



**Musiktheater**

**Music Theatre**

**Opéra et ballet**

**2008**



**Breitkopf**



**Musiktheater**  
**Music Theatre**  
**Opéra et ballet**

**2008**

**Breitkopf & Härtel**  
Wiesbaden · Leipzig · Paris



## Inhalt

Hinweise zur Benutzung des Katalogs . . . . .	4
Abkürzungen und Zeichenerklärungen . . . . .	7
Auslandsvertretungen . . . . .	9
Alphabetisches Verzeichnis nach Komponisten . . . . .	11
Register	
Titelverzeichnis . . . . .	121
Komponistenverzeichnis . . . . .	125
Einakter, Fragmente, nicht abendfüllende Werke . . . . .	126
Kammeropern und klein besetzte Werke . . . . .	127
Musiktheater für Kinder . . . . .	127
Ballett, Ballettmusiken und Tanztheater . . . . .	128
Schauspiel- und Bühnenmusiken . . . . .	128

## Contents

How to use this Catalogue . . . . .	5
Abbreviations and Symbols . . . . .	7
Foreign Representatives . . . . .	9
Alphabetical Listing of Composers . . . . .	11
Index	
Index of Titles . . . . .	121
Index of Composers . . . . .	125
One-act Plays, Fragments, short theatrical Works . . . . .	126
Studio Theatre and Works for small Ensembles . . . . .	127
Music Theatre for Children . . . . .	127
Ballet and Ballet Music, Dance Theatre . . . . .	128
Incidental Music . . . . .	128

## Table des matières

Comment utiliser ce catalogue . . . . .	6
Abréviations et symboles . . . . .	7
Représentants à l'étranger . . . . .	9
Répertoire alphabétique des compositeurs . . . . .	11
Index	
Index des titres . . . . .	121
Index des compositeurs . . . . .	125
Opéra en un acte, fragments, œuvres ne remplissant pas une soirée . . . . .	126
Opéra de chambre et œuvres avec une distribution réduite . . . . .	127
Opéra et ballet pour enfants . . . . .	127
Ballet, musique de ballet et théâtre de danse . . . . .	128
Musique de scène . . . . .	128

## Hinweise zur Benutzung des Katalogs

Der vorliegende Katalog enthält eine Auswahl der Musiktheaterwerke des Verlags Breitkopf & Härtel und des Deutschen Verlags für Musik, Leipzig (DVfM).

Die Werke jedes Komponisten sind in alphabetischer Reihenfolge angeordnet. Bei nicht abendfüllenden Werken ist die Spieldauer gesondert in Minuten angegeben.

Die Angaben zur Orchesterbesetzung erfolgen in der üblichen Reihenfolge in Ziffern und Abkürzungen:

- Holzbläser: Flöte(Piccolo).Oboe(Englisch Horn).Klarinette(Bassklarinette.Saxophon).  
Fagott(Kontrafagott)
- Blechbläser: Horn.Trompete.Posaune.Tuba
- Pauken.Schlagzeug
- Harfe.Gitarre
- Klavier.Cembalo.Celesta.Orgel
- Streicher

Instrumentenabkürzungen ohne Klammern bedeuten zusätzliche Spieler:

Picc.1. = 2 Spieler

In Klammern stehen Wechsellinstrumente:

1(Picc.) = 1 Spieler, aber 2 Instrumente

oder die Anzahl der Spieler: Schl(4) = 4 Schlagzeuger

Ausgaben mit Verlagsnummern sind käuflich über den Musikalien- und Buchhandel lieferbar. Alle anderen zur Aufführung notwendigen Materialien sind nur mietweise in üblicher Orchesterstärke erhältlich. Die Mietentgelte werden nach Vereinbarung festgesetzt. Bestellungen richten Sie bitte an

### **Breitkopf & Härtel – Orchester und Bühne**

**Obere Waldstraße 30, D-65232 Taunusstein**

**Tel. (0) 61 28/96 63 -30/31/32, Fax (0) 61 28 96 63 -60**

**leih@breitkopf.de**

**Bauhofstr. 3–5, D-04103 Leipzig,**

**Tel. (0) 341/997 19 -21, Fax (0) 341 997 19 -30**

**leipzig@breitkopf.de**

Auslandskunden wenden sich bitte an die entsprechenden Vertretungen (siehe Seite 9).

Um eine termingerechte Übersendung gewährleisten zu können, bitten wir um rechtzeitige Reservierung. Weiterhin bitten wir um Mitteilung der vorgesehenen Aufführungs- und Gastspielorte, Termine, Interpreten und beteiligten Rundfunkanstalten. Entsprechende Formulare werden gerne zur Verfügung gestellt.

Für den Konzertbereich liegen zu zahlreichen Werken Auszüge (Arien, Chöre, Ouvertüren etc.) vor. Genauere Informationen auf Anfrage oder in unserem Katalog „Orchester und Konzert“.

Änderungen und Irrtum bleiben vorbehalten.

Redaktionsschluss: 1. November 2007.

## How to use this Catalogue

This catalogue contains a selection of the stage works published by Breitkopf & Härtel and the Deutscher Verlag für Musik, Leipzig (DVfM).

The works of each composer are listed in alphabetical order. The works are generally full-length; otherwise their duration is given in minutes.

The instrumentation is indicated in figures and abbreviations following the usual order in a full score:

- Woodwinds: Flute(Piccolo).Oboe(English Horn).Clarinet(Bass Clarinet.Saxophone).  
Bassoon(Contrabassoon)
- Brass: Horn.Trumpet.Trombone.Tuba
- Kettledrum.Percussion
- Harp.Guitar
- Piano.Harpsichord.Celesta.Organ
- Strings

Abbreviations without brackets mean additional players:

Picc.1. = 2 players

Abbreviations in brackets indicate either additional instruments:

1(Picc). = 1 player, but 2 instruments

or the number of players: Schl(4) = 4 percussionists

All editions with order numbers can be purchased. Please address all orders for sales material to your music dealer. All other materials which are essential for the performance can only be obtained on hire. String parts are only available in the quantity corresponding to the usual forces required by the work. The hire fee will be quoted on request.

Please address all orders for hire material to Breitkopf's foreign representatives (see page 9) or to

### **Breitkopf & Härtel – Performance and Rental Affairs**

**Obere Waldstr. 30, D-65232 Taunusstein**

**Tel (+49) 61 28 96 63 -30/31/32, Fax (+49) 61 28 96 63 -60**

**hire@breitkopf.com**

**Bauhofstr. 3–5, D-04103 Leipzig**

**Tel. (+49) 341 997 19 -21, Fax (+49) 341 997 19 -30**

**leipzig@breitkopf.com**

Please reserve the performance materials you need as early as possible so that we can guarantee prompt delivery. Please also specify the date(s) and place(s) of performance(s), guest performance(s) as well as the names of the performers and of the broadcaster(s) involved. The corresponding forms are available on request.

Excerpts from many works (arias, choruses, overtures etc.) are also available for concert use. For further details please contact us or consult our catalogue "Orchestra and Concert".

Errors reserved.

Editorial deadline: November 1, 2007.

## Comment utiliser ce catalogue

Ce catalogue contient une sélection des œuvres pour la scène publiées par Breitkopf & Härtel et Deutscher Verlag für Musik, Leipzig (DVfM).

Les œuvres de chaque compositeur sont classées par ordre alphabétique. Les œuvres durent toute la soirée, autrement la durée est donnée en minutes.

La nomenclature des instruments de l'orchestre est indiquée par des chiffres et des abréviations dans l'ordre habituel:

- Bois: flûte(petite flûte).hautbois(cor anglais).clarinette(clarinette basse.saxophone).basson(contrebasson)
- Cuivres: cor.trompette.trombone.tuba
- Timbales.Percussion
- Harpe.Guitare
- Piano.Clavecin.Célesta.Orgue
- Instruments à cordes

Les abréviations des instruments sans parenthèses signifient des instrumentistes supplémentaires:

Picc.1. = 2 instrumentistes

Mais, entre parenthèses, indication des instruments en alternance:

1(Picc). = 1 instrumentiste, mais 2 instruments

ou le nombre des instrumentistes: Schl(4) = 4 percussionnistes

Toutes les œuvres dotées d'une référence sont en vente dans les magasins de musique et les librairies. Tous les autres matériels nécessaires aux exécutions ne sont disponibles qu'en location. Les tarifs de location seront communiqués sur simple demande.

Pour la France, pour toute commande merci bien de bien vouloir contacter:

### **Breitkopf & Härtel, Paris**

**Breitkopf & Härtel, 22, rue Chauchat, 75009 Paris**

**Tel. 01.48.01.01.33, Fax 01.48.01.01.66**

**breitkopf.aich@wanadoo.fr**

ou nos représentants à l'étranger (voir p. 9).

Veillez nous confirmer vos commandes de matériels en location dans la quantité correspondant à l'effectif usuel exigé par l'œuvre en dû temps, afin que nous puissions vous réserver les quantités demandées. Veillez aussi préciser la/les date(s) et le(s) lieu(x) d'exécution/en tournée, ainsi que le nom des interprètes et des offices de radiodiffusion intéressés. Les formulaires correspondants sont disponibles sur demande.

Pour le domaine du concert de nombreuses œuvres (airs, chœurs, ouvertures etc.) sont également à votre disposition sous forme d'extraits. Pour tout autre renseignement n'hésitez pas à nous contacter ou consultez notre catalogue «Musique d'orchestre et de concert».

Sous réserve de modifications ou d'erreurs.

Ce catalogue a été achevé le 1 novembre 2007.

# Abkürzungen und Zeichenerklärungen

## Abbreviations and Symbols

## Abréviations et symboles

A	Alt · alto · alto
ABfl	Altblockflöte · alto recorder · flûte à bec alto
ad lib	ad libitum
AFI	Altflöte · alto flute · flûte alto
Akk	Akkordeon · accordion · accordéon
Alphn	Alphorn · Cor des Alpes
ASax	Altsaxophon · alto sax · saxophone alto
B	Bass · bass · basse
Bar	Bariton · baritone · baryton
BarHn	Baritonhorn · baritone horn · cor baryton
Bassetthn	Bassetthorn · basset horn · cor de basset
BBfl	Bassblockflöte · bass recorder · flûte à bec basse
Bc	Basso continuo · thorough-bass · basse continue
BES	Bessel-Verlag, London
BFI	Bassflöte · bass flute · flûte basse
BKlar	Bassklarinette · bass clarinet · clarinette basse
Bfl	Blockflöte · recorder · flûte à bec
Busoni-Verz.	Busoni-Verzeichnis · Busoni Catalogue · Catalogue Busoni
CàP	Flügelhorn · flugelhorn · Cornet à Piston
Cel	Celesta · celesta · célesta
Cemb	Cembalo · harpsichord · clavecin
ChB	Chor-Bibliothek · Choral Library · Bibliothèque Chorale
Cimb	Cimbal · Cimbalon · Cymbalum
Corn	Cornetto · cornet · cornet
D	Deutsch-Verzeichnis · Deutsch Catalogue · Catalogue Deutsch (Schubert)
DDT	Denkmäler Deutscher Tonkunst · Monuments of German Music · Monuments de la Musique Allemande
dt.	deutscher Text · German text · texte allemand
DVfM	Deutscher Verlag für Musik, Leipzig
E	elektrisch(e) · electric · électrique
EB	Edition Breitkopf
Eh	Englisch Horn · English horn · cor anglais
engl.	englischer Text · English text · texte anglais
Euph	Euphonium
Fg	Fagott · bassoon · basson
Fl	Flöte · flute · flûte
franz.	französischer Text · French text · texte français
Git	Gitarre · guitar · guitare
Glsp	Glockenspiel · glockenspiel, carillon · glockenspiel, carillon
gr.	groß(e) · large · grand(e)
Harm	Harmonium
Hfe	Harfe · harp · harpe
Hn	Horn · horn · cor
HWV	Händel-Werke-Verzeichnis (Baselt) · Handel Catalogue (Baselt) · Catalogue Haendel
Instr	Instrument(e) · instrument(s) · instrument(s)
ital.	italienischer Text · Italian text · texte italien
Kb	Kontrabass · double bass · contrebasse
KbKlar	Kontrabassklarinette · double bass clarinet · clarinette contrebasse



KbPos	Kontrabassposaune · double bass trombone · trombone contrebasse
KbTuba	Kontrabasstuba · double bass saxhorn · saxhorn contrebasse
Kfg	Kontrafagott · double bassoon · contrebasson
kl.	klein(e) · small · petit(e)
Klar	Klarinette · clarinet · clarinette
Klav	Klavier · piano · piano
KV	Köchel-Verzeichnis · Köchel Catalogue · Catalogue Köchel (Mozart)
LMA	Leipziger Mendelssohn-Ausgabe (LMA)
Mand	Mandoline · mandolin · mandoline
Marimb	Marimbaphon · marimbaphone · marimba
Mez	Mezzosopran · mezzo-soprano · mezzo-soprano
OB	Orchester-Bibliothek · Orchestral Library · Bibliothèque Orchestrale
Ob	Oboe · oboe · hautbois
Ob d'am	Oboe d'amore · oboe d'amore · hautbois d'amour
op.	Opus
Oph	Ophikleide · ophicleide · ophicléide
Org	Orgel · organ · orgue
PB	Partitur-Bibliothek · Score Library · Bibliothèque de Partitions
Picc	Piccoloflöte · piccolo flute · petite flûte
Pk	Pauke(n) · kettle-drum(s) · timbale(s)
Pos	Posaune · trombone · trombone
russ.	russischer Text · Russian text · texte russe
S	Sopran · soprano · soprano
Sax	Saxophon · saxophone · saxophone
Schl	Schlagzeug · percussion · percussion
SON	Sonstige Editionsreihen · Diverse items · Diverses séries d'édition
span.	spanischer Text · spain text · texte espagnole
Spr	Sprecher · speaker · parleur
SSax	Sopransaxophon · soprano sax · saxophone soprano
Str	Streicher · strings · cordes
Synth	Synthesizer · synthesizer · synthétiseur
T	Tenor · tenor · ténor
TB	Text-Bibliothek · Libretto Library · Bibliothèque de Livrets
Tb	Tonband · magnetic tape · bande magnétique-disque
THn	Tenorhorn · tenor horn · bugle ténor
Tr	Trommel · drum · tambour
Trp	Trompete · trumpet · trompette
TSax	Tenorsaxophon · tenor sax · saxophone ténor
UA	Uraufführung · world premiere · création mondiale
Va	Viola · viola · alto
Vc	Violoncello · violoncello · violoncelle
Vibr	Vibraphon · vibraphone · vibraphone
Vi	Violine · violin · violon
WWW	Wagner-Werke-Verzeichnis · Wagner Catalogue · Catalogue Wagner
Xyl	Xylophon · xylophone · xylophone
►	Neuerscheinung (bereits lieferbar) · New Edition (recently published) · Nouveauté (déjà parue)
▷	Neuerscheinung (in Vorbereitung) · New Edition (in preparation) · Nouveauté (en préparation)

## Auslandsvertretungen Foreign Representatives Représentants à l'étranger

Bestellungen aus den nachstehenden Staaten sind an die jeweils angegebenen Firmen zu richten (● = Kaufmaterial, ■ = nur Leihmaterial):

Orders from the following countries must be addressed to the respective agent in that country (● = sales material, ■ = hire material only):

Toute commande provenant des pays suivants doit être passée à notre agent (● = oeuvres en vente, ■ = seulement pour les oeuvres en location):

### **Australien** · Australia · Australie

AMPD (All Music Publishing & Distribution), Hire Library, 65–69 Victoria Crescent,  
Abbotsford 3067  
Tel. (03) 1300 365 513, Fax (03) 84 15 80 88  
E-Mail: hire@allanspublishing.com.au ■

### **Frankreich** · France · France

Breitkopf & Härtel, 22, rue Chauchat, 75009 Paris  
Tel. 01.48.01.01.33, Fax 01.48.01.01.66  
E-Mail: breitkopf.aich@wanadoo.fr

### **Griechenland** · Greece · Grèce

SO.PE HELLAS, 51, Samou St., 15125 Amarousio  
Tel (1) 6 85 74 81, Fax (1) 6 85 31 74  
E-Mail: sope@hol.gr ■

Philip Nakas S.A., 13, Navarinou St., 10680 Athen  
Tel. (1) 3 64 71 11, Fax (1) 3 64 25 21 ●

### **Großbritannien, Nordirland, Republik Irland** ·

Great Britain, Northern Ireland, Eire · Grand-Bretagne, Irlande de Nord, République d'Irlande  
MDS Music Distribution Services Ltd., Hire & Copyright Administration, 48 Great Marlborough  
Street, London W1F 7BB  
Tel. (020) 77 34 66 22, Fax (020) 74 39 28 97  
E-Mail: rod.taylor@mdslondon.co.uk ■

### **Italien** · Italy · Italie

Casa Musicale Sonzogno di Pietro Ostali, Via Bigli 11, 20121 Milano  
Tel.: (02) 76 00 00 65, Fax: (02) 76 01 45 12  
E-Mail: sonzogno.music@agora.stm.it ■

### **Niederlande** · Netherlands · Pays Bas

Albersen & Co., Groot Hertoginnelaan 182, 2517 EV Den Haag  
Tel. (0 70) 3 45 08 65, Fax (0 70) 3 61 45 28  
E-Mail: albersen.muziek@wanadoo.nl ■

### **Norwegen** · Norway · Norvège

Norvegemus AS, Voldgaten 97, 1632 Gamle Fredrikstad  
Tel. 69 32 29 50, Fax 69 32 41 62  
E-Mail: ove@norvegemus.no ■

**Österreich** · Austria · Autriche

Musik- und Bühnenverlag Hans Pero, Bäckerstraße 6, 1010 Wien 1  
Tel. (1) 5 12 34 67, Fax (1) 5 12 34 674  
E-Mail: office@peroverlag.at ■

**Schweden** · Sweden · Suède

Gehrmans Musikförlag AB, c/o Bilda distribution, Vretenborgsvägen 28, 12630 Hägersten  
Tel. (08) 610 06 20, Fax (08) 610 06 27  
E-Mail: hire@gehrmans.se ■

**Schweiz** · Switzerland · Suisse

Notenpunkt AG, Froschaugasse 4, 8001 Zürich  
Tel. (043) 2 68 06 45, Fax (043) 2 68 06 47  
E-Mail: leihmaterial@noten.ch ■

**Spanien** · Spain · Espagne

SEEMSA, Alcalá 70, 28009 Madrid,  
Tel. (091) 5 77 07 51, Fax (091) 5 75 76 45  
e-mail: seemsa@accessnet.es ■

**Vereinigte Staaten von Nordamerika, Kanada**

United States of America, Canada · Etats-Unis, Canada

Schirmer Inc., Associated Music Publishers, Performance Department, Hire library  
445 Bellvale Road, Chester, NY 10918  
Tel. (845) 4 69 22 71, Fax (845) 4 69 75 44  
E-Mail: rental@schirmer.com ■ (Breitkopf)

European American Music, PO Box 4340, 15800 NW 48th Avenue, Miami, Florida 33014  
Tel. (305) 5 21 16 04, Fax (305) 5 21 16 38  
E-Mail: eamdc@warnerchappell.com ■ (DVfM)

## Alphabetisches Verzeichnis nach Komponisten

### Alphabetical Listing of Composers

### Répertoire alphabétique des compositeurs

#### Baur, Jürg (\*1918)

##### ► **Der Roman mit dem Kontrabass** (2005)

Lyrische Szenen in sieben Bildern

Dauer 60'  
 Libretto Michael Leinert nach der gleichnamigen Novelle von Anton Tschechow  
 Ort und Zeit Russland, 19. Jahrhundert  
 UA Düsseldorf, 2005

Personen DER ERZÄHLER (Sprecher) – DER KONTRABASSIST DMITRIJ SMYTSCHKOW (Bariton) – DIE KOMTESS ANASTASIA BIBULOWA (Sopran) – DER FÜRST BIBULOW, Gutsbesitzer, Vater Anastasias (Bass) – DER FLÖTIST SHUTSCHKOW (Tenor) – DER KLARINETTIST RASMACHAIKIN (Bass) – DER HOFRAT LAKEHITSCH, Staatssekretär im Verkehrsministerium und Bräutigam der Komtess (Tenor)

Orchester Solo: Kb – 2.2.2.2. – 2.2.2.0. – Hfe – Pk.Schl(2) – Str

Baur's Kammeroper nach Tschechow steht konzeptionell in der Nachfolge von Strawinskys „Die Geschichte vom Soldaten“. Das Kammerorchester umfasst hier aber 30 bis 35 Musiker. Thema der Oper ist die delikate Geschichte des Kontrabassisten Smytschkow, dem seine Kleider gestohlen werden, als er vor einem abendlichen Konzert im Fluss badet. Er trifft dort auf die Tochter seines fürstlichen Konzertveranstalters, der ein gleiches Schicksal widerfahren ist. So erlebt das ungleiche Paar eine unvorhergesehene Begegnung der ganz besonderen Art mit merkwürdigem Ausgang. Die Kollegen des Kontrabassisten, ein Klarinetist und ein Flötist, spielen ebenfalls eine Rolle in dieser unglaublichen „Geschichte um einen Kontrabass“, die von einem Schauspieler (Anton Tschechow persönlich) erzählt wird.

Conceptually, Baur's chamber opera, which is based on a story by Chekhov, follows in the lineage of Stravinsky's "L'histoire du soldat." However, here the chamber ensemble comprises 30 to 35 musicians. The theme of the opera is the tender story of a double bass player by the name of Smytschkov, whose clothes are stolen as he is bathing in a river before his evening concert. There he runs into the daughter of his prince, who is organizing the concert. Her clothes have also disappeared. The unequal pair thus comes together under very unusual circumstances, which leads to very unusual consequences... The double bass player's colleagues, a clarinetist and a flutist, also play a role in this incredible "story of a double bass," which is related by an actor (Anton Chekhov himself).

L'opéra de chambre de Baur d'après Tchekhov se situe conceptuellement dans la lignée de « L'histoire du soldat » de Stravinsky. L'orchestre de chambre se compose ici par contre de 30 à 35 musiciens. Le thème de l'opéra est la délicate histoire du contrebassiste Smytschkov qui se fait voler ses vêtements alors qu'il se baigne dans le fleuve avant le concert du soir. C'est là qu'il croise la fille du commanditaire princier de son concert à laquelle il est arrivé la même mésaventure. Ce couple disparate va ainsi vivre une rencontre impromptue d'un genre très particulier finissant sur une chute insolite. Les collègues du contrebassiste, un clarinetiste et un flûtiste, jouent également un rôle dans cette incroyable « histoire autour d'une contrebasse » racontée par un acteur (Anton Tchekhov en personne).

## Beethoven, Ludwig van (1770–1827)

### Egmont op. 84

Musik zu Johann Wolfgang von Goethes Trauerspiel

Dauer 38'

Besetzung Soli: SprS – 2(Picc).2.2.2. – 4.2.0.0. – Pk – Str

Texte von M. B. Bernays (1864), B. Tuerschmann (1915) und H. Enke (1981)

### Fidelio op. 72

Oper in zwei Akten

Libretto Joseph Sonnleithner und Georg Friedrich Treitschke nach J. N. Bouillys  
Opernlibretto „Léonore ou l'amour conjugal“

Übersetzung franz.

Ort und Zeit Spanisches Staatsgefängnis bei Sevilla, Ende des 18. Jahrhunderts

Personen DON FERNANDO (Bariton) – DON PIZARRO (Bariton) – FLORESTAN  
(Tenor) – LEONORE (Sopran) – ROCCO (Bass) – MARZELLINE (Sopran) –  
JAQUINO (Tenor) – 1. GEFANGENER (Tenor) – 2. GEFANGENER (Bass)

Chor SATTBB

Orchester Picc.2.2.2.2.Kfg. – 4.2.2.0. – Pk – Str

Bühnenmusik Trp

„Die ganze Sache mit der Oper ist die mühsamste von der Welt. Es ist ein großer Unterschied, sich dem Nachdenken oder der freien Begeisterung überlassen zu können. Kurzum, ich versichere Sie, lieber Treitschke, die Oper erwirbt mir die Märtyrer-Krone.“ Als Beethoven diesen Satz schrieb, hatte er bereits mehrfach – teils auf Drängen seiner Freunde, zuletzt auf eigenen Wunsch – die Oper überarbeitet. Doch erst in der letzten Gestalt sollte der Durchbruch gelingen. Die Uraufführung der dritten Fassung fand am 23. Mai 1814 im Kärntnertheater Wien unter großem Erfolg mit dem Komponisten am Pult statt, wie Treitschke, damals Regisseur und Dramaturg an der Hofoper, anschaulich berichtet: „Beethoven dirigierte, sein Feuer riss ihn oft aus dem Takte, aber Kapellmeister Umlauf lenkte hinter seinem Rücken alles zum Besten mit Blick und Hand.“

“The whole matter concerning the opera is the most troublesome in the world. There is a very great difference between letting oneself be guided by reflection and giving oneself up to free inspiration. In short, I assure you, dear Treitschke, the opera is going to win me a martyr's crown.” Beethoven had already revised the opera several times by the time he wrote these words to Treitschke. Reworked partly at the urging of friends and partly of his own free will, the opera finally made its breakthrough in its final version. The triumphal premiere of the third version of the work was held at Vienna's Kärntnertheater on 23 May 1814 with Beethoven conducting. Treitschke, who was a stage director and dramaturgical adviser at the Court Opera, vividly reports that as “Beethoven conducted, his temperament often jolted him out of the beat; however, Kapellmeister Umlauf kept everything together wonderfully behind Beethoven's back, through his eyes and his hands.”

« Cet opéra se révèle être pour moi la chose la plus pénible du monde. Il y a une grande différence entre le fait de pouvoir s'abandonner à la réflexion ou, en toute liberté, à la passion et l'inspiration. Bref, je vous assure, mon cher Treitschke, que cet opéra me vaudra la couronne de martyr. » Lorsque Beethoven écrivit cette phrase, il avait déjà – en partie pressé par ses amis et finalement parce qu'il le souhaitait lui-même – remanié l'opéra à plusieurs reprises. Mais ce n'est que sous sa forme ultime que l'œuvre réussit à percer. La création de la troisième version eut lieu, avec un grand succès, le 23

mai 1814 au Kärtnertheater de Vienne, sous la direction du compositeur; Treitschke, qui occupait à l'époque les postes de metteur en scène et de dramaturge à l'opéra de la cour, fit un compte-rendu très vivant de cette représentation: « Beethoven dirigeait, son ardeur lui faisait souvent perdre la mesure, mais, dans son dos, le maître de chapelle Umlauf remettait tout en ordre, en s'aidant du regard et du geste. »

### **Die Geschöpfe des Prometheus** op. 43

Ballett in zwei Aufzügen

Dauer 60'

Libretto Salvatore Viganò

Personen PROMETHEUS – SEINE GESCHÖPFE (TOCHTER, SOHN) – BACCHUS – PAN – TERPSICHORE – THALIA – MELPOMENE – APOLL – AMPHION – ARION – ORPHEUS – EUTERPE – MUSEN, GRAZIEN, FAUNE

Orchester 2.2.2.Bassetthn.2. – 2.2.0.0. – Pk – Hfe – Str

### **König Stephan oder Ungarns erster Wohltäter** op. 117

Musik zu August von Kotzebues Festspiel

Dauer 35'

Besetzung Soli: Spr – Chor: SSATTBB – Picc.2.2.2.2.Kfg. – 4.2.3.0. – Pk – Str

### **Leonore**

Oper in drei Akten

Frühhfassung des „Fidelio“ aus dem Jahre 1805 („Urleonore“)

► u. a. mit dem 1805 gespielten Marsch („Introduzione del secondo atto“) WoO 2b

Personen siehe „Fidelio“

Orchester 2(Picc).2.2.2.Kfg. – 4.2.3.0. – Pk – Str

Bühnenmusik Trp

### **Musik zu einem Ritterballett** WoO 1

Zwischenakt- und Ballettmusik

Dauer 11'

Orchester Picc.0.0.2.0. – 2.2.0.0. – Pk – Str

Beethoven schrieb das Werk 1790/91 gegen Ende seiner Bonner Zeit. Ein Programm ist nicht überliefert. Lediglich in H. Reichards Theater-Kalender auf das Jahr 1792 ist nachzulesen, dass es sich um ein „karakteristisches Ballett in altdeutscher Tracht handele“, in dem man „auf die Hauptneigungen unserer Urväter, zu Krieg, Jagd, Liebe und Zechen Rücksicht genommen“ hatte.

Beethoven wrote this work towards the end of his years in Bonn, in 1790/91. There is no surviving program and the only reference made to it is in H. Reichard's "Theater Kalender auf das Jahr 1792", where it is called a "characteristic ballet in old German costumes" which deals with "our ancestors' main interests, to wit: war, hunt, love and drink".

Beethoven composa l'œuvre en 1790/91, vers la fin de son séjour à Bonn. Aucun programme ne nous en est parvenu. Le seul document faisant mention de cette œuvre est le calendrier des manifestations théâtrales de l'année 1792 de H. Reichard, dans lequel on peut lire: « il s'agit d'un ballet typique, avec des costumes allemands anciens », dans lequel on « prit en considération les principaux penchants de nos ancêtres: la guerre, la chasse, l'amour et les libations ».

### **Die Ruinen von Athen** op. 113

Musik zu August von Kotzebues Festspiel

Dauer 45'

Besetzung Soli: SprSBarB – Chor: SSATB – 2(Picc).2.2.2.Kfg. – 4.2.3.0. – Pk.Schl(3) – Str

ChB 3572 Chorpartitur

## **Berlioz, Hector (1803–1869)**

### **La Damnation de Faust/Fausts Verdammnis** op. 24

Dramatische Legende in vier Teilen

Libretto Hector Berlioz und A. Gandonnière nach der Übersetzung von Goethes „Faust I“ von Gérard de Nerval

Übersetzung dt. (H. Neugebauer), engl. (W. Wallace)

Ort Ebene in Ungarn, in Norddeutschland in Fausts Studierzimmer, Auerbachs Keller in Leipzig, Gebüsch und Auen am Ufer der Elbe, in Gretchens Zimmer, im Wald mit Höhlen

Personen MARGUERITE (Mezzosopran) – FAUST (Tenor) – MÉPHISTOPHÉLÈS (Bariton) – BRANDER (Bass)

Chor SSAATTBB

Orchester Picc.2(2Picc).2(2Eh).2.BKlar.4. – 4.2.2Càp.3.2. – 2Pk.Schl(4) – 2Hfe – Str

Bühnenmusik 2Hn.2Trp

ChB 1365 Chorstimmen (3)

Die Entstehungsgeschichte zu „La Damnation de Faust“ lässt sich in zwei Etappen gliedern: Die „Huit scènes de Faust“ von 1828/29 bilden die Basis für das größere Werk, das im Winter 1845/46 auf einer Dirigier-Tournee durch Österreich, Ungarn, Böhmen und Schlesien entstanden ist. Nervals Faust-Übersetzung machte auf den jungen Berlioz einen überwältigenden Eindruck: „Das wunderbare Buch faszinierte mich sogleich, ich ließ es nicht mehr los; ich las es fortwährend, bei Tisch, im Theater, auf den Straßen, überall. Die Übersetzung in Prosa enthielt einige gereimte Partien, Lieder, Gesänge und so weiter. Ich gab der Versuchung nach, sie in Musik zu setzen.“ In „La Damnation de Faust“ dient Goethes Werk nur noch als Inspirationsquelle neben anderen wie den Lithographien von Eugène Delacroix. Berlioz' offensichtlichster Unterschied zu Goethe ist der musikalisch fulminant gestaltete Ritt Fausts in den Höllenschlund.

The genesis of “La Damnation de Faust” can be divided into two phases: the “Huit scènes de Faust” of 1828/29 constitute the basis for the larger work, which was written in the winter of 1845/46 while Berlioz was on a conducting tour in Austria, Hungary, Bohemia and Silesia. Nerval's translation

of Faust had made a profound impression on the young Berlioz: "I was immediately fascinated by the wonderful book and simply couldn't put it down. I read it constantly – while eating, at the theater, on the street, everywhere. The prose translation contained several parts in verse, songs, chants and so on. I yielded to the temptation of setting it to music." In "La Damnation de Faust", Goethe's work only serves as one of several sources of inspiration, next to lithographies of Eugène Delacroix, for example. The most conspicuous difference between Goethe's Faust and Berlioz's is the lead character's musically vertiginous gallop into the abyss.

L'histoire de la genèse de « La Damnation de Faust » peut-être divisée en deux étapes: « Les huit scènes de Faust » écrites en 1828/29 constituent la base de l'œuvre plus importante qui vit le jour au cours d'une tournée qui, au cours de l'hiver 1845/46, mena Berlioz, en qualité de chef d'orchestre, à travers l'Autriche, la Hongrie, la Bohême et la Silésie. La traduction de Faust réalisée par Nerval subjuguait littéralement le jeune Berlioz: « Ce livre merveilleux me fascina tout de suite et je ne m'en séparai plus; je le lisais continuellement, à table, au théâtre, dans la rue, partout. La traduction en prose renfermait quelques parties en vers, des lieder, des chants etc ... Je cédai à la tentation de les mettre en musique. » Dans « La Damnation de Faust », l'œuvre de Goethe ne sert plus que de simple source d'inspiration, à côté d'autres sources telles que les lithographies d'Eugène Delacroix. La différence la plus manifeste entre l'œuvre de Goethe et l'adaptation musicale de Berlioz est la chevauchée de Faust dans l'abîme des enfers, dont le compositeur nous propose une traduction éclatante et retentissante.

### **Lélio ou Le Retour à la vie/Lelio oder Die Rückkehr ins Leben** op. 14b

Lyrisches Monodrama

Dauer 55'

Übersetzung dt., engl.

Besetzung Soli: SprTTB – Chor: SSATTB – 2(Picc).2.Eh.2.2. – 4.2.2CàP.3.1. – Pk.Schl(2) – Hfe – 2Klav – Str

## **Bjelinski, Bruno (1909–1992)**

### **Pinocchio** (1960)

Ballett in vier Bildern

Libretto Peter Hanzel und Monika Rothmaier nach dem gleichnamigen Märchen von Carlo Collodi

Personen PINOCCHIO – GEPETTO, ein Tischler – GRILLE – FEE – MAGIAFUOCO, ein Puppenspieler – BAUERNPUPPE KEN – COLOMBINE – PIERROT – HARLEKIN – KATZE – FUCHS – EIN WIRT – ZWEI KELLNERINNEN – LUCIGNOLO, ein Gassenjunge – ZIEGENBÖCKE – SCHULKINDER – PASSANTEN – RAUFBOLDE – POLIZIST – ZIRKUSDIREKTOR – PFERDE – MUSIK-CLOWNS – AFFEN – DICKER CLOWN – KLEINER CLOWN – DER ROSAROTE PANTHER – BALLERINEN AM SEIL – ARTISTEN – GLÜHWÜRMCHEN  
Doppelbesetzungen möglich

Klavier- oder Orchesterversion vom Tonband



## Busoni, Ferruccio (1866–1924)

### **Arlecchino oder Die Fenster** op. 50 Busoni-Verz. 270

Ein theatralisches Capriccio in einem Akt

Dauer	60'
Libretto	Ferruccio Busoni
Übersetzung	engl. (E. J. Dent), ital. (V. Levi), port. (G. de Medeiros)
Ort und Zeit	Bergamo, um das 18. Jahrhundert
Personen	SÈR MATTEÒ DEL SARTO, SCHNEIDERMEISTER (Bariton) – ABBATE COSPICUO (Bariton) – DOTTOR BOMBASTO (Bass) – LEANDRO, Cavaliere (Tenor) – ARLECCHINO (Sprechrolle) – COLOMBINA, Frau des Arlecchino (Mezzosopran) – ANNUNZIATA, Matteos Frau – ZWEI SBIRREN – EIN KÄRRNER – EIN ESEL – PERSONEN AN DEN FENSTERN (stumme Rollen)
Orchester	2(2Picc).2(Eh).2(BKlar).2(Kfg). – 3.2.3.0. – Pk.Schl(2) – Cel – Str
Bühnenmusik	2Trp.Pk.Schl

EB 6542 Klavierauszug (dt.-engl.) (Ph. Jarnach)

TB 413 Textbuch

Die Idee dieses Stückes mit seiner pazifistischen und antibürgerlichen Tendenz war die Kombination einer großen Sprechrolle mit Sängerin und einem Orchester im Geist der Opera buffa. Busoni schwebte ein Openspiel in der Art der italienischen Stegreifkomödie vor. Auf der Bühne sollten Typen und Charaktere stehen, die durch ihre Typik miteinander in Konflikt gerieten ...

„Der Titelheld schnappt dem Dante lesenden Schneider Matteo die junge Frau weg. Er kehrt wieder als falscher Barbarenhauptmann; als Ehemann, der sich mit dem gräflichen Freier Leandro duelliert, und als Sieger, der im Nachwort die Moral verkündet: auch im geflickten Kleide sich zu bücken und so sein Recht zu behalten. Der Lauf des Stückes führt ins Absurde, wenn angesichts des totgeglaubten Ritters Leandro der Abbate einen choralartigen Lobgesang auf den hereintrottenen Esel der Vorsehung anstimmt. Damit beginnt die musikalisch kunstvollste Nummer, das Quartett, in dem Leandros Liebesarie und sein Duett mit Columbina die Allüren der italienischen Oper von Scarlatti bis Verdi ironisiert. Musikalisch spricht Busoni in dem ganzen Werk ein Idiom tänzerischer, beglückend transparenter Buffolaune, versteckt harmonische Kühnheiten hinter dem Gestus der Leichtigkeit. Der Orchesterklang ist von unvergleichlicher Helle und federnder Eleganz.“ (Hans Heinz Stuckenschmidt, 1967)

The idea behind this work was to combine a major speaking role with a part for a female singer and orchestra in the spirit of the opera buffa. The overall tone is pacifistic and anti-bourgeois. Busoni's inspiration was that of an opera-play in the style of Italian improvised comedy; he wanted types and characters on stage whose varying typology would provide the source of conflict ... "The title hero absconds with the young wife of the Dante-reading tailor Matteo. He returns as a false barbarian commander, as a husband who engages in a duel with the suitor Count Leandro, and as a conqueror who announces the moral of the story in the epilogue: how to be able to bow in rags and still retain one's dignity and rights. The piece takes a turn for the absurd when the Abbate, at the sight of Leandro, who is presumed dead, begins to sing a chorale-like song of praise to the donkey of Providence who comes trotting in at that moment. This introduces the most musically refined number in the piece, the quartet, in which Leandro's love aria and his duet with Columbina satirize the attitudes prevalent in Italian opera from Scarlatti to Verdi. Musically, Busoni uses throughout the entire work an idiom of dance-like, blissfully transparent comedy and hides harmonic audacities behind touches of lightness. The orchestral sound radiates an incomparable brightness and buoyant elegance." (Hans Heinz Stuckenschmidt, 1967)

L'idée poursuivie par Busoni lorsqu'il composa cette œuvre, qui se distingue par sa tendance pacifiste et anti-bourgeoise, était d'associer un grand rôle parlé avec une chanteuse et un orchestre, dans l'esprit de l'opéra-bouffe. Le compositeur rêvait d'écrire un opéra dans le style de la comédie improvisée italienne. Sur la scène devaient figurer des personnages et des caractères que leur psychologie respective amenait à entrer en conflit ...

« Le héros de l'intrigue souffle sa jeune femme au tailleur Matteo, un lecteur de Dante. Il revient déguisé en capitaine des troupes barbares; en époux qui se bat en duel avec Leandro, le baron libre, et en tant que vainqueur annonçant, dans l'épilogue, la morale de l'histoire: il faut aussi savoir s'incliner dans des habits rapiécés afin de conserver son droit. Le déroulement de l'intrigue tourne à l'absurde, lorsque, devant le chevalier Leandro qu'il tient pour mort, l'abbé entonne un hymne, au caractère de choral, à la gloire de l'âne de la Providence qui fait son entrée en trotinant. C'est ainsi que débute le numéro le plus ingénieux sur le plan musical, le quatuor, dans lequel le chant d'amour de Leandro et son duo avec Colombine ironisent sur les « allures » de l'opéra italien, de Scarlatti à Verdi. Sur le plan musical, Busoni emploie d'un bout à l'autre de l'œuvre un langage empreint de l'humeur dansante et agréablement transparente de l'opéra-bouffe, dissimule des audaces harmoniques derrière une apparente légèreté. La sonorité orchestrale se distingue par un éclat incomparable et une élégance 'élastique'. » (Hans Heinz Stuckenschmidt, 1967)

## Die Brautwahl Busoni-Verz. 258

Musikalisch-phantastische Komödie in drei Akten und einem Nachspiel

Libretto	Ferruccio Busoni nach E.T.A. Hoffmanns gleichnamiger Erzählung aus den „Serapionsbrüdern“
Übersetzung	ital. (G. Trampus), „La sposa sorteggiata“
Ort und Zeit	Berlin, um 1820
Personen	DER KOMMISSIONSRAT VOSWINKEL (Bariton) – ALBERTINE, seine Tochter (Mezzosopran) – THUSMAN, Freier (Tenor) – EDMUND LEHSEN, Maler, Freier (Tenor) – BARON BENSCH, Freier (Tenor) – DER GOLDSCHMIED LEONHARD (Bariton) – DER JUDE MANASSE (Bass) – EIN DIENER VOSWINKELS – VOLKSMENGE, EIN WIRT (stumme Rollen)
Chor	SATTBB
Orchester	3(3Picc).3(Eh).3(BKlar).3(Kfg). – 4.3.3.1. – Pk.Schl(3) – Hfe – Cel.Org – Str
Bühnenmusik	1.2.2.2. – 2.2.Corn.0.0. – Pk.Schl(2) – Klav – Kb – Glocke

„Die Brautwahl“ markiert in Busonis Entwicklung nach von Brahms und Verdi inspirierten Werken eine wichtige Phase des Umbruchs. Zwischen der Particellskizze (1908) und der Orchesterpartitur (1911) wurde sein Kompositionsstil zunehmend revolutionärer. Busoni verwand höchste Sorgfalt in die Ausgestaltung der Partitur – „Erfindung ist in jedem Takt“ – und wies der Verwendung „fremder Musik“ eine wichtige Rolle zu: dem Hebräer-Marsch aus Rossinis „Mosè“, einem Deutschen Tanz Mozarts, Militärmusik, indianischer Pentatonik, Gregorianik und Synagogengesänge bis zu Zitaten aus eigenen Werken. Mit diesem Stilmittel folgt Busoni dem serapiontischen Prinzip Hoffmanns und nähert sich seinem Ideal einer zeit- und grenzenlosen „Welt-Musik“.

