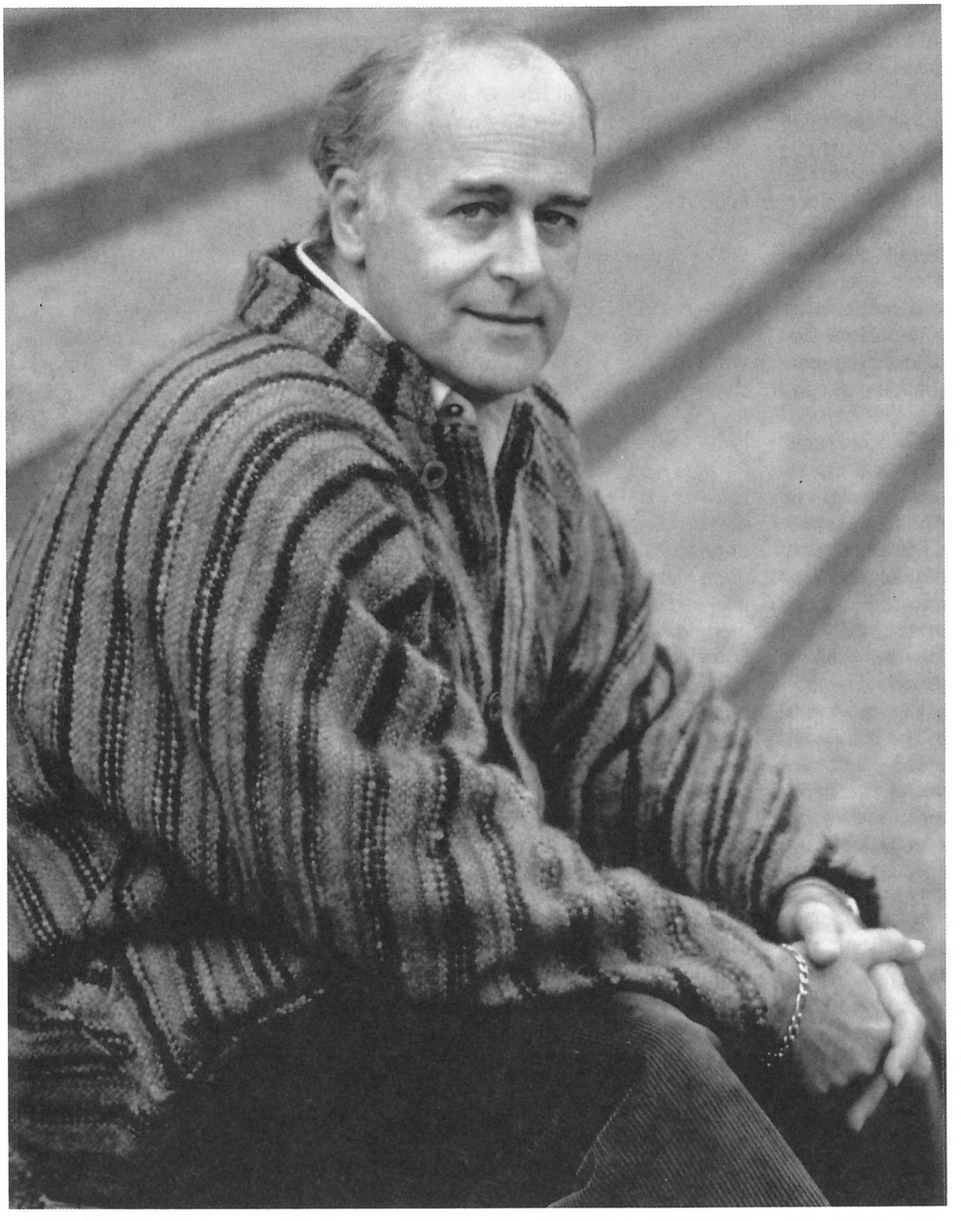
Interview

José van Dam

Er gehört zu den großen Ausnahmeerscheinungen unter den heutigen Sängern - schon wegen des ungewöhnlich weitgespannten Repertoires: Leporello, Giovanni, Figaro und Don Alfonso, Attila und Falstaff, Holländer und Hans Sachs, Boris Godunow und Wozzeck, Escamillo, Mephistophélès und Don Quichotte, Raritäten wie Roussels «Padmavati» und Magnards «Guercoeur», Schuberts «Winterreise» und Melodies françaises - dies alles ist nur ein kleiner Teil dessen, was der José van Dam in seinen 32 Berufsjahren gesungen hat. An der Deutschen Oper Berlin und im Salzburg der Karajan-Zeit setzte er ebenso starke Akzente wie an der Opéra Paris und an der Brüsseler Oper in der Ära Mortier. Seit einiger Zeit ist der aus Belgien gebürtige Sänger auch pädagogisch tätig. In Toulouse führte *Thomas Voigt* mit José van Dam das folgende Gespräch.



José van Dam – Foto Bayat

Monsieur van Dam, für alle, die Sänger gern einem «Fach» zuordnen, sind Sie ein Sonderfall: «Basse chantant», «Heldenbariton», «Baß-Bariton», «seriöser Baß» - all diese Bezeichnungen greifen zu kurz. Zwar bildet französische Musik einen Schwerpunkt Ihrer Arbeit, doch haben Sie sich nie auf ein bestimmtes Repertoire beschränkt.

Nein. Ich finde: Wenn man versucht, als Sänger international zu arbeiten, ist es beinahe Pflicht, ein internationales Repertoire zu singen. Dann kann man schlecht sagen: «Ich bin ein Mozart-Spezialist» oder «Ich spezialisere mich auf das Barock-Repertoire». Ich glaube, man muß versuchen, alles zu singen, woran man Interesse hat. Bei mir kommt hinzu, daß ich längere Zeit in einem Ensemble war, wo ich ein breites Repertoire erarbeiten konnte. Das war an der Deutschen Oper Berlin. Ich habe dort mit Mozartpartien angefangen, als nächste Rollen kamen Orest in «Elektra», Fürst Igor und Attila. Daneben habe ich auch