[t]akte

Das Bärenreiter-Magazin

1|2024

Informationen für Bühne und Orchester

„Meine große Liebe“: René Jacobs über Telemanns „Orpheus“

Aufgeräumt und von Fehlern befreit: Die Neuausgabe von „Eugen Onegin“

Ohne Konzessionen: Die originale „Cavalleria rusticana“

4

„Meine große Liebe“
René Jacobs über Telemanns Oper „Orpheus“

Eine besondere Leidenschaft des Dirigenten René Jacobs gilt Georg Philipp Telemanns Oper „Die wunderbare Beständigkeit der Liebe oder Orpheus“. Im Interview spricht er über diese Liebe und wie er Fehlstellen in der Quellenüberlieferung füllt.

6

Allegorie mit Ballett
Rameaus „Les Fêtes d’Hébé (ou Les Talents lyriques)“

Schnell komponiert, das Libretto nicht ideal und doch ein großer Erfolg beim Pariser Publikum. Rameaus Opéra-Ballet „Les Fêtes d’Hébé“ verdient auch heute noch Aufmerksamkeit. Die Urtextedition der Gesamtausgabe bietet eine solide Grundlage.

9

Der milde Eroberer
Händels Oper „Scipione“ in der Edition der „Hallischen Händel-Ausgabe“

Die neue Edition von Händels Oper „Scipione“ eröffnet zwei verschiedene Aufführungsfassungen eines Werks mit brisantem politischem Sujet in musikalisch erschütternder Gestaltung.

16

Nicht nur „Carmen“ und „Perlenfischer“
Die anderen Opern von Georges Bizet

Herausgegeben von Hugh Macdonald, sind bei Fishergate Music Neuausgaben von Georges Bizets weniger bekannten Opern „Djamileh“, „Don Procopio“, „La Jolie Fille de Perth“, „La Maison du Docteur“ und „Le Docteur Miracle“ erschienen.

18

Aufgeräumt und von Fehlern befreit
Die Neuausgabe von Pjotr Tschaikowskys Erfolgsoper „Eugen Onegin“

Pjotr Tschaikowskys „Eugen Onegin“ ist wohl die meistgespielte russische Oper. Der Erfolg war freilich anfangs nicht sicher. Nun erscheint sie bei Bärenreiter in einer Edition auf dem neuesten Stand der Forschung und unter Berücksichtigung der zum Teil komplizierten Entstehungsgeschichte.

20

Ohne Konzessionen
Die originale „Cavalleria rusticana“

Mascagnis preisgekrönte Erfolgsoper „Cavalleria rusticana“ wird meist mit den Kürzungen des Komponisten aufgeführt. Nun haben Bühnen die Möglichkeit, die ursprüngliche Fassung zur Grundlage zu nehmen.

22

Das Rollenmuster hat ausgedient
Charlotte Seithers Dialog-Oper „Fidelio schweigt“ in Gelsenkirchen

Leonore ist kein Opfer mehr. In „Fidelio schweigt“ wird die bloß Liebende zum handelnden Subjekt und emanzipiert sich damit von dem bekannten, allzu bekannten Stoff.

25

Visionärer Blick
Beat Furrer wird siebzig

Kaum ein anderer Komponist der Gegenwart hat einen solch unverwechselbaren Personalstil entwickelt wie Beat Furrer. Nicht erst im siebzigsten Lebensjahr erntet er die Früchte seiner künstlerischen Konsequenz.

Oper

„Meine große Liebe“
René Jacobs über Telemanns Oper „Orpheus“ 4

Allegorie mit Ballett
Rameaus „Les Fêtes d’Hébé“ 6

Reicher denn je
Rameaus „Zoroastre“ in der Fassung von 1756 7

Der Sieg der Zeit und der Wahrheit
Händels Oratorium „Il trionfo del Tempo e della Verità“ 8

Der milde Eroberer
Händels Oper „Scipione“ in der Edition der „Hallischen Händel-Ausgabe“ 9

Oper

Die Neapolitaner waren erstaunt
Christoph Willibald Glucks „La clemenza di Tito“ 11

Nicht nur „Carmen“ und „Perlenfischer“
Die anderen Opern von Georges Bizet 16

Aufgeräumt und von Fehlern befreit
Die Neuausgabe von Pjotr Tschaikowskys Erfolgsoper „Eugen Onegin“ 18

Ohne Konzessionen
Die originale „Cavalleria rusticana“ 20

Orchester / Oratorium

Der Sieg der Zeit und der Wahrheit
Händels Oratorium „Il trionfo del Tempo e della Verità“

Bach durch Mendelssohns Brille
Die „Passions-Musik“ in einer Neuedition 10

Schumann – Saint-Saëns – Ravel
Bekannte Orchesterwerke in Neueditionen 12

Neu gewonnenes Vaterland
Zum 200. Geburtstag Bedřich Smetanas 14

Neue Musik

Das Rollenmuster hat ausgedient
Charlotte Seithers Dialog-Oper „Fidelio schweigt“ in Gelsenkirchen 22

Fluchtpunkt – Sichtpunkt
Miroslav Srnkas „Is This Us?“ für zwei Hörner und Orchester 23

„... und die Amseln singen ...“
Ein neues Orchesterstück von Philipp Maintz 24

Visionärer Blick
Beat Furrer wird siebzig 25

Neue Musik

Seelenreise mit Goethe
Andrea Scartazzinis „Anima“ zu Mahlers Achter 26

Das Seltsame im Alltäglichen
Der englische Komponist Oliver Leith 27

Form, Klang, Materie
Der Komponist Yann Robin 28

Publikationen

Neue Bücher 29

Neue Aufnahmen 32

aktuell / Termine

Festspielsommer 30

Termine 34

Titelbild

„Idomeneo“ an der Bayerischen Staatsoper München (Musikalische Leitung: Ivor Bolton, Inszenierung: Antú Romero Nunes). Wiederaufnahme bei den Münchner Opernfestspielen 2024 (Foto: Wilfried Hösl)

[t]akte in English

All articles in this issue can be read in English at www.takte-online.de/en/

„Meine große Liebe“

René Jacobs über Telemanns Oper „Orpheus“

Eine besondere Leidenschaft des Dirigenten René Jacobs gilt Georg Philipp Telemanns Oper „Die wunderbare Beständigkeit der Liebe oder Orpheus“. Im Interview spricht er über diese Liebe und wie er Fehlstellen in der Quellenüberlieferung füllt.

1994 und 1996 hast du in Innsbruck und an der Deutschen Staatsoper Berlin Telemanns „Die wunderbare Beständigkeit der Liebe oder Orpheus“ dirigiert und davon 1998 bei Harmonia Mundi auch eine CD-Einspielung vorgelegt. Was hat dich bewogen, dich dieses musikalischen Dramas von 1726 erneut anzunehmen?

Meine große Liebe zu diesem Stück und seine Einmaligkeit: Nicht nur die Dreisprachigkeit und wie sie dramaturgisch eingesetzt wird; auch die Tatsache, dass der Mythos wie bei Ovid und Vergil bis zum blutigen Ende erzählt wird; die Erfindung der Figur der Orasia – dieser „literarischen Schwester“ (Wolfgang Hirschmann) der Armida – als Anführerin der Bacchantinnen und das tragico fine, das sie auslöst. Seit 1998 habe ich durch die bei Bärenreiter erschienene kritische Neuausgabe so viel dazugelernt, dass ich immer mehr Lust bekam, die Oper neu zu durchdenken.

Für deine konzertanten Aufführungen in europäischen Konzertsälen stützt du dich auf die von Wolfgang Hirschmann unter Mitarbeit von Ulf Grapenthin edierte, 2011 bei Bärenreiter erschienene kritische Neuausgabe, zu der der Verlag das Stimmenmaterial erstellt hat. Dort ist die Oper in der von den Quellen überlieferten fragmentarischen Fassung überliefert. Gleich zu Beginn fehlt die Ouvertüre. Welche instrumentale Einleitung hast du jetzt gewählt?

Die Ouvertüre zu Telemanns *Miriways* von 1728 steht in F-Dur. Das ist auch die Tonart des Schlusschors der Oper Orpheus „Ach lebe, Königin, ach lebe!“, in Tränen gesungen von Orasias Gefolge. Sie, nicht Eurydike, ist die weibliche Hauptperson dieser Oper.

Die Bläserbesetzung in der „Miriways“-Ouvertüre und im weiteren Verlauf dieser Oper ist üppiger und ausdifferenzierter als die in Telemanns „Orpheus“. Nur für eine Ouvertüre zusätzliche Interpreten für die je zwei Corni da caccia und Oboen zu engagieren, ist Luxus. Entlässt du diese Musiker nach den ersten fünf Minuten für den Rest des Abends in die Kantine oder gibst du ihnen im Verlauf deiner Fassung noch eine weitere Chance?

Die *Miriways*-Ouvertüre ist in den Bläsern in der Tat für zwei Oboen und zwei Hörner komponiert. Die minimale „historische“ Holzbläserbesetzung mit einer Oboe und einer Blockflöte, vermutlich damals vom gleichen Musiker gespielt, war ohne Zweifel eine Notlösung. Wir haben zwei Oboisten engagiert, von denen der erste auch Blockflöte spielt, aber die Hörner sind in der Tat Luxus. Ich fand, dass diese dramaturgisch und musikalisch großartige Oper eine „große“ Ouvertüre verdient. Die Hornisten sollen nicht zu lange in der Kantine bleiben, weil sie in meiner Aufführungsfassung die Orchesterfarben des Finales der Oper dominieren. Die rasenden Bacchantinnen stürmen auf die Bühne – unsere Aufführungen werden nicht rein konzertant sein, sondern halbszenisch – zu einer „starken Musik“

René Jacobs am Pult (Foto: Maria Mosconi / B'Rock Orchestra)

mit Hörnern aus Georg Caspar Schürmanns Oper *Ludovicus Pius* (1725), und ein Teil dieser aggressiven Musik kehrt zurück, wenn die Frauen Orpheus´ Körper in Stücke reißen (Rezitativ Nr. 83). Im Schlusschor spielen die Hörner den Refrain (I. 1–16) mit, nachdem sie ihn mit einer „Sinfonie en Sarabande“, einer Art Trauermarsch aus *Miriways*, atmosphärisch eingeleitet haben.

Zwei weitere gravierende Fehlstellen in Telemanns Partitur müssen ergänzt werden, das nach neun Takten abbrechende Air „L'amour plaît malgré ses peines“ und das sich anschließende, den I. Akt beschließende Rezitativ zwischen Orpheus und seinem Gefährten Eurimedes. Ebenfalls nicht erhalten hat sich die Musik am Beginn des II. Aktes mit einem Rezitativ des Unterweltgottes Pluto und seiner anschließenden Arie „Zu den Waffen!“. Welche musikalisch-dramaturgischen Lösungen hast du dafür gefunden?

„L'amour plaît malgré ses peines“ und das vorangehende Rezitativ (Ismene, Orasia) wurden gestrichen, trotz meiner Ergänzung der Air. Für die Konzerte waren einige Kürzungen und Striche unvermeidbar; zwei Pausen sind coronabedingt momentan auszuschließen. Das Rezitativ zwischen Orpheus und seinem „Herzensfreund“ Eurimedes ist dramaturgisch von großer Wichtigkeit und außerdem als Abschluss des ersten Akts gedacht: Eine Neukomposition des kompletten Textes in Telemanns Stil ist unbedingt notwendig. Ich habe die erste Hälfte des Rezitativs als Recitativo semplice komponiert und die zweite Hälfte, in der Eurimedes seinen Freund ermutigt in die Unterwelt hinabzusteigen, um mit seinem „lieblichen Gesang“ und seiner „Saiten holden Klang“ Pluto zu besänftigen, als Recitativo accompagnato.

Den zweiten Akt lasse ich mit einer „höllischen“ Sinfonia aus Maurice Greens *Ode for St. Cecilia´s Day* (1730) beginnen. Dort eröffnet sie die Vertonung eines, was Thema und Affektgehalt betrifft, sehr passenden Textes: „But when thro' all th' infernal bounds, sad Orpheus sought his consort lost …“. Auch die Nachkomposition des Pluto-Monologs ist in meiner Fassung ein Recitativo semplice, das bei den Worten „stellt der Vermessne sich in meinen Grenzen ein“ als Accompagnato fortgeführt wird, wobei ich die harmonische Progression von Greens Einleitung – Orpheus' „harten Gang“ in die Unterwelt – entlehne. Die Arie „Zu den Waffen“ ist mit Sicherheit keine große heroische Arie gewesen, aber eine Arietta in Da-capo-Form (Mittelteil: „Lasse nicht ab, bis ihn gefunden“ mit einem kontrastierenden daktylischen Versmetrum), wobei das Da capo vom Chor wiederholt wird – und diese Wiederholung ist nicht verschollen.

Von den lange verkannten Bühnenwerken Georg Philipp Telemanns sind in der jüngeren Vergangenheit etliche als CD-Produktionen erschienen. Nur das von nicht wenigen Verehrern des Komponisten als sein Opus magnum angesehene Singspiel „Die Last-Tragende Liebe oder Emma und Eginhard“, das du 2015 ebenfalls an der Deutschen Staatsoper Berlin dirigiert hast, wurde bisher nicht auf Tonträger festgehalten. Dürfen wir darauf hoffen, dass du dich auch dieser Oper ein zweites Mal zuwenden und uns mit einer Ersteinspielung beglücken wirst?

Ich hoffe selber sehr darauf! Ich warte auf bessere Zeiten für die Tonträgerindustrie und einen Telemann-Sponsor!

Das Interview führte Ulrich Etscheit im Herbst 2021

Der reine Telemann

Unter Telemanns erhaltenen Hamburger Bühnenwerken kann *Die wunderbare Beständigkeit der Liebe oder Orpheus* als das ungewöhnlichste, in seiner Überlieferung zugleich auch problematischste Werk gelten. Ungewöhnlich, ja für die gesamte Opernproduktion des Theaters am Gänsemarkt sogar singulär, ist die Verbindung von deutscher, italienischer und französischer Sprache im Libretto des Stückes. *Orpheus* war ursprünglich als reguläre Repertoireoper konzipiert mit verschiedenen Bühnenbildern, reicher Bühnenaktion und vielfältigen Chor- und Tanzszenen; warum das Stück 1726 nur als Konzert aufgeführt wurde, ist unklar. Das Libretto der Oper, das mit einiger Wahrscheinlichkeit Telemann selbst verfasste, basiert auf der Tragédie en musiqie *Orphée* von Michael Du Boulay (Paris 1690, Musik von Louis und Jean-Louis Lully), verwendet aber für die italienischen Arien und französischen Airs Texte aus anderen italienischen und französischen Opern, darunter berühmten Werken wie *Armide*, *Thesée* und *Amadis* von Pierre Quinault und Jean-Baptiste Lully oder *Rinaldo* von Aaron Hill, Giacomo Rossi und Georg Friedrich Händel. Der *Orpheus* bietet die seltene Gelegenheit, Telemann-Arien mit textgleichen Vertonungen von Händel und Lully zu vergleichen!

Die zeitgenössische Partituraboschrift von zwei unbekannten Kopisten aus der Entstehungszeit der Oper geht mit großer Wahrscheinlichkeit direkt auf Telemanns Autograph zurück, enthält allerdings eine Version des Stückes, die von den überlieferten Librettodrucken nicht unerheblich abweicht und offenbar eine Frühfassung der Oper dokumentiert. Hinzu kommt, dass die Abschrift die Oper unvollständig überliefert ist; sie wurde nach einer bereits unvollständigen Vorlage (möglicherweise das Autograph, in dem einige Blätter fehlten) kopiert.

Aufgabe der historisch-kritischen Ausgabe der Oper in der Telemann-Ausgabe des Bärenreiter-Verlags war es, den fragmentarischen Charakter der Überlieferung editorisch abzubilden und nicht durch bearbeitende Eingriffe zu kaschieren, wie dies vorangegangene Erschließungen vorgenommen haben. Selbstverständlich kann, ja muss die Oper für heutige Aufführungen ergänzt und bearbeitet werden; dabei sollte es aber jeder Interpretin und jedem Interpreten ermöglicht werden, die erhaltenen, also originalen Teile von den hinzugefügten, „modernen“ Bestandteilen zu unterscheiden. Wenn dies die historisch-kritische Ausgabe leistet, so ist ihre vornehmste Aufgabe erfüllt.

Wolfgang Hirschmann

Georg Philipp Telemann
Die wunderbare Beständigkeit der Liebe oder Orpheus. Musikalisches Drama (Hamburg 1726) TVWV 21:18. Unter Mitarbeit von Ulf Grapenthin hrsg. von Wolfgang Hirschmann. Aufführungsfassung ergänzt und bearbeitet von René Jacobs.
Besetzung: Orasia (Sopran), Orpheus (Bass), Eurydice (Sopran), Ismene (Sopran), Eurimedes (Tenor), Cephisa (Sopran), Pluto (Bass), Ascalax (Alt), Ein Geist (Tenor), Eine Priesterin (Sopran), Echo (Bass) – Chor: SATB
Orchester: Flauto piccolo, Flauto dolce, Fl, Ob, Corno da caccia I, II (nur in der Jacobs-Fassung), Violino concertato, Vl I, II, Violetta all'unisono, Va, Bc (Cemb, Vc, Violone)
Aufführungsdauer: ca. 2:45h
Verlag: Bärenreiter, BA 07799-01 (Telemann-Fassung), BA 11736-72 (Jacobs-Fassung), Aufführungsmaterial leihweise

Allegorie mit Ballett

Rameaus „Les Fêtes d'Hébé"

Schnell komponiert, das Libretto nicht ideal und doch ein großer Erfolg beim Pariser Publikum. Rameaus Opéra-Ballet „Les Fêtes d'Hébé" verdient auch heute noch Aufmerksamkeit. Die Urtextedition der Gesamtausgabe bietet eine solide Grundlage.

Das höfische Opéra-Ballet *Les Fêtes d'Hébé* wurde im Mai 1739 in Paris an der Académie royale de musique uraufgeführt und war sofort überaus erfolgreich. Wahrscheinlich hatte Rameau mit einem solch durchschlagenden Erfolg für sein Werk gar nicht gerechnet, das er offenbar sehr schnell auf ein Libretto dilettierender Autoren komponiert hatte: Antoine-César Gaultier de Montdorge und Louise-Angélique Rondin de La Tournerie. Die Idee, ein Libretto zu einem Ballett zu schreiben, kam ihnen infolge der Aufführungen von *Les Indes galantes* im Jahr 1735. In diesem Jahr hatte Rameau seine Tragödie *Samson* nach einem Libretto von Voltaire wegen der Zensur nicht zur Aufführung bringen können, und so beschloss er, einen Großteil der Musik aus *Samson* in der Partitur von *Les Fêtes d'Hébé* wiederzuverwenden.

Nicolas Poussin: Tanz zur Musik, ca. 1635

Als Novizen in der Kunst des Verseschreibens wurden Montdorge und Madame Bersin von zwei renommierten Dramatikern unterstützt, dem Abbé Simon-Joseph Pellegrin und Pierre-Joseph Bernard (bekannt als Gentil-Bernard). Die Autoren der Texte bauten ihr Ballett um das Thema der Talente auf, die üblicherweise in der Oper vorgeführt und alle in den Dienst der Liebe gestellt werden: die Kunst der Verse und der Deklamation (Poesie), die Kunst des Gesangs und der Harmonie (Musik) und schließlich die Kunst der Choreographie (Tanz), vereint in einem einzigen Werk, daher der alternative Titel des Balletts, *Les Fêtes d'Hébé ou Les Talents lyriques*.

Seit seiner ersten Aufführung stieß das Werk beim Publikum, das in Scharen strömte, auf großen Beifall. Lediglich die Entrée „La Musique" missfiel wegen des figurativen Balletts, das als nicht deutlich genug empfunden wurde, um Iphise den Sieg ihres Geliebten Tirtée erahnen zu lassen. Doch handelte es sich hierbei um eine damalige Neuheit, die, inspiriert von dem wunderbaren Ballett *Les Fleurs* aus *Les Indes galantes*, ein Zeugnis für Rameaus Interesse an der Kunst der Choreographie ist. Im Juni 1739 erarbeiteten Komponist und Librettisten eine neue Fassung dieser Entrée, die das Paar Iphise und Tirtée stärker in den Mittelpunkt rückt und die überflüssige Rolle des Königs Licurgue eliminiert. Damit war der Triumph gesichert. Die zahlreichen Wiederaufnahmen der *Fêtes d'Hébé* und die Kritiken der Presse belegen den anhaltenden Erfolg des Balletts beim Pariser Publikum: Es wurde im Juli 1747 (mit einigen Änderungen) wiederaufgenommen, dann im Mai 1756 und schließlich im Juni 1764. Auch in Lyon gelangte es 1740 und 1749 zur Aufführung. Danach wurden nur noch die Akte „La Musique" und „La Danse" (bis 1775 bzw. 1778) regelmäßig an der Pariser Oper und bei Hofe nachgespielt.

Die kritische Neuausgabe wurde basierend auf den Orchestermaterialen zusammengestellt, die die Sänger und Musiker der Opéra zwischen 1739 und 1764 verwendet hatten. Sie präsentiert im Hauptteil die Fassung vom Juni 1739 mit Prolog, „La Poésie", „La Musique" (2. Fassung) und „La Danse", im anschließenden Anhang die Änderungen von 1747, 1756 und 1764 sowie „La Musique" in der ersten Fassung. Das genaue Studium des ursprünglichen Aufführungsmaterials dieses Aktes, das in der Opéra Garnier in Paris aufbewahrt wird, ermöglichte es erstmals, die genaue Instrumentierung wiederherzustellen sowie die Lücken in der von Rameau 1739 gestochenen Ausgabe zu füllen. So war es möglich, die originale Kontrabassstimme – unabhängig von den Basses de Violon (dem späteren Violoncello) – zu rekonstruieren, was eine sehr originelle Verwendung dieses Instruments an der Pariser Oper zu Rameaus Zeiten bezeugt, dessen Aufgabe es war, das harmonische Fundament zu verstärken.

