliches Eingeständnis der Selbstzerstörung und organisierten Ungleichheit anschaulich, unerträglich, unwiderlegbar und eindringlich. Prokofjews Musik ist durchdrungen von der Gewalt eines neuen Jahrhunderts der industriellen Produktion, von mechanischem Leben, das auf endlose Zyklen der Wiederholung reduziert ist, von toxischen Mustern, die sich nicht

durchbrechen lassen, und von einem zwanghaften Vorwärtsdrängen, das alle von uns in seinen Bann zieht.

Prokofjew unterbrach die Arbeit an seiner Oper, als die Revolution drohend näher rückte. Er setzte sie zehn Jahre später fort, als die Welt mit dem Börsenkrach konfrontiert war und in die Große Depression schlingerte. Er befasste sich mit der Partitur in den 1920er-Jahren während seiner Besuche in Stalins Russland und arbeitete immer noch mit dem radikalen Ästhetiker und Regisseur Wsewolod Meyerhold zusammen, um eine komprimierte, vielschichtige, explosive Collage aus verschiedenen Musik- und Literaturelementen, Körpern, Krisen und Systemen anerkannter, aber uneingestander und weiterhin unterdrückter Realitäten zu schaffen – schwer fassbar, unergründlich, gewalttätig, zärtlich, überwältigend und auf seltsame Weise im Verborgenen. Zärtlichkeit ist normalerweise nicht das erste Wort, das man mit Prokofjew in Verbindung bringt, und doch ist *Der Spieler* immer wieder unerwartet zart und beängstigend verletzlich.

Vielleicht deuten die Verschiebungen und Absagen aller Premieren von *Der Spieler* in Prokofjews kompliziertem Leben auch darauf hin, dass nur wenige bereit waren, diese Musik zu hören. Die Oper wurde erst 21 Jahre nach Prokofjews Tod ins Repertoire aufgenommen; doch können wir wirklich sagen, dass sich dieser Schritt tatsächlich vollzogen hat? Wir lernen immer noch, dieses Stück zu hören. Inzwischen ist es gewiss eine Musik unserer Gegenwart, aber vielleicht ist es für unsere Generation auch noch eine Musik der Zukunft.

Der Spieler ist eine Fabel, eine spirituelle Lehrerzählung, eine fortwährende Tragödie individueller und kollektiver Blindheit. Prokofjews Musik wirft ein gleißendes Licht. Die Schlusszene der Oper explodiert in wagnerianischer Transzendenz, die jedoch Wagner in erschütternden, wogenden Akkorden von einer emotionalen und harmonischen Dichte übertrifft, die in der Geschichte der Oper fast beispieldlos ist. Die Partitur enthält auch elegante, stilisierte und witzige Cartoon-Musik für komische Passagen, die an das goldene Zeitalter des Avantgarde-Theaters und des Stummfilms, an Eisenstein oder Kosinzew erinnern und unsere täglichen Tragödien als gleichzeitig beklagenswert und lächerlich erscheinen lassen. (Vielleicht ist dies auch eine spirituelle Praxis.) Prokofjews fluide musikalische Wendigkeit katapultiert uns auf brillante Weise in die ewigen Widersprüche der Moderne.

Dostojewski siedelte den *Spieler* absichtlich in den 1860er-Jahren an, einer Zeit, in der eine ganze Generation junger Europäer und Russen die Welt, die sie vorfand, offen infrage stellte. Dostojewski war einer dieser wütenden jungen Männer, als er in jenem Jahrzehnt zum ersten Mal Europa besuchte; er war ange-

widert von der Leere und der Heuchelei der europäischen High Society und dem Ballast der Finanz- und Sozialsysteme, die der Gesellschaft nach den gescheiterten Revolutionen von 1848 einfach aufgezwungen worden waren. Für Dostojewskis Generation entlarvte der trügerische Autoritarismus der Älteren ihre Verlogenheit auf eine Art und Weise, die man nur ins Lächerliche ziehen konnte.

Die Beschäftigung mit Dostojewski kann eine zutiefst verstörende Erfahrung sein. Er schildert eine Generation junger Menschen und ihre vermeintlich tadellosen älteren Vorbilder mit einer Sprache von erschreckender Grobheit und Vulgarität. Die grausamen Motive, die sich hinter der respektablen Fassade verbergen, werden in Dialogen schonungslos offengelegt, die auch heute noch unbequem und beleidigend wirken. Prokofjews Musik ist ebenso provokativ.

Prokofjew begann, diese Oper über einen wütenden und ruhelosen 25-Jährigen zu schreiben, als er selbst 24 war. Und ja, Prokofjews Generation forderte die hohlen und herzlosen Strukturen von Macht, Zurücksetzung und Prestige sowie die allgegenwärtige finanzielle Korruption gescheiterter Staaten heraus. *Der Spieler* klingt für uns in unserer eigenen Zeit nach, in der eine neue Generation von Aktivist:innen sich weigert, Teil von Systemen der Unterdrückung und Umweltausbeutung zu sein. Heute trifft die heranwachsende Generation immer offener ganz andere Lebensentscheidungen, sie schafft ihre eigenen Alternativen und wendet sich von der Welt ab, die ihr vorgegaukelt wird. Es ist eine Welt, in der unsere eigenen Regierungen uns häufig mit süchtig machender Selbstzerstörung, minderwertigen Lebensmitteln, schlechter (aber teurer) Gesundheitsversorgung und toxischen sozialen und ökologischen Bedingungen füttern. Für marode Städte, die verzweifelt versuchen, die durch den Neoliberalismus gekürzten Budgets wieder aufzustocken, ist der Bau von Casinos ein neuer Geschäftszweig, der aus Arbeitslosigkeit, Ausweglosigkeit und zunehmender Unzufriedenheit der Menschen Profit schlägt, während er die eigene Bevölkerung in eine Spirale immer größerer Verluste stürzt.

Der junge Alexej Iwanowitsch ist der Mittelpunkt jeder Szene in der Oper. Er redet unablässig. Er stellt alle etablierten Strukturen und Beziehungen infrage. Nein, er hat keine Lösung parat. Aber er ist entschlossen, Veränderungen herbeizuführen. Auch Polina steckt in jenem Dilemma, in dem sich so viele junge Menschen heute befinden. Sie hat Prinzipien und Überzeugungen, doch gleichzeitig braucht sie dringend Geld. Daher findet ein Großteil ihrer vernichtenden Kritik und ihrer Versuche, Räume der Integrität und Selbstachtung zu schaffen, im Stillen statt.

Übersetzung: Alexander Žigo



Alexandra Exter, *Colour Rhythm*, 1921

Simon Morrison

Prokofjews Spiel mit der Oper

Sergej Prokofjew (1891–1953) war ein Spieler, im Leben wie in der Musik. Er wettete auf eine erfolgreiche Karriere in den Vereinigten Staaten, Europa und der Sowjetunion. Die erste dieser drei Wetten verlor er, die zweite gewann er, und die dritte verlor er wieder. Er wettete auch auf die Oper, doch bis auf die bescheidenen Erfolge mit *Der Spieler*, *Die Liebe zu den drei Orangen* und *Krieg und Frieden* verlor er auch diese Wette.

Der Spieler basiert auf dem gleichnamigen Roman von Fjodor Dostojewski aus dem Jahr 1866. Warum Prokofjew sich für dieses Sujet entschieden hat, ist nicht ganz klar. Er war von Dostojewski als Person fasziniert – von der Wildheit und dem Wahnsinn seines Lebens, von seiner Zeit im zaristischen Gefängnis, von seinen Auffassungen über Religion und Politik –, doch gegenüber seinem Werk hatte er gemischte Gefühle. „Ich habe [seinen Roman] *Die Dämonen* innerhalb weniger Abende verschlungen“, berich-

tete er einem Kommilitonen am Sankt Petersburger Konservatorium. „Das war kein Problem, obwohl mir der Nacken wehtat vom vorgebeugten Lesen. *Die Dämonen* sind anscheinend leichter verdaulich als Dostojewskis übrige Werke, die mir nicht alle gefallen.“ Vermutlich kam Prokofjew im Gespräch mit seinem Komponistenkollegen Nikolai Mjaskowski auf die Idee, *Der Spieler* als Stoff zu wählen. Mjaskowski selbst trug sich schon länger mit dem Gedanken an eine Oper nach Dostojewskis *Der Idiot*.

Prokofjew verfasste das Libretto mit Unterstützung des Philologen und Dostojewski-Experten Boris Demtschinski, indem er zunächst eine grobe Skizze der Handlung entwarf und sie dann mit Zitaten aus dem Roman ergänzte. Schließlich unterzeichnete er einen Vertrag für eine Inszenierung der Oper am Mariinski-Theater in Petrograd (wie Sankt Petersburg seit 1914 hieß). Er war 24 Jahre alt und hoffte auf einen durchschlagenden Erfolg. Der Vertrag sah zehn Aufführungen der Oper in den Spielzeiten 1916/17 und 1917/18 vor. Im November 1915 begann Prokofjew, die Musik für die Oper zu komponieren. Er schrieb bis zu 18 kommentierte Seiten einer Klavierstimme pro Tag und vollendete den ersten Entwurf der Oper innerhalb von etwa fünfeinhalb Monaten. Er komponierte ebenso fieberhaft wie Dostojewski schrieb. Und wie der Held des Romans, Alexej, handelte Prokofjew „aus einem seltsamen Drang heraus“. Er wollte das Publikum mit der „Gewagtheit“ seiner Musik „in Erstaunen versetzen“.

Doch tat sich ein Problem auf: Dostojewskis Witwe Anna Grigorjewna hatte keine Zustimmung zur Verwendung des Textes erteilt. Sie war damals Anfang 70 und wachte über das Urheberrecht ihres Mannes. Nachdem sie aus einer Zeitungsanzeige von der Oper erfahren hatte, reichte sie Beschwerde beim Mariinski-Theater ein und verlangte eine Vertragsänderung. Prokofjew beschrieb die Verhandlungen darüber in seinem Tagebuch:

Letztendlich dauerte es nicht lange, bis ich ein sehr gutes Verhältnis [zu Dostojewskis Witwe] aufgebaut hatte, und die Besprechung des eigentlichen Geschäfts nahm nicht mehr als fünf Sekunden in Anspruch. Sie gab zu verstehen, dass sie gerne 25 Prozent von allem hätte, was ich mit dem *Spieler* verdienen würde, und ich versprach, darüber nachzudenken [schließlich begnügte sie sich mit einer einmaligen Zahlung von 1.000 Rubel für die Produktionsrechte]. Ich erläuterte ihr, wie ich den Roman auf die Bühne bringen wollte, und weil sie mir mit angehaltenem Atem aufmerksam zuhörte, vor Aufregung ganz rot wurde und ihre Augen leuchteten wie die eines jungen Mädchens, entfaltete ich dabei eine große Leidenschaft.

Als ich zum Ende gekommen war, sagte sie: „Ich habe mir immer gedacht, dass das gelingen könnte, aber ich hätte nie gedacht, dass es so gut werden würde!“

All die Dinge, die mir Sorgen bereitet hatten – das Weglassen des Romanendes, die Einführung des Casino-Direktors, der Satz, mit dem Alexej die Oper beschließt –, all das fand ihre Zustimmung.

Prokofjew schloss die Instrumentierung der Oper im Januar 1917 ab, sodass im Februar die erste Probe stattfinden konnte. Das Orchester verstand die Musik ebenso wenig wie die Sängerinnen und Sänger. Prokofjew wollte mit diesem Werk die Oper neu erfinden und hatte daher für die Vertonung des Textes einen flexiblen Ansatz gewählt. „Der Romantext besteht fast vollständig aus Dialogen“, sagte er damals in einem Interview, „auf diese Weise konnte ich Dostojewskis Stil im Libretto erhalten.“ Er habe die Orchestrierung „transparent“ gestaltet, damit jedes einzelne Wort verstanden werden könne, während die „Spannung“ der Oper bis zum „Höhepunkt“ der „vorletzten Szene, die im Casino spielt“, immer weiter zunehme. Der Interviewer unterbrach den Komponisten und fragte, warum das Mariinski-Theater eine derart reduzierte Produktion auf die Bühne bringen wolle: „Wird es in Ihrem *Spieler* keinerlei Extravaganzen geben?“ „Nein. Es geht mir ausschließlich um Einfachheit“, antwortete Prokofjew und meinte damit eine strikte Konzentration auf die Handlung. Der Dirigent Albert Coates stand entschieden hinter dem Projekt.

Nikolai Bogoljubow, der Regisseur, lehnte es ab, die Oper mit „altmodischer Ausstattung“ zu inszenieren, und verlangte nach neuen Bühnenbildern, für die das Budget des Theaters zu Kriegszeiten nicht ausreichte. Auf Prokofjews dringende Empfehlung übertrug das Mariinski-Theater das Projekt daraufhin dem renommierten Regisseur Wsewolod Meyerhold und dem Bühnenbildner Alexander Golowin, die planten, die Oper wie bei einer früheren Schauspielinszenierung von Dostojewskis Roman *Die Brüder Karamasow* mit „weichen Vorhängen statt mit flachen Kulissen“ zu inszenieren. Dann tauchte jedoch ein anderes Problem auf, für das es keine Lösung gab: die Russische Revolution von 1917 und die vorübergehende Verhaftung des Direktors der Kaiserlichen Theater am 1. März desselben Jahres unter dem ideologischen Vorwand, die russischen Theater von aristokratischer Unterdrückung befreien zu wollen. Die neue Regierung lehnte die Finanzierung des *Spielers* ab. Prokofjew wurde zusätzlich zu den 1.500 Rubel, die er bei der Vertragsunterzeichnung für die Oper erhalten hatte, eine Entschädigung in der Höhe von 1.000 Rubel ausgezahlt.

Bis 1927 blieb es still um das Werk. In diesem Jahr überarbeitete Prokofjew den *Spieler* schließlich für eine Inszenierung von Meyerhold und seinem Schüler Sergej Radlow am GATOB, dem Staatlichen Akademischen Opern- und Ballettheater. Meyerhold schlug die Oper auch dem Moskauer Bolschoi-Theater vor. „Zehn Jahre waren vergangen, seit ich sie komponiert hatte, und jetzt sah ich deutlich, was darin echt war und was sich bloß als ein planloses ‚Schwimmen‘ in geräuschvollen Harmonien erwies“, erinnerte sich Prokofjew in seiner Autobiografie. „Ich strich jene Teile weg und ersetzte sie durch neue, in denen ich hauptsächlich das Material verwendete, das ich für wertvoll hielt. Ebenso überarbeitete ich die Gesangspartien und vereinfachte die Instrumentation.“ Doch schließlich wurde auch diese Produktion abgesagt.

Das Angebot für eine Inszenierung in Belgien nahm Prokofjew nur widerstrebend an und teilte Meyerhold mit, dies sei nicht seine erste Wahl. „Natürlich bin ich sehr verstimmt über die Verlegung der Leningrader Produktion nach Brüssel – doch umso mehr weiß ich ihre Bemühungen und ihre genaue Zeitplanung zu schätzen: Sie sagten mir, die Premiere werde am 29. April 1929 und keine Sekunde später stattfinden.“

Der Spieler wurde am zugesagten Tag im Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel uraufgeführt und blieb für einige Spielzeiten im Programm. Prokofjew äußerte sich unzufrieden über die Proben, und auch das Bühnenbild und die Kostüme gefielen ihm nicht. „Der Gesamteindruck [des *Spielers*] war unaufgeräumt und überladen. Ich muss eine andere, wesentlich einfachere Oper schreiben, die weniger zusammenhanglose Teile und unverbundene Stränge enthält“, sagte er nach der ersten Orchesterprobe in Brüssel. Er nahm einige Kürzungen vor und ergänzte den ersten Akt um eine kurze Episode. Die von Paul Spaak, einem der Regisseure des Théâtre Royal, angefertigte Übersetzung des Librettos wurde für die französischsprachige Aufführung mehrfach überarbeitet. Die Übersetzung war gut, doch sie klang nicht richtig, denn die Musik war am Rhythmus des Russischen ausgerichtet.

Die Kritiken waren durchwachsen. Georges Systermans lobte die Oper: „Die musikalische Gestaltung und die schauspielerischen Leistungen waren bemerkenswert.“ Doch Philippe Mousset kritisierte das Werk scharf:

Monsieur Prokofjew hat nichts gestrichen und nichts hinzugefügt [...]. Dostojewskis Roman ist zum skurrilsten, fantastischsten und zusammenhanglosesten Stück geworden, das man sich vorstellen kann. Sein Thema erscheint nur noch im Titel, die Handlung ist unverständlich, und die Figuren

sind nichts als Marionetten, die herumlaufen, mit sich ringen, schreien, heulen, sich gegenseitig anrempeln und beschimpfen, ohne dass wir und, was noch schlimmer ist, dass sie selbst wüssten, warum.

Prokofjew tat die Kritik als antirussische Borniertheit ab. Da kein weiteres Theater den *Spieler* aufführen wollte, extrahierte Prokofjew aus der Partitur die Orchestersuite *Vier Porträts und Finale aus „Der Spieler“*, die musikalische Porträts von Alexej, Babulenska, dem General und Polina sowie einen dem Rouletterad selbst gewidmeten Schlussteil enthielt. Die Gestaltung der Suite war ein schwieriges Unterfangen: Prokofjew nahm den Klavierauszug auseinander, um Material für jede der Hauptfiguren zu finden, und „orchestrierte das Ganze“ dann mit zusammengebissenen Zähnen „neu“. Später ließ er – in der Hoffnung, wenigstens Interesse an Aufführungen seiner Musik im Rahmen von Konzerten zu wecken – von seinem Assistenten Pavel Lamm eine achthändige Version (für vier Pianisten an zwei Klavieren) des ersten und des letzten Satzes anfertigen.

Die Partitur ist in jeder ihrer Versionen vielschichtig, komplex und stark durchkomponiert. Es heißt, Musik stünde im Gegensatz zu Lärm, doch Prokofjew schuf mit dem *Spieler* eine sehr laute Musik. Das Orchester stellt das Innere des sich drehenden Rouletterades dar, während die Figuren sich außerhalb davon unterhalten und über ihre unüberbrückbaren Differenzen streiten. Ebenso uneins untereinander sind sich die Harmonien. So kombiniert Prokofjew manchmal Töne aus zwei verschiedenen Tonarten oder fügt einem harmonischen Akkord eine dissonante „falsche“ Note hinzu. Das Gift, das die musikalische Syntax durchdringt, ist eine Metapher für die dysfunktionalen, toxischen Beziehungen zwischen den Figuren. Doch schließlich gewinnt das Rad die Oberhand, und die Musik wird immer mechanischer: Sie knirscht, klirrt, rasselt und imitiert Kolbenbewegungen. Auf dem Höhepunkt der Oper überträgt Prokofjew den Holzbläsern und dem Schlagwerk eine sich beschleunigende Perpetuum-Mobile-Bewegung, die von den Ausbrüchen der Menschenmenge unterbrochen wird. Diese Zwischenrufe markieren das Aufspringen der Kugel. Alexej stammelt: „Ich ... ich ... ich ... [klack klack klack] ich ... ich ... habe gewonnen ... [klack klack] ich habe sehr viel gewonnen [klack].“ Die Bewegung beginnt, endet und beginnt erneut.

Der Schauplatz – Zeit und Ort der Handlung – ist höchstens vage umrissen. Es gibt keinen Zusammenhang oder Anlass dafür, dass die Figuren so interagieren, wie sie es tun (oder nicht tun). Nehmen wir zum Beispiel die nichtssagenden ersten Zeilen in der ersten Szene des vierten Akts: Nachdem er Babulenska am Bahnhof verabschiedet hat, kommt Alexej allein in sein winziges Kämmerchen

zurück und trifft dort auf Polina. Sie erklärt: „Wenn ich komme, dann komme ich schon ganz.“ Sie behauptet, im Besitz eines Briefes des Marquis zu sein, in dem er seine Abreise und den Verkauf der Besitztümer des Generals ankündigt. Alle kommen und gehen gleichzeitig, sind aber auch mit sich selbst beschäftigt.

Jeder der vier Hauptfiguren hat Prokofjew eine Reihe von musikalischen Motiven zugeordnet, die auf dem Papier wie ein Lügendetektortest oder ein EKG aussehen. Sie fangen die grundlegenden Energien der einzelnen Figuren ein. Der wahrheitssuchende Alexej schwelgt in Poesie, das wortreiche, abgehackte Gerede des Generals gleicht oft eher einem Grunzen, und Babulenska spricht zwar klar und deutlich, verfällt aber gelegentlich in einen von reuevollen Bemerkungen durchsetzten Singsang.

Alexeys Motiv ist bei seinem ersten Auftritt im ersten Akt mit „Allegro passionato“ überschrieben. Er spricht zwar von seiner Liebe zu Polina, weiß aber auch, dass er von dem Rouletterad, das Prokofjew über Alexeys Melodie rotieren lässt, zerquetscht werden wird. Das Spiel beginnt: Das Motiv wird wiederholt, doch die bogenförmige Linie wird zum Stacheldraht, der Ballons zum Platzen bringt. Das Roulette-Ostinato springt in Quint- und Sekundsritten auf und ab. Dann singt Alexej das Motiv der zum Scheitern verurteilten Liebe. Er ist bereit, ein Risiko für Polina einzugehen, doch es quält ihn, dass das gewünschte Signal ausbleibt, so sehr er sie auch bedrängt.

Alexej artikuliert seine Ängste und Sehnsüchte in einer Passage, die drei stilistische, „intonatorische“ Ebenen umfasst. In einer einzigen Sequenz wird Prahlerei zu Melancholie und Sarkasmus. Die Orchesterbegleitung bietet eine Fülle von Effekten: schwerfällige Akkorde als Verweis auf die banalen Routinen des Lebens, eine makabre Beerdigungsmelodie der Streicher, wenn Alexej den Tod erwähnt, und eine spöttische Fanfare, wenn er von einer Karriere in der Privatwirtschaft spricht. Das Ganze hört sich nach Existenzphilosophie an: Wenn Sie wollen, können Sie das tun, es ist eine sichere Wette, aber vergessen Sie nicht, dass im Casino des Lebens immer die Bank gewinnt.

Polina singt ein Motiv, das Koketterie mit Sarkasmus verbindet und im Ausdruck knapp und dicht ist. Bei ihr gibt es ergreifende Momente, die entfernt auf eine verletzte Seele schließen lassen: gedämpfte Streicher und weite Quintbögen mit eingeschobenen Halbtönen und übermäßigen Sekunden. Die romantische Stimmung wird jedoch durch absteigende Kaskaden der Holzbläser unterbrochen, die von Bläserglissandi akzentuiert werden.

Das Motiv des Generals ist eine wuchtige, eigensinnig kadenzierende Geste. Sein wortreiches Sforzando-Gerede wird von aufgeblähten tiefen Blechbläsern

und Kontrabässen untermalt. Der General ist mit den deutschen Kurgästen verbündet, während Alexej sich als Tatar definiert, der von seiner geistigen Warte aus auf das „Getier“ der Kaufleute herabblickt, die sich in ihren Nestern eingerichtet haben und Jahr für Jahr, Generation für Generation, in der „soliden Firma“ Hoppe & Co arbeiten.

Babulenska blickt ebenfalls auf den General herab. Ihr sind mehrere Motive zugeordnet, ein forsches, metallisch klingendes (wenn sie Alexeys Namen wiederholt), ein rührseliges, zuckersüßes (wenn sie sich mit Polina unterhält) sowie ein drittes, das sich an den General und seine vergebliche Hoffnung richtet, sie werde endlich ins Gras beißen und ihm ihr Vermögen hinterlassen. Doch sie wird ihm, ob tot oder lebendig, niemals ihr Geld abtreten. Wenn das eine Tragödie ist, dann hat sie nichts Moralischen oder Tiefgründiges an sich. Sie ist einfach nur das Feld, auf das die Kugel gefallen ist.

Alexeys Liebeserklärung an Polina ist bizarr:

Ich habe keinen einzigen menschlichen Gedanken im Kopf. Alles in mir ist stehengeblieben. Sie sehen selbst, wodurch. Ich weiß nicht einmal, was auf der Welt vor sich geht, was bei uns in Russland los ist. Ich sehe überall nur Sie, und alles andere ist mir gleich. Stellen Sie sich vor, ich weiß nicht einmal, ob Sie hübsch sind oder nicht, nicht einmal ihr Gesicht. Ihr Herz ist wahrscheinlich nicht gut, Ihr Geist bestimmt nicht edelmütig.

Als Alexej bekennt, nicht zu wissen, was in Russland vor sich geht, erklingt im Orchester eine der wenigen Melodien der Oper. Experten gaben ihr den Beinamen „Russlandthema“, da sie in ihr vermutlich spezifisch „russische“ musikalische Elemente entdeckten. Dieser Klangkomplex vermittelt eine Atmosphäre von Ruhe und Geborgenheit, die an das Haus der Großmutter erinnert. Als Babulenska den anderen im dritten Akt eröffnet, dass sie fortgeht, um eine Kirche zu bauen, wird das „Russlandthema“ tatsächlich ebenfalls ausgiebig aufgegriffen. Sie freut sich darauf, zurückzukehren und für ihre Sünden zu büßen. Ungleichmäßige Gesangslinien verwandeln sich in sanfte Bögen, wenn Babulenska Alexeys und Polinas Melodien zitiert und die Stelle zu einem überschwänglichen Ausdruck der Sehnsucht nach Jugend, Geborgenheit und einem sicheren Hafen erweitert – nach all den Dingen, die die Figuren des Stücks aufgegeben haben.

In den 1930er-Jahren kehrte Prokofjew selbst in das Haus seiner Großmutter in Russland zurück, nachdem er gewettet hatte, dass er dort eine erfolgreichere Karriere als Opernkomponist machen werde als im Westen. Er verlor die Wette:

Der Spieler wurde zu seinen Lebzeiten in Russland nicht aufgeführt. Das Werk widersprach den ideologischen Grundsätzen, die einer sowjetischen Oper abverlangt wurden. Weit davon entfernt, irgendeine Wahrheit zu vermitteln, ist es voll irrationaler Klänge, die das Leben bejahen, anstatt es zu verleugnen – und zwar das Leben insgesamt, nicht nur Fakten, Ursachen und Wirkungen, sondern auch das Zufällige und Unerwartete.

Übersetzung: Sylvia Zirden



Simon Morrison ist Professor für Musik und slawische Sprachen an der Princeton University. Er ist Autor des kürzlich erschienenen Buchs *Tchaikovsky's Empire: A New Life of Russia's Greatest Composer*. Seine Geschichte Moskaus wird 2025 beim Verlag Knopf erscheinen.

Lioubov Popova, *Dimensional and Force Structure*, 1921

Béatrice Picon-Vallin

Prokofjew und Meyerhold

Der Spieler stellt einen wichtigen Abschnitt in der Zusammenarbeit zwischen Sergej Prokofjew und dem Regisseur Wsewolod Meyerhold dar. Dabei ist „Zusammenarbeit“ ein schwieriger Begriff, da ja keines ihrer gemeinsamen Vorhaben voll und ganz realisiert wurde. Doch war der Dialog zwischen dem Theaterregisseur, der Musik als ein wesentliches Element seiner Inszenierungen betrachtete, und dem Komponisten, der sich sehr für die Bühne interessierte, ganz besonders produktiv. Und dies von der fröhlichen *Liebe zu den drei Orangen* (deren Text hatte Meyerhold Prokofjew kurz vor dessen Abreise 1918 nach Amerika zukommen lassen, in einer von ihm selbst zusammen mit Wladimir Solowjew und Konstantin Vogak 1913 übersetzten Bearbeitung des Stücks von Carlo Gozzi, einer Art dramatischem Manifest, das in der ersten Nummer der gleichnamigen Zeitschrift veröffentlicht wurde) bis hin zur düsteren „Gymnastik-Parade“ vom Juli 1939, die Meyerhold auf 66 musikalische Nummern von Prokofjew probte, aber die ohne ihn – zunächst auf dem Platz vor dem Winterpalast in Leningrad, dann auf dem Roten Platz und im Dynamo-Stadion in Moskau – aufgeführt wurde: Der Regisseur war als „Volksfeind“ verhaftet worden ...

Meyerhold war ein Musiker-Regisseur, der eine fortgeschrittene Ausbildung als Geiger vorweisen, jede Partitur lesen und das Orchester seines Theaters dirigieren konnte. Er war einer der ersten Regisseure in der Geschichte des modernen Theaters, die ihr Können in die Oper einbrachten – zusammen mit Alexander Go-

lowin, seinem Ausstatter und Alter Ego. So setzte er ab 1909 Maßstäbe bei *Tristan und Isolde*, wofür er den gesamten Wagner las, dann bei *Boris Godunow*, wo er aus dem Sänger Fjodor Schaljapin einen herausragenden Schauspieler machte, bei Glucks *Orpheus und Eurydike*, Strauss' *Elektra*, Dargomyschskis *Der steinerne Gast* und Strawinskys *Die Nachtigall*. Stets mit starken Einfällen. Sein Interesse für Musik war untrennbar mit seiner Vision vom Theater verbunden. Die Musik gab der Aufführung die Struktur. In der langen Reihe der Komponisten, mit denen Meyerhold gearbeitet hat – Ljadow, Glasunow, Gnossin, Assafjew, Schostakowitsch, Schebali –, nimmt Prokofjew einen besonderen Platz ein: Von 1916 bis 1939 blieb er im Leben und in der Arbeit des Regisseurs präsent. Prokofjew schrieb seine Libretti oft selbst, er liebte das Theater und das Theatralische, ja sogar das „Groteske“, ein wesentliches Element bei Meyerhold, der stets nach szenischen, visuellen und klanglichen Kontrasten suchte, nach einer überraschenden Mischung, bei der sich die Gegensätze miteinander verbinden.