In Busoni's musical evolution, this work marks an important phase of radical change after works inspired by Brahms and Verdi. The composer's compositional style became increasingly revolutionary between the sketch of the short score (1908) and the completion of the orchestral score (1911). Busoni took the greatest care in preparing the definitive form of the work. He asserted that there was "invention in every bar", and assigned an important role to the use of music from "other sources": the Hebrew march from Rossini's "Mosè", for example, or a German dance by Mozart, military music, American-Indian pentatonic music, Gregorian plainchant, melodies from the synagogue and even quotes from his own works. With these stylistic means, Busoni followed Hoffmann's "serapiontic" principle and came closer to his idea of a timeless "world music" without borders.

Après les œuvres inspirées par Brahms et Verdi, l'opéra « Die Brautwahl » marque un véritablement bouleversement dans l'évolution de Busoni. Entre l'époque de l'esquisse «particella» (1908) et la réalisation de la partition orchestrale (1911), sa manière de composer ne cessa de gagner en audace. Busoni élaborait la partition avec le plus grand soin – « le compositeur fait preuve d'imagination dans chaque mesure » – et accorda une grande importance à l'utilisation de « musiques étrangères »: la marche des Hébreux du « Moïse » de Rossini, une danse allemande de Mozart, de la musique militaire, le pentatonisme indien, le chant grégorien et les chants de la synagogue, jusqu'à des citations de ses propres œuvres. En recourant à ces moyens stylistiques Busoni suit le principe « sérapionique » de Hofmann (se reporter aux contes des frères Sérapion d'E.T.A. Hofmann) et s'approche de son idéal d'une « musique universelle » intemporelle et sans frontières.

## **Doktor Faust** Busoni-Verz. 303

Oper (Dichtung für Musik) in drei Bildern mit zwei Vorspielen und einem Intermezzo

1. Ergänzt und vollendet von Philipp Jarnach (1925)

2. Nach Skizzen des Komponisten ergänzt und vollendet von Antony Beaumont (1984)

Libretto Ferruccio Busoni nach dem gleichnamigen Puppenspiel

Übersetzung engl. (E. J. Dent), franz. (J. Lasserre), ital. (O. Previtali)

Ort und Zeit Wittenberg und Parma, ausgehendes Mittelalter

Personen DOKTOR FAUST (Bariton) – WAGNER, sein Famulus (Bariton) – MEPHISTOPHELES (Tenor) – DER HERZOG VON PARMA (Tenor) – DER ZEREMONIENMEISTER (Bass) – DIE HERZOGIN VON PARMA (Sopran) – DES MÄDCHENS BRUDER, Soldat (Bariton) – EIN LEUTNANT (Tenor) – DREI STUDENTEN AUS KRAKAU (Tenor, 2 Bässe) – THEOLOGE (Bass) – JURIST (Bass) – NATURGELEHRTER (Bariton) – VIER STUDENTEN AUS WITTENBERG (4 Tenöre) – GRAVIS (Bass) – LEVIS (Bass) – ASMODOUS (Bariton) – BEELZEBUTH (Tenor) – MEGÄROS (Tenor)

Chor SSAATTBB (Kirchgänger, Soldaten, Hofleute, katholische und lutherische Studenten)

Orchester 3(2Picc).2(Eh).2.BKlar.2.Kfg. – 5.3.3.1. – Pk.Schl(4) – 2Hfe – Cel.Org – Str

Bühnenmusik 0.2.0.0. – 6.3.3.0. – Pk.Schl(2) – 2Hfe – Cel – VI.Va.Vc

EB 5289 Klavierauszug (E. Petri, M. v. Zadora)

EB 8384 Klavierauszug der Ergänzungen zum 2. Bild und zum Finale (A. Beaumont)

TB 431 Textbuch

„Doktor Faust“ ist nicht nur in chronologischer Hinsicht Busonis „opus summum“. Das Werk nimmt seine Substanz aus vielen früheren Partituren, die der Komponist hier unter dem Primat des musikalischen Theaters zusammenführt und damit viele Szenen gleichsam objektiviert. Antony Beaumonts Vervollständigung der beiden fragmentarisch gebliebenen Szenen geht auf Kompositionsskizzen und einen konkreten dramaturgischen Plan Busonis zurück. Die Neufassung hat zur verstärkten Rezeption des Werkes entscheidend beigetragen.

„Doktor Faust“ is not only Busoni's "Opus summum" from a chronological point of view; it also evidences traces of many earlier scores which the composer brought together here under the primacy of musical theater which led, as it were, to an objectification of many scenes. Antony Beaumont's completion of the two scenes left in fragmentary form was based on Busoni's composition sketches and a detailed dramaturgical outline. The new version has made a decisive contribution to the renewed interest in the work.

L'œuvre « Doktor Faust » s'avère être l'« opus summum » de Busoni, mais pas uniquement du point de vue chronologique. L'œuvre puise sa substance dans de nombreuses partitions composées antérieurement, que le compositeur réunit ici en privilégiant l'opéra, ce qui l'amène en quelque sorte à objectiver de nombreuses scènes. Les compléments apportés par Antony Beaumont aux deux scènes restées à l'état de fragment renvoient à des esquisses et à un plan dramaturgique concret établi par Busoni. Cette nouvelle version a contribué de manière décisive à une meilleure réception de l'œuvre.

## **Turandot** Busoni-Verz. 273

Eine chinesische Fabel in zwei Akten

Dauer	75'
Libretto	Ferruccio Busoni nach dem Drama von Carlo Gozzi
Übersetzung	engl. (L. Salter), ital. (O. Previtali)
Ort	Im äußersten Orient. Vor dem Stadttor Pekings, Thronsaal im Kaiserpalast, das Frauengemach Turandots
Personen	ALTOUM, Kaiser (Bass) – TURANDOT, seine Tochter (Sopran) – ADELMA, ihre Vertraute (Mezzosopran) – KALAF, Sohn des Timur, ein Prinz (Tenor) – BARAK, sein Getreuer (Bariton) – DIE KÖNIGINMUTTER VON SAMARKAND, eine Mohrin (Sopran) – TRUFFALDINO, Haupt der Eunuchen (Tenor) – PANTALONE, Minister (Bass) – TARTAGLIA, Minister (Bass) – ACHT DOKTOREN (4 Tenöre, 4 Bässe) – EINE VORSÄNGERIN (Mezzosopran) – DER SCHARFRICHTER (stumme Rolle)
Chor	SSAATB
Ballett	Tänzerinnen
Orchester	2(Picc).2(Eh).2(BKlar).2(Kfg). – 4.2.3.0. – Pk.Schl(3) – Hfe – Cel – Str
Bühnenmusik	Trp.2Pos.Schl

EB 5314 Klavierauszug (Ph. Jarnach)

Nach Puccinis Vertonung wirkt die ein paar Jahre ältere Oper Busonis eher kühl: „Busoni färbt die Orientalismen weniger grell, und gefühlvolle Lyrik geht ihm überhaupt ab. Seine Stärke sind besonders die schillernden, ungreifbaren Charaktere, eine zwischen Hell und Dunkel, Trauer und Witz, Gefahr und Harmlosigkeit schwer bestimmbar schweifende Musik. Die Beziehung dieses künstlerischen Ansatzes liegt auf der Hand: Gozzis Spiel mit der männermordenden Prinzessin wird konfiguriert mit den vertrauten Commedia dell'arte-Figuren, und man weiß nicht recht, ob diese Melange aus Gefahr und Spaß das Ganze theatralisch gemüthlicher macht oder ihm erst recht die unversöhnliche Perspektive einer Gondelfahrt entlang am Bodenlosen hinzufügt. Mehr als Puccini hält sich Busoni an Gozzi und damit an die graziöse Schwebel über den Abgründen der Handlung. So münden seine milden Chinoiserien immer wieder in von venezianischer Folklore inspirierten Neoklassizismus ein.“ (Hans-Klaus Jungheinrich, 1985)  
„Turandot“ wurde am 11. Mai 1917 gemeinsam mit „Arlecchino“ in Zürich zur Uraufführung gebracht.

Busoni's work, which antedates Puccini's famous setting by a few years, seems rather cool in comparison to the later piece. "Busoni tones down the colors of his orientalism and totally eschews sentimental lyricism. His strengths lie especially in the scintillating, unfathomable characters and in a music that hovers in an ambivalent manner between brightness and darkness, sadness and humor, danger and harmlessness. This work of art makes its references clear: Gozzi's play about the murderous princess is peopled with familiar commedia dell'arte figures, and one is not quite sure whether this mixture of fun and danger gives a more relaxed feeling to the activity on the stage or

whether it does not do precisely the opposite, adding the irreconcilable perspective of a gondola trip on the edge of a bottomless gulf. Busoni is more faithful to Gozzi than Puccini and thus to the gracious levity that hovers over the excesses of the action. His mild chinoiseries repeatedly lead to a Neo-Classicism inspired by Venetian folklore." (Hans-Klaus Jungheinrich, 1985)  
 "Turandot" was premiered with "Arlecchino" in Zurich on 11 May 1917.

Lorsqu'on connaît l'adaptation musicale de Puccini, l'opéra de Busoni, qui précéda celui de Puccini de quelques années, semble plutôt froid: « Les teintes des orientalismes dont use Busoni sont nettement moins vives et le lyrisme expressif lui demeure tout à fait étranger. Sa force réside surtout dans les caractères changeants et insaisissables, une musique difficilement définissable, vagabondant entre la clarté et l'obscurité, la tristesse et l'humour, le danger et l'innocence. Le modèle qui inspira à Busoni cette composition artistique est évident: pour illustrer le jeu de Gozzi avec la princesse tieuse d'hommes le compositeur recourt aux personnages familiers de la Comedia dell'arte, et l'on ne sait pas vraiment si, sur le plan théâtral, ce mélange de danger et de plaisanterie rend le tout plus agréable ou lui ajoute vraiment la perspective implacable d'une promenade en gondole le long d'un abîme sans fond. Busoni s'en rapporte davantage à Gozzi que Puccini et donc à ce gracieux flottement au-dessus des abîmes de l'intrigue. Ainsi, ses inoffensives chinoiseries aboutissent continuellement à un néoclassicisme influencé par le folklore vénitien. »  
 (Hans-Klaus Jungheinrich, 1985)

« Turandot » fut créé à Zurich le 11 mai 1917, en même temps que l'œuvre «Arlecchino».

## Cornelius, Peter (1824–1874)

### Der Barbier von Bagdad

Komische Oper in zwei Aufzügen, hrsg. von Max Hasse

Libretto Peter Cornelius  
 Übersetzung engl. (M. E. Browne)  
 Ort Bagdad

Personen DER KALIF (Bariton) – BABA MUSTAPHA, ein Kadi (Tenor) – MARGIANA, seine Tochter (Sopran) – BOSTANA, eine Verwandte (Alt) – NUREDDIN (Tenor) – ABUL HASSAN ALI EBN BEKAR, Barbier (Bass) – 1. MUEZZIN (Bass) – 2. MUEZZIN (Tenor) – 3. MUEZZIN (Tenor) – EIN SKLAVE (Tenor) – VIER BEWAFFNETE (2 Tenöre, 2 Bässe)

Chor SAATTBB  
 Orchester Picc.2.2.2.2. – 4.2.3.0. – Pk.Schl(2) – Hfe – Str

EB 2066 Klavierauszug (dt.-engl.) (M. Hasse, W. v. Baußnern)

Das Werk hatte einen ausgesprochen schlechten Start: Die Proteste nach der skandalumwitterten Uraufführung 1858 in Weimar veranlassten Franz Liszt zur Demission. Erst 1904 bewies die Oper an gleichem Ort, dass der Unmut sich damals nicht an der Komposition, sondern an den ästhetischen Positionen des Operndirektors Liszt entzündet hatte. Die Partitur galt lange als Musterbeispiel einer viel zu kompliziert angelegten musikalischen Komödie, heute jedoch gibt es prominente Wertschätzung: „Hier handelt es sich um eine der heitersten Partituren, die je geschrieben wurden. Musik aus dem Geiste Mozarts und Mendelssohns: zarteste Mischung von klassischer Formstrenge und romantischer Ironie, versetzt mit einem Hauch aus dem Orient herübergewelter, feinsten Sinnlichkeit. Wie man Cornelius fast ein Jahrhundert lang als Komponisten der Wagnerschule betrachten konnte, erscheint heute fast unbegreiflich. In seiner das Komische mit dem Lyrischen und dem Pathetischen kreuzenden Komplexität ist es gerade jene Oper, die Schubert, Schumann, E.T.A. Hoffmann und Mendelssohn – nicht schreiben konnten.“ (Hans Zender)

Cornelius's opera got off to a bad start, to say the least: the scandal provoked at the first performance in Weimar in 1858 led to protests and ultimately to the resignation of Franz Liszt as court opera director. It was not until 1904 that the opera was played again in that city and proved that the scandal had not been caused by the work but by Liszt's aesthetic views. The score was long considered as the ideal example of a musical comedy with a far too complicated plot. Today, however, many prominent commentators beg to differ: "This is one of the sunniest scores ever written. Music in the spirit of Mozart and Mendelssohn: a highly delicate mixture of classical formal rigor and romantic irony, heightened with just a touch of exquisite sensuality that has just wafted in from the Orient. It is practically incomprehensible how Cornelius could have been regarded as a composer of the Wagner school for practically a century. With its intricate fusing of comedy, lyricism and sentimentality, it is precisely the opera that Schubert, Schumann, E.T.A. Hoffmann and Mendelssohn were unable to write." (Hans Zender)

L'œuvre connut de fort mauvais débuts: les protestations qui s'élevèrent après sa création, dans une ambiance de scandale, à Weimar en 1858, amenèrent Franz Liszt à démissionner. Ce n'est qu'en 1904 que l'opéra fit la preuve, en ce même lieu, que la mauvaise humeur du public n'avait pas été déclenchée par l'œuvre mais par les idées esthétiques défendues par le directeur de l'Opéra, Franz Liszt. La partition fut longtemps considérée comme l'exemple type d'une comédie musicale à l'écriture trop compliquée; aujourd'hui elle bénéficie pourtant de l'estime d'éminentes personnalités: « Il s'agit ici de l'une des partitions les plus gaies jamais écrites. Nous avons là une musique dans l'esprit de celle de Mozart et Mendelssohn: un mélange extrêmement subtil de rigueur formelle classique et d'ironie romantique, auquel s'ajoute un soupçon de la sensualité la plus délicate, en provenance directe de l'Orient. Le fait que l'on ait pu, durant presque un siècle, considérer Cornelius comme un compositeur de l'école de Wagner semble aujourd'hui presque incompréhensible. Avec sa complexité mélangeant les éléments comiques, lyriques et pathétiques, cet opéra s'avère être justement celui que Schubert, Schumann, E.T.A. Hoffmann et Mendelssohn ne parvinrent pas à écrire. » (Hans Zender)

## Der Cid

Lyrisches Drama in drei Aufzügen, hrsg. von Max Hasse

Libretto	Peter Cornelius nach Corneille, Herders „Romanzen“ und Hubers Lebensbeschreibung
Ort und Zeit	Burgos, um 1064 n. Chr.
Personen	FERNANDO, König von Kastilien (Tenor) – LUYN CALVO, Bischof (Bass) – CHIMENE, Gräfin von Lozan (Sopran) – RUY DIAZ, Graf von Vibar, genannt Capeador (Bariton) – ALVAR FANEZ (Tenor)
Chor	SATB
Orchester	Picc.2.2(Eh).2(BKlar).2. – 4.3.3.1. – Pk.Schl – Hfe – Str
Bühnenmusik	4D-Trp.4Es-Trp.4THn.4Pos

Die überaus erfolgreiche Uraufführung fand am 21. Mai 1865 im Weimarer Hoftheater statt. Weitere Inszenierungen erlebte das Werk erst kurz vor der Jahrhundertwende: zunächst in der Bearbeitung des Wagner-Dirigenten Hermann Levi, dann seit 1904 wieder in der Urgestalt. Personenkonstellation und Handlungsentwicklung lehnen sich deutlich an Wagners „Lohengrin“ an. Chimene, die einzige Frauengestalt, vereinigt Elemente aus Elsa und Ortrud. Das Geschehen am kastilischen Hof im Kampf gegen die Mauren wendet sich allerdings zum Guten: aus unversöhnlicher Rache entwickelt sich eine leidenschaftliche Liebesbeziehung. Die Oper schließt mit einer Huldigung an Chimene und den Cid.

This work was given its highly successful world premiere at the Weimar Court Theater on 21 May 1865. Before the turn of the century, there were further productions in an arrangement made by the Wagner conductor Hermann Levi and then, after 1904, once again in its original form. The con-

stellation of the characters and the development of the action are clearly inspired by Wagner's "Lohengrin". Chimene, the only female character, unites elements of Elsa and Ortrud within her. The court of Castile's struggle against the Moors is resolved happily, however: intransigent revenge gives way to a passionate love story. The opera closes with a glorification of Chimene and El Cid.

La création, très réussie, de l'œuvre eut lieu le 21 mai 1865 au « Hoftheater » de Weimar. Les autres mises en scènes de l'œuvre furent réalisées juste avant le tournant du siècle: l'opéra fut tout d'abord présenté dans l'arrangement du chef d'orchestre Hermann Levi, un spécialiste de Wagner, puis, à partir de 1904, à nouveau dans sa forme originale. La constellation des personnages et le développement de l'intrigue sont nettement inspirés du « Lohengrin » de Wagner. Chimène, la seule figure féminine de l'œuvre, cumule des traits d'Elsa et d'Ortrud. Mais les événements qui se déroulent à la cour de Castille, avec le combat contre les Maures, tournent bien: l'implacable vengeance engendre une relation amoureuse passionnée. L'opéra se termine par un hommage à Chimène et au Cid.

## Delibes, Léo (1836–1891)

### Coppélia oder Das Mädchen mit den Emaille-Augen/Coppélia ou La Fille aux yeux d'émail

Ballett in drei Bildern

Libretto	Charles Nuitter und Arthur Saint-Léon nach E.T.A. Hoffmann
Personen	SWANILDA – FRANZ – DER BÜRGERMEISTER – COPPELIA – COPPELIUS – DER SCHLOSSHERR – AUTOMATEN (PUPPEN) – BAUERN – BÄUERINNEN – POPEN – VOLK – ALLEGORIEN DER GLOCKENWEIHE: DER GLÖCKNER, DIE MORGENRÖTE, DAS GEBET, DIE ARBEIT, HYMNEN, DIE ZWIETRACHT, DER FRIEDE
Orchester	2.2.2.2. – 4.4.3.1. – Pk.Schl – Hfe – Str

## Döhl, Friedhelm (\*1936)

### Medea (1989/90)

Oper in drei Akten mit Introitus

Libretto	Friedhelm Döhl
Ort	Kolchis, Korinth
UA	Kiel, 1990
Personen	MEDEA (Sopran/Mezzosopran) – PHRYXUS (Bariton) – JASON (Bariton) – AIETES (Bass) – ABSYRTUS (Sprechrolle/Sopran) – KREON (Bass) – KREUSA (Sopran) – 2 HEROLDE (Sprechrollen) – MEDEAS KINDER (4 und 6 Jahre) (stumme Rollen)
Chor	SSAATTBB
Orchester	3(2Picc.AFl).2(Eh).2(BKlar).2(Kfg). – 2.3.3.KbTuba – Klav(Schl) – Schl(3) – Str – Tb
Bühnenmusik	Fl.Klar.Trp.Pos.2Schl.Klav.Vc.Kb

## Eisler, Hanns (1898–1962)

**Eislermaterial** s. Goebbels, Heiner

### **Die Gesichte der Simone Machard** (1943–55)\*

Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Bertolt Brecht

Besetzung      Gesang – 1.0.2.0. – 0.0.0.0. – Schl – Git – Cemb – Kb

### **Höllenangst** (1948)

Posse mit Gesang zu Johann Nepomuk Nestroy's gleichnamigem Theaterstück in der Bühneneinrichtung von Karl Paryla

Personen      PFRIM (Bariton) – FREIHERR VON STROMBERG (Sprechstimme) –  
WENDELIN (Tenor) – ROSALIE (Sopran) – ADELE VON STROMBERG  
(Sopran) – VON THURMING (Tenor) – PORTIER (Bass) – LENI  
(Sopran)

Chor            u.a. CHOR DER BEAMTEN (einstimmig)

Orchester      1(Picc).0.1.1. – 0.0.0.0. – Cemb – Str: 1.1.1.1.1. (oder chorisch)

### **Leben des Galilei** (3. Fassung, Wien/Berlin 1956/57)\*

Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Bertolt Brecht

Besetzung      Gesang – Knabenchor – Fl(Picc).Klar.Cemb

### **Die letzte Nacht** (1929)

Bühnenmusik zum Epilog „Die letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus

Dauer            45'

Besetzung      Gesang – 0.0.2.0. – 0.2.1.0. – Schl – Klav

### **Die Mutter** (3. Fassung, Berlin 1950/51)\*

Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Bertolt Brecht

Besetzung      Gesang (Chor) – 1.0.1.0. – 1.1.0.0. – Schl – Banjo – Klav – Kb

### **No more peace** (1936)

Bühnenmusik (Fragment) zur gleichnamigen Komödie von Ernst Toller

Besetzung      Gesang – Chor (einstimmig) – 2Klav

DV 9069 Partitur



**Die Rundköpfe und die Spitzköpfe** (1934/62)\*

Bühnenmusik zu dem Stück von Bertolt Brecht, hrsg. von Thomas Ahrend und Albrecht Dümling

Besetzung      Gesang – Chor (einstimmig) – 1.0.3.BKlar.Sax.0. – 0.2.1.0. – Schl – HawaiiGit.Banjo – Akk.Klav – Kb

SON 501 Partitur (Hanns Eisler Gesamtausgabe, HEGA V/3)

**Schweyk im Zweiten Weltkrieg** (1943/56/59)\*

Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Bertolt Brecht

Besetzung      Gesang – 2(2Picc).2.2(BKlar).2. – 4.3.3.1. – Pk.Schl(2) – Klav – Str (mind. 8Vc.8Kb)

\* Diese Schauspielmusiken Hanns Eislers werden vom Deutschen Verlag für Musik, Leipzig (DVfM) für den Konzertbereich vertreten. Die Bühnenrechte liegen beim Suhrkamp-Verlag, Frankfurt, für „No more peace“ bei Katherine Weber, New York. Nähere Informationen zu einzelnen Gesangsnummern sind unserem Katalog „Orchester“ zu entnehmen.

\* The performance materials of these incidental music pieces are distributed by “Deutscher Verlag für Musik, Leipzig” (DVfM) for concert use. The rights for staged performances of Eisler’s incidental music can be obtained from the Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/Main. For “No more peace” please contact Katherine Weber, New York. Further information on specific vocal numbers can be found in our “Orchestra” catalogue.

\* La « Deutscher Verlag für Musik, Leipzig » est habilitée à représenter le matériel destiné à l’exécution en concert des cetttes musiques de scène d’Eisler. La maison d’Edition Suhrkamp de Francfort est en possession des droits pour la représentation scénique des œuvres dramatiques d’Eisler. Pour « No more peace » veuillez vous adresser à Katherine Weber, New York. Vous trouverez des informations plus détaillées sur les divers numéros chantés dans notre catalogue « Orchestre ».

**Engelmann, Hans Ulrich** (\*1921)**Der Fall van Damm** op. 30 (1966/67)

Musiktheater in drei Akten nach der gleichnamigen stereophonen Funkoper

Dauer            60’

Libretto         Markus Kutter

Ort und Zeit     Amerika, Anfang der 60er Jahre

Erstsendung    Köln, 1968

UA                Münster, 1974

Personen        VAN DAMM (Bariton) – LILI (Alt) – VERTEIDIGER (Heldentenor) – DOKTOR (Tenor) – GOUVERNEUR (Bass) – JAZZ-SÄNGERIN (Alt) – DREI SPRECHER (verschiedene Stimmlagen - tief/mittel/hoch) – WÄRTER (stumme Rolle)

Sprechchor     gemischte Besetzung

Ensemble       Pk.Schl(4).Vibr(2).Marimb – Cemb.Klav.EOrg – Tb

## Flotow, Friedrich von (1812–1883)

### Martha

Romantisch-komische Oper in vier Akten

Libretto	Wilhelm Friedrich
Ort und Zeit	Auf Schloss Durham sowie in und bei Richmond, zurzeit der Königin Anna
Personen	LADY HARRIET DURHAM (Sopran) – NANCY (Alt /Mezzosopran) – LORD TRISTAN MICKLEFORD (Bass) – LYONEL (Tenor) – PLUMKETT (Bass) – DER RICHTER ZU RICHMOND (Bass) – DREI MÄGDE (Sopran, Alt) – 1. PÄCHTER (Bass) – 2. PÄCHTER (Tenor) – 1. DIENER (Bass) – 2. DIENER (Bass) – 3. DIENER (Tenor)
Chor	SSAATTBB
Orchester	2(Picc).2.2.2. – 4.2.3.1. – Pk.Schl(2) – Hfe – Str
Bühnenmusik	2Hn.Trp.Pos.Schl

## Franke, Bernd (\*1959)

### Mottke der Dieb (1995–97)

Oper in zwei Akten

Dauer	100'
Libretto	Jonathan Moore, frei nach dem gleichnamigen Roman von Sholem Asch
Übersetzung	engl. (J. Moore)
Ort und Zeit	Im Zirkus, in einem Café in der Großstadt, um 1900
UA	Bonn, Forum der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1998
Personen	MOTTKE (Bariton) – MARIE, eine Artistin (Sopran) – KANARIK, ein Ringkämpfer, auch ZUHÄLTER (Tenor) – ZIRKUSDIREKTOR (Sprechrolle zugleich Bassbariton) – MOTTKES MUTTER, auch ARTISTIN 5 und WIRTIN (Alt) – GROSSER CLOWN, auch WIRT (Bass) – ARTISTIN 1, auch CHANELE, Tochter der Wirtsleute (Sopran) – ARTISTINNEN 2–4, auch HUREN 1–3 (Sopran, Mezzosopran, Alt) – KLEINER CLOWN, ZIRKUSARBEITER usw. (stumme Rollen)
Orchester	1(Picc.AFl.BFl).1(Eh).1(Es-Klar.BKlar).SSax(TSax).1. – 1.1(CàP).1.1. – Pk.Schl(4) – Bandoneon – Hfe.EGit.EBassgit – 2Klav(Synth) – Str: 1.1.1.1.1. – Tb

Die Vorlage des jiddischen Autors Sholem Asch (1880–1957) steht in der Tradition des europäischen Schelmenromans und schildert Stationen eines Außenseiters, der an seinem gesellschaftlichen und sozialen Umfeld und seiner eigenen Unfähigkeit, sich diesen Gegebenheiten anzupassen, zerbricht. Für das Zirkus- und Bordellmilieu seiner Kammeroper erfand Franke eine „Mischform aus Theater, szenischer Kammermusik, Oper und Musical“. Seine stilistische Gratwanderung schließt das selbstbewusste Bekenntnis auch zur „Tradition des Jazz, der Rockmusik, zur Hör-Welt des Alltäglichen, des Banalen, des Trivialen mit ein.“ (Oper Bonn 1997/98)

The book by the Yiddish author Sholem Asch (1880–1957) is in the tradition of the European picaresque novel and describes the adventures of an outsider who runs aground on the society in which he finds himself and on his incapacity to adapt himself to it. To create the circus and brothel atmosphere of his chamber opera, Franke invented a “mixed form on theater, staged chamber music, opera and musical”. His stylistic tour de force also includes a confident acknowledgement of the “tradition of jazz and rock music, the sounds of everyday life, both banal and trivial”. (Bonn opera 1997/98)

Le modèle de l’auteur yiddish Sholem Asch (1880–1957) se situe dans la tradition du roman picaresque européen et décrit les étapes d’un marginal qui se brise au contact de son environnement social et que son incapacité à s’adapter à ces données anéantit. Pour décrire le milieu du cirque et le monde des bordels dont traite son opéra de chambre, Franke inventa une « forme hybride née du mélange du théâtre, de la musique de chambre scénique, de l’opéra et de la comédie musicale ». Sur le plan stylistique, son cheminement – « sur les sommets » – inclut également la revendication consciente de « la tradition du Jazz, de la musique de rock, du monde radiophonique quotidien, du banal et du trivial ». (Opéra de Bonn, 1997/98)

## Geißler, Fritz (1921–1984)

### Der zerbrochene Krug (1967–69)

Komische Oper in sieben Szenen

Dauer	75'
Libretto	Fritz Geißler nach dem Lustspiel von Heinrich von Kleist
Ort und Zeit	Im Dorf Huisum in den Niederlanden, 1783
UA	Leipzig, 1971
Personen	GERICHTSRAT WALTER (Bariton) – DORFRICHTER ADAM (Bass) – SCHREIBER LICHT (Tenor) – FRAU MARTHE RULL (Alt) – EVE, ihre Tochter (Sopran) – RUPRECHT, Veit Tümpels Sohn (Tenor) – FRAU BRIGITTE (Sopran) – VEIT TÜMPEL (Bass) – MARGARETE, Magd (Mezzosopran) – LIESE, Magd (Alt) – EIN BEDIENSTETER (Bariton)
Orchester	1(Picc).1(Eh).1(BKlar).1. – 1.0.0.0. – Cemb – Str: 1.1.1.1.1.
DVfM	

## Gluck, Christoph Willibald (1714–1787)

### Iphigenia in Aulis/Iphigénie en Aulide

Tragédie-opéra in drei Akten, bearbeitet von Richard Wagner

Libretto	Marie François Louis Gand-Leblanc Bailli du Roulet nach der Tragödie „Iphigénie“ von Jean B. Racine
Übersetzung	dt. (P. Cornelius)
Ort und Zeit	Am Strand von Aulis, vor Ausbruch des Trojanischen Kriegs
Personen	AGAMEMNON (Bariton) – KLYTÄMNESTRA (Mezzosopran) – IPHIGENIA (Sopran) – ACHILLES (Tenor) – PATROKLOS (Bariton) – KALCHAS (Bass) – ARKAS (Bass) – ARTEMIS (Sopran)
Chor	SATB
Ballett	Tänze zu Ehren Iphigenias bei ihrer Ankunft sowie bei der Hochzeitsfeier
Orchester	2.2.2.3. – 4.2.3.0. – Pk – Str
Bühnenmusik	2.2.2.4. – 0.3.0.0.

Ich habe Ihnen einen Vorschlag zu machen. – Nicht mit Unrecht werde ich von mehreren Seiten daran erinnert, meine Bearbeitung der Iphigenia in Aulis von Gluck der Öffentlichkeit zu übergeben. Ich habe seinerzeit für das Dresdener Hoftheater diese Bearbeitung ausgeführt, und zwar in der Art, dass ich zunächst den Text an den wichtigsten Stellen änderte, die Hauptszenen in konzise Berührung miteinander setzte, den altmodischen Putz abnahm, das Wesentliche und wahrhaft Schöne dagegen in das wirkungsvollste Licht setzte, die abgerissenen einzelnen Stücke durch dramatisch belebte Ritornelle miteinander verband, und endlich statt des läppischen alten Schlusses einen ganz neuen, der Eurypideischen Iphigenia entsprechenden, verfasste. Die Instrumentation, sowie die Begleitung selbst habe ich mit größter Sorgsamkeit neu bearbeitet, Verbindungsglieder, einzelne Schlüsse, ja im 3. Akte ein Hauptmoment der Iphigenia neu komponiert. Die Iphigenia gewann in Dresden einen ungeheuchelten, wahrhaftigen Erfolg ...

(Richard Wagner an Breitkopf & Härtel, 1852)

I would like to make a suggestion. I have been rightfully reminded to make public my arrangement of Gluck's Iphigénie en Aulide. I had made this arrangement a while ago for the Dresden Court Theater. I began by changing the text at certain important passages, then brought the principal scenes in close contact with one another, eliminated the old-fashioned look, connected the separate individual numbers together with dramatically enlivened ritornellos and, finally, replaced the feeble old close with an entirely new one that corresponds to Euripides' original Iphigenia. I revised the orchestration and the accompaniment itself with great care and wrote new connecting elements, various finales and even a major scene with Iphigenia in the third act. This Iphigenia obtained a genuine, unfeigned success in Dresden ...

(Richard Wagner to Breitkopf & Härtel, 1852)

J'ai une proposition à vous faire. – Ce n'est pas sans raison que diverses personnes me persuadent que je dois livrer au public mon arrangement d'Iphigénie en Aulis de Gluck. J'ai jadis réalisé cet arrangement pour le Théâtre de la cour de Dresde et ce de telle sorte que je modifiai tout d'abord le texte aux endroits les plus importants, rapprochai, en condensant l'écriture, les scènes principales, débarassai la musique de son aspect « démodé », plaçai en revanche les éléments essentiels, et véritablement beaux, sous un éclairage leur permettant de produire davantage d'effet, réunis les divers morceaux se succédant de manière décousue au moyen de ritournelles dramatiques et, enfin, remplaçai l'ancien final, assez fade, par un tout nouveau final, correspondant à l'Iphigénie d'Euripide. J'ai retravaillé avec un grand soin sur l'instrumentation, et même l'accompagnement et composé de nouvelles transitions, divers passages conclusifs, et même, dans le 3ème acte, un passage conséquent de la partie d'Iphigénie. Iphigénia remporta à Dresde un franc succès ...

(Richard Wagner à Breitkopf & Härtel, 1852)

## Die Pilger von Mekka/La Rencontre imprévue

Opéra-comique in drei Aufzügen, hrsg. und für die Bühne bearbeitet von Max Arend, Carl Hagemann und Arthur Rother

Übersetzt und bearbeitet von Gerhard Schwalbe und Walter Zimmer

Libretto L. H. Dancourt nach den „Pélerins de la Mesque“ von A. R. Lessage

Übersetzung dt. (Ch. Gräfin Rittberg) (nur im Klavierauszug)

Ort Kairo

Personen ALI, PRINZ VON BALSORA (Tenor) – OSMIN, sein Diener (Tenor) – MEISTER ÜBERSCHWANG, ein Maler (Bariton) – DER SULTAN VON ÄGYPTEN (Tenor) – EIN KALENDER (Bass) – EIN KARAWANENFÜHRER (Bariton) – REZIA, Favoritin des Sultans (Sopran) – BALKIS, ihre Vertraute (Alt) – AMINA, Sklavin der Rezia (Sopran) – DARDANEA, Sklavin der Rezia (Sopran) – MORAKIN, ein Schwarzer – BANU, ein Sklave (stumme Rollen)

Ballett Tanzstücke aus „Iphigenia in Aulis“ und dem Ballett „Der Prinz von China“

Orchester 2(Picc).2.0.2. – 2.2.0.0. – Pk.Schl – Str

EB 5327 Klavierauszug (dt.) (G. Raphael)

## Goebbels, Heiner (\*1952)

### Eislermaterial (1998)

für Stimme, Ensemble und Tonband

nach Texten von Peter Altenburg, Bertolt Brecht und Hanns Eisler

Dauer 70'

UA München, 1998

Ensemble Stimme – 1.1.1.TSax(BKlar).1. – 1(Tuben.Trp).1(Kornett).1(Euph.Helikon).0. – Schl – 2Klav(Harm.Sampler) – Str: 1.0.1.1.1.(EBass) – Tb

DVfM

Heiner Goebbels, seit Jahrzehnten mit Eislers Musik eng vertraut, gelingt in „Eislermaterial“ eine ganz persönliche Hommage: „Goebbels hat frech drauflos montiert, bricht Songs ab, instrumentiert neu, lässt improvisieren, mischt Sampler-Sphären-Sounds in die Zwischenräume. Das sind keine Bearbeitungen im akademischen Sinn. Vielmehr Ausbeutung im guten Sinn: Goebbels zeigt, was an diesem Eisler für ihn so spannend und immer noch aktuell ist.“

(Reinhard J. Brembeck)

Heiner Goebbels, who has been intimately familiar with Eisler's music for decades now, has produced a very personal homage to the composer with his "Eislermaterial": "Goebbels makes impertinent montages, interrupts songs, creates new instrumentations, demands improvisation, blends ethereal sampler sounds into the interstices. These are not 'academic' arrangements, but an exploitation in a positive sense: Goebbels shows what he finds so exciting and modern in Eisler's music."

(Reinhard J. Brembeck)

Dans son ouvrage « Eislermaterial » Heiner Goebbels, qui est familiarisé depuis des décennies avec la musique d'Eisler, parvient à rendre un hommage très personnel au compositeur: « Goebbels a réalisé des assemblages très hardis, il interrompt des Songs, opte pour de nouvelles instrumentations, laisse libre cours à l'improvisation, mélange dans les intervalles des sonorités célestes de Sampler. Ce ne sont pas des arrangements au sens académique du terme. Il s'agit davantage d'une exploitation, au sens positif du terme: Goebbels montre ce qui dans cet Eisler est pour lui si captivant et encore actuel. »

(Reinhard J. Brembeck)

## Graun, Carl Heinrich (1703/04–1759)

### Cleopatra e Cesare

Dramma per musica in tre atti

Libretto Giovanni Gualberto Bottarelli nach Corneilles „La Mort de Poppée“

Ort und Zeit Ägypten, 2. Jahrhunderthälfte vor Christus

Personen CLEOPATRA, Königin von Ägypten (Sopran) – GIULIO CESARE (Mezzosopran) – CORNELIA, Witwe des Pompeo (Sopran) – TOLOMEO, Cleopatras Bruder (Sopran) – ARSACE, arabischer Fürst, Cesares Rivale (Mezzosopran) – LENTULO, Volkstribun und Cesares Freund (Sopran) – ACHILLA, ägyptischer Fürst, Tolomeos Freund (Bass) – CNÉO POMPEO, SESTO POMPEO, Söhne des Pompeo und der Cornelia (Mezzosoprane)

Chor SATB

Ballett ad libitum

Orchester 2.2.0.2. – 2.0.0.0. – Cemb – Str

In Ägypten befinden sich Cleopatra und Tolomeo im Streit um den Königsthron. Zu dieser Zeit landet Cesare bei der Verfolgungsjagd nach seinem Kriegsgegner Pompeo in der ägyptischen Hafenstadt Alexandria. Tolomeo überreicht ihm als Gastgeschenk Pompeos Kopf, doch Cesare verurteilt den Mord und beleidigt somit Tolomeos Ehre. Als sich Cleopatra und Cesare erstmals begegnen, entbrennen sie in heftiger Liebe zueinander, was Arsace neidvoll beobachtet. Doch auch Lentulo missfällt diese Beziehung, da er den Widerstand des römischen Senats fürchtet. Tolomeo, Arsace und Achilla schließen sich zu einer Verschwörung gegen Cesare zusammen. Während dieser sich um Cornelia kümmert, wittert Lentulo die Gefahr und ruft zu den Waffen. Im Kampf wird Tolomeo gefangengenommen und an Cornelia ausgeliefert. Cleopatra überzeugt Cesare, ihr Gatte zu werden. Um in Rom eine Legitimation für diese Verbindung mit einer „Barbarin“ zu erhalten, rät Lentulo, Cesare solle gegenüber dem römischen Senat behaupten, dass er aus politisch-taktischen Gründen ein Eheversprechen gegeben habe. Mitten in die Hochzeitszeremonie fallen die Ägypter ein, und es beginnt ein Kampf, aus dem die Römer siegreich hervorgehen. Mittlerweile ist Cleopatra Cesares Brief in die Hände gefallen. Sie fühlt sich verraten. Erst mit Unterstützung von Lentulo kann sie von der Wahrheit überzeugt werden, und der Hochzeitsfeier steht nichts mehr im Wege. Grauns „Cleopatra e Cesare“ hat am 7. Dezember 1742 unter Leitung des Komponisten die Berliner Oper „Unter den Linden“ eröffnet. Was vor 250 Jahren unter die Rubrik „Zeitgenössische Musik“ fiel, wurde 1992, zum Vierteltjahrtausend-Jubiläum der Deutschen Staatsoper wieder auf die Bühne gebracht.

While Cleopatra and Tolomeo are fighting over the royal throne of Egypt, Cesare, at war with Pompeo, arrives at the Egyptian port of Alexandria in pursuit of his enemy. Tolomeo presents Cesare with Pompeo's head as a gift, but Cesare denounces the murder, thus insulting Tolomeo's honor. Cleopatra and Cesare fall passionately in love as soon as they lay eyes upon one another – a passion

that does not go unescaped by the jealous Arsace. Lentulo also does not approve of this relationship, since he fears the resistance of the Roman Senate. Tolomeo, Arsace and Achilla form a conspiracy against Cesare. As Cesare turns his attention to Cornelia, Lentulo senses that something is amiss and makes a call to arms. In the battle, Tolomeo is taken captive and presented to Cornelia. Cleopatra, meanwhile, convinces Cesare to marry her. In order to have this union with a "barbarian" legitimated by Rome, Lentulo advises Cesare to tell the Roman Senate that he has only agreed to this marriage for political and tactical reasons. The Egyptians attack during the wedding ceremony, and there ensues a battle from which the Romans emerge as the victors. In the meantime, Cleopatra has been given Cesare's letter and feels betrayed. Only with the aid of Lentulo can she finally be convinced of the truth, after which the wedding ceremony is led to its triumphant conclusion. Graun's "Cleopatra e Cesare" was given its premiere performance under the composer's direction as the inaugural work of Berlin's "Unter den Linden" Opera on 7 December 1742. The work returned to the stage of the Deutsche Staatsoper in 1992, for the 250th anniversary of the historical opera house.