kleinere Partien gesungen, wie zum Beispiel den Angelotti oder einen von den Wächtern in «Frau ohne Schatten» – das war ganz selbstverständlich, man wollte eine Oper von der ersten bis letzten Rolle so gut wie möglich besetzen. Inzwischen habe ich fast alle Partien gesungen, die ich singen wollte.

Haben Sie trotzdem noch Wünsche, was das Opernrepertoire betrifft?

Kaum. Für 1994 ist mein erster Scarpia geplant. Was ich mir wünsche, sind Begegnungen mit bestimmten Musikern. Ich würde zum Beispel gern einmal mit Carlos Kleiber arbeiten. Nach neuen Partien sehne ich mich nicht so sehr. Mittlerweile konzentriere ich mich mehr auf Lieder und Melodies françaises, das ist auch ein phantastisches Repertoire. Ich müßte noch fünfzig Jahre haben, um all das zu singen, was mich interessiert. Ich bin viel zu neugierig, um immer wieder dasselbe zu singen. Und außerdem – ich hoffe, das klingt jetzt nicht überheblich – fühle ich mich als Musiker, und nicht als Stimmbesitzer.

Um als Sänger auch Musiker zu sein, muß man sehr bewußt singen – vor allem auch in technischer Hinsicht. Ich denke mir, daß Sie an dem technischen «know how» sehr interessiert sind.

Ganz bestimmt. Ich arbeite sehr oft mit jungen Sängern, und ich kämpfe für eine gute Gesangstechnik. Es gibt viele Scharlatane, aber nur wenige, die echte Technik beibringen. Oft werden die Dinge kompliziert, obwohl sie im Grunde einfach sind. Die Basis für eine gute Technik ist die Atemstütze.

Der Begriff «Stütze» ist für viele Schüler irreführend.

Weil sie «stützen» verwechseln mit «drücken» und «pressen». Die Atemstütze ist das Zusam-

menspiel von Muskeln und Zwerchfell. Ich arbeite mit folgendem Bild: Das Zwerchfell ist wie die Sprungfläche eines Trampolins, und die Muskeln arbeiten wie die Federn zwischen der Sprungfläche und dem Rahmen. Wesentlich ist, daß Federn und Sprungfläche elastisch bleiben.