Im Oktober 1916 hörte Meyerhold den jungen Prokofjew am Klavier die Partitur seines *Spielers* nach dem Roman von Dostojewski spielen, und zwar auf einer Probe der Oper, die ins Repertoire des Mariinski-Theaters aufgenommen werden sollte. Er rief: „Ihnen ist nicht ganz bewusst, was Sie da geschrieben haben! Das wird eine Revolution der gesamten Opernwelt!“ Beeindruckt von der Eigenwilligkeit dieses Werks, kündigte Meyerhold 1917 an, es zusammen mit Golowin am Mariinski-Theater in Szene setzen zu wollen. Der dortige Generalintendant Wladimir Teljakowski hatte den avantgardistischen Regisseur bereits seit 1908 regelmäßig engagiert. Doch das Vorhaben scheiterte an mehreren Ursachen: den Tantiemen, dem wegen der politischen Ereignisse schwindenden Budget und – Meyerhold zufolge – an der Opposition der Darsteller. Die Komplexität des Werks führte zu einem „wahren Aufstand“. „Was Prokofjew im *Spieler* tut – das ist die Fortführung jenes freien Rezitativs, das einen dramatischen Schauspieler fordert“, betonte er. Und der Einzige, der das Werk unterstützte, der berühmte Tenor Iwan Altschewski, der die Rolle des Alexej verkörpern sollte, starb plötzlich. *Der Spieler* hätte in Amerika gespielt werden können, aber die Partitur war in Petrograd, in der Bibliothek des Mariinski-Theaters, festgehalten worden. Das war im Übrigen auch der Grund, weshalb Prokofjew auf Meyerholds Vorschlag einging und *Die Liebe zu den drei Orangen* komponierte, die 1921 in Chicago uraufgeführt wurde.

In den 1920er-Jahren kam Meyerhold immer wieder hartnäckig und selbstbewusst auf seine Absicht zurück. Unermüdlich verteidigte er Prokofjews Werk und dessen Neuartigkeit, seine übersprudelnde Vitalität und die niemals ins

Sentimentale abgleitende Innigkeit. Mutig nahm er es in Schutz, sowohl vor den Theaterdirektoren als auch vor den hasserfüllten Kampagnen der Russischen Vereinigung der proletarischen Musiker (RAPM). Meyerholds Interesse am *Spieler* wurde wahrscheinlich noch dadurch gesteigert, dass er ihn zum ersten Mal hörte, als er gerade den *Maskenball* gelesen hatte, ein Stück von Michail Lermontow, in dem das Casino ebenfalls eine zentrale Rolle spielt, ganz wie im *Spieler*, wo es, Prokofjew gemäß, „der Clou“ des Werks ist. Meyerhold war sich bewusst, wie wegweisend Prokofjews Vorhaben war und erklärte 1925, als er gerade an einer überaus musikalischen Inszenierung von Alexej Faikos experimentellem Schauspiel *Der Lehrer Bubus* arbeitete:

Prokofjew ist weit über Gluck hinausgegangen, weit über Wagner, bedeutend weiter. Er schloss Arien völlig aus, er hat auch nicht einmal die zauberhaft endlosen Melodien Wagners, keinerlei schmelzende Süße, aber er lässt die handelnden Personen die ganze Zeit über in wundervollen Rezitativen schwimmen, was jede Ähnlichkeit mit der bislang vorhandenen Oper ausschließt. Das ist ein ganz neues dramatisches Werk, und der Text, den der Schauspieler zu sprechen hat, ist nicht einmal in Verse gesetzte Prosa. Prokofjew setzt fort, was Mussorgski einst begann.

Die Überlegungen, die er vom *Spieler* ausgehend anstellte, halfen ihm, seinen Schauspielern gegenüber zu erläutern, was der Darsteller der Zukunft sein sollte – in einem Theater, wo zwischen Oper und Drama nicht mehr unterschieden wird, wo die stimmliche Arbeit sich vor allem auf die Konsonanten stützt, denn „nur Konsonanten können in diesen ungeheuren Rezitativen wirklich klingen. [...] Bei Prokofjew sehen wir, dass sich der Darsteller im *Spieler* ganz anders verhalten muss. Er muss die gesamten gültigen Regeln überprüfen.“ 1922 versuchte er es in Moskau am Bolschoi-Theater, wo er zuvor ein vernichtendes Verdikt über das dortige Repertoire ausgesprochen hatte: „Die Lethargie geht weiter: Weder *Der Spieler*, noch *Rienzi*, noch *Fenella*, noch *Der steinerne Gast*, nichts Eindrückliches, nichts Wichtiges.“ Dann, 1926 bis 1929, in Leningrad am Staatlichen Akademischen Opern- und Ballettheater (heute Michailowski-Theater), auch am Mariinski-Theater, das er nach der Revolution verlassen hatte. Er versuchte, zu verhandeln, um den *Spieler* auf die Bühne zu bringen – zunächst in der ersten, dann in der zweiten Fassung, die er als „echten Dostojewski“ betrachtete.

Denn 1927, zehn Jahre nach der Erstfassung, hatte der gereifte Prokofjew seinen *Spieler* überarbeitet. Während einer Konzerttournee in der UdSSR Anfang

1927 hatte er endlich seine Partituren wiedererlangt und nach Frankreich mitgenommen. In seinem Tagebuch kann man die einzelnen Stadien der Arbeit Tag für Tag nachlesen, von August 1927 bis Januar 1928: Schwierigkeiten bei der Neufassung der Einleitung („diese Neufassung ist harte Arbeit, ich weiß nicht, wann ich damit fertig sein werde“), Verbesserung der Instrumentation, genießerisches Verfeinern der Partie des Alexej. Parallel dazu nahm er sich *Der feurige Engel* und *Der stählerne Schritt* erneut vor, aber täglich arbeitete er am *Spieler*: Im zweiten Akt versuchte er, die Szene zwischen Alexej und Mr. Astley zu verbessern, indem er „die langweiligen Passagen“ strich, er überprüfte immer wieder das „Roulette“ im vierten Akt, fügte das neue Zwischenspiel ein, in dem Alexej aus dem Spielsaal eilt, während ihn aus dem dunklen Park Stimmen verfolgen – „Les jeux sont faits“, „Zweihunderttausend hat er gewonnen“ –, und er komponierte in eher zärtlicher als leidenschaftlicher Manier die Umarmung von Alexej und Polina im letzten Bild.

Im Mai 1926 hatte Meyerhold auf der Durchreise in Paris Prokofjew neu angespornt; im Sommer 1928 sahen sie sich länger, und Meyerhold verließ Frankreich im November mit der Absicht, die am Mariinski-Theater geplante Inszenierung auf die Bühne zu bringen – er hätte sie auch gern in Berlin gesehen. Mit seinem Schüler Sergej Radlow, der gerade 1926 am Mariinski-Theater *Die Liebe zu den drei Orangen* inszeniert hatte, und mit seinem Bühnenbildner Wiktor Schestakow bereitete er die Inszenierung vor. Die zweite Fassung des *Spielers* wurde „nach Meyerholds Anweisungen“ komponiert, wie 1927 ein Bericht in der Nr. 12 der Moskauer Zeitschrift *Muzyka i revoljucija* unterstrich. Der Ausdruck ist zweifelsohne übertrieben und trifft die ungeheure Leistung nicht, die Prokofjew beim Ausdünnen, Klären und Verknappen vollbracht hat, aber es ist sicher, dass Meyerhold als geplanter Regisseur eine Rolle dabei gespielt hat – mittels der Gespräche, die er mit Prokofjew führte, namentlich über den letzten Akt. Im Oktober 1928 schickte Meyerhold Prokofjew aus Vichy, wo er zur Kur war, eine Nachricht, in der er ihn bat, einen auf den 16. August 1867 datierten Brief von Dostojewski an Apollon Majkow zu lesen. Von Genf aus beschreibt der Autor darin detailliert seinen vorhergehenden Aufenthalt in Deutschland, das Verhalten seiner Landsleute, seine Geldnöte, den Dämon der Spielsucht, von dem er in einer Spielhöhle in Baden-Baden besessen war, seine Feigheit und Leidenschaft, seinen Gewinn und schließlich seine Verluste – bis er alles bis auf die letzte Kopeke verloren hatte, bis er seine Kleider und die kleinen Wertgegenstände seiner Frau versetzt hatte. Und er bittet um Geld. Dieser Brief war gerade in einer französischen Zeitschrift veröffentlicht worden, und Meyerhold gab Prokofjew auf Russisch die Angaben

dazu, wobei er hervorhob, dass er selbst in Nizza, Monte Carlo und Vichy im Casino gewesen war, um ganz in diese Atmosphäre, den Wahn und die Teufeleien einzutauchen. Sicher ist auch, dass sich Prokofjew – seinen Briefen nach – viel von der Inszenierung versprach, um die komplexe Stimmführung der zahlreichen Figuren im Casino auseinanderhalten zu können. Basierend auf dieser Neufassung und auch mit Bezug auf *Die Nase* (die der junge Dmitri Schostakowitsch schrieb, nachdem er bei Meyerholds Inszenierung von *Der Revisor* 1925 als Pianist im Orchester gespielt und ganz unter dem Einfluss der musikalischen Textbehandlung gestanden hatte) konnte der Musikwissenschaftler Iwan Sollertinski verkünden: „Die sowjetische Oper entsteht aus der ‚Musikalisierung‘ des zeitgenössischen Theaters und nicht aus der Entwicklung der alten Oper, sei es Meyerbeer, Wagner oder Puccini“. Die schöpferische Wechselbeziehung zwischen den beiden Künstlern war enorm. Doch das Russische Akademische Jugendtheater hetzte gegen das Werk und gegen Prokofjew, den Emigranten (der er nicht war), den „Ausländer“ und seine formalistische, anti-musikalische, alogische Ästhetik.

Meyerhold musste aufgeben. In einem Brief vom 1. September 1930 an Elena Malinowskaja, die Direktorin des Bolschoi-Theaters, betont er, dass er lange am *Spieler* gearbeitet hat und dass „es schrecklich demütigend für ihn ist, dass die Leiter der Leningrader Oper sein Lebenswerk als Regisseur derart missachten“. Dort ist auch zu lesen, dass er „seine Gesundheit damit ruiniert, gegen all diese Demagogen zu kämpfen“, „diese proletarischen Musiker“, die seine Ideen verunstalteten. Um den *Spieler* zu retten und am Bolschoi-Theater auf die Bühne zu bringen, war er sogar bereit – er, der Misstrauische –, sein gesamtes Regiekonzept seinem Assistenten Radlow anzuvertrauen!

1932/33 versuchte Meyerhold noch einmal, den *Spieler* auf den Spielplan des Leningrader Staatlichen Akademischen Opern- und Ballettheaters zu bringen, das als Experimentierfeld der sowjetischen Oper galt. Dafür unterstrich er gegenüber dem Direktor „die Notwendigkeit, diese Oper Prokofjews aufzuführen“. 1934 wollte er das Mariinski-Theater noch einmal überzeugen. Vergeblich.

Ein weiteres Vorhaben und eine weitere Enttäuschung: 1929/30 wollte Meyerhold zusammen mit dem Choreografen Asaf Messerer am Bolschoi-Theater Prokofjews Ballett *Der stählerne Schritt* auf die Bühne bringen (wie auch *Die Nase*). Diese Unternehmungen scheiterten erneut an den wüsten Protesten der RAPM. Zudem konnte Meyerhold trotz seines innigen Wunsches niemals *Die Liebe zu den drei Orangen* inszenieren. *Der Spieler* sollte erst 1974 in der UdSSR zur Aufführung kommen.

1929 versuchte es Meyerhold mit einer anderen Strategie: Diesmal ging er vom Sprechtheater aus und bat Prokofjew, Schauspielmusik zu Wladimir Majakowskis *Die Wanze* zu schreiben. Prokofjew, der in Paris mit der Komposition des Balletts *Der verlorene Sohn* beschäftigt war, lehnte bedauernd ab. Schostakowitsch übernahm statt seiner. Mit Puschkins Werken schienen die beiden Künstler doch noch zum Ziel zu kommen. 1935 hörte Prokofjew die Radiofassung, die Meyerhold von Puschkins *Der steinerne Gast* geschaffen hatte. Er war begeistert, und noch im Studio, wohin er eingeladen worden war, um bei der Ausstrahlung dabei zu sein, sagte er zu, mit Meyerhold gemeinsam eine andere der *Kleinen Tragödien* umzusetzen. Es wurde *Ein Festmahl in Zeiten der Pest* ausgewählt, aber die Zusammenarbeit beschränkte sich auf Vorbesprechungen über die Art und Weise, wie Puschkins Verse in Musik übertragen werden sollten. Mit Puschkins *Boris Godunow*, einem Projekt, das Prokofjew ab September 1934 ins Auge fasste und 1936, als er definitiv in die UdSSR zurückkehrte, in Angriff nahm, wurde die Arbeit konkreter. Er wurde nicht bloß als Komponist, sondern auch als „Berater in klanglichen und musikalischen Aspekten“ engagiert. Schon Meyerholds berühmte *Revisor*-Inszenierung mit einer Musik aus vielgestaltigen Klängen, Rhythmen und Geräuschen (Lärm, Stimmen, Worte, Ausrufe), die im Gegensatz zu den visuellen Bühnenvorgängen standen, war ein Ereignis in der Geschichte der Beziehungen zwischen Theater und Musik, das zum Konzept des „musikalischen Realismus“ führte. Prokofjews Bühnenmusik zu *Boris Godunow* erweiterte diese Perspektive noch. Die Kühnheit des Vorhabens war gewaltig, auch angesichts dessen, dass das Drama bereits erfolgreich von Modest Mussorgski vertont worden war.

Meyerhold verglich Puschkins Versdrama, das mit viel Herzblut geschrieben worden war, aber als unspielbar galt, mit dem chinesischen Theater und hob es auf denselben Rang wie das Elisabethanische Theater. Um es aufzuführen, bestimmte er drei „treibende Kräfte“: sich selbst mit seinem Regieteam, Prokofjew und schließlich den Dichter Wladimir Piast, der für die Diktion der Verse eine eigene Partitur ausarbeitete. Meyerhold betrachtete das Stück als eine „tragische Suite in 24 Teilen“. Diese Teile seien jeder für sich voneinander unabhängig und stellten durch ihr Thema, ihre Klänge und eigenen Rhythmen jeweils ein Fragment des poetisch-musikalischen Gesamtwerks dar, das erst auf der Bühne richtig entstehe.

Nach Meyerholds ungemein präzisen Angaben schrieb Prokofjew 24 Nummern für diesen *Boris Godunow*: Auf tumultartige Szenen folgt tödliche Stille, auf eine fantastische Klangcollage komische Duette, auf ein melancholisches Lied ein Chor betrunkenen Bojaren, auf eine rituelle Melodie Tanzmusik (Mazurka und Polonaise). Die Musik gibt den Ton der „konventionellen Unwahrscheinlichkeit“

vor, die Puschkin so am Herzen lag, nimmt historische Klischees auseinander und schafft es, zahlreiche Stimmen aus der Zeit der Wirren zugleich zu Gehör zu bringen, wobei sie das Stück in ein klingendes geschichtliches Palimpsest verwandelt, dessen einzelne Schichten das Publikum sukzessive freilegen muss. Obwohl diese Inszenierung geprobt wurde, kam sie jedoch nie zur Aufführung: Sie wurde im Zuge der politischen Repression des Jahres 1937 zensiert. Die Proben wurden eingestellt. Von der im Keim erstickten Aufführung blieben nur das Regiebuch und Prokofjews Opus 70b.

Im Frühjahr 1939 schließlich komponierte Prokofjew *Semjon Kotko*, eine heroische Oper; das Libretto stammte von Walentin Katajew nach seiner Erzählung *Ich, ein Sohn des arbeitenden Volkes*. Prokofjew schrieb sie sehr rasch – und ohne einen Vertrag zu haben – für Meyerhold, der inzwischen aus seinem eigenen Theater vertrieben und von Konstantin Stanislawski an dessen Musiktheater aufgenommen worden war. Meyerhold wartete sehnsüchtig auf das Werk und verzichtete dafür darauf, Mozarts *Don Giovanni* zu inszenieren. Da er sich der Schwierigkeiten bewusst war, die auf die Darsteller zukommen würden, bereitete er die Truppe darauf vor, um sie auf die gemeinsame Arbeit einzuschwören. Doch im Juni wurde er verhaftet und gefoltert und schließlich im Februar 1940 als „Volksfeind“ hingerichtet.

Als Prokofjew eine meiner Inszenierungen sah, sagte er zu mir, er träume davon, eine Oper für die Schauspielbühne zu schreiben – eine, bei der ein hochmusikalischer Schauspieler seinen Text vor dem Hintergrund sprechen könnte, den er dem Orchester geben würde, und zugleich so, dass das Publikum nie merken sollte, dass die Dialoge gesungen würden, so dass es ein wenig Gesang sein und doch im Grunde ein gesprochener Dialog bleiben sollte. Dieser entscheidende Ansatz wird das Problem lösen, das wir Oper nennen [...].

Dies erklärte Meyerhold im Oktober 1929 bei einer Sitzung im Bolschoi-Theater. Und bereits 1925 meinte er während der Arbeit an *Der Lehrer Bubus*:

Wir sollten wissen, dass wir an der Schwelle von Theaterreformen stehen, und vor uns eröffnen sich viele Möglichkeiten. Auf dem Gebiet des sogenannten synthetischen Theaters – ich mag das Wort nicht, aber es definiert doch etwas – stehen wir vor Veränderungen, die aus zwei Richtungen kommen. Einerseits hat das Operntheater seine eigenen Rebellen,

sie werden fortsetzen, was Gluck, Wagner, Skrjabin und Prokofjew taten. Andererseits haben wir in das Sprechtheater stets neue Elemente hineingetragen.

Mittels der langwährenden Überlegungen zum *Spieler*, die ihn seit Ende 1916 beschäftigten, wollte er eine neue Ära einläuten, in der „wir allen, die aus dem Operntheater flüchten, die Hand reichen“, jenen, die, wie etwa Iwan Altschewski, bereit waren, den *Spieler* zu singen und eine Mission auf sich zu nehmen: ein Theater auf die Bühne zu bringen, das zu einer einzigen Gattung verschmelzen sollte, der Gattung der Zukunft – eine Utopie, die Meyerhold und Prokofjew durch ein „musikalisches Theater“ miteinander verbindet.

Übersetzung: Fedora Wesseler

Béatrice Picon-Vallin ist emeritierte Direktorin der Forschungseinrichtung Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité (THALIM) am Centre national de la recherche scientifique (CNRS). Darüber hinaus leitete sie das Laboratoire sur les arts du spectacle (LARAS). Sie ist Autorin zahlreicher Bücher, darunter *Meyerhold, Les Voies de la création théâtrale* (CNRS Editions, 1990, 1999, 2004) und *Ecrits sur le théâtre de V. Meyerhold* in vier Bänden, von denen sie derzeit eine dritte, erweiterte Auflage vorbereitet. Sie war Herausgeberin mehrerer Sammelbände wie *Le Film de théâtre*, *La Taganka*, *Ljubimov*, *La Scène et les images*, *Les Ecrans sur la scène* und *Les Théâtres documentaires*. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Avantgarde, Inszenierung, Schauspielerei und die Beziehungen zwischen Bühne, Musik und neuen Technologien.



















Alexandra Exter, *Italian Town by the Sea*, um 1917

Peter Sellars

Gambling with Life

To risk everything at every moment. To receive the stunning wind-fall of this life with spontaneous joy. Miracles that are underserved, unlooked for, gifts, unexpected karmic blessings. And, of course, to lose everything. Freely. Calmly. With grace. Letting go. Self-liberating. Finding your center, the self of no self in perfect equilibrium in ecstasy and in tragedy, in peace and in war, in good and in bad, in life itself. Gambling is an extreme form of spiritual practice.

It is also a crippling addiction and multi-billion-dollar industry.

If we even began to list the addictions of our society and our own personal habit energies, we would be overwhelmed by the complete lack of independence that underlies our illusion of independence.

Prokofiev began work on his operatic version of Dostoyevsky's *The Gambler* in the final fall-out of World War I and in the early stirrings of what became the Bolshevik Revolution. The blazing atrocities of capitalism in the form of wide-spread starvation and social collapse in Russia made Dostoyevsky's parable and personal confession of self-destruction and organized inequality vivid, intolerable, irrefutable and urgent. Prokofiev's music seethes with the violence of a new century of industrial production, mechanical lives reduced to endless cycles of repetition, toxic patterns that resist being broken, and compulsive fast-forward motion with a grip that won't let you, or any of us, go.

Prokofiev's opera was ultimately cancelled as the Revolution approached. He continued working on it ten years later as the world faced the stock-market crash and entered the Great Depression. He continued working on the score in the 1920s during visits to Stalin's Russia, still collaborating with the permanently challenging radical aesthete and director Vsevolod Meyerhold to make a densely packed, layered, explosive collage of different musics, literatures, bodies, crises, and registers of acknowledged, unacknowledged and still suppressed realities: elusive, illusive, violent, tender, overwhelming, and strangely hidden in plain sight. Tenderness is not usually the first word associated with Prokofiev, and yet *The Gambler* is again and again unexpectedly tender and eerily vulnerable.

Perhaps all the postponements and cancellations of *Gambler* premieres across Prokofiev's complicated life also suggest that few were ready to hear this music. The opera did not enter the repertory until 21 years after Prokofiev's death, and even now, can we say that it has fully entered it? We are still learning how to hear this piece. By now, it is definitely music of our present, but perhaps it also still looms for our generation as music of the future.

The Gambler is a fable, a spiritual teaching tale, an ongoing tragedy of personal and collective blindness. Prokofiev's music shines a blinding light. The final scene of the opera explodes with Wagnerian transcendence that transcends Wagner in shattering, rolling chords of emotional and harmonic density almost unequaled in the history of opera. The score also has stylish, stylized and witty cartoon music for comic sequences evoking the golden age of avant-garde theater and silent film, Eisenstein or Kozintsev, depicting our daily tragedies as simultaneously lamentable and laughable. (Perhaps this is also a spiritual practice.) Prokofiev's quicksilver musical fluidity brilliantly locates us inside the permanent contradictions of modernity.

Dostoyevsky deliberately set *The Gambler* in the 1860s, a period when an entire generation of European and Russian youth openly challenged the world they were being handed. Dostoyevsky was one of those angry young men on his first visit to Europe in that decade, and he was openly disgusted by the emptiness and the hypocrisy of European high-society, and the dead weight of financial and social systems that were simply imposed after the failed 1848 Revolutions. For Dostoyevsky's generation, the meretricious authoritarianism of their elders exposed its own fatuousness in a way that could only be ridiculed.

Any encounter with Dostoyevsky is a deeply disturbing experience. He presents a generation of young people and their nominally impeccably behaving older role-models by using language of startling crudeness and vulgarity. The

savage motives that lurk just beneath respectable veneers are openly exposed in dialogue that remains uncomfortable and offensive even today. Prokofiev's music is equally provocative.

Prokofiev began to write this opera about an angry and restless 25-year-old when he was 24. And yes, Prokofiev's generation was challenging the empty and heartless structures of power, neglect and prestige, and the ubiquitous financial corruption of failed states. *The Gambler* resonates for us in our own moment as a new generation of activists is refusing to participate in systems of oppression and environmental exploitation. Today, the rising generation is more and more openly making very different life choices, creating their own alternatives, and turning their backs on the world which is being marketed to them, in which our own governments are often feeding us systems of addictive self-destruction, bad food, poor (but expensive) health-care, and toxic social and environmental conditions. For crumbling cities trying to repair budgets that were slashed by neo-liberalism, new money-makers are building casinos, turning a profit on joblessness, human despair, and increasing dissatisfaction, while addicting their own populations to cycles of deepening loss.

Young Alexey Ivanovich is the center of every scene in the opera. He never stops talking. He challenges all established structures and relationships. No, he doesn't have the solutions. But he has the determination to create change. Polina is also caught in the dilemma of so many young people today. She has deep principles and at the same time she desperately needs money. As a result, much of her devastating critique and her attempt to establish a zone of integrity and self-respect is expressed in silence.

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell.

Simon Morrison

Prokofiev's Gamble with Opera

In his life, and in his music, Sergey Prokofiev (1891–1953) was a gambler. He bet on a successful career in the United States, Europe and the Soviet Union. He lost the first of those three bets, won the second and lost the third. He also bet on opera, but lost that bet too, save for the modest successes that he had with *The Gambler*, *The Love for Three Oranges* and *War and Peace*.

The Gambler is based on Fyodor Dostoyevsky's 1866 novella of the same name. It's not exactly clear why Prokofiev made this choice. He was fascinated by Dostoyevsky as a person – the wildness and madness of his existence, his time in Tsarist prison, his views on religion and politics – but he had mixed feelings about his writing. 'I gulped down [his novel] *The Demons* over a couple of evenings,' he told a Saint Petersburg Conservatory classmate. 'Not a problem; it went down easily, though my neck was aching from reading bent over. *The Demons* seems to be more digestible than Dostoyevsky's other writing, which I don't always like.' Prokofiev presumably settled on *The Gambler* as a subject in conversation with his composer colleague Nikolay Myaskovsky, who had been thinking on and off about an opera based on Dostoyevsky's *The Idiot*.

Vera Pestel, *Constructivist Composition*, um 1920

Prokofiev wrote the libretto with help from a Dostoyevsky expert, philologist Boris Demchinsky, beginning with a broad outline of the plot and then filling it in with direct quotations from the text. He signed a contract for a production of the opera at the Mariinsky Theatre in Petrograd (as Saint Petersburg was renamed in 1914). He was 24 and hoping for a breakout success. The contract promised ten performances of the opera in the 1916–17 and 1917–18 seasons. Prokofiev started writing the music in November 1915. He generated up to eighteen pages of annotated piano music per day and completed the first draft of the opera in about five and a half months. He composed as Dostoyevsky wrote: feverishly. And like the hero of the novella, Alexey, Prokofiev was ‘acting on a strange impulse’. He ‘wanted to astonish’ audiences with the ‘riskiness’ of his music.

But a problem arose: permission to quote from Dostoyevsky’s text had not been granted by the writer’s widow Anna Grigoryevna. She was then in her early seventies and vigilant about protecting her husband’s copyright. Having learned about the opera from a newspaper advertisement, she filed a complaint with the Mariinsky Theatre that required a new contract to be drawn up. Prokofiev described the negotiation in his diary:

Altogether it did not take long to establish a very good relationship [with Dostoyevsky’s widow], the actual business of what we had to discuss took no more than five seconds. She indicated that she would like to have 25 per cent of anything I earned from *The Gambler*, and I said I would think about it [in the end she settled on a one-time payment of 1,000 rubles for production rights]. I outlined for her the way I was putting the novella on the stage, and did so with great emotion, spurred on by the keen attention with which she listened to me, catching her breath and flushing with excitement, her eyes alight for all the world like those of a young girl.

When I had finished, she said: ‘I always thought it could be done successfully, but I never imagined it could be as good as this!’

The aspects I had been concerned about – the abbreviation of the novella’s end, the introduction of the Casino Director, the phrase with which Alexey ends the opera – all these things she approved.

Prokofiev finished the orchestration in January 1917, allowing for the first rehearsal to be held in February. The orchestra didn’t understand the music, and neither did the singers. Prokofiev wanted to reinvent opera, so adopted a flexible approach to text-setting. ‘Almost the entire text consists of dialogues,’ he said in

an interview at the time, ‘which allowed me to preserve Dostoyevsky’s style in the libretto.’ He kept the orchestration ‘transparent’, to allow each word to be heard as the ‘tension’ of the opera ever increases towards the end, with ‘the highlight’ being ‘the penultimate scene representing the casino’. The interviewer interrupted the composer, asking why the Mariinsky Theatre would want to stage such a stripped-down spectacle. ‘There won’t be any extravagances in your *Gambler*?’ ‘None. I’m aiming only for simplicity,’ by which Prokofiev meant a tightened focus on the action. The conductor, Albert Coates, stood firmly behind the project.

The director, Nikolay Bogolyubov, refused to stage the opera using ‘old-fashioned décor’ and wanted new sets, which the theatre’s wartime budget could not provide. On Prokofiev’s eager recommendation, the Mariinsky reassigned the project to the eminent director Vsevolod Meyerhold and the designer Alexander Golovin, who intended to stage the opera with ‘soft hangings rather than scenery flats,’ as had been done with a theatrical production of Dostoyevsky’s novel *The Brothers Karamazov*. Then another problem arose that no one could solve: the 1917 Russian Revolution and the brief arrest, on 1 March of that year, of the director for the Imperial Theatres, on the ideological pretext of emancipating Russia’s theatres from aristocratic oppression. The new government ruled out financing *The Gambler*. Prokofiev was given a kill fee of 1,000 rubles on top of the 1,500 rubles he had received for the opera on signing.

Nothing further happened until 1927. That year, Prokofiev revised *The Gambler* for a production by Meyerhold and his student Sergey Radlov at GATOB, the State Academic Theater of Opera and Ballet. Meyerhold also pitched the opera to the Bolshoi Theatre in Moscow. ‘Ten years had passed since it was written and I now saw quite clearly what was genuine in it and what was sheer padding disguised by thunderous chords,’ Prokofiev recounted in his autobiography. ‘I discarded these parts and replaced them by new ones built mainly on the material which I considered worth preserving. I also polished up the vocal parts and simplified the orchestration.’ Ultimately, this production was also cancelled.

Prokofiev reluctantly accepted an offer for a production in Belgium, telling Meyerhold that it wasn’t his first choice. ‘To be sure, I’m very upset about the switch from the Leningrad production to Brussels – but I appreciate all the more their efforts on my behalf and their punctuality: They told me the premiere would be on 29 April 1929, and not a half hour later.’

The Gambler was premiered on the day promised at the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels and held on for a couple of seasons. Prokofiev expressed dissatisfaction with the rehearsals, and he didn’t like the sets and costumes.

