

ORFEO

C 580 031 B

ORFEO D'OR

ORFEO

Fidelio · Rosenkavalier · Le nozze di Figaro
Don Giovanni · Arabella · Gianni Schicchi

Kleiber · Böhm · Sawallisch

Lucia Popp



Live | Bayerische
Staatsoper

Live Recordings
1972 - 1983

BAYERISCHE STAATSOPER LIVE

Nowhere has our Operatic heritage been expressed through such a distinguished performance tradition as at the Bayerische Staatsoper in Munich. This series of live recordings – BAYERISCHE STAATSOPER LIVE – is not only valuable historical documentation but is also the neutralizer of the argument against recordings as a threat to theatrical spirit. Here are live performances captured in the heat of the promethean forge – warts and all!

Every Opera production is a prototype – an individual bespoke act of creative interpretation resulting in that live experience we share. Here are some of those moments preserved in aspic and re-ignited into life by the flame of technology. Let us treasure them and look forward to more riches that are promised from the past of our distinguished company!

Peter Jonas
Intendant der Bayerischen Staatsoper

Unser Opernerbe ist nirgendwo in einer so herausragenden Bühnentradition aufgeführt worden wie an der Bayerischen Staatsoper München. Die Edition BAYERISCHE STAATSOPER LIVE liefert uns nicht nur wertvolle historische Dokumente, sondern auch ein Gegenargument zu der Behauptung, Aufnahmen stellten für den Geist des Theaters eine Bedrohung dar. Hier haben wir Aufführungen *live*, direkt aus der Glut der prometheischen Schmiede, mitsamt ihren

kleinen Unebenheiten und Schwächen! Jede Operninszenierung ist eine Art Prototyp: ein individueller Akt kreativer Interpretation, dessen Ergebnis wir gemeinsam live erleben. Einige solcher Augenblicke finden wir hier wie in Bernstein eingeschlossen und durch die Technik wieder zu neuem Leben entfacht. Hüten wir diesen Schatz, und freuen wir uns auf das, was aus der reichen Vergangenheit unseres berühmten Opernhauses noch hervorholt werden soll!

Jamais les opéras de notre patrimoine n'ont trouvé une aussi éminente tradition théâtrale qu'à Munich, à la «Bayerische Staatsoper». Cette série d'enregistrement en direct – BAYERISCHE STAATSOPER LIVE – ne constitue pas seulement un document historique de valeur, mais s'oppose à l'affirmation selon laquelle les enregistrements menaceraient l'esprit théâtral. Ne voilà pas le théâtre capturé dans la chaleur de la forge prométhéenne – imperfections comprises!

Toute production lyrique est un prototype – un acte commandé à un individu d'une interprétation créative convergent en une expérience partagée sur une scène. Voici donc certains de ces moments préservés et rendus à la vie par l'éclat de la technologie. Gardons-les précieusement, dans l'attente des nouvelles richesses que nous promet le passé de notre éminent ensemble!

LUCIA POPP

Richard Strauss (1864–1949)

Der Rosenkavalier

① *Mir ist die Ehre widerfahren* 10'52
Überreichung der Rose und Szene Sophie – Oktavian (2. Akt)

② *Marie Theres'! – Hab mir's gelobt* 12'03
Terzett Sophie – Marschallin – Oktavian und Finale (3. Akt)

Claire Watson, Marschallin; Brigitte Fassbaender, Oktavian;
Carlos Kleiber, Dirigent (20. April 1972)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Don Giovanni

③ *Alfin siam liberati – Là ci darem la mano* 4'45
Rezitativ und Duett Don Giovanni – Zerlina (1. Akt)
Ruggiero Raimondi, Don Giovanni

④ *Masetto... – Batti, batti, o bel Masetto* 4'57
Rezitativ und Arie der Zerlina (1. Akt)
Enrico Fissore, Masetto

Wolfgang Sawallisch, Dirigent (12. Juli 1973)

Le nozze di Figaro

- ⑤ *Signor! Cosa bramate? – Crudell perché finora* 4'25

Rezitativ und Duett Conte – Susanna (3. Akt)

Wolfgang Brendel, Conte Almaviva

- ⑥ *Giunse alfin il momento – Deh vieni, non tardar* 4'58

Rezitativ und Arie der Susanna (4. Akt)

Wolfgang Sawallisch, Dirigent (13. Juli 1983)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Fidelio

- ⑦ *O wär' ich schon mit dir vereint* 4'25

Arie der Marzelline (1. Akt)

Karl Böhm, Dirigent (30. Januar 1978)

Otto Nicolai (1810–1849)

Die lustigen Weiber von Windsor

- ⑧ *Nun eilt herbei* 6'27

Arie der Frau Fluth

Wolfgang Sawallisch, Dirigent (15. Oktober 1983)

Richard Strauss

Arabella

- ⑨ *Mein Elemer* 7'17

Szene der Arabella (1. Akt)