Pascal Denécheau
(Übersetzung Annette Thein)

Jean-Philippe Rameau
Les Fêtes d'Hébé. Ballett in einem Prolog und drei Entrées (La Poésie; La Musique; La Danse). Libretto von Antoine-César Gauthier de Montdorge. Hrsg. von Pascal Denécheau
Besetzung: Prolog: Hébé (Sopran), Momus (Bariton), Die Liebe (Sopran), Ballett – La Poésie: Sappho (Sopran), Alkaios (Bass), Telemos (Fassung 1739, Tenor), Hymas (Bass), Sklavin (Sopran), Sklave (Bass), Sklave (Tenor), Chor, Ballett – La Musique: Iphise (Sopran), Lykurg (Fassung Mai 1739, Tenor), Tyrtaios (Bass), Das Orakel (Fassung Mai 1739, Bariton), Chor, Ballett – La Danse: Merkur (Tenor), Eurilas (Bariton), Egle (Sopran), Palaimon (stumme Rolle), Eine Schäferin (Sopran), Ballett
Orchester: 2 Picc,2,2,0,2 – Musettes – 2,1,0,0 – Pk – Str, Bc; Bühnenmusik: Oboe (aus dem Orchester)
Verlag: Bärenreiter, BA08866, Opera omnia Rameau IV.4. Aufführungsmaterial leihweise
CD-Einspielung: Purcell Choir, Orfeo Orchestra, Leitung: György Vashegyi, Glossa

Reicher denn je

Rameaus „Zoroastre" in der Fassung von 1756

Mit Graham Sadlers innerhalb der „Opera omnia Rameau" erschienener Neuedition der zweiten Fassung kann jetzt an die erfolgreiche Seite der Aufführungstradition von „Zoroastre" angeknüpft werden.

Trotz Starbesetzung und opulenter Inszenierung: Bei seiner Uraufführung an der Académie royale im Dezember 1749 war *Zoroastre* eher kühl aufgenommen worden. Zwar war der in den 1730er-Jahren um Rameaus Opern entbrannte „Lullisten-Ramisten-Streit" inzwischen weitgehend abgeklungen, doch gegen diese Oper war ganz offenbar eine Kabale organisiert worden. Für die Wiederaufnahme von 1756 überarbeiteten Rameau und Cahusac *Zoroastre* dann gründlich, und von den fünf Akten blieben nur der erste und der vierte einigermaßen unverändert; die anderen drei Akte wurden bis in den Handlungsverlauf hinein umgeschrieben, so dass diese Fassung eine in jeder Hinsicht neue Oper darstellt, die mit der originalen Fassung von 1749 nur noch kleinere Abschnitte gemein hat. Als *Zoroastre* in seiner überarbeiteten Form zwischen dem 20. Januar 1756 und dem 26. März 1757 an der Académie royale insgesamt 39-mal aufgeführt wurde, nahm die Kritik das Stück dann positiv auf, und mit nur geringfügigen weiteren Änderungen gelangte die Oper am 26. Januar 1770 zur Einweihung des nach dem Brand von 1763 wieder aufgebauten Theaters im Palais Royal zur Aufführung.

Im Vorwort zu seinem Libretto führt Cahusac aus, die Wahl des Sujets Zarathustra bedeute einen Bruch gegenüber den klassischen Legenden und mittelalterlichen Romanzen, die in der Tragédie en musique traditionell Handlungsgegenstand seien. Das Thema der Oper sei altpersischen Quellen entnommen und drehe sich um den Kampf zwischen Gut und Böse. Stellvertreter des Guten ist hier der religiöse Reformator Zoroastre (Zarathustra), ein Abgesandter des Lichtwesens Orosmade. Ihm steht der ehrgeizige Zauberer Abramane gegenüber, der dem Geist der Finsternis Ariman dient. In diese dualistische Gegenüberstellung führt Cahusac viele freimaurerische, aufklärerische Elemente ein (Cahusac war Sekretär des Grafen von Clermont, dem Großmeister der französischen Loge), und in der Fassung von 1756 werden die freimaurerischen Elemente noch deutlicher. In der Einweihungsszene, geleitet vom König der Genien Oromazès (der Mozarts Sarastro ähnelt), wird Zoroastre in einen höheren Bewusstseinszustand erhoben. Seine Mission der Befreiung Baktriens erweitert sich zur universellen Befreiung von den Mächten des Bösen.

Die neuen Szenen enthalten einige der ekstatischsten und spirituellsten Musiknummern Rameaus überhaupt, so z. B. die erhabene „Hymne à la Lumière". Auf der Folie Zoroastres als religiösem Führer nimmt Abramanes okkultes Opfer fast den gesamten vierten Akt ein, diese Zeremonie steigert sich allmählich in einen ekstatischen Rausch, der in einer ganzen Reihe kraftvoller Ensembles gipfelt. Vielleicht ist die Fassung der Oper von 1756 in einer Hinsicht auch als konventioneller zu bezeichnen, da sie der Liebe Zoroastres zu der jungen Prinzessin Amélite mehr Raum widmet und damit seinen Status als religiöser Führer leicht untergräbt. Die meisten Änderungen dieser Fassung aber erweisen sich als dramatischer Zugewinn, und das Werk ist insgesamt musikalisch reicher und straffer aufgebaut als das Original von 1749. Bestimmte Ereignisse wie Zoroastres Rettung durch Amélite sind raffinierter gehandhabt, während die Hochzeit der Hindustani-Schüler im zweiten Akt, eine eher irrelevante Episode der Fassung 1749, ganz entfällt.

Zoroastre, Kostümskizze von Louis-René Bouquet (1769)

Mit *Zoroastre* wurde übrigens der Prolog, wie er in der französischen Oper seit ihren Anfängen in den 1670er-Jahren üblich war, abgeschafft. Die an seine Stelle tretende Ouvertüre ist die erste, in der Rameau uns auf das gesamte Drama vorbereitet, und nimmt damit Glucks Reformen um viele Jahre vorweg.

Graham Sadler
(Übersetzung: Annette Thein)

Jean-Philippe Rameau
Zoroastre (RCT 62 B). Oper in fünf Akten. Libretto von Louis de Cahusac (Fassung 1756). Hrsg. von Graham Sadler. Opera omnia Rameau OOR IV.26
Besetzung: Zoroastre, Lehrmeister der Magier (Tenor), Amélite, Thronanwärterin von Baktrien (Sopran), Érinice, Prinzessin aus dem Geschlecht der Könige von Baktrien (Sopran), Abramane, Oberpriester des Arimantempels (Bass), Céphie, eine junge Baktrierin aus dem Gefolge Amélites (Sopran), Zopire, Priester des Arimantempels (Bass), Narbanor, Priester des Arimantempels (Bass), Oromazès, König der Genien (Bass), La Vengeance/Die Rache (Bass), Eine Stimme aus der Unterwelt (Bass), Drei Furien (Sopran, Tenor, Bass) – Chor und Ballett
Orchester: 2 kl. Fl,2,2,2 – 2,0,0,0 – Str, Bc
Aufführungsdauer: ca. 3 Stunden
Verlag: Société Jean-Philippe Rameau / Bärenreiter BA 8867, Partitur, Klavierauszug käuflich, Aufführungsmaterial leihweise
In dieser Spielzeit: 23.3.2024 Theater Münster, Musikalische Leitung: Bernhard Forck, Inszenierung: Georg Schütky

Der Sieg der Zeit und der Wahrheit

Händels Oratorium „Il trionfo del Tempo e della Verità“

In der Fastenzeit durften in Händels London keine dramatischen Werke aufgeführt werden. Anlass für den Komponisten, 1737 ein dreißig Jahre zuvor komponiertes, italienisches Oratorium wieder hervorzuholen und es mit Chören anzureichern.

In dem knappen halben Jahr vom 14. August 1736 bis zum 27. Januar 1737 hatte Georg Friedrich Händel mit der Komposition von drei Opern eine in seinem Opernschaffen bis dahin noch nie dagewesene Produktivität erreicht. Darüber hinaus schuf er im März 1737 auch noch ein weitgehend neues Oratorium: *Il trionfo del Tempo e della Verità* (Der Sieg der Zeit und der Wahrheit) HWV 46b. Dessen Worttext entspricht weitgehend demjenigen des Oratoriums *La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno* (Die durch den Sieg der Zeit und der Erhellung geläuterte Schönheit, auch noch unter dem in Sekundärquellen verwendeten, nun veralteten Titel *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* bekannt) HWV 46a, von Benedetto Pamphili (1653–1730), 1707.

Wahrheit und Schönheit, unbekannter ital. Künstler

Mit *La Bellezza ravveduta* hatte Händel 1707, also gleich zu Beginn seines Oratorienschaffens, ein allegorisches und gleichzeitig besonders dramatisches Oratorium komponiert. Es gibt hier keinen zu Reflexionen neigenden Chor. Nicht nur in den Rezitativen hören die vier Allegorien Bellezza (Schönheit), Piacere (Vergnügen), Tempo (Zeit) und Disinganno (Erhellung) einander zu und reagieren auf die von den jeweils anderen vorgetragenen Ideen. Diesem im zeitgenössischen italienischen allegorischen Oratorium vorherrschenden dramatischen Prinzip des Disputs steht in den Opern und in den englischen Oratorien Händels eine Gestaltung gegenüber, in der die sich vornehmlich im Rezitativ verlaufende Handlung häufig durch reflexive Arien und, in den Oratorien, durch Chöre unterbrochen wird, die für die Handlung oft Stillstand mit sich bringen, nämlich dann, wenn keine anderen dramatischen Personen auf die vorgetragenen Inhalte reagieren.

Händel ging 1737 bei der Neubearbeitung des Oratorienstoffes als *Il trionfo del Tempo e della Verità* – wie immer – pragmatisch vor. Er benötigte für die Fastenzeit ein für sein Publikum am Covent Garden Theatre neues, wegen eines Verbotes szenischer Aufführungen aber nichtszenisches abendfüllendes Werk. Er verfügte über hervorragende italienische Gesangssolisten, die aber für ihre Aussprache in Händels englischen Oratorien berüchtigt waren und selbstverständlich am liebsten italienisch sangen. Also lag es für Händel nahe, auf das Verbot von Aufführungen seiner italienischen Opern in der Fastenzeit 1737 äußerst kurzfristig mit einem neuen Oratorium in italienischer Sprache, aber in der von ihm selbst 1732 in *Esther* (HWV 50b) entwickelten dreiteiligen „englischen“ Oratorienform zu reagieren, der er bis zum Ende seines Schaffens treu bleiben sollte. Händel bewahrte eine Archivpartitur seines ersten Oratoriums in seiner Privatbibliothek auf. Als er 1737 auf die Idee kam, diese Partitur zur Basis seines neuen Werkes zu machen, wird er ein Verharren in der zweiteiligen, chorlosen und dramatisch konzentrierten italienischen Form von *La Bellezza ravveduta* gar nicht erst erwogen haben: Anders als 1707 in Rom verfügte er 1737 in London über einen Chor, und das englische Oratorium mit seinem hohen Anteil von Chören, generellem Vorrang einer konzertartigen vor einer dramatischen Gestaltung und einem häufigen Einschub von allenfalls in lockerem Zusammenhang mit der Handlung stehenden Orgelkonzerten war bereits etabliert.

Für den dramatischen Ansatz im zeitgenössischen italienischen Oratorium bietet dagegen die Sonate aus Nr. 10 von *La Bellezza ravveduta* einen vorzüglichen Beleg. Die Texte der folgenden Arie Nr. 11 (HWV 46a, ebenfalls mit Orgel) und des auf diese Arie folgenden Rezitativs machen klar, dass der Orgelkonzertsatz den Organisten Händel im Palast des Vergnügens (Piaceres) präsentiert, also ein Teil der Handlung ist. In *Il trionfo* ist der gleiche dramatische Ansatz bei der Integration von Instrumentalsätzen noch in den HWV 46a Nr. 10 entsprechenden Stücken HWV 46b Nr. 10, für Solo-Violine, und HWV 46b Nr. 10a, für Carillon, präsent. Hier trägt der Klang des Carillons eine ungewöhnliche Farbe zur prächtigen Ausmalung von Piaceres Palast bei.

Der neue Band der *Hallischen Händel-Ausgabe* bietet sowohl die Fassung der Uraufführung von 1737 als auch alle überlieferten Früh- und Spätfassungen (die letzteren sind durchweg ganz besondere Höhepunkte) einzelner Musikstücke von *Il trionfo del Tempo e della Verità*.

Michael Pacholke

Georg Friedrich Händel
Il trionfo del Tempo e della Verità („Der Sieg der Zeit und der Wahrheit“) HWV 46b. Hrsg. von Michael Pacholke. Hallische Händel-Ausgabe I/4.2
Besetzung: Bellezza (Sopran), Piacere (Sopran), Disinganno (Contralto), Tempo (Contralto), Contralto solo (nur in Nr. 1) – Chor (Sopran, Contralto, Tenor, Bass)
Orchester: 2,2,0,0 – 2,2,0,0 – Pk, Carillon – Str, Bc
Aufführungsdauer: ca. 3 Stunden
Verlag: Bärenreiter BA10726, Partitur, Klavierauszug käuflich, Aufführungsmaterial leihweise

Der milde Eroberer

Händels Oper „Scipione“ in der Edition der „Hallischen Händel-Ausgabe“

Die neue Edition von Händels Oper „Scipione“ eröffnet zwei verschiedene Aufführungsfassungen eines Werks mit brisantem politischem Sujet in musikalisch erschütternder Gestaltung.

Ein Feldherr erobert eine vom Feind besetzte Stadt. Er lässt die feindliche Garnison entwaffnen und die Stadtbewohner gefangen nehmen. Seinen Soldaten fallen die einheimischen Frauen und Mädchen in die Hände. Dem Feldherrn wird eine junge Frau hohen Standes als „Kriegsbeute“ zugeführt. Er verzichtet jedoch darauf, sie zu vergewaltigen und lässt sie frei. Mit ihrem einheimischen Verlobten, der gegen ihn gekämpft hat, schließt er ein Bündnis.

Als im Jahre 1726 der Librettist Paolo Rolli und Georg Friedrich Händel eine italienische Oper über dieses Thema schrieben, lagen diese Vorgänge aus dem Jahr 209 v. Chr. fast zweitausend Jahre zurück. Der Protagonist, der römische Proconsul Publius Cornelius Scipio („Africanus“), war inzwischen jahrhundertelang in Biographien, Abbildungen, Traktaten und Opern dafür gefeiert worden, dass er bei seiner Eroberung der iberischen Hafenstadt Carthago Nova (heute Cartagena) sowohl sexuelle Enthaltsamkeit (continentia) als auch Milde gegenüber Besiegten (clementia) geübt habe. Man war offenbar stets überzeugt, dass ein kriegführender Herrscher außergewöhnliches Lob verdiene, wenn er sich an die allgemeine Moral hielt. Viele Operndarstellungen (z. B. in Francesco Cavallis *Scipione Affricano,* 1664) illustrierten Scipios amouröse und militärische Erfolge.

Forschungen zur kritischen Edition der Oper *Scipione* in der *Hallischen Händel-Ausgabe* legen nahe, dass Librettist und Komponist mit dem traditionellen Thema etwas Besonderes vorhatten. Ihre im Februar/März 1726 für die Royal Academy of Music geschaffene Oper war keineswegs nur ein Lückenbüßer im Spielplan im Gegensatz zu dem im April aufgeführten *Alessandro,* wie man früher geglaubt hat: Die Direktoren der Academy beauftragten zwar Händel Anfang Februar, rasch eine neue Oper zu schreiben, weil eine andere erfolglos geblieben war und momentan kein Ersatz zur Verfügung stand. Händel hatte aber *Scipione* ohnehin für diese Spielzeit geplant: Er wollte die zwei berühmtesten Feldherren der Antike, Alexander den Großen und Scipio Africanus, einander gegenüberstellen und unter ihren Ruhmestaten ihren (z. T. nur scheinbaren) Verzicht auf Despotismus hervorheben.

Rolli verwendete als Vorlage ein fast unbekanntes Libretto von Antonio Salvi (1704), das ihm Händel selbst empfohlen haben dürfte. Darin war Scipio weniger prominent als die gefangenen Verlobten Berenice und Lucejo, deren Verzweiflung, Eifersucht und schließliche Befreiung die Handlung bestimmen. Bei Händel fesselte das Virtuosenpaar Cuzzoni/Senesino durch hochdramatische und dialogartige, manchmal tragische Arien. Rollis Scipione (der Altkastrat Antonio Baldi) war der erste Opernheld dieses Stoffs, der das Gute um seiner selbst willen tut, und nicht nur von Umständen gezwungen (wie Alessandro) oder aus politischem Kalkül heraus. So eröffnet Händels Fassung

Nicolas Poussin: Die Großmut Scipios (2. Drittel 17. Jh.). Puschkin-Museum Moskau

neue Perspektiven der musikalischen Darstellung von Liebe, Ehre, Gewalt und Opferbereitschaft in diesem selten gespielten Meisterwerk.

Die Edition rekonstruiert aus dem nicht mehr ganz vollständigen Partituraautograph und der später veränderten Direktionspartitur die Fassung der Erstaufführung (5. März 1726). Händel hatte trotz – oder gerade wegen – Zeitmangels zu viel komponiert; vier ausgeschiedene Arien höchster Qualität und einige Frühfassungen werden in dem Band der HHA z. T. erstmalig veröffentlicht. Eine Zweitfassung der Oper im Jahre 1730 – nun mit Senesino und Anna Maria Strada als führendem Paar – stattete Händel mit nicht weniger als 14 Einlagen eigener Komposition aus, die u. a. aus seinem Anteil an der Oper *Muzio Scevola* (1721) stammten. Die Edition macht diese Zweitfassung vollständig aufführbar (Anhang I). Da die Titelrolle 1730 für Tenor bestimmt war, werden einige in der Direktionspartitur fehlende Rezitative für diese Stimmlage adaptiert. Obwohl ein entscheidender Monolog Scipiones in dieser Fassung gestrichen ist, kommt dessen Tenorrolle nun glaubwürdiger zur Geltung.

Reinhard Strohm

Georg Friedrich Händel
Scipione. Opera in tre Atti. Libretto von Paolo Antonio Rolli. Hrsg. von Reinhard Strohm. Hallische Händel-Ausgabe II/17
Besetzung: Scipione (Alto), Lucejo (Mezzosoprano), Lelio (Tenore), Ernando (Basso), Berenice (Soprano), Armira (Soprano)
Orchester: 2 Bfl,2,2,0,1 – 2,0,0,0 – Str – B. c.
Aufführungsdauer: ca. 3 Stunden
Verlag: Bärenreiter, BA10728, Aufführungsmaterial leihweise

Bach durch Mendelssohns Brille

Die „Passions-Musik“ in einer Neuedition

Warum Mendelssohn, wenn doch der originale Bach vorliegt? Die Neuedition von Bachs „Matthäus-Passion“ in der Fassung von Felix Mendelssohn Bartholdy bietet die Möglichkeit zu einer authentischen Aufführung wie 1829 und 1841.

Als Felix Mendelssohn 1829 und 1841 Bachs *Matthäus-Passion* zum ersten Mal (wieder)aufführte, konnte er sich nicht als „Schöpfer einer Ausgabe“ fühlen. Er führte die *Große Passionsmusik* – seit Bachs Tod nicht mehr erklungen – lediglich so auf, wie er sie sich vorstellte. Er notierte seine Ideen in seiner eigenen handschriftlichen Partitur und ging dabei auf zahlreiche praktische Fragen ein. Alte Instrumente wie die Gambe oder die Oboe d’amore mussten ersetzt oder entfernt werden; die barocke Continuogruppe, die vom Komponisten vom Cembalo aus geleitet wurde – inzwischen aus der Mode gekommen –, musste ebenfalls neu überdacht und konzipiert werden. Die größte Herausforderung bestand jedoch darin, eine Bach-Passion, die ursprünglich als Werk für die Karwoche gedacht war, für eine Aufführung in einem weltlichen Konzertsaal des 19. Jahrhunderts zu übertragen.

Eduard Gaertner: Die Singakademie zu Berlin (1834), Schauplatz der Wiederaufführung von Bachs „Matthäus-Passion“

Bachs Passionen waren für die Gottesdienste in der Leipziger Thomaskirche komponiert worden. Wie die Kantaten waren sie für ein kleines Ensemble von höchstens zwei Dutzend gut ausgebildeten Sängern und Instrumentalisten konzipiert. Zu Mendelssohns Zeiten war die Zahl der Sänger in einem großen Laienchor oft auf über hundert Stimmen angewachsen. Eine solche Besetzung stellte Mendelssohn vor die große Herausforderung, Bachs Orchester so anzupassen, dass es das Gewicht so vieler Stimmen tragen konnte. Bei dieser Aufgabe halfen ihm jedoch die Veränderungen bei den Streichinstrumenten mit ihren modernen Tourte-Bögen, die die längeren und langsameren Phrasen, die ein „sinfonischer“ Chor erforderte, elegant darstellen konnten.