En Egypte Cléopâtre et Tolomée se disputent le trône royal. Au même moment, lancé à la poursuite de son ennemi Pompée, César débarque dans la ville portuaire d'Alexandrie. Tolomée lui fait parvenir, en guise de cadeau de bienvenue, la tête de Pompée, mais César condamne le meurtrier et blesse ainsi l'honneur de Tolomée. Lorsque César et Cléopâtre se rencontrent pour la première fois, ils tombent passionnément amoureux, ce qu'Arsace observe avec un sentiment de jalousie. Mais cette relation déplaît également à Lentulo car il redoute l'opposition du sénat romain. Tolomée, Arsace et Achille s'associent pour monter un complot contre César. Tandis que ce dernier s'occupe de Cornélia, Lentulo flairer le danger et appelle aux armes. Au cours du combat Tolomée est fait prisonnier et livré à Cornélia. Cléopâtre persuade César de l'épouser. Afin d'obtenir de Rome la légitimation de cette union avec une « barbare », Lentulo conseille à César d'affirmer au sénat romain qu'il a fait cette promesse de mariage pour des raisons tactiques et politiques. Les Egyptiens font irruption au beau milieu de la cérémonie de mariage et un combat, dont les romains sortiront vainqueurs, s'engage. Entre-temps la lettre de César est tombée entre les mains de Cléopâtre. Elle se sent trahie. Ce n'est que grâce au soutien de Lentulo que César parvient à convaincre Cléopâtre de ses véritables sentiments; plus rien ne fait alors obstacle à la cérémonie de mariage. L'opéra « Cléopâtre et César » de Graun a été représenté à l'occasion de l'inauguration de l'Opéra de Berlin « Unter den Linden », le 7 décembre 1742, sous la direction du compositeur. Cette œuvre qui, il y a 250 ans, se retrouvait dans la rubrique « musique moderne », fut représentée sur scène en 1992, à l'occasion de la célébration du 250ème anniversaire de l'Opéra National allemand.

## Montezuma

Tragedia per musica in tre atti

Libretto	Giampetro Tagliozucchi nach Friedrich II., König in Preußen
Übersetzung	it. (G. Tagliozucchi)
Ort und Zeit	Mexiko, 1519/20
Personen	MONTEZUMA, Kaiser von Mexico (Sopran) – EUPAFORICE, Königin von Tlascala (Sopran) – TEZEUCO, Offizier der kaiserlichen Krone (Tenor) – PILPATOË, General des Kaisers (Sopran) – ERISSENA, Vertraute der Königin (Sopran) – FERDINANDO CORTÉS, ein spanischer Führer (Sopran) – NARVÈS, ein spanischer Kapitän (Sopran)

Chor SATB

Ballett

Orchester 2.2.0.2. – 2.0.0.0. – Cemb – Str

5708023 (= DDT 1/15) Partitur

Wenn Ihre Opern schlecht sind, so werden Sie beiliegend eine neue finden. Es handelt sich um Montezuma. Ich habe dieses Sujet ausgewählt, und ich muss sagen, dass ich es auch heute noch schätze. Sie empfinden sicher sofort, dass ich mich für Montezuma interessiere, und dass Cortés natürlich ein Tyrann ist, und dass man folglich – sogar in der Musik – schwere Geschütze gegen die Barbarei der christlichen Religion auffahren kann. Aber ich vergesse ganz, dass Sie ja in einem Lande leben, wo die Inquisition herrscht. Ich möchte mich deshalb bei Ihnen entschuldigen und hoffe, Sie bald in einem ‚ketzerischen‘ Land wiederzusehen, wo diese Oper dazu beitragen kann, die Sitten und die politische Moral zu verbessern und den Aberglauben zu zerstören.  
(Friedrich II. im Oktober 1753 an den Grafen Algarotti)

If your operas are of poor quality, then please cast an eye on a new one enclosed herewith. It is about Montezuma. I have chosen the subject and must say that I still admire it to this day. You will certainly sense right away that I find Montezuma appealing and Cortés a tyrant, and that one absolutely must bring on the heavy artillery – even in the music – and aim it at the barbarism of the Christian religion. But I forget that you live in a country under the dominion of the Inquisition. I should thus like to ask you for your forgiveness and express the hope to see you again soon in a ‘heretical’ country, where this opera can help raise the morals and the political mores and contribute to the eradication of superstition.  
(King Frederick II to Count Algarotti in October 1753)

Si vos opéras sont mauvais, vous trouverez ci-joint une nouvelle œuvre. Il s’agit de l’opéra « Montezuma ». J’ai choisi ce sujet et je dois dire que je l’apprécie encore aujourd’hui. Vous vous rendrez tout de suite compte que je m’intéresse à Montezuma et que Cortés est naturellement un tyran, et qu’en conséquence de cela on est en droit de mettre l’artillerie lourde en batterie – même dans la musique – contre la barbarie de la religion catholique. Mais j’oublie complètement, que vous vivez dans un pays dans lequel règne l’inquisition. C’est pourquoi j’aimerais vous demander de m’excuser; j’espère vous revoir bientôt dans un pays d’« hérétiques », où cet opéra peut contribuer à l’amélioration des mœurs et de la morale politique et à la disparition de la superstition.  
(Frédéric II au Comte Algarotti, en octobre 1753)

## Grétry, André Ernest Modeste (1741–1813)

### Les fausses Apparences ou L’Amant jaloux/Der eifersüchtige Liebhaber

Komische Oper in drei Akten

Libretto	T. d’Hèle
Übersetzung	dt. (E. Walch, W. Ebermann)
Ort und Zeit	Cádiz, Mitte des 18. Jahrhunderts
Personen	LOPEZ DE LA PLATA, spanischer Kaufmann (Bass) – LEONORA, seine Tochter (Sopran) – DON ALONSO, ihr Liebhaber (Tenor) – ISABELLA, dessen Schwester (Sopran) – FLORIVAL, französischer Offizier, deren Liebhaber (Tenor) – JACINTA, Dienerin Leonoras (Sopran)
Orchester	2.2.0.2. – 2.0.0.0. – 2Mand – Str
DVfM	



## Händel, Georg Friedrich (1685–1759)

### **Belsazar** HWV 61

Oratorium in zwei Teilen

Libretto Charles Jennens

Übersetzung dt. (E. Schmidt) (englischer Text nur in der Partitur)

Personen BELSAZAR, König der Babylonier (Tenor) – NITOCRIS, seine Mutter (Sopran) – CYRUS, König der Perser (Alt) – GOBRIAS, babylonischer Fürst, Überläufer bei den Persern (Bass) – DANIEL, Prophet, Führer der gefangenen Juden in Babylon (Alt) – EIN BOTE (Bass) – 3 BABYLONISCHE WEISE (2 Tenöre, Bass) – DREI JUDEN (Sopran, Alt, Tenor)

Chor SSATTB (Juden, Perser, Babylonier)

Orchester 0.2.0.1. – 0.2.0.0. – Pk – Cemb.Org – Str – Bc

DVfM

Nitocris, Anhängerin des jüdischen Propheten Daniel, dessen Volk in Babylonien gefangen gehalten wird, befürchtet den Fall Babyloniens. Der Perserkönig Cyrus belagert die Stadt mit seiner Armee. Gobryas flieht in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft aus Babylon und läuft zu den Persern über. Cyrus fasst nun den Plan, durch eine Umleitung des Flusses Euphrat die Stadt unter seine Herrschaft zu bringen. Währenddessen feiert Belsazar ausgelassen das Sesach-Fest. Plötzlich erscheinen Schriftzeichen an der Wand: Menetekel upharsin, worauf dieser ohnmächtig zusammenbricht. Die herbeigerufenen Gelehrten vermögen diese Botschaft nicht zu entschlüsseln, weshalb nach Daniel geschickt wird, der den nahen Untergang des babylonischen Reiches voraussagt. Tatsächlich brechen die Perser in die Stadt ein und töten Belsazar. Cyrus zeigt sich jedoch großmütig und verschont das jüdische Volk. Er bekennt sich ebenfalls zu Jehova und verspricht den Juden den Wiederaufbau ihres Tempels in Jerusalem.

Nitocris, a disciple of the Jewish prophet Daniel, whose people are kept captive in Babylonia, fears the fall of Babylon since the Persian King Cyrus is laying siege to the city with his army. Gobryas flees the city in the hope of finding a better future and defects to the Persians. Cyrus decides to bring the city under his control by redirecting the course of the river Euphrates. Meanwhile, as Belshazzar is wildly celebrating the Passover festival, words appear on the wall: Menetekel upharsin. Upon reading the writing on the wall, Belshazzar falls unconscious to the ground. Since the scholars who are summoned for help are unable to decrypt the message, they call upon Daniel, who has predicted the imminent fall of the Babylonian empire. And indeed, the Persians break into the city and kill Belshazzar. Cyrus proves to be magnanimous, however, and spares the Jewish people. He also professes allegiance to Jehovah and promises the Jews that he will reconstruct their Temple in Jerusalem.

Disciple du prophète juif Daniel, dont le peuple est retenu en captivité en Babylonie, Nitocris redoute la chute de Babylone. Le roi perse Cyrus assiège la ville avec son armée. Espérant connaître un avenir meilleur, Gobryas s'enfuit de Babylone et rejoint le camp perse. Cyrus projette alors de détourner le fleuve « Euphrate » pour prendre le contrôle de la ville. Pendant ce temps, Belsazar fête joyeusement la fête de Sesach. Soudain, des signes graphiques apparaissent sur le mur: « Menetekel upharsin », à la suite de quoi il s'évanouit. Les savants que l'on a fait venir ne parviennent pas à déchiffrer ce message, c'est pourquoi l'on envoie chercher Daniel, qui annonce la proche décadence de l'empire babylonien. En effet, les Perses font irruption dans la ville et tuent Belsazar. Mais Cyrus se montre généreux et épargne le peuple juif. Il reconnaît également Jéhovah et promet aux Juifs de faire reconstruire leur temple à Jérusalem.

**Giustino** HWV 37

Oper in drei Akten

Libretto	Niccolò Beregani und Pietro Pariati
Übersetzung	dt. (E. Schmidt)
Ort und Zeit	Byzanz, in der Antike
Personen	ANASTASIO, Kaiser von Byzanz (Tenor) – ARIANNA, Kaiserin (Sopran) – LEOCASTRO, Schwester des Anastasio (Alt) – AMANZIO, Feldherr des Kaisers (Bass) – GIUSTINO, Bauer (Mezzosopran) – VITALIANO, Tyrann von Kleinasien (Tenor) – POLIDARTE, Offizier des Vitaliano (Bass) – FORTUNA (Sopran) – STIMME AUS DEM BERG (Bass)
Chor	SATB
Orchester	2(ABlfl.BBlfl).3.0.1. – 2.2.0.0. – Str – Bc
DVfM	

Die Bühnenfassung stellt – aus Gründen der sinnfälligen Chronologie – lediglich eine einzige Arie um. Der deutsche Text folgt den vorgegebenen Versformen. Für die poetischen Arientexte wurde selbstverständlich an den originalen sprachlichen Bildern und Metaphern festgehalten. (Eberhard Schmidt)

In the stage version, only one aria has been repositioned for reasons of chronology. The German text follows the given verse patterns. The original images and metaphors have been retained in the adaptation of the poetic aria texts. (Eberhard Schmidt)

La version scénique ne déplace qu'un seul air – en raison d'une chronologie évidente. Le texte allemand suit les strophes existantes. Pour les textes des airs, l'arrangeur s'en tint naturellement aux images de la langue et aux métaphores originales. (Eberhard Schmidt)

**Partenope** HWV 27

Oper in drei Akten. Fassung von 1730

Libretto	Silvio Stampiglia
Übersetzung	dt. (K. Zauft – nur im Klavierauszug)
Ort und Zeit	Neapel, in der Antike
Personen	PARTENOPE, Königin von Neapel (Sopran) – ROSMIRA, Fürstin von Zypern, als Armenier verkleidet (Alt) – EMILIO, Prinz von Kymae (Tenor) – ARSACE, Prinz von Korinth (Mezzosopran) – ARMINDO, Prinz von Rhodos (Alt) – ORMONTE, Hauptmann der Wache (Bass)
Chor	SATB (im Original kein Chor, Coro-Nummern den Solisten zugewiesen)
Orchester	2.2.0.1. – 2.1.0.0. – Theorbe – Str – Bc
DVfM	

## Herchet, Jörg (\*1943)

### ABRAUM (1995/96)

komposition für das musiktheater

Libretto	Jörg Milbradt nach Motiven aus Gerhart Hauptmanns „Und Pippa tanzt“
Ort und Zeit	Ein Dorf in der Lausitz, ein Herbstabend im Jahre 1987
UA	Leipzig, 1997
Personen	STEFAN, ein kunstinteressierter Fremder (Bariton) – EIN CHILENE (Tenor) – ANNA, seine Tochter (Sopran) – DR. REINIGER, Leitungskader (Bariton) – GUSTAV SCHWALM, Betriebsveteran (Bass) – WIRTIN (Alt) – DER ALTE (Tenor) – SEINE VIER TÖCHTER (2 Soprane, Mezzosopran, Alt) – DIE SCHWARZE KÖNIGIN (Alt) – DREI ARBEITER (Sprechrollen) – SANITÄTER, UNFALLOPFER, POLIZISTEN, ARBEITER (stumme Rollen)
Chor	SSAA (Das Bildnis, Sorbinnen)
Orchester	3(Picc.AFl).2(Eh).4(BKlar).3(Kfg). – 5(Tuben).3.3.1. – Schl(7) – Hfe – Akk – Klav.Cel – Str
Bühnenmusik	Bfl.Git
DVfM	

In einer Kneipe diskutieren Wirtin und Arbeiter über das kurz bevorstehende Abräumen des Dorfes, auf dessen Gebiet der Braunkohleabbau fortgesetzt werden soll. Hinzu kommen ein Chilene, der durch eine begehrte Wohnungszuweisung den Unmut der Arbeiter auf sich gezogen hat, der Betriebsveteran Gustav Schwalm sowie Dr. Reiniger auf dem Weg nach Berlin. Schließlich verirrt sich Stefan auf der Suche nach der hölzernen Madonna der Dorfkirche in die Kneipe. Traurig beginnt er auf seiner Flöte zu spielen, deren Klang Anna anlockt. Beide verlieben sich ineinander. Es kommt zu einer Schlägerei, aus der Stefan und Anna mit Hilfe des Alten gerade noch die Flucht gelingt. Der zweite Teil beginnt mit dem Aufräumen nach der Schlägerei. Stefan und Anna kommen hinzu. Gustav kann die Begierde nach Anna nicht mehr im Zaum halten, doch der Alte streckt ihn nieder. Nach einem Verkehrsunfall taumelt Reiniger in die Szene. Dem Fortschrittsglauben verfallen, lässt er die Erde aufreißen, der zunächst die Töchter des Alten in Sorbinnentracht entsteigen. Aus tieferen Schichten steigt die Schwarze Königin und schließlich das Bildnis hervor. Reiniger wird mitsamt den Arbeitern von den Maschinen verschluckt. Stefan, der Anna vergessen hat, erblindet beim Anblick des Bildnisses – der Alte wird zu seinem Wegführer.

Herchets Musiktheater beginnt mit reiner Szenerie und entwickelt sich über Schauspiel, Melodram, opernhafte Elemente und oratorische Bilder schließlich bis zur szenischen Erstarrung und zur reinen Orchestermusik. – Von diesem Schlussteil existiert auch eine eigenständige Konzertfassung.

In a pub, the innkeeper is discussing the imminent clearing of the village with the workers, since the brown-coal mines are to be expanded. They are joined by a Chilean who arouses the workers' anger because he has obtained a coveted housing allocation. The company veteran Gustav Schwalm also strolls in, along with Dr. Reiniger, who is on his way to Berlin. Finally, Stefan also joins the gathering on his search for the village church's wooden statue of the Madonna. He begins to play a sorrowful melody on his flute, which attracts Anna – and they both fall in love. A fight ensues, but the old man helps Stefan and Anna escape. The second part begins with the clearing away following the fight. Stefan and Anna join in. Gustav cannot control his desire for Anna but is knocked down by the old man. Reiniger lurches onto the scene after being involved in a traffic accident. Having succumbed to the belief in progress, he orders the earth to be ripped up. Out of the earth emerge the old man's daughters dressed in Sorb costumes. From further below emerges the Black Queen and the wooden Madonna. Reiniger is swallowed up by the machines along with all the workers. Stefan, who has since forgotten Anna, loses his eyesight upon gazing at the statue, and the old man becomes his guide.

Herchet's point of departure is pure stage setting out of which develops spoken theater, melodrama, operatic elements and oratorical images. Ultimately the action on stage freezes and turns to pure orchestral music. – There is also a separate concert version of the closing section.

Dans un bar, la patronne et un ouvrier discutent de l'imminente évacuation du village, dont la destruction permettra l'extension de la mine de lignite. Un Chilien, qui, depuis qu'on lui a attribué un logement convoité par tous, est en butte à la mauvaise humeur des ouvriers, le vétéran de l'entrepris, Gustav Schwalm et le Dr. Reiniger, en route pour Berlin, se joignent à eux. Enfin, Stefan, qui est à la recherche de la madone en bois de l'église du village, se fourvoie lui aussi dans le bar. Il commence à jouer tristement sur une flûte dont la sonorité attire Anna. Ils tombent amoureux. Une bagarre, dont Stefan et Anna ne parviennent à s'échapper qu'avec l'aide du vieux, se déclenche alors. La seconde partie débute sur la remise en ordre du bar, après la bagarre. Stefan et Anna arrivent à leur tour. Gustav, qui désire Anna, ne parvient plus à se maîtriser, mais le vieux lui fait mordre la poussière. Après un accident de la circulation, Reiniger pénètre dans le bar en chancelant. En proie à un accès de confiance dans le progrès, il fait éventrer la terre dont surgissent tout d'abord les filles du vieux, qui portent le costume des femmes sorabes. Des couches plus profondes remonte la reine noire et, enfin, l'effigie. Reiniger et l'ensemble des ouvriers sont avalés par les machines. Stefan, qui a oublié Anna, devient aveugle à la vue de l'effigie, et le vieux devient son guide.

« ABRAUM » débute dans de décors seuls pour évoluer finalement, en passant par le « Schauspiel », le mélodrame, des éléments d'opéra et des tableaux propres à l'oratorio, vers une immobilité scénique et une musique purement orchestrale. – Il existe une version concertante autonome de cette partie finale.

## Nachtwache (1984–87)

komposition für das musiktheater

Libretto	Nelly Sachs' gleichnamige Erzählung (Alpträum in neun Bildern)
Ort und Zeit	Zeit und Land der Aufführung
UA	Leipzig, Leipziger Opernfestspiele, 1993
Personen	HEINZ (Tenor) – PETER (Bariton) – ROSALIE, Tochter des Schmieds (Alt) – ANILA (Sopran) – DER SCHMIED (Bass) – EIN PORTIER, auch PIKBUBE (Bass) – EINE KRANKENSCHWESTER, auch EINE ALTE (Sopran) – EIN ARZT, auch EIN SCHORNSTEINFEGER (Bariton) – FISCHFRAU (Sopran) – HERZBU- BE, auch EIN BLINDER (Tenor) – EIN KNABE (Knabenstimme) – LEHRERS- FRAU (Mezzosopran) – EIN HENKER (Bass) – 6 STUDENTEN (Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass) – EIN HÄSCHER (Sprechrolle)
Chor	SSATBB (Chor der Gefangenen, Publikum) (große Partie)
Orchester	2(Picc.AFl).2(Eh).3.ASax.2(Kfg). – 3.1.2(KbPos).0. – Schl(5) – Hfe – Klav.Cel – Str
Bühnenmusik	AFl.SSax.Fg.Schl.Hfe.VI
DVFM	

Heinz und Peter, verwundet und auf der Flucht, liegen zwischen Erschossenen in einer Winternacht im Wald. Peter, am Ende seiner Kräfte, klammert sich in Gedanken an seine Geliebte Anila, die er unter den Toten glaubt. Er bittet seinen Freund um Hilfe, der ihn jedoch im Stich lässt. Heinz findet in einem Kuhstall Zuflucht, wo ihn Rosalie pflegt. Der Schmied arbeitet unterdessen an einem Gitter, das alle Fliehenden aufspießen soll. Heinz wird von Alpträumen geplagt. Selbst Rosalie kann ihn mit ihrer Liebe nicht beruhigen. Ein weiteres Bild zeigt eine Art Marionettenspiel, indem ein Häscher – Heinz' Spiegelbild – die Menge beherrscht. Alle denunzieren Heinz als Schuldigen, er erkennt dies endlich an und weiß um das Versäumnis, einem Bedürftigen nicht geholfen zu haben. Schließlich klettert er die Gittertür hinauf und spießt sich an den Zacken auf.

Heinz and Peter, wounded and on the run, find themselves one winter's night lying in a forest strewn with dead and injured people. Peter, near exhaustion, fears that his beloved Anila is among the dead. He asks his friend to help him, but Peter abandons him without further ado. Heinz then finds refuge in a barn, where he is tended to by a young woman named Rosalie. He is so tormented by nightmares that he cannot even find comfort and peace in Rosalie's loving care. Meanwhile, the smith is forging a gate designed to impale the escapees ... Another scene depicts a kind of marionette theater in which an oppressor – Heinz's doppelgänger – holds sway over a crowd. When everyone accuses Heinz of being guilty, he confesses and admits that he did not help someone who needed him. He ultimately climbs the gate, and impales himself on the spikes.

Au cours d'une nuit hivernale, Heinz et Peter, blessés et en fuite, sont étendus dans la forêt, entre des hommes fusillés. Épuisé, Peter s'accroche en pensée à sa bien-aimée Anila, qu'il pense être parmi les morts. Il demande de l'aide à son ami qui, pris de panique, l'abandonne. Heinz trouve refuge dans une étable où Rosalie le soigne. Pendant ce temps, le forgeron travaille à la fabrication d'une grille destinée à empaler les fugitifs. Heinz est tourmenté par des cauchemars. Rosalie elle-même ne parvient pas à le tranquilliser avec son amour. Un autre tableau montre une sorte de pièce mettant en scène des marionnettes, dans laquelle un sbire – le reflet de Heinz – domine la foule. Tous dénoncent la faute de Heinz; celui-ci reconnaît enfin sa culpabilité et sait qu'il a commis un grave manquement en refusant son aide à quelqu'un qui en avait besoin. Finalement il grimpe sur le portail et s'empale sur les pointes.

## Hidalgo, Manuel (\*1956)

### **Bacon 1561–1992** (2000/01)

Tragikomödie in 7 Bildern

Dauer 90'

Libretto Gabriele Adams

UA Schwetzingen, 2001

Personen BACON (Bass) – CONCHA (Sopran) – RODRIGUEZ (Schauspieler) – KOMMANDEUR (Kontratenor) – OFFIZIER 2/3 (2 Tenöre) – INDURA (Schauspieler) – 2 INSULANERINNEN (2 Schauspielerinnen) – SOLDATEN, MATROSEN (Statisten)

Chor SATB (Insulaner und Insulanerinnen)

Besetzung Soli: SMezA – 2(2Picc).2(Eh).2(Es-Klar.BKlar).2(Kfg). – 2.1.1(KbPos).1. – Pk.Schl – Hfe.Git – Akk – Str: 6.6.4.4.3.(mindestens)

Bühnenmusik 2Hn.Trp.Pos – 2Schl – 3Kb

Das Musiktheater zu „Bacon“ gliedert sich in sieben große Abschnitte. Textlose, nicht-szenische Orchesterwerken umgeben 3 szenische Teile. Die Orchesterwerke tragen besondere Titel und fügen sich dramaturgisch in den Handlungsverlauf ein:

Nuut – 2. Bild – Nahezu stilles Auge des Wirbelsturms – 4. Bild – Untrennbar – 6. Bild – La ira pura  
Das Libretto liegt folglich nur den Bildern 2, 4 und 6 zugrunde. Zu diesem szenisch textreichen Komplex tritt eine große Fülle von Bildern und Assoziationen, die sich aus den Orchesterwerken insofern ergeben, als dass diese wiederum eng an Textvorlagen geknüpft sind. „Nuut“ und „La ira pura“ sind z. B. Gedichte des spanischen Schriftstellers Ignacio Llamas. (Manfred Schreier)

The music-theater work „Bacon“ is divided into seven large sections. Un-texted, non-staged orchestral pieces bracket three staged sections. The orchestral works bear specific titles and insert themselves dramaturgically into the course of the action:

Nuut – Scene 2 – The virtually calm eye of the tornado – Scene 4 – Inseparable – Scene 6 – La ira pura

Consequently, only scenes 2, 4 and 6 are based on the libretto. Joining this complex with its abundance of staged text is a wealth of images and associations derived from the orchestral works – inasmuch as they themselves are closely linked with the text sources. “Nuuu” and “La ira pura” are, for example, poems written by the Spanish author Ignacio Llamas. (Manfred Schreier)

L'opéra « Bacon » se divise en sept grandes parties. Des morceaux orchestraux, dépourvus de texte et non scéniques, encadrent 3 tableaux. Les morceaux pour orchestre portent des titres singuliers et s'intègrent, sur le plan de la dramaturgie, dans le cours de l'action:

Nuuu – Tableau 2 – Œil presque immobile du cyclone – Tableau 4 – Inséparable – Tableau 6 – La ira pura

Le livret ne sert donc de support qu'aux tableaux 2, 4 et 6. A ce complexe scénique au texte très dense vient s'ajouter une grande quantité d'images et d'associations nées directement des pièces orchestrales, dans la mesure où celles-ci sont étroitement liées à des modèles littéraires. Ainsi, « Nuut » et « La ira pura » sont des poèmes de l'écrivain espagnol Ignacio Llamas. (Manfred Schreier)

### **Dalí – Der große Masturbator (1998/99)**

Bühnenwerk in 4 Teilen für 6 Vokalsolisten, Chor, Orchester und Ballett

Dauer	60'
Libretto	Manuel Hidalgo und Mathias Kaiser
UA	Saarbrücken, 1999
Personen	DALÍ (Schauspieler; zugleich Alt sowie Kontratenor als gespaltene Stimme hinter der Bühne) – GALA, seine Frau und Muse (Mezzosopran) – DALÍS SEKRETÄR – DALÍS VATER (Schauspieler)
Chor	SATB
Ballett	Insekten, Gala-Doubles, Madonnen, Abendgesellschaft
Besetzung	Soli: SSMez – 3.3.3.3. – 4.2.3.1. – Pk.Schl(3) – Hfe.Flamenco-Git – Cel.Akk – Str: 10.8.6.4.3. – Tb

Das Leben als Bühne, und darauf permanent in Aktion: Sie, Es oder Er: Dalí, der große Masturbator. Die Titelfigur in Manuel Hidalgo's gleichnamigem Stück begegnet in diverser Gestalt. Nie allerdings als traditionelle Opernfigur oder als Abbild realer Biographie. Hidalgo sichtet vielmehr einen Mythos und zeigt dessen Bruchstellen auf. Vätermord, Objektwahl, Vermarktung und Glorifizierung bilden in etwa die vier Stationen, die das karge Libretto vorgibt und denen die Szene bildreich entspricht.(...) Was Manuel Hidalgo ins Theater einbringt, wirkt sinnlich-chaotisch, respektlos und von fesselnden Dogmen befreit. Neben dem punktuellen Zitat versammelt Hidalgo, ein Schüler Lachenmanns, diverse Geräusche, Attitüden, Klänge auch aus dem Umfeld des Musizierens. Was in schnellen Wechseln erklingt, ist stets gestisch beredt und weckt – entgegen dem kompositorischen Selbstbild – eine Reihe von Assoziationen. (Frank Kämpfer)

Life as a stage – and on it, non-stop action: She, It or He: Dalí, der große Masturbator. The title character in Manuel Hidalgo's eponymous work is encountered in various forms - but never as a traditional opera figure or portrayal of a real person. Hidalgo examines a myth and targets its fissures. Patricide, the selecting, marketing and glorification of objects constitute more or less the four stations provided by the slender libretto and which is realized on stage with great visual imagination. (...) What composer Manuel Hidalgo brings to the stage is sensual, chaotic, disrespectful and free of all dogmatism. In addition to selective quotations, Hidalgo, a student of Lachenmann, collects various noises, attitudes and sounds, some of them also from the world of music-making. What we hear in rapid alternation is always eloquent in its gestures, and awakens a series of associations running counter to the compositional self-image. (Frank Kämpfer)

La vie comme scène et sur cette scène une action permanente: il, on ou elle: Dalí, le grand masturbateur. Dans le morceau du même nom de Manuel Hidalgo, le personnage principal vient à notre rencontre sous des formes diverses. Mais jamais sous celle d'un personnage d'opéra traditionnel ou comme reflet d'une biographie réelle. Hidalgo passe plutôt un mythe au crible et met en évidence ses points de rupture. Le parricide, le choix de l'objet, l'exploitation commerciale et la glorification: telles sont à peu près les quatre étapes proposées par le livret, extrêmement dépouillé, et auxquelles la scène correspond d'une manière très imagée (...) Ce que Hidalgo introduit dans le théâtre se révèle sensuel et chaotique, irrespectueux et libéré des dogmes entravants. A côté de la citation ponctuelle, Hidalgo, un élève de Lachenmann, réunit divers bruits, attitudes et sonorités, également empruntés au milieu de la pratique musicale. Les éléments, que l'on entend se succéder rapidement, sont toujours d'une gestique éloquente et font naître – s'opposant à la démarche d'un compositeur faisant son autoportrait – des associations. (Frank Kämpfer)

### **Des Kaisers neues Kleid** (1996)

Musiktheater für Kinder und Erwachsene

Dauer 60'  
 Libretto Hans-Peter Jahn nach dem Märchen von Hans Christian Andersen  
 UA Stuttgart, 1996

Personen und  
 Instrumente DER KAISER (Posaune) – DIE HOFNÄRRIN (SchauspielerIn zugleich Sängerin) – DER PREMIERMINISTER (Schauspieler zugleich Sänger) – 2 WEBER (Violine, Viola)

Chor Höflinge SAATBB (solistisch besetzt)

Erzählt wird das altbekannte Märchen in ideenreicher Umsetzung. Die Hofnarrin hält die Fäden in der Hand und treibt das Geschehen voran, wobei sie auf Zurufe der Kinder reagieren kann. Der Kaiser spricht und singt nicht, sondern artikuliert sich ausschließlich über sein Instrument, die Posaune. Ebenso spinnen Herr und Frau Weber nur als Instrumentalisten die imaginären Kleider.

This is an imaginative new retelling of the well-known fairy tale. In this version, we have a female court jester who holds all the strings in her hand and drives the action forward. While she is allowed to react to the children's interjections, the Emperor neither speaks nor sings but expresses himself solely through his instrument, the trombone. Likewise, Herr and Frau Weber are also instrumentalists who weave only imaginary garments.

Ce vieux conte bien connu est raconté d'une manière très imaginative. La « Folle du roi » tire les ficelles et mène l'action, tout en pouvant réagir aux appels des enfants. L'empereur ne parle pas, ne chante pas non plus et ne s'exprime qu'au moyen de son instrument, le trombone. De la même manière, Monsieur et Madame Weber ne tissent et cousent les vêtements imaginaires que sur leurs instruments.

**Vomitorio** (1990/91)

Musik zum Inszenieren für Darsteller, Chor, Blasorchester, Orchester und Streichorchester

UA Singen, 1991

Chor SSAATTBB

Blasorchester Picc. 1.1.3. BKlar. 3Sax. 1. – 1.2. THn. BarHn. 1.1.

Orchester 2(Picc). 2.2.2. – 2.2.2.0. – Schl(2) – Klav – Str

Streichorchester mit Zusatzinstrumenten

Chor- Blas- und Streichorchester können mit Laien besetzt werden.

Vomitorio bezeichnet den Ort, an den sich die Römer zum Erbrechen zurückzogen. Kein schöner also. Es ist ein Ort, wo Überdruss und Lust am Ekel, Satttheit und Unersättlichkeit zusammenkommen – Qual, Brutalität, Erniedrigung, Unterdrückung, rohe Sexualität mischen sich mit Eitelkeit, mit von Lippenstiften totgeschmierten Mündern, mit der Farce des schönen Auftritts, der die hohle Falschheit dahinter notdürftig zu verbergen sucht. Manuel Hidalgo schreibt hierzu eine ausgesprochen plastisch ansprechende Musik, einzelne Stücke, die den Reichtum an Besetzungsmöglichkeiten (drei Instrumentalgruppen plus Chor) in großen Schritten durchmessen. Da gibt es Pantomimenorchester, bei dem die Klänge trotz großer Aktion gleichsam erstickt werden, verhackstückte Chorsequenzen, einen flirrenden Rhythmusteil, erzeugt von angeschlagenen Flaschen und Metallstücken, dazwischen aber auch emotional Anteil nehmende Passagen, die sich gegen Ende zu einem großen Tableau eines fragmentarischen, radikal in sich gebrochenen Trauermarsch steigern. (Reinhard Schulz)

Vomitorio is a place where the ancient Romans withdrew to vomit. It is not a very pleasant place. It is marked by overindulgence and a delight in disgust, satiety and insatiability. It is a place where torment, brutality, humiliation, oppression and raw sexuality blend with vanity, lipstick-smearing mouths breathing death and decay, and the farce of a one-upmanship that pitifully tries to conceal the emptiness and falseness within. Manuel Hidalgo has supplied this topic with a remarkably graphic music and a number of pieces which cover the whole spectrum of available configurations (three instrumental groups and chorus) in broad strokes. There is a pantomime orchestra in which the sounds are muffled, as it were, in spite of all the action; there are jagged choral sequences, a shimmering rhythm section produced by bottles and pieces of metal being struck. But there are also emotionally gripping passages which build up towards the end to form the grand tableau of a fragmentary funeral march that is radically fractured from within. (Reinhard Schulz)

Vomitorio décrit l'endroit dans lequel les romains se retiraient pour vomir. Donc, un endroit assez laid. Il s'agit d'un lieu où se rencontrent le dégoût et le plaisir de la nausée, la satiété et l'avidité insatiable – la torture, la cruauté, l'humiliation, l'oppression, la sexualité sauvage se mêlent à la vanité, avec des bouches barbouillées de rouge à lèvres, avec le caractère comique d'une belle entrée en scène qui tente, tant bien que mal, de dissimuler l'hypocrisie qui se cache derrière. Manuel Hidalgo écrit pour cela une musique extrêmement plastique et intéressante, des morceaux isolés qui parcourent à grandes enjambées la riche palette des possibles instrumentations (trois groupes instrumentaux plus un chœur). On y trouve un orchestre de pantomime dans lequel, en dépit d'une grande activité, les sonorités sont pour ainsi dire étouffées, étranglées, des séquences de chœur décortiquées à l'extrême, une partie rythmique vacillante, produite au moyen de bouteilles et de morceaux de métal frappés, et, entre-temps, des passages plus engagés sur le plan émotionnel qui, vers la fin, s'amplifient pour donner naissance, en un grand tableau, à une marche funèbre inachevée, qui se rompt radicalement. (Reinhard Schulz)



## Hölszky, Adriana (\*1953)

### Giuseppe e Sylvia (1999/2000)

Oper in 13 Bildern

Libretto	Hans Neuenfels
Ort und Zeit	Insel Ischia, in der Gegenwart
UA	Stuttgart, 2000
Personen	SYLVIA PLATH, Dichterin (Sopran) – GIUSEPPE VERDI, Komponist (Bariton) – ROBERTO, ein junger Fischer (Tenor) – TERESA (Mezzosopran) und ANTONIO (Bass), seine Eltern – FILMREGISSEUR (Tenor) – SCRIPTGIRL (Koloratursopran) – GIUSEPPINA, Verdis Frau, auch SYLVIAS MUTTER (Alt)
Chor	8S8A8T8B und Kinderchor (24 Stimmen), Statisten
Orchester	1.1.1.1. – 1.2.2.1. – Schl.(3) – Hfe.Git – Klav.Cel/Cemb – Str: 2.0.2.2.1.

Die Begegnung zwischen Giuseppe Verdi und Sylvia Plath: ... der große Komponist, der sein Leben vor den Menschen verbarg, der versuchte, alle privaten Details, die an die Öffentlichkeit gelangen könnten, zu beherrschen oder zu vernichten. ... Und die junge Autorin, die lebenslang von ihren Zweifeln und nagenden Selbstvorwürfen Zeugnis ablegte, deren Innenleben sich scheinbar vollkommen in ihren erbarmungslosen Notizen zu spiegeln schien, welche aber nach ihrem Freitod zum großen Teil von ihrem Mann Ted Hughes vernichtet wurden. ... Verdi und Plath begegnen sich nicht im „reinen“ Raum der Imagination, sondern im prallen Leben, sie entwickeln an sich und der Situation Lust und Sinnlichkeit, und mit den sich überstürzenden Ereignissen kommen sie plötzlich doch wieder, werden mächtig und handlungsbestimmend: die Erinnerungen.  
(Juliane Votteler, Staatsoper Stuttgart)

The meeting of Giuseppe Verdi and Sylvia Plath: ... the great composer who hid his life from people, who tried to control or destroy all details of his private life which could seep through to the public... And the young author who struggled throughout her life with doubts and gnawing self-reproaches, whose inner life seemed fully reflected in her pitiless notes which were largely destroyed after her suicide by her husband Ted Hughes... Verdi and Plath meet here not in the "pure" space of the imagination, but in real life; they develop from their beings and their situation, from pleasure and sensuality, and with the events that come fast and furious, memories suddenly return, grow in intensity and determine the action. (Juliane Votteler, Stuttgart State Opera)

La rencontre entre Giuseppe Verdi et Sylvia Plath: ...le grand compositeur, qui fut toujours soucieux de cacher sa vie aux hommes, qui essaya de maîtriser ou détruire tous les détails de sa vie privée qui pouvaient être portés à la connaissance du public. ...Et la jeune femme écrivain, qui, sa vie durant, témoigna de ses doutes et des reproches déchirants qu'elle se faisait, dont la vie intérieure sembla se refléter, apparemment totalement, dans ses notes impitoyables, des notes qui, après son suicide, furent en grande partie détruites par son mari Ted Hughes ...Verdi et Plath ne se rencontrent pas dans le « pur » espace de l'imagination mais dans la vie bien réelle, ils développent en eux, et dans cette situation, un sentiment de désir, de volupté; enfin, avec la précipitation des événements ils reviennent soudain, deviennent puissants et déterminants: les souvenirs.  
(Juliane Votteler, Opéra national de Stuttgart)

► **Der gute Gott von Manhattan** (2002/03)

Musiktheater nach dem Hörspiel von Ingeborg Bachmann

Libretto	Yona Kim
Ort und Zeit	Ort und Zeit, in der Gegenwart
UA	Schwetzingen, 2004
Personen	DER GUTE GOTT (Bariton) – JAN, ein junger Mann aus der alten Welt (Tenor) – JENNIFER, ein junges Mädchen aus der neuen Welt (Sopran) – BILLY und FRANKIE, 2 Eichhörnchen (2 Mezzosopran) – EINE ZIGUENERIN (Alt)
Chor	SSMezATTBarB
Orchester	3(Picc.AFl).3.3(Es-Klar.BKlar.KbKlar).3(Kfg) – 0.3.3.1. – 2Alphn – Schl(3) – 2Git – Cel.Cemb.Cimb.2Akk.Mundharm – Str: 4.4.4.2.1.

Im Mittelpunkt der Handlung stehen Jennifer und Jan, deren Liebe auf rätselhafte Weise vom Schicksal verhindert wird. Zwei Eichhörnchen, Billy und Frankie, durchkreuzen die sich anbahnende Beziehung. Die mit diesen verbündete Titelfigur schließlich, maßt sich an, das Schicksal gewaltsam zu entscheiden: weil die glühende Leidenschaft der beiden Protagonisten gegen die starre Macht der Ordnung widerspricht. Eine wesentliche Rolle spielt schließlich ein grotesk kommentierender Chor. Alles in diesem Werk scheint permanent im Fluss, in Veränderung begriffen. (Jörn Peter Hiekel)

The plot revolves around Jennifer and Jan, whose romance is mysteriously thwarted by fate in the form of two squirrels, Bill and Frankie, who are in league with the title character. The Good God of Manhattan assumes the right to play the role of destiny and forcibly separate the lovers, since their burning passion runs counter to the rigid norms of order established by the powers that be. A major role is played by a chorus that provides grotesque commentaries. It is a work in which everything seems to be in permanent flow and change. (Jörn Peter Hiekel)

Au cour de l'action se trouvent Jennifer et Jan dont l'amour est contrecarré par le destin de façon énigmatique. Deux écureuils, Billy et Frankie, croisent le chemin de cette relation encore balbutiante. Le héros éponyme se fait fort, avec ces deux alliés, de forcer le destin car la passion brûlante des deux protagonistes contredit la rigidité de l'ordre établi. Par ailleurs, un chœur donnant des commentaires grotesques joue un rôle important. Tout dans cette œuvre semble être sans cesse mouvant, comme entraîné dans un courant. (Jörn Peter Hiekel)

▷ **HYBRIS/Niobe II** (2007/08)

Drama für Stimmen

Dauer	40'–45'
UA	Schwetzingen, 2008 (i. V.)
Libretto	Yona Kim, basierend auf Agostina Steffanis Oper „Niobe“ nach Motiven von Ovid, Shakespeare, der Bibel und einer Textcollage der „Landplagen“ von Jakob Michael Reinhold Lenz
Personen	NIOBE, Königin (Sopran) – AMPHIONE, König (Sopran-Countertenor) – CLEARTE, Fürst (Alt-tiefer Countertenor) – CREONTE, Landesfeind (Alt/Mezzo-Countertenor) – NEREA, Amme (Alt-Mezzosopran) – TIRESIAS, Wahrsager (Bass-Bariton)
Chor	8S8A8T8B (32 solistische Stimmen)

## Tragödia (Der unsichtbare Raum) (1996/97)

Ein Werk mit theatralischen Räumen für Bühnenbild, 18 Instrumentalisten, Tonband und Live-Elektronik

Dauer 70'

UA Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1997

Ensemble 1(Picc.AFl.BFl).1.1(Es-Klar.BKlar.KbKlar).0. – 0.1.2.1. – Schl(2) – Akk – Hfe.Git – Klav(Cel).Cemb – 1.0.1.1.1. – Tb

Auch als elektronische Fassung (8-Kanal-Tonband, UA Salzburg, 2002) aufführbar.