- ⑩ *Sie seh'n nicht aus wie jemand* 12'56

Szene und Duett Arabella – Mandryka (2. Akt)

Wolfgang Brendel, Mandryka

Wolfgang Sawallisch, Dirigent (25. Dezember 1983)

Giacomo Puccini (1858–1924)

Gianni Schicchi

- ⑪ *O mio babbino caro* 2'31

Arie der Lauretta

Wolfgang Sawallisch, Dirigent (17. Dezember 1982)

BAYERISCHES STAATSORCHESTER



„Sophie vom Dienst“ Die Münchner Karriere der Lucia Popp

„Sie sind ein Wundertier!“ – so lautete der verblüffte Kommentar von Elisabeth Schwarzkopf, als sie die 23-jährige Lucia Popp mit den beiden Arien der Königin der Nacht gehört hatte. Schwarzkopfs Ehemann, der berühmte Produzent Walter Legge, suchte 1963 für eine Schallplattenproduktion von Mozarts *Die Zauberflöte* eine Sopranistin für diese heikle Koloraturpartie und hatte sie mit der jungen Slowakin gefunden. Doch ein Wunder ist der gesangliche Werdegang der Lucia Popp keineswegs gewesen. Er war vielmehr getragen von einer sorgfältig aufgebauten, behutsamen Entwicklung der vorhandenen stimmlichen Voraussetzungen. Wie nur wenige ihrer Soprankolleginnen hat Lucia Popp es verstanden, ihre Laufbahn planvoll zu steuern, ihre Stimme schrittweise und überlegt weiterzuformen: ausgehend vom Koloraturfach über den lyrischen zum jugendlich-dramatischen Sopran. Die enorme Spannweite dieser allmählichen und ineinandergreifenden Metamorphosen wird deutlich, führt man sich die Extreme vor Augen. Hier: Mozarts Königin der Nacht und Richard Strauß' Zerbinetta, die eine atemberaubende gesangstechnische Virtuosität, vokale „Hochseilartistik“ von höchstem Schwierigkeitsgrad verlangen. Dort: Wagners Elsa und Eva, die

das Paradoxon fordern, dass sich eine mädchenhaft jung klingende Stimme gegenüber einem riesigen Orchester behaupten und vielstimmige Ensembles überstrahlen soll. Das Geheimnis für diese Expansions- und Wandlungsfähigkeit ist – neben fundierter gesangstechnischer Arbeit und akribischem Rollenstudium –, dass Lucia Popp nie zu den federleichten, „flach“ klingenden, mager timbrierten, nur zwitschernden Soubretten gehört hat, sondern von Anfang an einen körperhaft gerundeten, substanzvollen Sopranon besaß und zusätzlich über mühelose Agilität und stupende Spitzentöne gebot. Entscheidend für das Gelingen solcher Fachwechsel war dabei, dass die Sängerin sie ihrer Stimme nicht abgetrotzt und sich nie überfordert hat, sondern stets innerhalb ihrer vokalen Mittel geblieben ist. Die heikle Gratwanderung, die das Votum für oder gegen eine Partie beinhalten, hat Lucia Popp selbst beschrieben. Einerseits: *„Ich finde, Singen darf keine Probleme oder Komplexe verursachen. Es war schon immer meine Einstellung, daß ich eine Partie abgeben muß, bevor mir gesagt oder nahegebracht wird, es zu tun. Als ich 1971 mit der Königin der Nacht an die Met zurückkehrte, war es eine Ausführung, die auch vom Rundfunk*

übertragen wurde – eine große Verantwortung und ich war halb tot vor Angst. Es ist zwar alles sehr gut gegangen, aber als ich von der Bühne kam, war ich fest entschlossen, die Partie nie mehr zu singen.“ – Andererseits: „Ich bin zwar lieber eine luxuriöse Despina als eine unterdurchschnittliche Fiordiligi; dennoch finde ich es auch nicht richtig, wenn man sich ‚bis zur Rente‘ schont. Dann hat man vielleicht eine sehr gut erhaltene Stimme, aber zu viele Falten im Gesicht für eine Susanna. Man muss der Stimme auch Aufgaben stellen, sie herausfordern.“

Geboren wurde Lucia Popp am 12. November 1939 in Záhorská Ves (Ungaraiden) bei Bratislava als Tochter eines musikbegeisterten Ingenieurs österreichischer Abstammung und einer Konzertsängerin mit ungarischen, mährischen und rumänischen Vorfahren, also in einem musikgesättigten, weltoffenen Elternhaus. Kein Wunder, dass sie das ursprüngliche Berufsziel Kinderärztin nach zwei Semestern aufgab und sich dem Theater zuwandte, zunächst als Schauspielerin. Als sie in Molières *Der Bürger als Edelmann* die Nicole spielte, hatte sie eine Pastorale zu singen. Der im Publikum sitzenden Gesangslehrerin Anna Hrušovská fiel Popps stimmliches Potenzial sofort auf und sie rief ihr dringend, zur Musik zu wechseln. 1959 bis 1963 besuchte sie