Dieses neue große Ensemble – und nicht die Solisten – rückte in den Mittelpunkt des Geschehens. Das Orchester, das bereits durch Baron van Swietens gekürzten *Messias* etabliert worden war, wurde von Mendelssohn in seiner Passionskürzung übernommen. Er strich Arien und Choräle, die seiner Meinung nach den dramatischen Fluss verlangsamten, weil sie zwischen den Chorpartien eingefügt waren. Außerdem gestaltete er den Text des Matthäus-Evangeliums in den kompakteren Stil des Markus-Evangeliums um. Und so wurde Mendelssohns *Matthäus-Passion* zu einem zweistündigen Pendant der kürzeren *Johannes-Passion* und zu einem idealen Konzertstück.

Die Herausforderung der neuen Bärenreiter-Edition bestand darin, die angesprochenen Fragen anhand des überlieferten Quellenmaterials zu klären, das zwar unvollständig ist, aber dennoch den Kontext von Mendelssohns Aufführungsentscheidungen klar erkennen lässt. Von kleineren Details (wie Lücken in den Klarinettenstimmen oder unregelmäßige Bindebögen in den Streichern) über kritischere Angelegenheiten (wie die Kürzungen von Bachs ursprünglichen Rezitativen) bis hin zu größeren Lücken (wie dem fehlenden Orchester-Continuo) haben die Interpreten nun eine umfassende Fassung des Notentextes in der Hand, bei der alle redaktionellen Eingriffe und Aufführungsmöglichkeiten deutlich erkennbar sind.

Bachs Kreativität ist – wie die Shakespeares – zwar in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort verwurzelt, übersteigt aber immer unsere Kenntnisse der barocken Welt seiner Zeit. Und so hat unsere Aufführungspraxis im letzten halben Jahrhundert zwar unsere Wertschätzung für Bachs Handwerkskunst erhöht, doch entzieht sich seine Musik stets unseren stilistischen Gewissheiten. So ist zum Beispiel „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ mit Mendelssohns Klarinettenpaar zwar eindeutig „unbarock“, aber von eindringlicher Schönheit. Wer kann bei solchen kontrapunktischen Linien schon sagen, dass das „Original“ überlegen sei?

Die neue umfassende Edition befriedigt nicht nur unsere Neugier, wie Musiker des frühen 19. Jahrhunderts Bachs Meisterwerk „entdeckten“ und aufführten; sie bietet auch einem heutigen Chor im Zeitalter spezialisierter Barockensembles die Möglichkeit, eine Bach-Passion so authentisch aufzuführen, als wäre sie Brahms’ *Requiem*, Haydns *Schöpfung* oder sogar Mendelssohns *Elias*. Vielleicht am bedeutsamsten ist, dass sie ein Fenster in Mendelssohns Welt öffnet und zeigt, wie sie auf die von Bach trifft, wie etwa in „Erbarme dich“, wenn die Solo-Violine (direkt aus dem Violinkonzert) eine Oktave über Bachs Original aufsteigt und die Stimme – jetzt ein Sopran – mitnimmt.

Malcolm Bruno
(Übersetzung: Red.)

Felix Mendelssohn Bartholdy
Passions-Musik nach dem Evangelisten Matthäus. Bearbeitung der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Hrsg. von Malcolm Bruno und Caroline Ritchie. Bärenreiter-Verlag 2023. BA11308. Partitur und Klavierauszug käuflich, Aufführungsmaterial leihweise.
Erste Einspielung nach der Ausgabe: Solisten, The Bach Choir of Bethlehem, Bach Festival Orchestra, Leitung: Christopher Jackson. Analekta

Die Neapolitaner waren erstaunt

Christoph Willibald Glucks „La clemenza di Tito“

Mozarts „La clemenza di Tito“ ist allseits bekannt. Glucks Vertonung desselben Librettos von Pietro Metastasio mit „Musik von gänzlich neuartigem Stil und noch nie gehörter Art“ bietet eine gute Alternative.

Zehn Jahre bevor Christoph Willibald Gluck 1762 in Wien seine berühmte erste Reformoper *Orfeo ed Euridice* zur Uraufführung brachte, reiste er ohne Festanstellung quer durch Europa (London, Hamburg, Kopenhagen, Dresden, Wien, Prag), übernahm Kompositionsaufträge und schloss sich vermutlich zeitweise auch wandernden Operntruppen an, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Im Sommer 1752 kam er nach Neapel, um dort im Auftrag des Intendanten Diego Tufarelli eine Oper zum Namenstag Karls VII., des Königs von Neapel (später als Karl III. König von Spanien) zu komponieren.

Christoph Willibald Gluck. Statue in der Pariser Opéra

La clemenza di Tito spielt im Rom des Jahres 79 n. Chr. und handelt von der Gutmütigkeit und Gnade des Kaisers Titus. Vitellia, die Tochter des abgesetzten Kaisers Vitellius, begehrt den Thron. Da Tito ihr die ausländische Prinzessin Berenice vorgezogen hat, überredet sie ihren Geliebten Sesto, einen engen Vertrauten von Tito, sich an einem Aufstand gegen diesen zu beteiligen und ihn zu ermorden. Als Tito jedoch beschließt, sich eine römische Gemahlin zu nehmen und Berenice fortschickt, will sie ihren Plan ändern. Doch wieder entscheidet sich der Kaiser mit Servilia für eine andere, und die Information, dass diese treu zu Annio steht und Tito nunmehr sie zur Frau möchte, erreicht Vitellia zu spät – der Aufstand ist nicht mehr aufzuhalten.

Voller Scham versucht Sesto nach der vermeintlichen Ermordung des Kaisers zu fliehen, wird aber von Annio aufgehalten und überredet, dem unversehrten Tito gegenüberzutreten. Der Kaiser hält jedoch zunächst Annio für den Verräter, da dieser Sesto das Abzeichen der Verschwörer abgenommen hat. Sestos Rolle wird offenbar, als der als Tito verkleidete Mitverschwörer Lentolo, den Sesto irrtümlich niedergestochen hatte, ihn als Komplizen identifiziert. Im Glauben, Sesto werde aufgrund ihrer Handlungen hingerichtet, beschließt Vitellia endlich, ihre Beteiligung zu gestehen. Daraufhin begnadigt der gutherzige Kaiser alle Beteiligten, und Vitellia wird Sesto sowie Servilia Annio heiraten.

Die Uraufführung am 4. November 1752 in Neapel sollte für Gluck dauerhafte Nachwirkungen haben. Tufarellis Erwartung einer „Musik von gänzlich neuartigem Stil und noch nie gehörter Art“ erfüllte sich insbesondere in Form der Arie „Se mai senti spirarti sul volto“. Als Sesto am Ende des zweiten Aktes zur Befragung vor den Senat geführt werden soll, verabschiedet er sich von seiner Geliebten Vitellia mit den Worten: „Wenn du jemals einen sanften Hauch auf deinem Gesicht spürst, sag: Dies sind die letzten Seufzer meines Geliebten, der für mich stirbt.“ Gluck setzte diesen Text auf eine Weise in Töne, die seine Zeitgenossen in Neapel in Erstaunen versetzte und ihm gar den Vorwurf eines regelwidrigen Satzes eintrug. Entscheiden sollte den Disput Francesco Durante (1684–1755), der berühmte und wohlangesehene Komponist und Lehrer von Pergolesi und Piccini. Dieser soll nach gründlichem Studium der Partitur gesagt haben: „Ich mag nicht entscheiden, ob diese Stelle den Regeln der Komposition so ganz gemäß sei; allein das vermag ich Ihnen zu sagen, dass wir alle, bei mir angefangen, uns sehr hoch damit rühmen würden, eine solche Stelle gedacht und geschrieben zu haben.“

Dieser Ruf eilte ihm voraus, und als Gluck Ende 1752 in Wien eintraf, hatte Prinz Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen sich die Arie bereits von der kaiserlichen Kammersängerin Theresia Heinisch vorsingen lassen und protegierte Gluck in der Folge. Dies ermöglichte ihm nicht nur, sich 1754 mit *Le Cinesi* und 1755 mit *La danza* den kaiserlichen Majestäten zu präsentieren, sondern auch, sich mit dem Titel „Kapellmeister des Herzogs von Sachsen-Hildburghausen“ zu schmücken und seine Stellung in Wien zu festigen. Unter Theaterdirektor Giacomo Durazzo konnte er sich schließlich 1763 „Direttore generale della Musica“ nennen und hatte sich somit endgültig als Opern- und Ballettkomponist etabliert.

Über 200 Jahre blieb Glucks *La clemenza di Tito* unaufgeführt, auch wenn das Libretto durch Mozarts gleichnamige Oper immer präsent war; erst 1987 kam es in Metz unter Jean-Claude Malgoire zu einer Wiederaufführung. Ein breiteres Publikum konnte Cecilia Bartoli 2001 für diese Musik begeistern, als sie eine CD mit Gluck-Arien aufnahm, darunter mehrere aus *La clemenza di Tito*.

Benjamin Hühne

Christoph Willibald Gluck
La clemenza di Tito. Dramma per musica in drei Akten. Libretto von Pietro Metastasio. Hrsg. von Franz Giegling. Sämtliche Werke III/16
Aufführung: 9.5.2024, Gluck-Festspiele 2024, Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, Leitung: Michael Hofstetter
Besetzung: Tito (Tenor), Vitellia (Sopran), Servilia (Sopran), Sesto (Sopran), Annio (Sopran), Publio (Sopran)
Orchester: 2 Bfl,2,2,0,2 – 2,2,0,0 – Str – Bc
Verlag: Bärenreiter, BA05775, Aufführungsmaterial leihweise

Schumann – Saint-Saëns – Ravel

Bekannte Orchesterwerke in Neueditionen

Das Cellokonzert in Schumanns autorisierter Fassung

Robert Schumanns Konzert für Violoncello und Orchester ist das erste große romantische Werk dieser Gattung, das nicht von einem Cellisten komponiert wurde. Gleichwohl beriet sich der Komponist mit dem Cellisten Emil Bockmühl. Seine Fingersätze und Strichbezeichnungen fanden in der separaten Cellostimme der 1854 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Erstausgabe, an der Schumann beteiligt war, Berücksichtigung. Kate Bennett Wadworth, die Herausgeberin der neuen Urtext-Ausgabe (Bärenreiter, BA08839, Partitur, Klavierauszug. Stimmen käuflich) wertete die Korrespondenz zwischen Schumann und Bockmühl neu aus und räumte ihr ein besonderes Gewicht ein.

Die Edition basiert also auf den Stimmen der Erstausgabe und auf Schumanns persönlichem Exemplar des Klavierauszugs. Heute ist das Werk jedoch nicht in dieser vom Komponisten korrigierten und autorisierten Form bekannt, sondern in Clara Schumanns Edition von 1883.

Die praktische Ausgabe enthält eine Einleitung und einen ausführlichen Kritischen Kommentar, worin die Herausgeberin auf Lesarten eingeht und Vergleiche zwischen dem vom Komponisten autorisierten Aufführungsmaterial von 1854 und den Neuausgaben von Klavierauszug und Cellostimme vornimmt, die nach Schumanns Tod, aber vor Claras Ausgabe von 1883 erschienen. Darüber hinaus bietet diese Edition Kommentare zur Aufführungspraxis. (BV)

Detailgenau: Saint-Saëns' „Carnaval des animaux"

Camille Saint-Saëns wusste wohl, weshalb er die Veröffentlichung seines *Carnaval des animaux* zu seinen Lebzeiten untersagt hatte. Schon die Pariser Uraufführung der „großen zoologischen Fantasie" am 9. März 1886 war ein solcher Erfolg gewesen, dass er allen Grund zur Sorge hatte, das Publikum könnte sein Œuvre allein am *Carnaval* messen und darüber seine ernsthafteren Werke vernachlässigen. Nach einem knappen Dutzend weiterer Konzerte reichte es dem Komponisten: „Was den *Carnaval des animaux* betrifft, so will ich keine weiteren Aufführungen", erklärte er seinem Verleger Durand am 24. Dezember 1907 „– es sei denn, Sie würden ihn herausbringen: dann mag ihn spielen, wer will. Sollten Sie ihn allerdings herausbringen, würde Sie das zehntausend Francs kosten."

Der Löwe im Karneval der Tiere. Foto (Alex Rix) von einem Projekt an der Grundschule Mechernich (2019/2021)

Tatsächlich erschien das Werk im März 1922 – drei Monate nach seinem Tod – im Druck, und allein im ersten Jahr seines Erscheinens wurde es in Paris, Amsterdam, London, Chicago, New York und Boston gespielt. *Le Carnaval des animaux* ist Saint-Saëns' berühmtestes Werk geworden, das zahllose Male zitiert, arrangiert und transkribiert wurde – zu allen möglichen Gelegenheiten, in den verschiedensten Kontexten und mit den unterschiedlichsten Textbeigaben. Das „Aquarium" hat zudem noch eine besondere Popularität erlangt, indem es beim Filmfestival von Cannes vor jedem Film gespielt wird.

Die historisch-kritische Ausgabe von Sabina Teller Ratner (Bärenreiter, BA 10965, Partitur und Stimmen käuflich) ist die Krönung eines Lebenswerks: Die kanadische „Doyenne" der Saint-Saëns-Forschung, der u. a. die beiden ersten Bände des thematischen Werkverzeichnisses zu verdanken sind, hat alle verfügbaren Quellen ausgewertet und manches Detail korrigiert und ergänzt, das in anderen Editionen fehlt. Vor allem die Dynamik (und die Klangbalance, die sich daraus ergibt) folgt hier erstmals genau den Vorstellungen des Komponisten. Nach der Veröffentlichung in den *Œuvres instrumentales complètes* (BA10302-01) erscheint es nun als praktische Ausgabe. *Michael Stegemann*

Wiederherstellung: Ravels Klavierkonzert

Für die Neuedition (Douglas Woodfull-Harris) von Maurice Ravels Klavierkonzert (BA09048, Partitur, Klavierauszug. Stimmen käuflich) im Bärenreiter Urtext wurde eine Vielzahl von Quellen herangezogen. Als Hauptquellen dienten der Erstdruck von Partitur, Stimmen und Klavierauszug sowie ein Set von Korrekturfahnen, das die Pianistin Marguerite Long zum Einstudieren des Werkes für die Uraufführung nutzte.

Ravels Autograph, das als Stichvorlage für den Erstdruck verwendet wurde, muss als nachgeordnete Quelle betrachtet werden, da Ravel später noch Änderungen autorisierte. Aber auch ein Set handgeschriebener Orchesterstimmen aus dem Besitz von André Kostelanetz, die erste Tonaufnahme des Konzerts sowie Exemplare des Klavierauszug-Erstdrucks wurden als Sekundärquellen konsultiert. Diese Klavierauszüge, alle aus dem Besitz von Musikern, die Ravels engstem Kreis angehörten, haben bei der Wiederherstellung der Werkgestalt, so wie sie unter Ravels Aufsicht veröffentlicht und aufgeführt wurde, eine große Rolle gespielt. (BV)

aktuell

Die 1655 in Venedig uraufgeführte Oper *L'Erismena* von Francesco Cavalli war ihrerzeit so erfolgreich, dass der englische Kaufmann Robert Bargrave sich eine Abschrift herstellen ließ, um sie mit in seine Heimat zu nehmen. Dort fertigte er mutmaßlich eine Übersetzung und eine angepasste Partitur an, die überliefert ist, aber möglicherweise nie aufgeführt wurde. Michael Burden hat diese erste jemals in voller Länge ins Englische übersetzte Oper im Rahmen der Reihe *Cavalli – Opere* in einer wissenschaftlich-kritischen Edition (Bärenreiter, BA08908-01, Aufführungsmaterial der englischen Fassung: BA08917-72) vorgelegt. Am 21., 23. und 25. Februar 2024 gelangte diese in New York an der Juilliard School erstmals zur Aufführung und wurde über das Programm „Juilliard LIVE" in alle Welt übertragen. (Foto: Maria Baranova)

Le clemenza di Tito, Mozart letzte Oper, die 1791 anlässlich der Krönung des „Reformkaisers" Leopold II. entstand, ist bei Alkor in einer reduzierten Fassung lieferbar: Nur zwanzig Instrumentalisten braucht es im Orchester, um die Opera seria zur Aufführung zu bringen. Ihre Bühnentauglichkeit hat Anna Skrylevas so behutsam wie überzeugend reduzierte Fassung schon doppelt bewiesen: Die Dirigentin brachte sie im Mai 2020 zunächst in Magdeburg selbst zur Aufführung, und im September/Oktober 2021 lief die Einrichtung in Winterthur. In einem Interview sagte sie: „Ich bin davon überzeugt, dass diese durchsichtige Fassung es vielen kleineren Ensembles oder Studiobühnen ermöglicht, dieses Meisterwerk in ihrem Spielplan zu berücksichtigen. Diese Fassung hat absolutes Potenzial, sich auch nach der Corona-Zeit einen Platz zu sichern."

Christophe Rousset leitet am 5. April 2024 im Theater an der Wien die späte Uraufführung der italienischen Originalfassung von Antonio Salieris komischer Oper *Cublai, gran kan de' Tartari* mit dem Libretto von Giambattista Casti. Die Regie übernimmt Martin G. Berger. Kublai Khan hat ordentlich Ärger am Hals: Die Hofbeamten intrigieren, der eigene Sohn ist so dümmlich, dass die Prinzessin aus dem Nachbarland ihn nicht heiraten will, und zu allem Überfluss bringt auch noch ein italienisches Abenteurerpaar die Traditionen seines Landes durcheinander. Die Oper spielt zwar scheinbar in Catai, doch eigentlich bringt sie die Zustände der europäischen Fürstenhöfe auf die Bühne, besonders die des russischen Zarenhofes. Wie gehen Mächtige mit der Verantwortung für ihr Land um, ist die zentrale Frage, die die Autoren ganz im Geiste der europäischen Aufklärung aufwerfen. Doch weil Russland ein Bündnispartner Kaiser Josephs II. war, sagte dieser nach dem Beginn des Türkenkrieges 1787 die Uraufführung kurzerhand ab. Damit geriet eine der ungewöhnlichsten Opern des 18. Jahrhunderts, die aus der Komik der Commedia dell'arte schöpft und in ihrer satirischen Schärfe den Werken von Jacques Offenbach kaum nachsteht, für mehr als 200 Jahre in Vergessenheit. Das Aufführungsmaterial ist bei Bärenreiter · Alkor erhältlich.

Die Einspielung von Paul Dessaus Oper *Lanzelot* mit der Staatskapelle Weimar unter Leitung von Dominik Beykirch (Label audite) ist von den Kritikern der Zeitschrift *Opernwelt* zur Einspielung des Jahres gewählt worden. Im November 2019, fünfzig Jahre nach der Uraufführung, gelangte *Lanzelot* in einer Inszenierung von Peter Konwitschny im Nationaltheater Weimar wieder auf die Bühne. Die Oper vertont ein Libretto von Heiner Müller, das auf einer Parabel von Jewgeni Schwarz basiert. (Info: *[t]akte* 1/2020 und www.takte-online.de)

Anfang Januar 2024 verstarb im Alter von 94 Jahren der Musikwissenschaftler Terence Best. Er hat als langjähriger Editionsleiter der *Hallischen Händel-Ausgabe* Eigenart und Erscheinung dieser historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke Händels geprägt wie kein zweiter; insgesamt 21 Bände hat er für diese Ausgabe erarbeitet, eine Jahrhundertleistung. Seine Verdienste um die Verständigung und den kulturellen Austausch zwischen Großbritannien und dem geteilten wie auch dem wiedervereinigten Deutschland sind kaum zu ermessen. Für seine Verdienste um die Händel-Forschung hat ihm die Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg die Ehrendoktorwürde verliehen, er hat in der Internationalen Händel-Gesellschaft viele Jahre als Vizepräsident gewirkt und wurde 2010 zu ihrem Ehrenmitglied ernannt. Die Händel-Gesellschaft, die Musikwissenschaft und Bärenreiter verlieren in Terence Best einen großen Forscher, einen bewundernswerten Menschen und einen liebenswerten Freund. (Foto: Teresa Ramer-Wünsche)

Neu gewonnenes Vaterland

Zum 200. Geburtstag Bedřich Smetanas

2024 gedenkt die Musikwelt des 200. Geburtstages von Bedřich Smetana (1824–1884), und in diesem Jahr veröffentlicht Bärenreiter Praha eine neue Urtextausgabe des kompletten Zyklus „Má vlast“ (Mein Vaterland). Damit wird die Neuausgabe von Smetanas ikonischem Zyklus abgeschlossen.

Bedřich Smetana gilt als der Begründer der tschechischen Nationalmusik. Neben seinen acht vollendeten Opern bilden seine sinfonischen Dichtungen einen wesentlichen Teil seines Vermächtnisses und sind wichtige Beiträge zur sinfonischen Musik. Am bekanntesten ist der Zyklus der sechs sinfonischen Dichtungen *Má vlast*, der von der tschechischen Landschaft und Themen aus der tschechischen Legende und Geschichte inspiriert ist. Der Zyklus wurde schrittweise zwischen 1874 und 1879 komponiert. Smetana begann mit der Arbeit an diesem großen Projekt im Jahr 1874, genau zu dem Zeitpunkt, als er an Taubheit erkrankte. Trotz des großen Leidensdrucks komponierte er die ersten beiden symphonischen Dichtungen *Vyšehrad* und *Die Moldau* sehr schnell, und die nächsten beiden, *Šárka* und *Aus Böhmens Hain und Flur*, folgten 1875. Vier Jahre später vollendete er die letzten beiden Teile (*Tábor* und *Blaník*). Die Uraufführung von *Má vlast* als sechsteiligem sinfonischem Zyklus fand am 5. November 1882 statt. Mit der Gründung der Tschechischen Philharmonie im Jahr 1896 wurde das Werk einem weitaus größeren Publikum zugänglich gemacht.