Es gibt zwar einen Text (von Thomas Körner), aber der erscheint nicht. Ich kenne ihn zwar, aber ich habe daraus auch nur Strukturen genutzt, Verszahlen gezählt, und daraus die Länge der Abschnitte in den Sektionen bestimmt. Klanglich kommen immer wieder Situationen oder Säulen, die einen Ablauf unterbrechen. Schnittstellen. Vielleicht hat das etwas mit dem Tragischen zu tun, das Körner in antiken Allegorien versammelt. Das Ganze hat 13 Abschnitte, die unterschiedlich lang sind und Subsektionen haben. Es ist wie eine Plastik. Die Materialien haben so die Funktion, die eigentlich die Figuren hätten. (Adriana Hölszky)

Although there is a text here, by Thomas Körner, it does not appear in the work. I am aware of it, but have only derived structures from it, counted the numbers of verse and used them to determine the length of the segments in a section. As to the sound, we repeatedly encounter situations or pillars which interrupt a process. Interfaces. Perhaps this has something to do with the tragic aspect of the text, which Körner has put together from ancient allegories. The work consists of 13 segments of various lengths which are divided into sub-sections. It is like a sculpture. The materials thus fulfill the function which characters would normally have. (Adriana Hölszky)

L'œuvre comprend certes un texte (de Thomas Körner), mais il n'apparaît à aucun moment. Je le connais mais je me suis contentée d'en utiliser quelques structures, de compter les nombres de vers pour déterminer la longueur des différents passages dans les sections. En ce qui concerne la sonorité, on voit continuellement revenir des situations ou des supports qui viennent interrompre le déroulement d'un passage. Des interfaces. Cela a peut-être quelque chose à voir avec les éléments tragiques que Körner réunit dans des allégories antiques. Le tout se compose de 13 sections de différente longueur dotées de sous-sections. L'œuvre ressemble à une sculpture. Les matériaux y jouent ainsi le rôle qu'y joueraient en réalité les personnages. (Adriana Hölszky)

## Die Wände (1993–95)

Musiktheater in drei Akten

Libretto Thomas Körner nach dem Schauspiel „Les Paravents“ von Jean Genet

Ort und Zeit Algerien, kurz vor Ausbruch des Befreiungskrieges 1954, der 1962 zur Unabhängigkeit führte

UA Wien, Wiener Festwochen, 1995

Personen DIE MUTTER (Sopran) – SAID, ihr Sohn (Tenor) – LEILA, seine Frau (Sopran) – KADIDJA, arabisches Klageweib, die „erste Dame“ des Dorfes (Mezzosopran) – OMMOU (Alt) – NEDIMA (Soubrette) – HABIBA (Mezzosopran) – CHIGA (Sopran), arabische Klageweiber – WARDA, eine Art Fürstin der Huren (Alt) – MALIKA, Hure (Soubrette) – SIR HAROLD, französischer Kolonialist (Bariton) – M. BLANKENSEE, französischer Kolonialist (Tenor) – MME. BLANKENSEE (Mezzosopran) – SCHAUSPIELER (Sprechrollen und stumme Rollen)

Außer den Hauptrollen (Mutter, Said, Leila, Ommou, Kadidja, Warda) übernehmen die Sänger mehrere Rollen (auch Sprechrollen).

Chor 9S.9A.9T.9B  
 Orchester Picc.0.0.0.BKlar.KbKlar.0. – 1(Euph ad lib).1.3.0. – Sch(9) – Akk – Klav.  
 Cimb – Kb – Tb (mindestens 9 Lautsprecher, im Raum verteilt)

Die Unzufriedenheit der Araber über die Kolonialmacht wächst, erste Rebellionen flammen auf. Vor diesem Hintergrund spielt das Schicksal der Familie Brennessel: Said und seine Mutter sind so arm, dass er nur die hässlichste Frau des Landes, Leila, heiraten kann, die ihm jedoch bedingungslos ergeben ist. Doch mit der Heirat verschlechtert sich Suids Lage noch mehr: seine Mutter keift und drangsaliert Leila, Said wird von seinen Arbeitskollegen wegen seiner hässlichen Frau verspottet. Er träumt davon, nach Frankreich überzusiedeln, um mehr Geld verdienen zu können. Wegen Diebstahls landet Said im Gefängnis, worauf seine Mutter aus dem Kreis der Klageweiber ausgestoßen wird. Um ihrem Mann im Gefängnis nahe sein zu können, wird Leila zur Diebin. – Parallel unterhalten sich die französischen Kolonialherren Sir Harold und Sir Blankensee angeregt über ihr Gärtnerhobby, ahnungslos, dass sich der Beginn der arabischen Revolution zusammenbraut. – Schließlich mündet das Libretto in ein Spiel auf drei Ebenen: 1. Said und Leila im Gefängnis, 2. Französischer Militäraufmarsch, 3. Madame Blankensee beendet ihre langweilige Ehe durch einen gezielten Schuss. Die Revolution fordert auf beiden Seiten erhebliche Opfer. Diese finden sich im Totenreich wieder und fragen sich: „Warum das ganze Theater?“ Said wird schließlich von seinen Landsleuten erschossen. Sein Wunsch, nach Frankreich auszuwandern, hatte ihn unter seinesgleichen zum Verräter gemacht.

The Arabs are becoming increasingly restless under colonial rule and the first rebellions have been recorded. This is the background against which the fate of the Brennessel (“Nettle”) family is played out. Said and his mother are so poor that Said is only able to marry the least attractive woman in the region, Leila, who turns out to be unconditionally devoted to him. Said’s situation actually worsens because of his marriage, since his mother squabbles and picks on Leila, and Said is ridiculed by his colleagues for having such an ugly wife. Said dreams of moving to France to earn more money. Accused of a theft, however, Said is sent to jail and his mother is excluded from the group of professional mourners. Leila, meanwhile, deliberately becomes a thief in order to be close to her husband in jail. – Running parallel to these events is the story of the French colonial officials Sir Harold and Sir Blankensee, who are animatedly discussing their hobby, gardening, unaware that the Arabs have begun to rebel. Finally, the libretto calls for the action to take place on three levels: the first shows Said and Leila in jail. The second depicts a French military parade. The third presents Madame Blankensee who ends her boring marriage with a well-aimed gunshot. The revolution claims many victims on both sides. They all come together in the netherworld, where they ask one another: “Why all the fuss?” Said is ultimately shot by his fellow Arabs, since his desire to emigrate to France had made him become a traitor in their eyes.

Les Arabes sont de plus en plus mécontents de la puissance coloniale et les premières rébellions ont lieu. C’est sur cette toile de fond que se joue le destin de la famille Brennessel; Said et sa mère sont si pauvres qu’il n’a pas d’autre choix possible que celui d’épouser la femme la plus laide du pays, Leila, qui lui est pourtant dévouée corps et âme. Mais, avec ce mariage, la situation de Said ne fait qu’empirer; sa mère gronde et tourmente Leila, Said est l’objet des railleries de ses collègues de travail, qui se moquent de la laideur de sa femme. Il rêve d’émigrer en France afin de gagner davantage d’argent. Said se retrouve emprisonné pour vol, ce qui vaut à sa mère d’être exclue du groupe des pleureuses. Afin de pouvoir être près de son mari emprisonné, Leila commet un vol. – Au même moment, des colons français, Sir Harold et Sir Blankensee, s’entretiennent avec animation de leur hobby, le jardinage, sans se douter un seul instant que se trame le début de la révolution arabe. Finalement le livret aboutit à un jeu sur trois niveaux: 1. Saïd et Leila en prison, 2. Déploiement de troupes françaises, 3. Madame Blankensee met fin à son ennuyeux mariage en se suicidant d’un coup de pistolet. La révolte fait un grand nombre de victimes dans les deux camps. Ceux-ci se retrouvent au royaume des morts et se demandent: « A quoi tout ce théâtre a-t’il bien pu servir? » Saïd est finalement abattu par ses compatriotes. Son désir d’aller vivre en France en avait fait un traître aux yeux des siens.

## Keiser, Reinhard (1674–1739)

### Der hochmütige, gestürzte und wieder erhabene Croesus

Dramma musicale in drei Akten, hrsg. von Max Schneider

Libretto Lucas von Bostel nach N. Minatos Opernlibretto „Creso“  
Ort Lydien

Personen CROESUS, König in Lydien (Bariton) – CYRUS, König in Persien (Bass) –  
ELMIRA, Prinzessin aus Meden (Sopran) – ATIS, Sohn des Croesus (Tenor)  
– ORSANES, lydischer Fürst (Bass) – ELIATES, lydischer Fürst (Tenor) –  
CLERIDA, lydische Prinzessin (Mezzosopran) – SOLON, griechischer Weiser  
(Bariton) – HALIMACUS, Hofmeister des Atis (Mezzosopran/Tenor) –  
TRIGESTA, Dienerin der Elmira (Alt) – ELCIUS, Diener des Acis (Tenor) –  
PERSISCHER HAUPTMANN (Bariton) – NERILLUS, Page des Atis (Sopran) –  
EIN BAUER (Tenor) – EINE BÄUERIN (Sopran)

Chor SATB

Ballett Tanz der persischen Soldaten, Tanz der Bauern und Bauernkinder

Orchester Zuffolo (ad lib Picc oder Bfl). 1.2.0.2. – 3Clarini – Pk – Cemb – Str

Croesus machte zeitlebens wegen seines Reichtums und seiner Freigebigkeit von sich reden. Er missachtete allerdings Solons Weissagung, dass sich niemand vor seinem Tod glücklich preisen dürfe. Tatsächlich verliert er eine kriegerische Auseinandersetzung mit Cyrus und wird zum Tode verurteilt. Noch rechtzeitig erfährt Cyrus von der Weissagung und begnadigt Croesus im Hinblick auf sein eigenes Glück. Innerhalb dieser Rahmenhandlung steht die Liebe des stummen Prinzen Atis zu Elmira. Wirkungsvolle Episoden wie des Prinzen Wiederfindung seiner (Tenor-)Stimme im Kampf um den Vater, Intrigen, Liebeleien, Balletteinlagen usw. lassen den erfahrenen Theaterkomponisten erkennen.

Throughout his life, Croesus's wealth and munificence were constant topics of conversation among people. Unfortunately, he did not heed Solon's prophecy about what can happen to someone who boasts too much about how happy he is. Croesus loses a battle against Cyrus and is condemned to death. Cyrus hears of the prophecy in time, however, and grants Croesus a pardon in view of his own happiness. Alongside this main storyline unfolds the romance between Elmira and the silent Prince Atis. Keiser reveals his experience in the field of opera in forceful episodes such as when the prince finds his (tenor) voice again in a battle against his father, as well as in intrigues, amorous dalliances, ballets, etc.

Crésus fit parler de lui sa vie durant à cause de ses grandes richesses et de sa générosité. Il refusa cependant de tenir compte de la prédiction de Solon, selon laquelle personne n'avait le droit, avant de mourir, de s'estimer heureux. En effet, il perd une bataille qui l'oppose à Cyrus et est condamné à mort. Cyrus entend parler à temps de la prédiction et accorde la grâce à Crésus, pour son propre bonheur. Au sein de cette intrigue, qui sert de cadre à l'action, figure l'amour que le prince Atis, qui est muet, éprouve pour Elmira. Des épisodes très dramatiques, tels que celui dans lequel le prince retrouve sa voix (de ténor) dans le combat qu'il livre pour son père, des intrigues, des aventures galantes, des ballets servant d'entractes etc ... permettent de déceler dans le compositeur l'homme de théâtre expérimenté.

## Masaniello oder Die neapolitanische Fischerempörung

Oper in drei Akten in einer deutschen Bühnenfassung von Johanna Rudolph und einer musikalischen Einrichtung von Horst Richter

Libretto Barthold Feind

Ort und Zeit Neapel, 1647

Personen DON CARLOS, Herzog von Arcos, Vizekönig von Neapel (Bariton) – DON VELASCO, spanischer General (Tenor) – DON ANTONIO, spanischer Marquis (Bariton) – DON PETRO, spanischer Marquis, Vetter des Don Velasco (Tenor) – MARIANE, Marquise (Sopran) – ALOYSIA, Gemahlin des Don Velasco (Sopran) – MASANIELLO, neapolitanischer Fischer, Haupt der Empörer (Bass) – PERRONE, Bandenanführer (Bass) – SEBASTIAN, Diener Don Velascos (Tenor) – FRUCHTKRÄMER (Tenor) – FRAU AUS DEM VOLK (Alt)

Chor SATB

Orchester 3.3.0.0. – 0.3.0.0. – Str – Bc

DVfM

Barthold Feind erzählt zwei parallel verlaufende Handlungsstränge: zunächst den Volksaufstand von 1647, in dem sich die Neapolitaner gegen die Ausbeutung durch die Obrigkeit zunächst erfolgreich auflehnen. Geführt werden sie von Masaniello, der taktisch und militärisch klug agiert und dadurch Don Carlos zum Einlenken zwingt. Letztlich scheitert der Aufstand an Masaniello selbst, den die Rolle des Volkshelden überfordert in den Wahnsinn treibt. Die Schärgen des Vizekönigs töten ihn im Schlaf. – Zweiter Schauplatz ist der Hofstaat, in dem sich das doppelt verwobene Spiel um Liebe und Intrige, um Gunst und Betrug ereignet. Beide Handlungsstränge bleiben bis auf wenige Berührungspunkte wie Kampf oder Gefangennahme unberührt voneinander. Die Aristokraten nehmen kaum Notiz vom Volk, und die gesellschaftlichen Strukturen bleiben letztlich unverändert.

Barthold Feind relates two parallel strands of action. First there is the revolutionary insurrection of 1647, when the Neapolitans rebel – successfully, at first – against their exploitation by the authorities. They are led by Masaniello, who acts with tactical and military astuteness, forcing Don Carlos to intervene. In the end, however, the revolution fails because of Masaniello himself, who is overwhelmed by his role as popular hero and is driven to madness. The viceroy's henchmen kill him in his sleep. – The second strand of the action takes place at court, where two interwoven stories tell of love and intrigue, favors and betrayal. Both storylines are independent of each other save for a few points of intersection such as battles or the taking of prisoners. The aristocrats take hardly any notice of the people and the social structures ultimately remain unchanged.

Barthold Feind présente deux intrigues qui se déroulent parallèlement. Il décrit tout d'abord le soulèvement populaire de 1647, durant lequel les Napolitains se révoltent en premier lieu, avec succès, contre l'exploitation à laquelle les soumettent les autorités. Ils sont conduits par Masaniello, qui agit avec intelligence, tant sur le plan tactique que militaire, ce qui lui permet de contraindre Don Carlos à faire machine arrière. Finalement, la révolte avorte à cause de Masaniello lui-même, que le rôle de héros du peuple surmène et conduit à la folie. Les hommes du vice-roi le tuent pendant son sommeil. – La seconde scène dans lequel se poursuit l'action est la maison du roi, où nous assistons à un jeu dans lequel l'amour et l'intrigue, la bienveillance et la tromperie s'entremêlent étroitement. À l'exception de quelques points de contact, tels que le combat ou la capture, les deux fils de l'action ne se rencontrent jamais. Les aristocrates ne font presque jamais attention au peuple, et les structures sociales restent finalement inchangées.

## Lachenmann, Helmut (\*1935)

### Das Mädchen mit den Schwefelhölzern (1990–96/2001)

Musik mit Bildern

Libretto	Helmut Lachenmann nach dem gleichnamigen Märchen von Hans Christian Andersen und Texten von Leonardo da Vinci und Gudrun Ensslin
Ort und Zeit UA	In einer kalten Winternacht am Silvesterabend auf der Straße Hamburg, 1997; Neufassung Stuttgart 2002
Besetzung	2S – Shô – 4(4Picc.2Afl.Bfl).4.4(2BKlar).4(3Kfg). – 8.4.4.2. – 2Pk.2Xylo- rimba.2Vibr.Schl(5) – 2Hfe.2EGit – 2Klav.Cel.EOrg – Str: Soli: 2.2.2.2.0. – Tutti: 10.10.8(4 im Saal).6.4. – Tb
Chor	SATB (4fach unterteilt)

Achim Freyer, der Regisseur der Uraufführung, fragte mich: „Soll denn das Publikum mit diesem Werk ‘ergriffen’ werden?“ Meine Antwort damals war ganz spontan: „Was denn sonst! Gibt’s überhaupt ein Kunstwerk, welches nicht ergreifen möchte – wenn nicht ‘das Publikum’, so doch den Einzelnen –, und von dem der Erlebende nicht ergriffen werden will? Und darüber hinaus: nur als seinerseits Ergriffener sollte ein Komponist, Maler, Dichter sich ‘ans Werk’ machen.“  
Zugleich merkte ich, dass diese Antwort unbefriedigend war. Sie ließ die Provokation außer Betracht, mit der meine Musik, in der Tradition Schönberg-Webern-Nono stehend, ein wie auch immer aufgeschlossenes Publikum – gewiss nicht als einzige – oft ebenso irritiert wie ergriffen hatte.  
Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern, dessen Geschichte so ergreifend ist, wollte niemanden ergreifen. Es war selbst ergriffen, von Kälte, Angst, perspektivlosem Heimweh, Verlassenheit – und es hat die Streichhölzer ergriffen, sie an der kalten Mauer gerieben, einsam gehandelt, das Verbot übertreten, die Ware verschwendet – gezündelt, auf der Suche nach Wärme. Und mitten in der rührend-festlichen Weihnachts- und Jahreswechsel-Euphorie (oder noch suspekter: Besinnlichkeit) erlebt es im Blick auf die flackerig erleuchtete Hausmauer „alles, was das Herz begehrt“: ein Glück, welches alle seine standardisierten Reduktionen für den Alltags-Gebrauch zugleich einlöst und sprengt, gar transzendiert: statt Besinnlichkeit radikale Sinnlichkeit, „wahn-sinnig – kriminell – selbstmörderisch“ – um den eingearbeiteten Brief von Gudrun Ensslin zu zitieren – in einer Umgebung, die erstmal wieder lernen müsste, die Sinne menschlich zu gebrauchen.  
(Helmut Lachenmann)

Achim Freyer, the stage director of the first production of this work, asked me: “Is the audience supposed to be ‘moved’ by the work?” My answer was very spontaneous: “Of course!”, I said, “Is there any work of art that does not want to move – if not the ‘audience’, then at least an individual – and by which a spectator does not want to be moved? Furthermore: composers, painters or writers should only sit down to work after they have been moved themselves.” At the same time, however, I realized that this answer was unsatisfactory. It omitted the element of provocation through which my music, which takes its place in the Schönberg-Webern-Nono tradition, has perplexed audiences as often as it has moved them, no matter how open-minded they have been – although it is far from being the only music to do so.

While the story of the little matchstick girl is very moving, she was not interested in moving anyone. She herself was moved – by cold, fear, abandonment, a hopeless longing for home – to take her matches and rub them against the cold wall. She acted alone, against her orders, and wasted the goods, burning them in search of warmth. In the midst of the moving, festive (or, even more dubious: contemplative) spirit of Christmas and New Year’s, she gazes at the flickering light against the wall and sees ‘everything that her heart desires.’ She finds a happiness which both satisfies and shatters, even transcends, all her standardized reductions of happiness for everyday purposes: instead of introspection, there is a radical sensuality, ‘insane – criminal – suicidal’ – to quote Gudrun Ensslin’s letter, which is interwoven into the story – among people who must first relearn how to use their senses in a human(e) way. (Helmut Lachenmann)

Achim Freyer, le metteur en scène pour sa création, me demanda: « Le public doit-il être 'ému' par cette œuvre? » Ma réponse fut à l'époque totalement spontanée: « Comment en serait-il autrement? Existe-t'il une seule œuvre dont la vocation ne serait pas d'émouvoir – sinon le 'public' du moins l'individu –, et par laquelle le spectateur ne souhaiterait pas être ému? Et de plus: un compositeur, un peintre, un poète ne devrait se mettre à l'ouvrage que s'il est lui-même touché par son sujet. » Je remarquais en même temps que cette réponse n'était pas satisfaisante. Elle laissait de côté la notion de provocation, cette provocation avec laquelle – se situant dans la tradition Schönberg-Webern-Nono – ma musique avait aussi souvent irrité qu'ému – et elle n'était certainement pas la seule dans ce cas – un public quoi qu'il en soit toujours ouvert.

La petite marchande d'allumettes, dont l'histoire est si touchante, ne souhaitait émouvoir personne. Elle était elle-même saisie par le froid, la peur, un mal du pays qui la laisse désespérée, l'abandon – et elle a saisi les allumettes, les a frottées contre le mur froid, a agi seule, a transgressé l'interdiction, gaspillé la marchandise – allumé les allumettes, à la recherche de chaleur. Et au beau milieu de l'euphorie (ou encore plus suspect: du recueillement), d'une solennité touchante, de Noël et du changement d'année, elle vit, en regardant le reflet vacillant sur le mur illuminé de la maison « tout ce que le cœur peut désirer »: un bonheur qui rachète et fait en même temps éclater, voire même transcende, toutes ses formes réduites et standardisées auxquelles on recourt dans la vie quotidienne: à la place de la méditation une sensualité radicale, « folle – criminelle – suicidaire » – pour citer la lettre de Gudrun Ensslin travaillée dans l'œuvre – dans un monde qui dut pour la première fois apprendre à faire un usage humain de ses sens. (Helmut Lachenmann)

## Laporte, André (\*1931)

### Das Schloss (1984/85)

Oper in drei Akten

Libretto	André Laporte nach Franz Kafkas Roman „Das Schloss“ in der Dramatisierung von M. Brod
Ort	Brückenhof, Herrenhof und Umgebung, Bäuerliches Zimmer des Gemeindevorstehers, Hütte der Familie Barnabas, Bürgels Zimmer, Friedhof im Frühling
UA	Brüssel, 1986
Personen	K., ein Ortsfremder (Bassbariton) – DER GEMEINDEVORSTEHER (Bass) – MIZZI, seine Frau (Alt) – BARNABAS, Bote (Bariton) – BÜRCEL, Untersekretär und Brückenhofwirt (Tenor) – ARTHUR, Gehilfe von K. (Tenor) – JEREMIAS, anderer Gehilfe (Tenor) – DER LEHRER (Tenor) – DER HERRENHOFWIRT (Bass) – SCHWARZER (Tenor) – DER BRÜCKENHOFWIRT (Tenor) – FRIEDA, Schankmädchen (Sopran) – GARDENA (Kontraalt) – OLGA (Sopran) – AMALIA (Mezzosopran) – VIER BAUERN (2 Tenöre, 2 Bässe)
Chor	SATB, zwölfstimmiger Männerchor (Schlossdiener), elfstimmiger Frauen- oder Kinderchor
Orchester	4(2Picc.AFI).4(Eh).4(BKlar).3Kfg. – 4.4.3.1. – Pk.Schl(3) – Hfe – Cel.Klav – Str: 14.12.10.8.6.(Minimum)



## Lortzing, Albert (1801–1851)

Zwischen Lortzing und Breitkopf & Härtel gab es einen regen Austausch: 32 Briefe schrieb Lortzing zwischen 1839 und 1851 an den Verlag und hier namentlich an Raymund Härtel. 1833 war Lortzing als Schauspieler und Tenorbuffo an das „Alte Theater“ nach Leipzig gekommen, wo er schon bald große Opernerfolge mit „Zar und Zimmermann“ (1837) und „Der Wildschütz“ (1842) feiern konnte. 1844 übernahm er kurzzeitig die Stelle von Friedrich Ringelhardt als Theaterkapellmeister in Leipzig. Als der Komponist 1845 nach der Premiere seiner „Undine“ in Magdeburg nach Leipzig zurückkehrte, fand er sich von seinem Posten entlassen.

Between 1839 and 1851, Lortzing wrote 32 letters to Breitkopf & Härtel and, in particular, to Raymund Härtel. Lortzing had joined Leipzig's "Altes Theater" in 1833 as an actor and buffo tenor. He was soon celebrating spectacular operatic triumphs with his "Zar und Zimmermann" (1837) and "Der Wildschütz" (1842). In 1844 he briefly assumed the post of Friedrich Ringelhardt as theater conductor in Leipzig. But when he returned to Leipzig after the premiere of his "Undine" in Magdeburg in 1845, he found that he had been ousted from his post.

Il y eut entre Lortzing et l'éditeur Breitkopf & Härtel une intense correspondance: entre 1839 et 1851, Lortzing adressa 32 lettres à la maison d'édition et notamment à Raymund Härtel. En 1833 Lortzing était venu à Leipzig où il avait été engagé, en tant qu'acteur et ténor-bouffe, au « Alte Theater », où il connut très vite de grands succès dans le domaine de l'opéra avec les œuvres « Zar und Zimmermann » (1837) et « Der Wildschütz » (1842). En 1844 il reprit, pour une brève période, le poste de maître de chapelle du théâtre de Leipzig, occupé jusqu'alors par Friedrich Ringelhardt. Lorsque le compositeur revint à Leipzig en 1845, après la première de son œuvre « Undine » à Magdebourg, il se vit remercier.

### Undine

Romantische Zauberoper in vier Aufzügen

Libretto	Albert Lortzing nach F. de la Motte-Fouqués gleichnamiger Märchen-novelle
Ort und Zeit	Fischerdorf, Schloss des Herzogs, in der Nähe und auf Burg Ringstetten am Rhein, um 1450
Personen	BERTALDA, Tochter Herzog Heinrichs von Schwaben (Sopran) – RITTER HUGO VON RINGSTETTEN (Tenor) – KÜHLEBORN, ein mächtiger Wasserfürst (Bariton) – TOBIAS, ein armer alter Fischer (Bass) – MARTHE, seine Frau (Alt) – UNDINE, ihre Pfliegerochter (Sopran) – VEIT, Schildknappe des Ritters Hugo (Tenor) – HANS, Kellermeister (Bass) – PATER HEILMANN (Bass)
Chor	SATTBB
Ballett	Festballett, Hochzeits-Menuett
Orchester	2(Picc).2.2.2. – 4.2.3.1. – Pk.Schl – Str
Bühnenmusik	2.2.2.2. – 4.0.0.0. – Pk.Glocken in A und D

## Der Waffenschmied

Komische Oper in drei Akten

Libretto	Albert Lortzing
Ort und Zeit	Worms, 16. Jahrhundert
Personen	HANS STADINGER, Waffenschmied (Bass) – MARIE, seine Tochter (Sopran) – GRAF VON LIEBENAU (Bariton) – GEORG, sein Knappe (Tenor) – ADELHOF AUS SCHWABEN (Bass) – IRMENTRAUT, Maries Erzieherin (Alt) – BRENNER, Gastwirt (Tenor) – EIN SCHMIEDEGESELLE (Bass)
Chor	SATTBB
Orchester	2(Picc).2.2.2. – 4.2.3.0. – Pk.Schl(2) – Str

## Der Wildschütz oder Die Stimme der Natur

Komische Oper in drei Akten

Libretto	Albert Lortzing nach einem Lustspiel A. v. Kotzebues
Ort und Zeit	In einem Dorf des Grafen, im gräflichen Schloss, Sommer 1803
Personen	GRAF VON EBERBACH (Bariton) – DIE GRÄFIN (Alt) – BARON KRONTHAL (Tenor) – BARONIN FREIMANN (Sopran) – NANETTE, ihr Kammermädchen (Mezzosopran) – BACULUS, Schulmeister (Bass) – GRETCHEN, seine Braut (Sopran) – PANKRATIUS, Haushofmeister (Bass)
Chor	SSAATTBB
Ballett	Bäuerliche Contredances
Orchester	2(Picc).2.2.2. – 4.2.3.0. – Pk.Schl – Str

## Zar und Zimmermann oder Die beiden Peter

Komische Oper in drei Akten

Libretto	Albert Lortzing
Ort und Zeit	Saardam in Holland, 1698
Personen	ZAR PETER I. (Bariton) – PETER IWANOW, Zimmergeselle (Tenor) – VAN BETT, Bürgermeister (Bass) – MARIE, seine Nichte (Sopran) – ADMIRAL LEFORT, Gesandter (Bass) – LORD SYNDHAM, Gesandter (Bass) – MARQUIS VON CHATEAUNEUF, Gesandter (Tenor) – WITWE BROWN (Alt) – EIN OFFIZIER (Sprechrolle) – EIN RATSDIENER (Sprechrolle)
Chor	SATTBB
Ballett	Holzschuhtanz
Orchester	2(Picc).2.2.2. – 4.2.3.0. – Pk.Schl(2) – Str
Bühnenmusik	Picc.Klar.2Fg.2Hn
EB 316	Klavierauszug (G. F. Kogel)

## Matthus, Siegfried (\*1934)

### Alptraum einer Ballerina (1973)

Ballettszene für zwei Tänzer

Dauer 15'  
 Libretto Bernd Sikora  
 UA Berlin, 1973

Der Orchesterpart wird vom Band wiedergegeben. Tonband mietweise erhältlich.

DVfM

### Farinelli oder Die Macht des Gesanges (1996/97)

Oper in drei Akten

Libretto Siegfried Matthus unter Verwendung einer Textvorlage von Walter Jens  
 Ort und Zeit Gemach des Königs Philipp V. von Spanien, Mitte des 18. Jahrhunderts  
 UA Karlsruhe, Händel-Festspiele, 1998

Personen FARINELLI (Countertenor/Alt) – KÖNIG PHILIPP V. VON SPANIEN (Bariton) –  
 NICOLA PORPORA (Bariton) – LEIBARZT DES KÖNIGS, auch BARBIER  
 (Tenor) – BEICHTVATER DES KÖNIGS, auch IMPRESARIO und PRIESTER  
 (Bass) – MARIA (Bellino), später ANNA MARIA STRADA (Sopran) – GEORG  
 FRIEDRICH HÄNDEL (Bariton) – JENNY, JIM, JOHN, englische Operntruppe  
 (Sopran, Tenor, Bariton) – DER JUNGE CARLO BROSCHI (Knabensopran)

Chor SATB und Knabenchor (SA)  
 Orchester 2(Picc.AFl).2(Eh).2(BKlar).1. – 0.1.1.0. – Schl(2) – Hfe.EBassgit –  
 Cemb.Cel.Synth – Str: 5.4.3.2.1.

Bühnenmusik Kochtöpfe, Deckel, Pfannen, Violinen, Trompeten

DVfM

„Die dramaturgische Konstellation des Stoffes zwang mich, vielfältige formale und stilistische Mittel einzusetzen. Aus den vorhandenen Farinelli-Arien habe ich Melodie-Segmente verwendet, weiterhin barocke Gesangs- und Formelemente sowie singspiel- und musicalartige Modelle eingesetzt, bis hin zu einem Rap-Gesang über einen Techno-Rhythmus. Im musikalischen Zentrum der Oper stehen der Gesang und die menschliche Stimme. ‚Farinelli‘ ist eine Belcanto-Oper.“ (Siegfried Matthus)  
 Carlo Broschi, bekannt als Farinelli, war der Star unter den Kastratentönen des 18. Jahrhunderts. Händels Gegner engagierten ihn nach London, um mit ihm aufzutrupfen. Matthus zeigt uns Farinelli am spanischen Hof. Im Rückblick erleben wir mit dem von krankhafter Schwermut gezeichneten König Philipp V. Lebensabschnitte des Sängers. Im Mittelpunkt steht ein Künstler, welcher sich abseits der Norm und damit in einem faszinierenden Spannungsverhältnis von Kunst und Künstlichkeit bewegte.

“The dramaturgical constellation of the subject forced me to use multifaceted and stylistic means. I have used melodic segments from the extant Farinelli arias, as well as other Baroque vocal and formal elements, models inspired by the Singspiel and the musical, and even a rap piece over a techno rhythm. The musical center of the opera consists of song and the human voice. ‚Farinelli‘ is a bel canto opera.” (Siegfried Matthus)

Carlo Broschi, known as Farinelli, was the brightest star among the castrato tenors of the 18th century. Händel's enemies brought him to London so that he could outshine Handel's singers. Here, Matthus depicts Farinelli at the Spanish court, ruled by the pathologically melancholy King Philip V. In a review of his life, we relive stages in the career of the singer, who lived outside of the norm and found his home in the fascinating twilight world between art and artificiality.

« La constellation dramaturgique du sujet m'obligea à mettre en œuvre de multiples moyens formels et stylistiques. J'ai utilisé des fragments mélodiques des airs de Farinelli existants, mis en œuvre en outre des éléments des chants et des formes de l'époque baroque ainsi que des modèles appartenant aux domaines du Singspiel et de la comédie musicale, jusqu'au rap, en passant par un rythme de techno. Sur le plan musical, le chant et la voix humaine se situent au cœur de cet opéra. 'Farinelli' est un opéra de Bel-canto. » (Siegfried Matthus)

Au 18ème siècle, Carlo Broschi, connu sous le nom de Farinelli, fut une véritable star parmi les castrats. Le rival de Händel l'engagea et le fit venir à Londres pour triompher de ce dernier. Matthus nous montre Farinelli à la cour d'Espagne. Au fil d'une rétrospective nous revivons, avec le roi Philipp V, marqué par une mélancolie malade, des périodes de la vie du chanteur, qui évoluait en dehors de la norme et voyait donc s'affronter en lui, en une lutte fascinante, le monde de l'art et celui où tout n'est qu'artifice.

## Graf Mirabeau (1986–88)

Oper in zwei Akten

Libretto	Siegfried Matthus nach Briefen und anderen historischen Dokumenten
Ort und Zeit	Großer Ständesaal in Versailles, Platz vor der Bastille, vor dem Schloss in Versailles, verschiedene Wohnungen Mirabeaus, im Pantheon, auf einem Friedhof in Paris, vom 5. Mai 1789 bis drei Jahre nach Mirabeaus Tod
UA	Berlin/Karlsruhe/Essen, 1989
Personen	HONORÉ-GABRIEL DE RIQUETI, Graf von Mirabeau (Bariton) – SOPHIE DE MONNIER (Sopran) – HENRIETTE AMÉLIE DE NEHRA (Mezzosopran), EVELINE LE JAY (Alt), Mlle MORICHELLI (Sopran), seine Geliebten – MARIE ANTOINETTE (Sopran) – LUDWIG XVI. (Tenor) – VICTOR RIQUETI, MARQUIS DE MIRABEAU und NAPOLEON I. (Bass) – GRAF DE LA MARCK (Bass) – DE BREZÉ, Zeremonienmeister (Tenor) – ETIENNE DE COMPS, Mirabeaus Sekretär (Bariton) – LOUISON CHABRY, eine junge Pariserin (Sopran) – DREI ZEITUNGSJUNGEN (Sopran, Mezzosopran, Alt) – JEAN-SILVAIN BAILLY (Bariton), JOSEPH BARNAVE (Bariton), MARQUIS DE LAFAYETTE (Bass), MAXIMILIEN ROBESPIERRE (Tenor), Deputierte der Nationalversammlung
Chor	SSAATTBB (Das Volk von Paris und Versailles, Deputierte)
Ballett	Mlle Heilsberg, Mlle Coulon (Tänzerinnen)
Orchester	3(Picc.AFl).2(Eh).2.BKlar.2.Kfg. – 4.3.3.1. – Pk.Schl(3) – Hfe.EBassgit – Klav.Cel – Str
Bühnenmusik	Cemb(Klav).Org(Harm)
DV 6149	Klavierauszug/Particell (J.-D. Link)
DVfM	

Der 1. Akt zeichnet den Beginn der französischen Revolution auf. Mirabeau wird in seinem politischen, gesellschaftlichen und privaten Umfeld, das von mehreren Frauenbeziehungen geprägt ist, gezeigt. Wichtige Stationen sind der Einzug der drei Stände (Adel, Klerus, dritter Stand), die berühmte 'Hutscene' oder der Sturm auf die Bastille. Im 2. Akt überstürzen sich die Ereignisse in sechs simultanen Handlungssträngen. Alle zerren an Mirabeau: Madame Le Jay beansprucht ihn als Liebhaber, er soll die Rechte der Begüterten in der Nationalversammlung vertreten, das Königspaar verlangt seine Loyalität und im Jakobinerclub ist diplomatisches Taktieren gefragt. Schließlich stirbt Graf Mirabeau unbemerkt auf dem eigenen Fest. Die Nationalversammlung beschließt Mirabeaus Beisetzung im Pantheon, doch als Briefe gefunden werden, die ihn als Berater des Königs outen, werden seine Gebeine zerhackt. Napoleon erscheint und verkündet das Ende der Revolution. Das Libretto basiert weitgehend auf historischen Zeugnissen wie Briefen und Dokumenten.

The first act evokes the beginning of the French Revolution. Mirabeau is shown in his political, social and private circles, all stamped by a number of female relationships. Important stations in his career are the entry of the Estates General (aristocracy, clergy, third estate), the famous "hat scene" and the storming of the Bastille. The action takes on a tumultuous pace in the second act, as six strands of action unfold simultaneously. Everyone wants something from Mirabeau: Madame Le Jay claims him as her lover; the wealthy nobles place their trust in him to represent their rights at the National Assembly; the King and Queen demand his loyalty and the Jacobin Club requires diplomatic sensitivity. Mirabeau dies unnoticed at a soirée he is giving. Although the National Assembly votes to bury him in the Pantheon, when letters are found proving that he was an adviser of the king, his remains are hacked to pieces. Napoleon then appears and proclaims the end of the Revolution.

The libretto is widely based on historical data such as letters and documents.

Le 1er acte retrace le début de la Révolution française. Mirabeau nous est présenté dans son environnement politique, social et privé, qui est marqué par plusieurs relations avec des femmes. Les étapes importantes sont l'entrée des trois classes (la noblesse, le clergé et le tiers-état), la célèbre «scène du chapeau» ou la prise de la Bastille. Dans le 2nd acte, les événements se précipitent, l'intrigue suivant simultanément six fils différents. Tous tirent sur Mirabeau: Madame Le Jay veut qu'il soit son amant, il doit représenter les droits des nantis à l'Assemblée nationale, le couple royal exige sa loyauté et, dans le club des Jacobins, on lui demande d'agir avec diplomatie. Finalement, le comte Mirabeau meurt dans l'indifférence générale au cours de sa propre fête. L'Assemblée nationale décide d'inhumier Mirabeau au Panthéon, mais lorsqu'on trouve des lettres prouvant qu'il assistait le Roi de ses conseils, ses restes sont coupés en morceaux. Napoléon apparaît et annonce la fin de la Révolution.

Le livret s'appuie largement sur des témoignages historiques: des lettres et des documents.

## Judith (1980–84)

Oper in zwei Akten

Libretto	Siegfried Matthus nach dem gleichnamigen Drama von Friedrich Hebbel und Texten aus Büchern des Alten Testaments
Übersetzung	engl. (B. Jacobson)
Ort	Im babylonischen Lager vor Bethulien und in der Stadt Bethulien (auf zwei Schauplätzen gleichzeitig)
UA	Berlin, 1985
Personen	HOLOFERNES, babylonischer Heerführer (Bassbariton) – HAUPTMANN DES HOLOFERNES (Bass) – KÄMMERER DES HOLOFERNES (Bariton) – ACHIOR, Hauptmann der Moabiter (Bariton) – OBERPRIESTER (Bass) –

BOTE DES NEBUKADNEZAR (Tenor) – EIN SOLDAT (Bariton) – EPHRAIM, ein junger Mann (Tenor) – OSIAS, Oberster Priester (Bass) – DANIEL, ein Gottesnarr (Tenor) – AMMON, dessen Bruder (Bariton) – HOSEA (Bass) – JUDITH (Sopran) – MIRZA, ihre Magd (Alt)

Chor TTBB (Gesandte von Edom und Moab, Soldaten und Priester, Volk)

Ballett Eine Sklavin (Tänzerin)

Orchester 3(Picc.AFl).2.Eh.2.BKlar.2.Kfg. – 4.3.4.1. – Pk.Schl(4) – Hfe.EBassgit – Klav/Cel – Str

DV 6124 Klavierauszug/Particell (J.-D. Link)

DVfM

Matthus folgt über weite Strecken Hebbels Drama. Abweichungen bestehen beispielsweise in der Zusammenfassung der ersten drei Akte zu einer großen Simultanszene, die zugleich die belagerten Bethulier und die belagernden Assyrer zeigt. Die Protagonisten Judith und Holofernes werden in ihrer Sonderstellung in ihrem Umfeld gezeigt, wobei die Gegenüberstellung überraschende Parallelen erkennen lässt. In Bezug auf Glauben, Charakter oder Lebensform ist der eine Antagonist des anderen. – Wiederholt flieht Matthus Zitate aus Büchern des Alten Testaments wie Psalmverse oder Teile des Hohelieds ein, die dem Sujet größere Allgemeingültigkeit verleihen. Deutlich verändert hat Matthus den Hebbelschen Schluss: nach anfänglicher Freude der Bethulier über ihre Rettung durch Judith, die Holofernes enthauptet hat, schlägt die Stimmung plötzlich um, als das bethulische Volk zunächst das babylonische Lager plündert und schließlich über Judith herfällt. Auch dies ist allgemeingültiger gefasst: die Tragik der Handlung liegt nicht allein in der inneren Zerrissenheit der Hauptperson, sondern in der Unberechenbarkeit und Grausamkeit des Menschen an sich.

Matthus generally follows Hebbel's drama, diverging, for example, in the compression of the first three acts into one large simultaneous scene which shows both the besieged Bethulians and the Assyrians attacking them. We see the protagonists Judith and Holofernes in their privileged positions and surroundings, whereby this juxtaposition shows up some surprising parallels. Each is an antagonist to the other with respect to faith, character and way of life. – Matthus repeatedly interweaves quotations from the Old Testament such as Psalm verses or parts of the Song of Songs, which give the subject a broader meaning. The close of Hebbel's play has been radically changed in Matthus's work: the Bethulians' joy at being liberated by Judith, who has beheaded Holofernes, suddenly shifts as they start to plunder the Babylonian camp and ultimately assault Judith. This, too, is drawn in broad strokes. The tragedy of the story does not lie solely in the inner disintegration of the heroine, but also in the unpredictability and cruelty of man per se.