'The overall impression [*The Gambler*] created was one of untidiness and clutter. I must write another opera, much simpler, with fewer scrappy fragments and disjointed lines,' he said after the first orchestral rehearsal in Brussels. He made a couple of cuts and added a brief episode to the first act. The French translation of the libretto, made by Paul Spaak, one of the Théâtre Royal's directors, went through several edits for the French-language performance. It was a fine translation, but it didn't sound right: the music was tuned to the rhythms of Russian.

Reviews were all over the place. Georges Systermans praised the opera: 'The musical conception and the acting were remarkable.' But Philippe Mousset attacked:

Monsieur Prokofiev hasn't got rid of anything nor invented anything [...] Dostoyevsky's novella becomes the most fanciful, fantastic and incoherent thing anyone could imagine. Its subject no longer exists except through its title, the action is incomprehensible, and the characters are nothing more than marionettes moving around, struggling, shouting, howling, jostling, and inveighing against one another without us and, more seriously, even them knowing why.

Prokofiev brushed off the criticism as anti-Russian ignorance. No other theatre wanted to stage *The Gambler*, so Prokofiev fashioned an orchestral suite from the score: *Four Portraits from 'The Gambler' in Five Parts*, the parts representing Alexey, Babulenska, the General and Polina, with a conclusion dedicated to the roulette wheel itself. Devising the suite was a difficult endeavour. He pulled apart the piano score looking for material specific to each of the principal characters and then, gritting his teeth, 'reorchestrated the whole thing'. Later, he had his assistant, Pavel Lamm, create an eight-hand (four pianists at two pianos) version of the first and last movements in hopes of generating interest in the score at least in recital settings.

In all its versions, the score is rich, complicated and highly integrated. Music is said to exist in opposition to noise, yet Prokofiev created some very noisy music in *The Gambler*. The orchestra is the inside of the spinning roulette wheel, while the characters chatter on the outside, mooted their irreconcilable differences. The harmonies are likewise at odds with one another. Sometimes Prokofiev combines pitches from two different keys, or adds a dissonant, 'wrong' note to a

Liubov Popova, *Architectural Painting*, 1917



stable chord. Poison seeps into the syntax as a metaphor for the dysfunctional, toxic relationships between the characters. But the wheel takes over at the end, and the music becomes increasingly mechanical: grinding, clinking, clanking, imitating the movement of pistons. At the opera's climax, Prokofiev assigns the winds and percussion an accelerating moto perpetuo pattern interrupted by the crowd's outbursts. These interjections denote the bounding of the ball. Alexey stammers 'I... I... I... [bounce bounce bounce] I... I... won... [bounce bounce] I won a very great deal [bounce].' The pattern begins, and ends, and begins again.

The setting – the time and place of the action – is vague at best. There's no context or pretext for the characters to interact the way they do (or don't). Consider the amorphous first lines in Act IV scene 1: Alexey is alone in his tiny box room, where he has just returned from seeing Babulenska off at the train station, and finds Polina there. She tells him: 'If I came it's because I wanted to.' She states that she has a letter from the Marquis announcing his departure and sale of the General's properties. Everyone is coming and going at the same time, but also stuck with themselves.

Prokofiev assigned each of the four main characters a group of tunes that look on the page like a lie detector test or an EKG. These tracings capture the essential energies of each character. The truth-seeking Alexey waxes poetic; the General bloviates, often in coarsely clipped grunts; and Babulenska speaks plainly but lapses into patter song embellished by the occasional rueful reminiscence.

Alexey's motif bears the label 'Allegro passionato' on its first appearance in Act I. He speaks of his love for Polina yet knows he is somehow fated to be crushed beneath the roulette wheel, which Prokofiev sets spinning atop Alexey's tune. The game is on: the motif repeats, but the arching line becomes balloon-popping barbed wire. The roulette ostinato keeps bouncing along the top, up and down by fifths and seconds. Alexey then voices the motif of doomed love. He's willing to take a risk for Polina, but doing so torments him because he doesn't get the right signal back, pester her as he might.

Alexey expresses his fears and longings in a passage that moves through three stylistic, 'intonational' layers. Boasting becomes melancholia and sarcasm in a wrap-around sequence. The orchestral accompaniment provides a three-ring circus of effects: plodding chords for his reference to life's banal routines; a macabre, funereal string line when he mentions death; and a mock fanfare when he speaks of a career in the private sector. It comes together as an existential philosophy. You can do that if you like, it's a safe bet, but in the casino of life's possibilities don't forget that the house always wins.

Polina is simultaneously compact and dense in her modes of expression, singing a motif that combines coquettishness with sarcasm. There are poignant moments in her presentation, suggesting, at the furthest remove, a damaged spirit: muted strings, broad sweeps of a fifth with a semitone and augmented second tucked inside. The romance is undercut, however, with downward cascades of woodwinds punctuated by brass glissandi.

The General's motif is a thick(-headed) cadential gesture. His sforzando bloviations are underscored with flatulent lower brasses and string basses. The General is aligned with Germans, and Alexey defines himself as Tatar, ascending to that spiritual plane that looks down upon the insect-like mercantile class, cosy in their nests, working year and year, generation after generation, at 'the respectable firm of Hoppe & Co'.

Babulenska looks down upon the General as well. She's assigned a cluster of motifs, one brashly metallic (when she repeats Alexey's name), another sentimental and saccharine (when she's conversing with Polina), and a third directed at the General and his futile hope that she'll pop off and leave him her wealth. But dead or alive, she'll never give him her money. If that's a tragedy there's nothing moral, or profound about it. It's just the slot the ball found.

Alexey's declaration of love to Polina is bizarre:

I do not have a single human thought in my head. Everything has stopped inside me. You can see why. I do not even know what is happening in the world, how things are in Russia. I only see you everywhere, and to everything else I am indifferent. Imagine, I do not even know whether you are beautiful or not, even, whether your face is pretty. Your heart must certainly be wicked, and your mind must be ignoble for sure.

When Alexey admits he doesn't know what's happening in Russia, one of the opera's rare tunes is heard in the orchestra. Scholars nicknamed it the 'theme of Russia', noting supposedly 'Russian' musical elements. This complex of sounds supplies a feeling – of calm and comfort and grandma's house. Indeed, when grandma, Babulenska, informs the others that she's leaving, 'I'm going off to build a church' in Act III, the 'theme of Russia' receives luxuriant treatment. She's happy to go back and atone for her sins. Jagged vocal lines become smooth arches as Babulenska quotes Alexey's and Polina's tunelets, building the passage into a rhapsodic yearning for youth, comfort and a safe port of call, for all the things that all the characters have forsaken.

In the 1930s, Prokofiev himself went back to grandma's house, Russia, having bet that he would have a better career as an opera composer there than in the West. He lost the bet: *The Gambler* wasn't performed in Russia during his lifetime. It was anathema to the ideological certainty demanded of Soviet opera. Far from presenting a truth, it is filled with irrational sounds that embrace rather than renounce existence – the whole of it, not just facts, causes and effects, but the contingent and unforeseen.

Simon Morrison is Professor of Music and Slavic Languages at Princeton University. He is the author, most recently, of *Tchaikovsky's Empire: A New Life of Russia's Greatest Composer*. His history of Moscow is forthcoming from Knopf in 2025.

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell.

Olga Rozanova, *Suprematism*, 1916



Sergej Prokofjew (1891–1953)

THE GAMBLER

Opera in four acts op. 24 (1915–1917/1927–8, premiered in 1929)

Libretto by Sergey Prokofiev after the novel by Fyodor Dostoyevsky

English version by Peter Sellars for the Salzburg Festival 2024

The General
Polina
Alexey Ivanovich
Babulenska
The Marquis
Mr Astley
Blanche
Prince Nilsky
Baron Würmerhelm
Potapych

In the roulette scene

Director
First Croupier
Second Croupier
Fat Englishman
Tall Englishman
Gaudy Lady
Pale Lady
So-so Lady
Revered Lady
Doubtful Old Lady
Passionate Gambler
Sickly Gambler
Hump-backed Gambler
Unsuccessful Gambler
Old Gambler
Six Gamblers

Silent roles

Baroness Würmerhelm
Marfa

ACT ONE

ALEXEY

What words can I find to tell Polina?

POLINA

You did what I asked?

ALEXEY

I have.

POLINA

You pawned my diamonds?

ALEXEY

Done.

POLINA

You went to the casino?

ALEXEY

Yes.

POLINA

You played roulette?

ALEXEY

I did.

POLINA

Well? Why don't you say something?

ALEXEY

I lost everything.

BLANCHE

An e-mail!

GENERAL

An e-mail!

BLANCHE

Interesting?

MARQUIS

Oh, grandma...

GENERAL

Poor grandmother is not doing well. It will be a blessing if God gives her another twenty-four hours.

BLANCHE

General, you are fascinating today!

GENERAL

No, I am not!

BLANCHE

Your complexion is so red!

GENERAL

You flatter me. You never give me compliments.

MARQUIS

Let's send another e-mail. Perhaps she's already dead.

GENERAL

Your advice is always on point.

BLANCHE

Does losing six thousand make you sad?

GENERAL

SI-SIX THOUSAND?

BLANCHE

This morning.

GENERAL

Was it your money?

ALEXEY

It was my money.

GENERAL

But where would you get money?

ALEXEY

You pay me to tutor your children. I started with five or six lucky bets. That's six thousand. I lost the next two rounds. And hey! I was back to nothing.

MARQUIS

You must learn to be conservative.

BLANCHE

You must not play roulette.

MARQUIS

You must earn money the proper way.

ALEXEY
And who does that here?

MARQUIS
What do you mean, here?

ALEXEY
Slick DADDY, obedient family, stork on the roof, flowers in front of the house. EVERYONE works like a SLAVE to accumulate MONEY. MONEY, MONEY, MONEY!

GENERAL
Exactly.

ALEXEY
The daughter will NEVER MARRY because Daddy STOLE her dowry! He SOLD his youngest SON into SLAVERY and added the MONEY to his available CAPITAL!

GENERAL
But, but... You...

ALEXEY
That's the TRUTH, and I have PROOF! Finally, there is enough MONEY for DADDY to REMARRY! DADDY gives HIMSELF a tearful BLESSING, makes a speech, hands over his savings, and DIES! And on and on it goes! And after six generations Hoppe & Co. is A PROFITABLE COMPANY! No, that is OFFENSIVE to my TARTAR nature.

MARQUIS
Tartar... c'est ça.

GENERAL
I don't know whether you're right or wrong, but I do know that you are RUDE and insensitive. You are SMART but you are forgetting your place.

MARQUIS
Let's go send the e-mail, General.

BLANCHE
It won't wait!

GENERAL
OHHHHH, YES!

ASTLEY
I liked what you said. You're sharp. You've got something special. Why don't you call me one of these days? Drop by and we can smoke a cigar.

ALEXEY
Splendid! That would be wonderful. Isn't this grandmother business comical and disgusting? E-mail after e-mail: is she DEAD yet, or just about to DROP?

POLINA
Was losing all my money fun for you?

ALEXEY
Why did you give it to me to lose? I told you I can't play for other people, especially not you. Losing money depresses you? Why did you risk it?

POLINA
What's the point of these questions?

ALEXEY
You promised to explain it to me.

POLINA
I have a debt to repay.

ALEXEY
A big debt. To the Marquis?

POLINA
Is this an interrogation? You are so harsh today.

ALEXEY
When I know I am playing only for myself, I know I am going to win. When I win, you can have anything you want from me.

POLINA
From you?

ALEXEY
Don't be so mean. I am your slave. Your slave can neither shame nor hurt you.

POLINA
More trash! I can't stand your stupid slavery theory.

ALEXEY
I have to win. I must win. It's my only way out.

POLINA
You are so sure, you sound like an activist. Why do you need money?

ALEXEY
Money is everything. You might finally stop seeing me as a slave.

POLINA
I thought slavery was pleasure for you.

ALEXEY
Oh, that's what you thought? It's nice to be naïve. Slavery is a pleasure when I serve you: deep humiliation and exquisite annihilation. But maybe I also want to taste other pleasures. Maybe, with you watching, I would passionately love to grab the Marquis by his nose.

MARQUIS
Our little schoolmaster!

POLINA
By the nose?

ALEXEY
I don't have a single human thought in my head. Everything stopped inside me. You can see it. I don't even know what's happening in the world, what's going on in Russia. Everywhere I only see you, and I don't care about anything else. I don't even know whether you are beautiful or not, or if you have a pretty face. Your heart must be evil, and your mind must be pretty warped.

POLINA
Maybe because you tried to buy me with money, and you never believed that my heart was noble.

ALEXEY
No, that's not true.

ALEXEY
I told you, it's difficult for me to express. You overwhelm me. In my little mouse-hole I dream of the rustle of your dress, and I want to bite my hands. You know I'm going to kill you one day? I will never stop loving you, I am not jealous. I just want to eat you alive. You're laughing at me?

POLINA
I'm not laughing. I order you to be silent.

ALEXEY
It's dangerous for us to walk together. I want to smash you on the pavement. I want to hit you, mutilate you, strangle you.

POLINA
Be silent!

ALEXEY
You make me wild. I love you more every day, but you're completely impossible. You remember? On the mountain, I whispered, 'Say one word and I'll leap into the abyss.' If you'd said the word to me that day, I would have hurled myself off the cliff. You never believed me, did you?

POLINA
Why should I want you to jump off a cliff? That seems totally useless.

ALEXEY
Great! Now I'm 'useless'. You want to crush me under your foot. I see right through you. You're walking on thin ice.

POLINA
Now you're walking on thin ice. What if my step-father heard you?

GENERAL
I'm truly grateful to you. I'm sincerely grateful.

MARQUIS

I'm happy I can help you once again. Here is the document, just a formality. Sign here.

GENERAL

I was just going to remind you. ... It says ten? But you gave me...

MARQUIS

Five.

GENERAL

(to Alexey:) By the way, my friend, here's a thousand note. Go change it at the cashier. But DO NOT pay the bill.

(to Marquis:) I am your servant, I'll go prepare the next document.

POLINA

If I told you to kill that man, would you do it?

ALEXEY

The Marquis?

POLINA

Whoever I want. I want to know how serious you were a minute ago.

ALEXEY

Can you tell me what's going on?

POLINA

Answer my question.

ALEXEY

Yes, I'll kill anyone you want me to kill. Would you actually order me to kill someone?

POLINA

You think I'm going to spare you? I will give the order, and then step aside. Would you be able to go through with it? You see that ridiculous woman? That's Baroness Würmerhelm. Why is she looking at us that way? Go. Walk right up to her. Take off your hat. Say something in French.

ALEXEY

Why?

POLINA

You swore you would jump off a cliff. You swore you would kill, if I ordered it. Instead of all these tragedies, I just want to laugh. Go! I want to see the Baron smash you with his walking stick.

ALEXEY

Are you challenging me?

POLINA

Of course I'm challenging you. Go!

ALEXEY

I'm sorry, why do you need to see me walk over and hurt a woman?

POLINA

Once again it's clear you are all just talk. And yes, why should you hurt a woman? Before you even open your mouth the Baron will break his stick on your head.

ALEXEY

Madame la Baronne, I have... yes... I have the honor of being your slave. Jawohl!

BARON

Sind Sie rasend?

ALEXEY

Jawohl!

ACT TWO**GENERAL**

My dear sir, what the hell are you doing?

ALEXEY

You are probably referring to my encounter with this German?

GENERAL

With THIS German? THIS GERMAN is Baron Würmerhelm and a VERY IMPORTANT person. You are terrorizing him and the Baroness.

ALEXEY

Not really.

GENERAL

You terrify them.

ALEXEY

I don't think so.

GENERAL

You are provoking an international crisis.

ALEXEY

Perhaps you exaggerate. That disgusting 'Jawohl' was still ringing in my ears from my trip to Berlin. When I met them on the path, 'Jawohl' just popped into my mind. I don't know why, but I just had to say it several times.

GENERAL

Are you making fun of me? Marquis, he is provoking global chaos.

ALEXEY

Maybe not. What I did was definitely disturbing, perhaps stupid, but necessary. I am outraged, impatient, and maybe I'm losing my mind. I often find myself wanting to sneak up and murder the Marquis.

MARQUIS

What?

ALEXEY

But that might make him uncomfortable. It looks like I have the symptoms of a mental illness. I don't know whether the Baroness will recognize this when I go to her to apologize.

GENERAL

Enough, sir! Enough. You will not be apologizing to the Baroness. You will not! She would find your apology humiliating.

ALEXEY

General!

GENERAL

Totally humiliating. I was forced to apologize to the Baron. I gave him my

word that as of today you will no longer remain my employee. Goodbye. I have had nothing from you but trouble and insolence. I have the honor of remaining your humble servant.

ALEXEY

General, we can't let it end like this. How dare you take the liberty of addressing the Baron on my behalf? I am not your son, you are not my guardian. I am 25 years old, a university graduate, completely bourgeois, and a total stranger to you. Only a life-time of respect for you prevents me from demanding satisfaction this minute as your presumptuous and servile response to the Baron deprives me of my rights.

GENERAL

Marquis, you hear that? He may have threatened to kill me.

ALEXEY

There is no way I will drop this incident with the Baron. Tomorrow, I will demand a formal explanation. Why did he address a third party instead of me?

GENERAL

What are you doing to me? Don't you dare. Don't you dare. I swear, by my status in the business community, and the social standing of the Baron... To put it bluntly: you are under arrest. You will no longer remain a threat to public safety.

ALEXEY

General, I cannot be arrested for riotous conduct. There was no riot.

GENERAL

For the love of God, Alexey Ivanovich, drop these reckless plans. More safety violations! Lawlessness! Look, Alexey Ivanovich, I am in a very delicate and sensitive situation here.

ALEXEY

Stop worrying.

GENERAL

Dear Alexey, I've known you since you were a baby.

ALEXEY

Everything will be fine.

GENERAL

Marquis, what recourse do we have? He is really going to do something stupid. There will be a public uproar. That uproar will be bad for you too.

MARQUIS

As a favour, I'll try to exert some influence, or find someone who can influence this jerk. But we do have another situation, General, a matter of the last IOU you gave me.

GENERAL

Dear Marquis, just as soon as circumstances permit...

ALEXEY

I am not trying to antagonize the General. Polina treated me with such casual contempt. She set me up to launch this provocation. I thought if I could provoke her enough, she would be the one to ask me to stop. Oh, Mr Astley, you are the one person I need to see.

ASTLEY

And you are the one person I need to see. How are things after your action with the Baron?

ALEXEY

Does everyone already know about that?

ASTLEY

No, not everyone. Perhaps not everyone needs to know about such activities. What's next? I like you. That's why I've come to see you.

ALEXEY

You are a real friend, Mr Astley! I really need your perspective. When I threatened to go to the Baron myself, why did the General panic? He told me he had

'a delicate and sensitive situation'.
'A delicate and sensitive situation.'
Isn't that strange?

ASTLEY

The strange situation is the General's fiancée.

ALEXEY

The General's fiancée?

ASTLEY

I am sure it's no secret to you.

ALEXEY

Blanche?

ASTLEY

Blanche. She was already here, two years ago, with some Italian prince. One day she found herself without the prince.

BLANCHE

Mr Astley! Where has the General got to?

ASTLEY

He went into the hotel.

BLANCHE

You haven't seen him?

ASTLEY

He went into the hotel.

BLANCHE

Merci.

ASTLEY

She found herself without the prince. Then, in the casino, she found herself Baron Würmerhelm adjacent. She turned to the Baron with her familiar smile and asked him to place ten on red for her. The Baroness complained and had her removed from the casino by police.

ALEXEY

No way!

BLANCHE

Mr Astley! I couldn't find the General there.

ASTLEY

But he went into the hotel.

BLANCHE

I couldn't...

ASTLEY

But he went into the hotel.

BLANCHE

Merci. Oh, there he is... General!

ASTLEY

She was removed from the casino. Two years later, she is back as Mademoiselle Blanche, and she is trying to become the General's wife. Until the wedding, she doesn't dare to attract the Baroness's attention.

ALEXEY

Because this time she'll be removed from the hotel and deported.

ASTLEY

Precisely.

ALEXEY

But Polina has been seen everywhere, in the park, in society, arm in arm with this Blanche? Really?

ASTLEY

Blanche is the General's fiancée. When his grandmother dies in Moscow, he'll inherit her money. Then the General can marry Blanche, and our Marquis gets his money back. That's the only reason he lies in wait here.

ALEXEY

The only reason? Is that what you think? No, the vile Marquis is waiting for that inheritance, because POLINA will finally receive her dowry! And watch: when POLINA gets her money, she will throw herself ON THE MARQUIS' NECK. ON HIS NECK! Do you understand? On this sick vulture's NECK! With Polina, it's TOTAL LOVE, TOTAL PASSION. Look at Polina, look at her. She is lost in her thoughts. She is living with an ancient curse, wearing a

strange, dark fate. She hungers for the horror of life, for the unbearable...

MARQUIS

I've come on business.

ASTLEY

Goodbye.

MARQUIS

The General sent me to ask you to abandon your campaign. It was cute, of course, but now the General wants me to talk to you like an adult, not a child.

ALEXEY

Admit it. The General sent you here to sniff out what I'll do next.

MARQUIS

God damn it! All of this affects the General. It is our right to be interested. This is all part of a dark plan to discredit and undermine the General. On behalf of the family that took you in, that loved you and has treasured you...

ALEXEY

Excuse me, I was fired.

MARQUIS

You were fired?

ALEXEY

Yes I was. You were there.

MARQUIS

Good. Lovely. Lovely. If that is the case... Heartfelt entreaties cannot influence you. Fine. Excellent. Personal appeals carry no influence. We must put stronger measures on the table. There are authorities here. You will be arrested and sent away today. You are a devil. A punk like you wants to fight a duel. And with whom? An official, almost. A Baron. And do you think that the Baron will not simply order security to throw you out?

ALEXEY

But I would never go myself. Mr Astley will go on my behalf, and the Baron will receive

him. Mr Astley is the nephew of a lord, a real lord, everyone knows that. And what's more, this lord is here now. The Baron wouldn't dream of not receiving him.

MARQUIS

You are enjoying turning this into a real saga. This is all amusing, witty, even. So to play my big card: I have come to hand you a message from a certain woman. Read it, and then reply.

ALEXEY

Polina? 'You were angry, and started playing like a child. Stop it. I beg you. And if I must, I order you.'

MARQUIS

Even his lips have turned pale.

ALEXEY

Ok... say that... that... Mademoiselle... Mademoiselle... should put her mind at rest... should be calm... Instead of wasting my time with meaningless politics, you might have started with this message.

MARQUIS

I wanted... in general... I had no idea what was in the letter.

ALEXEY

I get it: you extracted this from her, but only allowed to use it as a last resort. Am I right?

MARQUIS

Peut-être.

ALEXEY

I will get even with you. I will win... little Marquis... blood-sucker! What power does he have over Polina, that she obediently dictated orders to me?

BLANCHE

Marquis!

MARQUIS

I need to see the General. Where is he?

BLANCHE

General. Come quickly.

GENERAL

Dear Marquis, you are a friend and our benefactor.

MARQUIS

I have been working for you every damn minute.

GENERAL

Well, did you slap around that spoiled brat?

MARQUIS

Ha-ha!

GENERAL

Really, you did?

BLANCHE

La-la! The Marquis is a diplomat. I always said so.

GENERAL

I am so...

MARQUIS

We have to move, General!

GENERAL

I am truly so grateful to you.

MARQUIS

Where is the confirmation from Moscow?

BLANCHE

Grandma!

GENERAL

This morning I was counting the days on my fingers. My friends, we will have the e-mail today. Tonight.

BLANCHE

She'll be dead.

GENERAL

Completely dead.

MARQUIS

Bravo!

BLANCHE

Bravo!

BABULENKA

Alexey Ivanovich!

GENERAL

A suffering soul makes it to the exit door.

BABULENKA

Alexey Ivanovich! Alexey Ivanovich! Darling, why are you just standing there with your eyes popping out? Won't you kiss me? Maybe you don't recognize me any more? Look, Potapych, he doesn't recognize me. They think I'm dead. They already buried me. Believe me, I know the whole story.

GENERAL

Ba-bu-bu-bu-bu-lenka, Babulenska... how, how, how did you, you, could you get, get here?

BABULENKA

What are railways for? You decided that grandmother dropped dead and left you her money? Well, I picked myself up out of my wheel chair, and here I am. So this is the Marquis?

MARQUIS

Oui, madame, et croyez-moi, je suis charmé. C'est un miracle! Un vrai miracle!

BABULENKA

Oh really, charmé? I know you love to spread poison. I don't trust you even this much. Who in the world is this?

ALEXEY

Mademoiselle Blanche.

BABULENKA

So life-like! Bonjour!

BLANCHE

Bonjour, Madame.

BABULENKA

Deeply affected, hyper-tense, distracted eyes. Maybe she's a bird, but no, she's an actress! I'm staying on the floor below. Are you happy, or not happy?

GENERAL

Grandma, believe my most sincere feelings. Your illness alarmed us.

BABULENKA

Liar! It's all lies!

GENERAL

We were receiving frightening e-mails.

BABULENKA

More lies!

MARQUIS

We will try to make your vacation as joyous...

GENERAL

We will try to make your vacation as joyous...

BABULENKA

Shut up! Your head and your heart were always empty. I will live my own life. Hello, Praskovya. What are you doing here?

POLINA

Dear grandma, was your journey long?

BABULENKA

She's the only one to ask a real question. Not just, 'Ah!' and 'Oh!' I was lying there while they tried to cure me.

MARQUIS

The sick bitch is in her second childhood.

BABULENKA

Finally I got rid of the doctors and called the priest.

BLANCHE

Your e-mails were fake. She'll live to be a hundred.

BABULENKA

He healed an old woman using straw.

MARQUIS

We better save ourselves. Let's talk later.

BABULENKA

Well, he cured me.

MARQUIS

Friends: patience, attention and love for grandma.

BABULENKA

On the third day, in a deep sweat, I got up.

GENERAL

Oh, Grandma.

BABULENKA

I brought Marfa, my maid, dear Potapych, Fyodor the cleaner, and the other Fyodor. That meant an extra wagon, porters everywhere...

GENERAL

Grandma...

BABULENKA

You must be burnt out on roulette. Broke again.

GENERAL

On roulette? Me? Do you know who I am?

BABULENKA

You lie! They probably can't drag you away from the table.

GENERAL

Do you know who I am?

BABULENKA

I know who you are! You were never a General. You were a colonel when you retired. Now I need to take a look at this roulette. Today. Who is the weird man in glasses?

POLINA

Prince Nilsky, grandma.

BABULENKA

Oh, a Russian. I thought he couldn't understand. Perhaps he didn't hear. Turn around! Are you wearing a hair piece?

POLINA

That's my real hair, grandma.

BABULENKA

Yes. Yes. You are genuinely pretty. I could love you, Polina. You are a good girl. You are better than the rest of them. But you have a difficult character. But then, I too have... a difficult character. So, show me the roulette. I want to see everything. Will you let me steal Alexey Ivanovich?

GENERAL

Whatever you want. But I'm also available, and so is Polina, the Marquis and Blanche...

MARQUIS

With pleasure...

BABULENKA

You are a joke, my dear! Take me to my room. I'll have a rest and then go see this roulette. I AM NOT GIVING YOU ANY DAMN MONEY!!

ACT THREE**GENERAL**

The old bitch just keeps on playing. She PLAYS and PLAYS. She's gambled away 15,000! 15,000! And still she plays. And bets. And bets on zero every damn time. Her brain is leaking! Grandmother sent EVERYONE away: me, the Marquis, and even Blanche. Blanche! How can ANYONE send Blanche away? For some reason, the ONLY person grandmother wants near her is this schoolboy Alexey. The old slut! As an honest MAN it is my duty to SILENCE her. Then she grabs her crutch. 'I'm not giving you any damn money.' And my debts? And Blanche? Glamorous Blanche, adorable Blanche! What is it?

MARQUIS

Now the old bag is changing securities. She just flushed another FORTY THOUSAND down the toilet!

GENERAL

FORTY?

MARQUIS

FORTY!

GENERAL

CALL THE POLICE!

MARQUIS

What for?

GENERAL

To appoint a LEGAL GUARDIAN! The old bitch has turned into a child.

MARQUIS

That will not work.

GENERAL

She's gambling like a child, LOSING EVERYTHING.

MARQUIS

That is beyond the competence of the police.

GENERAL

LOCK HER UP!

MARQUIS

Don't be stupid.

GENERAL

Off she goes to the PSYCHO WARD!

MARQUIS

You are raving.

GENERAL

The CRAZY BITCH has to be chained up.

MARQUIS

YOU should be chained up.

GENERAL

Blanche, Blanche, Blanche!

BLANCHE

So much for your inheritance.

GENERAL

My turtle dove!

BLANCHE

All gone with a spin of the wheel.

GENERAL

Little dove, be calm.

BLANCHE

And your rotten little grandmother? Barely breathing, almost dead...

GENERAL

Don't be angry, have faith.

BLANCHE

And you? Ha ha! You are a dirty old man.

GENERAL

This is a time for compassion!

BLANCHE

You are in so much trouble! Can't you stop her?

GENERAL

I'm trying.

BLANCHE

You told us how she loves you.

GENERAL

Deep down she really loves me.

BLANCHE

Chasing you away with a crutch!

GENERAL

That's family!

BLANCHE

A real stick, with a rubber tip and a hook.

GENERAL

Look into your heart, dear angel! Something beautiful is waiting for us.

MARQUIS

Shut up! Romance comes later. Persuade HIM. Maybe he can influence her.

GENERAL

Alexey Ivanovich! Alexey Ivanovich!

ALEXEY

General?

GENERAL

Alexey Ivanovich! Permit me to say it is strange, SHOCKING and STRANGE... The way you have BEHAVED towards my FAMILY...

MARQUIS

NOT LIKE THAT!

BLANCHE

NOT LIKE THAT!