Erst nach der Fertigstellung des letzten Paares wurden die einzelnen Stücke im Verlag von F. A. Urbánek veröffentlicht, zunächst in der vom Komponisten erstellten vierhändigen Klavierbearbeitung und später in Orchesterform. In den 1950er-Jahren erschien das Werk in der Tschechoslowakei in einer Aufführungsausgabe von František Bartoš, die jedoch nicht vollständig mit den erhaltenen Aufführungsmateriale übereinstimmte. Mit der Jahrtausendwende war die Zeit reif für eine neue Ausgabe, die Quellen neu auswertet, neue philologische Ansätze berücksichtigt und die Aufführung des Werkes optimal ermöglicht. Bärenreiter Praha wandte sich an den erfahrenen Herausgeber Hugh Macdonald, um diese Aufgabe zu übernehmen.

Die Neuausgabe von Smetanas *Má vlast* war für ihn eine große Herausforderung: „Wie wir von Beethoven wissen, kann Taubheit das innere Gehör eines Komponisten schärfen, und es ist klar, dass auch Smetana in seinen späten Jahren eine neue Vertrautheit mit seiner eigenen Musik empfand. Er war immer ein sorgfältiger Komponist, daher sind seine Manuskripte lesbar und vollständig. Wenn man ihm einen Vorwurf machen kann, dann den, dass er seine Musik mit so vielen Ausdruckszeichen versah, dass es für den Herausgeber und den Interpreten manchmal schwierig ist, den Unterschied zwischen den vielen Arten von Staccato-, Marcato-, Tenuto-Angaben etc. zu deuten, die oft in Kombination auf ein und dieselbe Note angewendet werden. In Smetanas Manuskripten gibt es fast keine Note, die nicht mit irgendeiner Art von Ausdruckszeichen versehen ist, so dass die Aufgabe des Herausgebers darin besteht, sie zu unterscheiden und wiederzugeben, und die Aufgabe des Interpreten, sie zu interpretieren.“

Stadt, Land, Fluss: Die Moldau vor der Prager Burg

Urbáneks Ausgabe der sinfonischen Dichtungen ist wertvoll, weil die veröffentlichten Partituren und Orchesterstimmen einiger Abschnitte von Smetana selbst korrigiert wurden. Diese Erstausgabe enthält jedoch auch viele Druckfehler, so dass Hugh Macdonald in erster Linie mit dem Autograph arbeitete, das er zusammen mit der Erstausgabe und der eigenen vierhändigen Klavierfassung des Komponisten durchgesehen hat, um die neue Urtextausgabe zu erstellen. Darin werden alle Unstimmigkeiten zwischen den Quellen in einem kritischen Bericht dargelegt, der auch Erläuterungen zu den Lösungen des Herausgebers enthält. Ergänzt wird die Ausgabe durch ein ausführliches Vorwort zur Entstehung und Rezeption von der führenden Smetana-Forscherin Olga Mojžíšová. *Eva Velická*

Bedřich Smetana
Má vlast (Mein Vaterland). Hrsg. von Hugh Macdonald
Orchester: Picc,2,2,2,2 – 4,2,3,0 –Pk – 2 Hfe – Str
Verlag: Bärenreiter Praha, Partitur (BA11573) und Studienpartitur (TP00559) käuflich, Partituren aller Sätze auch einzeln erhältlich, Aufführungsmaterial leihweise.

Weitere Orchesterwerke von Bedřich Smetana in Neuauflagen:
Galop bajadérek (Bajadere Galop) (ca. 1842)
Menuett (ca. 1842) Dur op. 4 (1848/49)

Klavierauszüge im Bärenreiter-Urtext

‘I love singing with Bärenreiter blue.’

Opera

Henry Purcell
Dido and Aeneas
BA08744-90

Antonín Dvořák
Rusalka op. 114
BA10438-90

Wolfgang Amadeus Mozart
Die Zauberflöte KV 620
BA04553-90

Georg Friedrich Händel
Alcina HWV 34
BA04061-90

Gioachino Rossini
Der Barbier von Sevilla
BA10506-90

Christoph Willibald Gluck
Iphigénie en Aulide
BA05849-90

- Klavierauszüge auf dem aktuellen Stand der Forschung
- Gut spielbare Orchesterreduktionen
- Hervorragende Papierqualität und robuste Bindung

Bärenreiter
www.baerenreiter.com
100.baerenreiter.com

Nicht nur „Carmen“ und „Perlenfischer“

Die anderen Opern von Georges Bizet

Herausgegeben von Hugh Macdonald, sind bei Fishergate Music Neuausgaben von Georges Bizets weniger bekannten Opern „Djamileh“, „Don Procopio“, „La Jolie Fille de Perth“, „La Maison du Docteur“ erschienen.

Carmen und *Die Perlenfischer* (*Les Pêcheurs de perles*) von Georges Bizet sind in mehreren modernen Ausgaben zugänglich, ihre Quellenlage, ihre Fassungen sind Gegenstand genauer editorischer Arbeit. Doch Bizets weitere sechs Opern sind bislang nur unvollständig und mehr als unzuverlässig veröffentlicht; zum größeren Teil erschienen sie nach Bizets Tod mit fragwürdigen Ergänzungen und wurden seitdem nie revidiert. *La Jolie Fille de Perth* und *Djamileh* kamen zwar noch zu Lebzeiten des Komponisten heraus, doch nur im Klavierauszug, Orchesterpartituren dieser Werke fehlten bis heute, und die Klavierauszüge waren unvollständig und stark fehlerhaft. Es war der Erfolg der *Carmen* in den 1880er-Jahren, der den Verlag Éditions Choudens dazu ermutigte, weitere Bühnenwerke Bizets herauszubringen. Doch diese waren „eingerichtet“ – der Komponist konnte sich nach seinem frühen Tod 1875 nicht dagegen wehren –, ein für die Musikforschung unerträglicher Zustand.

In den letzten Jahren hat es sich Hugh Macdonald, der ehemalige Generalredakteur der *New Berlioz Edition* (Bärenreiter-Verlag) und Herausgeber mehrerer Opern der Reihe *L'Opéra français* (Lalos *Fiesque*, Thomas' *Hamlet* und Chabriers *L'Étoile*) zur Aufgabe gemacht, für das Studium wie für Aufführungen authentische Grundlagen vorzubereiten. Die Neuausgaben von „Bizet's Other Operas“ legen authentische Editionen der Musik mit vollständigen kritischen Kommentaren inklusive alternativer (originaler) Versionen und wichtiger Textvarianten vor.

Djamileh

Djamileh besteht aus einer Ouvertüre und neun Nummern, die mit gesprochenen Dialogen durchsetzt sind. Die Handlung des Librettos basiert auf Alfred de Mussets Dichtung *Namouna*: Der orientalische Fürst Haroun bevorzugt jeweils eine Lieblingssklavin, die er jeden Monat gegen eine neue austauscht. Der Monat, in dem Djamileh seine Geliebte war, ist abgelaufen, und so beauftragt er seinen Verwalter Splendiano, Ersatz zu finden. Djamileh jedoch verführt Haroun erneut mit ihrem Tanz, und Splendianos Versuch, Djamileh für sich zu gewinnen, wird vereitelt; das Schlussduett räumt mit allen Missverständnissen auf.

Die Geschichte bietet Bizet Gelegenheit zu einer faszinierenden exotischen Musik, insbesondere in Djamilehs Solo „Ghazel“ und im „Tanz der Almée“, an dem auch der Chor beteiligt ist. Auch andere Nummern zeigen den Komponisten in voller Meisterschaft; das Duett von Haroun und Djamileh ist eine seiner schönsten Kompositionen. Auf die Uraufführung am 22. Mai 1872 folgten zehn weitere Aufführungen, 1889 war *Djamileh* dann in Stockholm zu hören und wurde in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg geradezu populär; Mahler dirigiert das Werk 1898 in Wien.

Don Procopio

Bizet komponierte *Don Procopio* in Rom während seines dortigen Aufenthalts, nachdem er den Prix de Rome gewonnen hatte. Er war zwanzig Jahre alt und musste der Académie des Beaux-Arts in Paris als Nachweis dafür, dass er im Rahmen seines Stipendiums arbeitete, ein großes Werk vorlegen. Als großer Bewunderer Mozarts und Rossinis entschloss er sich, eine italienische Oper zu schreiben, und entschied sich für dieses Libretto von Carlo Cambiaggio.

„Djamileh“ 2021 an der Opéra de Tours, Musikalische Leitung: Laurent Campellone, Inszenierung: Géraldine Martineau (Foto: Marie Pétry)

Die Musik hat italienischen Glanz, und insbesondere die Ensembles sind Meisterwerke der komischen Oper. Die Geschichte erinnert an Donizettis *Don Pasquale* und handelt von den Versuchen des Onkels und Vormunds einer jungen Dame, Don Andronico, das Mündel mit einem älteren Geizhals, Don Procopio, zu verheiraten, anstatt ihr zu erlauben, den jungen Offizier Odoardo zu heiraten, in den sie verliebt ist. Sie, Donna Bettina, erhält Unterstützung von ihrem Bruder Don Ernesto und ihrer Tante Eufemia, und es gelingt ihnen schließlich, Don Procopio davon zu überzeugen, dass Bettina eine extravagante Genießerin von Luxus ist.

Vorgesehen sind sechs Solisten und gemischter Chor. Die Hauptpartie der Sopranistin ist voll herrlicher Koloraturen, und der Tenor erhält mit der Serenata eines der schönsten Soli Bizets überhaupt (die Bizet in *La Jolie Fille de Perth* wiederverwendete). Begleitet wird dieses Solo von einer Gitarre, einer Mandoline und einem Paar „Voci umane“– eine wenig übliche Bezeichnung für das Englischhorn.

Bizet komponierte die Oper, um den Verpflichtungen seiner Auszeichnung nachzukommen, und erwartete nicht, dass es zu einer Aufführung kommen würde. Erst 1894 wurde das Manuskript entdeckt, und es stellte sich heraus, dass es aus lediglich zwölf Musiknummern bestand. Es enthielt weder eine Ouvertüre noch Rezitative. Die Neuausgabe enthält nur die originale Musik Bizets und ist in dieser Form ideal für konzertante Aufführungen und Aufnahmen geeignet.

Für eine Aufführung auf der Bühne braucht es überleitende Musik, wie Charles Malherbe sie etwa für die Uraufführung in Monte Carlo 1906 lieferte und 1905 veröffentlichte.

La Jolie Fille de Perth

Drei Jahre nach *Les Pêcheurs de perles*, mit denen sie viele Gemeinsamkeiten aufweist, entstand *La Jolie Fille de Perth*. Beide Opern, für das Théâtre-Lyrique geschrieben, wurden nach achtzehn Aufführungen zu Bizets Lebzeiten nicht mehr in Paris aufgeführt. Nach seinem Tod wurde das Stück nicht selten aufs Programm gesetzt, doch immer in der 1883 von Choudens gedruckten Partiturfassung, die sich stark von der in Bizets eigenem, 1868 veröffentlichten Klavierauszug unterscheidet. Dieser ist die Quelle für Macdonalds neue Ausgabe, ebenso wie Bizets autographe Partitur, die sich im Besitz der Bibliothèque nationale de France befindet.

Die Geschichte stammt aus Walter Scotts Roman *The Fair Maid of Perth*: Der Waffenschmied Smith und die Handschuhmachertochter Catherine lieben sich, aber sie stellt ihn auf die Probe, indem sie dem Herzog von Rothsay erlaubt, ihr den Hof zu machen und sich um Mitternacht zu verabreden. Die Zigeunerin Mab durchkreuzt die Pläne des Herzogs, indem sie sich als Catherine ausgibt; alle Missverständnisse werden schließlich ausgeräumt.

Die Oper bietet sechs Hauptrollen sowie einem wichtigen Part für den Chor, insbesondere den Männerchor. Die „Danse bohémienne“ kennen wir aus der zweiten *L'Arlésienne*-Suite und drei weitere Sätze wurden von Bizet in seiner *Suite bohémienne* übernommen. Eine der bekanntesten Nummern ist die berühmte Sérénade von Smith (eine Bearbeitung der Serenata aus *Don Procopio*).

La Maison du Docteur

Bizet komponierte diese Opéra-comique während seiner Studienzeit am Pariser Konservatorium im Alter von sechzehn oder siebzehn Jahren. Sie ist nur mit Klavierbegleitung überliefert und wurde zu seinen Lebzeiten wahrscheinlich nie aufgeführt. Erstmals wurde sie 1989 in einer von William E. Girard in Texas orchestrierten Fassung aufgeführt.

Die Geschichte handelt von einem jungen Mädchen, die den Tenor Toby heiraten möchte; doch ihr Vater, ein in London lebender Arzt, möchte sie mit einem englischen Adeligen verheiraten. Den sieben musikalischen Nummern sind gesprochene Dialoge zwischengeschaltet.

Hugh Macdonald
(Übersetzung: Annette Thein)

Georges Bizet
Djamileh
Opéra-comique in einem Akt (1871)
Besetzung: Djamileh (Mezzosopran), Haroun (Tenor), Splendiano (Bariton), Kaufmann (Sprechrolle), Almée (Tänzerin), Chor
Orchester: 2,2,2,2 – 4,2,3,0 – Pk, Schlg – Hfe, Str; hinter der Bühne: Ob, Tamb, Klav
Dauer: ca. 60–65 Minuten

Don Procopio
Italienische Opera buffa in zwei Akten (1858/59)
Besetzung: Don Andronico (Bass), Donna Eufemia (Sopran), Donna Bettina (Sopran), Don Ernesto (Bariton), Odoardo (Tenor), Don Procopio (Bass), Pasquino (Bass), Chor
Orchester: 2,2,2,2 – 4,2,3,0 – Pk – 2 Hfe – Mand, Git – Str
Dauer: ca. 60 Minuten

La Jolie Fille de Perth. Oper in vier Akten. Libretto von H. de Saint-Georges und Jules Adenis
Besetzung: Catherine Glover (Sopran), Mab, junge Roma (Sopran), Henri Smith, Schmied (Tenor), Le Duc de Rothsay (Bariton oder Tenor), Ralph (Bass oder Bariton), Simon Glover, Handschuhmacher (Bass), Ein Herr (Tenor), Haushofmeister (Bass), ein Arbeiter (Bass) – Chor
Orchester: 2 (Picc), 2,2,2 – 4, 2 Kornette, 3 – Schlg – Hfe – Str; hinter der Bühne: Amboss, Glocke
Dauer: ca. 130–150 Minuten

La Maison du Docteur
Opéra-comique in einem Akt
Besetzung: Doktor Job (Bass), Eva, seine Tochter (Sopran), Toby (Tenor), Lord Harley (Bariton), Hausangestellter
Orchester: nur mit Klavierbegleitung überliefert
Dauer: ca. 50 Minuten

Außerdem erhältlich: Le Docteur Miracle. Opéra-comique; in Vorbereitung: Ivan IV.

Alle hrsg. von Hugh Macdonald – Aufführungsmaterial leihweise über Bärenreiter · Alkor – https://fishergatemusic.co.uk

Aufgeräumt und von Fehlern befreit

Die Neuausgabe von Pjotr Tschaikowskys Erfolgsoper „Eugen Onegin“

Pjotr Tschaikowskys „Eugen Onegin“ ist wohl die meistgespielte russische Oper. Der Erfolg war freilich anfangs nicht sicher. Nun erscheint sie bei Bärenreiter in einer Edition auf dem neuesten Stand der Forschung und unter Berücksichtigung der zum Teil komplizierten Entstehungsgeschichte.

„Diese Oper ist unter ganz besonderen Umständen entstanden. Ich will mich nicht um eine Aufführung auf einer großen Bühne bemühen; es steht ihr überhaupt keine große Theaterzukunft bevor, darum will ich gar kein Honorar von Dir haben.“ So schrieb Pjotr Tschaikowsky kurz vor dem Abschluss der Komposition am 12./24. Januar 1878 an seinen Verleger Peter Jürgenson.

Für das Libretto verwendete Tschaikowsky in großem Stil originale Textfragmente aus Alexander Puschkins Versroman *Eugen Onegin*. Während zentrale Teile wie die Briefszene nahezu unverändert als ein Stück Literaturoper übernommen werden konnten, hat der Komponist und Librettist sich an anderen Stellen frei bei Puschkin bedient, indem er Textfragmente aus verschiedenen Zusammenhängen herausgriff und die auktoriale Rede des Dichters in Repliken der Opernfiguren umwandelte. Eine besonders empfindliche Abweichung von der Vorlage ist die Erfindung des Fürsten Gremin mit seiner Liebesarie, die einzelne Verse Puschkins in einen ganz anderen Kontext versetzt und inhaltlich verwässert, ein ästhetisch unbefriedigender Umstand, der Tschaikowsky selbstverständlich bewusst war, den er aber zugunsten einer plakativen Dreieckskonstellation auf der Bühne in Kauf nahm.

Trotz solcher Zusätze fehlten dem Werk die typischen szenischen Effekte und das übliche historische Kolorit: Es richtet den Blick ganz auf das Innenleben der Figuren, was ein hohes, im damaligen Opernbetrieb unbekanntes Einfühlungsvermögen der Darsteller notwendig machte. Für die einzigen damaligen russischen Opernbühnen, das Petersburger Mariinski- und das Moskauer Bolschoi-Theater, erschien eine solche Oper ungeeignet. Die Uraufführung wurde Studierenden des Petersburger Konservatoriums anvertraut. Die Premiere im Moskauer Maly-Theater unter der Leitung Nikolai Rubinsteins und betreut von einem Theaterregisseur, der mit den jungen Interpreten eine ungewohnt lebensnahe Inszenierung erarbeitete, stieß in russischen Musikerkreisen gleichwohl auf große Beachtung.

Die Reformen an den Kaiserlichen Theatern in Petersburg, die seit dem Regierungsantritt des Zaren Alexander III. im Jahr 1881 durchgeführt wurden, schufen für Tschaikowsky neuartige Aufführungsbedingungen. Die russische Operntruppe stand im Fokus der Reformen: Sie wechselte an das prestigeträchtige Bolschoi-Theater in Petersburg, aus dem die italienische Operntruppe sich zurückziehen musste. Die Adelskreise der Hauptstadt begannen nun, russische Opernvorstellungen zu besuchen. Der Zar persönlich wünschte Tschaikowskys *Eugen Onegin* auch in Petersburg zu sehen. Entsprechend stark bemühte man sich, den Geist des Werks in einer historisch einfühlsamen Inszenierung zu treffen. Am Petersburger Bolschoi-Theater wurde *Eugen Onegin* zu einer Oper, die in emblematischer Weise Bilder aus dem Leben der russischen Aristokratie auf die Bühne brachte. Mit 22 Aufführungen erzielte das Werk in der Saison 1884/85 einen Erfolg, wie es ihn in der russischen Oper noch nie gegeben hatte.

Der Wunsch, der Oper noch etwas mehr Glanz zu verleihen, hatte zur Folge, dass im August 1885 der Petersburger Ball im 1. Bild des 3. Aktes nicht nur mit neuen Kostümen und Dekorationen, sondern auch durch weitere Tanznummern aufgewertet wurde, in denen das Kaiserliche Ballett sein Können zeigen sollte. Unverzüglich komponierte Tschaikowsky die gewünschte Musik. Und die erste Aufführung mit der neuen Ecossaise, die verteilt auf die Nummern 20 und 21 die Begegnung zwischen Onegin und Gremin umklammert, erfolgte bereits am 19. September/1. Oktober 1885. Damit hatte die Oper ihre endgültige Gestalt erreicht. Es wurde nun erforderlich, die Änderungen auch in der gedruckten Ausgabe festzuhalten. Doch nicht nur die neuen Tanzteile und die veränderte Fassung der Schlussrepliken wurden in die 1891 erschienene zweite Ausgabe der Partitur aufgenommen. Da die 1880 erschienene Partitur ohne das Zutun des Komponisten entstanden und voller Fehler war, sollte diese nochmals grundlegend revidiert werden.

„Eugen Onegin“ am Theater Bonn (Musikalische Leitung: Dirk Kaftan, Regie: Vasily Barkhatov, Foto: Sandra Then)

Zur Edition

Die Neuausgabe räumt mit vielen Fehlern und Ungereimtheiten der bisherigen Partiturausgaben auf. Sie folgt der Fassung St. Petersburg 1885, die als Fassung letzter Hand gelten darf, wie Tschaikowsky sie für die zweite im Druck bei Jürgenson 1891 erschienene Ausgabe der Partitur vorbereitete. Für diese hatte er die dynamischen und die Tempoangaben gründlich überarbeitet sowie mit Metronomangaben versehen; inklusive der Ecossaises Nr. 20–21 im dritten Akt. Außerdem wurde das Autograph hinzugezogen, das im Glinka-Museum verwahrt wird. Das Aufführungsmaterial aus dem Mariinski-Theater galt bisher als verloren. Es ist erst im Herbst 2021 von Tamara Skwirskaya im Archiv des Petersburger Michailowski-Theaters wiederentdeckt worden. Das Material basiert auf der Petersburger Aufführung des Jahres 1884 und enthält die 1885 vorgenommenen Änderungen.

Die im Bärenreiter-Verlag vorgelegte Partitur modernisiert den Text der Hauptquelle vorsichtig hinsichtlich Orthographie und Interpunktion. Für die internationale Handhabung ist die Partitur neben dem Kyrillischen mit einer standardisierten Umschrift in lateinischen Lettern unterlegt sowie mit der neuen deutschen Übersetzung von Peter Brenner, die sich rhythmisch sehr nah an die originale Fassung anschmiegt, bei gleichzeitig größtmöglicher Textnähe. Die Partitur wird von einem ausführlichen dreisprachigen Vorwort zur Genese und Rezeption eingeleitet, ein separater Libretto-Abdruck folgt der Textunterlegung der Partitur.