Bei wem haben Sie die technischen Grundlagen gelernt?

Bei Frédéric Anspach in Brüssel. Als ich bei ihm anfing, war ich 13. Das war gleich nach dem Stimmbruch. Ich hatte, was man eine «Naturstimme» nennt: Ich habe technisch vieles richtig gemacht, ohne zu wissen, *wie* man es macht. Ich habe mich dann immer mehr für das «wie» interessiert und gelernt, sehr bewußt zu singen. Mit 18 war ich an der Musikhochschule, ein Jahr später gewann ich einen Wettbewerb, dann mußte ich zum Militär, nach Lüdenscheid. Die belgische Armee war noch in Deutschland. Ein Jahr später hatte ich mein Debut in Paris. Anspach war der einzige Lehrer in meinem Leben. Er ist vor 15 Jahren gestorben, und danach habe ich allein gearbeitet.

Große Sänger wie zum Beispiel Elisabeth Grümmer haben gesagt, daß man zeitlebens einen Lehrer braucht oder zumindest eine Vertrauensperson, die einen genau kennt und kleinste Fehler sofort hört.

Man kann auch autodidaktisch arbeiten. Heute kann ich selber hören, wie es klingt. Irgendwann muß ein Sänger auch in dieser Beziehung auf eigenen Füßen stehen. Es ist gefährlich, sich auf eine Person zu verlassen. Was macht man, wenn der Lehrer nicht mehr da ist? Es darf nicht zu einer Abhängigkeit kommen. Und auf der Bühne ist man sowieso alleine. Da kann der Lehrer nicht danebenstehen und Tips geben.

In dieser Situation sind junge Sänger auf eine konstruktive Arbeit mit Korrepetitoren und Dirigenten angewiesen. Von welchen Dirigenten kamen zu Beginn Ihrer Karriere die entscheidenden Impulse?

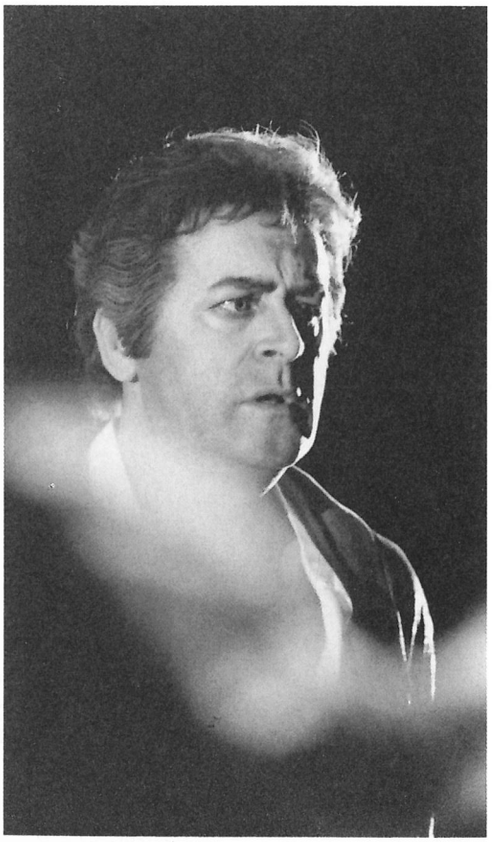
Der erste Dirigent, der mich sehr beeinflußt hat, war Lorin Maazel. Ich begegnete ihm das erste Mal, als ich 23 Jahre alt war, ich habe ihm für eine geplante Aufnahme vorgesungen, «L'heure espagnole". Er hat mich engagiert – es war meine erste Aufnahme. Und später hat er mich nach Berlin geholt, als er dort Generalmusikdirektor an der Deutschen Oper war. Er hat mich quasi für Deutschland entdeckt.

Fehlt Ihnen das manchmal, die Berliner Zeit, die Arbeit im Ensemble?

Ja, und ich sage jedem jungen Sänger: Sie müssen in ein Ensemble gehen. Aber ich glaube, daß das Ensembletheater heute, zumindest in Deutschland, nicht mehr ist, was es einmal war. Meine Zeit in Berlin war bestimmt durch das Triumvirat Maazel-Seefehlner-Sellner. Und durch Kollegen wie Pilar Lorengar, King und Fischer-Dieskau. Es gab hervorragende Besetzungen wie zum Beispiel «Simon Boccanegra» mit Gundula Janowitz, Cossutta, Wixell und Talvela – das war phantastisch.