die Musikakademie von Bratislava, wo sie auch ihr erstes Engagement erhielt. Kurz darauf hielt sie sich zufällig in Wien auf, erfuhr, dass man an der Staatsoper eine Königin der Nacht suchte, sang vor und wurde genommen. Nach dem Wiener Debüt als Barbarina folgte sofort der Einstand bei den Salzburger Festspielen, wieder in *Die Zauberflöte*, diesmal aber als Erster Knabe. Drei Spielzeiten lang war sie in Wien unter anderem in zwei Rollen zu hören, als Barbarina in *Le nozze di Figaro* und eben als Königin der Nacht. Schon 1966 öffnete sich die Tür zur Weltkarriere, mit dem Debüt am Londoner Covent Garden als Page Oscar in Verdis *Un ballo in maschera*; es folgten dort das erste Ännchen und die erste Despina. 1967 feierte sie triumphal Einzug an der New Yorker Metropolitan Opera, wiederum als Königin der Nacht. Im selben Jahr ging sie mit ihrem ersten Ehemann, dem ungarischen Dirigenten Georg Fischer, an die Kölner Oper. Dort deutete sich auch der allmähliche Wechsel der Sängerin ins lyrische Sopranfach an. In dem vom Regisseur Jean-Pierre Ponnelle und dem Dirigenten István Kertész erarbeiteten Kölner Mozart-Zyklus konnte Lucia Popp in den sieben „großen“ Opern alle weiblichen Hauptrollen präsentieren, die damals innerhalb ihrer stimmlichen Reichweite lagen: Ilia in *Idomeneo*, Konstanze in *Die Entführung aus dem Serail*,

Susanna in *Le nozze di Figaro*, Zerlina in *Don Giovanni*, Despina in *Così fan tutte*, Servilia in *La clemenza di Tito* und Pamina in *Die Zauberflöte*.

Als sich Lucia Popp am 20. April 1972 zum erstenmal im Münchner Nationaltheater präsentierte, in der legendären, von Otto Schenk lebensprall inszenierten, von Jürgen Rose opulent ausgestatteten und von Carlos Kleiber unvergesslich dirigierten Premiere des *Rosenkavalier*, war sie bereits eine Künstlerin von Weltrang und eine „gestandene“ Sopranistin, für die Koloraturkapriolen zum größten Teil der Vergangenheit angehörten. Während des ersten Jahrzehnts ihrer Zugehörigkeit zum Münchner Ensemble entwickelte sie sich hier zur „Sophie vom Dienst“. Fast vier dutzendmal formte sie als Tochter des neureichen Herrn von Faninal zusammen mit Brigitte Fassbaender als Octavian ein wunderbar harmonisierendes Duo, das zumal aus der „Rosenüberreichung“ und dem Schluss-Duett Momente erfüllten musikalischen Glücks werden ließ. Die erste Hälfte ihrer insgesamt 21-jährigen Münchner Wirkungszeit bestritt Lucia Popp mit nur sechs Partien. Neben der Sophie waren dies vor allem Pamina, Zerlina und Susanna, dann wenige seltene Auftritte als Zdenka und als Marzelline. Letztere übernahm sie als Premieren-Einspringerin für die erkrankte Kollegin Helen Donath. Die beginnen-

den 80er-Jahre brachten dann den allmählich vollzogenen Wechsel ins jugendlich-dramatische Fach: am 2. Januar 1982 begeisterte die ehemalige kapriziöse Adele nunmehr als feurige Rosalinde das Neujahrspublikum. In den Festspielen desselben Jahres gestaltete sie mit der Eva in *Die Meistersinger von Nürnberg* ihre erste große Wagner-Partie. Gerade das Porträt der bodenständigen, nach bürgerlichem Glück strebenden Goldschmiedstochter gelang ihr besonders überzeugend und lebensvoll. Hier konnte sie Qualitäten einbringen, die unmittelbar ihrer eigenen Persönlichkeit entsprangen: einen rechten Schuss gesunder, irdischer Weiblichkeit und fraulichen Realitätssinns. Ein Grund für die Affinität zu gerade dieser Rolle lag vielleicht darin, dass Lucia Popp auch außerhalb der Bühne weit davon entfernt war, Schranken der Unnahbarkeit oder der eifigen Selbstgewissheit um sich aufzurichten. Eine Primadonna oder ein Star in der negativen Bedeutung dieser Attribute ist sie nie gewesen. Natürlich und heiter, leger und unkompliziert, professionell und intelligent – dies sind die Eigenschaften, die jeder mit ihrer Persönlichkeit verbindet, der sie im Gespräch, bei Proben oder im Aufnahmestudio kennen gelernt hat. Mag sein, dass diese Eigenschaften ihr geholfen haben, einigen gängigen Rollenklischees zu entgehen: einer Elsa, die sich nur als traumverlorene Romantikerin ergeht, ei-