MARQUIS

My friend, what our beloved General is trying to say to you... We are warning you... or rather, asking you, please don't destroy him. Yes, don't destroy him!

ALEXEY

But how?

MARQUIS

Have pity on this man. Take charge of this poor crazy old woman before she gambles everything away to fluff. You've seen the disaster when she plays. She plays compulsively, loses badly. Then out of sheer stubborn malice she won't leave the table.

GENERAL

She gambles it all away.

MARQUIS

She gambles it all away.

GENERAL

And then... YOU WILL DESTROY ALL OF US! I can tell you frankly, my affairs are in tatters. Utterly in tatters! Here is a small IOU... Alexey Ivanovich, save us, dear man!

ALEXEY

But how exactly, General?

GENERAL

Say no to her! Stop helping her!

ALEXEY

But she will find someone else.

MARQUIS

Don't say that!

BLANCHE

Don't say that!

MARQUIS

No, do not leave her! Appeal to her conscience. Persuade her. Distract her. And finally, don't let her lose so much.

ALEXEY

Shouldn't you be doing this yourself, Marquis?

BLANCHE

Oh, dear monsieur Alexey, please be so good!

GENERAL

Alexey Ivanovich, I beg you.

MARQUIS

We beg you.

GENERAL

The Russian soul shines from the depths of our hearts. Blanche and I...

BLANCHE

Monsieur Alexey!

PRINCE NILSKY

They say the old woman has lost 100,000! Others say it's five million!

MARQUIS

Did he have a stroke?

BLANCHE

A stroke?

PRINCE NILSKY

A stroke.

GENERAL

LET'S GO NOW!!

BLANCHE

My dear Prince!

ALEXEY

Yes, the final chapter is approaching. What a disaster! What will happen to these people? It is strange. I am far away in a strange place, without a job, without income. Without hopes, without plans. And I am not worried about it. If it were not for Polina, I could look at this comedy and laugh. But Polina... Polina... If I could be in her presence, her aura, in her radiance, forever. Polina, Polina!

POLINA

Why are you shouting my name?

ALEXEY

So where is the Marquis?

POLINA

Why do you want the Marquis?

ALEXEY

He always accompanied you. Why do I not see him now?

POLINA

Because he's a prick.

ALEXEY

Polina. So it is the final chapter for you too. Your life is changing. Let me ask you one last time. Polina, please answer me, do you need my help, my life, or not? If you need me, even for, even for anything, then...

POLINA

Don't move. Stop there. Thank you. Grandma...

BABULENKA

Hello, Alexey Ivanovich. Forgive an old woman for disturbing you once again. My dear, I have nothing left. I cannot stay

here another minute. There is a train at 9:48. I already sent for your Englishman. Astley, something like that? I need to ask him for 5,000 for the journey. Please convince him, so he won't refuse me. I am still rich back there. I own three villages and two residences. Praskovya, leave all this. Come with me. You know my Moscow house is a palace. I'll furnish a whole floor for you. If you still don't like my character, you don't even have to come down and see me. Will you come live with me, or not?

POLINA

Grandma, I'm grateful to you, believe me. Of course I will come to visit. Right now there are many reasons. Important reasons. I can't come with you.

BABULENKA

Polina, be careful! Your little Marquis will do you no good.

ALEXEY

Everybody knows.

BABULENKA

Well, goodbye. Don't be too hard on a silly old idiot. Now I will build a church.

GENERAL

No! No! No! She's bringing shame to the family. The old mushroom is dishonoring Russia in front of Germans! She... she... She'll lose everything. What are you standing here for?

POTAPYCH

You cannot continue, sir.

GENERAL

Have you lost your mind?

POTAPYCH

You cannot continue at this time.

GENERAL

How dare you talk to me?

POTAPYCH

You cannot continue, sir. I am telling you.
You cannot continue, sir.

GENERAL

Idiot! And Blanche? The night before our wedding, and she's arm in arm with this Prince. She won't look at me. Then she yells at me. Her delicious mouth, suddenly filled with disgusting words. The broken old bitch! She gambled away my entire inheritance. We have authorities in Russia. We have institutions in our empire. Yes, my dear sir, perhaps you have not heard this before? Well, let me be so kind as to inform you, good sir! At home we put women like that on the rack! ON THE RACK! ON THE RACK, SIR! Why are you standing here?

POTAPYCH

You cannot continue, sir.

GENERAL

What?

POTAPYCH

I cannot let you continue, sir.

GENERAL

You're drunk!

POTAPYCH

My former employer, sir.

GENERAL

Get out of here!

POTAPYCH

I'm sorry, sir. My former employer.
She is tired. You cannot continue.

GENERAL

You make me sick!

POTAPYCH

I'm sorry, sir. You will not be allowed to continue.

GENERAL

So what shall I do, tell me, Blanche!
Blanche? You're going off with that prince, that little fag with glasses. Such INGRATITUDE! Ingratitude! INGRAT... INGRAT... ITUDE!!

ACT FOUR**ALEXEY**

I took Grandma to the station. The old woman went to Moscow alone. And the General... Polina?

POLINA

What? What?

ALEXEY

What? You, here in my room?

POLINA

When I come to you, I bring my whole being.

ALEXEY

Polina!

POLINA

You will see. Light a candle. Read it.

ALEXEY

This is the Marquis!

POLINA

Yes, the Marquis.

ALEXEY

'Unpleasant circumstances force me to leave abruptly. Shattering whatever private hopes I held.' Private hopes?

POLINA

Keep reading.

ALEXEY

'Bankrupted by General's debts. Directed Petersburg banks to liquidate General's mortgaged properties and transfer cash to my account.' That's our friend!

POLINA

'Knowing, however...'

ALEXEY

'Knowing, however, that the General stole your money too, I'm holding back 50,000 for you. This should allow you to scrape back some dignity as well as recoup money you lost. I hope that in my actions you will recognize that I remain, at the very least, an honorable man.' The bastard! The bastard!

POLINA

Understand he was a very different man once, completely different. But now! Now... It would be a real pleasure for me to fling every damned dollar in his face.

ALEXEY

Yes! Let's text right back to our Marquis!

POLINA

No. I can't do that.

ALEXEY

Where can we find the money to throw in his face? Grandma. I know she'll give it to you. She loves you.

POLINA

No, I can't go to her. I am not going to ask forgiveness from anyone.

ALEXEY

But you have to answer that little prick. We have to return his dirty money. Where can I get money? Listen... Mr Astley?

POLINA

Are you telling me to leave you and go back to Mr Astley?

ALEXEY

Polina! Can I believe it? You're here with me, Polina, just me, Polina, with your whole being. No! Yes! One thought! No, it's fate. Wait here! Give me a minute! I have a thought! I'll be right back... You will see... Wait here, stop, wait here!

FIRST CROUPIER

LES JEUX SONT FAITS!

ALEXEY

RED!

PASSIONATE GAMBLER

On 27!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

Everything on black!

SICKLY GAMBLER

Me too!

OLD GAMBLER

Deuxième douzaine!

FIRST CROUPIER

RIEN NE VA PLUS! ... Dix-neuf!

ALEXEY

RED!

OLD GAMBLER

I'll triple!

SICKLY GAMBLER

50 to me!

THIRD GAMBLER

1 to me!

SO-SO LADY

I'll pass.

FIRST CROUPIER

MESSIEURS, FAITES VOS JEUX!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

On odd!

ALEXEY

EVERYTHING ON RED AGAIN!

PASSIONATE GAMBLER

Now a run on RED?

SO-SO LADY

I don't think so!

FIRST GAMBLER

I don't think so!

FAT ENGLISHMAN

Look, what a crazy picture!

TALL ENGLISHMAN

INSANE!

FIRST CROUPIER

LES JEUX SONT FAITS!

FAT ENGLISHMAN

These are the kind of people WHO LOSE!

TALL ENGLISHMAN

OH, YES!

SO-SO LADY

50 on odd!

FIRST CROUPIER

RIEN NE VA PLUS!

FAT ENGLISHMAN

THEN THEY SHOOT THEMSELVES!

TALL ENGLISHMAN

OH, YES!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

I'm unlucky!

PASSIONATE GAMBLER

The opposite!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

But I should have...

PASSIONATE GAMBLER

Shut up!

OLD GAMBLER

Look!

FIRST CROUPIER

Seize.

ALEXEY

RED! I knew the universe would be on my side tonight! My happiness lives in the heart of this roulette wheel! EVERYTHING,

EVERYTHING on the 1st douzaine! 3 times!

The table will pay THREE TIMES as much!

HUMP-BACKED GAMBLER

Madame, you've STOLEN my bet!

DOUBTFUL OLD LADY

I PLACED IT myself.

HUMP-BACKED GAMBLER

My 4!

DOUBTFUL OLD LADY

No, mine!

HUMP-BACKED GAMBLER

MINE!

DOUBTFUL OLD LADY

MINE!

HUMP-BACKED GAMBLER

I bet on 16!

DOUBTFUL OLD LADY

I'M ON 16!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

I SAW IT!

DOUBTFUL OLD LADY

No, you saw NOTHING!

OLD GAMBLER

On 16, I SAW IT!

DOUBTFUL OLD LADY

CROUPIER!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

This is INTOLERABLE!

SICKLY GAMBLER

Like being MUGGED in a DARK ALLEY!

FIRST CROUPIER

MESSIEURS, FAITES VOS JEUX!

HUMP-BACKED GAMBLER

25 across!

SO-SO LADY

On the middle 12!

FIRST GAMBLER

100 on odd!

FIFTH GAMBLER

100 on black!

THIRD GAMBLER

Me too!

FIRST CROUPIER

LES JEUX SONT FAITS!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

What was the croupier THINKING?

REVERED LADY

Such PEOPLE should be REMOVED!

SICKLY GAMBLER

DIRTY BUSINESS!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

Just imagine, 4!

SICKLY GAMBLER

Multiplied by 36!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

A TRAVESTY!

REVERED LADY

A CRIME!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

I bet on 0!

FAT ENGLISHMAN

Our percentage of CRIMINALS at home in MANCHESTER is LOWER!

TALL ENGLISHMAN

SIGNIFICANTLY LOWER!

FIRST CROUPIER

RIEN NE VA PLUS!... Dix.

ALEXEY

The douzaine!

PASSIONATE GAMBLER

The 1st douzaine!

ALEXEY

I WON! One stroke of luck after another. I'm the WINNER!!

OLD GAMBLER

He is lucky!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

Should I bet like him?

PASSIONATE GAMBLER

Follow his bets!

FIRST CROUPIER

LES JEUX SONT FAITS!

ALEXEY

I'll leave this, but that goes on the middle 12.

PASSIONATE GAMBLER

Where he places his bets!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

On the middle 12!

FIRST CROUPIER

RIEN NE VA PLUS.

UNSUCCESSFUL GAMBLER

I bet too much!

PASSIONATE GAMBLER

You did it the right thing!

FIRST CROUPIER

ZÉRO!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

Horrible!

ALEXEY

WHAT IS HAPPENING? BUT I HAVE TO WIN!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

I took your advice and I lost everything! Why do I listen to you?

PASSIONATE GAMBLER
I LOST TOO!

OLD GAMBLER
On 28!

SICKLY GAMBLER
On odd!

FIRST CROUPIER
LES JEUX SONT FAITS!

ALEXEY
EVERYTHING I HAVE LEFT ON RED!

FIRST CROUPIER
RIEN NE VA PLUS!

ALEXEY
MY GOD! What have I done? I'VE BET
EVERYTHING! My WHOLE LIFE hangs on
THIS BET!

FIRST CROUPIER
Trois.

THE SIX GAMBLERS
RED! He is LUCKY!

THIRD GAMBLER
He has a SPECIAL GIFT!

FIFTH GAMBLER
A NOSE for it!

OLD GAMBLER
Some Gamblers can feel a run of luck!

THIRD GAMBLER
He feels it.

FIRST CROUPIER
LES JEUX SONT FAITS!

PASSIONATE GAMBLER
We have to bet with him all the time!

ALEXEY
I moved EVERYTHING! On the COLOR!
The DOUZAINÉ! En PLEINE!
Even the NUMBER!

OLD GAMBLER
The same color as him!

SICKLY GAMBLER
On the douzainé!

SO-SO LADY
En plein!

FIRST CROUPIER
RIEN NE VA PLUS!

PASSIONATE GAMBLER
It's going to work!

UNSUCCESSFUL GAMBLER
It won't work!

GAUDY LADY
LOOK!

FIRST CROUPIER
SEPT!

THE SIX GAMBLERS
UNBELIEVABLE! He's INSANELY lucky!
That's a LUCKY MAN! THE LUCK OF A
MANIAC!

FAT ENGLISHMAN
Let's bet like him!

TALL ENGLISHMAN
OH NO!

FAT ENGLISHMAN
As a JOKE!

TALL ENGLISHMAN
Absolutely NOT!

THE SIX GAMBLERS
Croupier? Croupier? WHAT IS
HAPPENING? What now?

FIRST CROUPIER
Monsieur has won 60,000, and therefore
we must close down the table until
tomorrow.

PASSIONATE GAMBLER
Quite right!

THE SIX GAMBLERS
Bravo! Payback time for the roulette wheel!

OLD GAMBLER
Everyone should follow this guy's example!

UNSUCCESSFUL GAMBLER
LUCK favors the BOLD!

ALEXEY
GET ME ANOTHER TABLE!

FIRST CROUPIER
This never happened to me before!
The bank is broken!

DIRECTOR
So where is he?

FIRST CROUPIER
He went to the other table!

UNSUCCESSFUL GAMBLER
HE CAN'T STOP!

PASSIONATE GAMBLER
He keeps trying his luck!

DIRECTOR
Thank God! There are always people
like him!

PALE LADY
He has lost his mind! His face is twisted!

DIRECTOR
Of course it is.

PALE LADY
He is trembling all over. There are large
beads of sweat on his forehead. Save him!
He is a martyr, save him!

FAT ENGLISHMAN
Did he lose?

PALE LADY
Not at all, he is betting on everything!

PASSIONATE GAMBLER
Everything!

PALE LADY
I said to him, leave now!

UNSUCCESSFUL GAMBLER
No, he won't leave!

PALE LADY
He is good, he is kind, but he does not
understand that happiness just teases you.

UNSUCCESSFUL GAMBLER
I know that from experience.

OLD GAMBLER
Me too.

SICKLY GAMBLER
Me too.

HUMP-BACKED GAMBLER
Me too.

THE SIX GAMBLERS
BRAVO! WHAT LUCK!

OLD GAMBLER
What's happening in there?

UNSUCCESSFUL GAMBLER
QUIET!

DIRECTOR
Can this be happening again?

SECOND CROUPIER
The bank is broken. The table is closed
until tomorrow.

OLD GAMBLER
Brilliant!

UNSUCCESSFUL GAMBLER
Bold!

PALE LADY
Did he leave?

PASSIONATE GAMBLER
He's not a person who quits.

HUMP-BACKED GAMBLER

He's trying his luck at trente et quarante.

DIRECTOR

HIS BAD LUCK!

HUMP-BACKED GAMBLER

Did you just say that?

THE SIX GAMBLERS

What's happening in there?

PASSIONATE GAMBLER

His luck is holding.

FIRST CROUPIER

Or has he lost?

PALE LADY

Speak up!

SICKLY GAMBLER

Such luck is given only to the INSANE.
He's betting everything on RED.

HUMP-BACKED GAMBLER

Damn that color! I lost my home, my life,
my family.

UNSUCCESSFUL GAMBLER

I lost everything with black. Damn
that color!

DIRECTOR

RED, BLACK... There aren't any other
colors here.

FAT ENGLISHMAN

He is quite bold.

OLD GAMBLER

Like the devil.

GAUDY LADY

No one has ever seen playing like this.

OLD GAMBLER

He keeps betting everything on RED.

GAUDY LADY

And HE WINS!

THE SIX GAMBLERS

MONSTROUS!

UNSUCCESSFUL GAMBLER

He is BREAKING THE ROULETTE WHEEL!

HUMP-BACKED GAMBLER

He is BREAKING THE ROULETTE WHEEL!

PASSIONATE GAMBLER

Does the bank have enough money?

PALE LADY

Tell us, how is he doing?

OLD GAMBLER

SHUT UP!

TALL ENGLISHMAN

It is a sad picture.

PALE LADY

I knew it!

THE SIX GAMBLERS

He's lost!

DIRECTOR

He dreamed he would be rich, and
suddenly he is awake.

FIRST CROUPIER

True!

TALL ENGLISHMAN

No, you didn't understand me.
His luck is holding.

THE SIX GAMBLERS

Well then? Spit it out!

TALL ENGLISHMAN

There is nothing left of this person.
He is a shadow now, a joke.

HUMP-BACKED GAMBLER

You damn Brit!

GAMBLERS

BRAVO! Such luck! HE WON! 200,000!

PALE LADY

GO HOME! QUIT! STOP BETTING!

PASSIONATE GAMBLER

NO! KEEP PLAYING! HE WON 200,000!

REVERED LADY, HUMP-BACKED

**GAMBLER, OLD GAMBLER AND
THE SIX GAMBLERS**
HE WON!

FIRST AND SECOND CROUPIERS

HE LOST!

DIRECTOR

NO LIE!

PASSIONATE GAMBLER

HE WON 200,000! THE BANK IS BROKEN!

FIRST AND SECOND CROUPIERS

IMPOSSIBLE!

**PASSIONATE, SICKLY AND
UNSUCCESSFUL GAMBLERS**

I SAW IT MYSELF!

ALL GAMBLERS

Lucky fellow! Lucky fellow!

PASSIONATE GAMBLER

He has taken revenge for many.

DIRECTOR

Oh, he hasn't had his revenge yet.

PASSIONATE GAMBLER

He hasn't had enough?

FIRST CROUPIER

We will see him again tomorrow.

DIRECTOR

He will never quit now. He is doomed.

VOICES

HE WON 200,000! THE BANK IS BROKEN!
The table is closed until tomorrow.
200,000! BRAVO! BRAVO! BRAVO! He has
luck! Bet with him! LES JEUX SONT FAITS!
It's RED, RED EVERY TIME! My WHOLE
LIFE hangs on this BET! INSANE LUCK!

HE BROKE THE BANKS! The table is closed
until tomorrow! He won 200,000!
INSANE LUCK!

ALEXEY

I... I... I... I... I won... I won a huge amount.
Here... that's... sixty. One table destroyed.
Here's another sixty. The other one had to
close. Ha! The roulette table was sad after
the invasion of wild Tartars!

SECOND CROUPIER

All the banks are broken.

FIRST CROUPIER

The table is closed until tomorrow.

ALEXEY

That's right! 'A remarkable incident!' –
'Oh, yes, a remarkable incident!' I forgot
to lock the door! Shouldn't I hide it in my
suitcase? Polina, here's 50,000. Take it and
throw it in his face. If you want, I can take it
myself tomorrow morning. Yes?

POLINA

I will not take your money.

ALEXEY

Polina, why?

POLINA

I cannot take something for nothing.

ALEXEY

I'm offering it as your friend. I'm offering
you my life.

POLINA

You, my friend, are paying a high price.
The Marquis' lover is not worth 50,000.

ALEXEY

Polina, how can you speak that way?

POLINA

I hate you! I hate you!

ALEXEY

Polina, what is wrong?

ALEXEY

So buy me! Buy me! You want me? Polina!

POLINA

You want to buy me?

ALEXEY

For God's sake!

POLINA

For 50,000!

ALEXEY

For God's sake...

POLINA

Like the Marquis! Like the Marquis!

ALEXEY

Stop it, Polina! Forget the past!

POLINA

Listen, so you love me? You love me?
You will love me? You wanted to fight
the Baron for me. In the park, with the
Baroness, you were so funny. You didn't
want to go near those Germans. Are we
leaving? Are we going away?

ALEXEY

We'll go tomorrow. Tomorrow.

POLINA

We can catch up with Grandma, what do
you think? Can we catch up with her in
Berlin? What will she say when she
sees us?

ALEXEY

Let her see us together, we'll stay
together now.

POLINA

Let her see us. You will no longer let me be
insulted. Because you are my faithful one,
my one true love.

ALEXEY

We will always be together. Now you are
mine, Polina!

POLINA

So, give me my 50,000.

ALEXEY

You are still obsessed with that, Polina?

POLINA

Have you changed your mind? Maybe you
regret it now?

ALEXEY

Polina, here it is.

POLINA

So is this mine, is it? Is it mine?

ALEXEY

It was always yours.

POLINA

So here you are, here you are. Here is
your money!

ALEXEY

Polina! Polina! And yet... and yet... It can't
be true. Who would even think it? RED
CAME UP TWENTY TIMES IN A ROW!





TIMUR ZANGIEV

Timur Zangiev hat sich in den letzten Jahren zu einem der aufregendsten und gefragtesten Dirigenten seiner Generation etabliert. Im Alter von nur 30 Jahren hat er bereits mehr als 50 Opernproduktionen geleitet und mit vielen internationalen Orchestern zusammengearbeitet, darunter alle bedeutenden Orchester seines Heimatlandes Russland. Mit *Der Spieler* gibt er 2024 sein Debüt bei den Salzburger Festspielen.

Engagements der Spielzeit 2024/25 führen ihn mit *Otello* an die Semperoper Dresden, mit *Roméo et Juliette* an das Opernhaus Zürich, mit *Eugen Onegin* an die Mailänder Scala und mit *Pique Dame* an die Wiener Staatsoper. Darüber hinaus wird er an der Metropolitan Opera in New York, an der Staatsoper Hamburg, beim Verdi Festival in Parma und beim Ljubljana Festival debütieren.

Höhepunkte der jüngsten Vergangenheit umfassen sein Debüt an der Bayerischen Staatsoper in München mit *Eugen Onegin*, Rimski-Korsakows *Das Märchen vom Zaren Saltan* an der Monnaie in Brüssel sowie *Pique Dame* und Prokofjews Ballett *Romeo und Julia* an der Scala.

In Konzerten dirigierte er Klangkörper wie das Rotterdams Philharmonisch Orkest, die Filarmonica della Scala und das Philharmonische Orchester Kiel. Im September 2023 leitete er das Konzert zur Saisoneroöffnung am Teatro Regio in Turin.

Timur Zangiev begann seine musikalische Laufbahn am Moskauer Stanislawski- und Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater, wo er Aufführungen von *Il barbiere di*

Siviglia, *Carmen*, *Aida*, *Tosca*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *La bohème*, *Manon*, *Orfeo ed Euridice*, *Pique Dame*, *Cimarosas Il matrimonio segreto*, *Die Liebe zu den drei Orangen*, *Chowanschtschina*, *Herzog Blaubarts Burg*, *Oedipus Rex*, *Der Freischütz*, *Médée* und *Iolanta* dirigierte. Darüber hinaus leitete er Produktionen von Rimski-Korsakows *Sadko* am Bolschoi-Theater in Moskau und von *Die Zauberflöte* am Mariinski-Theater in Sankt Petersburg.

In recent years Timur Zangiev has established himself as one of the most exciting and sought-after conductors of his generation. At the age of only 30 he has already conducted more than fifty opera productions and worked with many international orchestras, among them all the major orchestras in his home country of Russia. He makes his debut at the 2024 Salzburg Festival with *The Gambler*.

Engagements in the 2024/25 season will include *Otello* at the Semperoper Dresden, *Roméo et Juliette* at the Zurich Opera House, *Eugene Onegin* at La Scala, Milan, and *The Queen of Spades* at the Vienna State Opera. He will also make his debuts at the Metropolitan Opera in New York, the Hamburg State Opera, the Verdi Festival in Parma and the Ljubljana Festival.

Recent highlights have included his debut at the Bavarian State Opera in Munich with *Eugene Onegin*, Rimski-Korsakov's *The Tale of Tsar Saltan* at La Monnaie in Brussels and *The Queen of Spades* and Prokofiev's ballet *Romeo and Juliet* at La Scala.

In concert he has conducted ensembles such as the Rotterdam Philharmonic Orchestra, the Filarmonica della Scala and the Kiel Philharmonic Orchestra. In 2023 he conducted the season-opening concert at the Teatro Regio in Turin.

Timur Zangiev began his musical career at Moscow's Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Music Theatre, where he conducted productions of *Il barbiere di Siviglia*, *Carmen*, *Aida*, *Tosca*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *La bohème*, *Manon*, *Orfeo ed*

Euridice, *The Queen of Spades*, *Cimarosa's Il matrimonio segreto*, *The Love of Three Oranges*, *Khovanshchina*, *Bluebeard's Castle*, *Oedipus Rex*, *Der Freischütz*, *Médée* and *Iolanta*. He also conducted productions of Rimski-Korsakov's *Sadko* at the Bolshoi Theatre in Moscow and of *Die Zauberflöte* at the Mariinsky Theatre in St Petersburg.



PETER SELLARS

Peter Sellars zählt zu den innovativsten und vielseitigsten Künstlerpersönlichkeiten unserer Zeit. Seine Operninszenierungen führten ihn u. a. an die Niederländische Nationaloper in Amsterdam, die English National Opera, die Lyric Opera of Chicago, die Pariser Opéra, die San Francisco Opera und zum Festival d'Aix-en-Provence. 1992 debütierte er mit Messiaens *Saint François d'Assise* bei den Salzburger Festspielen, wohin er u. a. 1997 für *Le Grand Macabre*, 2017 für *La clemenza di Tito* und 2019 für *Idomeneo* zurückkehrte. Seine Inszenierung von Heinrich Schütz' *Musikalische Exequien* für den Los Angeles Master Chorale wurde 2023 unter dem Titel *Music to Accompany a Departure* in Salzburg gezeigt.

Mit dem Komponisten John Adams arbeitete Peter Sellars bei der Kreation zahlreicher neuer Werke zusammen, darunter *Nixon in China*, *The Death of Klinghoffer*, *El Niño*, *Doctor Atomic*, *A Flowering Tree*, *The Gospel According to the Other Mary* und *Girls of the Golden West*. In seiner Begeisterung für die Musik von Kaija Saariaho hat er einige Werke der finnischen Komponistin

inszeniert und damit zu ihrem Status im zeitgenössischen Opernrepertoire beigetragen, u. a. durch die Uraufführung von Saariahos erster Oper, *L'Amour de loin*, bei den Salzburger Festspielen 2000.

Zu Peter Sellars' jüngsten Projekten zählen *Perle Noire: Meditations for Joséphine*, ein Stück über Josephine Baker mit Musik von Tyshawn Sorey, an der Niederländischen Nationaloper, Saariahos *Adriana Mater* mit dem San Francisco Symphony Orchestra unter Esa-Pekka Salonen, Charpentiers *Médée* an der Berliner Staatsoper, *Beatrice di Tenda* an der Pariser Opéra und Schönbergs *Erwartung* mit dem San Francisco Symphony Orchestra.

Peter Sellars hat in der Vergangenheit mehrere bedeutende Kunstfestivals geleitet, darunter 1990 und 1993 das Los Angeles Festival sowie 2002 das Adelaide Festival of Arts. In Wien war er 2006 Künstlerischer Leiter von New Crowned Hope, einem einmonatigen Festival zur Feier von Mozarts 250. Geburtstag, für das er Künstler:innen unterschiedlicher kultureller Herkunft einlud, Arbeiten in den Bereichen Musik, Theater, Tanz, Film, bildende Kunst und Architektur zu schaffen. 2016 war er Musikdirektor des Ojai Music Festival in Kalifornien.

Peter Sellars ist Professor im Department of World Arts and Cultures an der University of California in Los Angeles sowie Kurator des Telluride Film Festival in Colorado und war Mentor der Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative. Er erhielt das MacArthur Fellowship, den Erasmuspreis für Verdienste um die europäische Kultur und den Gish Prize. Peter Sellars ist Mitglied der American Academy of Arts and Sciences. 2014 wurde er mit dem renommierten Polar Music Prize ausgezeichnet und von Musical America zum Künstler des Jahres gekürt. 2021 wurde ihm der EBU-IMZ Outstanding Achievement Award für seine Opern-Videoaufnahmen verliehen.

Peter Sellars is one of the most innovative and versatile artistic personalities of our time. He has staged operas at the Dutch

National Opera, the English National Opera, the Lyric Opera of Chicago, the Paris Opéra, the San Francisco Opera and the Festival d'Aix-en-Provence, among others. In 1992 he made his Salzburg Festival debut with Messiaen's *Saint François d'Assise*, returning in 1997 for *Le Grand Macabre*, in 2017 for *La clemenza di Tito* and in 2019 for *Idomeneo*. In 2023 his staging for the Los Angeles Master Chorale of Heinrich Schütz's *Musikalische Exequien* was performed in Salzburg under the title *Music to Accompany a Departure*.

Peter Sellars has collaborated on the creation of many works with composer John Adams, including *Nixon in China*, *The Death of Klinghoffer*, *El Niño*, *Doctor Atomic*, *A Flowering Tree*, *The Gospel According to the Other Mary* and *Girls of the Golden West*. A great admirer of the compositions of Kaija Saariaho, he has guided the creation of productions of her work that have expanded the field of modern opera, including the world premiere of her first opera, *L'Amour de loin*, at the 2000 Salzburg Festival.

Peter Sellars's recent productions include *Perle Noire: Meditations for Joséphine* – a piece about Josephine Baker with music by Tyshawn Sorey, staged at the Dutch National Opera, Saariaho's *Adriana Mater* with the San Francisco Symphony Orchestra under Esa-Pekka Salonen, Charpentier's *Médée* at the Berlin State Opera, *Beatrice di Tenda* at the Paris Opéra and Schoenberg's *Erwartung* with the San Francisco Symphony Orchestra.

He has led several major arts festivals, including the 1990 and 1993 Los Angeles Festivals and the 2002 Adelaide Festival of Arts. In 2006 he was artistic director of New Crowned Hope, a month-long festival in Vienna for which he invited artists from diverse cultural backgrounds to create new work in the fields of music, theatre, dance, film, the visual arts and architecture for the celebration of the 250th anniversary of Mozart's birth. He also served as music director of the 2016 Ojai Music Festival in California.