Matthus suit durant de longs passages le drame de Hebbel. Les déviations consistent, par exemple, dans la réunion des trois premiers actes en une grande scène simultanée présentant en même temps les Béthuliens, assiégés, et les Assyriens, qui les assiègent. Les protagonistes Judith et Holoferne sont à chaque fois montrés, avec la position particulière qui est la leur, dans leur propre environnement, l'opposition permettant cependant de relever d'étonnants parallélismes. En ce qui concerne la foi, le caractère ou le mode d'existence, ils se révèlent être totalement opposés. – Matthus entrelace à plusieurs reprises des citations de livres de l'Ancien Testament tels que des vers de psaumes ou des parties du Cantique des Cantiques, qui confèrent au sujet une plus grande valeur universelle. Matthus a sensiblement modifié la conclusion de Hebbel: après la joie manifestée au début par les Béthuliens à la suite de leur libération par Judith, qui a décapité Holoferne, l'atmosphère change brusquement, lorsque le peuple béthulien pille d'abord le camp babylonien et se rue finalement sur Judith. Ce moment est également saisi d'une manière plus universelle: le caractère tragique de l'intrigue ne réside pas uniquement dans le déchirement intérieur du personnage principal, mais dans le caractère imprévisible et la cruauté de l'homme en soi.

**Kronprinz Friedrich** (1999)

Kammeroper

Eine Erinnerung – eine Klaustrophobie

Dauer 100'

Libretto Thomas Höft

UA Rheinsberg, 1999 (1. Fassung); Radebeul, 2000 (2. Fassung)

Personen FRIEDRICH (Mezzosopran) – KATTE (Mezzosopran) – FRIEDRICH WILHELM; Vater (Bassbariton) – SOPHIE DOROTHEA, Mutter (Alt) – WILHELMINE, Friedrichs Schwester (Sopran) – DOROTHEA RITTER (Sopran) – PFARRER (Bariton) – RICHTER (Bass) – WACHSOLDAT (Tenor) – 2 TOTENGRÄBER (Tenor, Bass) – 4 SOLDATEN (Tenöre, Bariton, Bass)

Orchester 1. Fassung: 14Fl (2Picc.2Fl.2AFl.2Bfl.2GroßBfl.2KbBfl.2SubkbBfl)

2. Fassung: 4Fl – 3Pos – Schl(3) – Cemb – 11Str(Va.Vc.Kb)

DVfM

**Der letzte Schuss** (1966/67)

Oper in zwei Akten

Libretto Siegfried Matthus nach der Novelle „Der Einundvierzigste“ von Boris Lawrenjow unter der Mitarbeit von Götz Friedrich

Ort und Zeit Russland, nach der großen Oktoberrevolution im Frühjahr 1919

UA Berlin, 1967

Personen MARJUTKA (Sopran) – GEDANKENSTIMME MARJUTKAS (Sopran) – GARDELEUTNANT GOWORUCHA-OTROK (Tenor) – GEDANKENSTIMME DES LEUTNANTS (Bariton) – RITTMEISTER BURYGA (Bariton) – KOMMISSAR JEWSJUKOW, Sonderabteilung der Roten Armee (Bass) – 4 ROTARMISTEN (Tenor, Bariton, 2 Bässe)

Chor SSAATB (Rotarmisten, Weißgardisten, Kirgisen, mit solistischen Aufgaben; Sprecher)

Orchester I 2(2Picc.AFl).1.Eh.1.BKlar.2(Kfg). – 2.2.2.1. – Pk.Schl(2) – Klav.Cemb.Cel – Str: 6.6.6.6.4.

Orchester II 1(Picc).1.1.1. – 0.0.0.0. – Schl – Hfe – Str: 1.1.1.1.0.

Orchester III Hn.Trp.Pos – Schl

DVfM

Erzählt wird eine Episode aus dem russischen Bürgerkrieg zwischen Weiß- und Rotarmisten im Frühjahr 1919. Unter einem Trupp versprengter Rotarmisten, die sich unter großen Strapazen durch die Kara-Kum-Wüste an den Aral-See retten, befindet sich die fanatische Marjutka. Sie erhält den Auftrag, einen gefangenen weißrussischen Offizier zu bewachen und ins Hauptquartier zu bringen. Dabei erleben beide Schiffbruch und entdecken auf einer einsamen Insel ihre Liebe füreinander, die durch die Ankunft eines weißrussischen Schiffes jäh beendet wird: Marjutka befolgt den Befehl, den Offizier nicht lebend entkommen zu lassen, erschießt ihn und bricht darauf verzweifelt über ihm zusammen.

At the heart of this work is an episode from the Russian Civil War between the White Russians and the Red Army in the spring of 1919. A motley group of dispersed Red Army soldiers is struggling desperately to flee to Lake Aral through the Karakumy Desert. Among them is the fanatical Maryutka. She is given the order to watch over a captured White Russian officer and escort him to headquarters. The two are shipwrecked, however, and fall in love on a lonely island. Their romance is brutally ended by the arrival of a White Russian ship: Maryutka is told that the officer is not allowed to escape alive. Forced to obey the command, Maryutka shoots him and collapses in despair upon his body.

L'auteur retrace un épisode de la guerre civile qui opposa l'armée blanche à l'armée rouge, au printemps 1919. Parmi un détachement de soldats de l'armée rouge égarés, qui se sauvent, au prix de grands efforts, en traversant le désert « Karakoum » au bord du lac Aral, se trouve, Marjutka, une combattante fanatique. Elle reçoit l'ordre de surveiller un officier russe de l'armée blanche qui a été fait prisonnier et de l'amener au Quartier général. Ils sont tous deux victimes d'un naufrage et, alors qu'ils se retrouvent sur une île déserte, découvrent l'amour qu'ils éprouvent l'un pour l'autre; leur étreinte est brutalement interrompue par l'arrivée d'un bateau d'officiers russes de l'armée blanche: Marjutka obéit à l'ordre de ne pas laisser le prisonnier échapper vivant; elle l'abat et, désespérée, s'effondre sur lui.

### **Mario und der Zauberer (1975)**

Tanzszenen

Dauer 30'

Libretto Siegfried Matthus nach der gleichnamigen Novelle von Thomas Mann  
UA Berlin, 1975

Personen CIPOLLA – MARIO – SILVESTRA – GIOVANOTTO – FRAU ANGIOLIERI –  
HERR ANGIOLIERI – POVERETTO – ZWEI JUNGE MÄNNER

Der Orchesterpart wird vom Band wiedergegeben. Tonband mietweise erhältlich.

DVfM

### **Match (1996)**

Ballettszene für zwei Tänzer

Dauer 18'

Libretto Siegfried Matthus  
UA Berlin, 1971

Der Orchesterpart wird vom Band wiedergegeben. Tonband mietweise erhältlich.

DVfM



## Noch einen Löffel Gift, Liebling? (1971)

Komische Kriminaloper in einem Vorspiel und drei Akten

Libretto	Peter Hacks nach der Komödie „Risky Marriage“ von Saul O’Hara in der Übersetzung von Hans-Joachim Pauli
Ort und Zeit UA	Villa der Brocklesbys in England, 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts Berlin, 1972
Personen	INSEKTOR CAMPBELL (Bass) – OBERST JOHN BROCKLESBY (Tenor) – LYDIA BARBENT (Sopran) – HONORIA DODD, Leiterin eines Mädchenheims (Alt) – LANCE FLETCHER, Erzieher im Mädchenheim (Tenor) – JENNIFER (Sopran) und POLL (Alt), Mädchen aus dem Heim – PERKINS, Butler (Bariton)
Orchester	2(Picc).2.2.2(Kfg). – 2.2.3.1. – Pk.Schl(2) – Hfe – Str
DV 6083	Klavierauszug (J.-D. Link)
DVfM	

Oberst Brocklesby und Lydia Barbent frönen beide dem Gattenmord. Inspektor Campbell ist außerstande, sie zu überführen. Er verkuppelt sie miteinander, damit sie sich gegenseitig umbringen. Kann er den Fall schon nicht aus den Akten schaffen, sollen wenigstens die Täter aus der Welt. Es gibt eine große Kampfgeschichte, zwei negative Helden, die das ganze Stück auf Tod und Leben miteinander kämpfen, und eine sehr reiche Nebenfabel: Gute Menschen verlieren ein bisschen von ihrer Weltfremdheit, die zu ihrer Güte gehört, und lernen die Welt besser verstehen, ohne aufzuhören, gute Menschen zu sein. (Peter Hacks)

Commander Brocklesby and Lydia Barbent are both planning to kill their respective spouses. Since Inspector Campbell is incapable of outfoxing them, he decides to kindle a romance between them so that they can do each other in. If he cannot eliminate the case from his files, he muses, maybe the suspects can eliminate themselves! Next to the two anti-heroes engaged in a struggle for life and death, there is a big fight scene and a very intricate secondary plot revolving around the following conundrum: good people have a certain naiveté and unworldliness which they must part with progressively as they learn to understand the world better; however, they can do so and still remain good people. (Peter Hacks)

Le colonel Brocklesby et Lydia Barbent assassinent leurs époux respectifs. L’inspecteur Campbell est dans l’impossibilité de les confondre. Il les réunit afin qu’ils s’entretuent. S’il ne peut clore le dossier, les coupables doivent au moins disparaître de ce monde. Il y a une grande lutte, deux héros négatifs qui, durant tout le morceau, luttent à la vie et à la mort, et une fable parallèle très riche en enseignements: les gens foncièrement bons perdent un peu de leur naïveté, qui fait partie de leur bonté, et apprennent à mieux connaître le monde, sans cesser pour autant d’être bons. (Peter Hacks)

## Omphale (1972/73)

Oper in drei Akten und einem Zwischenspiel

Libretto	Peter Hacks
Ort und Zeit	Griechenland, in den Gärten der Omphale, in schauerlicher Öde, in der Antike in den Zeiten des Mutterrechts
UA	Weimar, 1976
Personen	HERAKLES (Bariton) – IPHIKLES, sein Bruder (Tenor) – ALKAIOS, sein Sohn (Bass) – TYRRHENOS, sein Sohn (Tenor) – LAOMEDON, sein Sohn (Bass) – AGELAOS, sein Sohn (Bariton) – DAPHNIS (Tenor) – LITYERSES, ein Ungeheuer (Sopran) – OMPHALE, Königin von Lydien (Sopran) – MALIS, ihre Vertraute (Alt) – PIMPLEA, Geliebte des Daphnis (Sopran)
Orchester	3(Picc.AFl).3.3(BKlar).3(Kfg). – 4.3.3.1. – Pk.Schl(2) – Hfe – Klav – Str
DVFM	

Das Libretto spielt mit der Thematik des Geschlechtertauschs in erotischer wie gesellschaftlicher Beziehung. Dabei sind die zentralen Figuren Omphale und Herakles zunächst mit den tradierten Idealen ausgestattet: Omphale ist schön, sensibel, klug, geduldig, aber nicht stark genug, ihr Reich souverän gegen zwei Ungeheuer zu schützen, weshalb sie sich in den Palast zurückzieht und einen Sklaven kauft – Herakles. Dieser hingegen, von göttlicher Abstammung und mit athletischem Körper ausgestattet, zeichnet sich durch Mut und Stärke aus. Auch durch sein Sklavendasein, zu dem ihn Apoll zeitweise verurteilt hat, wird dies nicht eingeschränkt. Sie verlieben sich unsterblich ineinander und tauschen als Zeichen der gegenseitigen Ergebenheit schließlich ihre Rollen. Herakles trägt nun Frauenkleider und erledigt Arbeiten wie Nähen und Spinnen, was auf völliges Unverständnis stößt. Erst im Augenblick der Bedrohung besinnt sich Herakles seiner maskulinen Tugenden, stellt sich dem Kampf mit Lityerses und tötet ihn. Als ihm schließlich Omphale noch drei Kinder gebiert, kehren beide wieder in ihre ursprüngliche Rolle zurück.

The libretto focuses on the reversal of the sexes in both sexual and social relationships. Omphale and Heracles, the central characters, are each initially paragons of the traditional male and female ideals: Omphale is lovely, sensitive, intelligent, practical, but not strong enough to protect her realm effectively against two monsters. This is why she retreats into her palace and buys herself a slave, Heracles. He, an athletically built young man of divine provenance, stands out for his courage and strength, which are unlimited in spite of the fact that Apollo has temporarily condemned him to live as a slave. Omphale and Heracles fall in love and, as a sign of their mutual devotion, they exchange roles: Heracles wears women's clothing and does chores such as sewing and weaving – which understandably provokes a great deal of amazement and incomprehension. It is not until an attack is imminent that Heracles accepts his masculine virtues and sets off to fight Lityrses, killing him. When Omphale bears him three children, the two return to their original roles.

Le livret porte sur le thème de l'échange des rôles, tant sur le plan érotique que sur le plan social. De plus les personnages principaux, Omphale et Héraclès, correspondent tout d'abord aux modèles traditionnels: Omphale est belle, sensible, intelligente, patiente, mais pas assez forte pour pouvoir protéger son royaume contre les deux monstres qui le menacent; c'est pourquoi elle se retire dans son palais et achète un esclave – Héraclès. Descendant des dieux et doté d'un corps d'athlète, celui-ci se distingue en revanche par son courage et sa force. L'existence d'esclave, à laquelle Apollon l'a temporairement condamné, ne lui fait rien perdre de ses vertus qualités. Ils tombent éperdument amoureux et, unis par un amour éternel, ils échangent finalement leurs rôles, en témoignage de leur attachement réciproque. Héraclès porte désormais des vêtements de femme et se livre à des travaux tels que la couture et le tissage, ce qui suscite l'incompréhension totale de leur entourage. Ce n'est qu'au moment où le danger menace qu'Héraclès reprend conscience de ses vertus masculines, accepte le combat avec Lityerse et le tue. Enfin, lorsqu'Omphale lui donne trois enfants ils reprennent leur rôle d'origine.

## ► **Die unendliche Geschichte** (2002)

Oper

Libretto Siegfried Matthus nach dem Roman „Die unendliche Geschichte“ von Michael Ende

UA Saison 2003/04

Personen BASTIAN (Sprecher) – ATREJU (Sopran) – KINDLICHE KAISERIN (\*\*\*) – DAS AURYN (Koloratursopran) – URALTE MORLA (Kontraalt) – FUCHUR, ein Glücksdrache (lyrischer Bariton) – YGRAMUL (dramatischer Sopran) – Ihre 5 SPINNENARME (SSMezMezA) – GMORK, ein Werwolf (Bassbariton) – ENGYWUCK, ein Wissenschaftler (Tenorbuffo) – URGL, seine Frau (Alt) – UYULALA (Sopran) – VIER WINDRIESEN: LIRR, Nordwind (Bass), BAUREO, Ostwind (Bass), SCHICK, Südwind (Tenor), MAYESTRIL, Westwind (Bariton) – CAIRON, Sprecher der Kindlichen Kaiserin (Bariton) – Ein sehr alter WINZLING (Tenorbuffo) – BLUBB, Irrlicht (Sopran) – TRAUMIO, Nachtalb (Bariton) – PJÖRNZARCK, Felsenbeißer (Bass) – 2 singende TÜRPFOSTEN (Tenor, Bass)

Chor SATB (Bewohner Phantásiens)

Orchester 3.2.Eh.2.BKlar.2.Kfg. – 4.3.3.1. – Pk.Schl(3) – Hfe.Cel – Str

DVfM

## **Die unendliche Geschichte von der Zerstörung und der Rettung des Landes Phantásien** (1996/98)

Ballett für Tänzer, Sprecher, Sopran, Kontraalt, Chor und Orchester

Dauer 100'

Libretto Siegfried Matthus nach dem Roman von Michael Ende

UA Magdeburg, 1999

Personen CAIRON – ATREJU – ENGYWUCK – BASTIAN – GMORK – KAISERIN (Sprecher) – UYULÁLA (Sopran) – URALTE MORLA (Kontraalt)

Chor SATB (Schulkameraden Bastians, Bewohner Phantásiens)

Orchester 3.2.Eh.2.BKlar.3. – 4.3.3.1. – Pk.Schl(3) – Hfe – Cel.Synth – Str: 8.7.6.5.4.

DVfM

## **Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke** (1983)

Eine Opernvision

Dauer 100'

Libretto Siegfried Matthus nach Rainer Maria Rilke

Übersetzung engl. (B. Jacobson)

Ort und Zeit Ungarn, während des Türkenkriegs 1683, oder jederzeit, im Schloss der Gräfin, im Traum und in der Realität

UA Dresden, 1985 (Wiedereröffnung der Semperoper)

Personen CORNET CHRISTOPH RILKE AUF LANGENAU (Mezzosopran) – SEINE GEDANKENSTIMME (Alt) – GRÄFIN (Sopran) – IHRE GEDANKENSTIMME (Sopran) – MARQUIS (Bariton) – GRAF SPORK (Bass) – EIN JUNGES WEIB (Sopran)

Chor SSAATTBB (Soldaten, Dirnen, Gäste auf dem Schlossfest)

Orchester 4Fl – Hn – 2Hfe.EBassgit – Pk.Schl(2).Sturmglöcke

DV 6139 Klavierauszug (H. K. Hessel)

DVfM

Der junge Christoph Rilke von Langenau zieht gegen die Türken in den Krieg. Dort befreundet er sich mit dem Marquis und erhält von ihm beim Abschied ein Rosenblatt, das er immer bei sich trägt. Sie reiten durch endlos weites Land und treffen schließlich auf das feindliche Heer. Rilke wird von Graf Spork zum Fahnenträger – Cornet – ernannt. Kriegserlebnisse belasten seine Psyche schwer, Visionen bringen ihn an den Rand des Wahnsinns. Bei der Übernachtung in einem Schloss erlebt Rilke seit langer Zeit Ruhe und Erholung sowie seine erste Liebesnacht mit der Gräfin. Ein feindlicher Angriff stört die Idylle: das Schloss geht in Flammen auf, Rilke stürzt sich in die Schlacht und kommt darin um.

Matthus stellt der Oper den Chor „In solchen Nächten / war einmal Feuer in der Oper“ voran, dem ein Rilke-Text aus dem „Buch der Bilder“ zugrundeliegt. Ursprünglich war dieser Chorsatz nur für die Uraufführung zur Wiedereröffnung der Semperoper 1985 – 40 Jahre nach ihrer Zerstörung – gedacht, er ist aber zu einem untrennbaren Bestandteil des Werkes geworden.

Young Christoph Rilke von Langenau has joined his troops to fight in the war against the Turks. He befriends the Marquis, who gives him a rose petal at his departure, a gift the young man constantly carries with him. They ride through a land of endless vastness until they finally encounter the enemy. Rilke is named standard bearer – “cornet” – by Count Spork. The horrors he witnesses weigh heavily upon the young cornet, and visions lead him to the verge of madness. While spending the night in a castle, Rilke enjoys a few hours of peace and rest for the first time in months – along with his first night of love with the Countess. An enemy attack shatters the idyll: the palace goes up in flames, Rilke rushes into the battle and dies.

The opera is preceded by the chorus “In solchen Nächten / war einmal Feuer in der Oper” (It was on such a night that there once was a fire in the Opera), which is based on a Rilke poem from the “Buch der Bilder.” The choral piece was originally conceived solely to introduce the world premiere of the opera for the reopening of the Semper Opera in Dresden in 1985, forty years after its destruction. It has since become an inseparable component of the work.

Le jeune Christoph Rilke de Langenau part en guerre contre les Turcs. Durant cette campagne il se lie d'amitié avec le Marquis qui lui offre, en guise de cadeau d'adieu, un pétale de rose qu'il porte toujours sur lui. Ils chevauchent à travers des contrées immenses et tombent finalement sur l'ennemie. Rilke est nommé porte-drapeau – « Cornet » – par le comte Spork. Les expériences de la guerre affectent lourdement son psychisme, des visions l'amènent au bord de la folie. Alors qu'ils passent la nuit dans un château, Rilke connaît, pour la première fois depuis longtemps, la tranquillité et le repos de l'âme et vit sa première nuit d'amour avec la comtesse. Une attaque ennemie trouble l'idylle: le château est la proie des flammes, Rilke se précipite au combat et y trouve la mort.

Matthus place au début de l'opéra le chœur « In solchen Nächten / war einmal Feuer in der Oper », qui repose sur un texte de Rilke tiré du « Buch der Bilder ». A l'origine, ce chœur n'avait été prévu que pour la création de l'œuvre, à l'occasion de la réouverture du « Semperoper » en 1985 – 40 ans après sa destruction – , mais il est devenu un élément indissociable de l'œuvre.

## Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809–1847)

### Die beiden Pädagogen

Singspiel in einem Aufzug, hrsg. von Karl-Heinz Köhler

Dauer	90'
Libretto	Johann Ludwig Casper nach Eugène Scribe
Ort und Zeit	Ein österreichischer Landsitz, um 1810
Personen	HERR VON ROBERT, Gutsherr (Bass) – CARL, sein Sohn (Tenor) – ELISE, Nichte Roberts (Sopran) – KINDERSCHRECK, Dorfschulmeister (Bariton) – HANNCHEN, seine Nichte, Gärtnerin (Sopran) – LUFTIG, Kammerdiener (Bariton) – FRITZ, Bediensteter (stumme Rolle)
Chor	SATB
Orchester	2.2.2.2. – 2.2.0.0. – Pk – Str

DVfM

Carl liebt Elise, soll aber nach dem Willen seines Vaters Gelehrter werden – mit Hilfe eines „recht strengen Hofmeisters“, der aus Wien engagiert wurde. Hannchen indes hat sich in Wien verliebt, muss aber unglücklicherweise ihrem Onkel Kinderschreck aufs Land folgen. Kinderschrecks Auftrittsarie „Probatum est“ kann als Vorwegnahme von Lortzings „Zar und Zimmermann“ gesehen werden. Und wer kommt schließlich aus Wien? Wir ahnen es: Luftig, Hannchens Schwarm, der seinen (erkrankten) Herrn vertritt und sich als Hofmeister ausgibt. Von Kinderschreck auf die Probe gestellt, geraten sich die beiden Pädagogen in einem Streit-Quartett über Pestalozzi und andere Koryphäen in die Haare. Als Carl und Luftig hinter dem Rücken Roberts ein Fest inszenieren, fliegen der Schwindel und die heimlichen Liebschaften auf, und die Paare finden zueinander.

Carl is in love with Elise, but he must obey his father's will and become a schoolmaster – with the help of an “appropriately strict private tutor” who has been hired in Vienna. Hannchen, in her turn, has fallen in love with a young man from Vienna, but she must follow her uncle Kinderschreck to the country. Kinderschreck's introductory aria “Probatum est” can be seen as a precursor of Lortzing's “Zar und Zimmermann”. The “tutor” who arrives from Vienna, however, is none other than Hannchen's paramour Luftig, who has disguised himself as a schoolmaster to replace his ailing master. Put to the test by Kinderschreck, the two schoolmasters find themselves in a quarrel quartet involving Pestalozzi and other luminaries. When Carl and Luftig organize a party behind Kinderschreck's back, the fraud is exposed along with the secret romances, and the lovers are allowed to come together.

Carl aime Elise mais doit, conformément au souhait de son père, devenir savant – avec l'aide d'un « précepteur extrêmement sévère » engagé par son père à Vienne. Hannchen est tombée amoureuse au cours du séjour à Vienne mais elle doit malheureusement suivre son oncle Kinderschreck (croque-mitaine) à la campagne. On peut considérer que l'air chanté par Kinderschreck lors de son entrée en scène, « Probatum est », anticipe sur l'œuvre « Zar und Zimmermann » de Lortzing. Et qui arrive finalement de Vienne? On peut s'en douter: Luftig, le béguin de Hannchen, qui remplace son maître (souffrant) et se fait passer pour le précepteur. Il est mis à l'épreuve par Kinderschreck et les deux pédagogues se crèpent le chignon au cours d'une discussion sur Pestalozzi et d'autres « as » du même genre. Lorsque Carl et Luftig organisent une fête dans le dos de Robert, l'imposture et les tendres sentiments sont découverts et les couples se forment.

**Heimkehr aus der Fremde** op. 89

Ein Liederspiel in einem Akt

Dauer	50'
Libretto	Karl Klingemann
Ort	Ein Dorf, vorne zur Seite des Schulzen Haus
Personen	DER SCHULZ (Bass) – DIE MUTTER (Alt) – LISBETH (Sopran) – HERMANN (Tenor) – KAUZ (Bass) – MARTIN (stumme Rolle)
Chor	SATB
Orchester	2.2.2.2. – 2.2.0.0. – Pk – Str

Ein Dorfschule feiert sein 50. Amtsjubiläum, das aber durch die Abwesenheit seines verschollenen Sohns Hermann getrübt ist. Sein Mündel Lisbeth ist mit Hermann verlobt, und hat ihm schon lange Zeit die Treue bewahrt. Nun kommt ein gaunerischer Krämer (Kauz) ins Dorf, der durch allerlei Intrigen Lisbeth abspenstig machen will. Zu gleicher Zeit erscheint Hermann und gibt sich Lisbeth zu erkennen. Nachts will Hermann seine Lisbeth durch eine Serenade wecken, wird aber durch Kauz, der sich als Nachtwächter verkleidet hat, gestört. Kauz erklärt Lisbeth seine Liebe. Er wird jedoch von Hermann, der nun selbst nachtwächtert, festgenommen. Der Schulze erwacht, und Hermann muss Kauz wieder freilassen. Am nächsten Morgen findet das allgemeine „dénouement“ statt und alles endet „in dulci jubilo“ mit einem Festgesang.

Komponiert für die Silberhochzeit der Eltern, lässt sich der Werktitel leicht mit Mendelssohns Biographie verknüpfen – er kehrte Ende 1829 von einem mehrmonatigen Auslandsaufenthalt zurück.

A village magistrate is celebrating the fiftieth anniversary of his appointment. The absence of his missing son Hermann, however, casts a pall on the festivities. Also downcast is the magistrate's ward Lisbeth, who is Hermann's betrothed and has been faithful to him for a very long time now. The shady peddler Kauz arrives on the scene and tries to make Lisbeth forget Hermann through all manner of intrigues. This is exactly the moment Hermann chooses to return secretly. At night, Hermann wants to awaken Lisbeth with a serenade, but is interrupted by Kauz, who has disguised himself as a night watchman. Kauz declares his love to Lisbeth but is caught by Hermann, who is now patrolling the streets himself. The magistrate wakes up and Hermann is obliged to let Kauz go. The following morning, all the misunderstandings are cleared up and everything ends with a festive song "in dulci jubilo."

Mendelssohn wrote this work for his parents' silver wedding anniversary. It is easy to relate the title to the composer's own biography, since Mendelssohn returned from a stay of several months in England and Scotland in late 1829.

Le maire du village fête le 50ème anniversaire de son entrée en fonctions, mais la fête est assombrie par l'absence de son fils Hermann, qui a disparu. Sa pupille Lisbeth est fiancée à Hermann et lui reste depuis longtemps déjà fidèle. Voilà qu'arrive au village un épicier malhonnête (Kauz) qui tente, en recourant à toutes sortes d'intrigues, de détourner Lisbeth. Au même moment Hermann apparaît et dévoile son identité à Lisbeth. La nuit venue, Hermann veut réveiller Lisbeth avec une sérénade mais il est dérangé par Kauz, qui s'est déguisé en veilleur de nuit. Kauz déclare son amour à Lisbeth. Il est cependant arrêté par Hermann, devenu lui-même gardien de nuit. Le maire se réveille et Hermann doit libérer Kauz. Le lendemain matin a lieu le dénouement général et tout se termine «in dulci jubilo», avec un chant solennel.

L'œuvre ayant été composée pour les noces d'argent des parents du compositeur, son titre peut être facilement mis en relation avec la biographie de Mendelssohn – à la fin de 1829 il rentra chez lui, après un séjour de plusieurs mois en Angleterre et en Ecosse.

**Loreley** op. 98

Unvollendete Oper

Dauer 22'

Libretto Emanuel Geibel

1) Finale des ersten Aktes 18'

Besetzung S(Leonore) – SATTBB – Picc.2.2.2.2. – 4.2.1.0. – Pk.Schl – Str

2) Ave Maria 3'

Besetzung SA – 2.1.2.2. – 4.0.0.0. – Str(ohne VI)

3) Winzerchor 1'

Besetzung TTBB – 0.1.0.2. – 2.0.0.0. – Str

► **Der Onkel aus Boston**

Komische Oper in drei Akten

Libretto Johann Ludwig Casper

Ort und Zeit Im Brandenburgischen, um 1780

Personen FANNY, Tochter des im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg gefallenen Herrn von Felsig (Sopran) – LISETTE, ihre Zofe (Sopran) – THEODOR, ihr älterer Bruder (Tenor) – CARL VON BURG, Theodors Kamerad und Freund (Bariton) – BARON VON FELSIG, der „Onkel aus Boston“ (Bass) – TAUBER, Corporal, sein Bediensteter (Bariton) – BURG SENIOR, Carls Vater (Bass) – 3 LANDMÄDCHEN (3 Soprane)

Chor SATB

Orchester 2.2.2.2. – 2.2.0.0. – Pk – Str

Die Musikgeschichte schlägt manchmal Kapriolen. Da schreibt ein 14-jähriger eine abendfüllende Oper. Sie wird im familiären Kreis vermutlich zweimal aufgeführt, Partitur und Libretto bleiben anschließend liegen. Mendelssohn wird anschließend weltberühmt, aber niemand kümmert sich die turbulente Verwechslungskomödie von 1823. Dabei enthält die Partitur prächtige Musik – beeinflusst von Mozart, Beethoven, Rossini und Weber, denn Mendelssohn kannte die Epoche machenden Bühnenwerke durchaus. Und doch gelingt schon dem Jugendlichen ein eigener Tonfall. Die Wiederentdeckung durch die Internationale Bachakademie Stuttgart unter der Leitung von Hellmuth Rilling war ein „Knüller selbst für Fachleute“ (Der Spiegel).

Music history can sometimes be capricious: a 14-year-old writes a full-length opera that is presumably performed twice in the family circle. The score and libretto are put aside, the composer later becomes world-famous, and still no one pays any attention to the turbulent comedy of errors written in 1823 – even though the score contains some splendid music influenced by Mozart, Beethoven, Rossini and Weber. Which is not surprising, since the young Mendelssohn was very familiar with the epoch-making stage works of his day, yet still found a thoroughly personal tone. The rediscovery of this work by the Internationale Bachakademie Stuttgart under the direction of Hellmuth Rilling was “a hit even for experts” (Der Spiegel).

L'histoire de la musique fait parfois des pirouettes. Voilà qu'un adolescent de 14 ans écrit un opéra comblant une soirée entière. Selon toute vraisemblance, ce dernier est joué deux fois dans le cercle des proches, après quoi partition et livret sont remisés. Mendelssohn acquiert entre temps une renommée mondiale, mais personne ne se soucie plus de la turbulente œuvre vaudevillesque de 1823. La partition comprend pourtant des morceaux de musique sublimes – influencés par Mozart,

Beethoven, Rossini et Weber, car Mendelssohn était très au fait des productions scéniques marquant son époque. Ce qui n'empêche pas l'adolescent de réussir à lui imprimer sa touche personnelle. Sa redécouverte par l'Académie Internationale Bach de Stuttgart sous la baguette de Helmuth Rilling fit « sensation même parmi les spécialistes » (comme l'écrivit le « Spiegel »).

## ▷ Soldatenliebschaft

Komisches Singspiel in einem Akt, hrsg. von Salome Reiser

Dauer	90'
Libretto	Johann Ludwig Casper
Ort und Zeit	Das Landhaus der Gräfin in Spanien, um 1809
Personen	FELIX, Oberster eines französischen Husarenregiments (Tenor) – ELVIRE, Gräfin, eine junge Witwe (Sopran) – ZERBINE, ihre Kammerjungfer (Sopran) – VICTOR, Wachtmeister (Tenor) – TONIO, Gärtner der Gräfin (Bass) – ERNST, Husar (Bass) – FRANZ, Husar (stumme Rolle) – 2 KAMMERFRAUEN DER GRÄFIN (stumme Rollen)
Chor	SATB
Orchester	Picc.2.2.2.2. – 2.2.0.0. – Pk.Schl – Str

SON 424 Partitur (Leipziger Mendelssohn-Gesamtausgabe, Band V/2)

Mendelssohns erste abgeschlossene Komposition in großer Besetzung, das Singspiel „Soldatenliebschaft“, eröffnet gleichzeitig auch die Reihe seiner Bühnenerwerke. Die gelungene Aufführung der „niedlichen Operette“ (so der Komponist im Originalton an den Textdichter) am 11. Dezember 1820 zum Geburtstag des Vaters brachte der staunenden Familie die Gewissheit, dass der zukünftige Beruf des damals erst Elfjährigen vorgezeichnet war. Die Ouvertüre und 14 Gesangsnummern boten dem jungen Komponisten ausreichend Möglichkeiten, sein Können unter Beweis zu stellen. Obwohl die „Soldatenliebschaft“ in der Korrespondenz der Familie Mendelssohn hin und wieder thematisiert wird und auch in Weimar nicht ganz unbekannt war, wurde das Werk zu Lebzeiten des Komponisten weder publiziert noch öffentlich aufgeführt.

Mendelssohn's first completed work for a large scoring, the Singspiel "Soldatenliebschaft," is also the first of his stage works. The successful performance of the "lovely operetta" (thus the composer to his librettist) on 11 December 1820 to celebrate his father's birthday astonished the family and convinced them for good that the 11-year-old was predetermined for a career in music. The overture and 14 vocal numbers gave the young composer ample opportunity to prove his talent. Although the "Soldatenliebschaft" is occasionally mentioned in the correspondence of the Mendelssohn family, and the music was not completely unknown in Weimar as well, the work was neither published nor performed in public during the composer's lifetime.

La première composition achevée de Mendelssohn pour une distribution importante, la pièce chantée « Amourette de soldats », inaugure aussi simultanément la série de ses œuvres scéniques. La représentation réussie de la « mignonne opérette » (comme le compositeur la qualifia lui-même dans un courrier au librettiste) le 11 décembre 1820 pour l'anniversaire de son père, donna à la famille stupéfiée la certitude que la carrière du jeune garçon de onze ans seulement à l'époque était toute tracée. L'ouverture et les 14 morceaux chantés offraient au jeune compositeur suffisamment de possibilités pour faire montre de son talent. Bien que l'« Amourette de soldats » soit évoquée à maintes reprises dans la correspondance de la famille Mendelssohn et que la musique circulait à Weimar sous forme de copies, l'œuvre n'a été, du vivant du compositeur, ni publiée ni jouée en public.



## Mendelssohn Bartholdys Schauspielmusiken

Mendelssohns Beiträge zur Schauspielmusik sind einem Reformprogramm zuzurechnen, das der kunstliebende preußische König Friedrich Wilhelm IV. in Angriff nahm und dafür Schelling, Tieck und auch Mendelssohn an seinen Hof berief. Das Theater sollte Werke der Weltliteratur in zeitgemäßem Gewand darbieten, was als durchaus provokantes Unterfangen galt. Die Schauspielmusiken kamen zwischen 1841 und 1845 im Rahmen der jeweiligen Inszenierungen zur Uraufführung.

Wie überzeugt sich Mendelssohn mit seiner Aufgabe auseinandersetzt, belegt ein Brief über seine Arbeit an „Antigone“: „Ich hatte eine unbändige Freude daran, die ich nie vergessen werde. Mit den ziemlich holprigen Worten hat man freilich seine Not; aber die Stimmung und die Versrhythmen sind überall so echt musikalisch, dass man an die einzelnen Worte nicht zu denken und nur jene Stimmung und Rhythmen zu komponieren braucht, dann ist der Chor fertig. Man kann sich ja noch heute keine reichere Aufgabe wünschen, wie die der mannigfaltigen Chorstimmungen: Sieg und Tagesanbruch, ruhige Betrachtung, Melancholie, Liebe, Totenklage, Bacchuslied, und ernsthafte Warnung zum Schluss – was will unsereins da mehr!“

Mendelssohn's contributions to incidental music are elements of a reformprogram which the art-loving Prussian King Friedrich Wilhelm IV inaugurated. To help put it into effect, he called to his court such luminaries as Schelling, Tieck and Mendelssohn. The theater was intended to present works of world literature in modern-day costumes, which was then considered a very provocative enterprise. The incidental music was premiered between 1841 and 1845, when their respective stage works were produced.

A letter concerning his work on “Antigone” shows how seriously Mendelssohn took his task: “I will never forget the boundless pleasure I took in it. Of course, the rather awkward wording didn't make things easy. But the mood and the rhythms of the verses were all so genuinely musical that it was not necessary to think of the individual words. All you needed was to set to music the mood and rhythms, and the chorus was finished. One could hardly wish for a more rewarding task than to depict the great variety of moods in the chorus: victory and dawn, tranquil observation, melancholy, love, a dirge, a song of Bacchus and a serious warning at the close – what more could one want!”

Les contributions de Mendelssohn à la musique de scène font partie d'un programme de réformes que le roi de Prusse Friedrich Wilhelm IV, qui était un grand amateur des arts, entreprit, appelant à sa cour, pour le mettre en œuvre, Schelling, Tieck et, enfin, Mendelssohn. Le théâtre devait proposer au public des œuvres de la littérature mondiale dans des adaptations modernes, ce qui fut considéré par beaucoup comme une tentative audacieuse. Les musiques de scène furent créées entre 1841 et 1845, dans le cadre des différentes mises en scène.

Une lettre évoquant son travail sur l'œuvre « Antigone » témoigne de la conviction avec laquelle Mendelssohn s'attela à la tâche qui lui avait été confiée: « J'éprouvai en travaillant sur cette œuvre une joie folle, que je n'oublierai jamais. Le texte, assez rude, apporte certes son lot de difficultés; mais l'atmosphère et le rythme des vers y sont partout d'une telle musicalité que l'on peut en fait oublier les mots et se contenter de mettre en musique cette atmosphère et ces rythmes: le chœur est alors achevé. On ne peut aujourd'hui encore souhaiter se voir confier une tâche plus enrichissante que celle consistant à traduire les différents climats du chœur: la victoire et le lever du jour, une paisible méditation, la mélancolie, l'amour, les chants funèbres, le chant de Bacchus, et un sérieux avertissement à la fin – que souhaiter de plus! »

### Antigone op. 55

Musik zu Sophokles' Tragödie

Dauer 60'

Besetzung Soli – Chor: TTBB/TTBB – 2.2.2.2. – 2.2.3.0. – Pk – Hfe – Str

EB 135 Klavierauszug (F. Mendelssohn Bartholdy, J. Draheim)

**Athalia** op. 74

Musik zu Jean Racines biblischer Tragödie

Libretto dt.  
Dauer 70'Besetzung Soli: SprSSAA – Chor: SSAATTBB – 2.2.2.2. – 2.2.3.0.Oph. – Pk – Hfe – Str  
Bühnenmusik 3Trp**Oedipus in Kolonos** op. 93

Musik zu Sophokles' Tragödie

Dauer 53'

Besetzung Soli: Spr(4) – Chor: TTBB/TTBB – 2.2.2.2. – 2.3.3.0. – Pk – Hfe – Str

**Ein Sommernachtstraum** op. 61

Musik zu William Shakespeares Komödie, hrsg. von Christian Martin Schmidt

Dauer 46'

Besetzung Soli: SprSS – Chor: SSAA – 2.2.2.2. – 2.3.3.0.Oph. – Pk.Schl(2) – Str

ChB 5305 Chorpartitur

EB 8720 Klavierauszug (E. Fr. Richter, H. Döhnert)

SON 403 Partitur (Leipziger Mendelssohn-Gesamtausgabe, Band V/8)

**Mochizuki, Misato (\* 1969)**▷ **Der Bäckereiüberfall**

Kammeroper nach den Kurzgeschichten „Der Bäckereiüberfall“ und „Der zweite Bäckereiüberfall“ von Haruki Murakami

Libretto Yohanan Kaldi  
UA Luzern, 2009 (i. V.)

## Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791)

### **Bastien und Bastienne** KV 50 (46b)

Singspiel in einem Akt

Dauer	40'
Libretto	Friedrich Wilhelm Weiskern, Johann H. F. Müller und Johann Andreas Schachtner nach M.-J.-B. Favarts, Ch.-S. Favarts und H. de Guervilles französischer Vorlage „Les Amours de Bastien et Bastienne“
Ort	In einem Dorf
Personen	BASTIENNE (Sopran) – BASTIEN (Tenor) – COLAS (Bass)
Orchester	2.2.0.0. – 2.0.0.0. – Str
PB/OB 4928	Partitur/Stimmen
EB 8376	Klavierauszug (U. Haverkampf)

### **La Clemenza di Tito/Titus** KV 621

Opera seria in zwei Akten

Libretto	Caterino Mazzolà nach Pietro Metastasio
Übersetzung	dt. (J. Rietz)
Ort und Zeit	Rom, 79 n. Chr.
Personen	TITUS VESPASIANUS (Tenor) – VITELLIA (Sopran) – SERVILIA (Sopran) – SEXTUS (Alt) – ANNIUS (Alt) – PUBLIUS (Bass)
Chor	SATB
Orchester	2.2.2(Bassetthn).2. – 2.2.0.0. – Pk – Str

### **Così fan tutte** KV 588

Opera buffa in zwei Akten

Libretto	Lorenzo da Ponte
Übersetzung	dt. (H. Levi)
Ort	Neapel, um 1780
Personen	FIORDILIGI (Sopran) – DORABELLA (Mezzosopran) – GUGLIELMO (Bariton) – FERRANDO (Tenor) – DESPINA (Sopran) - DON ALFONSO (Bass)
Chor	SATB
Orchester	2.2.2.2. – 2.2.0.0. – Pk – Str
EB 1666	Klavierauszug (ital.-dt.) (H. Levi, J.-D. Link)

**Don Giovanni** KV 527

Dramma giocoso in zwei Akten

Libretto Lorenzo da Ponte

Übersetzung dt. (H. Levi)

Ort und Zeit Eine Stadt in Spanien, Mitte des 17. Jahrhunderts

Personen DON GIOVANNI (Bariton) – DONNA ANNA (Sopran) – DON OTTAVIO (Tenor) – KOMTUR (Bass) – DONNA ELVIRA (Sopran) – LEPORELLO (Bass) – MASETTO (Bass) – ZERLINA (Sopran)

Chor SATB

Ballett Ballszene

Orchester 2.2.2.2. – 2.2.3.0. – Pk – Mand – Str

Bühnenmusik 2Ob.2Hn.Str

EB 2180 Klavierauszug (ital.-dt.) (H. Levi, F. Wüllner)

**Die Entführung aus dem Serail** KV 384

Deutsches Singspiel in drei Akten

Libretto Gottlieb Stephanie der Jüngere nach Christoph Friedrich Bretzner

Ort und Zeit Ein Landgut des Bassa in der Türkei, Mitte des 16. Jahrhunderts

– **Neutextierung** (Erzähltext des Bassa Selim) **von Ursula Haas** (1999)  
für konzertante Aufführungen

Personen BASSA SELIM (Sprechrolle) – KONSTANZE (Sopran) – BLONDE (Sopran) – BELMONTE (Tenor) – PEDRILLO (Tenor) – OSMIN (Bass) – KLAAS (Sprechrolle) – EIN STUMMER

Chor SATB

Orchester Picc.2.2.2.2Bassetthn.2. – 2.2.0.0. – Pk.Schl(3) – Str

ChB 5120 Chorpartitur

Die aria von der Konstanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mad:selle Cavallieri aufgeopfert. – Trennung war mein banges loos. Und nun schwimmt mein aug in Thränen – habe ich, so viel es eine wälsche Bravour aria zulässt, auszudrücken gesucht. – das hui-habe ich in schnell verändert also: doch wie schnell schwand meine freude etc: ich weis nicht was sich unsere teutsche dichter denken; – wenn sie schon das theater nicht verstehen, was die opern anbelangt – so sollen sie doch wenigstens die leute nicht reden lassen, als wenn schweine vor ihnen stünden. (Briefausschnitt Mozarts an seinen Vater)

**Idomeneo** KV 366

Dramma per musica in drei Akten

Libretto	Giambattista Varesco
Übersetzung	dt.
Ort	Sidon, die Hauptstadt der Insel Kreta, nach Beendigung des Trojanischen Krieges
Personen	IDOMENEO (Tenor) – IDAMANTES (Sopran/Tenor) – ELEKTRA (Sopran) – ILIA (Sopran) – ARBACES (Tenor) – DER OBERPRIESTER DES NEPTUN (Tenor) – DIE STIMME (ORAKEL) (Bass)
Chor	SSATTBB
Ballett	Sakraler Tanz und Schlusschor mit Tanz
Orchester	Picc.2.2.2.2. – 4.2.3.0. – Pk – Str

**Le Nozze di Figaro/Die Hochzeit des Figaro** KV 492

Opera buffa in vier Akten

Libretto	Lorenzo da Ponte
Übersetzung	dt. (H. Levi)
Ort und Zeit	Das Schloss des Grafen Almaviva, im 18. Jahrhundert
Personen	GRAF ALMAVIVA (Bass) – GRÄFIN ALMAVIVA (Sopran) – SUSANNA (Sopran) – FIGARO (Bass) – CHERUBINO (Sopran) – MARCELLINA (Sopran) – BASILIO (Tenor) – DON CURZIO (Tenor) – BARTOLO (Bass) – ANTONIO (Bass) – BARBARINA (Sopran) – ZWEI MÄDCHEN (Sopran, Alt)
Chor	SSATB
Ballett	Fandango
Orchester	2.2.2.(Bassetthn).2. – 2.2.0.0. – Pk – Str
ChB 4925	Chorpartitur (ital.-dt.)
EB 1716	Klavierauszug (ital.-dt.) (H. Levi, P. Klengel)

**Les petits riens** KV Anh. 10 (299b)

Pantomimisches Ballett

Dauer	29'
Orchester	2.2.2.2. – 2.2.0.0. – Pk – Str
PB/OB 4457	Partitur/Stimmen

**Der Schauspieldirektor** KV 486

Komödie mit Musik in einem Akt

Dauer 50'

Libretto Gottlieb Stephanie der Jüngere

Ort und Zeit Ein Zimmer, um 1785

Personen FRANK, Schauspieldirektor (Sprechrolle) – EILER (Sprechrolle) – BUFF (Bass) – HERZ (Sprechrolle) – MADAME PFEIL (Sprechrolle) – MADAME KRONE (Sprechrolle) – MADAME VOGELSANG (Sprechrolle) – HERR VOGELSANG (Tenor) – MADAME HERZ (Sopran) – MADEMOISELLE SILBERKLANG (Sopran)

– **Neutextierung von Gera Walter** (1985)

Ort und Zeit Wohnhalle eines reichen Gelehrten, um 1790

Personen DER SCHAUSPIELDIREKTOR (Bariton) – MADAME HERZ (Sopran) – MADEMOISELLE SILBERKLANG (Sopran) – MONSIEUR VOGELSANG (Tenor) – ANTON (Sprechrolle) – DER KAPELLMEISTER (Dirigent) – MUSIKANTEN (Orchester)

Orchester 2.2.2.2. – 2.2.0.0. – Pk – Str

Die Musik zum „Schauspieldirektor“, wegen des umständlichen Librettos zu wenig bekannt, hat ein Manko: es fehlt eine wirkungsvolle Tenor-Arie. Gera Walters Textbuch kann Abhilfe schaffen:

Vogelsang (stottert): Ich möchte ebenfalls eine Arie zum Vortrag bringen!

Direktor: Aber selbstverständlich, mein Herr!

Vogelsang: In diesem ... wie sagten Sie? ... „Schauspieldirektor“ muss doch eine Arie für Tenor vorgesehen sein! (Der Direktor sucht auf seinem Schreibtisch nach Noten.) Das ist ja unglaublich! Hat man das schon erlebt? Keine Tenorarie! (schrill) Keine Tenorarie! Diese Aufregung schadet meiner Stimme. (Ringt nach Luft. Beide Sängerinnen stützen ihn. Als er sich setzen will, entdecken sie einige Notenblätter auf seinem Stuhl. Vogelsang erinnert sich.) Welch unbeschreibliches Glück! Diese Blätter habe ich zufällig bei mir. Ich bin gerettet! Sehen Sie, mein Herr, es ist die Arie des Gomaz aus der Oper „Zaide“ (schaut genauer hin) – von Mozart, na bitte! Darf ich mit meinem Vortrag beginnen?

**Thamos, König in Ägypten** KV 345 (336a)

Chöre und Zwischenaktmusiken zu Tobias Philipp von Geblers heroischem Drama

Dauer 40'

Besetzung Solo: B – Chor: SATB – 2.2.0.2. – 2.2.3.0. – Pk – Str

ChB 129 Chorstimmen (4)

EB 505 Klavierauszug

**Die Zauberflöte** KV 620

Deutsche Oper in zwei Akten

Libretto Emanuel Schikaneder  
 Ort Ägypten

Personen SARASTRO (Bass) – TAMINO (Tenor) – SPRECHER (Bass) – 1. PRIESTER (Sprechrolle) – 2. PRIESTER (Tenor) – 3. PRIESTER (Sprechrolle) – KÖNIGIN DER NACHT (Sopran) – PAMINA (Sopran) – 1. DAME DER KÖNIGIN (Sopran) – 2. DAME DER KÖNIGIN (Sopran) – 3. DAME DER KÖNIGIN (Alt) – 3 KNABEN (2 Soprane, Alt: Knabenstimmen) – PAPAGENO (Bariton) – PAPAGENA (Sopran) – MONOSTATOS (Tenor) – 2 GEHARNISCHE MÄNNER (Tenor, Bass) – 3 SKLAVEN (Sprechrollen)

Chor SATTBB

Ballett Mohrentanz

Orchester 2(Picc.).2.2.2Bassetthn.2. – 2.2.3.0. – Pk.Schl – Str

Bühnenmusik Fl

PB 4824 Partitur

ChB 140 Chorstimmen (4)

EB 208 Klavierauszug (C. F. Wittmann)

Nur gieng ich auf das theater bey der Arie des Papageno mit dem Glocken-Spiel, weil ich heute so einen trieb fühlte es selbst zu Spielen. – da machte ich nun den Spass, wie Schikaneder einmal eine haltung hat, so machte ich eine Arpeggio – der erschrack – schauete in die Scene und sah mich – als es das 2:te mal kamm – machte ich es nicht – nun hielte er und wollte gar nicht mehr weiter – ich errieth seinen Gedanken und machte wieder einen Accord – dann schlug er aufs Glöckchenspiel und sagte 'halts Maul' – alles lachte dann – ich glaube dass viele durch diesen Spass das erstemal erfuhren dass er das Instrument nicht selbst schlägt. (Brief Mozarts an seine Frau Constanze)

**Mundry, Isabel (\*1963)**► **Ein Atemzug, die Odyssee** (2003–05)

Musiktheater

Szene und Konzeption von Theresia Birkenhauer, Reinhild Hoffmann und Isabel Mundry

Libretto Unica Zürn, Carolin Emcke, Giovanni Pascoli  
 UA Berlin, 2005

Personen PENELOPE (Sopran, experimenteller Gesang) – ODYSSEUS (Bariton, Darsteller) – ATHENE/HERMES (Countertenor)

Chor 30 Stimmen (12S6A6T6B)

Ballett 14–16 Tänzer

Orchester 4.4.4.4. – 3.4.3.1. – Schl(4) – Str: 19.0.8.5.4. (auch räumlich verteilt)

Bühnenmusik Fl.Ob.Klar – Trp – Schl – Akk – Vl.Va.Vc (solistisches Kammerensemble)

Für die musiktheatralische Umsetzung dieses Werkes, das sich auf der Schwelle von Mythos und Roman befindet, schien mir wesentlich, dass die Kategorien Raum und Zeit keineswegs stabile Größen sind, sondern durch die Handlung zum Gegenstand der Interpretation werden. Insofern habe ich mich entschieden, nicht ein ausgewähltes Kapitel umzusetzen, sondern die Komposition des ganzen Buches musikalisch zu bearbeiten, und – wie im Buch – die Musik in einem Moment beginnen zu lassen, in dem die Abenteuer des Odysseus bereits Vergangenheit sind. Diese werden im Verlauf dreimal aus verschiedenen Perspektiven erzählt: zunächst aus Sicht des Götterrates als „Ouvertüre“ in gestauchter Zeit, dann als Erinnerung des Odysseus, und schließlich als Erzählung in der Wiederbegegnung von Odysseus und Penelope.

Die Vielfalt räumlicher Wahrnehmung in der Odyssee projiziere ich auf die Klangräumlichkeit: Die Landschaften der Abenteuer werden in der Erinnerung des Odysseus als sich permanent wandelnde Raumklänge auf der Bühne dargestellt. Auch die menschliche Stimme lotet Räumlichkeiten aus, vom intimen Geräusch des Atems über den Solistengesang bis zum Chor. Die Verschachtelung von Zeit spiegelt sich u. a. darin, dass die drei Darsteller (Penelope, Odysseus, Athene/Hermes) jeweils eine instrumentale Spur haben, die eine Zeitlichkeit artikuliert, die sich von den Personen löst. So singt Odysseus solange nicht, wie er unterwegs ist. Der Darsteller wird zunächst durch eine Trompete klanglich dargestellt und erhält seine Stimme erst nach Ankunft auf Ithaka. (Isabel Mundry)

I felt that for the transposition of this work, which is at the juncture of myth and novel, to the musical stage, it was essential that the categories of time and space not be stable factors but should become the object of the interpretation through the action. Thus I decided not to transpose a selected chapter, but to musically arrange the composition of the entire book and – as in the book – to let the music begin at a moment in which Odysseus's adventure is already over. In the course of the piece, this is related three times from different perspectives: first from the point of view of the council of the gods, as an "overture" in compressed time; then as a recollection experienced by Odysseus; and finally as a narration recounting when Odysseus and Penelope meet again.

I project the variety of spatial perception in the Odyssey onto a sound-space plane: in Odysseus's memory, the landscapes of adventure are depicted on the stage as permanently shifting spatial sounds. The human voice also explores spatiality, from the intimate sound of the breath to the song of a soloist and the chorus. The interlocking of time planes is also reflected by the respective instrumental track pursued by the three performers (Penelope, Odysseus, Athena/Hermes), a track that articulates a temporality freed from the characters. Thus Odysseus does not sing while he is still pursuing his journey. The performer is musically represented by a trumpet at first; only after his arrival in Ithaca does he take on a voice. (Isabel Mundry)

Pour la transcription de cette œuvre entre mythe et roman pour le théâtre musical, il m'a semblé fondamental que les catégories espace et temps ne soient en aucun cas des données stables mais que bien au contraire, elles deviennent par l'action partie intégrante de l'interprétation. C'est pourquoi j'ai décidé de retravailler non pas un chapitre particulier mais plutôt la composition du livre dans sa globalité, et – comme dans le livre – de faire démarrer la musique à un moment où les aventures d'Ulysse sont déjà du passé. Elles seront narrées trois fois, toujours d'une perspective différente : tout d'abord du point de vue du conseil des dieux comme « ouverture » dans un temps (comprimé) raccourci, puis comme un souvenir de l'Ulysse, et pour finir comme récit durant les retrouvailles d'Ulysse et Pénélope.

Je projette la variété de perception spatiale qu'on trouve dans l'Odyssee dans l'espace des tonalités : dans le souvenir de l'Ulysse, les paysages des aventures sont figurés sur la scène par des tonalités en constante mutation. La voix humaine elle aussi exprime des espaces, allant du souffle intime de la respiration au chœur, en passant par le chant de solistes. L'articulation du temps se reflète entre autres dans le fait que les trois acteurs (Pénélope, Ulysse, Athéné/Hermès) possède chacun leur trace instrumentale, qui articule une temporalité se détachant des personnes. Ainsi Ulysse ne chante-t-il pas tant qu'il est en route. Le personnage est tout d'abord représenté de façon sonore par une trompette et il n'obtient une voix qu'après son arrivée à Ithaque. (Isabel Mundry)



► **Das Mädchen aus der Fremde** (2004/05)

Musiktheater – gemeinsam mit Brice Pauset (Aufführungsrechte: Editions Lemoine, Paris) komponiert – über Friedrich Schillers Gedichte „Der Tanz“ und „Das Mädchen aus der Fremde“ für Schauspieler, Tänzer, Chor und großes Instrumentalensemble  
Choreographie von Reinhild Hoffmann

Dauer	100'
UA	Mannheim, 2005
Personen	Schauspieler, Tänzer
Chor	3 solistische Gruppen zu 5 Stimmen (SMezATB)
Instrumente	2Fl(2Picc.Bf).Ob(Eh).2Klar(BKlar).Fg(Kfg) – 2Hn.Trp.Pos – Schl(3) – Klav – 7Vl.3Va.2Vc.Kb

„Der Tanz“ und „Das Mädchen aus der Fremde“ – zwei Schiller-Gedichte bilden die Koordinaten für einen Musiktheater-Abend. Ein „work in progress“ der Komponisten Isabel Mundry und Brice Pauset in Zusammenarbeit mit der Regisseurin und Choreographin Reinhild Hoffmann, an deren Anfang die Auseinandersetzung mit Schiller und seinem Werk und hier insbesondere seiner Lyrik stand. Auf dieser Grundlage komponierten Isabel Mundry und Brice Pauset jeweils einen Teil des Abends. Für sie war das Projekt nicht die erste kompositorische Zusammenarbeit. Reinhild Hoffmann inszeniert die Komposition und wird sich darüber hinaus in einem dritten Teil von ihrer Seite aus den Texten musiklos Schillers nähern und die dreifache Sicht auf diesen Autor zu einem Musiktheaterabend bündeln. Ein Werk für Schauspieler, Tänzer, Instrumentalisten und Chor, als Team-W(ework) verstanden: Musiktheater als von der geschlossenen Partitur losgelöster offener Prozess, der auf der Bühne weitergeschrieben wird.

“Der Tanz” (Dance) and “Das Mädchen aus der Fremde” (The Girl from a Distant Land) are the two Schiller poems which constitute the basis for an evening of music theater. It is a “work in progress” of the composers Isabel Mundry and Brice Pauset in collaboration with the director and choreographer Reinhild Hoffmann, at the origin of which is a scrutiny of Schiller and his work, above all his poetry. Proceeding from this premise, Isabel Mundry and Brice Pauset each composed one section of the work. The project was not their first compositional collaboration. Reinhild Hoffmann directs the work and, in a third section, will be approaching Schiller’s text, without music, from her own perspective and focusing this triple view of Schiller into a large-scale music-theater event. A work for actors, dancers, instrumentalists and chorus, understood as teamwork: music theater as an open process, freed from the closed score, which continues to be written on the stage.

« La danse » et « La fille venue d’ailleurs » - deux poèmes de Schiller constituent les axes d’une soirée du Théâtre de la Musique. Un « work in progress » des compositeurs Isabel Mundry et Brice Pauset en collaboration avec la régisseuse et chorégraphe Reinhild Hoffmann ayant pour l’origine l’étude approfondie de Schiller et de son œuvre et ici tout particulièrement de sa poésie lyrique. Sur cette base, Isabel Mundry et Brice Pauset ont chacun composé une partie de la soirée. Ce n’était pas pour elle sa première composition en équipe. Reinhild Hoffmann met en scène la composition puis, dans une troisième partie, se rapproche dans une démarche personnelle des textes de Schiller sans aucune musique et coordonne cette vision tripartite de l’auteur pour en faire une soirée du Musiktheater. Une œuvre, un « work », pour acteurs, danseurs, instrumentistes et chœur, à traiter en teamwork : du théâtre musical comme processus ouvert détaché de la partition fermée, dont l’écriture se poursuit sur la scène.

## Mussorgskij, Modest (1839–1881)

### Boris Godunow

#### 1. Oper in vier Akten und einem Prolog

**Urfassung** (1868/69), **Endfassung** (1871/72); (P. Lamm)

sowie **Fassung Lloyd-Jones** (auf der Grundlage von P. Lamm)

Libretto	Modest Mussorgsky nach Alexander Puschkins dramatischer Chronik „Boris Godunow“
Übersetzung	dt. (M. Hube), engl. (D. Lloyd-Jones), ital. (J. Semkov)
Ort und Zeit	Im Zarenpalast und auf Plätzen des Moskauer Kreml, in einer Schenke an der litauischen Grenze, in Schloss und Park zu Sandomir, im Walde von Kromy, 1598–1605
Personen	BORIS GODUNOW (Bariton) – FEODOR und XENIA, seine Kinder (Mezzosopran, Sopran) – AMME XENIAS (Alt) – FÜRST WASSILIJ IWANOWITSCH SCHUISKIJ (Tenor) – ANDREJ SCHTSCHELKALOW, Geheimsekretär (Bariton) – PIMEN, Mönch, Chronist (Bass) – GRIGORIJ OTREPJEW, der spätere falsche DIMITRIJ (Tenor) – MARINA MNISCHEK, Tochter des Wojewoden von Sandomir (Mezzosopran) – RANGONI, geheimer Jesuit (Bass) – WAARLAM und MISSAÏL, entlaufene Mönche (Bass, Tenor) – EINE SCHENKWIRTIN (Mezzosopran) – EIN SCHWACHSINNIGER (Tenor) – NIKITITSCH, Vogt (Bass) – EIN LEIBBOJAR (Tenor) – BOJAR CHRUSCHTSCHOW (Tenor) – MITJUCHA, ein Bauer (Bariton) – LAWITZKI und TSCHERNIKOWSKI, Jesuiten (Bässe)
Chor	SSAATTBB, Knabenchor (4. Akt)
Orchester	3(Picc).2(Eh).2.2. – 4.2.3.1. – Pk.Schl(4) – Hfe – Klav(4ms) – Str
Bühnenmusik	Trp.Schl(2)

EB 8563 Klavierauszug der Endfassung von 1871/72 (russ., franz) (M. Delines, L. Laloy); (dt.) (H. Möller)

BES 89 Textbuch (dt.) (H. Möller)

Bessel-Verlag

#### 2. Musikalisches Nationaldrama (Volksdrama) in vier Akten und einem Prolog

durchgesehen, bearbeitet und instrumentiert von Nikolai Rimskij-Korsakow (1908)

Libretto	siehe 1.
Übersetzung	dt. (M. Lippold, H. Möller), engl. (E. Agate), franz. (M. Delines, L. Laloy), ital. (Palermi, Macchi, Magni), span.
Ort und Zeit	siehe 1.
Personen	siehe 1., aber statt MITJUCHA (Bariton): 2 BÄUERINNEN (Sopran, Alt) – 2 BAUERN (Tenor, Bass)
Chor	siehe 1.
Orchester	3(Picc).2(Eh).3(BKlar).2. – 4.3.3.1. – Pk.Schl(4) – Hfe – Klav – Str

Bessel-Verlag

### Die Fassungen:

Die **Urfassung von 1868/69** besteht aus 7 Bildern in einem Prolog und 3 Akten:

1. Hof des Nowodjewitschij-Kloster – 2. Platz im Kreml. Krönungsszene – 3. Pimens Zelle im Tschudow-Kloster – 4. Schenkenszene – 5. Zarengemach im Kreml – 6. Vor der Kirche Wassilij Blashjennij – 7. Bojaren-Duma. Tod des Boris

Nach der Ablehnung der Oper durch das St. Petersburger Mariinskij-Theater und auf Anraten von Freunden arbeitete Mussorgskij die Oper um. In der nun entstandenen **Endfassung von 1871/72** erweiterte Mussorgsky das 5. Bild, strich das 6. Bild, fügte aber drei weitere Bilder hinzu, so dass die Oper nun aus 9 Bildern in einem Prolog und 4 Akten besteht:

1. – 4.: wie 1868/69 – 5. Zarengemach im Kreml – 6. Boudoir der Marina in Sandomir – 7. Schlosspark in Sandomir – 8. Bojaren-Duma. Tod des Boris – 9. Im Wald von Kromy (Revolutionsszene)

Die in der von Pawel Lamm betreuten Gesamtausgabe erschienene Partitur (1928) und der Klavierauszug (1931) enthalten die in Partitur überlieferten Teile beider Fassungen, darüber hinaus im Klavierauszug auch alle Änderungen, die Mussorgskij in seinem Klavierauszug von 1874 vorgenommen hatte. Das Aufführungsmaterial lässt sich nach Bedarf sowohl für die Ur- als auch für die Endfassung einrichten.

Die **Bearbeitung von Nikolai Rimskij-Korsakow** ist dramaturgisch, musikalisch, formal und textlich durch massive Eingriffe gekennzeichnet, die Mussorgskijs Realitätsbewusstsein, wie es im Bühnenwerk zum Ausdruck kommt, verfälschen – unter dem Blickwinkel einer romantisierenden Ästhetik, wie sie in der Großen Oper vorherrscht. In dieser Hinsicht muss die Bearbeitung als eigenständiges Werk aufgefasst werden.

### The versions:

The **Original version of 1868/69** consists of seven scenes in one prologue and three acts:

1. Courtyard of the Novodevichy monastery – 2. Square in the Kremlin. Coronation scene. – 3. Pimen's cell in the Chudov monastery – 4. Inn scene – 5. A room in the Czar's apartments in the Kremlin – 6. Outside St. Basil's Cathedral – 7. Council of Boyars. Death of Boris.

When the work was rejected by St. Petersburg's Mariinsky Theater, Mussorgsky followed the advice of friends and revised the opera. In the **Final version of 1871/72**, he expanded the fifth scene, scrapped the sixth and added three new scenes, so that the opera now consisted of nine scenes in one prologue and four acts:

1.– 4. see 1868/69 – 5. A room in the Czar's apartments in the Kremlin – 6. Marina's boudoir in Sandomir – 7. Palace park in Sandomir – 8. Council of Boyars. Death of Boris – 9. In the forest of Kromy (Revolution scene)

The score published under the supervision of Pavel Lamm in the Complete Edition (1928) and the piano reduction (1931) contain the parts of both versions transmitted in score, as well as in the piano reduction, all the changes made by Mussorgsky in his piano reduction of 1874. The performance material can thus be used for a production of either the original version or the final version, according to need.

In its dramaturgy, music, form and text, the **Nikolay Rimsky-Korsakov's Version** contains massive alterations that falsify the feeling for realism that Mussorgsky demonstrated in his stage work, by following a romanticizing aesthetic of the type one generally finds in grand opera. In this respect, this arrangement must be considered as an autonomous work.

### Les différentes versions:

La «**Versión originale de 1868/69**» se compose de 7 tableaux répartis sur 3 actes et un prologue:

1. Cour du couvent de Nowodjewitsch – 2. Place au Kremlin. Scène du couronnement – 3. Cellule de Pimène au couvent de Tchoudov – 4. Scène d'auberge – 5. Appartements des tsars au Kremlin – 6. Devant l'église Wassilij Blashjennij – 7. Douma des boyards. Mort de Boris

Après le rejet de l'opéra par le Théâtre Marinsky de Saint-Petersbourg et sur les conseils de quelques amis, Moussorgsky remania l'opéra. Dans la «**Versión définitive de 1871/72**», Moussorgsky développa le 5ème tableau, supprima le 6ième mais ajouta trois autres, de sorte que l'opéra se compose à présent de 9 tableaux repartis sur 4 actes et un prologue:

1.–4. voir 1868/69 – 5. Appartements des tsars au Kremlin – 6. Boudoir de Marina à Sandomir – 7. Parc du château à Sandomir – 8. La douma des boyards. Mort de Boris – 9. Dans la forêt de Kromy (Scène de la Révolution).

La partition, qui parut dans l'édition intégrale supervisée par Pavel Lamm (1928), et la réduction pour piano (1931) renferment les parties des deux versions qui nous sont parvenues sous forme de partition; la réduction pour piano contient en outre toutes les modifications apportées par Moussorgskij dans la réduction pour piano qu'il avait réalisée en 1874. Selon les besoins, le matériel nécessaire à la représentation de l'œuvre peut être arrangé tant pour la version originale que pour la version définitive.

La « **Versión de Nicolas Rimsky-Korsakov de 1908** » se caractérise par des coupures massives, tant sur le plan dramaturgique que sur le plan musical, formel ou littéraire, qui altèrent le réalisme de Moussorgskij, tel qu'il apparaît dans ses opéras, en appréhendant l'œuvre sous l'angle d'une esthétique romantique qui prédomine dans tous les grands opéras. Cet arrangement doit donc être à cet égard appréhendé comme une oeuvre autonome.

### Chowantschina/Die Fürsten Chowanskij

Musikalisches Volksdrama in fünf Akten, vollendet und instrumentiert von Nikolai Rimskij-Korsakov

Libretto	Modest Mussorgskij nach W. Stassow
Übersetzung	dt. (E. Fritzheim), engl. (E. Joung), franz. (R. u. M. D'Harcourt), ital. (R. Küfferle)
Ort und Zeit	Moskau und Umgebung, 1682
Personen	FÜRST IWAN CHOWANSKIJ, Führer der Strelizen (= Schützen) (Bass) – FÜRST ANDREJ CHOWANSKIJ (Tenor) – FÜRST WASSILIJ GOLIZYN (Tenor) – BOJAR SCHAKLOWITIJ (Bariton) – DOSIFEJ, Oberhaupt der Altgläubigen (Bass) – MARFA, eine junge Witwe (Mezzosopran) – EIN SCHREIBER (Tenor) – EMMA, ein junges Mädchen (Sopran) – WARSONOFJEW, Vertrauter Golizyns (Bass) – KUSJKA, ein Strelize (Bariton) – 3 STRELIZEN (2 Bässe, Tenor) – STRESCHNEW, Bojar (Tenor) – SUSANNE, eine Altgläubige (Sopran)
Chor	SSAATTBB
Ballett	Persischer Tanz
Orchester	3(Picc).2.2.2. – 4.2.3.1. – Pk.Schl(4) – Hfe – Klav – Str
Bühnenmusik	4Trp.3Pos.Schl
EB 8661	Klavierauszug (russ.-dt.-engl.)
BES 90	Textbuch (dt.)
Bessel-Verlag	

### Der Jahrmakht von Sorótschintzi/Sorotschinskaja Jarmarka

Komische Oper in drei Akten, vollendet und instrumentiert von Nikolai Tscherepnin

Libretto	Modest Mussorgskij nach Nikolaj W. Gogols Novelle
Übersetzung	dt. (E. Fritzheim) engl., franz. (L. Laloy), ital. (R. Küfferle)
Ort und Zeit	Sorótschintzi, ein Dorf in der Ukraine, im 19. Jahrhundert, an einem heißen Tag

Personen	TSCHEREWIK, ein Bauer (Bass) – GRITZKO, ein junger Bauer (Tenor) – AFANASSIJ IWANOWITSCH, Sohn des Popen (Tenor) – DER GEVATTER (Bariton/Bass) – EIN ZIGEUNER (Bass) – PARASSJA, Tscherewiks Tochter (Sopran) – CHIWRIA, Tscherewiks Frau (Mezzosopran) – TSCHERNOBOG, Oberteufel (Bariton /Bass) – 3 GÄSTE (2 Tenöre, Bass)
Chor	SATB/SATB
Ballett	Hopak, Nacht auf dem Kahlen Berge
Orchester	3(Picc).2.Eh.2.2. – 4.3.3.1. – Pk.Schl(2) – Hfe – Klav – Str
Bessel-Verlag	

## Neubert, Günter (\*1936)

### Das verschenkte Weinen (1983–85)

Ballett in elf Bildern. Kein Märchen für Kinder

Libretto	Ines Helmstädter nach Werner Heiduczek's gleichnamiger Erzählung
UA	Berlin, 1985
Personen	ASTRID – IHR VATER – HONDEZ – PRETORIUS – EINE FRAU
Ballett	Corps de Ballet
Orchester	3(Picc.Afl).3(Eh).3(BKlar).3(Kfg). – 4.3.4.1. – Pk.Schl(3) – Hfe – Cemb – Str: 12.10.8.6.4.
Bühnenmusik	Fl.Ob.Klar.Fg – Vl.Va.Vc.Kb
DVfM	

## Nicolai, Otto (1810–1849)

### Die lustigen Weiber von Windsor

Komisch-phantastische Oper in drei Akten

Libretto	Herrmann Salomon Mosenthal nach W. Shakespeares Lustspiel
Ort und Zeit	Windsor, Anfang des 17. Jahrhunderts
Personen	SIR JOHN FALSTAFF (Bass) – HERR FLUTH (Bariton) – HERR REICH (Bass) – FENTON (Tenor) – JUNKER SPÄRLICH (Tenor) – DR. CAJUS (Bass) – FRAU FLUTH (Sopran) – FRAU REICH (Mezzosopran/Alt) – JUNGFER ANNA REICH (Sopran) – DER WIRT vom Gasthaus zum Hosenbande (Sprechrolle) – DER KELLNER im Gasthaus zum Hosenbande (Sprechrolle) – 1. BÜRGER (Tenor) – 2., 3., 4. BÜRGER (Sprechrollen) – ZWEI KNECHTE des Herrn Fluth (stumme Rollen)
Chor	SSAATTBB
Ballett	Elfen-, Mücken- und allgemeiner Geistertanz
Orchester	2(Picc).2.2.2. – 4.2.3.0. – Pk.Schl – Hfe – Str

## Obst, Michael (\*1955)

### Caroline (1997–99)

Oper in zwei Teilen

Libretto	Ralph Günther Mohnnau
Ort und Zeit	Carolines Wohnhaus in Jena, Gefängnis der Festung Königstein, auf freiem Felde, in Mainz, Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts
UA	Weimar, 1999
Personen	CAROLINE (Sopran) – AUGUSTE (Sopran) – BRITISCHER OFFIZIER, auch SCHLEIERMACHER (Tenor) – GOETHE (Bariton) – SCHELLING (Bariton) – FRIEDRICH SCHLEGEL (Bariton) – CUSTINE (Bass) – AUGUST WILHELM SCHLEGEL (Bass) – LANDGRAF VON HESSEN, auch AUGUST VON WEIMAR, auch KÖNIG VON PREUSSEN (Bass) – 4 UNZEITGEMÄSSE (Mezzosopran, Bariton, Bässe)
Chor	SATTBB
Orchester	3(Picc.2AF).3(Eh).3.BKlar.2(Kfg). – 4.3.3(Tenorbasspos).1. – Schl(3) – Hfe – Str: 12.10.8.8.6.(mind.)
Bühnenmusik	Akk

„Caroline“ beschäftigt sich mit einer der interessantesten Frauen der Frühromantik. Verheiratet mit August Wilhelm Schlegel und Friedrich Wilhelm Schelling war sie mit vielen bedeutenden Persönlichkeiten ihrer Epoche bekannt und befreundet. Das Libretto betont sowohl Carolines, in ihrer Zeit bemerkenswertes, frauliches Selbstbewusstsein als auch ihre Ängste und Leiden in einer politisch bewegten Zeit. (Weimarer Nationaltheater)

“Caroline“ is about one of the most interesting women of the early romantic era. Married to August Wilhelm Schlegel and to Friedrich Wilhelm Schelling, she knew and befriended many great personalities of her time. The libretto emphasizes both Caroline’s remarkable self-confidence – unusual for a woman of her time – as well as her fears and anguish in a politically turbulent era. (Weimar National Theater)

L’œuvre « Caroline » s’intéresse à l’une des femmes les plus intéressantes du début de l’époque romantique. Mariée à August Wilhelm Schlegel et Friedrich Wilhelm Schelling, elle connaissait et était liée d’amitié avec de nombreuses personnalités importantes de son époque. Le livret fait aussi bien ressortir la conscience qu’avait Caroline de sa condition de femme, chose assez remarquable à son époque, que ses peurs et ses souffrances en une période de troubles politiques. (Weimarer Nationaltheater)

### Masken (1993)

Szenen nach dem Stummfilm „Dr. Mabuse“ von Fritz Lang (1922)

Dauer	50’
Instrumente	2 Klaviere

**Solaris** (1994–96)

Kammeroper in drei Teilen mit einer Vor- und einer Zwischenszene

Libretto	Michael Obst nach dem gleichnamigen Roman von Stanislaw Lem
Ort und Zeit	Weltraum-Forschungsstation Solaris Vor- und Zwischenszene im Fernsehstudio, Krankenzimmer (Videoeinspielung möglich)
UA	München, Biennale für neues Musiktheater, 1996
Personen	HAREY (Sopran) – GIBARIAN/BERTON (Bariton) – KELVIN (Bariton) – SNAUT (Bass) – SARTORIUS (Sprechrolle) – EIN MIME (Stumme Rolle)
Ensemble:	1.0.1.0. – 0.1.1.0. – Schl(2) – Klav – Str: 0.0.1.1.1. – Live-Elektronik

Von vorneherein war klar, dass das für Science Fiction typische technische Ambiente keine Rolle spielen sollte. Das Szenario einer Raumstation war jedoch notwendig, um die Erlebnisse glaubhafter zu machen. Ein wichtiger Grundgedanke ist die Konfrontation von Menschen mit ihrer Vergangenheit, ihrem schlechten Gewissen und den daraus resultierenden Verdrängungen. Da die Wissenschaftler diesen psychischen Gegebenheiten in personifizierter Form begegnen und damit auf emotionaler Ebene attackiert werden, reagieren sie auf eine Art und Weise, für die sie weder vorbereitet noch ausgebildet sind.

Die Musik hat in meiner Oper unterschiedliche Aufgaben. Die Live-Elektronik nimmt dabei einen besonderen Platz ein: mit Hilfe der bei IRCAM entwickelten Raumklangsimulation kommt ein Element hinzu, das den surrealen Charakter mancher Szenen unterstützt. So wird das Publikum in die Klangwelt von Solaris immer dann einbezogen, wenn durch die Planeten verursachten Dinge geschehen, und kann den akustischen Gegensatz zwischen der engen Raumstation mit den begrenzt denkenden und handelnden Menschen und dem Unerklärlichen nachvollziehen. (Michael Obst)

It was clear from the start that the high-tech ambience of the science-fiction world was not the essential aspect here. The action was set in a space station, however, since this was necessary for the plausibility of the events. One of the work's major underlying ideas is the confrontation of people with their past, their guilty conscience and the repressed thoughts this all leads to. Since the scientists encounter these psychological conditions in a personified form and are thus attacked on an emotional level, they react in a way which they are neither prepared nor trained for.

The music fulfills various functions in my opera. Live electronics occupy a special position: the spatial sound simulation developed at IRCAM helps give rise to an element that underscores the surreal character of several scenes. The audience is thus drawn into the sound world of Solaris whenever something happens that is caused by the planets. The audience can distinguish the acoustical contrast between the inexplicable and the confinement of the space station, whose inhabitants can only think and act in a very narrowly delimited framework. (Michael Obst)

Une chose était claire depuis le début: l'ambiance technique typique de la science fiction ne devait y jouer aucun rôle. Il était cependant nécessaire que le scénario se déroulat dans une station spatiale afin de donner plus de vraisemblance aux événements. Une idée de base importante est la confrontation de certains hommes avec leur passé, leur mauvaise conscience et les refoulements qui en résultent. Comme les scientifiques rencontrent ces données psychiques dans une forme personifiée, et sont ainsi attaqués sur le plan émotionnel, ils réagissent d'une manière à laquelle ils ne sont ni préparés ni formés.

Dans mon opéra la musique a différentes tâches. L'électronique live occupe à cette occasion une place toute particulière: grâce à la simulation de l'acoustique développée par l'IRCAM vient s'ajouter un élément qui soutient le caractère surréaliste de certaines scènes. Ainsi, le public est toujours intégré dans le monde sonore de Solaris lorsque surviennent des événements provoqués par les planètes et il peut suivre l'opposition acoustique existant entre la station spatiale, avec son espace réduit et les hommes, aux pensées et aux actes limités, ainsi que l'inexplicable. (Michael Obst)

## Paisiello, Giovanni (1740–1816)

### Il re Teodoro in Venezia / König Theodor in Venedig

Heroisch-komisches Drama per musica in zwei Akten

Rezitative von Michael Schulz und Siegfried Matthus (2001)

Libretto	Giambattista Casti
Übersetzung	dt. (W. Ebermann, M. Koerth)
Ort und Zeit	Taddeos Locanda in Venedig, 12. März 1741
Personen	TEODORO I., eingebildeter König von Corsica, alias GRAF ALBERTO (Bariton) – MARQUIS LOUIS DE GAFFARIO, Sekretarius und Großsiegelbewahrer, alias GARBOLINA (Tenor) – ACHMED II., entsetzter Großsultan, alias NICEFERO (Bass) – BELISA, vagierende Marquesa von Ormond (Sopran) – TADDEO, Gastwirt (Bass) – LISETTA, seine Tochter (Sopran) – SANDRINO, Kaufmann (Tenor) – DER MESSER GRANDE (Bass)
Chor	Mädchen im Hause Taddeos und Gondolieri (ad lib. hinter der Szene)
Orchester	2.2.2.2. – 2.2.0.0. – Pk.ad lib. – Str – Bc
DVfM	

## Pergolesi, Giovanni Battista (1710–1736)

### Livietta und Tracollo

Intermezzo in zwei Aufzügen in deutscher Übersetzung und Bühnenfassung von Wolf Ebermann und Manfred Koerth

Dauer	45'
Libretto	Tommaso Mariani
Ort und Zeit	Ländliche Gegend Italiens, um das Jahr 1730
Personen	LIVIETTA, ein junges Mädchen (Sopran) – TRACOLLO, ein Vagabund (Bariton) – FACCENDA, sein Kumpan, LIVIETTAS NACHBARN (stumme Rollen)
Orchester	0.2.0.0. – 2.0.0.0. – Str – Bc
DVfM	

Ohne Zweifel ist in „Livietta und Tracollo“ das freie Schalten mit den musikalischen Elementen im Dienste der Einheit von Musik und Szenen wesentlich weiter geführt als in „La serva padrona“. Während dort noch die Da Capo-Arie die Regel ist, ist sie hier die Ausnahme. Fast alle Musiknummern beginnen ohne oder mit nur wenigen Takten Orchester-Vorspiel, direkt mit dem Gesang, den das Orchester noch charakteristischer und individueller im Ausdruck unterstützt. Kurzgliedrig und einprägsam sind Pergolesis musikalische Gedanken, geistvoll ist ihre Verarbeitung; keine Wiederholung, keine Variation geschieht aus formalem Zwang, jede birgt in sich dramatische Logik. (Wolf Ebermann, Manfred Koerth)



In "Livietta e Tracollo" Pergolesi heightened the unity of music and action by treating the musical components much more liberally than in "La serva padrona". Whereas in the earlier work the da capo aria is still the norm, here it is the exception. Virtually all the numbers begin directly with the voice, without an orchestral prelude, or with only a few bars of it. Moreover, the voice is supported by the orchestra with a more characteristic and individual expressiveness. Pergolesi fashions his musical ideas in a catchy and succinct form. Their elaboration is spirited. No repetitions or variations occur simply out of formal constraint; they are always dramaturgically motivated. (Wolf Ebermann, Manfred Koerth)

Il ne fait aucun doute que, dans « Livietta et Tracollo », le compositeur use bien plus librement des éléments musicaux, pour les mettre au service de l'unité de la musique et des scènes, que dans l'œuvre « La serva padrona ». Tandis que, dans cette dernière, l'aria da capo est encore la règle, on ne la rencontre qu'à titre exceptionnel dans « Livietta et Tracollo ». Les numéros musicaux débudent presque tous sans prélude orchestral, ou par un prélude de quelques mesures seulement, directement par le chant que l'orchestre soutient en lui permettant une expression plus typique et individuelle. Les thèmes de Pergolèse sont fragmentés et faciles à suivre, et ils sont travaillés avec beaucoup d'esprit; aucune reprise, aucune variation n'est dictée par une contrainte formelle, elles renferment toutes une logique dramatique. (Wolf Ebermann, Manfred Koerth)

## La serva padrona/Die Magd als Herrin

Intermezzo in zwei Aufzügen

Dauer	60'
Libretto	Gennaro Antonio Federico
Übersetzung	dt. (W. Ebermann, M. Koerth)
Ort und Zeit	Italien, im 17. Jahrhundert
Personen	UBERTO, ein wohlhabender Bürger (Bass) – SERPINA, seine Magd (Sopran) – VESPONE, sein Diener (stumme Rolle)
Orchester	Str – Bc
DV 6047	Klavierauszug (dt.-ital.) (M. Koerth)
DVfM	

Pergolesis Verhältnis zum Wort als erster, wichtigster Quelle seiner Inspiration war besonders eng. So wählte er z. B. im Rezitativ die Tonhöhe und das melodische Gefälle einer Phrase je nach dem Grad der Erregung des „Sprechenden“.