Lucia Popp, Bodo Brinkmann – Arabella, 1986

ner Arabella, die einseitig pseudoaristokratische Allüren pflegt, einer Marschallin, die sich auf damenhafte Noblesse beschränkt, einer *Capriccio*-Gräfin, die in koketter Unbestimmtheit verharret. Lucia Popp's Porträts dieser Frauenfiguren waren merklich lebensnaher, blutvoller und glaubhafter gezeichnet, als dies sonst zu erleben ist. Weitere Bühnenrollen, mit denen ihr Name in München eng verbunden bleibt, waren Puccinis Lauretta (*Gianni Schicchi*) und Musetta (*La bohème*), Glucks Eurydike, Nicolais Frau Fluth (*Die lustigen Weiber von Windsor*), Cornelius' Margiana (*Der Barbier von Bagdad*) und Mozarts Gräfin (*Le nozze di Figaro*).

Im besten Sinn des Wortes ist Lucia Popp eine „moderne“ Sängerin gewesen, die sehr wohl die Möglichkeiten und die Bedeutung der Schallplatte erkannte. So hat sie sich bestimmten Partien zunächst unter den stimmlich weniger strapaziösen Studiobedingungen zugewandt, sie dort ausprobiert, bevor sie sich auf der Bühne daran wagte. Wenn sie mit humorvollem Understatement sagte, dass sie „Dirigenten sammelt“, dann verbarg sich dahinter der selbstbewusste Stolz, dass nahezu alle bedeutenden Maestri immer wieder die grundmusikalische und stets perfekt studierte Sängerin engagiert haben. Obwohl sie künstlerisch fast alles erreicht hatte – kaum

ein Opernhaus von Rang wollte auf sie verzichten, kaum eine Wunschartie ist ihr versagt geblieben, ihre diskographische Hinterlassenschaft sucht an Vielzahl und Vielfalt ihresgleichen –, schien der Radius dieser reichen Karriere noch keineswegs ausgeschritten. Umso bestürzt reagierte die Musikwelt, als die Nachricht kam, dass Lucia Popp, erst 54-jährig, am 16. November 1993 in München gestorben ist.

Zum letzten Mal im Münchner Nationaltheater ist sie in einer Festspielaufführung von Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* am 30. Juli 1992 zu hören gewesen. Danach folgten während des Japan-Gastspiels der Bayerischen Staatsoper im November 1992 noch fünf Auftritte als *Figaro*-Gräfin in Nagoya und Tokio. *Ein Deutsches Requiem* von Johannes Brahms am 29. November 1992 in der Suntory Hall von Tokio, dirigiert von Wolfgang Sawallisch und mit Dietrich Fischer-Dieskau als Partner, ist in den Annalen der Bayerischen Staatsoper die letzte Aufführung, der Lucia Popp's heller, leuchtender Sopran Glanz und Wärme verliehen hat. Nicht nur als überragende Sängerin und sensible Künstlerin, auch als Mensch mit Herz und Verstand wird Lucia Popp allen im Gedächtnis bleiben, die sie erlebt, gehört und geliebt haben.

Kurt Malisch

"The resident Sophie": Lucia Popp's Munich Career

"What a weird and wonderful creature you are!" Elisabeth Schwarzkopf exclaimed in amazement when she first heard the then 23-year-old Lucia Popp sing the Queen of Night's two arias from *Die Zauberflöte*. Schwarzkopf's husband, the famous record producer Walter Legge, had been looking for a soprano capable of singing this testing coloratura role in his 1963 recording of Mozart's opera and found her in the young Slovak soprano. But there was nothing weird or wonderful about Lucia Popp's artistic development. Rather, it was sustained by a careful and considered deployment of her natural vocal resources. Lucia Popp was almost unique among her soprano colleagues in her ability to plan her career and develop her voice in a gradual and thoughtful way, starting out with the coloratura repertory and moving via more lyrical roles to the point where she was able to essay young dramatic parts. The enormous range of roles that she covered in this way, with the different voice types sometimes overlapping, is clear when we consider its two extremes. During her early career she sang roles such as Mozart's Queen of Night and Richard Strauss's Zerbinetta, both of which require breathtaking technical virtuosity and the vocal equivalent of tightrope walking of the greatest conceivable

difficulty. By the end of her career she was singing Wagner's Elsa and Eva, two roles that paradoxically demand that a young-sounding voice maintains itself in the face of a vast orchestra and dominates the ensembles. The secret behind this ability to develop and change was not only a well-grounded technique and a detailed study of the roles in question but also the fact that Lucia Popp was never one of those twittery lightweight soubrettes with flat- and thin-sounding voices but from the outset was possessed of a well-rounded and substantial soprano that was additionally endowed with effortless agility and astonishing top notes. Of decisive importance in this change of repertory was the fact that Lucia Popp did not force her voice and never overtaxed herself but always remained within the limits of her vocal resources. The difficult decision involved in accepting or rejecting a new part is one that she herself articulated: on the one hand, *"I think that singing should not cause problems or complexes. It was always my attitude that I should give up a role before I was told to or it was impressed on me to do so. When I returned to the Met for the Queen of Night in 1971, it was a performance that was also being broadcast on the radio – a great responsibility, and I was*



petrified with fear. It all went very well, but when I came offstage, I was firmly resolved never to sing the part again." On the other hand, *"I prefer to be luxury casting as Despina rather than an under-par Fiordiligi. Even so, it doesn't seem right to me to save yourself for your retirement, as it were. You may have a well-preserved voice but be too wrinkly for a Susanna. You have to set your voice new tasks, you have to challenge it."*