Lucinde Braun

Ramona Zaharia (Olga) und Ekaterina Sannikova (Tatjana) an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf (Musikal. Leitung: Vitali Alekseenok, Inszenierung: Michael Thalheimer, Foto: Andreas Etter)

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky
Eugen Onegin op. 24. Lyrische Szenen in drei Akten (sieben Bildern). Libretto von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky und Konstantin Schilowsky nach Alexander Puschkin. Dt. Übersetzung von Peter Brenner. Mit einer Einleitung von Lucinde Braun
Besetzung: Larina, Gutsbesitzerin (Mezzosopran), Tatjana, ihre ältere Tochter (Sopran), Olga, ihre jüngere Tochter (Alt), Filipjewna, Kinderfrau (Mezzosopran), Eugen Onegin (Bariton), Lenski, ein Dichter, sein Freund (Tenor), Fürst Gremin (Bass), Ein Hauptmann (Bass), Saretzki, Sekundant (Bass), Triquet, ein Franzose (Tenor), Guillot, Onegins Kammerdiener (stumme Rolle) – Chor (SSAATTBB)
Orchester: Picc, 2,2,2,2 – 4,2,3,0 – Hfe – Pk – Str
Verlag: Alkor-Edition Kassel, AE 356, Partitur mit Textunterlegung in Russisch (in kyrillischer Schrift), Russisch (in lateinischer Umschrift) und Deutsch, Aufführungsmaterial leihweise

In der Spielzeit 2023/2024:
2.9.2023 Lübeck, Musikalische Leitung: Stefan Vladar, Regie: Julia Burbach
23.9.2023 Heidelberg, Musikalische Leitung: Roland Kluttig, Regie: Sonja Trebes
21.10.2023 Augsburg, Musikalische Leitung: Domonkos Héja, Regie: Roland Schwab
25.2.2024 Düsseldorf, Musikalische Leitung: Vitali Alekseenok, Regie: Michael Thalheimer
3.3.2024 Bonn, Musikalische Leitung: Dirk Kaftan, Regie: Vasily Barkhatov
23.3.2024 Gießen, Musikalische Leitung: Vladimir Yaskorski, Regie: Ute M. Engelhardt

Ohne Konzessionen

Die originale „Cavalleria rusticana“

Mascagnis preisgekrönte Erfolgsoper „Cavalleria rusticana“ wird meist mit den Kürzungen des Komponisten aufgeführt. Nun haben Bühnen die Möglichkeit, die ursprüngliche Fassung zur Grundlage zu nehmen.

Die Uraufführung von Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana* im Mai 1890 ist ein Meilenstein in der Geschichte der Oper. Sie war ein riesiger Erfolg, gilt als Beginn des Verismo in der Oper und wurde dafür gepriesen, dass sie eine Tradition wiederbelebte, die man in Italien schon seit Längerem als vernachlässigt empfunden hatte. Mascagni hatte das Werk als Beitrag zum zweiten Wettbewerb für einen neuen Opern-einakter komponiert, der 1888 vom Mailänder Verleger Edoardo Sonzogno ausgelobt worden war. Das Werk war der Favorit einer illustren Jury, die im Laufe des Jahres 1889 über 73 Einreichungen begutachtete, drei Finalisten für die szenische Aufführung auswählte und auf der Grundlage des Publikumszuspruchs schließlich Mascagni zum Sieger kürte.

Diese Geschichte ist wohlbekannt, genauso wie die Tatsache, dass Mascagni während der Vorbereitungen zur Aufführung am Teatro Costanzi in Rom maßgebliche Kürzungen vornahm. Die Frage nach Kürzungen wurde erstmals Anfang März 1890, zweieinhalb Monate vor der Premiere, aufgeworfen. Mascagni war nach Rom eingeladen worden, um seine Oper vor der Jury am Klavier vorzustellen, und diese reagierte mit Begeisterung. Amintore Galli, ein Jury-Mitglied und Partner von Sonzogno, bat Mascagni umgehend, eine Weile in Rom zu bleiben, wohl um die ersten Schritte in Richtung Aufführung unternehmen zu können. Angesichts solch ermutigender Signale wähnte sich Mascagni sicher, den ersten Preis bereits in der Tasche zu haben und stieß sich auch nicht daran, als Pietro Platania (ein anderes Jury-Mitglied) ihm „im Namen der Freundschaft” dazu riet, einige Kürzungen an der Preghiera, der dritten Nummer der Oper, vorzunehmen. Gegen Ende April rückte das Thema in den Fokus, als Mascagni von seinem Haus in Cerignola an Galli schrieb: „Ich habe einen Brief von Maestro Mugnone in Rom erhalten, in dem er mir schreibt, er habe meine *Cavalleria* bereits mit dem Orchester geprobt und wüsste nun gern, welche Kürzungen vorzunehmen sind –, oder aber ihn, Maestro Mugnone, zu ermächtigen, die Kürzungen selbst vorzunehmen.”

Am 1. Mai kehrte Mascagni nach Rom zurück. Auf dem Weg zur Oper traf er mit Giovanni Sgambati auf ein weiteres Jury-Mitglied. Als dieser ihn anwies, keinerlei Kürzungen zu machen, reagierte Mascagni verwirrt, kürzte aber insgesamt 247 Takte, mehr als 11 Prozent der gesamten Oper.

Die Kürzungen betreffen alle Nummern (außer „Preludio“ und „Intermezzo“) und lassen sich in drei Kategorien einteilen: Kürzungen zur Straffung des Tempos, zur Reduzierung anspruchsvoller Partien des schlecht vorbereiteten Chors und die in letzter Minute von den beiden Hauptdarstellern, Gemma Bellincioni und Roberto Stagno, geforderten Transpositionen. Diese Änderungen beeinträchtigten Mascagnis ursprüngliche Konzeption der Oper.

Keine der Kürzungen war so folgenreich wie die in „Il cavallo scalpita“, Alfios Auftrittsarie mit Chorrefrain. Aus dieser Arie strich Mascagni einen ganzen Refrain und eine Strophe, Musik, die eigentlich zum Verständnis des in den ersten beiden Strophen angelegten formalen Aufbaus notwendig war.

Alfio und Turiddu, Szene aus „Cavalleria rusticana“, anonym, ca. 1891

Die beiden ersten Strophen im Zweiertakt sind nahezu identisch, abgesehen davon, dass die zweite Strophe eine Achtel früher beginnt und durch weitere Eingriffe in die Länge der Phrasen metrisch instabil wirkt. Für diese Manipulationen scheint es keinen ersichtlichen Grund zu geben – zumindest nicht in der uns bekannten Fassung. Erst mit der Wiederherstellung der ursprünglich vorgesehenen dritten Strophe ergibt die metrische Instabilität der zweiten Strophe Sinn. Was war passiert?

Wir wissen, dass Mascagnis Librettisten Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci ihm Strophen mit unterschiedlichen poetischen Metren geschickt hatten – was ihn dazu anregte, in dieser Arie etwas Ungewöhnliches zu versuchen. In einem Brief an seine Librettisten heißt es: „Alfios Auftrittsarie [...] mit diesem Akzentwechsel in der zweiten Strophe hat mich enorm inspiriert.“ Das Ergebnis dieser Inspiration wird erst in der gestrichenen, dritten Strophe mit ihrem komplexen Kontrapunkt im Dreiertakt deutlich: Die vorübergehende Destabilisierung des Metrums der zweiten Strophe markiert den Wendepunkt der Entwicklung vom Zweiertakt der ersten Strophe zum Dreiertakt der dritten. Diese „Modulation“ liefert also den Grund für die metrische Instabilität in der zweiten Strophe.

Warum also strich Mascagni eine ganze Strophe, die doch so entscheidend für das Verständnis der formalen Anlage der Arie war? Am 8. Mai schrieb er an seine Frau: „Alles ist bereit: die Sänger, das Orchester usw. Nur der Chor hinkt immer noch unglaublich hinterher. [...] Ich veranstalte vier Proben täglich und merke, dass wir Fortschritte machen. Das verlangt mir wirklich alles ab: Ich habe es mit ca. achtzig Choristen zu tun, und das ist kein Scherz! Die Chöre in meiner Oper sind sehr anspruchsvoll, und sie müssen perfekt ausgeführt werden.“

Trotz Mascagnis Bemühungen gelang die Aufführung nicht perfekt. Wie der Kritiker der *Gazzetta musicale di Milano* berichtet, war „die Aufführung in jeder Hinsicht bemerkenswert – bis auf den Chor, der der wunde Punkt des Teatro Costanzi ist“. Den Chorpart zurechtzustutzen machte die Sache etwas weniger unangenehm.

Allerdings war die Unzulänglichkeit des Chores nicht der einzige Grund für die Streichungen: Auch die Solisten hatten Änderungswünsche geäußert. Während der Proben bemängelten Gemma Bellincioni (Santuzza) und Roberto Stagno (Turiddu) „die grausame Tessitura, die wahrhaft titanische stimmliche Anstrengungen erfordere“ und verlangten die Transposition ihres großen Duetts um einen Halbtonschritt nach unten. Mascagni bestätigte die Notwendigkeit von Transpositionen in einem Brief an seine Frau, wobei er sich allerdings nur auf diejenigen, die Stagno entgegenkamen, bezog: „Da Stagno zwei seiner Stücke um eine Stufe nach unten transponiert, musste ich Blut schwitzen, um die Transpositionen umzusetzen und dann wieder zur richtigen Tonart zurückzukehren, ohne dass es dem Publikum auffällt. Aber ich habe es geschafft!“ Am Ende nahm er vier solcher Transpositionen vor: die meisten um einen Halbtonschritt – in „Scena e Preghiera“ sogar um einen Ganzton.

Mascagnis Transpositionen wirkten sich auf die Tonartenstruktur der Oper aus: Es gibt klare Anzeichen für eine Konzeption in der ursprünglichen Fassung der *Cavalleria rusticana*, in der viele der Nummern in den Tonarten F und A (in Dur oder Moll) verankert sind: Die Oper beginnt und endet in F; Santuzzas Romanza, Lolas Stornello und das Intermezzo stehen in F, „Introduzione“, „Preghiera“ sowie der Beginn des Finales in A, die lange Nummer 5 (vom Duett zwischen Santuzza und Turiddu bis zum Duett zwischen Santuzza und Alfio) beginnt in A und endet in F. Die pompöseren Nummern – Alfios Eingangsarie und Turiddus Trinklied – sind außerhalb dieser Achse, in E bzw. G, angesiedelt. Durch die Transpositionen wird dieser Plan empfindlich gestört: Sowohl die Preghiera als auch die Romanza stehen nun in den entsprechenden Tonarten G bzw. E, und sowohl die zweite Hälfte des Duetts zwischen Santuzza und Turiddu als auch Turiddus Solo im Finale stehen nun in As, in einer Tonart, die sonst keinerlei Bedeutung hat. Die Transpositionen haben dem Erfolg der Oper natürlich keinen Abbruch getan, aber wenn man davon ausgeht, dass Mascagni seine Tonarten aus musikalischen und dramaturgischen Gründen gewählt hat, sollte eine Aufführung in den Originaltonarten seine ursprüngliche Absicht besser widerspiegeln und eine Wirkung erzielen, die sowohl aus historischen als auch aus dramaturgischen Gründen wünschenswert ist.

Kürzungen in der Oper sind so alt wie das Genre selbst. Die Gründe dafür sind vielfältig und reichen über eine Straffung des Tempos, die Streichung von Musik minderer Qualität oder veraltetem Stil bis hin zur Anpassung an die Fähigkeiten der Sänger, die Vorlieben der Dirigenten oder den Geschmack des Publikums. Alle Kürzungen in der *Cavalleria rusticana* fallen auf die eine oder andere Weise in eine dieser Kategorien und werfen ein wichtiges Licht auf die dramatischen Absichten und technischen Bestrebungen des Komponisten.

Sämtliche Kürzungen erscheinen im Anhang des Bandes mit *Cavalleria rusticana*, des zweiten in der Reihe *Masterpieces of Italian Opera*. Bärenreiter bietet damit Aufführungsmaterial an, in dem sowohl die Kürzungen als auch die Transpositionen rückgängig gemacht sind.

Andreas Giger
(Übersetzung: Prospero)

Der Text wurde einer leicht längeren Version aus dem Booklet zur Einspielung der *Cavalleria rusticana* unter Leitung von Thomas Hengelbrock entnommen (Prospero PROSP0088).

Pietro Mascagni
Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto.
Hrsg. von Andreas Giger in Zusammenarbeit mit Helen M. Greenwald. MIO – Masterpieces of Italian Opera
Besetzung: Turiddu (Tenor), Santuzza (Sopran), Lucia (Alt), Alfio (Bariton), Lola (Mezzosopran), Chor
Orchester: 2(Picc),2,2,2,2 – 4,2,3,1 – Pk – Schlg(3) – Hfe – Str – Bühnenmusik: Hfe
Aufführungsdauer: ca. 70 Minuten
Verlag: Bärenreiter. BA07649, Partitur käuflich, Aufführungsmaterial leihweise

Das Rollenmuster hat ausgedient

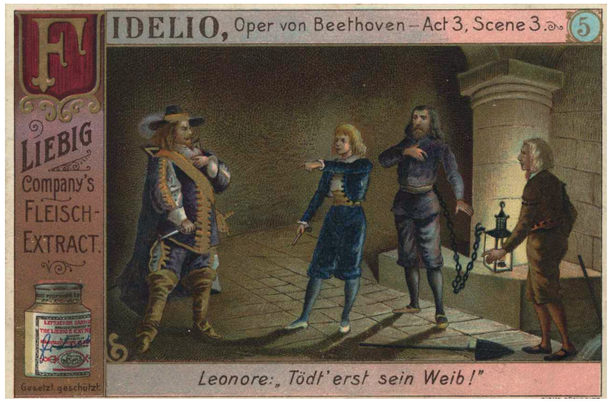
Charlotte Seithers Dialog-Oper „Fidelio schweigt“ in Gelsenkirchen

Leonore ist kein Opfer mehr. In „Fidelio schweigt“ wird die bloß Liebende zum handelnden Subjekt und emanzipiert sich damit von dem bekannten, allzu bekannten Stoff.

Beethovens Oper *Fidelio* ist ein Solitär auf den Theaterbühnen. Was sich für andere Opern erst im Laufe ihrer Aufführungsgeschichte etablieren musste, galt für *Fidelio* von Anfang an: Die Oper spielt im Hier und Jetzt. Die Widersprüche des Werkes, mit denen Beethoven bereits selbst kämpfte, bleiben bis heute bestehen: Der Text, die Erzählweise, die historische Theaterform, die Figuren, die gesprochenen Dialoge – all dies scheint einer zeitgenössischen Betrachtung bis heute eher Widerstand entgegenzusetzen, so dass stärkere Hebel gefunden werden müssen.

„Opfer ist, wer nicht handelt“, so kommentiert die Komponistin Charlotte Seither die Leitlinie von Leonore, der Protagonistin in ihrem neuen Bühnenwerk *Fidelio schweigt*. „Ich habe, gemeinsam mit Hermann Schneider, genau das beiseite geschoben, was der Stoff historisch für mich verengt, um Platz zu machen für das, was mich interessiert: die Aufhebung des Opferzwangs von Frauen. In meinem Stück ist Leonore kein Opfer mehr. Sie ist nicht mehr die bloß Liebende, kein Attribut des Mannes mehr – sie wird zum handelnden Subjekt, das am Ende über traditionelle Rollenmuster hinaus auf Augenhöhe steht zu allen anderen Mächtigen, die sie umgeben. Hoffnung bleibt – auch bei Beethoven – ja immer leer, wenn ihr kein Handeln folgt. Das alleine würde als Thema ein solches Stück ja schon rechtfertigen. Als Frau tritt Leonore aus ihrem Kontext heraus und wird fähig zur Macht, indem sie handelt. Dabei bleibt sie verletzlich, Empathie und Macht schließen sich also keineswegs aus, wenn man wirklich handlungsfähig ist. Darum geht es mir.“

An dieser Schnittstelle zu Beethovens Original setzt das Musiktheaterstück *Fidelio schweigt* an, eine „Dialog-Oper“, wie die Komponistin selbst ihre musiktheatralische Form bezeichnet. Die langjährige Auseinandersetzung, die selbst Beethoven noch mit



Die Frau, die handelt *. Sammelbild zu „Fidelio“ von 1902*

Klartext: Charlotte Seither (Foto: Marko Bußmann)

dem Sujet und der Gattung verfolgt hat, wird hier einfach weitergedacht und macht den Inhalt selbst zum transitorischen Objekt: Das Stück beginnt mit dem zweiten Akt, die Hälfte des Werkes wird gekürzt. „Wo gehandelt wird“, so die Komponistin, „da müssen auch ungewohnte Eingriffe getätigt und scheinbar unabdingbare Ordnungen außer Kraft gesetzt werden.“ Original (Beethoven) und Einlassung (Seither) folgen somit in neuer Folge auf- und nebeneinander und eröffnen so einen eigenen Erzählstrang, der gleichzeitig nach vorne verweist wie auch zurückblickt: „Form ist Gegenwart“, so Charlotte Seither: „Nur, wenn wir nicht wissen, ob im Ende nicht doch ein neuer Anfang und im Anfang ein neues Ende verborgen ist, werden wir der Oper als Gattung auch heute noch gerecht.“

Charlotte Seither
Fidelio schweigt. Dialog-Oper in zwei Akten
Libretto von Sonnleithner, Breuning und Treitschke. Neue Texte für Charlotte Seither von Hermann Schneider
Uraufführung: 12.5.2024 Gelsenkirchen (Musiktheater im Revier), Musikalische Leitung: Peter Kattermann, Inszenierung: Hermann Schneider; weitere Aufführungen am 17., 19., 25., 30.5., 2.6.2024.
Besetzung: Don Pizarro (Bariton), Florestan (Tenor), Leonore, später auch Die Ministerin (Sopran), Rocco (Bass), Erster Gefangener (Tenor), Zweiter Gefangener (Bass), Gefangene, Wachen (Herrenchor), Suchende, Helfende, Trauernde (Frauenchor), Volk (ganzer Chor)
Orchester: 2(Picc),2(Eh),2,BKlar,2,Kfag – 4,2,2,0 – Pk, Schlg(3) – Str(8,6,4,3,2) – Bühnenmusik: Streichquartett
Aufführungsdauer: abendfüllend
Verlag: Bärenreiter-Verlag, BA11722, Aufführungsmaterial leihweise

Gemeinsam mit dem Librettisten und Regisseur Hermann Schneider stellt die Komponistin den Blick auf Leonore in den Mittelpunkt, deren Verkleidung als Mann in *Fidelio schweigt* ausgedient hat. Leonore handelt, sie geht in die Welt und gestaltet sie. Das Doppelspiel des *Fidelio* – das Modell der Übernahme männlicher Verhaltensmuster – ist damit endgültig überwunden, es ist verstummt. Auch in der übrigen Erzählung wird der Kern der Handlung auf vier Hauptakteure konzentriert, Nebenrollen fallen weg. „Wo gehandelt wird, da muss auch Vertrautes losgelassen, da muss man auch Wahrheit im Klartext benennen können, auch wenn das manchmal vielleicht sehr direkt oder auch verletzend sein kann“ (Charlotte Seither).

„Ich habe mich entschieden“, so die Komponistin, Beethovens Kompositionsweise mit einem scharfen Seziermesser zu begegnen. Dabei belasse ich seine Musik im Original, setze aber klare vertikale Schnitte, in die ich meine eigene Musik hinein baue. Mir war wichtig, dass beides, Beethovens Originalnummern wie auch meine Musik bis auf den allerletzten Schluss weitgehend ‚pur‘ erklingen. Zitate, Anekdotisches, wie auch jede Art von historisierendem Kunsthandwerk lehne ich ab.“

Am Ende der Dialog-Oper kommt es zu diversen Überschreibungen, die Klangebenen durchkreuzen sich in immer kürzeren Abständen. „Wenn man so will, ist die Form des Stückes eine abstrakte Replik auf das diskursive Denken im Spätwerk Beethovens, es endet also im Kleinen, Zeitgenössischen, von niemand Erwartetem, im Hier und Jetzt und vielleicht dennoch in einer ganz persönlichen Form von Utopie, die mich auch heute noch umtreibt“ (Charlotte Seither).