Der zentrale Dirigent in Ihrer Karriere war Herbert von Karajan.

Ich habe viel mit ihm gearbeitet und sehr gern. Ich bin kein Karajan-Fan und sage nicht: Alles, was er gemacht hat, war toll. Er hatte auch seine Grenzen. Aber ich glaube doch, daß er der beste lyrische Dirigent war – und eine große musikalische Persönlichkeit. Er hat den Sängern immer geholfen.



José van Dam als Golaud in «Pelléas et Mélisande» – Foto Fayer

Aber hatten Sie den Eindruck, daß er wirklich etwas von Stimmen und vom Singen verstand?

Vom Singen ja. Von Stimmen vielleicht weniger. Die große Schwäche von ihm war, daß er sehr treu mit seinen Sängern war. Wenn er einen erst liebgewonnen hatte, wollte er, daß er alles singt. Er wollte, daß ich Sarastro singe – ich habe es nur für die Platte gemacht, aber nie auf der Bühne. Er wollte mich als Pizarro und als Telramund – beides habe ich abgelehnt; «Telramund ist eine Brüllpartie», habe ich zu ihm gesagt, und er meinte : «Jaja, Sie haben Recht!». Man hat immer behauptet, daß man zu Karajan nicht «nein» sagen durfte. Ich habe oft «nein» gesagt, und er hat das respektiert. Ich habe beinahe 20 Jahre mit ihm gearbeitet. Auch Vickers, Freni und viele andere haben über langen Zeitraum mit ihm gesungen.

Andere verlockende Angebote, die Sie abgelehnt haben?

Wotan! Solti wollte mich für den «Ring» in Bayreuth. Aber das ist nicht meine Rolle.

Immerhin haben Sie später den Sachs gesungen, den viele Baßbaritone fast noch mehr fürchten als den «Walküren»-Wotan – wahrscheinlich deshalb, weil die Tessitura im Verlauf der Oper immer höher wird. Die erste Ansprache im dritten Akt – «Euch macht ihr's leicht» – liegt doch viel unangenehmer als die vorangegangen Monologe.

Für einen schweren Baß ist der Schluß eindeutig zu hoch. Aber das war für mich kein Problem, weil ich nicht diese massive Stimme habe. Besonders schwierig finde ich die lange Szene in der Schusterstube im dritten Akt. Wenn man da nicht cantabile singt – was ein leichter Baß eher kann als ein schwerer – , dann macht man sich müde und ist bei der Festwiese erschöpft.

Ein Großteil der Zuschauer verbindet mit der Figur des Hans Sachs wahrscheinlich einen anderen «Typ» als Sie.

Ich habe die Partie in Wien gesungen – und nicht schlecht, glaube ich. Und man sagte mir: «Naja, gut gesungen, aber zu wenig Nürnberg.» Für manche Leute ist der Sachs wahrscheinlich ein bäuerlicher Typ – in der einen Hand ein Bier, in der anderen eine Wurst. Aber man darf nicht vergessen, daß der historische Hans Sachs noch heute wegen seiner Poesie bekannt ist, und nicht wegen seiner Schuhe. Auch Wagners Sachs ist für mich in erster Linie Poet – ein gebildeter, feinfühliger Mensch. Er ist die menschlichste Figur in der ganzen Geschichte. Das ist es, was mich an dieser Rolle besonders reizt und was ich gerne auch zeigen möchte.

Es fragt sich nur, ob feinfühliges, subtiles Singen bei Wagner überhaupt noch möglich – und auch erwünscht – ist. Viele Dirigenten fahren bei Wagner schweres Geschütz auf, die Sänger brüllen, was das Zeug hält – und dem Großteil der Besucher scheint's zu gefallen.