Schon daraus ergaben sich die Aufgaben einer neuen deutschen Fassung wie von selbst: Es galt, den Realismus des Originals in seiner verblüffenden Direktheit und seinen scharfen Kontrasten zu treffen. Außerdem wurde versucht, die Konzeption der Charakterkomödie gegen die Rudimente der ursprünglichen Posse durchzusetzen und den Plan Serpinas, Uberto zu ehelichen, durchweg deutlich zu machen. Schließlich musste die musikalische Urgestalt in allen Teilen wieder hergestellt werden. Dies geschah auch mit der Wiedereinsetzung des originalen Schlussduetts „Contento tu sarai“, einem Stück voller Grazie und Feuer, das ganz im Zeichen von Serpinas Triumph steht. (Wolf Ebermann, Manfred Koerth)

## Platz, Robert HP (\*1951)

### **DUNKLES HAUS** (1990/91)

Musiktheater in 11 Phasen

Dauer	75'
Libretto	Claus Litterscheid (Phasen I–X) und Text „Pièce noire II“ von Heiner Müller (Bildbeschreibung, Phase XI)
UA	München, 1991
Personen	FRAU (Sopran) – MANN (Bariton) – KIND/VOGEL/ALTER MANN (Sprechrolle)
Ensemble	AFl.BFl.O.1.1(KbKlar).O. – 1.1.1.0. – Klav – Str: 1.0.1.1.1. – 2Tb

Platz' Partitur birgt weite Abschnitte sehr klangschön fließender Musik, die ruhig über große Flächen ausgebreitet wird, die sich organisch entfalten, sich langsam steigern und schließlich immens verdichten darf. Und dieser Komponist ist Konstruktivist genug, nicht bloß interessante Schönklänge bieten zu wollen. Seine Komposition ist nach allen Strukturregeln der Avantgarde gebaut – die spieltechnischen Anforderungen sind immens und wurden bravourös gemeistert. (Wolfgang Schreiber)

Platz's score unfolds in broad segments of lushly flowing, beautiful-sounding music which calmly spreads over vast surfaces and which is allowed to develop organically, build up slowly and ultimately reach a point of intense compression. This composer is enough of a constructivist to want to offer more than simply captivatingly beautiful music. His work is built according to all the structural rules of the avant-garde; the demands made on the performers are enormous and were mastered with bravura. (Wolfgang Schreiber)

La partition de Platz renferme de longs passages d'une musique fluide, à la sonorité harmonieuse, qui est paisiblement déroulée sur de larges plans, peut s'épanouir de manière organique, s'amplifier lentement et, finalement, se concentrer d'une manière considérable. Et ce compositeur s'avère être suffisamment « constructiviste » pour vouloir nous offrir autre chose qu'une simple sonorité harmonieuse avec de beaux accords. Sa composition est élaborée selon l'ensemble des règles structurelles de l'avant-garde – les exigences techniques sont énormes et furent maîtrisées avec une grande bravoure. (Wolfgang Schreiber)

## Puccini, Giacomo (1858–1924)

### Tosca

Musikdrama in drei Akten

Libretto	Giuseppe Giacosa und Luigi Illica nach dem Roman von Victorien Sardou
Ort und Zeit	Rom, im Jahr 1800
Übersetzung	dt. (C. Riha, V. Leimert)
Personen	FLORIA TOSCA, Sängerin (Sopran) – MARIO CAVARADOSSI, Maler (Tenor) – BARON SCARPIA, Chef der Polizei (Bariton) – DER MESNER (Bass) – CESARE ANGELOTTI (Bass) – SPOLETTA, Polizeiagent (Tenor) – SCIARRO-NE, Gendarm (Bass) – KERKERMEISTER (Bass) – EIN HIRT (Knabenstimme)
Chor	SSATTB (Soldaten, Sbirren, Bürger, Volk, Geistliche, Chorschüler u.a.)
Orchester	3(2Picc).2.Eh.2.BKlar.2.Kfg. – 4.3.4.0. – Pk.Schl(3) – Hfe – Org.Cel – Str
Bühnenmusik	Fl.Hfe.Va – 4Hn.3Pos – Schl(2)
DV 6088	Klavierauszug (dt.-ital.) (H. Gurgel)
DVfM	

Die Erhaltung der außerordentlich differenzierten Deutung der Handlung war den Autoren der deutschen Fassung Verpflichtung. In „Tosca“ trägt der Reim vor allem die Äußerungen des tiefen Gefühls, das die Liebenden füreinander empfinden. So galt es, die rhythmischen Veränderungen in den Gesangspartien auf ein Mindestmaß zu beschränken und die italienische Phrasierung nachzubilden. Dem italienischen Reim wurde dort nachgegangen, wo er als formendes Element hörbar ist oder zum Habitus einer Figur gehört. Zielvorstellung bei der Wortwahl war einerseits der Wunsch, dem musikalischen Impuls nachzuspüren, andererseits sollten Wortschatz und Syntax eine Übereinstimmung von Klangelementen der beiden Sprachen gewährleisten. (Carl Riha, Volkmar Leimert)

## Purcell, Henry (1659–1695)

### Dido und Aeneas

Oper in drei Akten in einer deutschen Fassung von Wolf Ebermann und Eva Walch

Dauer	60'
Libretto	Nahum Tate
Ort und Zeit	Karthago, Palast der Dido, in einer Felsenhöhle, auf dem Schiff, nach dem Trojanischen Krieg
Personen	DIDO, Königin von Karthago (Mezzosopran) – AENEAS, trojanischer Prinz (Bariton) – BELINDA, Edelfrau der Königin (Sopran) – ZAUBERIN (Mezzosopran) – 2 HEXEN (Sopran/Mezzosopran) – 2. FRAU (Sopran) – GEIST (Sopran) – SEEMANN (Tenor)
Chor	SATB (Gefolge der Dido, Hexen, Matrosen)
Ballett	Tänze ad lib
Orchester	Str – Bc
DVfM	

„Dido und Aeneas“ ist ungeachtet ihrer Kürze Purcells einzige Oper im eigentlichen Sinne. Die Musik, voller Dramatik und lyrischer Empfindungen, macht dieses frühe Operndokument zu einem abwechslungsreichen Meisterwerk: den tiefempfundenen Arien Didos stehen einfache Lieder, grotesk-höhnende Gesänge der Hexen, volkstümliche Matrosenlieder und virtuos-gefällige Tänze gegenüber. Der Inhalt der Oper – die tragische Liebe der beiden Protagonisten – geht auf die von Vergil im vierten Buch seiner „Aeneis“ dargestellten Vorgänge zurück, die zur Gründung Roms führten. Aeneas gelangt nach dem Untergang Trojas auf seinen Irrfahrten nach Karthago, wo Dido nach der Ermordung ihres Mannes Herrscherin ist. Beide entbrennen in leidenschaftlicher Liebe füreinander. Aeneas verlässt jedoch Karthago auf göttlichen Befehl, um in Italien ein neues Reich zu gründen, worauf sich die verzweifelte Dido tötet.

## Rimskij-Korsakow, Nikolai (1844–1908)

### Kaschtschei der Unsterbliche (Unhold ohne Seele)/ Kaschtschei bessmertny

Oper in einem Akt. Ein Herbstmärchen

Dauer	75'
Libretto	Nikolai Rimskij-Korsakow nach einem Volksmärchen
Übersetzung	dt. (A. Bernhard), franz. (L. Laloy), ital. (E. Magni)
Ort	Im Reich des Unholdes
Personen	KASCHTSCHAI (Tenor) – PRINZESSIN TAUSENDSCHÖN (Sopran) – IWAN DER ZAREWITSCH (Bariton) – KASCHTSCHEEWNA (Mezzosopran) – HELD STURMWIND (Bass)
Chor	SATTBB
Orchester	3(Picc).2(Eh).2(BKlar).2(Kfg). – 4.2.3.1. – Pk.Schl(2) – Hfe – Cel – Str

BES 86 Klavierauszug (franz.-dt.-ital.)

BES 91 Textbuch (dt.)

Bessel-Verlag

Kaschtschei hält in seinem von ewigem Schneesturm umtobten Reich Prinzessin Tausendschön gefangen. Seine Tochter, die ihm bei der Verteidigung seines Reiches hilft, garantiert Kaschtschei Unsterblichkeit, solange ihr Herz ungerührt bleibt. Iwan dringt auf der Suche nach seiner geliebten Tausendschön in das Reich des Bösen ein, doch anstatt ihn zu töten, verliebt sich Kaschtscheewna in den jungen Mann. Sie kann jedoch die Liebe zwischen Iwan und Tausendschön nicht brechen und verzweifelt. Die mitleidige Prinzessin küsst die Rivalin auf die Stirn und löst somit deren Tränen. Im Weinen verwandelt sich Kaschtscheewna in eine Trauerweide, und Kaschtschei stirbt.

Kashchey holds the Princess captive in his kingdom, which is besieged by a snowstorm. His daughter, who is helping her father defend his realm, ensures Kashchey's immortality as long as her heart remains unmoved. In search of his beloved Princess, Ivan Korolyevich enters the evil realm. But instead of killing him, Kashchey's daughter falls in love with the young man. Unfortunately, she cannot destroy the love between Ivan and the Princess, and becomes despondent. When the compassionate Princess kisses her rival on her brow, Kashchey's daughter begins to weep. Her tears transform her into a weeping willow and Kashchey dies.

Kaschtschei retient la princesse Tausendschön prisonnière dans son royaume éternellement battu par les tempêtes de neige. Sa fille, qui l'aide à défendre son royaume, assure à Kaschtschei l'immortalité aussi longtemps que son cœur restera pur. Parti à la recherche de sa bien-aimée Tau-

sendschön, Ivan pénètre dans le royaume du mal, mais au lieu de le tuer Kaschtscheevna s'éprend du jeune homme. Elle ne parvient cependant pas à briser l'amour qui existe entre Ivan et Tausendschön et sombre dans le désespoir. Pleine de pitié, la princesse pose un baiser sur le front de sa rivale, déclenchant un déluge de larmes. En pleurant Kaschtscheevna se transforme en saule pleureur, tandis que Kaschtschei meurt.

## Das Märchen vom Zaren Saltan/Skaska o Zare Saltan

Oper in sechs Bildern

1. Originalfassung

2. Bearbeitet und neu übersetzt von Harry Kupfer

Libretto Wladimir J. Bjelskij nach Alexanders Puschkins Versmärchen

Übersetzung dt. (A. Bernhard); (H. Kupfer); ital. (R. Küfferle)

Ort Teils in der Stadt Tmutarakanien, teils auf der Insel Bujan in Russland

Personen ZAR SALTAN (Bass) – ZARIN MILITRISSA (Sopran) – DIE WEBERIN (Mezzo-sopran) – DIE BÄCKERIN (Sopran) – BASE BABARICHA (Alt) – ZAREWITSCH GUIDON (2 Balletteleven, Tenor) – PRINZESSIN SCHWANHILDE (Sopran) – ALTER MANN (Tenor) – BOTE (Bariton) – SKOMOROCH, Hofnarr (Bass) – 1. SCHIFFER (Tenor) – 2. SCHIFFER (Bariton) – 3. SCHIFFER (Bass)

Chor SSAATTBB/SSAATTBB (Bojaren, Hofstaat, Soldaten, Schiffsleute usw.)

Orchester Picc.2.2.Eh.3(BKlar).2.Kfg. – 4.3.3.1. – Pk.Schl(4) – 2Hfe – Cel – Str

Bühnenmusik 6–12Trp.Schl(2).Glocken

BES 92 Textbuch (dt.)

Bessel-Verlag

Hätten Sie's gewusst? Zwischenspiel zwischen zum 5. Bild ist der weltbekannte „Hummelflug“!

Did you know that the interlude between the fourth and fifth scenes of this work is the world-famous "Flight of the Bumblebee"?

L'auriez-vous deviné? Le divertissement figurant entre le 4ème et le 5ème tableau est le fameux « Vol du bourdon », célèbre dans le monde entier!

## Schneeflöckchen/Snegurotschka

Oper in vier Akten mit einem Vorspiel. Ein Frühlingsmärchen

Libretto Nikolai Rimskij-Korsakow nach A.N. Ostrowskijs Märchenspiel

Übersetzung dt. (A. Bernhard), franz. (P. Halperine, P. Lalo), engl. (E. Agate)

Personen ZAR BERENDEI (Tenor) – BERMJATA (Bass) – DIE FRÜHLINGSFEE (Mezzo-sopran) – KÖNIG FROST (Bass) – SCHNEEFLÖCKCHEN (Sopran) – DER WALDGEIST (Tenor) – FASCHINGS-POPANZ (Bass) – BAKULA (Tenor) – DIE HÄUSLERIN (Mezzosopran) – LEHL (Alt) – KUPAWA (Sopran) – MISGIR (Bariton) – 2 RUFER (Tenor/Bass) – EIN EDELKNABE (Mezzosopran)

Chor SATB/SATB

Ballett Tanz der Vögel, Tanz der Gaukler

Orchester 3(2Picc).2(Eh).2(BKlar).2. – 4.2.3.1. – Pk.Schl(3) – Hfe – Klav – Str

Bessel-Verlag

## Rossini, Gioacchino (1792–1868)

### Il barbiere di Siviglia/Der Barbier von Sevilla

Komische Oper in zwei Akten

Libretto	Cesare Sterbini nach Pierre-Augustin Beaumarchais
Übersetzung	dt. (W. Ebermann, H. Döhnert)
Ort und Zeit	In einer Straße von Sevilla, vor und in Bartolos Haus, Mitte des 18. Jahrhunderts
Personen	GRAF ALMAVIVA (Tenor) – DOKTOR BARTOLO (Bass) – ROSINA, dessen Mündel (Mezzosopran) – FIGARO, Barbier (Bariton) – BASILIO, Rosinas Musiklehrer (Bass) – MARZELLINE, Haushälterin bei Bartolo (Sopran) – FIORILLO, Diener Almavivas (Tenor) – AMBROSIO, Diener Bartolos (Bass) – EIN OFFIZIER (Bass) – EIN NOTAR (stumme Rolle)
Chor	TTBB (Musikanten, Soldaten)
Orchester	2(Picc).2.2.2 – 2.2.0.0. – Pk.Schl – Klav(Cemb) – Str
Bühnenmusik	Hfe(Git)
DVfM	

Der Rossini der Barbier-Zeit hatte sich längst abgewandt von einer lediglich „imitativen“, dem logischen Zwang der Fabel verpflichteten Haltung. Seine musikalische Dramaturgie zielte auf äußerste Zuspitzung der Charaktere, auf „rethorische Portraits“, bei denen selbst die Koloratur zum bewusst eingesetzten Mittel wurde, die Essenz einer Figur zu erfassen – aber auch ihr Gespaltensein, ihre „doppelte Persönlichkeit“. Mit einer Souveränität ohnegleichen treibt der Komponist sein Spiel mit Realität und Theatralität, mit Normen und Konventionen – und schließlich mit dem Genre selbst, jener opera buffa, deren große Zeit – das fühlt er instinktiv – schon vorbei ist.

(Wolf Ebermann und Hellmut Döhnert, 1987)

By the time he wrote his “Barbiere”, Rossini had long abandoned a purely “imitative” approach to the action, which was obligated to the logical necessities of the storyline. His musical dramaturgy now aimed at an extreme characterization of the figures, at “rhetorical portraits” in which even the coloratura became a deliberately applied device to capture the essence of a figure as well as its inner tensions, its “split personality.” Displaying an incomparable mastery, the composer plays fast and loose with reality and stage devices, norms and conventions – ultimately with the entire genre itself, the opera buffa. He instinctively felt that its heyday was already over.

(Wolf Ebermann and Hellmut Döhnert, 1987)

Le Rossini de l'époque du « Barbier » s'était depuis longtemps détourné d'une attitude se limitant à la simple reproduction et obéissant aux contraintes imposées par la logique de la fable. Sa dramaturgie musicale tendait vers une exagération extrême des caractères, vers des « portraits rhétoriques », dans lesquels la colorature elle-même fut sciemment utilisée pour saisir l'essence d'un personnage – mais également ses déchirements intérieurs, sa « double personnalité ». C'est avec une souveraineté sans pareille que le compositeur joue avec la réalité et le monde de l'artifice. Les normes et les conventions – et finalement avec le genre lui-même, cet opéra-bouffe dont la grande époque – il le sent – est déjà passée. (Wolf Ebermann et Hellmut Döhnert, 1987)

## Sánchez-Verdú, José M. (\*1968)

### ► **GRAMMA (Jardines de la escritura / Gärten der Schrift)** (2004–06)

Kammeroper

Dauer	60'
Libretto	nach Platon, Homer, Augustinus, Ovid, Hugo von St. Viktor, Dante und der Offenbarung des Johannes
UA	München, 2006
Personen	SIRENE, VENUS (Sopran) – ULISSE, MÖNCH I (Tenor) – THEUTH, MÖNCH II, DANTE (Bariton) – THAMOS, AUGUSTINUS, HUGO VON ST. VIKTOR (Schauspieler, Sprecher)
Chor	Männer des Ulisse, Mönche (KontraT/MezTBarB)
Ensemble	Fl(Picc.BfI).Klar(BKlar.KbKlar).Sax.Fg(Kfg) – Trp.Pos – Schl(2) – Akk – 4Vl.2Va.2Vc.Kb

Schrift ist Wohltat und Verderben. Sie bewahrt und erklärt, sie zerstört und lügt. Die Kammeroper „Gamma“ reflektiert sowohl musikalisch als auch szenisch über Möglichkeiten und Gefahren des Aufschreiben-Könnens, über die Eitelkeit des geschriebenen Worts und dessen Macht zur Manipulation, aber auch über den Kampf der Schrift gegen das Vergessen und deren Fähigkeit, neue Welten entstehen zu lassen. Mit Bezug auf Texte von Platon, Homer, Augustinus, Ovid, Hugo de San Victor, Stéphane Mallarmé und Paul Celan, aber auch aus der Bibel, dem Koran und der Thora kreiert die Kammeroper einen engen Zusammenhang zwischen schriftlichen und musikalischen Darstellungsformen.

Writing is a good deed and undoing. It preserves and explains, destroys and lies. The chamber opera “Gamma” reflects musically and dramatically on the possibilities and dangers of the ability to write things down, on the vanity of the written word, its power to manipulate, but the work is also about the battle of writing against forgetting at its ability to conjure up new worlds. Referencing texts by Plato, Homer, Augustine, Ovid, Hugo de San Victor, Stéphane Mallarmé and Paul Celan as well as the Bible, the Koran and Torah, the chamber opera creates a connection between written and musical forms of representation.

L'écriture est bienfait et perdition. Elle préserve et explique, elle détruit et ment. L'opéra de chambre « Gamma » réfléchit tant musicalement que de façon scénique sur les possibilités et les dangers du savoir-écrire, sur la vanité du mot écrit et sur son pouvoir de manipulation, mais aussi sur le combat de l'écriture contre l'oubli et sa capacité à faire émerger des mondes nouveaux. En se référant à des textes de Platon, Homère, Saint Augustin, Ovide, Hugo de San Victor, Stéphane Mallarmé et Paul Celan, mais aussi de la Bible, du Coran et de la Thora, l'opéra de chambre crée un rapport étroit entre les formes de représentation écrites et musicales.

### ► **El viaje a Simorgh** (2002–06)

Oper in 2 Akten

Libretto	vom Komponisten nach Juan Goytisolos „Las virtudes del pájaro solitario“ und Texten von San Juan de la Cruz, Ibn al-Farid, Attar, Leonardo da Vinci u. a.
UA	Madrid, 2007
Personen	AMADO (Bariton) – AMADA (Sopran) – DOÑA URRACA (Sopran) – LA DOÑA (Mezzosopran) – EL/LA SEMINARISTA (Kontratenor) –

ARCHIMANDRITA (Tenor) – BEN SIDA (Bariton, arabischer Sänger) –  
 JOVEN SEÑOR MAYOR (Bassbariton) – DON BLAS (Schauspieler) –  
 LA MUERTE (Schauspielerin) – Ein Tänzer

Chor 60 Stimmen  
 Orchester 3(Picc.BfI).3(Eh).3(BKlar.KbKlar).Sax.3(Kfg). – 4.3.3.1. – Schl(4) – Hfe –  
 Cemb – Str: 14.12.10.8.6.  
 Außerhalb der Szene: 4Trp.3Pos  
 Bühnenmusik 3Viole da gamba.VI

„El viaje a Simorgh“ (Der Weg nach Simorgh) geht auf eine Sufi-Erzählung von Attar (Persien, 12. Jahrhundert) zurück. Es ist die Reise oder die Suche nach diesem Simorgh, einem Vogel-König. Die Reise endet, wenn 30 Vögel das Ziel (Simorgh) erreicht haben. Dann merken sie, dass es eine Reise und eine Suche nach innen war, da jeder seinen eigenen Simorgh in sich trägt. Gleichzeitig entwickelt die Oper die Suche des Geliebten (Amado) nach der Geliebten (Amada) und der Verbindung mit ihr – eine Einheit, die sowohl körperlich wie auch mystisch gemeint ist. Die Oper thematisiert den „Traum von der Ferne“, die Reise und den Traum auf der Suche nach Gott, nach der Geliebten, nach dem Vogel-König Simorgh und nach der umfassenden Liebe.

“El viaje a Simorgh“ (The Way to Simorgh) is based on a Sufi tale by Attar (Persia, 12th century). It is the journey or search for Simorgh, a bird king. The journey ends when 30 birds have reached their goal (Simorgh). They then realize that it was an inward journey and search, since each one of them carries his own Simorgh within him. At the same time, the opera develops the theme of the search of the male beloved (Amado) for the female beloved (Amada) and his union with her – a union that is envisioned as both physical and mystical. The opera thematizes the “dream of distant lands,” the journey and the dream of the search for God, the beloved, the bird king Simorgh and of an all-encompassing love.

« El viaje a Simorgh » (Le chemin vers Simorgh) provient d'un récit soufi d'Attar (Perse, 12e siècle). C'est le voyage ou la quête du Simorgh, un roi-oiseau. Le voyage s'achève lorsque 30 oiseaux ont atteint le but (Simorgh). Ils constatent alors que c'était un voyage et une quête introspectifs, chacun portant son propre Simorgh en lui. Parallèlement l'opéra développe la quête par l'aimé (Amado) de l'aimée (Amada) et de son union avec elle – une union qui se veut tant charnelle que mystique. L'opéra a pour thématique le « rêve du lointain », le voyage et le rêve à la recherche de dieu, de l'aimée, du roi-oiseau Simorgh et de l'amour universel.

## Schedl, Gerhard (1957–2000)

### Kontrabass (1982)

Kammeroper in einem Akt

Dauer 43'  
 Libretto Attila Böcs nach einer Erzählung von Siegfried Pietschmann  
 Ort und Zeit Dresden, nach dem Zweiten Weltkrieg  
 UA Dresden, 1984  
 Personen DER JUNGE (Tenor) – DAS MÄDCHEN (Sopran) – SILBERMANN (Bass;  
 Kontrabass) – KELLNER (stumme Rolle)  
 Ensemble Schl(3) – 6Vc.Kb  
 DVfM



„Kontrabass“ ist Teil eines Triptychons, jedoch jederzeit auch einzeln aufführbar. Die beiden anderen Werke „Pierre et Luce“ und „S.C.H.A.S ...“ sind im Musikverlag Doblinger Wien erschienen. Die Werke reflektieren unterschiedliche Perspektiven der Konfrontation menschlicher Befindlichkeit mit Unterdrückung, Inhumanität und – wie in diesem Fall – mit Krieg.

Although part of a triptychon, "Kontrabass" can be performed individually. The other two works, "Pierre et Luce" and "S.C.H.A.S ...", are published by Doblinger in Vienna. The works reflect different perspectives on humanity in its confrontation with oppression, inhumanity and, in this case, with war.

L'œuvre « Kontrabass » fait partie d'un triptyque mais peut être à tout moment jouée séparément. Les deux autres œuvres, « Pierre et Luce » et « S.C.H.A.S. » ont été publiées par la maison d'édition Doblinger à Vienne. Les œuvres reflètent différents aspects de la confrontation des idées de l'être humain avec l'oppression, la barbarie et – comme dans ce cas – la guerre.

## Der Schweinehirt (1980)

Kinderoper

Dauer 45'

Libretto Attila Böcs nach dem Märchen von Hans Christian Andersen

Ort und Zeit Im und um das Schloss

UA Dresden, 1981

Personen ERZÄHLER (Sprecher) – PRINZESSIN (Sopran) – PRINZ (Tenor) – KAISER (Bariton)

Chor SSAA (Hofdamen, auch solistisch)

Instrumente Fl.ASax.Git.Vc

DVfM

Die Kinderoper „Der Schweinehirt“ wurde anlässlich des Carl-Maria-von-Weber-Wettbewerbs 1980 der Dresdner Musikfestspiele ausgezeichnet. Zahlreiche Inszenierungen an führenden Opernhäusern wie in Wien, Frankfurt, München, Hamburg u. a. schlossen sich an.

Der Komponist ist grundsätzlich damit einverstanden, dass mit seiner Partitur für die Gegebenheiten der Bühne jeweils frei umgegangen werden kann. Prolog und Epilog können individuell gestaltet werden. Auch die Partie des Erzählers kann unbesetzt bleiben, wenngleich gerade diese Rolle, die in der Münchener Produktion von Gustl Bayrhammer gespielt wurde, auf Zurufe der Kinder direkt reagieren kann.

The children's opera "Der Schweinehirt" was awarded a prize at the Carl-Maria-von-Weber Competition of the Dresden Music Festival in 1980. This was followed by many productions at leading opera houses in Vienna, Frankfurt, Munich, Hamburg and elsewhere.

The composer accepts that his score be treated quite freely to make it suitable for different stages. The prologue and epilogue can be worked out individually. The narrator's part can be omitted, although this role, which was played by the popular Bavarian folk actor Gustl Bayrhammer in the Munich production, can be used as a means to channel the children's participation.

L'opéra pour enfants Der « Schweinehirt » fut distingué à l'occasion du concours Carl-Maria-von-Weber organisé en 1980 dans le cadre du Festival de Musique de Dresde. De nombreuses représentations dans de grands opéras tels que ceux, entre autres, de Vienne, Francfort, Munich et Hambourg suivirent tout naturellement.

Le compositeur est en principe d'accord avec une libre utilisation de sa partition si celle-ci permet d'adapter l'exécution de l'œuvre aux possibilités scéniques du moment. Le prologue et l'épilogue peuvent être montés séparément. On peut également laisser de côté la partie du récitant, même si ce personnage peut réagir directement aux appels des enfants.

## Schenker, Friedrich (\*1942)

### **Bettina** (1984/85)

Drama per musica für eine Schauspielerin

Dauer	80'
Libretto	Karl Mickel nach „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“ von Bettina von Arnim
Ort und Zeit	In Winkel am Rhein, auf dem Schiff, in Marburg, 1801–1806
UA	Berlin, 1987
Personen	BETTINA (Alt)
Kinderchor	SSAA
Orchester	1(Picc.AFl).0.0.0. – 1.0.0.0. – Schl – Git – Klav(Cemb.Cel) – Str: 1.1.1.1.1. – Tb
DVfM	

Die Protagonistin Bettina (von Arnim) zeichnet in einem großen Monolog und Scheindialogen den Verlauf ihrer engen Freundschaft und Verbundenheit mit der Dichterin Caroline von Günderode und das Zerwürfnis bis zu deren Freitod nach. In diesem Verarbeitungsprozess der Trauer reflektiert sie auch ihr eigenes Leben. Die Rolle stellt hohe Anforderungen an die Darstellerin. In ihren starken Gefühlsschwankungen wird geschrien, geflüstert, gesprochen, gesungen – kurz: die gesamte Palette stimmlicher Ausdruckskraft ist gefragt.

The protagonist Bettina (von Arnim) relates the story of her close friendship with the poetess Caroline von Günderode, their falling out and her friend's suicide. In the course of one long monologue and pseudo-dialogues, Bettina comes to terms with her sorrow while reminiscing about her own life as well. With its broad range of emotions, the role makes great demands on the performer: she is expected to scream, whisper, speak, sing – in short: she must depict the entire palette of vocal expression.

La protagoniste Bettina (von Arnim) évoque, au fil d'un long monologue et de faux dialogues, l'évolution de son étroite amitié avec la poétesse Caroline von Gründerode, leur dépendance et leur discorde, jusqu'au suicide de cette dernière. Au cours de ce travail de deuil elle renvoie aussi l'image de sa propre vie. Le rôle exige énormément de l'interprète. Au fil de ses puissants changements d'humeur on l'entend crier, murmurer, parler, chanter – bref: ce rôle exige de l'interprète qu'elle maîtrise l'ensemble des moyens auxquels recourt l'expression vocale.

### **Büchner** (1978–79/1981)

Oper in zehn Szenen

Dauer	80'
Libretto	Klaus Harnisch
Ort und Zeit	Auf der Straße, in Deutschland und Frankreich, zur Büchner-Zeit und in der Gegenwart
UA	Berlin, 1987 (konzertant)
Personen	BÜCHNER (Tenor) – LOUISE, seine Braut (Mezzosopran) – VATER BÜCHNERS (Bass) – DANTON (Bariton) – SAINT-SIMONIST (Bass) – GEORGI, Hofgerichtsrat (Sprechrolle) – NOISEMAKER (Aktionsrolle) – PLAKATKLEBER, KINDER (stumme Rollen)

Chor	SATB (mind. je 4, auch Chorsoli: Nonnen, Mütter, Passanten, Männergesangsverein, Spitzel, Saint-Simonisten, Gisetten)
Orchester	2(2Picc.AfI).2(Eh.Ob d'am).2(BKlar).0. – 0.1.1.0. – Schl(3) – Klav.Cemb.Cel.EOrg(2) – Vc.Kb
Bühnenmusik	Klar.CàP.Ziehharmonika(Akk).Tuba.Dudelsack.Schl
DVfM	

Das Libretto basiert auf Briefen, literarischen Arbeiten und anderen Texten („Der hessische Landbote“) des früh verstorbenen Dichters und Revolutionärs. Die Rahmenhandlung bildet der Tod Büchners, der sein Leben Revue passieren lässt und dabei die Zeitgrenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verwischt.

The libretto is based on letters, literary works and other texts („Der hessische Landbote“) by the prematurely deceased poet and revolutionary. Framing the action is the hour of Büchner's death, as he reviews his life and blurs the temporal limits between the past, the present and the future.

Le livret repose sur des lettres, des ouvrages littéraires et d'autres textes (« Der Hessische Landbote ») de ce poète et révolutionnaire prématurément décédé. Le cadre de l'intrigue est constitué par la mort de Büchner, qui passa sa vie en revue et, ce faisant, efface les limites temporelles entre le passé, le présent et l'avenir.

## Schoeck, Othmar (1886–1957)

### **Don Ranudo** op. 27 (1917/18)

Komische Oper in vier Akten

1. Originalfassung

2. Dresdner Fassung (1930) in zwei Akten vom Komponisten

Dauer	95'
Libretto	Armin Rüeger nach der Komödie „Don Ranudo de Colibrados“ von L. Holberg
Ort und Zeit	Ein spanisches Kleinstädtchen, um 1750
Personen	DON RANUDO DI COLIBRADOS, ein Edelmann (Bass) – DONA OLYMPIA, seine Frau (Alt) – MARIA, ihre Tochter (Sopran) – GONZALO DE LAS MINAS, ein Graf (Tenor) – PEDRO, Diener Don Ranudos (Bariton) – LEONORE, Zofe der Olympia (Sopran) – GUSMAN, Diener Gonzalos (Bariton) – EIN MOHR, Gemüsehändler (Tenor) – EIN RICHTSVOLL-ZIEHER (Tenor)
Chor	SATB
Orchester	Picc.3(Picc).2(Eh).2.BKlar.2.Kfg. – 4.3.3.1. – Pk.Schl – Hfe – Str

Schoeck erhielt die Anregung zu dieser Oper von Ferruccio Busoni, der ihn auf „Don Ranudo de Colibrados“ des dänischen Dichters Holberg aufmerksam machte. Holberg thematisiert in seiner beißenden Satire merkwürdige Auswüchse des Standeshochmuts unter dem Adel, jedoch auch eine nicht minder komische Rang- und Titelsucht in den bürgerlichen Schichten.

Das Stück wurde in Deutschland in einer Bearbeitung von Kotzebue 1801 populär. In dieser Posse wird der Protagonist Don Ranudo, in der Umkehrung „O Du Narr“ zu lesen, auch als solcher dargestellt. Armin Rüeger, der Librettist, folgt jedoch weitgehend dem Original Holbergs.

Außer in vollständiger Gestalt ist das Werk wieder in der auf zwei Akte gekürzten Dresdner Fassung

lieferbar, die Schoeck eigenhändig angefertigt hat. Diese Fassung wurde zusammen mit der dramatischen Kantate „Vom Fischer und syner Fru“ am 3. Oktober 1930 uraufgeführt.

Schoeck drew the inspiration to compose this opera from Ferruccio Busoni, who had introduced Schoeck to “Don Ranudo de Colibrados” by the Danish author Holberg. In his biting satire, Holberg focuses on the bizarre outgrowths of the arrogance shown by the aristocracy, as well as a no less ridiculous fixation on ranks and titles among the bourgeoisie.

The play became popular on German stages in an arrangement of 1801 by Kotzebue. In this farce, the protagonist Don Ranudo – whose name can be read backwards as “O Du Narr” (“Oh, you fool” in German) – is depicted as ... a fool. Librettist Armin Rueger follows Holberg’s original to a large extent. The work is available not only in its complete form, but also in the abridged (two-act) Dresden version which Schoeck prepared himself. This version was first performed along with the dramatic cantata “Vom Fischer und syner Fru” on 3 October 1930.

L’idée d’écrire cet opéra fut suggérée à Schoeck par Ferruccio Busoni qui attira son attention sur l’œuvre « Don Ranudo de Colibrados » du poète danois Holberg. Holberg prend pour thème de cette satire au ton mordant une curieuse exagération de la prétention de caste chez certains membres de la noblesse, mais aussi une manie tout aussi comique et ridicule des couches bourgeoises, toujours en quête d’un rang ou de titres.

L’opéra devint célèbre en Allemagne en 1801, dans un arrangement de Kotzebue. Dans cette farce, le protagoniste Don Ranudo, dont le nom renversé est lu « O Du Narr » (espèce de sot), est bien présenté comme un personnage stupide. Armin Rueger, le librettiste, suit cependant largement le texte original de Holberg. En plus de sa forme intégrale, le texte peut être également accessible dans la version de Dresde, réduite à deux actes, que Schoeck réalisa lui-même. Cette version fut créée le 3 octobre 1930, en même temps que la cantate dramatique « Vom Fischer und syner Fru ».

### **Erwin und Elmiré** op. 25 (1911/16)

Gesänge zu dem Schauspiel von Johann Wolfgang von Goethe mit einem Vor- und einem Zwischenspiel

Dauer	90’
Personen	ERWIN (Tenor) – ELMIRÉ (Sopran) – OLYMPIA (Alt) – BERNARDO (Bass)
Orchester	Picc.2.2(Eh).2.2. – 2.2.0.0. – Pk.Schl – Hfe – Cel – Str

### **Venus** op. 32 (1919/20)

Oper in drei Akten

Dauer	90’
Libretto	Armin Rüeger nach der Novelle „Die Venus von Ille“ von P. Mérimée
Übersetzung	ital. (M. Sauter-Falbriard)
Ort und Zeit	Auf einem Landschloss im südlichen Frankreich, um 1820
Personen	BARON DE ZARANDELLE (Tenor) – HORACE, sein Neffe (Tenor) – SIMONE, seine Braut (Sopran) – MME. DE LAURIENS, ihre Mutter (Alt) – RAIMOND (Bariton) – LUCILE (Sopran) – DIE UNBEKANNTE (stumme Rolle) – MARTIN (stumme Rolle)
Chor	SATB und einstimmiger Kinderchor
Orchester	3(Picc).2.Eh.2.BKlar.2.Kfg. – 4.3.3.1. – Donner- und Windmaschine – Pk.Schl(5) – Hfe – Cel.Klav – Str
Bühnenmusik	2Trp.2Pos.Donnermaschine

Die selten gespielte Oper gilt als eines der bedeutendsten Werke des Schweizer Komponisten. Hinderlich für eine intensivere Rezeption war bislang auch das seinerzeit für die Premiere in Eile zusammengestellte Aufführungsmaterial. Mario Venzago, bereits 1989 in Heidelberg für die Neuentdeckung verantwortlich, stellte Die Venus 1997 am Grand Théâtre in Genf erneut zur Diskussion. Vorbereitend für diese Neuinszenierung wurde das Material in enger Zusammenarbeit mit Venzago gründlich durchgesehen und teilweise mit neuen Stimmen ergänzt.

This rarely performed opera is regarded as one of the Swiss composer's most important works. Up to now, the state of the performing material, which had been hastily written for the premiere, had been preventing a broader dissemination of the work. Mario Venzago, who had been responsible for the rediscovery in Heidelberg in 1989, has brought Venus to the public's attention once again in 1997 in Geneva. In preparation for this new production, the material was thoroughly reexamined, whereby certain parts were newly copied in close collaboration with Venzago.

Rarement joué, cet opéra est considéré comme l'une des œuvres les plus importantes du compositeur suisse. Le matériel destiné à la première représentation de l'œuvre fut rassemblé à la hâte par le compositeur et cet état de choses fut certainement jusqu'à ce jour préjudiciable à une bonne et rapide diffusion de l'œuvre. Mario Venzago, qui fut déjà à l'origine de la redécouverte, en 1989 à Heidelberg, remit Vénus à l'ordre du jour à Genève en 1997. Lors de la préparation de cette nouvelle mise en scène, le matériel fut minutieusement révisé – en étroite collaboration avec Venzago – et partiellement complété grâce à l'adjonction de nouvelles parties.

### **Vom Fischer un syner Fru/Vom Fischer und seiner Frau** op. 43 (1928/30)

Dramatische Kantate in sieben Bildern von Philipp Otto Runge nach dem Grimm-Märchen

Dauer 40'

Personen DIE FRAU (Sopran) – DER MANN (Tenor) – BUTT im Orchester (Bass)

Orchester 2(Picc).2(Eh).2.2.Kfg. – 3.1.1.0. – Donner- und Windmaschine – Pk.Schl(4) – Klav – Str

EB 5505 Klavierauszug (niederdeutsch-hochdeutsch) (W. Schuh)

### **Das Wandbild** op. 28

Szene und Pantomime

Dauer 38'

Libretto Ferruccio Busoni nach einem altchinesischen Märchen

Ort und Zeit Ein Antiquitätenladen in der Pariser Rue St. Honoré 1830, die Geisterwelt der Chinesen

Personen des Schauspiels

DER ANTIQUAR – NOVALIS – DUFAIT

Personen der Pantomime

DER PRIESTER (Bariton) – DAS MÄDCHEN – EIN SCHWARZER RIESE – NOVALIS

Chor Mädchenchor (einstimmig)

Orchester 1(Picc).1.Eh.1.BKlar.2(Kfg). – 1.1.1.0. – Pk.Schl(4) – Hfe – Cel – Str

TB 418 Textbuch

## Schubert, Franz (1797–1828)

### Alfonso und Estrella D 732

Oper in drei Akten

Libretto	Franz von Schober
Ort	Auf dem Lande, im Schlachtgetümmel, in Mauregatos Palast
Personen	MAUREGATO, König von Leon (Bariton) – ESTRELLA, seine Tochter (Sopran) – ADOLFO, Feldherr (Bass) – FROILA (Bariton) – ALFONSO, sein Sohn (Tenor) – ANFÜHRER DER LEIBWACHE (Tenor) – EIN MÄDCHEN (Sopran) – EIN JÜNGLING (Tenor)
Chor	SSAATTBB
Orchester	Picc.2.2.2.2. – 4.2.3.0. – Pk.Schl – Hfe – Str
Bühnenmusik	0.2.2.2.– 2.2.0.0.

### Fierrabras op. 76 D 796

Heroisch-romantische Oper in drei Akten

Libretto	Josef Kupelwieser
Ort	An König Karls Hoflager an der französischen Grenze und in Agrimore, dem Sitz des Maurenfürsten
Personen	KÖNIG KARL (Bass) – EMMA (Sopran) – ROLAND (Bariton) – OGIER (Tenor/Bass) – OLIVIER (Tenor/Bass) – GUI VON BURGUND (Tenor/Bass) – RICHARD VON DER NORMANDIE (Tenor/Bass) – GERARD VON MONDIDIER (Tenor/Bass) – EGINHARD (Tenor) – BOLAND (Bass) – FIERRABRAS (Tenor) – FLORINDA (Sopran) – MARAGOND (Sopran) – BRUTAMONTE (Bass) – EIN MAURISCHER HAUPTMANN (Sprechrolle)
Chor	SSAATTBB
Orchester	Picc.2.2.2.2. – 4.2.3.0. – Pk.Schl – Str
Bühnenmusik	0.2.2.2. – 2.2.3.0. – Schl

Das Libretto ist einigermaßen verwirrend, aber der damaligen Mode entsprechend: Eginhard liebt die Tochter des Kaiser Karls, Emma, und kann sie nur nach vielen bestandenen Abenteuern und Kämpfen erringen. Fierrabras ist der von Eginhard in einem Kreuzzug gefangene Sohn des Maurenfürsten Boland. Er ist heimlich Christ geworden, und auch er hat sich in Emma verliebt. Eine weitere Liebesgeschichte läuft parallel zwischen Roland, dem Freund Eginhards, und Fierrabras' Schwester Florinda. Am Schluss gibt es zwei glückliche Paare – Fierrabras aber geht leer aus.