Lucia Popp was born in Záhorská Ves near Bratislava on 12 November 1939. Her father was an engineer of Austrian extraction and had a great love of music, while her mother was a concert singer of Hungarian, Moravian and Romanian descent. Her parents' home, in short, was filled with music and was cosmopolitan in character. It is no wonder that after two terms she

abandoned her professional training as a paediatrician and turned to the theatre, initially as an actress. As Nicole in Molière's *Le Bourgeois gentil-homme*, she had to sing a pastoral number. Among the audience was the singing teacher Anna Hrušovská, who was immediately struck by her vocal potential and begged her to switch to music. Between 1959 and 1963 she attended the Academy of Music in Bratislava, where she was also offered her first engagement. Shortly afterwards, she happened to be in Vienna when she heard that the State Opera was looking for a Queen of Night, so she auditioned and was accepted. Soon after her Viennese début as Barbarina, she sang for the first time at the Salzburg Festival, again in *Die Zauberflöte*, but this time as the First Boy. She remained in Vienna for three seasons, singing two roles in particular, Barbarina and the Queen of Night. By 1966 the door to an international career had been opened with her Covent Garden début as Oscar in Verdi's *Un ballo in maschera*. Subsequent roles in London included her first Aennchen and her first Despina. In 1967 she celebrated her triumphant début at the Met, again as the Queen of Night. That same year she joined the Cologne Opera with her first husband, the Hungarian conductor Georg Fischer, and it was here that she began to move over to the lyric soprano

repertory. Here, too, she sang all the main female roles that were then within her vocal range in Mozart's seven major operas in the cycle conducted by István Kertész and directed by Jean-Pierre Ponnelle: Ilia in *Idomeneo*, Konstanze in *Die Entführung aus dem Serail*, Susanna in *Le nozze di Figaro*, Zerlina in *Don Giovanni*, Despina in *Così fan tutte*, Servilia in *La clemenza di Tito* and Pamina in *Die Zauberflöte*.

By the time that Lucia Popp finally appeared at Munich's National Theatre on 20 April 1972 in Otto Schenk's lively and now legendary production of *Der Rosenkavalier*, lavishly designed by Jürgen Rose and unforgettably conducted by Carlos Kleiber, she was already a singer of international standing and considerable experience, a soprano for whom coloratura capers were largely a thing of the past. During her first ten years with the Munich ensemble, she became their resident Sophie, appearing almost fifty times as the daughter of the nouveau riche Herr von Faninal and forming a wonderful partnership with Brigitte Fassbaender's Octavian. The two of them turned the Presentation of the Rose and the final duet into moments of true musical delight. During the first half of her twenty-one years in Munich, Lucia Popp sang only six roles, and among these it was chiefly Sophie, Pamina, Zerlina and Susanna. Only

rarely did she appear as Zdenka and Marzelline, singing the last-named role when she took over at the last minute from an ailing Helen Donath. By the early 1980s she was already taking on young dramatic roles: on 2 January 1982 the once capricious Adele delighted her New Year audience with her fiery Rosalinde in *Die Fledermaus*. And at that summer's festival she tackled her first major Wagnerian role, Eva in *Die Meistersinger von Nürnberg*, creating a particularly convincing and lively portrait of the down-to-earth goldsmith's daughter striving to achieve bourgeois happiness. Here she was able to draw on qualities that sprang directly from her own personality, with just the right amount of healthy, earthy femininity and a woman's sense of reality. Another reason for her affinity with this role may have lain in the fact that offstage, too, Lucia Popp was far from surrounding herself with a barrier of unapproachability or conceited self-certainty. She was never a prima donna or a star in the negative sense of those terms. Natural and carefree, relaxed and uncomplicated, professional and intelligent – these are the qualities that are associated with her by all who got to know her in conversation, at rehearsal or in the recording studio. Perhaps these qualities also helped her to avoid a number of the clichés traditionally bound up with certain roles: an Elsa who is no more



Lucia Popp, Rolando Panerzi – Gianni Schicchi, 1982

than a romantic dreamer; an Arabella who assumes pseudoaristocratic airs and graces; a Marschallin limited to ladylike highmindedness; and a Countess in *Capriccio* who remains coquettishly undecided. Lucia Popp's portraits of these female characters were noticeably closer to real life, more full-blooded and more credible than we normally see them. Other roles that were closely associated with her in Munich were Puccini's Lauretta (*Gianni Schicchi*) and Musetta (*La bohème*), Gluck's Eurydice, Nicolai's Frau Fluth (*Die lustigen Weiber von Windsor*), Cornelius's Margiana (*Der Barbier von Bagdad*) and Mozart's Countess (*Le nozze di Figaro*).