Aber es gibt auch Zuhörer, die es schätzen, wenn man Wagner *singt* und nicht brüllt. In der «Holländer»-Partitur zum Beispiel steht immer wieder ein dreifaches piano, ein «dolce», ein «mezza voce» – wenn man das respektiert, *singt* man diese Rolle. Natürlich gibt es auch Leute, die finden: Diese Partie ist nichts für van Dam. Ich versuche, ein Musiker zu sein und bemühe mich immer zu tun, was der Komponist wollte.

Nicht nur gesanglich, auch darstellerisch haben Sie mit leidigen Klischeevorstellungen aufgeräumt; so war Ihr Leporello in Loseys Film-Version alles andere als ein Harlekin, eine Buffo-Figur. Auch als Figaro haben Sie nicht den gängigen Vorstellungen entsprochen.

Bei meinem ersten Figaro in Berlin sagte mir der Dirigent: «Was Sie stimmlich machen, ist toll. Aber ihr Figaro ist nicht lustig genug!» Was heißt «lustig»? Fünf Minuten, nachdem das Stück be-

gonnen hat, erfährt Figaro, daß der Graf mit seiner Braut schlafen will. Und der Graf ist – wenn man an die Vorgeschichte denkt – für ihn wie ein Freund. Ich finde das nicht komisch. Und Figaro auch nicht. Er muß mit seinen Waffen kämpfen. Er muß nicht witzig sein, sondern gewitzt. Das ist die Fassade. Aber im Untergrund brodelt es: Die Wut, der Ärger, das Aufbegehren muß immer durchkommen. «Se vuol ballare»!

Leporello ist für mich kein Clown. Ich habe diese ganzen Buffo-Späße abgelehnt, und Losey war damit absolut einverstanden. Für mich sind Giovanni und Leporello die zwei Seiten einer Figur – etwa so wie bei Don Quichotte und Sancho Pansa. Auf der einen Seite der Idealist, der Eroberer, der Verführer, der Wagemutige, der Abenteurer, auf der anderen Seite der einfache Mensch, der mit beiden Beinen auf dem Boden steht. Diese zwei Seiten sind in jedem Menschen vorhanden: Einerseits Ungestüm, Mut – andererseits Vorsicht, Angst. Insofern sind Leporello und Giovanni eine Figur. Wenn Leporello den Katalog mit den Frauen vorführt, so ist es auch sein Sexualleben – er war ja oft in nächster Nähe, hat aufgepaßt, ob nicht der Ehemann nach Hause kommt, während Giovanni seine Abenteuer hatte.

Wenn man sich nun solche Gedanken macht, dezidierte Ansichten zu einer Figur hat und dann zu einer Produktionsbesprechung kommt und auf einen Regisseur trifft, der sein Handwerk nicht versteht oder irgendwelche absurden Ideen hat –was macht man? Diskutieren? Aussteigen?

Oft kann man diskutieren. Und manchmal wäre es besser, auszusteigen. Vor zwei Jahren, bei einer «Meistersinger»-Inszenierung in Paris, da wollte ich aussteigen. Aber ich bin dann doch geblieben; ich habe mit meinen Kollegen gesprochen, und vier von ihnen haben gesagt: Wenn du weggehst, gehe ich auch weg. Der Regisseur hatte eine sehr gute Arbeit gemacht, aber völlig am Stück vorbei. Er hatte das Stück überhaupt nicht verstanden. Ich war zwar total unglücklich und deprimiert, aber ich wollte diese Arbeit nicht kaputt machen.

Diesen Sommer werde ich in Salzburg mit Peter Sellars arbeiten, für «St. François d'Assise». «Bist du verrückt!», haben ein paar Leute zu mir gesagt, «mach das bloß nicht!» Aber ich freue mich auf die Arbeit. Ich halte Sellars für einen wirklich modernen Regisseur. Er versucht nicht, modern zu sein. Er ist es. Ich bin sehr gespannt, wie er sich entwickelt, wie er inszenieren wird, wenn seine Haare nicht mehr senkrecht stehen. Er ist sehr musikalisch. Und man kann mit ihm diskutieren. Er hat mir ungefähr gesagt, was er mit diesem Stück vorhat, und ich bin damit einverstanden.

Würde es Sie reizen, irgendwann selbst Regie zu führen?