Stephan Steinmetz/Charlotte Seither

Fluchtpunkt – Sichtpunkt

Miroslav Srnkas „Is This Us?“ für zwei Hörner und Orchester

In seinen Orchesterwerken der vergangenen Jahre spaltete der Komponist Miroslav Srnka das Orchester immer weiter in seine „Einzelteile“ auf und individualisierte vor allem die Masse des Streicherapparats, so dass letztlich ein riesenhafter „Superorganismus“ entsteht. In seiner neuen Konzertkomposition *Is This Us?* treten zwei Solohörner einer Gruppe der vielen – einem in vielfachen Einzelstimmen verflochtenen Orchester – entgegen. Dieses Gegenüber ist inspiriert von einer Passage aus *Winter* des norwegischen Autors Karl-Ove Knausgaard, einer Reflektion über Identitäten: „Für uns selbst sind wir immer, wer wir sind, während für andere die Person, die wir sind, etwas ist, das nach und nach auftaucht, etwas, das bei uns ankommt und dann wieder verschwindet. Der Mensch hat einen Fluchtpunkt, in den er sich hinein- und herausbewegt, eine Zone, in der wir für andere Menschen vom Bestimmten zum Unbestimmten, vom Unbestimmten zum Bestimmten gelangen. Diese unbestimmte Person, gesichts- und charakterlos, lebt in Mustern, die sie einengen und das Material für Statistiken liefern.“

Diese Idee weiterdenkend, richtet der Komponist den Fokus auf die Paarkonstellation: „Als Paar kann man sich vor dem jeweils anderen nicht hinter einen Fluchtpunkt zurückziehen. Im Gegenteil, mit der Nähe wird alles nur bestimmter, und alles Unbestimmte außerhalb des Paares kann zugleich komplett verschwinden. Doch von außen gesehen kann auch ein Paar gemeinsam in die Zone des Unbestimmten gelangen. Der Fluchtpunkt wird zur Frage des Sichtpunktes. Und der Intimität.“

Dabei interessieren den Komponisten vor allem die Aspekte der gegenseitigen Verflechtung und Verschmelzung: „Wenn vor der Orchestermasse ein Paar von identischen Soloinstrumenten steht, dann verschwindet wer für wen in einem solchen klanglichen Geflecht hinter einen Fluchtpunkt? Wer für wen lebt in Mustern? Wer für wen wird so intim, dass die Zone des Unbestimmten nicht mehr möglich ist?“

Srnkas Reflexion führt schließlich zu dem Ergebnis, dass Knausgaard nicht darüber schreibt, „dass etwas Überraschendes, Unerlaubtes oder Gewaltiges geschieht“. Die Musik versucht stattdessen, neue Fragen zu formulieren: „Wohin bewegt sich der Fluchtpunkt? Überlebt die Intimität? Erkennen wir uns selbst noch danach?“

Marie Luise Maintz/ Robert Krampe

Miroslav Srnka
Is This Us? für zwei Hörner und Orchester
Uraufführung: 12.5.2024 Köln (Acht Brücken Festival), Saar Berger, Přemysl Vojta (Hörner), WDR Sinfonieorchester, Leitung: Elena Schwarz
Besetzung: 2 Solohörner, Orchester: 2(BFl),2,2,2 – 2,2,2,0 – Schlg(3) – Klav, Akk– Str(12,10,8,6,4)
Aufführungsdauer: ca. 14 Minuten
Verlag: Bärenreiter-Verlag, BA11758, Aufführungsmaterial leihweise

„… und die Amseln singen …“

Ein neues Orchesterstück von Philipp Maintz

Ein Gemälde weckt Erinnerungen an ein Lebensgefühl von früher. Daraus wiederum schöpft Philipp Maintz das Material für sein Orchesterwerk, das er im Auftrag des WDR Sinfonieorchesters komponiert hat.

„Der Zerfall einer Illusion in farbige Scherben“ nennt der junge Leipziger Maler Gustav Sonntag ein 2021 entstandenes Gemälde, in dem schroffe Gegensätze aufeinanderprallen. Mit einem schonungslosen und sozialkritischen Blick betrachtet Sonntag die Gegenwart und möchte mit seiner in der Figuration verhafteten Malerei die Leipziger Schule neu interpretieren. Durch einen Zufall entdeckte Philipp Maintz den Maler und sein Werk. Der harte und doch poetische Titel rief in Philipp Maintz Erinnerungen hervor und inspirierte ihn zu seinem neuen Orchesterstück *der zerfall einer illusion in farbige scherben*.

Maintz schreibt dazu: „Gustav Sonntags Gemälde und sein Titel rissen mir spontan eine Tür in eine Vergangenheit auf, in der ich gerade nach Berlin gezogen war und mich dort durch die Nächte getrieben habe.“ Ein besonderes Lebensgefühl entstand, das Maintz so beschreibt: „Wir dachten, dass die Welt ab sofort nur noch gut sein würde und die Musik, zu der wir getanzt haben, immer noch schneller und schneller wurde.“ Die besondere, kontrastierende Erinnerung der „konzertierenden Amseln auf dem (oft genug morgendlichen) Heimweg“ hat sich bei dem Komponisten seitdem eingebrannt. Dieser „Gesang“ hat für ihn „etwas sehr Verheißungsvolles“, und bis heute bekommt er eine Gänsehaut, wenn er einer Amsel zuhört. Die Fülle an verschiedenen Eindrücken verarbeitete Maintz zu einem vielschichtigen Orchesterstück, in dem es um die Erkenntnis geht, dass „jeder Künstler Kind seiner Zeit ist – ob er will oder nicht. Und davon, dass sich jedem Kunstwerk auch die Zeit seiner Entstehung einschreibt — ob der Künstler will oder nicht“.

Maintz vergleicht das Stück mit einer „Art von Tagebucheintrag oder einem Blick zurück, dessen Einzelheiten immer weiter in unterschiedlichen Geschwindigkeiten auseinanderdriften, was eine chronologische ‚Erzählung‘ unmöglich macht, aber doch alles in Richtung desselben Horizonts treiben lässt, über dem die Sonne aufgeht – und die Amseln singen …“ Eine Besonderheit der Komposition besteht im Einsatz eines obligaten Akkordeons, dessen vielseitige und farbreiche Klanglichkeit den Komponisten schon länger fasziniert. So entsteht ein interessantes Mit- und Gegeneinander der Klangwelten und aus den „farbigen Scherben“ entsteht ein neues, mosaikgleiches Klangbild.

Robert Krampe

Philipp Maintz
der zerfall einer illusion in farbige scherben für orchester mit obligatem akkordeon (2023/24)
Uraufführung: 22. Juni 2024 (WDR, Musik der Zeit), Nenad Ivanovic (Akkordeon), WDR Sinfonieorchester, Leitung: Sylvain Cambreling
Besetzung: obligates Akkordeon, Orchester: 2(Picc, Afl),1,Eh,2(BKlar),2(Kfag) – 2,2,1,1 – Pk, Schlg(2) – Hfe – Str(8,8,6,4,2)
Aufführungsdauer: ca. 15 Minuten
Verlag: Bärenreiter-Verlag, BA11759, Aufführungsmaterial leihweise

Gustav Sonntag: Der Zerfall einer Illusion in farbige Scherben. 300x160 cm, Acryl & Gouache auf Leinwand (2021) – http://gustavsonntag.de

Visionärer Blick

Beat Furrer wird siebzig

Kaum ein anderer Komponist der Gegenwart hat einen solch unverwechselbaren Personalstil entwickelt wie Beat Furrer. Nicht erst im siebzigsten Lebensjahr erntet er die Früchte seiner künstlerischen Konsequenz.

Am 6. Dezember 2024 feiert Beat Furrer, der in der Schweiz geborene und in Österreich lebende Komponist, seinen 70. Geburtstag. Seine markanten Werke werden an vielen Orten zu hören und zu sehen sein – mit der Wiederaufnahme seiner Oper *Violetter Schnee* an der Staatsoper Berlin, in zahlreichen Konzerten des von ihm gegründeten Klangforum Wien, Aufführungen seines Musiktheaters *Begehren* (2001), unter anderem in Wien, bei den Salzburger Festspielen, beim Lucerne Festival und bei einem Komponistenschwerpunkt der „Zeitinsel“ des Konzerthauses Dortmund.

Beat Furrer (Foto: EvS/Manu Theobald)

Für Beat Furrer ist Komponieren ein „Instrument der Welterfahrung, der Welterkenntnis, der Welt um mich herum: Wahrnehmung immer wieder zu thematisieren, Klang, die Faszination am Klang selbst“.

Als Schöpfer einer unverwechselbaren Musiksprache schärft Furrer den visionären Blick und komponiert zeitlos gültige Werke. Doch ist sein Schaffen stets dem Schritt ins Unbekannte gewidmet, es gleicht einem fortwährenden Forschen. Als Komponist, Dirigent, Denker, Lehrer ist er einer der prägendsten Künstler unserer Zeit. So gründete er 1975 das Klangforum Wien und entwickelte es als langjähriger Künstlerischer Leiter und Dirigent. Von 1991 bis 2023 war er Ordentlicher Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz. Ende der 1990er gründete er gemeinsam mit Ernst Kovacic „impuls“ als internationale Ensemble- und Komponistenakademie für zeitgenössische Musik in Graz. 2004 erhielt er den Musikpreis der Stadt Wien, seit 2005 ist er Mitglied der Akademie der Künste in Berlin. 2006 wurde er für das Hörtheater Fama (2005) mit dem Goldenen Löwen bei der Biennale Venedig ausgezeichnet. 2014 erhielt er den großen österreichischen Staatspreis. 2018 wurde ihm für sein Lebenswerk der Musikpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung verliehen. Zu seinen bekanntesten Musiktheaterwerken zählen neben *Begehren* und *FAMA*, das Musiktheater *Wüstenbuch* (2010) sowie die beiden Opern *la bianca notte/die helle nacht* (2015) und *Violetter Schnee* (2019).

Neues Orchesterstück für Luzern

In seinem 70. Lebensjahr folgt mit der Roche Commission eine weitere ehrenvolle Auszeichnung beim Lucerne Festival. Anlässlich der Preisverleihung am 31. August 2024 wird sein neues Orchesterwerk unter Furrers Leitung uraufgeführt. Die neue Komposition nimmt ihren Ausgang bei einer konkreten klanglichen Idee. „Lichtbrechung oder ein Flimmern der Luft waren die Assoziationen zum ersten Klang des Orchesterstückes – aus dieser diffusen, oszillierenden Fläche verdichten sich allmählich Gestalten – aus dem Dickicht verschiedener Schichten flüsternder unartikulierter Laute, verschiedenen Sprachen ähnlich, wird plötzlich kontrastreiches Konkretes einander gegenübergestellt und in einem Dialog weiter entwickelt.“ Eine fortwährende Entwicklung mündet in eine große Steigerung: „Die Idee, Aggregatzustände von Klängen in ständiger Veränderung zu entwickeln – vom Diffusen, Kontrastlosen zu konkreten Gestalten – war ebenfalls Ausgangspunkt für den zweiten Teil des Werkes: sehr langsame kontinuierliche Farbveränderungen eines ruhigen, tiefen Flusses, der allmählich beschleunigt und sich in einem reißenden Strudel in Gischt verwandelt und nichts als mit Energie geladene Leere hinterlässt.“ Ein Zitat von Thomas Stangl fasst den Vorgang in ein prägnantes Bild: „Das leere Zentrum, das Glück. Im Zentrum des Wirbels gibt es einen Ort der Stille“.

Marie Luise Maintz

Beat Furrer – Termine 2024

20.4./26.4./2.5./10.5.2024 Berlin (Staatsoper)
Violetter Schnee. Musikalische Leitung: Matthias Pintscher, Regie: Claus Guth

29.7.2024 Salzburg (Salzburger Festspiele, Kollegienkirche) / 1.9.2024 Luzern (Lucerne Festival) / 6.10.2024 Dortmund / 19.11.2024 Wien (Wien modern)
Begehren (konzertant). Cantando Admont, Cordula Bürgi (Einstudierung), Klangforum Wien, Leitung: Beat Furrer, Sarah Aristidou (Sopran), Christoph Brunner (Sprecher)

31.8.2024 Luzern (Lucerne Festival)
Neues Werk für Orchester (Roche Commission; Uraufführung). Lucerne Festival Contemporary Orchestra (LFCO), Leitung: Beat Furrer

Zeitinsel Beat Furrer im Konzerthaus Dortmund
2.10.2024 Salon mit Beat Furrer
3.10.2024 Enigma-Zyklus, Chorwerk Ruhr
Chorwerk Ruhr (Chor), Zoltán Pad (Dirigent)
4.10.2024 Konzert für Violine und Orchester
Noa Wildschut (Violine), WDR Sinfonieorchester,
5.10.2024 A sei voci, In mia vita da vuolp, Spazio immergente, Akusmata. Cantando Admont, Klangforum Wien, Leitung: Cordula Bürgi, Johanna Zimmer (Sopran)
6.10.2024 Begehren (konzertant), s. o.

Seelenreise mit Goethe

Andrea Lorenzo Scartazzinis „Anima“

Der Jenaer Mahler-Zyklus gelangt auf die Zielgerade. Die vorgeschalteten kurzen Stücke von Andrea Lorenzo Scartazzini sind für das Publikum inzwischen ein fester Bestandteil. Anfang März erklang „Anima“ zu Mahlers Achter.

Im Sommer 2018 begann der großangelegte Mahler-Scartazzini-Zyklus der Jenaer Philharmoniker, der im Januar 2025 anlässlich der Aufführung von Gustav Mahlers *Zehnter Symphonie* abgeschlossen wird. Es gab nicht wenige Stimmen, die zu Beginn den Plan, kurze Orchesterstücke vor die Mahler-Symphonien zu setzen, skeptisch sahen. Doch Andrea Lorenzo Scartazzini ist es gelungen, diese Aufgabe zu meistern und einen vielfältigen, spannenden und in sich bezugreichen Zyklus zu schaffen. Da er nicht vom thematischen Material ausgeht, sondern vom Gehalt der Symphonien und auf Zitate verzichtet, schafft es seine Musik auch gegen die emotionale Wucht und Kraft Mahlers bestehen zu können. Scartazzini wollte „etwas schaffen, das bleibt“, und das ist ihm gelungen. Das Orchester, sein Chefdirigent (und der Initiator des Zyklus) Simon Gaudenz, aber auch das Jenaer Publikum waren und sind gespannt und freuen sich auf die „neuen Klangwelten“ des Komponisten. Zudem haben die kleinen Orchesterstücke inzwischen auch außerhalb des Zyklus bestehen können.

Inzwischen ist der Zyklus bei Mahlers *Achter Symphonie* angekommen, einem Werk, an dem sich wie bei keiner anderen die Geister scheiden: Begeisterung auf der einen Seite und Missverständnis auf der anderen; einen Weg dazwischen scheint es nicht zu geben – eine schwierige Voraussetzung für Scartazzini. Im Zusammenhang mit der Achten schwebte ihm „eine Vertonung für Alt, Chor und Orchester vor“. Damit schafft er einen Bezug zu seiner vierten Komposition *Incantesimo* für Sopran und Orchester. Vertonte Scartazzini 2019 einen Text von Joseph von Eichendorf, so wollte der Komponist sich bei diesem neuen Stück wie Mahler auf Goethe beziehen. Bei seiner Recherche ist er auf einen interessanten thematischen Bezug in der Bergschluchten-Szene aus Goethes *Faust II* gestoßen, die Mahler im zweiten Teil seiner Achten vertont: „Dort wird die Läuterung der Seele Fausts bei ihrem Aufstieg in die himmlischen Sphären beschrieben. Engel und Heilige begleiten sie auf ihrem Weg nach oben, nachdem sie sie Mephisto und seinen teuflischen Helfern entrissen haben. Diese surreale und großartige Szene hat mich schon lange fasziniert, sie ist mir aus meiner Zeit als Germanistikstudent und später als Deutschlehrer vertraut.“ Schließlich stieß Scartazzini auf ein Gedicht, das Goethe während seiner Schweiz-Reise 1779 als Dreißigjähriger schrieb: „Gesang der Geister über den Wassern“. Es handelt ebenso von einer „Seelenreise“. Im Lauterbrunnental vor einem eindrucksvollen Wasserfall empfand Goethe eine Analogie zwischen menschlicher Seele und dem Wasser: „Er verglich den Weg der Seele mit einem Aufsteigen zum Himmel und einem Niedersteigen zur Erde in ewiger Wiederholung, so wie Wasser in einem beständigen Kreislauf auf- und niedersteigt.“ Dem Komponisten gefiel vor allem die „Schilderung des zyklenhaften Erdenlebens mit dem Auf- und Niedersteigen der Seele“. Hier sieht Scartazzini eine Idee formuliert, die viel später mit Fausts „Himmelfahrt“ ihre eindrückliche Ausgestaltung erfährt. Somit wird thematisch eine Brücke zur Bergschluchtenszene geschlagen, worin Fausts Seele während des Aufstiegs in die höheren Sphären gereinigt wird. „Der ‚Gesang der Geister‘ wäre sozusagen die gleichnishafte Idee und die Szene ‚Bergschluchten‘ deren Manifestation durch Faust.“ Zusätzlich reizte den Komponisten die Wassermetaphorik zu einer musikalischen Umsetzung, zu der er, neben einem eher auf dunkle Farben reduzierten Orchesterapparat auch Chorstimmen, instrumental und geräuschhaft geführt, verwendet. Andrea Lorenzo Scartazzini konstatiert, dass die lange Beschäftigung mit Mahler sich stärker auf seine „musikalische Ausdrucksweise“ ausgewirkt habe, als er ursprünglich gedacht hatte. Vermehrt bezieht er „romantische und freitonale Elemente sowie Wiederholungen“ als musikalische Mittel ein. Was unter avantgardistischen Gesichtspunkten vielleicht als Rückschritt angesehen werden könnte, ist Scartazzini aber gerade im Hinblick auf die emotionale Qualität seiner Musik zunehmend wichtig geworden, denn sein Wunsch ist, dass „Musik Emotionen zum Klingen bringen und Emotionen wecken“ soll.

Robert Krampe

(Foto: Mark Robertz)

Andrea Lorenzo Scartazzini
Anima für Alt, Chor (ad lib.) und Orchester
Uraufführung: 6./7.3.2024, Chemnitz, 8.3.2024 Jena
Evelyn Krahe (Alt), Jenaer Philharmonie, Robert-Schumann-Philharmonie Chemnitz, Opernchor der Theater Chemnitz, Monteverdichor Würzburg, Lviv National Academic Boy's and Men's Choir „Dudaryk“, Philharmonischer Chor Jena, Jenaer Madrigalkreis, Leitung: Simon Gaudenz
Besetzung: Alt, Chor SATB (ad lib.) Orchester: 3(Picc),0,2,BKlar,3(Kfag) – 0,0,3,1 – Pk, Schlg(3) – Hfe – Str(12,10,8,7,5)
Aufführungsdauer: ca. 7 Minuten
Verlag: Bärenreiter-Verlag, BA11720, Aufführungsmaterial leihweise

Das Seltsame im Alltäglichen

Der englische Komponist Oliver Leith

In Oliver Leiths *Dream Horse* (2018) für Sopran, Bass und Kammerorchester kollidieren das Herzliche und das Surreale. Der eklektische Text spiegelt die Bandbreite der Fantasie des in London lebenden Komponisten wider – abwechselnd süß und subversiv – und bezieht sich auf das John-Wayne-Western-Musical *Riders of Destiny* von 1923, auf eine Liste von Pferden mit dem Namen „Dream …“ und auf Wordsworths *The Tables Turned*; Thomas Adès hat das 15-minütige Werk beim Tanglewood Festival uraufgeführt. *Taxa* (2013), das kürzlich von Ilan Volkov und dem BBC Symphony Orchestra aufgenommen wurde, spiegelt ebenfalls seinen leise anarchischen Charakter wider; das Stück überlagert fünf expressive Haltungen von gemischten Instrumentengruppen – „Sustain“, „Echo“, „Flutter“, „Grind“, „Remnants“ – zu einem wimmelnden Ganzen, das auf einem Fragment von Bach basiert.

In der Zeitschrift *Tempo* bezeichnete Caroline Potter Leiths Musik als „zufälliges Stillleben“, das „das Alltägliche seltsam und das Seltsame alltäglich macht“. *Honey Siren* aus dem Jahr 2019 verwischt die Grenze zwischen alltäglichen nicht musikalischen und musikalischen Klängen – das 17-minütige Werk für Streicherensemble besteht aus drei Sätzen und evoziert heulende Sirenen, die sowohl fröhlich als auch beunruhigend klingen. Indem Leith Tonhöhen und Harmonien durch eine sorgfältig kalibrierte mikrotonale Unschärfe verdreht, schafft er eine Musik, die sowohl betörend und verlockend als auch klebrig und klaustrophobisch ist. *will o wisp*, ein viersätziges Werk, das gemeinsam vom Manchester Collective und dem Norwegian Chamber Orchestra in Auftrag gegeben wurde, ist auf andere Weise unheimlich und erinnert an Alphörner und einen Solo-Fiddler; das Stück basiert auf einer Volksmelodie ungewissen Ursprungs und „reißt sie irgendwie auseinander, als ob sie in einem Bottich mit irgendetwas zurückgelassen worden wäre“, sagt Leith.

Leiths „düstere und schöne“ Musik (*The Guardian*) wurde von der Royal Northern Sinfonia, der London Sinfonietta, dem Trio Catch und dem Explore Ensemble aufgeführt und war bei den BBC Proms, dem Tanglewood Music Centre, der Wigmore Hall, dem Festival von Aix, dem Transit Festival, den Darmstädter Ferienkursen, dem White Night Festival in Riga und der Liszt Academy (Budapest) zu hören.

Im April 2024 führt das Hallé-Orchester Leiths *Cartoon Sun* auf – eine Uraufführung, die ebenfalls von Thomas Adès dirigiert wird. Das 14-minütige Werk verwendet gestimmte und ungestimmte Glocken in verschiedenen Größen und Formen – Kirchenglocken, Kuhglocken, Röhrenglocken und Schlittenglocken –, die aus einer unmerklichen Stille kommen und in strahlendem Sonnenschein enden.

Last Days

Am 6. Februar 2024 feierte Leiths Oper *Last Days* mit dem LA Philharmonic unter der Leitung von Thomas Adès seine US-Premiere, nachdem es im Herbst 2022 im Linbury Theatre des Royal Opera House uraufgeführt worden war. Die Ersteinspielung erscheint im April 2024 bei Platoon.