Lucia Popp was a modern singer in the best sense of the term, a soprano fully aware of the possibilities and significance of the gramophone. As a result, she began by tackling certain roles in the vocally less taxing conditions of the studio, trying them out there before risking them on stage. If she used to say with comic understatement that she was "collecting conductors", her remark none the less concealed her self-conscious pride at the fact that she worked with virtually every important maestro, all of whom valued her for her thorough musicianship and preparation. Artistically speaking, she achieved virtually everything that a singer might hope for: hardly an

opera house of any standing was willing to forgo her services, she was denied virtually none of the roles she wanted to sing, and her discographical legacy is unique in terms of its extent and variety. Yet her career still seemed to be expanding. All the more shocked was the world of music when the news came that Lucia Popp had died in Munich on 16 November 1993 at the age of only 54.

Her last appearance at the National Theatre in Munich was at a gala performance of *Die Meistersinger von Nürnberg* on 30 July 1992. There followed five performances of Mozart's Countess in Nagoya and Tokyo during the Bavarian State Opera's tour of Japan in November 1992. A performance of Brahms's *German Requiem* in Tokyo's Suntory Hall on 29 November 1992, under the direction of Wolfgang Sawallisch and with Dietrich Fischer-Dieskau as the baritone soloist, was the last performance in the annals of the Bavarian State Opera to which Lucia Popp's bright and radiant soprano lent its lustre and warmth. She will remain in the memory of all who saw, heard and loved her not only as an outstanding singer and a sensitive artist but also as a human being of great warm-heartedness and understanding.

(Translation: Stewart Spencer)

«Sophie de service» – La carrière munichoise de Lucia Popp

«Vous êtes un phénomène!» s'exclama, médusée, Elisabeth Schwarzkopf lorsqu'elle entendit Lucia Popp, alors âgée de vingt-trois ans, chanter les deux airs de la Reine de la nuit. Le mari de Schwarzkopf, le célèbre directeur artistique Walter Legge, qui cherchait, en 1963, pour son enregistrement de *La Flûte enchantée* de Mozart, une soprano à qui confier ce rôle périlleux de colorature, choisit cette jeune slovaque. En fait, le parcours vocal de Lucia Popp ne tient en rien du miracle. Il reflète bien plutôt le développement avisé et minutieux des moyens vocaux que la nature lui avait donnés. Lucia Popp sut, comme peu de ses collègues sopranos, «gérer» son parcours, faisant évoluer sa voix de manière à la fois progressive et raisonnée. Partie d'une tessiture de colorature, elle finit juvénile soprano dramatique, après être passée par une période de soprano lyrique. L'amplitude considérable de ces métamorphoses progressives, fondues-enchaînées, apparaît lorsque l'on prend la peine d'en considérer les extrêmes: d'un côté, la Reine de la nuit de Mozart et la Zerbinette de Richard Strauss, deux rôles exigeant une effarante virtuosité vocale et un raffinement maximal. De l'autre, Elsa (*Lohengrin*) et Eva (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*) de Wagner,

emplois qui offrent ce paradoxe d'imposer à une voix de jeune fille de se mesurer à un orchestre gigantesque et de dominer les ensembles à plusieurs voix. Le secret de cette faculté de développement et d'adaptation s'explique non seulement par un rigoureux travail vocal et une étude poussée de chaque rôle, mais également par le fait que Lucia Popp ne fut jamais de ces soubrettes «poids plume», inconsistantes, pauvres de timbre, uniquement préoccupées de gazouiller. Elle offrit en effet d'emblée un soprano avec du corps et de la rondeur, se distinguant par une insolente agilité et des aigus à couper le souffle. Le fait que cette chanteuse ait prit garde de ne pas forcer ni de surmener sa voix, et se soit toujours maintenue dans les limites que ses moyens lui autorisaient, fut déterminant dans sa capacité à pouvoir changer de registre. Lucia Popp décrivit elle-même le difficile exercice consistant à accepter ou refuser un rôle. D'un côté, «J'estime que chanter ne doit entraîner aucun problème, aucun complexe. J'ai toujours eu pour principe d'abandonner un emploi avant de m'entendre dire ou rapporter que je devais le faire. Lorsqu'en 1971, je suis revenue au Met pour chanter la Reine de la nuit – la représentation était diffusée à la radio

– c'était pour moi une énorme responsabilité. Aussi étais-je à moitié morte de peur. Si tout se passa finalement très bien, je me jurai en sortant de scène de ne plus jamais chanter le rôle.» – D'un autre côté: «J'ai toujours préféré être une Despina de luxe qu'une Fiordiligi médiocre. Je ne suis cependant pas partisane du fait de s'économiser jusqu'à la retraite. Le risque est alors d'avoir une voix certes très bien conservée, mais trop de rides pour incarner Susanna. Il faut savoir solliciter sa voix, et même lui imposer des défis.»