Nein. Ich kann zwar anderen Sängern Tips geben, ich kann auch sehr gut einem Regisseur helfen, seine Idee umzusetzen. Aber ich könnte, glaube ich, kein Konzept entwickeln. Wenn mir jemand anbieten würde, «Carmen» zu inszenieren... ich weiß nicht, ob da etwas Neues, Aufregendes herauskäme. Für mich spielt «Carmen» in Sevilla. Ich bin vielleicht zu konservativ oder zu respektvoll im Umgang mit dem, was andere geschieben haben. Nein, ich habe vor, noch ein paar Jahe zu singen und jungen Sängern zu helfen...

Das hört sich an, als stünden Sie kurz vor der Pension.

Naja, ich werde 52 und singe seit 32 Jahren. Ich liebe meinen Beruf, aber ich könnte auch ohne ihn leben. Ich möchte lieber, daß die Leute sagen: «Schade, daß er nicht mehr singt» als daß sie sagen: «Schade, daß er immer noch singt»!

Was hat sich für Sie in all den Jahren in der Musikwelt am meisten verändert?

Ich habe das Gefühl, daß ich einen ungeheuren Aufschwung der Oper erlebt habe. In den vergangenen zwanzig Jahren hat die Kunstform Oper sehr an Bedeutung gewonnen. Aber jetzt habe ich den Eindruck, daß es wieder langsam bergab geht – durch das Star-System. Ich mag nicht dieses Einzelkämpfertum, diese One-Man- oder One-Woman-Shows, egal, ob es Sänger, Dirigenten oder Regisseure sind. Theater sollte Gemeinschaftsarbeit sein. Nehmen Sie zum Beispiel ein Stück wie «Don Giovanni». Eine Figur wie Giovanni gewinnt erst durch die Aktionen und Reaktionen von Elvira, Anna, Ottavio und Leporello Kontur. Allein ist er nichts. Das ist mit vielen Rollen so, und wenn jeder für sich kämpft, ist es aus. Im Moment ist man in dieser Phase, und da muß man aufpassen.

Aber es gab einen Ausnahmefall: Die Oper in Brüssel unter Mortier.

Absolut. Ich habe dort zum ersten Mal Hans Sachs, Falstaff und Boris Godunow gesungen, und die Arbeit dort hat mich sehr positiv beeinflußt. Ich hoffe, daß man an anderen Bühnen ähnliche Konditionen schaffen kann. Zwei Jahre, bevor ich dort den Giovanni sang, hatte ich schon mit Herrmann über diese Produktion gesprochen, das Wesentliche der Arbeit hatte schon lange vor Probenbeginn stattgefunden. Das ist die Basis für wirklich künstlerisches Arbeiten.

Der «Aufschwung der Oper», von dem Sie sprachen, spiegelt sich auch in den Medien wider, es werden unzählige Platten und Videos produziert.

Zu viele! Müssen denn gleich fünf «Figaro»-Aufnahmen auf einmal herauskommen? Auch dieser Bereich ist viel zu sehr Star-orientiert.

Sie gehören zu den bevorzugten Sängern der Plattenindustrie, Ihre Discographie ist ziemlich umfangreich.

José van Dam (Leporello) und Ruggero Raimondi (Giovanni) in der «Don Giovanni»-Verfilmung von Joseph Losey – Foto Unitel

Ja, aber es ist nicht immer wieder dasselbe, es sind viele Werke dabei, die kaum oder gar nicht aufgenommen wurden. Ich mache gern Aufnahmen, nur hat die Platte einen großen Nachteil: Das Mikrophon ist ein gnadenloses Ohr. Jeden kleinsten Kratzer auf der Stimme, den sonst niemand hören würde, hört das Mikrophon.

Sie haben gesagt, daß Sie sich zunehmend auf den Liedgesang konzentrieren – weil der Opern-Alltag deprimierend ist?