Die 90-minütige Kammeroper mit einem Text von Matt Copson basiert auf dem Film von Gus Van Sant aus dem Jahr 2005 über die Flucht eines Rockstars aus dem Entzug. In einer selbstzerstörerischen Spirale trifft er auf seinen Agenten, einen Superfan, Mitbewohner, ein Mormonenpaar, einen Privatdetektiv und einen Hausmeister. Die Schauspielerin Agathe Rousselle spielte die Sprechrolle des Blake – eine fast stumme, nuschelnde Figur in einer Welt, in der Müslischalen, Glasflaschen und DHL-Fahrer ihre eigene Musik haben. Auch hier spiegelt sich Leiths Faszination für das Alltägliche wider. In einem Interview mit der *New York Times* sagte er, er wolle eine Oper darüber schreiben, „wie jemand seine Mülltonnen ausräumt“.

Oliver Leith

Die Partitur integriert aufgenommene und gefundene Klänge, wie z. B. eine Aufnahme eines Viehauktionators aus Montana, die Stimme von Blakes Agenten und ein „Sacred Harp“-Lied, das sich mit den Stimmen auf der Bühne und im Orchestergraben vermischt. Das Stück enthält die Aufnahme einer Arie im Stil des italienischen Verismo, die für die Indie-Pop-Sängerin Caroline Polachek geschrieben wurde und „herzzerreißend mit Nostalgie und Elegie aufgeladen ist“ (*The Times*). Die Uraufführung wurde von Copson und Anna Morrissey inszeniert, das Sounddesign stammt von Sound Intermedia. Der *Evening Standard* schrieb: „verstimmt, aus den Angeln gehoben und unheimlich.“*Benjamin Poore (Faber Music)*

Oliver Leith
Last Days. An Opera. Text: Matt Copson
Besetzung: Super-Fan (Sopran), Auslieferungsfahrer/Hausbewohner 1 (Sopran), Mormone 1/Hausbewohner 2 (Mezzosopran), Mormone 2/Hausbewohner 3 (Tenor), Hausbewohner 4 (Bariton), Hausmeister/Privatdetektiv (Bariton), Blake (Schauspieler), Magier (Schauspieler)
Ensemble: 4 Vl, 2 Va., 2 Vc, 1 Kb – Klav – Schlg(1) – Sampler
Dauer: 90 Minuten
Verlag: Faber Music, Verleih: Bärenreiter · Alkor

Form, Klang, Materie

Der Komponist Yann Robin

Der französische Komponist Yann Robin wurde 1974 geboren. Er gehört zu den Tonschöpfern, die mit Zyklen arbeiten. Ein Stück mag zu Beginn nicht als Serie gedacht sein; es kann jedoch das erste einer solchen werden und eine Suche rund um die Themen Form, Klang und Materie in Gang bringen.

Oft steht am Anfang die Begegnung mit einem Musiker. Seit zwanzig Jahren arbeitet Yann Robin mit dem Ensemble intercontemporain und dessen Solisten zusammen und konzipiert Stücke und Zyklen für sie und mit ihnen. Jeder Austausch, jedes Nachforschen wird als Gelegenheit genutzt, instrumentale Potenziale und ungeahnte Möglichkeiten zu entdecken und die Grenzen der Tonlagen zu verschieben. Mit Klängen spielen und gerade die verwenden, von denen man noch vor Kurzem abgelassen hätte. Das Feld der Optionen im instrumentalen Bereich erweitern, um dann das orchestrale Material anzureichern.

Robin überträgt seine „Trouvaillen“ von einem Instrument auf ein Ensemble und auf Elektronik und lässt das Ganze in Werken von größerem Ausmaß zusammenwirken.

Im Laufe der Jahre konnte das Ergebnis dieser Arbeit gehört werden: in *Chaostika* für Schlagzeug und Elektronik mit Gilles Durot; in *Art of Metal I* für Kontrabassklarinette und Ensemble, *Art of Metal II* mit Elektronik, gefolgt von *Art of Metal III* mit Kontrabassklarinette, Elektronik und Ensemble mit Alain Billard.

Diese Arbeit war erfolgreich, und so setzte Robin sie mit Nicolas Crosse und dessen Kontrabass fort, wodurch ein neuer Zyklus entstand: *Symétriades* für Kontrabass und Elektronik, *Asymétriades* für Kontrabass und Ensemble, *Symétriades-Extension* für Kontrabass, Elektronik und Video, *Myst* für Solokontrabass, *Triades* für Kontrabass, Ensemble und Elektronik.

Zu erwähnen sind auch andere Zyklen, die etwa das Violoncello, die Trompete oder, wie kürzlich, das Horn in den Mittelpunkt stellen. Und in Robins letzten entstandenen Konzerten, den *Doppelgänger concertos I et II*, zeigt sich ein weiteres formales Verfahren, handelt es sich doch um eine ausgedehntere Klangkonstruktion, wo Solist oder Solisten vor und im Ensemble neue Tiefen und Perspektiven erzeugen.

Neben seinen Erkundungen im Instrumentalen widmet sich Robin auch der Arbeit im vokalen Bereich. Mit seinem Monodrama *Le Papillon noir* für eine Sängerschauspielerin, gemischtes Vokalensemble, Instrumentalensemble und Elektronik begann er, die Einsatzmöglichkeiten der Singstimme auszuloten. Solostimmen, Chorstimmen, gesprochene, gesungene, skandierte und geräusperte Töne sowie außereuropäische Gesangstechniken bieten ganz neue Ansätze. Robin manipuliert die Klänge, aber auch die Texte.

Diese verschiedenen Verfahrensweisen ließen die Idee einer monumentalen Komposition aufkommen,

Optionen erweitern: Yann Robin

worin alles vereinigt werden sollte. So entstand das Orchesterwerk *Monumenta I*, das 2013 uraufgeführt wurde.

Ermöglicht wird das Projekt des „Monumentalen“ mittels der spektakulären Architektur und des enormen Klangpotenzials eines Symphonieorchesters. Diese Klangfabrik, die Robin gern in extremer Weise aufteilt, inspirierte zu *Monumenta II*, worin zusätzlich Chor, Gesangssolisten, Orgel und zwei Klaviere vorgesehen sind. Auch hier wird aus den verschiedenen Versuchen der letzten Jahre Nutzen gezogen: Klavieretüden, Vorlage für zwei Klaviersoli im großen *Requiem Aeternam – Monumenta II*, *Fünf Etudes sacrées* für sechs gemischte Stimmen a cappella über die lateinischen Texte der Totenmesse usw.

Alles erfordert ein Modell, alles ist Modell, alles wird Modell.

Was auf diese großartige Arbeit folgt? Yann Robin schwebt ein Concerto grosso vor, eine neue Schöpfung, die alle diese Solisten zusammenbringt.

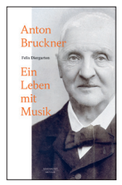
Und warum nicht eine Oper? *Valérie Alric*

Die Werke von Yann Robin sind bei den Éditions Jobert (Éditions Henry Lemoine) verlegt. Info: www.henry-lemoine.com. Verleih von Aufführungsmaterial über Bärenreiter · Alkor.

Neue Bücher

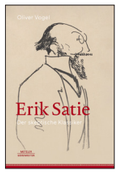
Alte Musik heute. Geschichte und Perspektiven der Historischen Aufführungspraxis. Ein Handbuch. Hrsg. von Richard Lorber. Bärenreiter-Verlag 2023. BVK02520. 413 Seiten. € 39,99.
Das Handbuch zeichnet die Tendenzen des Umgangs mit „Alter Musik“ und informiert konkret und detailreich über die verschiedenen Richtungen der Historischen Aufführungspraxis. Es betrachtet typische Erscheinungsformen der Szene, analysiert das Verhältnis zwischen Musikforschung und Musikbetrieb und nimmt die sozialen Bedingungen von Musikern in den Blick. Ergänzt werden die von renommierten internationalen Autorinnen und Autoren verfassten Sachkapitel durch vierzehn Interviews mit Leitfiguren der Alte Musik-Szene: Gustav Leonhardt, Jordi Savall, René Jacobs, Philippe Herreweghe, Benjamin Bagby, Reinhard Goebel, Peter Phillips, Christophe Rousset, Andrea Marcon, Dorothee Oberlinger, Katharina Bäuml, Dorothee Mields, Chouchane Siranossian und Valer Sabadus.

Kordula Knaus: Musikgeschichte „Barock“. Bärenreiter Studienbücher Musik, Band 24. Bärenreiter-Verlag 2023. BVK02457. 223 Seiten. € 27,50.
Vielseitige musikalische Aktivitäten prägten die eineinhalb Jahrhunderte ab 1600, die heute als „Barockzeit“ gelten. Repräsentative Opern- und Ballettaufführungen wurden zu fürstlichen Hochzeiten inszeniert, Glaubensbotschaften in geistlichen Werken musikalisch vermittelt oder erste öffentliche Konzerte für ein breiteres Publikum veranstaltet. Das Buch nimmt vielfältige Facetten barocker Musik in den Blick. Finanzierungsfragen und Veranstaltungsformen kommen dabei ebenso zur Sprache wie die Entstehung neuer Gattungen, die Virtuosität von Gesangsstars oder die Frage, auf welchen Instrumenten Musik damals gespielt wurde.



Felix Diergarten: Anton Bruckner. Ein Leben mit Musik. Bärenreiter-Verlag/Verlag J.B. Metzler 2023. BVK02507. 240 Seiten. € 29,99.
Zum 200. Geburtstag von Anton Bruckner am 4. September 2024 legt Felix Diergarten die lang erwartete, grundlegend neu recherchierte Biographie des Komponisten vor. Zugänglich und anschaulich geschrieben, werden alte und neue Bruckner-Bilder anhand der Quellen überprüft. Jedes der 25 chronologisch angeordneten Kapitel greift auch ein bestimmtes Werk Bruckners auf und macht so erfahrbar, wie sich Bruckners Kompositionen in seine Lebenswelten fügen.

Oliver Vogel: Erik Satie. Der skeptische Klassiker. Bärenreiter/J.B. Metzler 2024. BVK04008. 600 Seiten. € 59,99.
Erik Satie gilt allgemein als eine Ikone der Moderne. Der auf dem Montmartre sozialisierte Musikpionier wird als ein Fragender präsentiert. In skeptischer Absicht schärfte er seinen Humor, um, wo es nottat, auch seine Zeitgenossen nach sokratischer Manier zu prüfen. Unbefangen stellte er sich nach Art eines Amateurs immer wieder neuen Herausforderungen. Vom autoritären Zug der musikalischen Tradition dagegen nahm er Abstand, ohne doch den Anspruch aufzugeben, gelegentlich – in Resonanz mit den anderen Künsten – klassische Modelle vorzulegen. Vom Symbolismus bis zum Dadaismus wirkte er inmitten der Besten, weswegen diese neue Biographie zugleich auch in die Mitte des Pariser Künstlerkosmos eintaucht.



Stefan Weiss: Musikgeschichte Moderne und Postmoderne. Bärenreiter Studienbücher Musik, Band 23. Bärenreiter-Verlag 2023. BVK02460. 238 Seiten. € 27,50.
Eine Vielfalt von Stilen entwickelte sich ab etwa 1900 – diese Pluralität zeichnet „Moderne“ wie „Postmoderne“ aus. Während bisher vor allem die Geschichte der hochkulturellen Tonkunst geschrieben wurde, geht Stefan Weiss einen anderen Weg: Er stellt Jazz und Rock gleichberechtigt neben die Neue Musik und schildert das Spannungsfeld von Werten und Ideologien, Popularität und Hermetik, stellt Medien und Orte des Musiklebens vor, geht aber gleichermaßen auch auf die Musik selbst ein. Mit ausführlichen Werkbesprechungen lädt der Band zu Entdeckungsreisen in die unterschiedlichen musikalischen Welten seit 1900 ein.

Peter Gülke: Von geschriebenen Noten zu klingenden Tönen. Bärenreiter/J.B. Metzler 2024. BVK04021. 294 Seiten. € 39,99.
Alfred Brendel nannte Peter Gülke einmal „den sehr seltenen Fall eines praktischen Musikers, der zugleich Musikwissenschaftler ist und dazu ein Literat von hohen Graden“. Gülkes neues Buch ist dementsprechend primär aus der Perspektive des Praktikers, des „denkenden Dirigenten“, verfasst. Es kreist um die Grundsatzfrage nach der Verwandlung komponierter, geschriebener Musik in Klang durch die Kunst der Interpretation. Zentrales Thema ist die Betonung erlebter statt nur gelesener, „architektonisch“ verstandener Musik. Es wird anhand vielfältiger eigener Erfahrungen des Dirigenten Gülke, aber auch anderer Interpreten und in der konkreten Darstellung von Kompositionen behandelt. Dabei bietet Gülke immer wieder faszinierende Perspektivenwechsel an, etwa indem er zeigt, wie sehr hochartifizielle Musik von purem Klangdenken durchzogen sein kann oder wie die Grenzen zwischen Komposition und Interpretation verschwimmen, wenn improvisatorische Elemente von Komponisten aufgegriffen und in Noten verwandelt werden.

Festspielsommer 2024

Aix-en-Provence, Festival International d'Art Lyrique
Christoph Willibald Gluck:
Iphigénie an Aulide/Iphigénie en Tauride
Musikal. Leitung: Emmanuelle Haïm, Regie: Dmitri Tcherniakov
ab 3.7.2024

Wolfgang Amadeus Mozart:
La clemenza di Tito
(halbszenisch)
Musikal. Leitung: Raphaël Pichon, Regie: Romanin Gilbert
21.6.2024, auch 17.5.2024
Stadttheater Fürth

Internationale Gluck-Opern-Festspiele Bayreuth
Christoph Willibald Gluck:
La clemenza di Tito (konzertant)
Musikal. Leitung: Michael Hofstetter
Ab 9.5.2024

Wolfgang Amadeus Mozart:
La clemenza di Tito
Musikal. Leitung: Michael Hofstetter, Regie: ROCC
ab 11.5.2024

Brig Barock 2024
Christoph Willibald Gluck:
Iphigénie en Aulide
Musikal. Leitung: Paul Locher, Regie: Andreas Rosar
ab 30.8.2024

Edinburgh International Festival
Wolfgang Amadeus Mozart:
Così fan tutte (konzertant)
Scottish Chamber Orchestra, Musikalische Leitung: Maxim Emelyanychev
10.8.2024

Midsummer Mozartiade Brüssel
Wolfgang Amadeus Mozart:
Mitridate, re di Ponto
Musikal. Leitung: Thibaut Lenaerts, Regie: Eric Gobin
ab 21.6.2024

Drottningholm Slottstheater
Jean-Baptiste Lully: Armide
Musikal. Leitung: Francesco Corti, Regie: Florent Siaud
ab 3.8.2024

Garsington Opera (Wormsley)
Jean-Philippe Rameau: Platée
Musikal. Leitung: Paul Agnew, Regie: Louisa Muller
ab 29.5.2024

Wolfgang Amadeus Mozart:
Le nozze di Figaro
Musikal. Leitung: Tabita Berglund, Regie: John Cox
ab 30.5.2024

Glyndebourne Festival
Wolfgang Amadeus Mozart:
Die Zauberflöte
Musikal. Leitung: Constantin Trinks, Regie: Barbe & Doucet
ab 18.5.2024

Wiederaufnahme bei den Münchner Opernfestspielen: „Idomeneo" (Musikalische Leitung: Ivor Bolton, Inszenierung: Antú Romero Nunes; Foto: Wilfried Hösl)

Georg Friedrich Händel:
Giulio Cesare
Musikal. Leitung: Laurence Cummings, Regie: David McVicar
ab 23.6.2024

Ekhof-Festival Gotha
Christoph Willibald Gluck:
La clemenza di Tito (konzertant)
Musikalische Leitung: Michael Hofstetter
ab 5.7.2024

Internationale Händel-Festspiele Göttingen
Georg Friedrich Händel: Il trionfo del Tempo e del Disinganno
Musikal. Leitung: George Petrou, Regie: Ilka Seifert
ab 9.5.2024

Händel-Festspiele Halle
Georg Friedrich Händel:
Amadigi di Gaula
Musikal. Leitung: Dani Espasa, Regie: Louisa Proske
ab 24.5.2024

Georg Friedrich Händel: Serse
Musikal. Leitung: Attilio Cremonesi, Regie: Louisa Proske
ab 31.5.2024

Georg Friedrich Händel: Tolomeo (konzertant)
Musikal. Leitung: Giovanni Antonini
7.6.2024

Leicestershire (Nevill Holt Festival)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Die Zauberflöte
Musikalische Leitung: Finnegan Downie Dear, Regie: Melly Still
ab 1.6.2024

Lucerne Festival
Beat Furrer: Neues Werk für Orchester (Uraufführung)
Lucerne Festival Contemporary Orchestra (LFCO), Leitung: Beat Furrer
31.8.2024

Salzburg 2024: „Don Giovanni" (Musikal. Leitung: Teodor Currentzis, Inszenierung: Romeo Castellucci; Foto: Ruth Walz)

Beat Furrer: Begehren
Klangforum Wien, Cantando Admont, Leitung: Beat Furrer
1.9.2024

George Benjamin:
Concerto for Orchestra
Lucerne Festival Contemporary Orchestra (LFCO), Musikalische Leitung: George Benjamin
7.9.2024

Münchner Opernfestspiele
Wolfgang Amadeus Mozart:
Idomeneo
Musikal. Leitung: Ivor Bolton, Regie: Antú Romero Nunes
ab 5.7.2024

Prague Spring Festival
Miroslav Srnka: Superorganisms (Tschechische Erstaufführung)
Czech Philharmonic, Leitung: David Robertson
3.6.2024

Kammeroper Schloss Rheinsberg
Christoph Willibald Gluck:
Iphigenie in Aulis
Musikalische Leitung: Werner Ehrhardt, Regie: Georg Quander
ab 6.7.2024

Salzburger Pfingstfestspiele
Wolfgang Amadeus Mozart:
La clemenza di Tito
Musikal. Leitung: Gianluca Capuano, Regie: Robert Carsen
ab 17.5.2024

Salzburger Festspiele
Wolfgang Amadeus Mozart:
Don Giovanni
Musikal. Leitung: Teodor Currentzis, Regie: Romeo Castellucci
ab 28.7.2024

Beat Furrer: Begehren
Klangforum Wien, Musikal. Leitung: Beat Furrer
29.7.2024

Wolfgang Amadeus Mozart:
La clemenza di Tito
Musikal. Leitung: Gianluca Capuano, Regie: Robert Carsen
ab 1.8.2024

Ambroise Thomas: Hamlet (konzertant)
Mozarteum Orchester, Musikal. Leitung: Bertrand de Billy
ab 16.8.2024

Savonlinna Opera Festival
Wolfgang Amadeus Mozart:
Don Giovanni
Musikal. Leitung: Andrea Sanguineti, Regie: Paul-Émile Fourny
ab 10.7.2024

Thüringer Schlossfestspiele Sondershausen
Christoph Willibald Gluck:
Orpheus et Eurydike (Premiere)
Musikalische Leitung: Julian Gaudiano, Regie: Daniel Klajner
ab 22.6.2024

Wiener Festwochen
Wolfgang Amadeus Mozart:
La clemenza di Tito
Musikal. Leitung: Thomas Hengelbrock, Regie: Milo Rau
ab 21.5.2024

Internationale Maifestspiele Wiesbaden
Wolfgang Amadeus Mozart:
Le nozze di Figaro
Musikal. Leitung: Konrad Junghänel, Regie: Uwe Eric Laufenberg
29.5.2024

Neue Aufnahmen

Audio

Georg Friedrich Händel
Alcina
Les Musiciens du Louvre, Leitung: Marc Minkowski
Pentatone

Johann Sebastian Bach/ Felix Mendelssohn Bartholdy
Matthäus-Passion
Solisten, The Bach Choir of Bethlehem, Bach Festival Orchestra, Leitung: Christopher Jackson
Analekta

Christoph Willibald Gluck
Echo et Narcisse
Le concert spirituel, Leitung: Hervé Niquet
Château de Versailles Spectacles

Wolfgang Amadeus Mozart
Konzert D-Dur für Klavier, Violine und Orchester KV Anh. 56 (315f)
Robert Levin (Klavier), Academy of Ancient Music, Leitung: Laurence Cummings
AAM

Franz Schubert/Alexander Schmalcz
Lieder in Orchesterfassungen
Matthias Goerne, Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen
DGG

Franz Schubert/Alexander Schmalcz
Lieder in Orchesterfassungen (Abendstern/An Silvia)
Benjamin Appl, Münchner Rundfunkorchester, Leitung: Oscar Jockel
BR Klassik

Felix Mendelssohn Bartholdy
Die erste Walpurgisnacht op. 60
London Mozart Players, Leitung: David Temple
Chandos

Anton Bruckner
Symphonie Nr. 3 (Fsg. 1873)
Gürzenich-Orchester Köln, François-Xavier Roth
Myrios

Anton Bruckner
Symphonie Nr. 4 (Fassung 1878/1880)
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Leitung: Bernard Haitink
BR Klassik

Anton Bruckner
Symphonie Nr. 7
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Leitung: Bernard Haitink
BR Klassik

Anton Bruckner
Symphonie Nr. 7
Rotterdams Philharmonisch Orkest, Leitung: Lahav Shani
Parlophone/Warner

Anton Bruckner
8. Sinfonie; Te Deum
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Leitung: Bernard Haitink
BR Klassik

Anton Bruckner
Symphonie Nr. 8 (Fassung 1890)
Tonhalle-Orchester Zürich, Leitung: Paavo Järvi
alpha

Anton Bruckner
Symphonien Nr. 1–9
Royal Concertgebouw Orchestra, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Kurt Sanderling, Klaus Tennstedt, Eugen Jochum, Mariss Jansons, Zubin Mehta
RCO Live

Petro Mascagni
Cavalleria rusticana
Balthasar-Neumann Ensembles, Leitung: Thomas Hengelbrock
Prospero