Lucia Popp naquit le 12 novembre 1939 à Záhorská Ves, près de Bratislava, d'un père d'origine autrichienne, ingénieur passionné de musique, et d'une mère cantatrice d'ascendance hongroise, morave et roumaine, autrement dit dans une famille mélomane et ouverte sur le monde. Il n'est pas surprenant, dans ce contexte, qu'elle ait abandonné au bout de deux semestres ses études de pédiatrie pour s'orienter vers le théâtre, d'abord comme comédienne. Un jour qu'elle interprétait Nicole dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, Lucia Popp avait une pastorale à chanter. Le professeur de chant Anna Hrušovská, qui était dans la salle, remarqua tout de suite son potentiel vocal et lui conseilla de lâcher immédiatement le théâtre pour

la musique. De 1959 à 1963, Lucia Popp fréquenta l'Académie de Musique de Bratislava, ville dans laquelle elle reçut son premier engagement. Peu de temps après, alors qu'elle se trouvait par hasard à Vienne, elle apprit que la Staatsoper cherchait une Reine de la nuit. Elle auditionna et fut engagée. Sitôt effectués ses débuts viennois dans le rôle de Barbarina des *Noces de Figaro*, le Festival de Salzbourg l'engagea, de nouveau dans *La Flûte enchantée*, mais cette fois comme Premier Garçon. Lucia Popp se produisit à Vienne trois saisons durant, notamment dans les rôles de Barbarina et de la Reine de la nuit. 1966 marqua le début de sa carrière internationale, avec son engagement au Covent Garden de Londres, dans le rôle du page Oscar du *Bal masqué* de Verdi. Suivirent sa première Ännchen et sa première Despina. En 1967, elle triompha au Met, de nouveau comme Reine de la nuit. La même année, elle se rendit à l'Opéra de Cologne avec son premier mari, le chef d'orchestre hongrois Georg Fischer. C'est à ce moment qu'elle commença à évoluer progressivement vers des emplois de soprano lyrique. Elle eut ainsi l'occasion de chanter, dans les sept opéras majeurs de Mozart, tous les grands rôles correspondant à sa tessiture, et ce lors d'un cycle dirigé par István Kertész et mis en scène par Jean-



Lucia Popp, Eberhard Wächter – *Die Fledermaus*, 1981

Pierre Ponnelle: *Ilia d'Idomeneo*, Konstanze de *L'Enlèvement au sérail*, Susanna des *Noces de Figaro*, Zerlina de *Don Giovanni*, Despina de *Così fan tutte*, Servilia de *La Clémence de Titus* et Pamina de *La Flûte enchantée*.

Lorsqu'elle se produisit, le 20 avril 1972, pour la première fois au Münchner Nationaltheater, lors de la légendaire première du *Chevalier à la Rose*, dans la mise en scène débordante de vie d'Otto Schenk, les décors somptueux de Jürgen Rose et sous la direction inoubliable de Carlos Kleiber, Lucia Popp était une artiste de rang mondial, une soprano accomplie, dont les pyrotechnies de colorature appartenaient en grande partie au passé. Au cours des dix premières années passées comme membre de l'Opéra de Munich, elle devint la «Sophie de service». Comme fille du parvenu Monsieur de Faninal, elle allait, avec l'Octavian de Brigitte Fassbaender, former quelques cinquante fois ce couple merveilleusement harmonieux qui, notamment lors de la présentation de la rose et dans le duo final, nous valut des instants d'extase musical uniques. Pendant la première moitié de ses vingt-et-un ans de carrière munichoise, Lucia Popp n'interpréta en fait que six rôles. À côté de celui de Sophie, ce furent essentiellement ceux de Pamina, Zerlina et Susanna, Zdenka et Marzelline ne faisant l'objet que de

quelques représentations. S'agissant de Marzelline, Lucia Popp remplaçait au pied levé sa collègue Helen Donath souffrante. Le début des années 80 correspond à son évolution progressive vers les emplois de juvénile soprano dramatique: le 2 janvier 1982, celle qui avait été jadis une capricieuse Adèle conquiert le public du nouvel an en fougueuse Rosalinde de *La Chauve-souris*. La même année, lors du Festival de Munich, elle interpréta Eva des *Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*, son premier grand rôle wagnérien. Elle réussit de manière particulièrement convaincante et vivante à camper une fille d'orfèvre pleine de bon sens, luttant énergiquement pour son bonheur bourgeois. Elle put faire jouer dans ce rôle des qualités liées à sa personnalité propre: une bonne dose de cette féminité saine, qui sait garder les pieds sur terre et brille par son sens des réalités. L'une des raisons expliquant l'affinité que Lucia Popp entretenait avec ce rôle tient peut-être au fait qu'elle se gardait bien, à la ville, de jouer les inaccessibles, ne cultivant aucune espèce de suffisance ou de vanité. Jamais Lucia Popp ne fut une primadonna ou une star au sens négatif du terme. Naturelle, enjouée, alerte, simple, professionnelle, intelligente – telles sont les qualités dont furent témoins tous ceux qui eurent l'occasion de parler avec elle et de la côtoyer, sur scène ou lors d'enregistre-