Peter Sellars is a distinguished professor in the Department of World Arts and Culture at the University of California, Los Angeles,

and a resident curator of the Telluride Film Festival in Colorado. He was a mentor for the Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative. He is the recipient of a MacArthur Fellowship, the Erasmus Prize for contributions to European culture and the Gish Prize. He is also a member of the American Academy of Arts and Sciences. In 2014 he was awarded the prestigious Polar Music Prize and named Artist of the Year by *Musical America*. In 2021, he was honoured with the EBU-IMZ Outstanding Achievement Award for his series of opera video recordings.



GEORGE TSYPIN

George Tsypin ist Bildhauer, Architekt, Bühnenbildner für Oper, Musical und Großevents sowie Installationskünstler. Seit vielen Jahren arbeitet er mit renommierten Regisseur:innen und Komponist:innen zusammen, darunter Peter Sellars, Julie Taymor, Zhang Yimou, Francesca Zambello, Pierre Audi, Jürgen Flimm, Philip Glass, John Adams, Kaija Saariaho und Andrey Konchalovsky.

Seine Opernbühnenbilder waren auf der ganzen Welt zu sehen, u.a. bei den Salzburger Festspielen (*Saint François d'Assise*, *Le Grand Macabre*, *L'Amour de loin*, *West Side Story*), an der Pariser Opéra, am Royal Opera House, Covent Garden, an der Mailänder Scala, am Mariinski-Theater in St. Petersburg, am Bolschoi-Theater in Moskau und an der Metropolitan Opera in New York. George Tsypin hat an allen wichtigen Theatern der USA sowie für Film und Fernsehen gearbeitet. Am Broadway entwarf er u.a.

das Bühnenbild für das von Disney Theatrical Productions herausgebrachte Musical *The Little Mermaid*; seine Bühnenbilder für das Musical *Spiderman: Turn Off the Dark* brachten ihm eine Tony Award-Nominierung und den Outer Critics Circle Award ein. Er konzipierte und verantwortete als Co-Regisseur und Designer die Eröffnungszereemonie der Olympischen Winterspiele 2014 in Sotschi, für die er in den USA für einen Emmy Award nominiert wurde.

George Tsypin wurde mit vielen Preisen ausgezeichnet, u.a. beim Internationalen Wettbewerb „Neue und spontane Ideen für das Theater der künftigen Generationen“ am Centre Georges-Pompidou in Paris. Seine Skulpturen wurden 1991 erstmals in einer Solo-Ausstellung in der Twining Gallery in New York gezeigt. 2002 wurde Tsypin eingeladen, seine Arbeiten auf der Biennale in Venedig zu präsentieren. Im Jahr 2000 schuf er als eines der aufwändigsten britischen Millennium Projects die Planet Earth Gallery, eine Installation von sich bewegenden Architekturelementen, Videos und 200 Skulpturen. Das von George Tsypin entworfene Sea Glass Carousel im Battery Park in der Nähe des World Trade Center in Manhattan wurde im Sommer 2015 eröffnet. Ein Buch über seine Bühnenbilder, *George Tsypin Opera Factory: Building in the Black Void*, erschien 2005 bei Princeton Architectural Press und wurde mit dem Golden Pen Award ausgezeichnet; ein zweiter Band, *George Tsypin Opera Factory: Invisible City*, erschien 2016 im selben Verlag.

George Tsypins jüngste Arbeiten umfassen die Show *Awakening*, eine Produktion mit einem Budget von 150 Millionen Dollar in Las Vegas, und die Show *Great China* in China.

George Tsypin is a sculptor, architect and designer for opera, musicals and large spectacles and installations. He has worked for many years with renowned directors and composers such as Peter Sellars, Julie Taymor, Zhang Yimou, Francesca Zambello, Pierre Audi, Jürgen Flimm, Philip Glass,

John Adams, Kaija Saariaho and Andrey Konchalovsky.

His designs for opera have been produced all over the world, including at the Salzburg Festival (*Saint François d'Assise*, *Le Grand Macabre*, *L'Amour de loin*, *West Side Story*), the Paris Opéra, the Royal Opera House, Covent Garden, La Scala, Milan, the Mariinsky Theatre in St Petersburg, the Bolshoi Theatre in Moscow and the Metropolitan Opera in New York. George Tsypin has worked in all major theatres in the USA, as well as in film and television. His Broadway credits as a set designer for musical theatre include Disney Theatrical's production of *The Little Mermaid* and *Spiderman: Turn Off the Dark* (Tony Award nomination, Outer Critics Circle Award). He conceived, wrote the script for, co-directed and designed the Opening Ceremony of the 2014 Winter Olympic Games in Sochi, for which he was nominated for an Emmy Award in the USA.

George Tsypin has won many awards, including the International Competition of New and Spontaneous Ideas for the Theatre for Future Generations at the Centre Georges Pompidou in Paris. His sculptures received their first one-man gallery show in 1991 at the Twining Gallery in New York. In 2002 George Tsypin was chosen to exhibit his work at the Venice Biennale. He created the Planet Earth Gallery, an installation of moving architectural elements, videos and 200 sculptures as one of England's largest Millennium Projects. His Sea Glass Carousel, designed for a site in Battery Park next to the World Trade Center in Manhattan, opened in summer 2015. A retrospective book of his designs, *George Tsypin Opera Factory: Building in the Black Void*, was published by Princeton Architectural Press in 2005 (Golden Pen Award); the second book, *George Tsypin Opera Factory: Invisible City*, by the same publisher, was released in 2016.

George Tsypin's recent works include the show *Awakening* – a production with a budget of 150 million dollars in Las Vegas – and the show *Great China* in China.



CAMILLE ASSAF

Camille Assaf entwirft Kostümbilder für Oper, Tanz und Film sowie für Kunstperformances. Mit dem Regisseur Peter Sellars arbeitete sie zuletzt in Produktionen von *Médée* an der Berlin Staatsoper, der Theaterproduktion *Roman de Fauvel* am Théâtre du Châtelet in Paris, Kaija Saariahos *Adriana Mater* beim San Francisco Symphony Orchestra und *Beatrice di Tenda* an der Pariser Opéra zusammen.

Ihre Kostümbilder für Opernproduktionen waren darüber hinaus an der Opéra Royal de Versailles, der Opera Holland Park in London, dem Theater Basel, am Theater in Chenla (Kambodscha), der Santa Fe Opera, der Boston Lyric Opera, der Long Beach Opera und in Produktionen des Lindemann Young Artist Development Program der Metropolitan Opera in New York zu sehen.

Sie kreierte die Kostüme für die Choreographien *Romeo & Julia* und *Unstill Life* (mit dem Pianisten Alexandre Tharaud) von Benjamin Millepied, für James Darrahs Inszenierungen von Philip Glass' *Les Enfants terribles* und *The Fall of the House of Usher* und für Produktionen der Künstler Gerard & Kelly.

Ihre Kostüme für Tanz und Performance waren beim New York City Ballet, in der New Yorker Park Avenue Armory und im Guggenheim Museum in New York sowie im Palais de Tokyo, im Centre national de la danse, in der Bourse de Commerce – Pinault Collection und im Centre Pompidou in Paris zu sehen.

2008 gehörte sie zum Designerteam unter der Leitung von Eiko Ishioka, das für die

Kostüme der Eröffnungs- und Abschlusszeremonie der Olympischen Spiele in Peking verantwortlich war. Zudem hat sie Kostüme für Produktionen in Phnom Penh, Shanghai und Hongkong entworfen.

Camille Assaf erhielt das Leo Lerman Graduate Fellowship in Design und eine Förderung des National Endowment for the Arts über das TCG Career Development Program.

Ihre Entwürfe wurden in der großen Ausstellung „Costume at the Turn of the Century 1990–2015“ in Moskau und auf der Prager Quadriennale gezeigt.

Camille Assaf is a costume designer for opera, dance, film and performance art. She has most recently worked with the director Peter Sellars on productions of *Médée* at the Berlin State Opera, the theatre work *Roman de Fauvel* at the Théâtre du Châtelet in Paris, Kaija Saariaho's *Adriana Mater* with the San Francisco Symphony Orchestra and *Beatrice di Tenda* at the Paris Opéra.

She has also designed costumes for opera productions at the Opéra Royal de Versailles, Opera Holland Park in London, Theater Basel, the Chenla Theatre in Cambodia, the Santa Fe Opera, the Boston Lyric Opera, the Long Beach Opera and in productions of the Lindemann Young Artist Development Program at the Metropolitan Opera in New York.

She created the costumes for the ballets *Romeo and Juliet* and *Unstill Life* (with the pianist Alexandre Tharaud) choreographed by Benjamin Millepied, for James Darrah's productions of Philip Glass's *Les Enfants terribles* and *The Fall of the House of Usher* and for productions by the American artist duo Gerard & Kelly.

Her costumes for dance and performance have been seen at the New York City Ballet, the Park Avenue Armory in New York and the Guggenheim Museum in Paris, and at the Palais de Tokyo, the Centre national de la danse, the Bourse de Commerce – Pinault Collection and the Centre Pompidou in Paris.

In 2008 she was part of the design team under the direction of Eiko Ishioka that was responsible for the costumes for the opening and closing ceremonies of the Olympic Games in Beijing. She has also designed costumes for productions in Phnom Penh, Shanghai and Hong Kong.

Camille Assaf has received the Leo Lerman Graduate Fellowship in Design and a grant from the National Endowment for the Arts as part of the TCG Career Development Program. Her designs featured in the major exhibition 'Costume at the Turn of the Century 1990–2015' in Moscow and at the Prague Quadrennial.



JAMES F. INGALLS

James F. Ingalls entwirft Lichtdesigns für Opern-, Tanz- und Schauspielproduktionen wie auch für Konzerte. Zu seinen jüngsten Arbeiten zählen die Lichtdesigns in Peter Sellars Inszenierungen der Uraufführung von Layale Chakers *Ruinous Gods* beim Spoleto Festival USA, von *Beatrice di Tenda* an der Pariser Opéra und *Médée* an der Berliner Staatsoper.

Zu den zahlreichen Ballettproduktionen, für die er die Lichtdesigns kreiert hat, zählen John Crankos *Onegin* am American Ballet Theatre in New York City, Alexei Ratmanskiys *The Fairy's Kiss* und David Dawsons *Anima Animus* für das Niederländische Nationalballett in Amsterdam, Stanton Welch's *Bespoke* für das Houston Ballett und Choreographien von Twyla Tharp am Joyce Theatre in New York.

Mit der Mark Morris Dance Group arbeitete er für die Choreografien *Layla and Majnun*, *The Hard Nut*, *Mozart Dances* und *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*.

Seine Arbeiten für die Paul Taylor Dance Company umfassen Larry Keigwins *Drum Circle* und Lauren Lovettes *Echo*. Darüber hinaus arbeitet er regelmäßig mit der Tanzkompanie in Santa Ana (Kalifornien) zusammen.

Zu seinen jüngsten Schauspielprojekten zählen *Endgame* und *Druid O'Casey* in der Regie von Garry Hynes für das Druid Theatre und *A Year with Frog and Toad* für das Children's Theatre in Minneapolis.

Bei den Salzburger Festspielen schuf James F. Ingalls die Lichtdesigns in Peter Sellars Inszenierungen von Messiaens *Saint François d'Assise*, *Oedipus Rex* / *Psalmen-Symphony*, *Die Perser*, *Le Grand Macabre*, Saariahos *L'Amour de loin*, *La clemenza di Tito* und *Idomeneo*.

James F. Ingalls designs lighting for opera, dance and theatre productions, and also for concerts. His recent work includes lighting designs for Peter Sellars's productions of the world premiere of Layale Chaker's *Ruinous Gods* at the Spoleto Festival USA, *Beatrice di Tenda* at the Paris Opéra and *Médée* at the Berlin State Opera.

He has created lighting designs for numerous ballets, including John Cranko's *Onegin* at the American Ballet Theatre in New York City, Alexei Ratmansky's *The Fairy's Kiss* and David Dawson's *Anima Animus* for the Dutch National Ballet in Amsterdam, Stanton Welch's *Bespoke* for the Houston Ballet and ballets choreographed by Twyla Tharp at the Joyce Theatre in New York.

For the Mark Morris Dance Group he has designed lighting for the ballets *Layla and Majnun*, *The Hard Nut*, *Mozart Dances* and *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*.

His work with the Paul Taylor Dance Company includes Larry Keigwin's *Drum Circle* and Lauren Lovette's *Echo*. He also works regularly with the dance company in Santa Ana (California).

His recent theatre projects have included *Endgame* and *Druid O'Casey* directed by Garry Hynes for the Druid Theatre and *A Year with Frog and Toad* for the Children's Theatre in Minneapolis.

At the Salzburg Festival, James F. Ingalls has designed lighting for Peter Sellars's productions of Messiaen's *Saint François d'Assise*, *Oedipus Rex/Symphony of Psalms*, *Die Perser*, *Le Grand Macabre*, Saariaho's *L'Amour de loin*, *La clemenza di Tito* and *Idomeneo*.



ANTONIO CUENCA RUIZ

Antonio Cuenca Ruiz studierte darstellende Kunst an der École normale supérieure de Lyon. Von 2014 bis 2019 war er als Dramaturg an der Monnaie in Brüssel tätig. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Regisseur Peter Sellars, mit dem er Inszenierungen von *La clemenza di Tito* und *Idomeneo* bei den Salzburger Festspielen, Claude Viviers *Kopernikus – A Ritual Opera of Death* beim Festival d'Automne in Paris, die Theaterproduktion *Roman de Fauvel* am Théâtre du Châtelet, Charpentiers *Médée* an der Berliner Staatsoper und *Beatrice di Tenda* an der Pariser Opéra erarbeitete.

Zu seinen jüngsten Projekten, die er als Dramaturg betreut hat, zählen Prokofjews *Der feurige Engel* in der Regie von Andrea Breth am Theater an der Wien, *L'incoronazione di Poppea* in der Regie von Ted Huffman beim Festival d'Aix-en-Provence, Silvia Costas Produktion *L'Autre Voyage* mit Musik von Franz Schubert an der Opéra Comique und

Lisenka Heijboer Castañóns Inszenierung von John Adams' *The Gospel According to the Other Mary* an der Volksoper Wien.

2020 konzipierte er an der Opéra de Lille „Les Quotidiennes“, eine Reihe von Kurzaufführungen mit wenig bekannten Werken französischer Autorinnen aus dem 17. Jahrhundert. Als Mitglied des Atelier de la Fémis schreibt er derzeit an *Clairières dans le ciel*, einem Drehbuch, das von Melodien der Komponistin Lili Boulanger inspiriert ist.

Antonio Cuenca Ruiz studied performing arts at the École normale supérieure de Lyon. From 2014 to 2019 he was a dramaturg at La Monnaie in Brussels. He has a longstanding collaboration with the director Peter Sellars, with whom he has worked on productions of *La clemenza di Tito* and *Idomeneo* at the Salzburg Festival, Claude Vivier's *Kopernikus – A Ritual Opera of Death* at the Festival d'Automne in Paris, the theatre show *Roman de Fauvel* at the Théâtre du Châtelet, Charpentier's *Médée* at the Berlin State Opera and *Beatrice di Tenda* at the Paris Opéra.

Recent productions on which he has worked as a dramaturg include Prokofiev's *The Fiery Angel* directed by Andrea Breth at the Theater an der Wien, *L'incoronazione di Poppea* directed by Ted Huffman at the Festival d'Aix-en-Provence, Silvia Costa's production *L'Autre Voyage* with music by Franz Schubert at the Opéra Comique and Lisenka Heijboer Castañón's production of John Adams's *The Gospel According to the Other Mary* at the Vienna Volksoper.

In 2020 at the Opéra de Lille he devised 'Les Quotidiennes', a series of short performances of little-known works by 17th-century French authors. As a member of the Atelier de la Fémis he is currently writing *Clairières dans le ciel*, a screenplay inspired by the songs of the composer Lili Boulanger.



PEIXIN CHEN

Der Bass Peixin Chen hat sich vor allem in Partien von Mozart, Donizetti, Rossini, Verdi, Puccini und Wagner einen Namen gemacht. Er arbeitete mit Dirigent:innen wie Marco Armiliato, Harry Bicket, James Conlon, Eun Sun Kim, Sebastian Lang-Lessing, Oksana Lyniv, Lorin Maazel, Enrique Mazzola, Zubin Mehta, Giancarlo del Monaco, Andrés Orozco-Estrada, Esa-Pekka Salonen, Patrick Summers, Michel Plasson, Krzysztof Urbanski, Edo de Waart und Jaap van Zweden zusammen.

Zu den Engagements der Saison 2023/24 zählen Sparafucile (*Rigoletto*) am Teatro Real in Madrid, Komtur (*Don Giovanni*) an der Los Angeles Opera, sein Debüt beim Los Angeles Philharmonic Orchestra als Fafner (*Das Rheingold*) unter Gustavo Dudamel sowie Timur (*Turandot*) an der Metropolitan Opera in New York und an der Washington National Opera.

In der Saison 2022/23 sang er Sarastro (*Die Zauberflöte*) an der Met, Fasolt (*Das Rheingold*) an der Seattle Opera und an der Dallas Opera, Colline (*La bohème*) in Washington, Bartolo (*Il barbiere di Siviglia*) an der Cincinnati Opera und den Mönch (*Don Carlos*) an der Lyric Opera of Chicago.

Weitere Höhepunkte der jüngeren Vergangenheit umfassen Joe (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) beim Festival d'Aix-en-Provence, Masetto (*Don Giovanni*) und Bonze (*Madama Butterfly*) an der Met, Sparafucile an der Santa Fe Opera und an der Lyric Opera of Kansas City, Sarastro und Colline an der Opera Philadelphia, Dulcamara (*L'elisir d'amore*) in Washington und

Jow in Dvořák's *Dimitrij* an der Bard Summer-Scape Opera.

Peixin Chen absolvierte das Opernstudio der Houston Grand Opera, wo er in Produktionen von *Le nozze di Figaro*, *Turandot*, *Il barbiere di Siviglia*, *Norma*, *Aida*, *Il trovatore*, *Die Zauberflöte* und *Die Walküre* mitwirkte.

Im Konzertbereich sang er u.a. Verdis Requiem mit dem Orchester der Houston Grand Opera, Beethovens *Missa solemnis* mit dem Indianapolis Symphony Orchestra und Beethovens 9. Symphonie mit dem New York Philharmonic Orchestra, dem San Diego Symphony Orchestra und dem Houston Symphony Orchestra.

The bass Peixin Chen has made a name for himself in roles by Mozart, Donizetti, Rossini, Verdi, Puccini and Wagner. He has worked with conductors including Marco Armiliato, Harry Bicket, James Conlon, Eun Sun Kim, Sebastian Lang-Lessing, Oksana Lyniv, Lorin Maazel, Enrique Mazzola, Zubin Mehta, Giancarlo del Monaco, Andrés Orozco-Estrada, Esa-Pekka Salonen, Patrick Summers, Michel Plasson, Krzysztof Urbanski, Edo de Waart and Jaap van Zweden.

His engagements during the 2023/24 season include Sparafucile (*Rigoletto*) at the Teatro Real in Madrid, Commendatore (*Don Giovanni*) at the Los Angeles Opera, his debut with the Los Angeles Philharmonic Orchestra as Fafner (*Das Rheingold*) under Gustavo Dudamel and Timur (*Turandot*) at the Metropolitan Opera in New York and at the Washington National Opera.

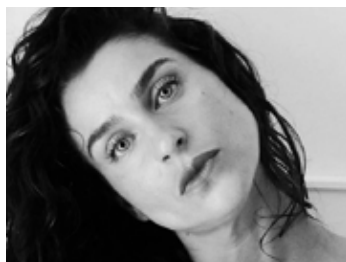
In the 2022/23 season he sang Sarastro (*Die Zauberflöte*) at the Met, Fasolt (*Das Rheingold*) at the Seattle Opera and at the Dallas Opera, Colline (*La bohème*) in Washington, Bartolo (*Il barbiere di Siviglia*) at the Cincinnati Opera and the Monk (*Don Carlos*) at the Lyric Opera of Chicago.

Other recent highlights have included Joe (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) at the Festival d'Aix-en-Provence, Masetto (*Don Giovanni*) and Bonze (*Madama Butterfly*) at the Met, Sparafucile at the Santa Fe Opera and at the Lyric Opera of Kansas

City, Sarastro and Colline for the Opera Philadelphia, Dulcamara (*L'elisir d'amore*) in Washington and Jov in Dvořák's *Dimitrij* at the Bard SummerScape Opera.

Peixin Chen graduated from the Opera Studio of the Houston Grand Opera, where he participated in productions of *Le nozze di Figaro*, *Turandot*, *Il barbiere di Siviglia*, *Norma*, *Aida*, *Il trovatore*, *Die Zauberflöte* and *Die Walküre*.

On the concert platform his appearances include Verdi's Requiem with the Orchestra of the Houston Grand Opera, Beethoven's *Missa solemnis* with the Indianapolis Symphony Orchestra and Beethoven's Ninth Symphony with the New York Philharmonic Orchestra, the San Diego Symphony Orchestra and the Houston Symphony Orchestra.



ASMIK GRIGORIAN

Die litauische Sopranistin Asmik Grigorian stammt aus Vilnius und studierte an der Litauischen Musik- und Theaterakademie. Sie ist Gründungsmitglied der Vilnius City Opera und wurde zweimal mit dem Goldenen Bühnenkreuz, dem höchsten litauischen Theaterpreis, ausgezeichnet. 2022 erhielt sie den Premios Ópera XXI und wurde 2023 mit einem Opus Klassik in der Kategorie „Sängerin des Jahres“ ausgezeichnet.

Ihre internationale Karriere begann Asmik Grigorian mit einem triumphalen Erfolg als Cio-Cio-San in *Madama Butterfly* an der Königlichen Oper in Stockholm; seither hat sie sich auf dem Konzertpodium wie auf der Opernbühne einen herausragenden Namen

gemacht. 2016 war sie in Stockholm auch als Giordanos Fedora zu erleben und wurde im Amsterdamer Concertgebouw als Marie (*Wozzeck*) unter Markus Stenz bejubelt. Sie debütierte in den Folgejahren als Manon Lescaut an der Oper Frankfurt, der Wiener Staatsoper und dem Bolschoi-Theater in Moskau, sang an der Mailänder Scala Marietta (*Die tote Stadt*) und Lisa (*Pique Dame*), die Titelpartie in *Iolanta* an der Oper Frankfurt, Tatjana (*Eugen Onegin*) sowie Cio-Cio-San an der Wiener Staatsoper und wurde für diese Rolle erneut nach Stockholm eingeladen. Sie war als Jenůfa in Wien, London und Berlin zu hören und gab 2021 als Senta (*Der fliegende Holländer*) ihr Debüt bei den Bayreuther Festspielen. In der Titelpartie von *Rusalka* stand sie bereits in Madrid, London und zuletzt in Prag und München auf der Bühne. Als Nastasia in Tschaikowskis *Die Zauberin* war sie 2023 an der Oper Frankfurt zu erleben; sie beschloss die Saison als Nedda (*Pagliacci*) an der Wiener Staatsoper.

Höhepunkte der Saison 2023/24 umfassten ihre Hausdebüts an der Metropolitan Opera in New York als Cio-Cio-San und an der Staatsoper Hamburg als Salome, Lisa an der Bayerischen Staatsoper in München und ihr Rollendebüt als Turandot an der Wiener Staatsoper. Darüber hinaus war sie weltweit in zahlreichen Konzerten und Rezitalen zu erleben.

Bei den Salzburger Festspielen debütierte Asmik Grigorian 2017 als Marie und gab 2018 unter Franz Welser-Möst ihr sensationelles Rollendebüt als Salome in der Inszenierung von Romeo Castellucci, wofür sie 2019 mit dem Österreichischen Musiktheaterpreis in der Kategorie „Beste weibliche Hauptrolle“ ausgezeichnet wurde. Seitdem war sie regelmäßig in Salzburg zu erleben: 2020 und 2021 als Chrysothemis (*Elektra*), 2022 in den weiblichen Hauptrollen aller drei Opern von Puccinis *Il trittico* und 2023 als Lady Macbeth (*Macbeth*).

The Lithuanian soprano Asmik Grigorian was born in Vilnius and studied at the

Lithuanian Academy of Music and Theatre. A founding member of the Vilnius City Opera, she has twice been awarded the Golden Stage Cross, her country's highest theatre award. In 2022 she received the Premios Ópera XXI and in 2023 she was awarded an Opus Klassik in the category 'Singer of the Year'.

Her international career began with her triumphantly successful performances as Cio-Cio-San in *Madama Butterfly* at the Royal Opera in Stockholm and since then she has made a name for herself in many of the world's leading concert halls and opera houses. In 2016 Stockholm audiences also heard her as Giordano's Fedora, and she was acclaimed with equal enthusiasm as Marie (*Wozzeck*) under Markus Stenz at the Amsterdam Concertgebouw. In the years that followed she made debuts as Manon Lescaut at the Frankfurt Opera, the Vienna State Opera and the Bolshoi Theatre in Moscow, sang Marietta (*Die tote Stadt*) and Lisa (*The Queen of Spades*) at La Scala, Milan, performed the title role of *Iolanta* for the Frankfurt Opera and Tatyana (*Eugene Onegin*) and Cio-Cio-San at the Vienna State Opera, and was invited to return to Stockholm as Cio-Cio-San. She has sung Jenůfa in Vienna, London and Berlin and in 2021 made her Bayreuth Festival debut as Senta (*Der fliegende Holländer*). She has performed the title role of *Rusalka* in productions in Madrid, London and, most recently, in Prague and Munich. In 2023 she appeared at the Frankfurt Opera as Nastasya in Tchaikovsky's *The Enchantress*, and closed the season at the Vienna State Opera as Nedda (*Pagliacci*).

Highlights of the 2023/24 season have included her house debuts at the Metropolitan Opera in New York as Cio-Cio-San and at the Hamburg State Opera as Salome, Lisa at the Bavarian State Opera in Munich and her role debut as Turandot at the Vienna State Opera. She has also appeared worldwide in numerous concerts and recitals. Asmik Grigorian made her Salzburg Festival debut in 2017 as Marie. In 2018 she made a sensational role debut in Salzburg as Salome under Franz Welser-Möst in a

production by Romeo Castellucci, for which she was awarded the Austrian Music Theatre Prize in 2019 in the category 'Best Female Lead'. Since then, she has regularly appeared in Salzburg: in 2020 and 2021 as Chrysothemis (*Elektra*), in 2022 in the main female roles of all three operas in Puccini's *Il trittico* and in 2023 as Lady Macbeth (*Macbeth*).



SEAN PANIKKAR

Der aus Sri Lanka stammende amerikanische Tenor Sean Panikkar hat sich vor allem im Bereich der zeitgenössischen Musik einen Namen gemacht. Bei den Salzburger Festspielen war er zuletzt als Dionysus in Hans Werner Henzes *The Bassarids* unter Kent Nagano und als Un emigrante in Luigi Nonos *Intolleranza 1960* unter Ingo Metzmacher zu erleben.

Zu den Engagements der Saison 2023/24 zählen sein Debüt am Royal Opera House, Covent Garden, als Loge (*Das Rheingold*) unter Antonio Pappano, Alfred (*Die Fledermaus*) an der Bayerischen Staatsoper in München unter Vladimir Jurowski, die Titelpartie in Strawinskys *Oedipus Rex* an der Niederländischen Nationaloper in Amsterdam und Leonard Woolf in Kevin Puts' Oper *The Hours* an der Metropolitan Opera in New York.

Weitere Engagements der jüngeren Vergangenheit führten ihn als Laertes in Brett Deans *Hamlet* an die Bayerische Staatsoper, als Un emigrante an die Komische Oper Berlin und als Gandhi in Philip Glass' Sa-

tyagraha an die Los Angeles Opera und die English National Opera.

Als Tambourmajor (*Wozzeck*) debütierte er unter Philippe Jordan an der Wiener Staatsoper und kreierte die Rolle des Adam in der Uraufführung von Giorgio Battistellis CO2 an der Mailänder Scala. Darüber hinaus sang er Dionysus an der Komischen Oper Berlin, Bobby Higgins (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) beim Festival d'Aix-en-Provence unter Esa-Pekka Salonen, Don José (*Carmen*) an der English National Opera, Oedipus Rex mit dem San Francisco Symphony Orchestra sowie Edmondo (*Manon Lescaut*), Brighella (*Ariadne auf Naxos*), Rodolphe (*Guillaume Tell*) und Molqi in John Adams' *The Death of Klinghoffer* an der Met.

Auf dem Konzertpodium arbeitete Sean Panikkar u.a. mit dem Houston Symphony Orchestra unter Juraj Valčuha, mit dem Philadelphia Orchestra unter Yannick Nézet-Séguin, mit dem Saint Louis Symphony Orchestra unter Leonard Slatkin und mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Esa-Pekka Salonen zusammen.

An American tenor of Sri Lankan heritage,

Sean Panikkar has made a name for himself above all as an interpreter of contemporary music. He most recently appeared at the Salzburg Festival as Dionysus in Hans Werner Henze's *The Bassarids* under Kent Nagano and as Un emigrante in Luigi Nono's *Intolleranza 1960* under Ingo Metzmacher.

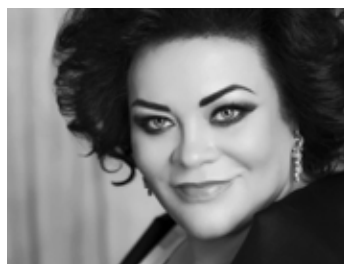
His engagements during the 2023/24 season have included his debut at the Royal Opera House, Covent Garden, as Loge (*Das Rheingold*) under Antonio Pappano, Alfred (*Die Fledermaus*) at the Bavarian State Opera in Munich under Vladimir Jurowski, the title role of Stravinsky's *Oedipus Rex* at the Dutch National Opera in Amsterdam and Leonard Woolf in Kevin Puts's opera *The Hours* at the Metropolitan Opera in New York.