Charlotte Seither
Lauschgut. Works for (Inside) Piano (1989–2022)
Clemens Hund-Göschel (Klavier)
Kairos

Andrea Lorenzo Scartazzini
Torso; Epitaph; Spiriti (mit Gustav Mahler, Symphonien 2 und 3)
Jenaer Philharmonie, Leitung: Simon Gaudenz
Odradek

Andrea Lorenzo Scartazzini
Incantesimo; Einklang (mit Gustav Mahler, Symphonien 4 und 5)
Jenaer Philharmonie, Leitung: Simon Gaudenz
Odradek

Audiovisuell

Francesco Cavalli
Il Xerse
Teatro Verdi (Martina Franca), Orchestra Barocca Modo Antiquo, Musikal. Leitung: Federico Maria Sardelli, Regie: Leo Muscato
Dynamic

Engelbert Humperdinck
Königskinder
De Nederlandse Opera Amsterdam, Musikal. Leitung: Marc Albrecht, Regie: Christof Loy
Naxos

Termine (Auswahl)

April 2024

5.4.2024 Wien (Theater an der Wien)
Antonio Salieri: Kublai Khan (Premiere)
Musikalische Leitung: Christophe Rousset, Regie: Martin G. Berger

6.4.2024 Zürich (Tonhalle)
Georg Friedrich Händel: Jephtha
Konzertchor Harmonie Zürich, Orchestra of Europe, Musikalische Leitung: Peter Kennel

6.4.2024 Magdeburg
Wolfgang Amadeus Mozart: Le nozze di Figaro (Premiere)
Musikalische Leitung: Anna Skryleva, Regie: Julien Chavaz

6.4.2024 Regensburg
Antonín Dvořák: Rusalka
Musikalische Leitung: Stefan Veselka, Regie: Louisa Proske

7.4.2024 Tel Aviv (The Israeli Opera)
Christoph Willibald Gluck: Orfeo ed Euridice (Premiere)
Musikalische Leitung: Michele Gamba, Regie: Yehezkel Lazarov

10.4.2024 Basel (Stadtcasino)
Gustav Holst: The Planets
Basler Madrigalisten, Sinfonieorchester Basel, Musikalische Leitung: Krzysztof Urbanski

10./11.4.2024 Darmstadt
Andreas N. Tarkmann: Die verlorene Melodie
Staatsorchester Darmstadt, Musikalische Leitung: Neil Valenta

10.4.2024 Wien (Volksoper)
Giacomo Puccini: La Rondine (Premiere)
Musikalische Leitung: Alexander Joel, Regie: Lotte de Beer

13.4.2024 Darmstadt
Georg Friedrich Händel: Alcina (Premiere)
Musikalische Leitung: Alessandro Quarta, Regie: Nina Russi

April 2024

13.4.2024 Enschede (Nederlandse Reisopera)
Christoph Willibald Gluck: Orphée et Euridice (Premiere)
Musikalische Leitung: Jennifer Williams, Regie: Pim Veulings

14.4.2024 Hof (Festhalle)
Andreas N. Tarkmann: Nils Holgersson
Robert Eller (Sprecher), Hofer Symphoniker, Musikalische Leitung: Magdalena Klein

16.4.2024 Rouen
Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni (konzertant, Premiere)
Chœur accentus, Orchestre de l'Opéra de Rouen Normandie, Musikalische Leitung: Ben Glassberg

17./18.4.2024 Basel (Stadtcasino)
Andrea Lorenzo Scartazzini: Torso für Orchester
Jenaer Philharmonie, Musikalische Leitung: Simon Gaudenz (auch Visp 19.4.24)

18.4.2024 München (Schwere Reiter)
Hugues Dufourt: L'Asie d'après Tiepolo der/gelbe/klang, Musikalische Leitung: Emilio Pomàrico

20.4.2024 Salzburg (Landestheater)
Georges Bizet: Les Pêcheurs de perles (konzertant, Premiere)
Mozarteum Orchester, Musikalische Leitung: Leslie Suganandarajah

20.4.2024 Berlin (Staatsoper)
Beat Furrer: Violetter Schnee
Vocalconsort Berlin, Staatskapelle Berlin, Musikalische Leitung: Matthias Pintscher
(auch 26.4., 2.5., 10.5.24)

21.4.2024 Düsseldorf-Oberkassel (St. Antonius)
Philipp Maintz: choralvorspiel XIII (o filii et filiæ)
Marcel Andreas Ober (Orgel)

April 2024

24.4.2024 Marseille
Wolfgang Amadeus Mozart: Le nozze di Figaro (Premiere)
Musikalische Leitung: Michele Spotti, Regie: Vincent Boussard

25.4.2024 Krakau (Filharmonia)
Georg Friedrich Händel: Susanna
Capella cracoviensis, Musikalische Leitung: Marcin Świątkiewicz

27.4.2024 Berlin (Komische Oper)
Wolfgang Amadeus Mozart: Le nozze di Figaro (Premiere)
Musikalische Leitung: James Gaffigan, Regie: Kirill Serebrennikov

27.4.2024 Innsbruck
Wolfgang Amadeus Mozart: Le nozze di Figaro (Premiere)
Musikalische Leitung: Tommaso Turchetta, Regie: Barbora Horáková Joly

27.4.2024 Augsburg (Martini-Park)
Georg Friedrich Händel: Serse (Premiere)
Musikalische Leitung: Domonkos Héja, Regie: Claudia Isabel Martin

28.4.2024 Hamburg
Wolfgang Amadeus Mozart: La clemenza di Tito (Premiere)
Musikalische Leitung: Adam Fischer, Regie: Lydia Steier

Mai 2024

2.5.2024 Mailand (Fondazione I Pomeriggi Musicali)
Bohuslav Martinů: Rhapsody-Concerto
Timothy Ridout (Viola), Orchestra I Pomeriggi Musicali, Musikalische Leitung: Jessica Cottis

2.5.2024 Linz (Brucknerhaus, Festival 4020)
Philipp Maintz: choralvorspiel XLI (großer gott, wir loben dich) für orgel solo (Uraufführung)
Roman Summereder (Orgel)

4.5.2024 Magdeburg
Ludwig van Beethoven: Fidelio (Premiere)
Musikalische Leitung: Anna Skryleva, Regie: Ilaria Lanzino

4.5.2024 Bern
Wolfgang Amadeus Mozart: Die Entführung aus dem Serail (Premiere)
Musikalische Leitung: Artem Lonhinov, Regie: Barbara Weber

4.5.2024 Freiberg
Georges Bizet: Carmen (Premiere)
Musikalische Leitung: José Luis Gutiérrez, Regie: Judica Semler

4.5.2024 Aachen
Benjamin Britten: Curlew River (Premiere)
Musikalische Leitung: Jori Klomp, Regie: Kerstin Steeb

10.5.2024 Tallinn (Estonia Concert Hall)
Wilhelm Furtwängler: Zweite Sinfonie e-Moll
Estonian National Symphony Orchestra, Musikalische Leitung: Neeme Järvi

10.5.2024 Saarbrücken
Wolfgang Amadeus Mozart: Die Entführung aus dem Serail (Premiere)
Musikalische Leitung: Justus Thorau, Regie: Tomo Sugao

Termine (Auswahl)

Mai 2024

11.5.2024 Coburg
Wolfgang Amadeus Mozart:
Don Giovanni (Premiere)
Musikalische Leitung: N. N.,
Regie: Beatrice Lachaussée

–>12.5.2024 Gelsenkirchen (Musiktheater im Revier)
Ludwig van Beethoven / Charlotte Seither: Fidelio schweigt
(Uraufführung, Premiere)
Musikalische Leitung: Peter Kattermann, Regie: Herrmann Schneider

–>12.5.2024 Köln (Philharmonie, Festival Acht Brücken)
Miroslav Srnka: Is This Us?
(Uraufführung)
Premysl Vojta, Saar Berger (Horn), WDR Sinfonieorchester,
Musikalische Leitung: Elena Schwarz

12.5.2024 Dresden (Semperoper)
Manfred Trojahn: Blick-Traum-Übergang (Prolog für Orchester zu Verdis „Don Carlo“)
Musikalische Leitung: Jordi Bernàcer, Regie: Vera Nemirova
(auch 8.5., 8./15./22.6.24)

15.5.2024 Darmstadt
Andreas N. Tarkmann:
Na warte, sagte Schwarte
Staatsorchester Darmstadt,
Musikalische Leitung: Rodrigo Cob Pena
(auch 16. und 18.5.2024)

16.5.2024 Ingolstadt (Festsaal)
Benjamin Britten: Young Apollo
Georgisches Kammerorchester Ingolstadt, Musikalische Leitung:
Ariel Zuckermann

16.5.2024 Krakau (Filharmonia)
Georg Friedrich Händel: Samson
Capella cracoviensis, Leitung:
Jan Tomasz Adamus

16.5.2024 Cleveland (Mandel Concert Hall)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Die Zauberflöte (Premiere)
Musikalische Leitung: Franz Welser-Möst, Regie: Nikolaus Habjan

Mai 2024

20.5.2024 Regensburg (Dreieinigkeitskirche)
Georg Friedrich Händel: Samson
Capella Cracoviensis, Leitung:
Jan Tomasz Adamus

23.5.2024 Ljubljana
Wolfgang Amadeus Mozart:
Così fan tutte (Premiere)
Musikalische Leitung: Philipp von Steinaecker, Regie: Alessio Pizzech

23.5.2024 Turin (Auditorium Rai „Arturo Toscanini“)
Matthias Pintscher:
Chute d'Etoiles
Simon Höfele, Lucas Lipari-Mayer (Trompete), Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai,
Musikalische Leitung: Matthias Pintscher

25.5.2024 Saint Louis (Opera Theatre)
Gioachino Rossini:
Il barbiere di Siviglia (Premiere)
Musikalische Leitung: Jonathan Brandani, Regie: Eric Sean Fogel

25.5.2024 Amsterdam (Concertgebouw)
Georg Friedrich Händel: Tolomeo (konzertant)
Il Giardino Armonico, Basler Kammerorchester, Musikalische Leitung: Giovanni Antonini
auch 29.5.2024 Barcelona (Palau de la Música Catalana), 31.5.2024 Paris (Théâtre des Champs Elysées), 4.6.2024 Basel (Stadtcasino), 7.6.2024 Halle (Georg Friedrich Händel Halle), 9.6.2024 Madrid (Auditorio Nacional de Música)

27.5.2024 Paris (Philharmonie)
Miroslav Srnka: Milky Way
Ensemble Intercontemporain,
Musikalische Leitung: Miroslav Srnka

31.5.2024 Meiningen
Vicente Martín y Soler: Una cosa rara (Premiere)
Musikalische Leitung: Chin-Chao Lin, Regie: Andreas Baesler

Juni 2024

2.6.2024 Potsdam (Friedenskirche)
Joseph Haydn: Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz
Kammerakademie Potsdam,
Musikalische Leitung: Antje Weithaas

5.6.2024 Amsterdam
Ludwig van Beethoven: Fidelio (Premiere)
Musikalische Leitung: Andrés Orozco-Estrada, Regie: Andriy Zholdak nicht Barbara Horakowa

6.6.2024 Versailles (Opéra Royal)
Georg Friedrich Händel: Giulio Cesare in Egitto (konzertant)
Les Musiciens du Prince Monaco,
Musikalische Leitung: Gianluca Capuano

7.6.2024 Cottbus
Andreas N. Tarkmann:
Nils Holgersson
Ulrich Schneider (Sprecher),
Philharmonisches Orchester Cottbus, Musikalische Leitung:
Youngtae Park

8.6.2024 Gelsenkirchen
Wolfgang Amadeus Mozart: Così fan tutte (Premiere)
Musikalische Leitung: Giuliano Betta, Regie: David Hermann

8.6.2024 Ulm
George Benjamin: Lessons in Love and Violence (Premiere)
Musikalische Leitung: Panagiotis Papadopoulos, Regie: Kay Metzger

9.6.2024 Weimar
Arnold Bax: Tintagel
Staatskapelle Weimar, Musikalische Leitung: Felix Mildenberger

12./14. 6.2024 Paris (Cité de la Musique)
Miroslav Srnka: Superorganisms
(Franz. Erstaufführung)
Orchestre de Paris, Musikalische Leitung: Klaus Mäkelä

Juni 2024

13.6.2024 Cincinnati (Opera)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Don Giovanni (Premiere)
Musikalische Leitung: Jane Glover, Regie: Alison Moritz

14.6.2024 Lyon
Leoš Janáček: Die Sache Makropulos (Premiere)
Musikalische Leitung: Alexander Joel, Regie: Richard Brunel

14.6.2024 Edinburgh (Usher Hall)
Hector Berlioz:
Grande Messe des Morts
Royal Scottish National Chorus and Orchestra, Musikalische Leitung: Thomas Søndergård
(auch 15.6.24 Glasgow)

16.6.2024 Frankfurt
Fromental Halévy: La Juive (Premiere)
Musikalische Leitung: Henrik Nánási, Regie: Tatjana Gürbaca

17.6.2024 Opava (Tschech. Republik)
Jiří Antonín Benda: Medea
Czech Ensemble Baroque,
Leitung: Tomáš Netopil

21.6.2024 Prag (Nationaltheater, Forum Karlín)
Ľubica Čekovská:
Impresario Dotcom (halbszenisch, tschechische Erstaufführung)
Orchester der Staatsoper, Musikalische Leitung: Jiří Rožeň

–>22.6.2024 Köln (Großer Sendesaal des WDR)
Philipp Maintz: der zerfall einer illusion in farbige scherben
(Uraufführung)
WDR Sinfonieorchester, Musikalische Leitung: Sylvain Cambreling

22./23.6.2024 Tokio (Kiyosekeyaki Hall)
Franz Schreker: Christopherus
(Japanische Erstaufführung)
Musikalische Leitung: Tatsuya Sakuma, Regie: Arisa Tachi

Rameau

Rameau im Konzert

Zu allen Bühnenwerken Jean Philippe Rameaus erscheinen Einzelausgaben der „Symphonies“, also der rein instrumentalen Einzelsätze auch der verschiedenen Fassungen. Daraus lassen sich leicht auf den Bedarf angepasste Orchestersuiten für die Aufführung im Konzert zusammenstellen; diesem Zweck dient auch eine separate Übersicht der Einzelnummern nach ihren jeweiligen Tonarten im Inhaltsverzeichnis der Partituren.

Die Partituren sind käuflich lieferbar, das Aufführungsmaterial leihweise erhältlich. Die Besetzung ist diejenige eines Kammerorchesters und lautet in aller Regel:

2 flûtes (ou petites flûtes), 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors-violons, parties (hautes-contre et tailles de violon), basses, contrebasse et basse

Acante et Céphise ou La sympathie RCT 21
Pastorale héroïque in drei Akten
BA08897

Les Boréades RCT 31
Tragédie in fünf Akten
BA08898

Castor et Pollux RCT 32
Tragédie in einem Prolog und fünf Akten
BA07562

Dardanus RCT 35
Tragédie in einem Prolog und fünf Akten
BA08899

Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour RCT 38
Ballet héroïque in einem Prolog und drei Entrées
BA07569

Les Fêtes d'Hébé RCT 41
Ballet-Opéra in einem Prolog und drei Akten
BA08888

Hippolyte et Aricie RCT 43
Tragédie in fünf Akten
BA08896

Les Indes galantes RCT 44
Ballet héroïque in einem Prolog und vier Akten
BA07568

Naïs RCT 49
Opéra in einem Prolog und drei Akten
BA07565

Les Paladins RCT 51
Comédie-ballet in drei Akten
BA08893

Platée et Io RCT 53 und RCT 45
Ballet bouffon in einem Prolog und drei Akten / Ballet in einem Akt
BA08895

Spectacles de Fontainebleau
Daphnis et Églé RCT 34
Pastorale héroïque in einem Akt
Les Sibarites RCT 57
Ballet in einem Akt
BA08891

Le Temple de la Gloire RCT 59
Fête in einem Prolog und drei Akten
BA07563

Zaïs RCT 60
Ballet héroïque in einem Prolog und vier Akten
BA07564

Zoroastre RCT 62
Opéra in fünf Akten
BA08889

Bärenreiter

www.baerenreiter.com
100.baerenreiter.com

Juni / Juli 2024

27.6.2024 Mannheim (Schlosstheater)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Don Giovanni (Premiere)
Musikalische Leitung: Janis Liepins, Regie: Alexander Mork-Eidem

29.6.2024 Dresden (Semperoper)
Hector Berlioz: Benvenuto Cellini (Premiere)
Musikalische Leitung: Giampaolo Bisanti, Regie: Barbora Horáková Joly

5.7.2024 Gießen (Johanniskirche)
Benjamin Britten: Curlew River (Premiere)
Musikalische Leitung: Andreas Schüller, Regie: Kerstin Steeb

5.7.2024 Nürnberg (St. Lorenz, Musikfest ION)
Philipp Maintz: choralvorspiel XIII (o filii et filiæ)
Marcel Andreas Ober (Orgel)

6.7.2024 Koblenz (Festung Ehrenbreitstein)
Ruggiero Leoncavallo: I Pagliacci (Premiere)
Musikalische Leitung: Felix Päthold, Regie: Inga Schulte

7.7.2024 Zürich
Umberto Giordano:
Andrea Chénier (Premiere)
Musikalische Leitung: Marco Armiliato, Regie: Sylvie Döring

14.7.2024 Haarlem (Basiliek Sint Bavo, Int. Orgelfest Haarlem)
Philipp Maintz: choralvorspiel XL (te deum laudamus) (Niederl. Erstaufführung)
Hansjörg Albrecht (Orgel)

Juli–September 2024

19.7.2024 London (Holland Park)
Georg Friedrich Händel:
Acis und Galatea (Premiere)
Musikalische Leitung: Michael Papadopoulos, Regie: Louise Bakker

20.7.2024 Stift Stams (Tirol)
Thomas Daniel Schlee:
Der Kreuzweg unseres Herrn und Heilandes op. 52
Elias Praxmarer (Orgel), Akademie St. Blasius, Musikalische Leitung: Karlheinz Siessl

20.8.2024 München-Schwabing (Erlöserkirche)
Philipp Maintz: choralvorspiel XXVIII (unüberwindlich starker held, sankt michael), choralvorspiel XXXVII (so nimm denn meine hände)
Carsten Ehret-Pyka (Orgel)

14.9.2024 Stavanger (Konserthus)
Philipp Maintz: choralvorspiel XLVI (morgenglanz der ewigkeit) für orgel solo (Norweg. Erstaufführung)
Hansjörg Albrecht (Orgel)

18.9.2024 Kopenhagen
Manfred Trojahn: Orest (Premiere)
Musikalische Leitung: Marie Jacquot, Regie: Kasper Holten

Claudio Monteverdi

Lamento d'Arianna
Pianto della Madonna

für Solostimme und Basso continuo

BA08796 · € 26,95
BÄRENREITER URTEXT

Herausgegeben von Sara Elisa Stangalino und Hendrik Schulze

- Die Ausgabe enthält zusätzlich zwei eingelegte Partituren mit dem Notenteil für den Spieler des Harmonieinstruments und für den Spieler des tiefen Streichinstruments
- Das ausführliche Vorwort (dt./engl.) liegt ausschließlich online vor, siehe unter Extras www.baerenreiter.com/shop/produkt/details/BA8796/
- Libretto-Edition von Sara Elisa Stangalino mit Übersetzungen (dt./engl.)

Claudio Monteverdis Oper „Arianna" von 1608 wurde vor allem wegen des von Virginia Ramponi Andreini gesungenen Lamento der Titelfigur berühmt. Zeitgenössische Stimmen lobten die Tiefe des Ausdrucks und die Macht der Affekte in diesem Continuo-begleiteten Sologesang. Das Interesse an der nunmehr als „Lamento d'Arianna" bezeichneten Opernszene führte dazu, dass viele Abschriften und schließlich auch gedruckte Fassungen und Kontrafakturen, wie die in dieser Ausgabe vorliegende Marienklage „Pianto della Madonna" aus den Jahren 1640/41, kursierten.

Madrigalfassung aus dem 6. Madrigalbuch von 1614
BA08797 · ca. € 14,95
Erscheint Sommer 2024

Bärenreiter

www.baerenreiter.com
100.baerenreiter.com

Impressum

[t]akte
Das Bärenreiter-Magazin

Redaktion:

Johannes Mundry
Bärenreiter-Verlag
Heinrich-Schütz-Allee 35–37
34131 Kassel · Deutschland
Tel.: 0561 / 3105-154
Fax: 0561 / 3105-310
takte@baerenreiter.com

Erscheinen: 2 x jährlich kostenlos

Internet
www.takte-online.com

Graphik-Design:
www.takeoff-ks.de

Kontakt

Bestellungen Leihmaterial:

Bärenreiter · Alkor

Alkor-Edition Kassel GmbH
Heinrich-Schütz-Allee 35
34131 Kassel · Deutschland
Tel.: 0561 / 3105-288/289
Fax: 0561 / 3 77 55
order.alkor@baerenreiter.com
www.alkor-edition.com

Promotion:
Dr. Marie Luise Maintz
Tel.: 0561 / 3105-290
Fax: 0561 / 318 06 82
maintz.alkor@baerenreiter.com

Bärenreiter Praha

Leihabteilung:
Perunova 1412/10
130 00 Praha 3 · Tschech. Republik
Tel.: 00420 274 001 925/928
Fax: 00420 272 652 904
hire@baerenreiter.cz

Internet / Social Media

www. baerenreiter.com
www.facebook.com/baerenreiter
www.instagram.com/baerenreiter
www.twitter.com/Baerenreiter
www.youtube.com/BaerenreiterVerlag

(SPA00051-30)