Nein, nicht deshalb. Erstens gibt es hin und wieder gute Arbeitsbedingungen und zweitens kann man sich vor den unkünstlerischen Verhältnissen schützen – man muß aufpassen, daß man sich

nicht hineinziehen läßt. Nein, ich habe mich deshalb auf das Liedrepertoire konzentriert, weil mir das Singen noch mehr bedeutet als das Spielen. Singen ist etwas Tolles: Das Körpergefühl ist ein bißchen wie Yoga. Man sollte diesen Beruf nur ergreifen, wenn man das Singen liebt. Es ist ein Glücksgefühl, das sich – im besten Fall – auf den Zuhörer überträgt. Ich glaube, das Wichtigste für einen Sänger ist: sich zu geben, sich zu verschenken.

Discographische Hinweise

Oper

BEETHOVEN: «FIDELIO» (Don Fernando)
Dernesch, Vickers, Ridderbusch, Kelemen, Donath u.a., Berliner Philh., Karajan
EMI 1970 (2 CD)

BERLIOZ: «LE DAMNATION DE FAUST» (Méphistophélès)
Riegel, Stade, King u.a., Chicago Symphony Orchestra und Chorus, Solti
Decca 1981 (2 CD)

BIZET: «CARMEN» (Escamillo)
- *Crespin, Py, Pilou u.a., Orchestre Philh. de Strasbourg, Lombard*
  Erato 1974 (2 CD)
- *Troyanos, Domingo, Kanawa u.a., London Philh. Orchestra, Solti*
  Decca 1975 (3 CD)
- *Baltsa, Carreras, Ricciarelli u.a., Berliner Philh., Karajan*
  DG 1982 (3 CD)

CHARPENTIER: «LOUISE» (Père)
Sills, Gedda, Dunn u.a., Chor und Orchester der Opéra de Paris, Rudel
*EMI 1977**

DEBUSSY: «PELLEAS ET MELISANDE» (Golaud)
- *Stilwell, Stade, Raimondi, Denize u.a., Berliner Philh., Karajan*
  EMI 1978 (3 CD)
- *Roux, Ewing, Courtis, Ludwig u.a., Wiener Philh., Abbado*
  DG 1991 (2 CD)

ENESCU: «OEDIPE» (Titelrolle)
Hendricks, Fassbaender, Lipovšek, Bacquier, Gedda, Courtis, Hauptmann, Quilico, Aler, Taillon u.a., Orchestre Philh. de Monte Carlo, Foster
EMI 1989 (2 CD)

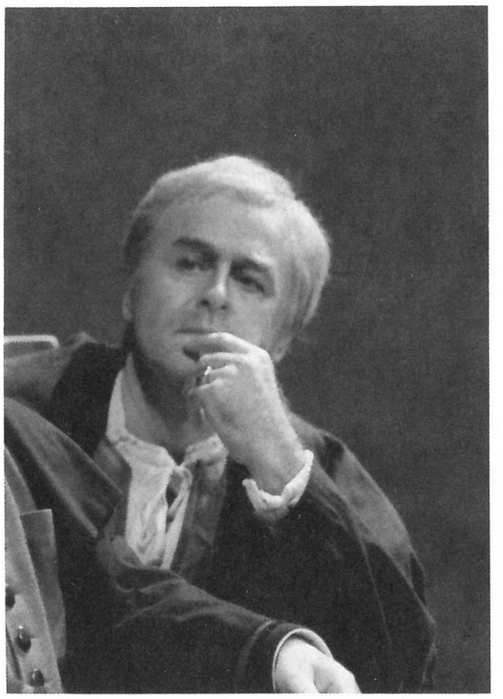
FAURE: «PENELOPE» (Eumeé)
Norman, Vanzo, Huttenlocher u.a., Orchestre Philh. de Monte Carlo, Dutoit
Erato 1980 (2 CD)

GLUCK: «IPHIGENIE EN AULIDE» (Agamemnon)
Dawson, Otter, Aler, Cachemailles u.a., Orchestre de L'Opéra de Lyon, Gardiner
Erato 1987 (2 CD)

GOUNOD: «MIREILLE" (Ourrias)
Freni, Vanzo, Bacquier u.a., Orchestre du Capitole de Toulouse, Plasson
EMI 1979 (2 CD)

GOUNOD: «ROMEO ET JULIETTE» (Frère Laurent)
Kraus, Malfitano, Bacquier, Murray u.a., Orchestre du Capitole de Toulouse, Plasson
EMI 1983 (3 CD)