Other recent engagements have included Laertes in Brett Dean's *Hamlet* at the Bavarian State Opera, Un emigrante at the Komische Oper Berlin and Gandhi in Philip

Glass's *Satyagraha* at the Los Angeles Opera and the English National Opera.

He made his debut at the Vienna State Opera under Philippe Jordan as Drum Major (*Wozzeck*) and created the role of Adam in the world premiere of Giorgio Battistelli's CO2 at La Scala, Milan. He has also sung Dionysus at the Komische Oper Berlin, Bobby Higgins (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) at the Festival d'Aix-en-Provence under Esa-Pekka Salonen, Don José (*Carmen*) at the English National Opera, Oedipus Rex with the San Francisco Symphony Orchestra and Edmondo (*Manon Lescaut*), Brighella (*Ariadne auf Naxos*), Rodolphe (*Guillaume Tell*) and Molqi in John Adams's *The Death of Klinghoffer* at the Met.

In concert Sean Panikkar has worked with orchestras including the Houston Symphony Orchestra under Juraj Valčuha, the Philadelphia Orchestra under Yannick Nézet-Séguin, the St Louis Symphony Orchestra under Leonard Slatkin and the Los Angeles Philharmonic Orchestra under Esa-Pekka Salonen.



VIOLETA URMANA

Die aus Litauen stammende Künstlerin

Violeta Urmana zählt zu den renommiertesten Opernsängerinnen der Gegenwart und verfügt über ein außergewöhnlich breites Opern-, Konzert- und Liedrepertoire. Sie begann ihre Karriere mit dramatischen Mezzosopran-Partien wie Azucena (*Il trovatore*), Kundry (*Parsifal*), Amneris (*Aida*), Didon (*Les Troyens*), Santuzza (*Cavalleria rusticana*),

Fricka (*Das Rheingold*, *Die Walküre*), Judith (*Herzog Blaubarts Burg*), Brangäne (*Tristan und Isolde*), Adalgisa (*Norma*) und Fidès (*Le Prophète*), bevor sie ins Sopranfach wechselte und Rollen wie Amelia (*Un ballo in maschera*), Elisabetta (*Don Carlo*), Leonora (*La forza del destino*), Lady Macbeth (*Macbeth*), Odabella (*Attila*), Isolde (*Tristan und Isolde*), Sieglinde (*Die Walküre*), Brünnhilde (*Siegfried*) und die Titelpartien in *La Gioconda*, *Médée*, *Aida*, *Tosca*, *Norma*, *La Wally* und *Ariadne auf Naxos* verkörperte. Seit 2015 singt sie wieder vermehrt im Mezzosopranfach und erweiterte ihr Repertoire um Partien wie Klytämnestra (*Elektra*), Herodias (*Salome*) und La Zia Principessa (*Suor Angelica*).

Violeta Urmana gastiert regelmäßig auf den international führenden Opernbühnen, darunter die Mailänder Scala, die Staatsoper und die Deutsche Oper in Berlin, das Teatro Real in Madrid, die Wiener Staatsoper, die Pariser Opéra, die Metropolitan Opera in New York, das Gran Teatre del Liceu in Barcelona, das Royal Opera House, Covent Garden, die BBC Proms und die Festspiele in Bayreuth, Salzburg, Aix-en-Provence und Edinburgh.

Sie arbeitete mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, James Conlon, James Levine, Jesús López Cobos, Fabio Luisi, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Antonio Pappano, Simon Rattle, Donald Runnicles, Esa-Pekka Salonen, Franz Welser-Möst und Christian Thielemann.

Auf CD- und DVD-Aufnahmen ist Violeta Urmana in einigen ihrer Paraderollen zu erleben, darunter Azucena, Amelia, Lady Macbeth, Kundry, La Gioconda, Eboli (*Don Carlo*), Aida, Leonora, Santuzza, Maddalena (*Andrea Chénier*) und Brünnhilde. Darüber hinaus ist sie auf Aufnahmen von Verdis Requiem (sowohl in der Sopran- als auch in der Altpartie), von Mahlers *Das Lied von der Erde* und *Rückert-Lieder*, von Berlioz' *Cléopâtre* und auf dem Album *Puccini rediscovered* zu hören.

Zu den Preisen und Auszeichnungen, die Violeta Urmana erhalten hat, zählen der

Royal Philharmonic Society Music Award in London, der Komtutorden des Sterns von Italien und die Ehrendoktorwürde der Litauischen Akademie für Musik und Theater in Vilnius. Zudem ist sie österreichische Kammersängerin und seit 2016 UNESCO Artist for Peace.

Ihr Heimatland Litauen verlieh ihr den Orden des litauischen Großfürsten Gediminas und das Kommandeur-Großkreuz des Ordens für Verdienste um Litauen.

The Lithuanian artist Violeta Urmana is one of the most renowned opera singers

working today, and has an exceptionally broad opera, concert and song repertory. She began her career appearing in dramatic mezzo-soprano roles such as Azucena (*Il trovatore*), Kundry (*Parsifal*), Amneris (*Aida*), Didon (*Les Troyens*), Santuzza (*Cavalleria rusticana*), Fricka (*Das Rheingold*, *Die Walküre*), Judith (*Bluebeard's Castle*), Brangäne (*Tristan und Isolde*), Adalgisa (*Norma*) and Fidès (*Le Prophète*), before switching to soprano and performing roles such as Amelia (*Un ballo in maschera*), Elisabetta (*Don Carlo*), Leonora (*La forza del destino*), Lady Macbeth (*Macbeth*), Odabella (*Attila*), Isolde (*Tristan und Isolde*), Sieglinde (*Die Walküre*), Brünnhilde (*Siegfried*) and the title roles of *La Gioconda*, *Médée*, *Aida*, *Tosca*, *Norma*, *La Wally* and *Ariadne auf Naxos*. Since 2015 she has returned to mezzo-soprano repertory, appearing in roles that include Klytämnestra (*Elektra*), Herodias (*Salome*) and the Princess (*Suor Angelica*).

Violeta Urmana performs regularly at leading opera houses such as La Scala, Milan, the State Opera and the Deutsche Oper in Berlin, the Teatro Real in Madrid, the Vienna State Opera, the Paris Opéra, the Metropolitan Opera in New York, the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, the Royal Opera House, Covent Garden, the BBC Proms and the Bayreuth, Salzburg, Aix-en-Provence and Edinburgh Festivals.

She has worked with conductors such as Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Pierre

Boulez, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, James Conlon, James Levine, Jesús López Cobos, Fabio Luisi, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Antonio Pappano, Simon Rattle, Donald Runnicles, Esa-Pekka Salonen, Franz Welser-Möst and Christian Thielemann.

Violeta Urmana features on CD and DVD recordings in some of her signature roles, including Azucena, Amelia, Lady Macbeth, Kundry, La Gioconda, Eboli (*Don Carlo*), Aida, Leonora, Santuzza, Maddalena (*Andrea Chénier*) and Brünnhilde. She also appears on recordings of Verdi's Requiem (singing both the soprano and the mezzo-soprano parts), Mahler's *Das Lied von der Erde* and Rückert-Lieder, Berlioz's *Cléopâtre* and on the album *Puccini rediscovered*.

Violeta Urmana has won awards and prizes including the Royal Philharmonic Society Music Award in London, the Order of the Star of Italy and an honorary doctorate from the Lithuanian Academy of Music and Theatre in Vilnius. She is also an Austrian Kammersängerin and since 2016 a UNESCO Artist for Peace.

Her homeland of Lithuania has awarded her with the Order of the Lithuanian Grand Duke Gediminas and the Commander's Grand Cross of the Order of Merit for services to Lithuania.



JUAN FRANCISCO GATELL

Der argentinische Tenor Juan Francisco Gatell gastiert regelmäßig auf weltweit führenden Bühnen, darunter die Mailänder Scala, das Teatro Regio in Turin, das Pariser

Théâtre des Champs-Élysées, die Wiener Staatsoper, das Gran Teatre del Liceu in Barcelona, die Niederländische Nationaloper in Amsterdam, die Pariser Opéra, die Los Angeles Opera, das National Center for the Performing Arts in Peking, das New National Theatre in Tokio und die Salzburger Festspiele.

Er arbeitete mit Dirigenten wie Roberto Abbado, James Conlon, Daniele Gatti, Riccardo Muti, Yannick Nézet-Séguin, Daniele Rustioni und Alberto Zedda sowie mit Regisseuren wie Hugo De Ana, Michael Haneke, Michele Mariotti, Damiano Michieletto, Pier Luigi Pizzi, Luca Ronconi und Graham Vick zusammen.

Jüngste Engagements führten ihn als Fenton (*Falstaff*) zum Festival d'Aix-en-Provence, an die Opéra national de Lyon und in den Palau de les Arts Reina Sofía in Valencia, als Gomatz in Mozarts *Zaide* ans Teatro dell'Opera in Rom, als Graf Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) zum Rossini Opera Festival in Pesaro, als Don Ottavio (*Don Giovanni*) und Ferrando (*Così fan tutte*) an die Monnaie in Brüssel, als Nemorino (*L'elisir d'amore*) ans Teatro Real in Madrid, als Giasone in Mayrs *Medea in Corinto* ans Teatro Donizetti in Bergamo und als Orphée (*Orphée et Euridice*) ans Teatro del Maggio Musicale Fiorentino.

In den Spielzeiten 2022/23 und 2023/24 gab er einige wichtige Rollendebüts, darunter Admète (*Alceste*) in Rom, Pylade (*Iphigénie en Tauride*) am Opernhaus Zürich und am Olympia-Musiktheater in Athen, Sänger (*Der Rosenkavalier*) an der Monnaie, Paolino in Cimarosas *Il matrimonio segreto* am Teatro La Fenice in Venedig, Prunier (*La rondine*) in Zürich, Nemorino am Teatro Comunale in Bologna und Don Luis in Tomás Marcos *Tenorio* in Madrid.

Zu den weiteren Rollen, die er auf der Bühne verkörpert hat, zählen u.a. Tamino (*Die Zauberflöte*), und die Rossini-Partien Belfiore (*Il viaggio a Reims*), Idreno (*Semiramide*), Paolo Erisso (*Maometto II*) und Rodrigo (*La donna del lago*) sowie Donizettis Ernesto (*Don Pasquale*).

2015 wurde Juan Francisco Gatell mit dem Premio Aureliano Pertile ausgezeichnet.

The Argentinian tenor Juan Francisco Gatell appears regularly at leading opera houses worldwide, among them La Scala, Milan, the Teatro Regio in Turin, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the Vienna State Opera, the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, the Dutch National Opera in Amsterdam, the Paris Opéra, the Los Angeles Opera, the National Centre for the Performing Arts in Beijing, the New National Theatre in Tokyo and the Salzburg Festival.

He has worked with conductors such as Roberto Abbado, James Conlon, Daniele Gatti, Riccardo Muti, Yannick Nézet-Séguin, Daniele Rustioni and Alberto Zedda, and with directors including Hugo De Ana, Michael Haneke, Michele Mariotti, Damiano Michieletto, Pier Luigi Pizzi, Luca Ronconi and Graham Vick.

Recent engagements have included Fenton (*Falstaff*) at the Festival d'Aix-en-Provence, the Opéra national de Lyon and the Palau de les Arts Reina Sofía in Valencia, Gomatz in Mozart's *Zaide* at the Teatro dell'Opera in Rome, Count Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) at the Rossini Opera Festival in Pesaro, Don Ottavio (*Don Giovanni*) and Ferrando (*Così fan tutte*) at La Monnaie in Brussels, Nemorino (*L'elisir d'amore*) at the Teatro Real in Madrid, Giasone in Mayr's *Medea in Corinto* at the Teatro Donizetti in Bergamo and Orphée (*Orphée et Euridice*) at the Teatro del Maggio Musicale Fiorentino.

In the 2022/23 and 2023/24 seasons he has made several important role debuts, including as Admète (*Alceste*) in Rome, Pylade (*Iphigénie en Tauride*) at the Zurich Opera House and at the Olympia Music Theatre in Athens, Italian Singer (*Der Rosenkavalier*) at La Monnaie, Paolino in Cimarosa's *Il matrimonio segreto* at the Teatro La Fenice in Venice, Prunier (*La rondine*) in Zurich, Nemorino at the Teatro Comunale in Bologna and Don Luis in Tomás Marco's *Tenorio* in Madrid.

Other roles which he has performed on stage include Tamino (*Die Zauberflöte*), the Rossini roles of Belfiore (*Il viaggio a Reims*), Idreno (*Semiramide*), Paolo Erisso (*Maometto II*) and Rodrigo (*La donna del lago*) and Donizetti's Ernesto (*Don Pasquale*).

metto II) and Rodrigo (*La donna del lago*) and Donizetti's Ernesto (*Don Pasquale*).

In 2015 Juan Francisco Gatell was awarded the Premio Aureliano Pertile.



MICHAEL ARIVONY

Der Bariton Michael Arivony wurde auf Madagaskar geboren und studierte an der Royal Academy of Music in London und an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar. Während seines Studiums erhielt er mehrere Stipendien, darunter ein Vollstipendium an der Royal Academy of Music, das Deutschlandstipendium und das Charlotte-Krupp-Stipendium.

Mit seiner Duo-Partnerin, der Pianistin Teodora Oprisor, gewann er 2020 den Ersten Preis bei der International Student Lied-Duo Competition in Groningen, 2019 den Dritten Preis beim Internationalen Liedwettbewerb „Das Lied“ in Heidelberg und 2017 den Zweiten Preis beim Internationalen Duo-Wettbewerb „Suzana Szörenyi“. Darüber hinaus war Michael Arivony 2019 für die SWR Jungen Opernstars nominiert und Teilnehmer des Förderprogramms „Neue Stimmen – Creating Careers“. 2021 vertrat er sein Heimatland beim renommierten Wettbewerb BBC Cardiff Singer of the World und gewann er den Dritten Preis beim Internationalen Helmut Deutsch Liedwettbewerb.

Als Liedsänger war er u.a. beim Musikfestival Krzyżowa in Polen, in der Pariser Académie Orsay-Royaumont und beim Liedfestival Victoria de los Ángeles zu hören.

2020 wurde er ins Opernstudio und 2022 ins Ensemble der Wiener Staatsoper aufgenommen, wo er u.a. als Marullo (*Rigoletto*), Paris (*Roméo et Juliette*), Dancaïro (*Carmen*), Figaro und Bartolo in einer Fassung für Kinder von *Il barbiere di Siviglia*, als Dandini (*La Cenerentola*), Malatesta (*Don Pasquale*), Harlekin (*Ariadne auf Naxos*), Roucher (*Andrea Chénier*), Belcore (*L'elisir d'amore*) und Ned Keene (*Peter Grimes*) zu erleben war. Ab der Saison 2024/25 wechselt er ins Ensemble der Wiener Volksoper, wo er Partien wie Papageno (*Die Zauberflöte*), Dr. Falke (*Die Fledermaus*) und Figaro (*Le nozze di Figaro*) singen wird.

Neben dem Gesang widmet sich Michael Arivony auch dem Dirigieren. Für zwei Spielzeiten stand er dem Londoner St Bartholomew's Orchestra als Chefdirigent vor und war musikalischer Assistent und Gastdirigent beim Chineke! Orchestra. 2017 gründete er die Michael Rakotoarivony Association, die sich für die Förderung der Musikausbildung in seinem Heimatland Madagaskar einsetzt.

The baritone Michael Arivony was born in Madagascar and studied at the Royal Academy of Music in London and at the University of Music Franz Liszt in Weimar. During his studies he received several scholarships, including a full scholarship from the Royal Academy of Music, the Deutschlandstipendium and the Charlotte Krupp Scholarship.

With his duo partner, the pianist Teodora Oprisor, he won first prize at the International Student LiedDuo Competition in Groningen in 2020, third prize at the international Lied competition 'Das Lied' in Heidelberg in 2019 and second prize at the International Duo Competition 'Suzana Szörenyi' in 2017. In addition, Michael Arivony was nominated in 2019 for the SWR Junge Opernstars (SWR Young Opera Stars) and participated in the development programme 'Neue Stimmen – Creating Careers'. In 2021 he represented his native country in the renowned BBC Cardiff Singer of the World Competition and won third prize at

the International Helmut Deutsch Lied Competition.

As a recitalist he has appeared at the Krzyżowa Music Festival in Poland, the Académie Orsay-Royaumont in Paris and the Victoria de los Angeles Lied Festival among others.

In 2020 he became a member of the Opera Studio of the Vienna State Opera, joining their permanent ensemble in 2022. At the Vienna State Opera, he has sung roles including Marullo (*Rigoletto*), Paris (*Roméo et Juliette*), Dancaïro (*Carmen*), Figaro and Bartolo in a children's version of *Il barbiere di Siviglia*, Dandini (*La Cenerentola*), Malatesta (*Don Pasquale*), Harlequin (*Ariadne auf Naxos*), Roucher (*Andrea Chénier*), Belcore (*L'elisir d'amore*) and Ned Keene (*Peter Grimes*). In the 2024/25 season he will move to the ensemble of the Vienna Volksoper, where he will sing roles including Papageno (*Die Zauberflöte*), Dr Falke (*Die Fledermaus*) and Figaro (*Le nozze di Figaro*).

Alongside his singing career, Michael Arivony is active as a conductor. He was chief conductor of London's St Bartholomew's Orchestra for two seasons and has been a musical assistant and guest conductor with the Chineke! Orchestra. In 2017 he founded the Michael Rakotoarivony Association, to promote music education in his home country of Madagascar.



NICOLE CHIRKA

Die Mezzosopranistin Nicole Chirka wurde in Charkiw (Ukraine) geboren und studierte bei Alexander Vostryakov an der Nationalen Musikakademie in Kyjiw, wo sie Partien wie Laura (*Iolanta*), Maddalena (*Rigoletto*), Marcellina (*Le nozze di Figaro*), Olga (*Eugen Onegin*) und Ljubascha in Auszügen aus Rimski-Korsakows *Die Zarenbraut* sang.

Als Olga gab sie 2020 auch ihr Debüt an der Nationaloper Kyjiw. 2021/22 wurde sie Mitglied der Jungen Oper und 2023 im Ensemble der Semperoper Dresden, wo sie als Dritte Dame (*Die Zauberflöte*), Kate Pinkerton (*Madama Butterfly*), Küchenjunge (*Rusalka*) Teresa (*La sonnambula*), Hänsel (*Hänsel und Gretel*) und Gouvernante (*Pique Dame*) zu erleben war.

2022 nahm sie beim Young Singers Project der Salzburger Festspiele teil und verkörperte dort die Rollen Glaša und eine Frau in *Kát'a Kabanová*. In der Saison 2023/24 sang sie an der Polnischen Nationaloper in Warschau in Beethovens 9. Symphonie mit dem Ukrainian Freedom Orchestra und die Rolle des Küchenjungen im Auditorio de Tenerife.

2024/25 folgen an der Semperoper u.a. Marta (*Mefistofele*), Flora (*La traviata*), das Kind in einer deutschsprachigen Fassung von Ravel's *L'Enfant et les sortilèges* und Olga.

The mezzo-soprano Nicole Chirka was born in Kharkiv (Ukraine) and studied with Alexander Volstryakov at the National Academy of Music in Kyiv, where she sang roles in-

cluding Laura (*Iolanta*), Maddalena (*Rigoletto*), Marcellina (*Le nozze di Figaro*), Olga (*Eugen Onegin*) and Lyubasha in excerpts from Rimsky-Korsakov's *The Tsar's Bride*.

In 2020 she made her debut at the Kyiv National Opera as Olga. In 2021/22 she became a member of the Young Opera Ensemble of the Semperoper Dresden, and in 2023 she joined the company's permanent ensemble. At the Semperoper she has to date sung Third Lady (*Die Zauberflöte*), Kate Pinkerton (*Madama Butterfly*), Kitchen Boy (*Rusalka*), Teresa (*La sonnambula*), Hänsel (*Hänsel und Gretel*) and Governess (*The Queen of Spades*).

In 2022 she participated in the Young Singers Project at the Salzburg Festival, where she performed the roles of Glaša and a Woman in *Kát'a Kabanová*. In the 2023/24 season she sang in Beethoven's Ninth Symphony with the Ukrainian Freedom Orchestra at the Polish National Opera in Warsaw and performed the role of the Kitchen Boy at the Auditorio de Tenerife.

In 2024/25 she will perform roles including Marta (*Mefistofele*), Flora (*La traviata*), the Child in a German-language version of Ravel's *L'Enfant et les sortilèges* and Olga at the Semperoper.



ZHENGYI BAI

Der chinesische Tenor Zhengyi Bai begann seine musikalische Laufbahn als Pianist, bevor er in Shandong und in den USA Gesang studierte. An der San Francisco Opera absolvierte er das Merola Opera Program, im

Rahmen dessen er die Partie des Alessandro (*Il re pastore*) sang, und war 2020 Mitglied der Adler Fellows. In der Saison 2023/24 war er in San Francisco als Monostatos (*Die Zauberflöte*), an der Boston Lyric Opera als Colin in Joseph Bolognes *L'Amante anonyme* und an der Virginia Opera als Goro (*Madama Butterfly*) zu erleben.

In der Spielzeit 2022/23 engagierte ihn die Metropolitan Opera in New York als Cover für die Rolle des Valzacchi (*Der Rosenkavalier*). Darüber hinaus war er Residenzkünstler der Opera San José, wo er Rollen wie Basilio (*Le nozze di Figaro*), Dr. Cajus (*Falstaff*) und der Bucklige (*Die Frau ohne Schatten*) verkörperte.

Zu den weiteren Rollen, die Zhengyi Bai auf der Bühne gesungen hat, zählen Fong See in Nathan Wangs *On Gold Mountain* an der Los Angeles Opera sowie Erster Gefangener (*Fidelio*), Ballettmeister/Lampenzünder (*Manon Lescaut*) und Remendado (*Carmen*) an der San Francisco Opera. In Rezitalen und Konzerten war er zudem in *The Schwabacher Recital Series* und in der Reihe *The Future is Now: Adlers in Concert* in San Francisco zu hören.

The Chinese tenor Zhengyi Bai began his musical training as a pianist, before studying singing in Shandong and in the USA. He completed San Francisco Opera's Merola Opera Program, in which capacity he sang the role of Alessandro (*Il re pastore*), and was a member of the Adler Fellows in 2020. In the 2023/24 season he appeared in San Francisco as Monostatos (*Die Zauberflöte*), at the Boston Lyric Opera as Colin in Joseph Bolognes *L'Amante anonyme* and at the Virginia Opera as Goro (*Madama Butterfly*).

In the 2022/23 season he was engaged by the Metropolitan Opera as the understudy for the role of Valzacchi (*Der Rosenkavalier*). He has also been an artist in residence with the Opera San José, performing roles that include Basilio (*Le nozze di Figaro*), Dr. Caius (*Falstaff*) and the Hunchback Brother (*Die Frau ohne Schatten*).

Other roles that Zhengyi Bai has performed on stage include Fong See in Nathan Wang's *On Gold Mountain* at the Los Angeles Opera and First Prisoner (*Fidelio*), Ballet Master/Lamplighter (*Manon Lescaut*) and Remendado (*Carmen*) at the San Francisco Opera. He has also appeared in recitals and concerts for *The Schwabacher Recital Series* and in the series *The Future is Now: Adlers in Concert* in San Francisco.



ILIA KAZAKOV

Der Bass Ilia Kazakov wurde 1992 in Kasan geboren. Zu seinen jüngsten und zukünftigen Engagements zählen seine Debüts an der Staatsoper Hamburg, beim Atlanta Symphony Orchestra, bei den Salzburger Festspielen und bei den Berliner Philharmonikern unter Kirill Petrenko.

Er ist Mitglied der Wiener Staatsoper, wo er in Rollen wie Ferrando (*Il trovatore*), Colline (*La bohème*), Fürst Gremin (*Eugen Onegin*), Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Warlaam (*Boris Godunow*), Doktor Grenvil (*La traviata*), Truffaldino (*Ariadne auf Naxos*), Il Re (*Aida*), Zuniga (*Carmen*), Pistola (*Falstaff*), Gualtiero (*I puritani*), Un carceriere (*Tosca*), Sergeant (*Manon Lescaut*), Quinault (*Adriana Lecouvreur*) und als Bosmin in der Kinderoper *Die Entführung ins Zauberreich* mit Musik von Mozart zu erleben war. Im Sommer 2023 sang er die Rolle des Zuniga auch bei den Opernfestspielen in St. Margarethen.

Ilia Kazakov studierte Chordirigieren und Gesang. 2019 gewann er den Spezialpreis

beim internationalen Galina-Vishnevskaya-Gesangswettbewerb.

The bass Ilia Kazakov was born in Kazan in 1992. His recent and future engagements include his debuts at the Hamburg State Opera, with the Atlanta Symphony Orchestra, at the Salzburg Festival and with the Berlin Philharmonic under Kirill Petrenko.

He is a member of the Vienna State Opera, where he has appeared in roles including Ferrando (*Il trovatore*), Colline (*La bohème*), Prince Gremin (*Eugen Onegin*), Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Warlaam (*Boris Godunov*), Doctor Grenvil (*La traviata*), Truffaldino (*Ariadne auf Naxos*), the King (*Aida*), Zuniga (*Carmen*), Pistola (*Falstaff*), Gualtiero (*I puritani*), Gaoler (*Tosca*), Sergeant (*Manon Lescaut*), Quinault (*Adriana Lecouvreur*) and Bosmin in the children's opera *Die Entführung ins Zauberreich* with music by Mozart. In summer 2023 he also sang the role of Zuniga at the St Margarethen Opera Festival.

Ilia Kazakov studied choral conducting and singing. In 2019 he won the special prize at the international Galina Vishnevskaya Singing Competition.



JOSEPH PARRISH

Der junge Bassbariton Joseph Parrish wurde in Baltimore geboren und war bereits in renommierten Konzertsälen wie der Alice Tully Hall und der Carnegie Hall in New York zu hören. In der Saison 2023/24 sang

er in Konzerten im John F. Kennedy Center for the Performing Arts in Washington, beim Usedomer Musikfestival und im Rahmen der Carnegie Hall Citywide Concerts. Im Juni 2024 debütierte er als Masetto (*Don Giovanni*) an der Cincinnati Opera.

Joseph Parrish absolvierte das Artist Diploma in Opera Studies an der New Yorker Juilliard School, wo er beim Gluck Community Service Fellowship Program und am Morse Teaching Artist Fellowship Program teilnahm. Darüber hinaus ist er Mitglied der Initiative Shared Voices der Denyce Graves Foundation, die sich für Diversität, Gleichberechtigung und Inklusion einsetzt und dabei mit einer Vielzahl von historisch afro-amerikanischen Colleges und Hochschulen, Universitäten, Konservatorien und Musikschulen in den USA zusammenarbeitet.

The young bass-baritone Joseph Parrish was born in Baltimore and has already performed at renowned concert halls such as the Alice Tully Hall and Carnegie Hall in New York. In the 2023/24 season he has sung in concerts at the John F. Kennedy Center for the Performing Arts in Washington and at the Usedom Music Festival and participated in the Carnegie Hall Citywide Concerts. In June 2024 he made his debut as Masetto (*Don Giovanni*) with the Cincinnati Opera.

Joseph Parrish graduated with an Artist Diploma in Opera Studies from the Juilliard School in New York, where he took part in the Gluck Community Service Fellowship Program and the Morse Teaching Artist Fellowship Program. He is a member of the Shared Voices initiative of the Denyce Graves Foundation, which advocates for diversity, equality and inclusion, and works with a variety of historically black colleges, universities, conservatories and musical schools across the United States.



ARMAND RABOT

Der britisch-sri-lankische Bariton Armand Rabot wuchs im Nordwesten Englands auf und studierte u.a. bei Ben Johnson. 2023 gewann er den renommierten Grange Festival Prize und den Ersten Preis bei der Hurn Court Opera Singer of the Year Competition. Darüber hinaus erhielt er ein Stipendium der Kathleen Ferrier Society und war Semi-finalist bei der Mozart Singing Competition in London. Jüngste Engagements umfassen Mercurio/Famigliare III (*L'incoronazione di Poppea*), Wärter des Irrenhauses (*The Rake's Progress*) und Narumow (*Pique Dame*) beim Grange Festival, Peter (*Hänsel und Gretel*) an der Hampstead Garden Opera (HGO) and Pistol in Ralph Vaughan Williams' *Sir John in Love* und mehrere Partien in Vaughan Williams' *The Pilgrim's Progress* an der British Youth Opera.

2024 war Armand Rabot in einem Gala-konzert anlässlich der Verleihung des Lifetime Achievement Award an Ann Murray in der National Concert Hall in Dublin zu hören. Darüber hinaus sang er Mozarts Requiem in der Liverpool Cathedral, Händels *Messiah* in der Shrewsbury Cathedral, Faurés Requiem in der Blackburn Cathedral und Bachs *Johannes-Passion* und *Matthäus-Passion* mit dem Liverpool Bach Collective.

The British-Sri Lankan baritone Armand Rabot comes from the north-west of England and studied with Ben Johnson. In 2023 he won the prestigious Grange Festival Prize and first prize at the Hurn Court Opera Singer of the Year Competition. He has also

received a scholarship from the Kathleen Ferrier Society and was a semi-finalist at the Mozart Singing Competition in London. His recent engagements include Mercurio/Famigliare III (*L'incoronazione di Poppea*), Keeper of the Madhouse (*The Rake's Progress*) and Narumov (*The Queen of Spades*) at the Grange Festival, Peter (*Hänsel und Gretel*) for Hampstead Garden Opera (HGO) and Pistol in Ralph Vaughan Williams's *Sir John in Love* and various roles in Vaughan Williams's *The Pilgrim's Progress* for British Youth Opera.