ments. Il se peut également que ces qualités l'aient aidé à éviter quelques clichés inhérents à certains rôles. Elsa de *Lohengrin* égarée dans ses rêves de romantique, Arabella cultivant de manière simpliste des manières pseudo-aristocratiques, la Maréchale se cantonnée dans des allures de grande dame, la Comtesse de *Capriccio* prisonnière de sa coquette indécision.

Lucia Popp offrait de ces personnages de femmes une approche sensiblement plus proche de la vie réelle, plus charnelle, plus crédible que ce à quoi le public est habitué. Les autres rôles auxquels son nom s'est trouvé, à Munich, étroitement lié sont Lauretta de *Gianni Schicchi*, Musette de *La Bohème*, Eurydice d'*Orphée et Eurydice* (Gluck), Madame Fluth des *Joyeuses commères de Windsor* (Nicolai), Margiana du *Barbier de Bagdad* (Cornelius) et la Comtesse des *Noces de Figaro*.

Chanteuse «moderne» au meilleur sens du terme, Lucia Popp mesurait parfaitement les possibilités et l'importance de l'enregistrement. Il lui est ainsi arrivé d'aborder et de tester certains rôles dans les conditions plus confortables du studio pour ensuite seulement les tenter sur scène. Lorsqu'elle déclarait avec un humour plein de finesse «collectionner les chefs d'orchestre», Lucia Popp exprimait de manière voilée sa fierté devant le fait que les *maestri* de renom faisaient presque tous régulièrement appel à elle, tant pour ses immenses qualités de musicienne que pour son indéfectible professionnalisme. Bien qu'ayant tout réussi sur le plan artistique – il n'est guère d'opéra de haut niveau qui ne l'ait engagée, guère de rôle désiré qu'elle n'ait pu chanter, tandis que sa discographie est d'une richesse et

d'une variété peu commune -, le parcours très riche de Lucia Popp semblait n'avoir point encore atteint son point d'achèvement. Aussi le monde musical fut-il frappé de stupeur en apprenant sa disparition survenue à Munich, le 16 novembre 1993. Elle n'avait que cinquante-quatre ans.

Lucia Popp se produisit pour la dernière fois au Münchner Nationaltheater le 30 juillet 1992, dans *Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*. Suivit en novembre de la même année une tournée japonaise de l'Opéra de Bavière, dans le cadre de laquelle elle chanta encore cinq fois la Comtesse des *Noces de Figaro*, à Nagoya et Tokyo.

Dans *Un Requiem allemand* de Brahms, donné le 29 novembre au Suntory Hall de Tokyo, sous la direction de Wolfgang Sawallisch, avec Dietrich Fischer-Dieskau pour partenaire, Lucia Popp allait faire entendre, associée une dernière fois aux forces de l'Opéra de Bavière, sa voix de soprano tout ensemble claire, lumineuse, chaude et éclatante. Elle restera dans la mémoire de tous ceux qui l'ont connue, entendue et aimée, comme une chanteuse d'exception, une artiste sensible, mais aussi comme une femme intelligente et généreuse.

(Traduction: Hugues Mousseau)

Herausgegeben von der Bayerischen Staatsoper
Aufnahmen aus dem Archiv der Bayerischen Staatsoper
Digital Remastering: Ton Eichinger/Othmar Eichinger · Gottfried Kraus
Redaktion · Literary Editing · Rédaction: Oliver Wazola
Bildnachweis: Archiv der Bayerischen Staatsoper
Cover-Design: Atelier Langenfass, Ismaning
Cover-Foto: Archiv der Bayerischen Staatsoper

Diskographie Bayerische Staatsoper live

Highlights

- | | | |
|-----------|---|-----------|
| 1976–1981 | Plácido Domingo; Tosca · Cavalleria rusticana
I Pagliacci · Aida · Manon Lescaut
Die Fledermaus | C 471 971 |
| 1965–1976 | Dietrich Fischer-Dieskau; Cardillac · Parsifal
Salome · Falstaff · Die Frau ohne Schatten | C 544 001 |
| 1976–1992 | Dietrich Fischer-Dieskau; Le nozze di Figaro
Genoveva; Szenen aus Goethes Faust
Die Meistersinger von Nürnberg · Arabella
Der Corregidor · Falstaff | C 545 001 |
| 1977–1995 | Julia Varady; Idomeneo · La Clemenza di Tito
Don Giovanni · Der fliegende Holländer
Die Meistersinger von Nürnberg · Arabella
Nabucco · La Traviata · Madama Butterfly | C 579 041 |