HAHN: «CIBOULETTE» (Duparquet)
Mesple, Gedda u.a., Orchestre du Opéra de Monte Carlo, Diederich
EMI 1981 (2 CD)



José van Dam als Hans Sachs – Foto Fayer

MAGNARD: «GUERCOEUR» (Titelpartie)
Behrens, Denize, Lakes, Stutzmann u.a., Orchestre du Capitole de Toulouse, Plasson
EMI 1986 (3 CD)

MASSENET: «MANON» (Lescaut)
Cotrubas, Kraus, Quilico u.a., Orchestre du Capitole de Toulouse, Plasson
EMI 1982 (2 CD)

MOZART: «LE NOZZE DI FIGARO» (Figaro)
- *Freni, Harwood, Krause, Stade u.a., Wiener Philh., Karajan*
  *LA Salzburg 1974; Estro Armonico (3 LP)**
- *Cotrubas, Tomowa-Sintow, Krause, Stade u.a., Wiener Philh., Karajan*
  Decca 1979 (3 CD)
- *Hendricks, Popp, Raimondi, Baltsa u.a., Academy of St.-Martin-in-the-fields, Marriner*
  Philips 1985 (3 CD)

MOZART: «DON GIOVANNI» (Leporello)
- *Soyer, M. Price, Burrows, Kanawa, Berbié, Allan, Moll, Chor und Orchester der Opéra de Paris, Solti*
  *LA 1975; Estro Armonico (3 LP)**
- *Raimondi, Moser, Riegel, Kanawa, Berganza, King, Macurdy, Chor und Orchester der Opéra de Paris, Maazel*
  CBS 1978 (3 CD)

MOZART: «COSI FAN TUTTE» (Don Alfonso)
- *Marshall, Baltsa, Battle, Araiza, Morris, Wiener Philharmoniker, Muti*
  EMI 1982 (3 CD)
- *Mattila, Otter, Szmytka, Araiza, Allen, Academy of St.-Martin-in-the-fields, Marriner*
  Philips 1989 (3 CD)

MOZART: «DIE ZAUBERFLÖTE» (Sarastro)
Ott, Mathis, Araiza, Hornik, Nicolai u.a., Berliner Philh., Karajan
DG 1980 (3 CD)

MOZART: «DIE ZAUBERFLÖTE» (Sprecher)
Studer, Kanawa, Araiza, Bär, Ramey u.a., Academy of St. Martin-in-the-fields, Marriner
Philips 1989 (2 CD)

OFFENBACH: «LES CONTES D'HOFFMANN» (Lindorf, Coppélius, Dr. Miracle, Dapertutto)
Shicoff, Serra, Plowright, Norman, Murray, Tear, Taillon u.a., Chor und Orchester des Théatre Royal e la Monnaie, Bruxelles, Cambreling
EMI 1988 (3 CD)

RAMEAU: «DARDANUS» (Ismenor)
Eda-Pierre, Stade, Soyer u.a., Chor und Orchester der Opéra de Paris, Leppard
*RCA 1981**

RAVEL: «L'HEURE ESPAGNOLE» (Inigo Gomez)
Berbié, Sénéchal, Giraudeau, Bacquier u.a., Orchestre National de Paris, Maazel
DG 1964 (CD)

ROUSSEL: «PADMAVATI» (Alaouddin)
Horne, Gedda, Berbié u.a., Orchestre du Capitole de Toulouse, Plasson
EMI 1983 (2 CD)

STRAUSS: «SALOME» (Jochanaan)
- *Behrens, Baltsa, Böhm u.a., Wiener Philh., Karajan*
  EMI 1977 (2 CD)
- *französische Fassung: Huffstodt, Jossoud, Dupouy u.a., Orchestre de l'Opéra de Lyon, Nagano*
  Virgin 1990 (2 CD)

VERDI: «ATTILA» (Titelparte)
Janowitz, Wixell, Tagliavini u.a., Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, Patané
*LA 1971; Estro Armonico (2 LP)**

VERDI: «SIMON BOCCANEGRA» (Paolo)
Cappuccilli, Ghiaurov, Freni, Carreras u.a., Chor und Orchester der Mailänder Scala, Abbado
DG 1976 (2 CD)