In 2024 Armand Rabot performed in a concert at the National Concert Hall in Dublin to mark the presentation of a Lifetime Achievement Award to Ann Murray. He has also sung in Mozart's Requiem in Liverpool Cathedral, Handel's *Messiah* in Shrewsbury Cathedral, Fauré's Requiem in Blackburn Cathedral and Bach's *St John Passion* and *St Matthew Passion* with the Liverpool Bach Collective.



SAMUEL STOPFORD

Der britische Tenor Samuel Stopford studierte an der Royal Academy of Music in London bei Kate Paterson, Janet Haney und Jonathan Papp. Er erhielt sowohl das Bicentenary Scholarship als auch das ABRSM Scholarship der Royal Academy und den Her Royal Highness Princess Alice's Prize for Exemplary Studentship. Er absolvierte die Internationale Meistersinger Akademie und besuchte Meisterkurse u.a. bei Brigitte Fassbaender, Freddie De Tommaso und Nicky

Spence. Mit Beginn der Spielzeit 2024/25 wird er ins Opernstudio der Bayerischen Staatsoper in München aufgenommen.

Samuel Stopfords Konzerttätigkeit führte ihn bereits durch Europa, Asien und die USA. Höhepunkte der jüngeren Vergangenheit umfassen sein Debüt in der Londoner Wigmore Hall mit Liszts *Tre sonetti di Petrarca*, drei Konzerte mit dem Manhattan Symphony Orchestra in der Shanghai Symphony Hall, mehrere Konzerte mit den Nürnberger Symphonikern und einen Auftritt vor über 12.000 Zuhörer:innen im Universiade-Stadium in Shenzhen (China), der im Livestream von 1,2 Millionen Menschen gesehen wurde.

The British tenor Samuel Stopford studied at the Royal Academy of Music in London with Kate Paterson, Janet Haney and Jonathan Papp. There he received a Bicentenary Scholarship, as well as the Royal Academy's ABRSM Scholarship and Her Royal Highness Princess Alice's Prize for Exemplary Studentship. He is an alumnus of the Internationale Meistersinger Akademie, and has participated in masterclasses with singers including Brigitte Fassbaender, Freddie De Tommaso and Nicky Spence. At the beginning of the 2024/25 season he will join the Opera Studio of the Bavarian State Opera.

Samuel Stopford's concert engagements have taken him throughout Europe, Asia and the USA. Recent highlights have included his debut at London's Wigmore Hall singing Liszt's *Tre sonetti di Petrarca*, three concerts with the Manhattan Symphony Orchestra at the Shanghai Symphony Hall, several concerts with the Nuremberg Symphony Orchestra and a performance to an audience of more than 12,000 at the Shenzhen Universiade Stadium in China, which reached a further 1.2 million people via livestream.



MICHAEL DIMOVSKI

Der australische Tenor Michael Dimovski war in der Saison 2018/19 Mitglied des Richard Dival Emerging Artists Programme der Melbourne Opera. 2022 wurde er als „Best Male Singer“ beim National Liederfest der Lieder Society of Victoria und mit dem Michael Stubbs and Malcolm Roberts Opera Prize der Victorian Opera ausgezeichnet, wo er in der Spielzeit 2022/23 u.a. als Arbace (*Idomeneo*) zu erleben war. 2024 erhielt er ein Stipendium des Ian Potter Cultural Trust und gab sein Europadebüt als Offizier (*La Juive*) am Landestheater Linz, wo er auch die Rolle des Wanderpredigers in der Uraufführung von Reinhard Febels Oper *Benjamin Button* übernahm. Weitere Rollen, die er auf der Bühne verkörpert hat, umfassen Lo spaventapasseri in Pierangelo Valtinonis *Il mago di Oz*, Malcolm (*Macbeth*), Jaquino (*Fidelio*) und Ein junger Seemann/Ein Hirt (*Tristan und Isolde*). Michael Dimovski verfügt über eine besondere Affinität zur zeitgenössischen Musik und wirkte in mehreren Uraufführungen mit. So sang er z.B. die Rolle des Ma Wencai in der Uraufführung von Richard Mills' *The Butterfly Lovers* an der Victorian Opera und in Singapur.

The Australian tenor Michael Dimovski was a member of the Richard Dival Emerging Artists Programme of Melbourne Opera in the 2018/19 season. In 2022 he was awarded the title of 'Best Male Singer' at the National Liederfest of the Lieder Society of Victoria and the Michael Stubbs and Malcolm Roberts Opera Prize from Victorian Opera,

where he appeared in the 2022/23 season in roles including Arbace (*Idomeneo*). In 2024 he received a scholarship from the Ian Potter Cultural Trust and made his European debut as Officer (*La Juive*) at the Landestheater Linz, where he also took on the role of Der Wanderprediger (the itinerant preacher) in the world premiere of Reinhard Febel's opera *Benjamin Button*. Other roles he has performed include Lo spaventapasseri (the Scarecrow) in Pierangelo Valtinoni's *Il mago di Oz*, Malcolm (*Macbeth*), Jaquino (*Fidelio*) and Young Sailor and Shepherd (*Tristan und Isolde*). Michael Dimovski has a particular affinity with contemporary music and has taken part in several world premieres, with notable appearances including the role of Ma Wencai in the world premiere of Richard Mills's *The Butterfly Lovers* at Victorian Opera and in Singapore.



JASURBEK KHAYDAROV

Jasurbek Khaydarov wurde in Namangan (Usbekistan) geboren und schloss ein Bachelorstudium an der Russischen Gnessin-Musikakademie in Moskau ab. 2022 wurde er in das Opernstudio des Bolschoi-Theaters in Moskau aufgenommen, wo er als Flämischer Gesandter (*Don Carlo*) debütierte. Im Januar 2024 war er als Dolochow in einer halbszenischen und gekürzten Fassung von Prokofjews *Krieg und Frieden* an der Neuen Oper in Moskau zu erleben. Jasurbek Khaydarov besuchte zahlreiche Meisterkurse, u.a. bei Ildar Abdrazakov, Sergei Leiferkus, Dmitry Vdovin,

Ekaterina Semenchuk, Ramón Vargas, Barbara Frittoli, Plácido Domingo, Marina Meshcheryakova, Hibla Gerzmava und Dmitry Bertman, und ist Preisträger des Concorso Lirico Internazionale Ottavio Ziino 2023. Im September 2023 gab er neben der Sopranistin Anush Hovhannisyan und dem Pianisten Iain Burnside sein Debüt in der Londoner Wigmore Hall mit einem Programm mit russischen Liedern.

Jasurbek Khaydarov was born in Namangan in the Republic of Uzbekistan and graduated with a bachelor's degree from the Gnessin Russian Academy of Music in Moscow. In 2022 he became a member of the opera studio of the Bolshoi Theatre in Moscow, where he made his debut as a Flemish Deputy (*Don Carlo*). In January 2024 he appeared as Dolokhov in a semi-staged and abridged version of Prokofiev's *War and Peace* at the Novaya Opera Theatre in Moscow. Jasurbek Khaydarov has participated in numerous masterclasses, including with Ildar Abdrazakov, Sergei Leiferkus, Dmitry Vdovin, Ekaterina Semenchuk, Ramón Vargas, Barbara Frittoli, Plácido Domingo, Marina Meshcheryakova, Hibla Gerzmava and Dmitry Bertman, and is a prize-winner of the 2023 Concorso Lirico Internazionale Ottavio Ziino. In September 2023 he made his debut at London's Wigmore Hall alongside the soprano Anush Hovhannisyan and the pianist Iain Burnside, with a programme of Russian songs.



VLADYSLAV BUIALSKYI

Der ukrainische Bassbariton Vladyslav Buialskyi wurde in Berdjansk geboren. Er ist Mitglied des renommierten Lindemann Young Artist Development Program der Metropolitan Opera in New York, wo er u.a. in Produktionen von *Idomeneo* unter Manfred Honeck und *Don Carlos* unter Carlo Rizzi auf der Bühne stand. Ab der Spielzeit 2024/25 wird er Ensemblemitglied der Semperoper Dresden.

In der Saison 2023/24 gab er sein Debüt an der Opéra de Lille als Leporello in einer Neuproduktion von *Don Giovanni* unter Emmanuelle Haïm und sang Walter in Verdis *Luisa Miller* an der Sarasota Opera. Darüber hinaus war er als Brander in Berlioz' *La Damnation de Faust* mit dem Spanischen Radio-Symphonieorchester in Madrid und in Beethovens 9. Symphonie mit dem Ukrainian Freedom Orchestra in Warschau und Berlin zu hören.

Vladyslav Buialskyi hat erfolgreich an zahlreichen Gesangswettbewerben teilgenommen, darunter der Moniuszko-Gesangswettbewerb in Warschau 2019 und der Tenor-Viñas-Gesangswettbewerb in Barcelona 2020. 2019 gewann er den Brian Dickie Young Talent Award beim Wettbewerb „Neue Stimmen“. 2022 nahm er am Young Singers Project der Salzburger Festspiele teil. Beim „Concert for Ukraine“ der Metropolitan Opera sang er mit dem Chor der Met die ukrainische Nationalhymne. Ein Mitschnitt dieses Konzertes wurde von der Deutschen Grammophon veröffentlicht und 2023 für einen Grammy nominiert.

The Ukrainian bass-baritone Vladyslav Buialskyi was born in Berdjansk. He is a member of the prestigious Lindemann Young Artist Development Program of the Metropolitan Opera in New York, where he has appeared in productions of *Idomeneo* under Manfred Honeck and *Don Carlos* under Carlo Rizzi. From the 2024/25 season he will be an ensemble member of the Semperoper Dresden.

In the 2023/24 season he made his debut at the Opéra de Lille as Leporello in a new production of *Don Giovanni* under Emmanuelle Haïm and sang Walter in Verdi's *Luisa Miller* at the Sarasota Opera. He also sang Brander in Berlioz's *La Damnation de Faust* with the Spanish Radio Symphony Orchestra in Madrid and Beethoven's Ninth Symphony with the Ukrainian Freedom Orchestra in Warsaw and Berlin.

Vladyslav Buialskyi has participated successfully in many singing competitions, among them the Moniuszko Singing Competition in Warsaw in 2019 and the Tenor Viñas Singing Competition in Barcelona in 2020. In 2019 he won the Brian Dickie Young Talent Award at the 'Neue Stimmen' Competition. In 2022 he participated in the Young Singers Project at the Salzburg Festival. He led the Metropolitan Opera Chorus in the Ukrainian National Anthem at the Met's Concert for Ukraine. A recording of this concert was released by Deutsche Grammophon, and nominated for a Grammy in 2023.



ELIZAVETA KULAGINA

Die Sopranistin Elizaveta Kulagina wurde 1998 in Omsk (Russland) geboren. Sie studierte am Sankt Petersburger Konservatorium bei Tamara Novichenko und besuchte Meisterkurse bei Susanne Elmark, Martina Rüping, Galina Pisarenko, Elena Obratsova, Sergei Leiferkus, Barbara Frittoli, Dmitry Vdovin und Ramón Vargas. In Moskau verkörperte Elizaveta Kulagina Rollen wie Tatyana (*Eugen Onegin*), die Titelpartie in *La traviata* und Liù (*Turandot*). 2023 wurde sie mit einem Spezialpreis beim Internationalen Tchaikowski-Wettbewerb und mit dem Dritten Preis beim Internationalen Elena-Obratsova-Gesangswettbewerb ausgezeichnet.

The soprano Elizaveta Kulagina was born in Omsk (Russia) in 1998. She studied at the St Petersburg Conservatory with Tamara Novichenko and participated in masterclasses with Susanne Elmark, Martina Rüping, Galina Pisarenko, Elena Obratsova, Sergei Leiferkus, Barbara Frittoli, Dmitry Vdovin and Ramón Vargas. In Moscow Elizaveta Kulagina performed roles such as Tatyana (*Eugene Onegin*), the title role of *La traviata* and Liù (*Turandot*). In 2023 she won a special prize at the International Tchaikovsky Competition, and third prize in the Elena Obratsova International Competition for Young Opera Singers.



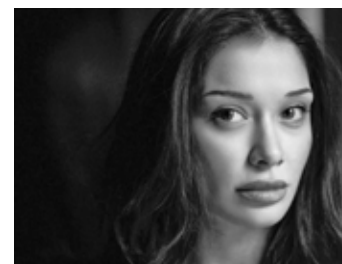
LILIT DAVTYAN

Die armenische Sopranistin Lilit Davtyan studierte am Staatlichen Komitas-Konservatorium Jerewan und war von 2021 bis 2023 Mitglied im Opernstudio des Bolschoi-Theaters in Moskau. Im Sommer 2023 absolvierte sie das Young Singers Project der Salzburger Festspiele, wo sie als Lehnstuhl, Prinzessin und Fledermaus in deutschsprachigen Aufführungen von Ravel's *L'Enfant et les sortilèges* und als Solistin im Preisträgerkonzert des Herbert von Karajan Young Conductors Award unter Hankyeol Yoon zu erleben war.

Seit der Spielzeit 2023/24 ist sie als Stipendiatin des Förderkreises der Deutschen Oper Berlin Mitglied im Ensemble des Hauses, wo sie in der kommenden Saison Partien wie Pepík und Heuschrecke (*Das Schlaue Füchlein*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Stimme vom Himmel (*Don Carlos*), Marzelline (*Fidelio*), Corinna (*Il viaggio a Reims*) und Sophie in konzertanten Aufführungen von *Werther* singen wird.

The Armenian soprano Lilit Davtyan studied at the Komitas State Conservatory of Yerevan and was a member of the Opera Studio of the Bolshoi Theatre in Moscow from 2021 to 2023. In summer 2023 she took part in the Young Singers Project at the Salzburg Festival, where she sang Armchair, Princess and Bat in a German-language production of Ravel's *L'Enfant et les sortilèges* and appeared as a soloist in the Prize-Winner's Concert of the Herbert von Karajan Young Conductors Award under Hankyeol Yoon.

Since the start of the 2023-24 season she has been a member of the ensemble of the Deutsche Oper Berlin, supported by a scholarship from the Friends of the Deutsche Oper Berlin (Förderkreis). In the coming season her roles for the company will include Pepík and Grasshopper (*The Cunning Little Vixen*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Voice from Heaven (*Don Carlos*), Marzelline (*Fidelio*), Corinna (*Il viaggio a Reims*) and Sophie in concert performances of *Werther*.



SERAY PINAR

Die Mezzosopranistin Seray Pinar wurde in der Türkei geboren und studierte an der Hacettepe-Universität in Ankara. 2021 war sie in mehreren Konzerten sowie als Lola (*Cavalleria rusticana*) an der Staatsoper Ankara zu erleben. Beim Nationalen Gesangswettbewerb in Izmir wurde sie 2018 mit dem Ersten Preis in der Ausbildungskategorie und 2022 ebenfalls mit dem Ersten Preis in der Kategorie für professionelle Sängerinnen ausgezeichnet. 2023 war sie Finalistin bei der Paris Opera Competition und bei der International Hans Gabor Belvedere Singing Competition. Seit September 2022 ist sie Mitglied in der Académie der Pariser Opéra, wo sie u.a. als Lucilla (*La scala di seta*) und L'Enfant (*L'Enfant et les sortilèges*) sowie in dem Académie-Konzert *Nocturne, vidéo en-chantée* zu erleben war. 2023 nahm sie als Austauschstudentin am Lindemann Young Artist Development Program der Metropolitan Opera in New York teil und verkörperte die Rolle der Marchesa

Melibea (*Il viaggio a Reims*) beim Rossini Opera Festival in Pesaro.

The mezzo-soprano Seray Pinar was born in Turkey and studied at the Hacettepe University in Ankara. In 2021 she appeared in several concerts and as Lola (*Cavalleria rusticana*) at the Ankara State Opera. In 2018 she won first prize in the student category of the National Young Soloists Competition in Izmir, and in 2022 she won the first prize in the professional singer category of the same competition. In 2023 she was a finalist in the Paris Opera Competition and the International Hans Gabor Belvedere Singing Competition. Since September 2022 she has been a member of the Académie of the Paris Opéra, where she has appeared in roles including Lucilla (*La scala di seta*) and the Child (*L'Enfant et les sortilèges*), and in the Académie's concert *Nocturne, vidéo en-chantée*. In 2023 she took part in the Lindemann Young Artist Development Program of the Metropolitan Opera in New York as an exchange student, and performed the role of Marchesa Melibea (*Il viaggio a Reims*) at the Rossini Opera Festival in Pesaro.



CASSANDRA DOYLE

Die australisch-deutsche Mezzosopranistin Cassandra Doyle absolvierte ihre Gesangsausbildung am Sydney Conservatorium of Music bei Maree Ryan und Rowena Cowley. 2023 gewann sie bei der IFAC Handa Australian Singing Competition ein Stipendium

des Institut Canadien d'Art Vocal (Montreal), den Nell Pascal Award, den Nicole Car Prize und den Zeke Solomon Prize, der ihr eine Teilnahme am Ausbildungsprogramm für junge Sängerinnen am Meitar-Opernstudio der Israeli Opera ermöglichte. Darüber hinaus wurde sie 2022 beim Sydney International Song Prize der Joan Sutherland and Richard Bonyng Foundation mit dem Zweiten Preis ausgezeichnet und erhielt 2024 das Stefan Kruger Scholarship des Radiosenders 2MBS Fine Music Sydney. Zu den Rollen, die Cassandra Doyle auf der Bühne verkörpert hat, zählen u.a. Hänsel (*Hänsel und Gretel*) und Cherubino (*Le nozze di Figaro*). Als Konzertsolistin arbeitete sie u.a. mit dem Willoughby Symphony Orchestra, dem Radio Community Chest Orchestra, dem Orchester des Sydney Conservatorium und der Bach Akademie Australia zusammen.

The Australian-German mezzo-soprano Cassandra Doyle graduated from the Sydney Conservatorium of Music where she studied singing with Maree Ryan and Rowena Cowley. At the IFAC Handa Australian Singing Competition in 2023 she won a scholarship from the Institut Canadien d'Art Vocal (Montreal), the Nell Pascal Award, the Nicole Car Prize and the Zeke Solomon Award, the last of which led to her participating in the young artists programme at Israeli Opera's Meitar Opera Studio. She was also awarded second prize at the 2022 Sydney International Song Prize of the Joan Sutherland and Richard Bonyng Foundation, and in 2024 received the 2MBS Fine Music Sydney Stefan Kruger Scholarship. Roles that Cassandra Doyle has performed on stage include Hänsel (*Hänsel und Gretel*) and Cherubino (*Le nozze di Figaro*). As a concert soloist she has worked with ensembles including the Willoughby Symphony Orchestra, the Radio Community Chest Orchestra, the Orchestra of the Sydney Conservatorium and the Bach Akademie Australia.



ZOIE REAMS

Die Mezzosopranistin Zoie Reams studierte an der Lawrence University und an der Louisiana State University und absolvierte das Butler Studio der Houston Grand Opera.

In der Spielzeit 2023/24 war sie u.a. als Dinah in Bernsteins *Trouble in Tahiti* und Autumn in Christopher Weiss' *Service Provider* an der Minnesota Opera und als Altsolistin in Händels *Messiah* in der Washington National Cathedral zu erleben. Engagements der Saison 2024/25 führen sie u.a. als Maddalena (*Rigoletto*) und als Mother in Jeanine Tesoris *Blue* an die Lyric Opera of Chicago.

Engagements der jüngeren Vergangenheit umfassen Ragonde (*Le Comte Ory*) und Flora (*La traviata*) in Chicago, Beggar Woman (*Sweeney Todd*) an der Austin Opera, Erika in Samuel Barbers *Vanessa* beim Spoleto Festival und Lily (*Porgy and Bess*) an der Metropolitan Opera in New York.

In der Saison 2021/22 war sie Ensemblemitglied der Minnesota Opera, wo sie u.a. in der Titelpartie von *Carmen* und als Nancy (*Albert Herring*) zu erleben war. Darüber hinaus verkörperte sie Maddalena am Theater Basel, Suzuki (*Madama Butterfly*) an der Opera Columbus und Carmen an der Opera Louisiana.

Auf dem Konzertpodium sang sie in Beethovens 9. Symphonie mit dem National Symphony Orchestra, Bruckners *Te Deum* mit dem Houston Symphony Orchestra, Michael Tippetts *A Child of Our Time* mit der New York Choral Society in der New Yorker Carnegie Hall, Bernsteins *Jeremiah-Symphonie* mit dem Philharmonischen Orches-

ter des Staatstheaters Cottbus und *Messiah* mit dem Las Vegas Philharmonic Orchestra.

Zu den Preisen, mit denen Zoie Reams ausgezeichnet wurde, zählen der Zweite Preis bei der Eleanor McCollum Competition der Houston Grand Opera, der Erste Preis in der Fortgeschrittenenkategorie bei der Classical Singer Vocal Competition und der Zweite Preis bei den Metropolitan Opera National Council Auditions (Gulf Coast Region).

The mezzo-soprano Zoie Reams studied at Lawrence University and Louisiana State University, and graduated from the Butler Studio of Houston Grand Opera.

In the 2023/24 season her appearances have included Dinah in Bernstein's *Trouble in Tahiti* and Autumn in Christopher Weiss's *Service Provider* at the Minnesota Opera, and the alto solos in Handel's *Messiah* at the Washington National Cathedral. Her engagements in the 2024/25 season will include Maddalena (*Rigoletto*) and Mother in Jeanine Tesori's *Blue* at the Lyric Opera of Chicago.

Recent engagements have included Ragonde (*Le Comte Ory*) and Flora (*La traviata*) in Chicago, Beggar Woman (*Sweeney Todd*) at the Austin Opera, Erika in Samuel Barber's *Vanessa* at the Spoleto Festival and Lily (*Porgy and Bess*) at the Metropolitan Opera in New York.

In the 2021/22 season she was an ensemble member of the Minnesota Opera, where she sang roles including the title role of *Carmen* and Nancy (*Albert Herring*). She has also sung Maddalena at Theater Basel, Suzuki (*Madama Butterfly*) at the Opera Columbus and Carmen for Opera Louisiana.

On the concert platform she has sung in Beethoven's Ninth Symphony with the National Symphony Orchestra, in Bruckner's *Te Deum* with the Houston Symphony Orchestra, in Michael Tippett's *A Child of Our Time* with the New York Choral Society at Carnegie Hall in New York, in Bernstein's *Jeremiah Symphony* with the Philharmonic Orchestra at the Cottbus State Theatre and

in *Messiah* with the Las Vegas Philharmonic Orchestra.

Zoie Reams has won awards including second prize at the Eleanor McCollum Competition of the Houston Grand Opera, first prize in the young artist category at the Classical Singer Vocal Competition and second prize at the Metropolitan Opera National Council Auditions (Gulf Coast Region).



SANTIAGO SÁNCHEZ

Der Tenor Santiago Sánchez wurde in Montevideo geboren. Seit der Spielzeit 2020/21 ist er Ensemblemitglied am Theater Bonn, wo er zuletzt als Lenski (*Eugen Onegin*), Camille de Rosillon (*Die lustige Witwe*), Kao-Li-Tse in Clemens von Franckensteins *Li-Tai-Pe*, Albert in Rolf Liebermanns *Leonore 40/45* und als Taseh in Avner Dormans *Die Kinder des Sultans* zu erleben war.

Weitere Engagements umfassen Don Ottavio (*Don Giovanni*) am Teatro Verdi in Sassari, Taseh in Dortmund, Elemer (*Arabella*) am Aalto-Musiktheater in Essen, Mozarts Requiem am Teatro Ristori in Verona mit dem Italian Philharmonic Orchestra, Soliman (*Zaide*) und Don Asdrubale (*Lo sposo deluso*) bei den Tiroler Festspielen in Erl, Tamino (*Die Zauberflöte*) auf einer Spanientournee, Alfredo (*La traviata*) am Teatro Municipale in Piacenza, Lampionario (*Manon Lescaut*) an der Oper Frankfurt, Hitziger Spieler (*Der Spieler*) an der Wiener Staatsoper, ein Lehrbube (*Die Meistersinger von Nürnberg*) an der Mailänder Scala

und Nemorino (*L'elisir d'amore*) an der Opernbühne Maxrain.

In der Saison 2024/25 wird er an seinem Stammhaus in Bonn u.a. Partien wie Tamino (*Die Zauberflöte*), Augustin Moser (*Die Meistersinger von Nürnberg*) und Nemorino verkörpern.

2023 gewann Santiago Sánchez den Ersten Preis beim Internationalen Mozartwettbewerb der Universität Mozarteum Salzburg. Er studierte Gesang am Konservatorium von Valencia und am Mozarteum. In Hochschulproduktionen sang er Rollen wie Don Anchise (*La finta giardiniera*), Don Polidoro (*La finta semplice*), Lenksi und Oronte (*Alcina*).

The tenor Santiago Sánchez was born in Montevideo. Since the 2020/21 season he has been an ensemble member of Theater Bonn, where he most recently appeared as Lensky (*Eugene Onegin*), Camille de Rosillon (*Die lustige Witwe*), Kao-Li-Tse in Clemens von Franckenstein's *Li-Tai-Pe*, Albert in Rolf Liebermann's *Leonore 40/45* and Taseh in Avner Dorman's *Die Kinder des Sultans*.

Other engagements have included Don Ottavio (*Don Giovanni*) at the Teatro Verdi in Sassari, Taseh in Dortmund, Elemer (*Ara-bella*) at the Aalto-Musiktheater in Essen, Mozart's Requiem at the Teatro Ristori in Verona with the Italian Philharmonic Orchestra, Soliman (*Zaide*) and Don Asdrubale (*Lo sposo deluso*) at the Tyrol Festival in Erl, Tamino (*Die Zauberflöte*) on a tour of Spain, Alfredo (*La traviata*) at the Teatro Municipale in Piacenza, Lamplighter (*Manon Lescaut*) at the Frankfurt Opera, Passionate Gambler (*The Gambler*) at the Vienna State Opera, an Apprentice (*Die Meistersinger von Nürnberg*) at La Scala, Milan, and Nemorino (*L'elisir d'amore*) at the Opernbühne Maxrain.

In the 2024/25 season he will appear in his home theatre in Bonn in roles including Tamino (*Die Zauberflöte*), Augustin Moser (*Die Meistersinger von Nürnberg*) and Nemorino.

In 2023 Santiago Sánchez won the first prize at the International Mozart Competition of the Mozarteum University in Salz-

burg. He studied singing at the conservatory in Valencia and at the Mozarteum. In student productions he sang roles such as Don Anchise (*La finta giardiniera*), Don Polidoro (*La finta semplice*), Lensky and Oronte (*Alcina*).



TAE HWAN YUN

Der koreanische Tenor Tae Hwan Yun erhielt seine musikalische Ausbildung an der Universität Suwon und an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim. 2019 gewann er den Dritten Preis beim Internationalen Helmut Deutsch Liedwettbewerb in Wien und war 2020 Finalist beim Emmerich Smola Förderpreis. 2023 wurde er mit dem Ersten Preis beim Wettbewerb „Das Lied“ in Heidelberg ausgezeichnet.

Nach ersten Bühnenerfahrungen als Nemorino (*L'elisir d'amore*) in Südkorea war Tae Hwan Yun von 2018 bis 2020 Mitglied im Opernstudio des Pfalztheaters Kaiserslautern, wo er Partien wie Belmonte in einer Fassung für Kinder von *Die Entführung aus dem Serail* und Iskra in Tschaikowskis *Mazeppa* verkörperte.

In der Saison 2021/22 gastierte er als Lord Cecil (*Roberto Devereux*) am Theater Passau, als Don Riccardo (*Ernani*) und 1. Mandarin in Clemens von Franckensteins Oper *Li-Tai-Pe* am Theater Bonn und als Goro (*Madama Butterfly*) bei den Eutiner Festspielen.

Seit der Spielzeit 2022/23 ist Tae Hwan Yun Ensemblemitglied am Theater Bonn,

wo er u.a. als Lenzmar in Schrekers *Der singende Teufel*, als Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*), als Jüngling / Nackter Jüngling in Schönbergs *Moses und Aron* sowie als Truffaldino (*Die Liebe zu den drei Orangen*) zu erleben war.

Als Maggiordomo und Abate di Chazeuil in *Adriana Lecouvreur* debütierte er an der Deutschen Oper am Rhein, wohin er 2025 als Monostatos (*Die Zauberflöte*) zurückkehren wird.

In Liederabenden war Tae Hwan Yun zuletzt beim Festival Lied Würzburg und beim Heidelberger Frühling zu hören.

The Korean tenor Tae Hwan Yun received his musical training at the University of Suwon and at the Mannheim University of Music and the Performing Arts. In 2019 he won third prize at the International Helmut Deutsch Lied Competition in Vienna, and in 2022 he was a finalist in the Emmerich Smola Promotional Prize. In 2023 he was awarded first prize in the competition 'Das Lied' in Heidelberg.

Following his first stage appearances as Nemorino (*L'elisir d'amore*) in South Korea, Tae Hwan Yun was a member of the Opera Studio of the Pfalztheater Kaiserslautern from 2018 to 2020, singing roles including Belmonte in a children's version of *Die Entführung aus dem Serail* and Iskra in Tchaikovsky's *Mazeppa*.

In the 2021/22 season he sang Lord Cecil (*Roberto Devereux*) at Theater Passau, Don Riccardo (*Ernani*) and First Mandarin in Clemens von Franckenstein's opera *Li-Tai-Pe* at Theater Bonn and Goro (*Madama Butterfly*) at the Eutin Festival.

Since the 2022/23 season Tae Hwan Yun has been an ensemble member of Theater Bonn, where he has sung roles including Lenzmar in Schreker's *Der singende Teufel*, Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*), Youth / Naked Youth in Schoenberg's *Moses und Aron* and Truffaldino (*The Love for Three Oranges*).

He made his debut at the Deutsche Oper am Rhein as Major-Domo and Abbate

di Chazeuil in *Adriana Lecouvreur* and will return there in 2025 as Monostatos (*Die Zauberflöte*).

Tae Hwan Yun has recently appeared in recital at the Festival Lied Würzburg and at the Heidelberg Spring Festival.



AARON-CASEY GOULD

Der aus Texas stammende Tenor Aaron-Casey Gould absolvierte das Opernstudio der Volksoper Wien und wurde daraufhin ins Ensemble des Hauses aufgenommen. Er wurde von der französischen Fondation Signature gefördert und erhielt den Zweiten Preis beim Concours international de chant des voix lyriques d'Afrique.

Konzertengagements führten ihn ins Maison de la Radio et de la Musique in Paris, ins Festspielhaus Baden-Baden, zum Jazz at Lincoln Center und in die Walter Hall in Toronto.

An der New York City Opera debütierte er in der Uraufführung von Iain Bells *Stone-wall* und war in der Off-Broadway-Produktion *For the Love of Friends* zu erleben. Darüber hinaus verkörperte er Dee Legendary in Joseph N. Rubinsteins *House of Legendary* in einer Produktion des American Opera Project in Manhattan.

Er nahm an den HBO-Meisterkursen mit Bobby McFerrin und Renée Fleming teil und war in dem HBO-Kurzfilm *Pure* zu sehen.

An der Volksoper sang er zuletzt Prinz Caprice in Offenbachs *Le Voyage dans la lune*, Alfred (*Die Fledermaus*) und Camille de Rosillon (*Die lustige Witwe*). In der Sai-

son 2024/25 wird er dort u.a. die Rolle des Fenton in Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* übernehmen.

The tenor Aaron-Casey Gould comes from Texas. He graduated from the Opera Studio of Vienna Volksoper, and is now a member of the company's ensemble. He has been supported by the French Fondation Signature, and received second prize at the Concours international de chant des voix lyriques d'Afrique.

Concert engagements have taken him to the Maison de la Radio et de la Musique in Paris, the Baden-Baden Festspielhaus, Jazz at Lincoln Center and the Walter Hall in Toronto.

He made his debut with the New York City Opera in the world premiere of Iain Bell's *Stonewall* and appeared in the Off-Broadway production *For the Love of Friends*. He also performed the role of Dee Legendary in Joseph N. Rubinstein's *House of Legendary* in a production by the American Opera Project in Manhattan.

He has participated in HBO masterclasses with Bobby McFerrin and Renée Fleming and appeared in the short HBO film *Pure*.

At the Vienna Volksoper he has most recently sung Prince Caprice in Offenbach's *Le Voyage dans la lune*, Alfred (*Die Fledermaus*) and Camille de Rosillon (*Die lustige Witwe*). In the 2024/25 season he will perform roles including Fenton in Otto Nicolai's *Die lustigen Weiber von Windsor*.



NAVASARD HAKOBYAN

Der armenische Bariton Navasard Hakobyan ist zurzeit Mitglied im Butler Studio der Houston Grand Opera, wo er zuletzt als Baron Douphol (*La traviata*), Antonio (*Le nozze di Figaro*) und Zweiter Nazarener (*Salome*) zu erleben war. In der Saison 2023/24 gab er als Sharpless (*Madama Butterfly*) sein Debüt an der Dallas Opera und war in einem Konzert anlässlich des 150. Geburtstags von Sergej Rachmaninow in der New Yorker Carnegie Hall zu hören. Als Teilnehmer der Music Academy of the West verkörperte er im Sommer 2023 die Rolle des Marcello (*La bohème*) am Granada Theatre in Santa Barbara.

Navasard Hakobyan wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter der Dritte Preis und der Zarzuela-Preis beim Operalia-Gesangswettbewerb 2023, der Sullivan Award, die Ersten Preise bei der Butler Opera International Voice Competition in Austin, bei der Eleanor McCollum Competition und bei der International Vocal Competition der Premiere Opera Foundation sowie der Dritte Preis beim José Carreras Grand Prix.

Navasard Hakobyan studierte am Staatlichen Komitas-Konservatorium Jerewan und absolvierte das Ausbildungsprogramm für junge Sänger:innen an der Armenischen Nationaloper in Jerewan. 2019 erhielt er den Jugend-Preis für klassische Musik des Präsidenten der Republik Armenien.

The Armenian baritone Navasard Hakobyan is currently a member of the Butler Studio

of the Houston Grand Opera, where he has most recently appeared as Baron Douphol (*La traviata*), Antonio (*Le nozze di Figaro*) and Second Nazarene (*Salome*). In the 2023/24 season he has made his debut as Sharpless (*Madama Butterfly*) at the Dallas Opera and appeared in a concert at New York's Carnegie Hall celebrating the 150th birthday of Sergey Rachmaninoff. As a participant in the Music Academy of the West he performed the role of Marcello (*La bohème*) at the Granada Theatre in Santa Barbara in summer 2023.

Navasard Hakobyan has won numerous awards, including the third prize and the zarzuela prize in Operalia in 2023, the Sullivan Award, first prizes in the Butler International Voice Competition in Austin, in the Eleanor McCollum Competition and at the International Vocal Competition of the Premiere Opera Foundation, and third prize at the José Carreras Grand Prix.

Navasard Hakobyan studied at the Komitas State Conservatory of Yerevan and completed the training programme for young singers at the Armenian National Opera, Yerevan. In 2019 he received the Classical Music Youth Prize from the President of the Republic of Armenia.



AMIN AHANGARAN

Der iranische Bass Amin Ahangaran begann seine Gesangsausbildung in Graz, wo er Sarastro (*Die Zauberflöte*) in einer Produktion des Johann-Joseph-Fux-Konservatoriums und die Basspartie in Bruckners *Te*

Deum sang. 2018 erhielt er Stipendien der Accademia Belcanto und des American Institute of Musical Studies (AIMS) in Graz. Von 2020 bis 2022 war er Mitglied der Accademia del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, wo er in Produktionen von *Rigoletto*, Giordanos *Siberia*, *Ariadne auf Naxos* und als Solist in Beethovens *Chorfantasie* zu erleben war. 2022 sang er in Augusto Borgiolis *Messa funebre* in Prato. Seit der Spielzeit 2022/23 gehört er dem Internationalen Opernstudio des Opernhauses Zürich an und sang dort in Wolfgang Rihms *Jakob Lenz*, in *La traviata*, *Eugen Onegin*, Donizettis *Viva la mamma*, *Macbeth* und *La rondine*. 2023 interpretierte er die Rolle des Bethune in einer konzertanten Aufführung von *I vespri siciliani* am Teatro Regio in Turin und Sparafucile in einer Darbietung des dritten Akts aus *Rigoletto* in der Accademia Musicale Chigiana in Siena. Im Mai 2024 war er als Theseus (*A Midsummer Night's Dream*) in Zürich zu erleben. Ab der Spielzeit 2024/25 wird Amin Ahangaran dem Ensemble der Pariser Opéra angehören.

The Iranian bass Amin Ahangaran began his singing training in Graz, where he sang Sarastro (*Die Zauberflöte*) in a production at the Johann Joseph Fux Conservatory, and the bass solo in Bruckner's *Te Deum*. In 2018 he received scholarships from the Accademia Belcanto and the American Institute of Musical Studies (AIMS) in Graz. From 2020 to 2022 he was a member of the Accademia del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, appearing in productions of *Rigoletto*, *Ariadne auf Naxos* and Giordano's *Siberia*, and as a soloist in Beethoven's *Choral Fantasy*. In 2022 he sang in Augusto Borgiolis *Messa funebre* in Prato. Since the 2022/23 season he is a member of the International Opera Studio of the Zurich Opera House where he has sung in Wolfgang Rihm's *Jakob Lenz*, and in *La traviata*, *Eugene Onegin*, Donizetti's *Viva la mamma*, *Macbeth* and *La rondine*. In 2023 he performed the role of Bethune in a concert performance of *I vespri siciliani* at the Teatro

Regio in Turin and sang Sparafucile in a performance of the third act of *Rigoletto* at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. In May 2024 he appeared as Theseus (*A Midsummer Night's Dream*) in Zurich. From the 2024/25 season Amin Ahangaran will be a member of the ensemble of the Paris Opéra.

KONZERTVEREINIGUNG WIENER STAATSOBERNCHOR

Die Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor wurde 1927 als Personalunion mit dem Wiener Staatsoperchor vom Chorsänger Viktor Maiwald gegründet und feierte 2022 ihr 95-jähriges Jubiläum und das 100. Jahr der Mitwirkung bei den Salzburger Festspielen.

Die Konzertvereinigung nimmt die Aufgaben des Chores außerhalb der Staatsoper wahr und ermöglicht so diesem Klangkörper, sein großes Können auch im Konzertsaal zur Geltung zu bringen. Bedeutende Dirigenten wie Clemens Krauss, Arturo Toscanini, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Riccardo Muti, Franz Welser-Möst, Mariss Jansons und Philippe Jordan waren bzw. sind Förderer und Freunde des Chores, der sich im Gegensatz zu anderen großen Chören ausschließlich aus professionellen Sängern und Sängern zusammensetzt.

Klangfülle, Stilsicherheit und Präzision zeichnen die Interpretationen der Konzertvereinigung aus. So konnten gemeinsam mit den besten Orchestern zahlreiche exemplarische Aufführungen von Werken der Opern- und Konzertliteratur erarbeitet werden. Dabei spannt sich der Bogen vom Barock über die wichtigsten Werke der Klassik und Romantik bis hin zur Moderne.

Die Geschichte der Konzertvereinigung ist wesentlich geprägt von der alljährlichen Mitwirkung bei den Salzburger Festspielen. Seit den ersten Opernaufführungen unter Richard Strauss und Franz Schalk im Jahr 1922 wirkte der Chor – zuerst als Wiener

Staatsoperchor, dann als Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor – ununterbrochen bei den Salzburger Festspielen mit und ist nach wie vor als erster Chor der Festspiele eine tragende Säule des Festivals. Zahllose unvergessliche Opernaufführungen und Konzerte sind aus dieser künstlerischen Partnerschaft hervorgegangen.

Im Andenken an den Wiener Staatsoperndirektor der Jahre 1929 bis 1934 wurde von der Konzertvereinigung 1977 die Clemens-Krauss-Medaille gestiftet, mit der Persönlichkeiten ausgezeichnet werden, die sich um die Konzertvereinigung besondere Verdienste erworben haben. Zuletzt wurde die Medaille Riccardo Muti, Helga Rabl-Stadler und Anna Netrebko verliehen.

The Concert Association of the Vienna State Opera Chorus was founded in 1927 by one of the chorus's members, Viktor Maiwald, as the non-operatic branch of the Vienna State Opera Chorus. In 2022 it celebrated its 95th birthday and the 100th anniversary of its first appearance at the Salzburg Festival.

The Concert Association undertakes all of the Vienna State Opera Chorus's duties away from the State Opera, enabling its members to show off their abilities in the concert hall, too. Among the leading conductors who from the outset have championed and befriended the Concert Association are Clemens Krauss, Arturo Toscanini, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Riccardo Muti, Franz Welser-Möst, Mariss Jansons and Philippe Jordan. Unlike other major choirs, it is made up exclusively of professional singers.

The Concert Association's performances are distinguished by their fullness of tone, their stylistic assurance and their precision. Working with internationally renowned orchestras, the chorus has given innumerable exemplary performances of operas and concert works ranging from the Baroque to the present day, with particular emphasis on the Classical and Romantic repertoire.

The Concert Association's history is closely bound up with its annual appearances at the Salzburg Festival. The chorus first appeared in operas under Richard Strauss and Franz Schalk in 1922, initially as the Vienna State Opera Chorus, later as the Concert Association of the Vienna State Opera Chorus. Since then it has appeared uninterrupted at the Salzburg Festival, continuing to be the Festival's principal choir and, as such, one of its mainstays. Countless unforgettable opera performances and concerts have stemmed from this artistic partnership.

In 1977 the Clemens Krauss Medal was established in memory of the conductor, who was the director of the Vienna State Opera from 1929 to 1934. It is conferred to those individuals who have rendered particular service to the Concert Association. Its most recent recipients have been Riccardo Muti, Helga Rabl-Stadler and Anna Netrebko.



PAWEŁ MARKOWICZ

Paweł Markowicz wurde in Krakau geboren und wuchs in Österreich auf. Er studierte Klavier, Dirigieren, Komposition und Musikerziehung an den Universitäten für Musik und darstellende Kunst in Wien und Graz. Bei den Salzburger Festspielen wirkte er seit 2018 bei über 25 Opern- und Konzertproduktionen als Assistent des Chorleiters und als Chor-Korrepetitor mit. Er arbeitete mit Künstlerpersönlichkeiten und Formationen wie Andreas Ottensamer, Thomas Hampson, Helene Fischer, Igudesman & Joo

und dem Ensemble Kontrapunkte zusammen.

Als Pianist war er in der österreichischen Erstaufführung von Philip Glass' 2. Klavierkonzert im Wiener Konzerthaus und mit Gershwins *Rhapsody in Blue* in dem Konzert *Disney's 'Fantasia' Live in Concert* zu erleben. Als Solist konzertierte er darüber hinaus mit dem Savaria Symphonieorchester, der Wiener Konzertvereinigung und dem Synchron Stage Orchestra und gastierte u.a. im Musikverein Wien, im Congress Center Villach, bei den Musikwochen Millstatt, bei den Laxenburger Schlosskonzerten und in der Hitomi Memorial Hall in Tokio.

Seit 2014 musiziert er regelmäßig mit dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien, u.a. bei „Hollywood in Vienna“ und dem Eröffnungskonzert von Wien Modern unter Marin Aslop.

2020 spielte er sein eigenes Klavierarrangement von Philip Glass' 8. Symphonie ein. Die Aufnahme erschien unter dem Titel *Symphony for Solo Piano* in dem von Glass gegründeten Label Orange Mountain Music. Seine Orchesterarrangements wurden von Klangkörpern wie dem Tonkünstler-Orchester, dem Royal Philharmonic Orchestra, der Bayerischen Philharmonie und dem Symphonieorchester von Kaohsiung aufgeführt.

Seit 2021 ist Paweł Markowicz Lektor für Partiturspiel am Institut für Musikleitung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Darüber hinaus ist er regelmäßig als TV-Regieassistent und als Herausgeber von zeitgenössischen Kompositionen bei den Musikverlagen Doblinger und Universal Edition tätig.

Paweł Markowicz was born in Kraków and grew up in Austria. He studied piano, conducting, composition and music education at the Universities of Music and Performing Arts in Vienna and Graz. At the Salzburg Festival he has worked since 2018 on more than twenty-five opera and concert productions as assistant to the choral director and as choral *répétiteur*. He has worked with artists and ensembles such as Andreas

Ottensamer, Thomas Hampson, Helene Fischer, Igudesman&Joo and the Ensemble Kontrapunkte.

As a pianist he gave the first Austrian performance of Philip Glass's Second Piano Concerto at the Vienna Konzerthaus and performed Gershwin's *Rhapsody in Blue* in the concert *Disney's 'Fantasia' Live in Concert*. As a soloist he has also performed with the Savaria Symphony Orchestra, the Vienna Concert Association and the Synchron Stage Orchestra, and has made guest appearances at venues including the Vienna Musikverein and the Congress Center Villach, and at the Musikwochen Millstatt, the Laxenburger Schlosskonzerte and the Hitomi Memorial Hall in Tokyo.

Since 2014 he has played regularly for the ORF Vienna Radio Symphony Orchestra, including on 'Hollywood in Vienna' and the opening concert of Wien Modern under Marin Alsop.

In 2020 he performed his own piano arrangement of Philip Glass's Eighth Symphony. The piece was recorded and released under the title *Symphony for Solo Piano* on the label Orange Mountain Music, founded by Philip Glass. Pawel Markowicz's orchestral arrangements have been performed by ensembles including the Tonkünstler Orchestra, the Royal Philharmonic Orchestra, the Bavarian Philharmonic Orchestra and the Kaohsiung Symphony Orchestra.

Since 2021 Pawel Markowicz has been a lecturer in score-reading in the Department of Conducting at the University of Music and Performing Arts Vienna. He also works regularly as an assistant director for television and as an editor of contemporary compositions for the music publishers Doblinger and Universal Edition.

WIENER PHILHARMONIKER

Kaum ein anderer Klangkörper wird enger mit der Geschichte und Tradition der europäischen klassischen Musik in Verbindung gebracht als die Wiener Philharmoniker. Im Laufe seines mehr als 180-jährigen Bestehens prägte das Orchester das musikalische Weltgeschehen.

Die Faszination, die die Wiener Philharmoniker seit ihrer Gründung durch Otto Nicolai im Jahre 1842 auf die größten Komponisten und Dirigenten sowie auf das Publikum in aller Welt ausüben, beruht auf der bewusst gepflegten, von einer Generation auf die nächste weitergegebenen Homogenität des Musizierens und auch auf der einzigartigen Geschichte und Struktur des Orchesters. Tragende Säulen sind bis heute die demokratische Grundstruktur, die die gesamten künstlerischen und organisatorischen Entscheidungen in die Hand der Orchestermitglieder legt, sowie die enge Symbiose mit dem Orchester der Wiener Staatsoper. Die Statuten der Wiener Philharmoniker legen fest, dass nur ein Mitglied des Orchesters der Wiener Staatsoper Mitglied der Wiener Philharmoniker werden kann.

Die internationale Konzerttätigkeit der Wiener Philharmoniker setzte Anfang des 20. Jahrhunderts ein. Sie brachte das Orchester quer durch alle Kontinente mit regelmäßigen Gastspielen in Deutschland, Japan, den USA und China.

2018 wurde die Orchesterakademie der Wiener Philharmoniker gegründet. Die Akademistinnen und Akademisten werden mittels Probespiel in einem strengen, international ausgerichteten Verfahren ausgewählt und zwei Jahre lang auf höchstem Niveau ausgebildet.

Die Wiener Philharmoniker haben es sich zur Aufgabe gemacht, die stets aktuelle humanitäre Botschaft der Musik und die gesellschaftliche Verpflichtung in den Alltag und in das Bewusstsein der Menschen zu bringen. Seit jeher zählten ein soziales und karitatives Bewusstsein, der Einsatz für Menschen in Not und die Förderung des musikalischen Nachwuchses zum Selbst-

verständnis des Orchesters. Bis heute veranstaltet es mehrere Benefizkonzerte und setzt darüber hinaus weltweit zahlreiche Initiativen für Bedürftige.

Mit seinen jährlich mehr als 40 Konzerten in Wien, darunter das Neujahrskonzert und das Sommernachtskonzert im Schlosspark von Schönbrunn, die in viele Länder der Welt übertragen werden, mit seinen seit 1922 stattfindenden alljährlichen Aufführungen bei den Salzburger Festspielen und mit mehr als 50 Konzerten im Rahmen internationaler Gastspiele zählen die Wiener Philharmoniker zu den führenden Orchestern der Welt.

Das Orchester wurde im Laufe seines Bestehens mit zahlreichen Preisen und Ehrungen ausgezeichnet.

Seit 2008 wird es von Rolex als Exklusivsponsor unterstützt.

There is perhaps no other musical ensemble more closely associated with the history and traditions of European classical music than the Vienna Philharmonic. Over the past 180 years, the orchestra has experienced and influenced musical history around the world.

The fascination that the orchestra has held since its foundation by Otto Nicolai in 1842 for prominent composers and conductors, as well as for audiences all over the world, is based upon the maintenance of a homogenous musical style which is carefully bequeathed from one generation to the next, as well as a unique history and administrative structure. The basic pillars are a democratic organization that places the entire artistic and management decision-making processes in the hands of the musicians, as well as a close symbiosis with

the Orchestra of the Vienna State Opera. The statutes of the Vienna Philharmonic state that only musicians from the opera orchestra can become members of the Vienna Philharmonic.

The Vienna Philharmonic's touring activities started at the beginning of the 20th century and have since taken the orchestra to all continents on the globe. In recent years, this has included regularly scheduled concerts in Germany, Japan, the USA and China.

The Vienna Philharmonic Orchestra Academy was founded in 2018. The Academy students are selected according to a strict, internationally-oriented audition process and trained at the highest level over a two-year course of study.

The Vienna Philharmonic has made it its mission to impart music's humanitarian message into the daily lives and consciousness of its listeners. From the very beginning, the orchestra has displayed a strong social conscience, characterized by its commitment to individuals in need and the fostering of young musicians. To this day, the orchestra performs numerous benefit concerts and develops initiatives for the disadvantaged.

The Vienna Philharmonic gives more than forty concerts in Vienna every year, including the New Year's Concert and the Summer Night Concert at Schönbrunn, both of which are broadcast around the world. The orchestra has also had an annual summer residency at the Salzburg Festival since 1922 and with more than fifty international concerts a year the Vienna Philharmonic is established as one of the world's finest orchestras.

The orchestra has been the recipient of numerous prizes and awards over the course of its history.

It has been supported by its exclusive sponsor Rolex since 2008.

Medieninhaber

Salzburger Festspielfonds

DIREKTORIUM

Kristina Hammer, Präsidentin
Markus Hinterhäuser, Intendant
Lukas Crepaz, Kaufmännischer Direktor

KÜNSTLERISCHES BETRIEBSBÜRO OPER

Petra Gaich, Leitung
Evamaria Wieser, Casting
Janet Bens
Christoph List
Marion Mück
Inga Petersen
Daniel Url

REDAKTION

Dramaturgie & Publikationen

Margarethe Lasinger, Leitung
Antonio Cuenca Ruiz, David Treffinger, Gestaltung
und Redaktion
Markus Hennerfeind, Steffi Marquet, Grafik

Anzeigen Karin Zehetner

Grafisches Konzept Eric Pratter

Litho Media Design: Rizner.at, Salzburg

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

Redaktionsschluss

4. August 2024 · 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.*

Diese Publikation der Salzburger Festspiele
ist gedruckt auf Salzer Touch, Vol. 1.2,
100 g (bzw. 300 g), hergestellt von
SALZER Papier, St. Pölten.

SALZBURGER FESTSPIELE

Postfach 140 · 5010 Salzburg
T +43-662-8045-500 · F +43-662-8045-555
info@salzburgfestival.at · www.salzburgfestival.at

NACHWEISE

Texte

Alle Texte sind Originalbeiträge für dieses
Programmbuch.

Abbildung

S. 20–21: Lioubov Popova, *Sketch for a Model*,
1923/24, Foto © Fine Art Images/Bridgeman
Images.
S. 22: Alexandra Exter, *City. Artist*,
Foto © Fine Art Images/Heritage Images/Alamy
Stock Photo.
S. 26: Alexandra Exter, *Colour Rhythm*, 1921,
Foto © Fine Art Images/Heritage Images/Alamy
Stock Photo.
S. 35: Lioubov Popova, *Dimensional and Force
Structure*, 1921, Foto © Godong/Alamy Stock
Photo.
S. 60: Alexandra Exter, *Italian Town by the Sea*,
um 1917, Foto © Minneapolis Institute of Art/
The John R. Van Derlip Fund/Bridgeman Images.
S. 64: Vera Pestel, *Constructivist Composition*,
um 1920, Foto © Fine Art Images/Bridgeman
Images.
S. 69: Lioubov Popova, *Architectural Painting*,
1917, Foto © Fine Art Images/Bridgeman Images.
S. 73: Olga Rozanova, *Suprematism*, 1916,
Foto © Fine Art Images/Bridgeman Images.

Künstlerfotos

Timur Zangiev: Privat; Peter Sellars: SF/Anne
Zeuner; George Tsypin: A. Virtmanis; Camille
Assaf: Privat; James F. Ingalls: Privat; Antonio
Cuenca Ruiz: Mahaut Chaudouët; Peixin Chen:
ohne Angabe; Asmik Grigorian: Olivia Kahler;
Sean Panikkar: Kristina Sher; Violeta Urmana:
Ivan Balderramo; Juan Francisco Gatell: Privat;
Michael Arivony: Aldheidur Gudmundsdottir;
Nicole Chirka: Kristof Kovacs; Zhengyi Bai:
Valentina Sadiul; Ilia Kazakov: Olga Leypus;
Joseph Parrish: Shervin Lainez; Armand Rabot:
Pablo Strong; Samuel Stopford: Marcus Rebmann;
Michael Dimovski: Dylan Evans; Jasurbek
Khaydarov: Christina Nemets; Vladislav Buialsky:
Elza Zherebchuk; Elizaveta Kulagina: Daniil
Rabovsky; Lilit Davtya: Marco Borrelli; Seray Pinar:
Luz Cecilia Collantes; Cassandra Doyle: Sally
Flegg; Zoie Reams: ohne Angabe; Santiago
Sánchez: Anna Marx; Tae Hwan Yun: donyfilm;
Aaron-Casey Gould: Barbara Pálffy; Navasard
Hakobyan: Robert Koloyan; Amin Ahangaran:
Artan Hürsever; Pawel Markowicz: Johannes
Herrnegger

DAS BESTE AUS DER WELT DER OPER!

THEMEN. MENSCHEN. AUFFÜHRUNGEN.



JETZT BESTELLEN!

WWW.OPER-MAGAZIN.DE/SHOP

AUCH ALS APP





NEU AUF DVD & BLU-RAY!



MACBETH

Vladislav Sulimsky · Asmik Grigorian
Tareq Nazmi · Jonathan Telman
Evan Leroy Johnson
Philippe Jordan · Krzysztof Warlikowski



LE NOZZE DI FIGARO

Krzysztof Bączyk · Sabine Devieille
André Schuen · Adriana González
Lea Desandre
Raphaël Pichon · Martin Kušej



THE GREEK PASSION

Gábor Bretz · Sebastian Kohlhepp
Sara Jakubiak · Charles Workman
Christina Gansch · Łukasz Goliński
Maxime Pascal · Simon Stone



BRAHMS: EIN DEUTSCHES REQUIEM

Elsa Dreisig · Michael Volle
Wiener Singverein
Christian Thielemann
Wiener Philharmoniker

www.unitel-edition.de

Saison
24/25

OPERA

NABUCCO
VERDI

DIDO AND AENEAS
PURCELL

ALCINA
CACCINI

VOYAGE D'AUTOMNE
MANTOVANI

ORPHÉE AUX ENFERS
OFFENBACH

GIULIO CESARE IN EGITTO
HAENDEL

NORMA
BELLINI

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER
WAGNER

ADRIANA LECOUVREUR
CILEA

BALLET

SÉMIRAMIS / DON JUAN
GLUCK / RODRÍGUEZ / CLUG

MAGIE BALANCHINE
TCHAIKOVSKI / GERSHWIN

CHANSONS DANSÉES
VAN CAUWENBERGH / RUNACRE-TEMPLE / BIGONZETTI

COPPÉLIA
DELIBES / BART

RECITAL

STÉPHANE DEGOUT
MARINA REBEKA
KRASSIMIRA STOYANOVA
VÉRONIQUE GENS
MICHAEL VOLLE

CONCERT

AUTRES VOYAGES
MISA CRIOLLA
LES SACQUEBOUTIERS
CARMINA BURANA

Au cœur de
votre quotidien

MUSIK THEATER AN DER WIEN 24/25

**Willkommen zurück
im Theater an der Wien!**

Monteverdi
Combattimenti
David Bergmüller | Olivier Fredj
Premiere 27. SEPT. 2024
in der **KAMMEROPER**

Mozart
Idomeneo
David Bates | Stefan Herheim
Premiere 12. OKT. 2024
im **THEATER AN DER WIEN**

Schumann
**Das Paradies
und die Peri**
Giedrė Šlekytė | Christof Loy
Premiere 15. NOV. 2024
im **THEATER AN DER WIEN**

Brand & Stanek
Bravissimo!
Sebastian Kranner
Premiere 24. NOV. 2024
im **THEATER AN DER WIEN**

von Einem
Der Prozess
Walter Kobéra | Stefan Herheim
Premiere 05. DEZ. 2024
in der **KAMMEROPER**

Valtinoni
Der kleine Prinz
Gábor Káli | Louisa Müller
Premiere 13. DEZ. 2024
im **THEATER AN DER WIEN**

Strauss
**Das Spitzentuch
der Königin**
Martynas Stakionis | Christian Thausing
Premiere 18. JÄN. 2025
im **THEATER AN DER WIEN**

Bellini
Norma
Francesco Lanzillotta | Vasily Barkhatov
Premiere 16. FEB. 2025
im **THEATER AN DER WIEN**

Kverndokk
Briefe von Ruth
Herbert Pichler | Philipp Moschitz
Premiere 24. FEB. 2025
in der **KAMMEROPER**

Prokofjew
**Die Verlobung
im Kloster**
Dmitry Matvienko | Damiano Michieletto
Premiere 26. MÄRZ 2025
im **THEATER AN DER WIEN**

Piazzolla
**María de
Buenos Aires**
folksmilch
Juana Inés Cano Restrepo
Wiederaufnahme 09. APRIL 2025
in der **KAMMEROPER**

Gasparini
Ambleto
Ilaria Lanzino
Premiere 06. MAI 2025
im **THEATER AN DER WIEN**

Martines
Isacco
Chiara Cattani | Eva-Maria Höckmayr
Premiere 05. JUNI 2025
in der **KAMMEROPER**

Srnka
Voice Killer
Finnegan Downie Dear
Cordula Däuper
Premiere 13. JUNI 2025
im **THEATER AN DER WIEN**



Wir danken für finanzielle Unterstützung

der REPUBLIK ÖSTERREICH
dem LAND SALZBURG
der STADT SALZBURG
dem SALZBURGER TOURISMUSFÖRDERUNGSFONDS
den FREUNDEN DER SALZBURGER FESTSPIELE

Partnership in
innovative excellence

Global sponsors of the
SALZBURG FESTIVAL



SIEMENS


KÜHNE-STIFTUNG




ROLEX



Intendanz Stefan Herheim
www.theater-wien.at





www.salzburgfestival.at