The libretto is rather confusing, but fully in keeping with the fashion of the times: Eginhard loves Emma, the daughter of Emperor Karl, but can only win her hand after proving himself successful in many battles and adventures. Fierrabras, the son of the Moorish Prince Boland, has been captured by Eginhard on a crusade. He has secretly become a Christian and also fallen in love with Emma. Another parallel love story unfolds between Roland, Eginhard's friend, and Fierrabras's sister Florinda. In the end, there are two happy couples – but Fierrabras is not part of either.

Le livret est quelque peu déconcertant mais en accord avec la mode de l'époque: Eginhard aime la fille de l'empereur Karl, Emma, et ne peut la conquérir qu'après avoir surmonté de nombreux aventures et combats. Fierrabras est le fils du prince maure Boland, qu'Eginhard fit prisonnier au cours d'une

croisade. Il s'est secrètement converti au Christianisme et est lui aussi tombé amoureux d'Emma. Une autre histoire d'amour se déroule parallèlement, entre Roland, l'ami d'Eginhard, et la sœur de Fiérabras, Florinda. A la fin il y a deux couples heureux – mais Fiérabras rentre les mains vides.

### **Lazarus oder Die Feier der Auferstehung** D 689 (1820/1995)

Religiöses Drama in drei Akten (Fragment), vervollständigt von Edison Denisow

Libretto	August Hermann Niemeyer nach dem Johannes-Evangelium, 11, 1–45
Ort und Zeit	Garten vor einem ländlichen Haus, grüne Flur voller Grabsteine mit Palmen und Zedern umpflanzt, vor einem Wäldchen mit Lazarus' Haus im Hintergrund, zu Lebzeiten Jesu
UA	Vervollständigte Fassung: Stuttgart, 1996 (konzertant); Graz, 1999
Personen:	LAZARUS (Tenor) – JEMINA (Sopran) – MARIA (Sopran) – MARTHA (Sopran) – NATHANAEL (Tenor) – SIMON (Bass) – EIN JÜNGLING (Tenor)
Chor	SSAATTBB (Trauergemeinde)
Orchester	2.2.2.2. – 2.0.3.0. – Pk – Str
B&H/DVfM	

Der Handlung liegt die biblische Geschichte vom Tod des Lazarus und seiner Erweckung durch Jesus zugrunde. Von Schuberts Vertonung ist nur der Teil bis zur Grablegung des Lazarus überliefert; die Blätter mit der Fortsetzung sind wahrscheinlich verlorengegangen. Ob Schubert jedoch bei seiner Vertonung bis zur Wiedererweckung gekommen ist, bleibt ungewiss. Denisow verwendete bei seiner Vervollständigung zentrale Themen Schuberts und ging auch auf die überlieferte Orchesterbesetzung des szenisch konzipierten Werks zurück.

The action is based on the story of the death of Lazarus and his resurrection by Jesus. Of Schubert's setting, only the section leading up to Lazarus' burial is extant; the sheets with the continuation have most likely been lost. At all events, it is uncertain whether Schubert ever made it to the resurrection. The work, which is ideal for the stage, was completed by Edison Denisov using motives and the scoring of Schubert.

L'action: l'histoire de la mort de Lazare et sa résurrection par Jésus. Schubert n'a composé que la partie allant jusqu'à la mise en terre de Lazare. Les autres feuillets ont été très vraisemblablement perdus. On ignore si Schubert est parvenu jusqu'à la résurrection. Schubert avait à l'origine conçu cette œuvre pour la scène; Denisov la termine en utilisant les mélodies et la formation d'orchestre.

### **Rosamunde, Fürstin von Zypern** op. 26 D 797

Musik zu Helmina von Chezys Schauspiel

Dauer	70'
Besetzung	Solo: A – Chor: SSAATTBB – 2.2.2.2. – 4.2.3.0. – Pk – Str

### **Ballett- und Zwischenaktmusiken**

Dauer	29'
Orchester	2.2.2.2. – 2.2.3.0. – Pk – Str

Ballettmusik: PB/OB 4753 Partitur/Stimmen

▷ Zwischenaktmusiken: PB/OB 5146 Partitur/Stimmen (P. Hauschild)

**Die Verschworenen oder Der häusliche Krieg** D 787

Singspiel in einem Akt

Dauer	65'
Libretto	Ignaz Franz Castelli
Ort und Zeit	Heriberts Burg, in den Zeiten der Kreuzzüge
Personen	GRAF HERIBERT VON LÜDENSTEIN (Bass) – ASTOLF VON REISENBERG (Tenor) – GAROLD VON NUMMEN (Tenor) – FRIEDRICH VON TRAUSDORF (Bass) – LUDMILLA (Sopran) – HELENE (Sopran) – LUITGARTE (Alt) – CAMILLA (Alt) – EINE FRAU (Sopran) – ISELLA (Sopran) – UDOLIN (Sopran/Tenor)
Chor	SSAATTBB
Orchester	2.2.2.2. – 2.2.3.0. – Pk – Str

**Schumann, Robert (1810–1856)****Geneveva** op. 81

Oper in vier Akten

Libretto	Robert Schumann nach einer französischen Legende und Dramen von Ludwig Tieck und Friedrich Hebbel
Ort	Siegfrieds Schloss, Genevevas Zimmer, Herberge bei Straßburg, wilde Felsengegend nahe Siegfrieds Schloss
Personen	HIDULFUS, Bischof von Trier (Bariton) – SIEGFRIED, Pfalzgraf (Bariton) – GENEVEVA, seine Frau (Sopran) – GOLO (Tenor) – MARGARETHA (Sopran) – DRAGO, Haushofmeister (Bass) – BALTHASAR, Jäger (Bass) – CASPAR, Jäger (Bariton) – ANGELO (stumme Rolle) – CONRAD (stumme Rolle)
Chor	SATB/SATB
Orchester	Picc.2.2.2.2. – 4.2.3.1. – Pk – Str
Bühnenmusik	2Picc.2Klar.4Hn.4Trp.Pos

Geneveva, die junge und etwas naive Ehefrau des Pfalzgrafen wird in dessen Abwesenheit – er befindet sich auf einem Kreuzzug – vom Haushofmeister Golo des Ehebruchs bezichtigt. Dies geschah offensichtlich aus Rache, denn Geneveva hatte Golos Zudringlichkeiten stets abgewiesen. Siegfried reagiert mit dem Todesurteil für seine Frau, doch der Vollstrecker hat Mitleid mit ihr und lässt sie in der Wildnis frei. Sieben Jahre verbringt Geneveva nun im Wald und ernährt sich und ihren inzwischen geborenen Sohn von Kräutern und der Milch einer Hirschkuh. Siegfried, der die Tat längst bereut hat, findet sie auf einer Jagd und nimmt sie mit aufs Schloss zurück.

Die aus Frankreich stammende Volkslegende verbreitete sich seit dem 17. Jahrhundert auch in Deutschland. Schumann hat ein für seine Zeit völlig ungewohntes und innovatives Werk geschaffen, wobei die Legende nur den Rahmen für Psychogramme der Protagonisten bietet, deren innerster Seelenzustand in der Musik seinen Ausdruck findet.

Geneveva, the young and rather naive wife of the Count Palatine Siegfried, is accused of adultery during her husband's absence by the royal tutor Golo. Golo is visibly seeking revenge, since Geneveva has always rejected his advances. When Siegfried returns from the crusade, he sentences his wife to death, but the hangman has pity with her and sets her free in the wilderness. Geneveva then



spends seven years in the forest living on herbs and the milk of a hind, which she also feeds to her son, who was born shortly after her banishment. Siegfried, who long ago regretted his harsh deed, finds her while he is on a hunt and brings her back to the palace.

The folk legend stems from France but also became known in Germany in the 17th century. Schumann created a work that was totally new and innovative for its time, and in which he only used the legend to establish the framework for psychograms of the protagonists, whose most intimate emotions are given voice by the music.

Durant l'absence de son époux – il est parti en croisade – Geneveva, la jeune et quelque peu naïve épouse du comte palatin est accusée d'adultère par l'intendant du domaine, Golo. Ce dernier a sembler-t'il porté cette accusation pour se venger car Geneveva a toujours repoussé ses avances pressantes. Siegfried réagit en condamnant sa femme à mort, mais le bourreau a pitié d'elle et la laisse s'enfuir dans la forêt. Geneveva se cache durant sept ans dans la forêt, se nourrit et assure l'existence du fils qu'elle a eu entre-temps grâce à des plantes et au lait d'une biche. Siegfried, qui a depuis longtemps regretté son acte, la trouve au cours d'une chasse et la ramène au château. Au cours du 17ème siècle, cette légende populaire venue de France se répandit également en Allemagne. Schumann a écrit une œuvre totalement insolite et novatrice pour l'époque; la légende ne sert cependant que de cadre, de support au psychodrame des protagonistes, dont les sentiments trouvent leur parfaite expression dans la musique.

## Der Korsar

Opernfragment, hrsg. von Joachim Draheim

Dauer 6'  
 Libretto Oswald Marbach nach Lord Byrons Verserzählung  
 Besetzung Solo: T – Chor: SATB – Picc.2.2.2.2. – 6(2 hinter der Bühne ad lib).2.3.0. – Pk – Str

EB 8359 Klavierauszug (J. Draheim)

PB 5092 Studienpartitur

## Schwaen, Kurt (1909–2007)

### Pinocchio Abenteuer (1969/1997)

1. Oper für Kinder in zehn Bildern

2. Neufassung vom Komponisten mit zusätzlicher Vertonung der Rezitative (1997)

Dauer 95'  
 Libretto Wera und Klaus Küchenmeister nach dem Roman von Carlo Collodi  
 Ort und Zeit Italien  
 UA Zwickau, 1970

Personen PINOCCHIO (Mezzosopran oder Alt) – GEPETTO (Bariton) – FEE, auch GRILLE, ALTE FRAU, FISCHFRAU (Sopran) – KÄUFER (Bass) – FEUERFRESSER (Bass) – FUCHS (Bass) – RABE, 1. Doktor (Bass) – KATER (Tenor) – KAUFZ, 2. Doktor (Tenor) – FISCHER (Tenor)

Chor (ad lib.) SATB

Orchester 1.1.1.1. – 1.1.0.0. – Pk.Schl – Akk – Mand – Str

DVfM

## Schwehr, Cornelius (\*1953)

### Heimat (1997)

Oper in zwei Akten „zur Erinnerung an die Badische Revolution von 1848/49“

Dauer	90'
Libretto	Walter Mossmann
Ort und Zeit	Studierstube des Hikel, Kasernenhof, vor der Bäckerei, Straße, Dachstube, Bahnhof, vor dem Palast „Charivari“, freies Feld, Gebirge, Salon in Straßburg, 1848/49 und in der Gegenwart
UA	Freiburg, 1999
Personen	SOFIE (Sopran) – AMALIE (Mezzosopran) – MAX (Tenor) – DER ALTE (Bariton) – HIKEL (Bass) – MUTTER* (Sopran) – VATER* (Tenor) – DER KIPPERER* (Bariton) – 3 FRAUEN* (Sopran, Mezzosopran, Alt) – 2 GESELLEN* (Tenöre) – DER JUNGE* (Sprechrolle) – DE MILL* (Bariton) – 3 HERREN* (Tenor, Bariton, Bass) – 3 MASKEN* (Sopran, Alt, Tenor) – 2 MÄNNER* (Bariton, Bass) (* Nebenrollen, die aus dem Chor besetzt werden können)

Personen für die Zwischenspiele  
3 Schauspielerinnen, 1 Schauspieler, 1 männliche Nebenrolle

Chor	SSATBB
Orchester	2(Picc).2(Eh).2(BKlar).2(Kfg). – 4.2.2.1. – Hfe.Git – Schl(2) – Str: 8.8.6.4.3.
Bühnenmusik	Klar.Schl.Klav.VI

Die Revolution scheiterte, aber die Forderungen der Jahre 1848/49 bilden heute die Grundlage unserer Demokratie. Schwehr löst sich von den konkreten historischen Figuren. Sein Werk spielt auf zwei Ebenen, einer gesungenen und einer gesprochenen: einerseits die Oper als Erinnerung an die revolutionären Ereignisse, gesehen aus der Perspektive des alten Hikel, der auf dem Sterbebett liegt, andererseits ein in die Komposition verflochtenes Schauspiel, das in der Gegenwart spielt. Diese Zwischenspiele sind als kurze Unterbrechungen einmontiert. Sie dienen u. a. dazu, die scheinbar objektiven Vorgänge auf der Opernbühne ins subjektive Licht zu rücken. Während die Operfiguren die Schauspieler nicht wahrnehmen können (sie haben keinen Einblick in die Zukunft), bewegen sich die Schauspieler gelegentlich auch in der Oper, denn begrenzte Einblicke in die Geschichte scheinen möglich. Die Figuren der Oper stehen stellvertretend für Einzelschicksale: der Student Hikel entfaltet sich als Revolutionsredner und flüchtet schließlich in seine Wahnwelt, das Dienstmädchen Sofie wird zur Agitatorin der sozialen Revolte, der Offizier Max bricht den Fahneid und wechselt die Fronten, und die Salondame Amalie verlegt sich auf die Politik und emigriert letztendlich.

The revolution was a failure, but the demands of the years 1848/49 constitute the basis for present-day Germany's democracy. Schwehr distances himself from real-life historical figures. His play unfolds on two levels, one sung and the other spoken. There is on the one hand the opera as a commemoration of revolutionary events, seen from the perspective of old Hikel on his deathbed. On the other, a play which takes place in the present has been interwoven into the composition. These interludes are inserted as short interruptions. They serve, among other things, to cast a subjective light on the apparently objective actions occurring on the opera stage. Whereas the opera figures cannot see the actors since they have no window on the future, the actors occasionally circulate in the opera as well. After all, limited insights into history are plausible. The characters of the opera stand for various individual fates: the student Hikel turns into a revolutionary orator and ultimately flees into insanity; the servant girl Sofie becomes an agitator in the social revolution; the officer Max breaks his oath of allegiance and changes fronts, and the "salon dame" Amalie begins to focus her interest on politics and ultimately emigrates.

La Révolution avorta, mais les revendications de l'année 1848/49 constituent aujourd'hui la base de notre démocratie. Schwehr se libère des personnages historiques concrets. Son œuvre se déroule à deux niveaux, un chanté et un parlé: d'une part, l'opéra comme rappel des événements révolutionnaires, considérés du point de vue du vieux Hikel, qui repose sur son lit de mort, d'autre part, un drame tissé dans la composition, qui se déroule dans le présent. Ces divertissements sont intégrés sous la forme de brèves interruptions. Ils servent, entre autres, à donner aux événements apparemment objectifs se déroulant sur la scène un éclairage subjectif. Tandis que les personnages de l'opéra ne peuvent percevoir les acteurs (ils ne peuvent voir dans le futur), les acteurs évoluent parfois aussi dans l'opéra, car ils semblent pouvoir jeter de rapides regards sur l'histoire. Les personnages de l'opéra représentent des destins isolés: l'étudiant Hikel se transforme en orateur de la révolution et se réfugie finalement dans son monde illusoire, la bonne Sofie devient une agitatrice de la révolte sociale, l'officier Max brise son serment de fidélité au drapeau et fait volte-face et Amalie, la dame de salon, se consacre à la politique et finit par émigrer.

## Sibelius, Jean (1865–1957)

### König Kristian II./Kuningas Kristian II op. 27

Musik zu Adolf Pauls Schauspiel

Dauer 30'

Besetzung Solo: A – 2(2Picc).2.2.2. – 4.2.3.0. – Pk.Schl – Hfe – Str

PB 5194 Studienpartitur

## Smolka, Martin (\*1959)

### ► Das schlaue Gretchen (2005)

Kinderoper für einen Sprecher, Sänger und Instrumentalensemble (13 Spieler)

Dauer 60'

Libretto Klaus Angermann nach dem Märchen „Die kluge Bauerstochter“ der Brüder Grimm, nacherzählt als „Königin Rolleriana, die Erste“ von Jan Werich

UA Nürnberg, 2006

Personen ERZÄHLER, auch KÖNIG (Sprecher) – GRETCHEN (Sopran) – FISCHER, auch WALLACHHÄNDLER und PFERD 2 (Bassbariton) – FISCHERSFRAU, auch STIMME VON PFERD 1 und HUHN HINTER DER SZENE (Mezzosopran) – MÜLLER, auch STUTENHÄNDLER und PFERD 3 (Tenor)

Instrumente Fl(Picc).Klar – Hn.Tuba – 2Schl – Hfe – Klav(präpariert)/Cel – 3Vi.Vc.Kb

Gretchen, die Tochter des armen Fischers, ist blitzgescheit. Sie weiß sogar, wie man jemanden auf sehr ungewöhnliche Weise besuchen kann. Nicht gefahren, nicht gelaufen, nicht bekleidet und nicht nackt, nicht beschuht und nicht barfuß, nicht gekämmt und nicht zerzaust, mit und ohne Geschenk. Wie das geht, verraten wir natürlich noch nicht – aber dass der König sich auf der Stelle in sie verliebt und zur Königin macht, ist kein Geheimnis. Das passiert ja eh in den meisten Märchen.

Gretchen, the daughter of the poor fisherman, is quick-witted. She even knows how to pay someone a very unusual visit. Neither by car nor by foot, neither clothed nor naked, neither with shoes or barefoot, neither combed nor tousled, neither bearing gifts nor empty handed. How this can possibly be, we shall of course not yet reveal. Perhaps only this much: The king falls in love with her at first sight and makes her his queen. But this is not much of a secret (that's the way it goes in most fairytales!).

Gretchen, la fille d'un pauvre pêcheur, est extraordinairement douée : elle sait même comment on peut rendre visite à quelqu'un de façon très inhabituelle. Pas en roulant, pas en marchant, pas vêtu ni nu, pas chaussé ni pieds nus, pas coiffé ni décoiffé, avec ou sans cadeau. Comment ça marche, nous ne le dévoilerons pas bien sûr – mais que le roi tombe sur le champ amoureux d'elle et la prend pour reine n'est pas un secret. De toute façon, c'est le cas dans la plupart des contes.

## Telemann, Georg Philipp (1681–1767)

### Der geduldige Sokrates

Musikalisches Lustspiel in drei Akten. Neufassung von Bernd Baselt

Libretto Johann Ulrich von König nach „La pazienza di Socrate con due moglie“ von N. Minato

Übersetzung Ariën auch ital.

Ort und Zeit Griechenland, in der Antike

Personen SOKRATES, ein Philosoph (Bariton) – XANTHIPPE und AMITTA, seine beiden Frauen (Soprane) – RODISETTE und EDRONICA, 2 athenische Prinzessinnen (Soprane) – MELITO und ANTIPPO, 2 athenische Prinzen (Tenor, Alt) – NICIA, Vater des Melito (Bass) – ARISTOPHANES, ein satirischer Poet und Feind des Sokrates (Tenor) – ALCIBIADES, XENOPHON, PLATO, Schüler des Sokrates (2 Tenöre, Bass) – PITHO, des Sokrates einfältiger Famulus und Schüler (Tenor) – CUPIDO (Sopran)

Chor SATB

Ballett

Orchester 2.2.0.1. – 0.3.0.0. – Pk – Str – Bc

DVfM

Wenige Monate bevor Telemann die musikalische Leitung des Hamburger Opernhauses am Gänsemarkt übernahm (1722) und zu neuem Aufschwung verhalf, fand dort die Uraufführung des Lustspiels um den geduligen Sokrates statt.

Das Libretto basiert auf einer Satire des Aristophanes. Hintergrund ist der Senatsbeschluss, dass im kriegsbedingt sehr männerdezimierten Athen jeder Mann zwei Frauen heiraten musste. Auch Sokrates hatte zwei Frauen, deren ununterbrochenes Gezänke und Gezetere sein Gemüt sehr belasten. Doch damit nicht genug: Probleme bereiten auch seine Schüler, sein Diener Pitho (den der Alkohol zu musikalischen Höchstleistungen führt), die amourösen Abenteuer der jungen Aristokraten und nicht zuletzt sein Widersacher Aristophanes. Kurz und gut – hier ist auf satirische Weise zu erleben, wie der sonst als abgeklärt beschriebene Gelehrte und Philosoph seinen Alltag zu meistern hat.

Telemann had his "Lustspiel" about the long-suffering Socrates premiered a few months before he assumed the musical directorship of Hamburg's Opera "am Gänsemarkt" in 1722, an institution to which he gave exciting new impulses. – The libretto is based on a satire by Aristophanes. The background is the Senate's decision that every man should marry two women, since the war had decimated a great deal of the men in Athens. Socrates also has two wives, but their uninterrupted bickering

ring and squabbling put him sorely to the test. As if that were not enough, his pupils also give him problems, along with his servant Pitho (whom alcohol leads to spectacular musical accomplishments), the amorous escapades of the young aristocrats and, not least, his antagonist Aristophanes. In short: it is a satirical look at how the sage and philosopher, otherwise described as judicious and well-balanced, must master his everyday life.

La comédie de Telemann « Der geduldige Sokrates » fut créée à l'opéra « am Gänsemarkt » de Hambourg (en 1722), quelques mois seulement avant que le compositeur ne reprenne la direction musicale de ce théâtre et lui donne un nouvel élan. – Le livret repose sur une satire d'Aristophane. La toile de fond est la décision du Senat selon laquelle dans la ville d'Athènes, dont la population masculine a été décimée par la guerre, chaque homme devait prendre deux épouses. Socrate avait lui aussi deux femmes dont les constantes disputes et vociférations accablaient son âme. Mais non content de cela: il avait aussi des problèmes avec ses élèves, son serviteur Pitho (que l'alcool conduisait aux plus hautes performances musicales), les aventures amoureuses des jeunes aristocrates et surtout son adversaire, Aristophane. En un mot – l'ouvrage montre, sur le ton de la satire, les problèmes de la vie quotidienne dont celui qui est habituellement présenté comme un savant et un philosophe serein, devait venir à bout.

## Treibmann, Karl Ottomar (\*1936)

### Der Idiot (1986/87)

Oper in sieben Bildern

Libretto	Harald Gerlach nach dem gleichnamigen Roman von Fjodor Dostojewski
Ort und Zeit	Russland, in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts
UA	Leipzig, 1988
Personen	GENERAL JEPANTSCHIN (Bass) – JEPANTSCHINA, seine Frau (Alt) – ADELAIDA (Sopran), AGLAJA (Mezzosopran), beider Töchter – MAVRA (Sprechrolle) – NASTJA (Sopran) – FÜRST MYSCHKIN (Bariton) – ROGOSHIN (Bass) – LEBEDEW (Tenor) – GANJA (Tenor) – EIN GAST (Tenor) – KAMMERMÄDCHEN (Sopran)
Chor	SATTBB (Die Gesellschafter Jepantschins, Rogoshins Bande)
Orchester	3(Picc).3(Eh).3(BKlar).2.Kfg. – 4.3.3.1. – Pk.Schl(3) – Hfe.EGit – Str

### DVfM

Treibmanns Oper, im Westen nahezu unbekannt, besitzt jede Menge Meriten. Die Musik, ohne angeberisch die Fahne eines Ultra-Avantgardismus zu schwenken (andererseits auch ohne irgendwelchen postmodernen Nettigkeiten Tribut zu zollen), hat überraschende Qualitäten. Sie wirkt in ihrem melodischen und harmonischen Fluss äußerst geschlossen, wie aus einem Guss. „Der Idiot“ dürfte eine der wenigen zeitgenössischen Opernwerke sein, das mit den Mitteln des kompositorischen „Mainstreams“ keine Dummheiten verbreitet. (Gottfried Blumenstein)

Virtually unknown in the West, Treibmann's opera has many qualities. Without seeking to wave the flag of an ultra-avant-garde style (while on the other hand without wanting to pay obeisance to any kind of post-modern plesantries), the music is surprisingly engaging. It creates a very homogeneous impression in its melodies and harmonic flow, as if it were cast all of one piece. "Der Idiot" must be one of the few contemporary operas which does not disseminate stupidities through the means of the compositional mainstream. (Gottfried Blumenstein)

Presque inconnu à l'Ouest, l'opéra de Treibmann possède de nombreux mérites. Sans brandir de manière exagérée l'étendard d'un ultra avant-gardisme (sans avoir non plus, d'autre part, à payer en tribut n'importe quelles complaisances post-modernes), sa musique possède de surprenantes qualités. De par son flux mélodique et harmonique elle semble extrêmement homogène, comme si elle avait été composée d'un seul jet. « Der Idiot » devrait être l'un des rares opéras contemporains à ne pas faire usage des moyens de composition du « Mainstream » pour répandre des sottises. (Gottfried Blumenstein)

### **Der Preis** (1975–79)

Oper in einem Akt

Dauer	75'
Libretto	Harald Gerlach
Ort und Zeit	Grundraum ist ein geräumiges Zimmer mit Tür und Fenster, seitlich, hautnah am Zuschauer, eine gesonderte Spielfläche
UA	Erfurt, 1980
Personen	MAJA (Sopran) – JOS (Bariton) – MEPHIR, auch ARZT, ANGLER, REDNER (Bass) – GABRIEL (Tenor) und MICHAEL (Tenor), Erzengel – ADI (Bass) – KLEINE ENGEL und TEUFEL (stumme Rollen)
Chor	SATTBB (festlich gekleidete Herren, gem. Chor hinter der Bühne)
Orchester	2(Picc).2.2.2. – 2.2.2.0. – Schl(2) – EOrg – 6Va.6Vc.4Kb – Tb (für Kammerbühnen reduzierte Bläserfassung: 2.1.2.1. – 1.1.1.0.)

DVfM

### **Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung** (1983–85)

Komische Oper in zwei Akten

Libretto	Harald Gerlach nach Christian Dietrich Grabbe
Ort und Zeit	Im Inneren einer Orangerie mit Palmen, Kakteen, exotischen Blüten
UA	Erfurt, 1987
Personen	BARON VON HALDUNGEN (Bass) – LIDDY, seine Nichte (Sopran) – HERR VON WERNTHAL (Bariton) – FREIHERR VON MORDAX (Bass) – MOLLFELS (Bariton) – RATTENGIFT, ein Dichter (Tenor) – SCHULMEISTER (Tenor) – TOBIES, ein Bauer (Bass) – GOTTLIEBCHEN, sein Sohn (Sopran) – EIN GÄRTNER (Tenor) – VIER NATURHISTORIKER (2 Tenöre, 2 Bässe) – DER TEUFEL (Bariton) – SEINE GROSSMUTTER (Alt) – EIN WIRT (Bass) – DIE AUTOREN (singende Schauspieler)
Kinderchor	SA (Schulkinder)
Ballett	13 Schneidergesellen, Spießgesellen
Orchester	2(Picc).2(Eh).2(BKlar).2(Kfg). – 2.0.2.0. – Schl(2) – Hfe – Str – Tb

DVfM

## Tschaikowsky, Pjotr Iljitsch (1840–1893)

### Eugen Onegin op. 24

Lyrische Szenen in drei Akten

Libretto	Konstantin Schilowskij und Pjotr Iljitsch Tschaikowsky nach Alexander Puschkins Verserzählung
Übersetzung	dt. (W. Ebermann, M. Koerth), (R. Hartmann), engl. (D. Lloyd-Jones), franz. (M. Delines)
Ort und Zeit	Teils auf einem Landgut, teils in Petersburg, Anfang des 19. Jahrhunderts
Personen	LARINA, Gutsbesitzerin (Mezzosopran) – TATJANA (Sopran) und OLGA (Alt), ihre Töchter – FILIPJEWNA, Amme (Mezzosopran/Alt) – EUGEN ONEGIN (Bariton) – LENSKIJ (Tenor) – FÜRST GREMIN (Bass) – EIN HAUPTMANN (Bass) – SARETZKIJ (Bass) – TRIQUET, ein Franzose (Tenor) – GUILLOT, ein Kammerdiener (stumme Rolle)
Chor	SSAATTBB (Landleute, Ballgäste, Gutsbesitzer, Offiziere)
Ballett	Walzer, Mazurka, Polonaise und russischer Tanz
Orchester	Picc.2.2.2.2. – 4.2.3.0. – Pk.Schl – Hfe – Str

DV 6081 Klavierauszug (dt.) (W. Ebermann, M. Koerth)

Bessel-Verlag

DVfM

Die Biographie Tschaikowskys im Entstehungsjahr (1877) und das Sujet der Oper weisen eine interessante Parallele auf: in beiden Fällen verursacht ein Brief schicksalhafte Veränderungen im Leben der Protagonisten. In der Oper löst der Liebesbrief Tatjanas an Eugen die Tragödie aus, im realen Leben führt der Liebesbrief einer Schülerin den Komponisten zur – nur drei Monate dauernden – Ehe. Von seiner Seite geschah dies jedoch „ohne Liebe, sondern weil die Verhältnisse es erfordern und weil ich nicht anders handeln kann“. Dass Tschaikowskys private Umstände in seine Arbeiten eingeflossen sind, legen Andeutungen wie in einem Brief an Tanejew im Januar 1878 nahe: „Ich wünsche nichts, was Bestandteil der sog. Großen Oper ist. Ich halte Ausschau nach einem intimen, aber kraftvollen Drama, das aufgebaut ist auf dem Konflikt von Umständen, den ich selbst erfahren und gesehen habe, einen Konflikt, der mich wirklich berührt.“ Nicht zuletzt deshalb wurde als Untertitel nicht „Oper“, sondern „Lyrische Szenen“ gewählt.

„Eugen Onegin“, von Tschaikowsky für einen „sparsamen Etat und eine kleine Bühne“ konzipiert, ist bis heute neben Mussorgskys „Boris Godunow“, Vertreter einer völlig konträren Ästhetik, die meistgespielte russische Oper.

There is an interesting parallel between the subject of the opera and Tchaikovsky's life during the year he wrote the work (1877): in each case, a letter provokes fateful developments in the lives of the protagonists. In the opera, Tatyana's love letter to Eugene sets off the tragedy, whereas in real life, the love letter of a pupil led the composer into a marriage which lasted all of ... three months. Tchaikovsky took this doomed decision "without love, solely because the circumstances want it and because I cannot act differently." Certain allusions made, for example, in a letter of January 1878 to Taneyev suggest that the composer's personal situation also flowed into the work: "I did not want anything to do with the so-called 'grand opera.' I am looking for an intimate but powerful drama which is built on the conflict of circumstances which I myself have seen and experienced, a conflict which truly moves me." Partly for this reason the composer decided to call the work not an "opera" but "lyrical scenes".

"Eugene Onegin", conceived by Tchaikovsky for "limited resources and a small stage," is the most frequently performed Russian opera today along with Musorgsky's "Boris Godunov", which represents a completely contrary aesthetic stance.

La vie de Tchaïkovsky durant l'année de composition de l'œuvre (1877) et le sujet de l'opéra présentent un intéressant parallélisme: dans les deux cas une lettre est à l'origine de transformations fatales dans la vie des protagonistes. Dans l'opéra, la lettre d'amour de Tatiana à Eugène déclenche la tragédie, dans la vie réelle, la lettre d'amour d'une élève conduit le compositeur à contracter un mariage – qui ne durera que trois mois. De son côté cela se fit cependant «sans amour mais parce que les circonstances l'exigent et que je ne peux faire autrement.» Des allusions telles que celles rencontrées dans une lettre adressée à Tanejew en janvier 1878 nous donnent à penser que la vie privée de Tchaïkovsky s'est glissée dans ses travaux: «Je ne souhaite nullement composer une œuvre pouvant être considérée comme faisant partie de ce que l'on nomme le Grand Opéra. Je concentre plutôt mon regard sur un drame intime mais puissant, qui est construit sur le conflit de situations que j'ai vécues et vues, un conflit qui me touche vraiment.» Et c'est surtout pour cette raison que le sous-titre choisi n'était pas « Opéra » mais « Scènes lyriques ».

« Eugène Onéguine », qui fut conçu par Tchaïkovsky «pour un budget modeste et une petite scène», est jusqu'à ce jour, à côté du « Boris Godounov » de Moussorgsky, représentant d'une esthétique tout à fait opposée, l'opéra russe le plus joué.

### **Jolanthe** op. 69

Lyrische Oper in einem Aufzug

Dauer	90'
Libretto	Modest Tschaikowsky nach Henrik Hertz' „König Renés Tochter“
Übersetzung	dt. (H. Schmidt)
Ort und Zeit	Vogesen, im 15. Jahrhundert
Personen	RENÉ, König der Provence (Bass) – ROBERT, Herzog von Burgund (Bariton) – GRAF VAUDEMONT, ein burgundischer Ritter (Tenor) – EBN-JAHIA, ein maurischer Arzt (Bariton) – ALMERIC, Waffenträger des Königs (Tenor) – BERTRAM, Pförtner des Schlosses (Bass) – JOLANTHE, Tochter des Königs (Sopran) – MARTHE, die Frau Bertrams, ihre Amme (Alt) – BRIGITTE, Freundin Jolanthes (Mezzosopran)
Chor	SATB
Orchester	3(Picc).2.Eh.2.2. – 4.2.3.1. – Pk – 2Hfe – Str
DVfM	

### ▷ **Mazepa**

Oper in drei Akten (6 Szenen)

Libretto	Pjotr Iljitsch Tschaikowsky nach Alexander Puschkins Gedicht „Poltava“ unter Verwendung eines Textbuchs von V. P. Burenin
Ort und Zeit	Ukraine, Anfang des 18. Jahrhunderts
Personen	MAZEPA (Bariton) – KOČUBEJ (Bass) – LJUBOV KOČUBEJ (Mezzosopran) – MARIJA (Sopran) – ANDREJ (Tenor) – ORLIK (Bass) – ISKRA (Tenor) – BETRUNKENER KOSAK (Tenor)
Chor	SSAATTBB (Kosaken, Gäste, Kočubejs Diener, Soldaten, Mönche und Henker)
Orchester	3(Picc).2.Eh.2.2. – 4.2.2Corn.3.1. – Pk.Schl(5) – Hfe – Str
Bühnenmusik	Banda außerhalb der Szene (Akt II) und auf der Bühne (Akt III)



Persönliche Betroffenheit war bei der Entstehung im Spiel, als Tschaikowsky 1881 auf Puschkins Gedicht „Poltava“ zurückgriff und dem Operntext zugrunde legte. Tschaikowskys Vorfahren, ukrainische Kosaken, waren 1709 in der Schlacht bei Poltawa umgekommen. Verständlicherweise beschäftigte ihn das Schicksal des grausamen ukrainischen Heerführers Mazepa und seine tragische Liebe zu der wesentlich jüngeren Marija noch lange nach der Uraufführung, die 1884 am Bolschoi-Theater in Moskau stattfand. Dennoch ist es unangebracht, von einer Fassungsproblematik zu sprechen. Es gibt eine aufführbare „Fassung letzter Hand“, und „Mazepa“ wird nicht lange ein Geheimtipp unter Kennern bleiben.

When Tchaikovsky chose to base his opera "Mazepa" on Pushkin's poem "Poltava" in 1881, one can be sure that this decision was tinged with personal emotion, as Tchaikovsky's forefathers, Ukrainian cossacks, had died in the battle of Poltava in 1709. It is all too understandable that even after the work's premiere at Moscow's Bolshoy Theater in 1884, the composer continued to be moved by the fate of the cruel Ukrainian military leader Mazepa and his tragic love for the much younger Marija. Nevertheless, one cannot conscientiously speak of a problem concerning versions, as there is a performable "ultimate authorized version." "Mazepa" will not be an insider's secret for specialists for much longer.

Lorsqu'en 1881, il s'inspira du poème de Pouchkine « Poltava » pour le texte de son opéra, Tchaïkovski était directement concerné : ses aïeux, des cosaques ukrainiens, avaient péri lors de la bataille de Poltava en 1709. Il est compréhensible que la destinée du cruel chef de troupe ukrainien Mazepa ainsi son amour tragique pour Marija, bien plus jeune que lui, l'ait préoccupé bien longtemps après la première qui se déroula au Bolchoï à Moscou en 1884. Il serait cependant inadéquat de parler d'une problématique de version. Il existe une « version de dernière main » adaptée à la représentation sur scène, et « Mazepa » ne restera pas longtemps un bon tuyau entre seuls initiés.

## Der Nussknacker/Shchelkunchik

Ballett in zwei Akten

Libretto	Marius Petipa nach E.T.A. Hoffmanns „Nussknacker und Mäusekönig“
Personen	DER PRÄSIDENT – DIE FRAU DES PRÄSIDENTEN – KLARA – FRANZ – ONKEL DROSSELMAYER – FIGUREN EINES GLOCKENSPIELS – MARKETENDERIN – SOLDAT – KOLUMBINE – HARLEKIN – MAUSEKÖNIG – NUSSKNACKER – ZUCKERFEE – PRINZ – KINDER – GÄSTE – MÄUSE – SCHNEEFLOCKEN – FEEN
Chor	SSAA
Orchester	3(2Picc).2.Eh.2.BKlar.2. – 4.2.3.1. – Pk.Schl(2) – 2Hfe – Cel – Str
Bühnenmusik	Kindertrommel, Kindertrompete

**Pique Dame/Pikowaja dama** op. 68

Oper in drei Akten

Libretto	Modest Tschaikowsky nach Alexander Puschkins Novelle
Übersetzung	dt. (W. Ebermann, M. Koerth unter Mitarbeit von H. Seeger); (R. Lauckner)
Ort und Zeit	Petersburg, Ende des 18. Jahrhunderts
Personen	HERMANN (Tenor) – GRAF TOMSKIJ (Bariton) – FÜRST JELETZKIJ (Bariton) – CZEKALINSKIJ (Tenor) – SSURIN (Bass) – TSCHAPLITZKIJ (Tenor) – NARU- MOFF (Bass) – DIE GRÄFIN (Mezzosopran) – LISA (Sopran) – PAULINE (Alt) – GOUVERNANTE (Mezzosopran) – MASCHA (Sopran) – EIN FESTORDNER (Tenor)
Personen des Zwischenspiels	CHLOË (Sopran) – DAPHNIS (PAULINE) (Alt) – PLUTUS (Graf Tomskij) (Bariton)
Chor	SSAATTBB und Kinderchor
Ballett	diverse Tänze
Orchester	Picc.2.2(Eh).2.BKlar.2. – 4.2.3.1. – Pk.Schl – Hfe – Klav – Str
Bühnenmusik	Kindertrompete, Kindertrommel
Bessel-Verlag	
DVfM	

Als Tschaikowsky mit „Pique Dame“ begann, hatte er bereits acht Opern geschrieben und besaß gereifte Vorstellungen über die Dramatik und Ästhetik der Gattung. Gustav Mahler, der „Pique Dame“ als das „reifste und artistisch gediegenste Musikwerk Tschaikowskys“ einschätzte, steht mit seinem Urteil keinesfalls allein. Wie sehr ihn die Arbeit an dieser Oper nach anfänglichem Zögern schließlich gefesselt hat, bekannte Tschaikowsky wenige Monate vor seinem Tod: „Ich schrieb sie mit ungewöhnlichem Feuer und Enthusiasmus, habe alles Geschehen in ihr lebendig durchlitten und mitempfunden (das ging soweit, dass ich mich eine Zeitlang vor der Erscheinung des Gespenstes fürchtete) und hoffe nun, dass all meine Begeisterung, Erregung und Hingabe in den Herzen der empfänglichen Hörer ihren Widerhall finden werde.“

By the time Tchaikovsky began writing "Pique Dame", he had already composed eight operas and had very well-developed ideas about the drama and aesthetics of the genre. Gustav Mahler, who judged "Pique Dame" to be "Tchaikovsky's most mature and artistically solid musical work", is certainly not alone with his opinion. A confession made by Tchaikovsky a few months before his death show to what extent the composer, after an initial period of hesitation, was possessed by his work on this opera: "I composed it with uncommon passion and enthusiasm, suffered from everything that happens in it and related to it with every fibre in my body (it went so far that I even feared the apparition of the ghost for a while). Now I hope that all my enthusiasm, excitement and devotion will find an echo in the hearts of receptive listeners."

Lorsque Tchaïkovsky commença à composer « La Dame de pique », il avait déjà écrit huit opéras et, en ce qui concerne la caractère dramatique et l'esthétique du genre, ses idées témoignaient déjà d'une grande maturité. Gustav Mahler, qui estima que cet opéra était « l'œuvre musicale la plus mature et la plus solide, sur le plan artistique, de Tchaïkovsky », n'était nullement le seul à penser de la sorte. Quelques mois avant sa mort, Tchaïkovsky reconnut à quel point, après avoir au début hésité, son travail sur cet opéra l'avait finalement captivé: « Je l'ai composé avec une ardeur et un enthousiasme inhabituels, j'ai vivement enduré et ressenti tout ce qui s'y passe (cela alla si loin que pendant un certain temps je craignis de voir apparaître le fantôme) et j'espère à présent que mon enthousiasme, mon excitation et mon attachement passionné rencontreront un écho dans le cœur des auditeurs réceptifs. »

## Verdi, Giuseppe (1813–1901)

### Der Troubadour

Lyrisches Drama in vier Akten. Deutsche Bühnenfassung von Wolf Ebermann und Manfred Koerth

Libretto	Aus dem Originallibretto von Salvatore Cammarano und Leone E. Bardare ins Deutsche übertragen und nach den spanischen Quellen neu gefasst von Wolf Ebermann und Manfred Koerth
Ort und Zeit	Spanien, teils in der Biscaya, teils in Aragon, Anfang des 15. Jahrhunderts
Personen	GRAF ANTONIO DE LUNA, später Statthalter des Königs von Aragon (Bariton) – LEONORA DE SESÉ, Edeldame der Königin (Sopran) – AZUCENA, Zigeunerin (Mezzosopran) – MANRICO, Offizier im Dienst Herzog Urgels (Tenor) – FERRANDO, Leibdiener und Vertrauter Lunas (Bass) – INES, Duenna im Schloss von Zaragoza, Leonores Vertraute (Sopran) – RUIZ, Unterführer im Heer Herzog Urgels (Tenor) – EIN ALTER ZIGEUNER (Bass)
Chor	SSATTBB
Orchester	2(Picc).2.2.2. – 4.2.3.1. – Pk.Schl – Hfe – Str
Bühnenmusik	Hn.Schl.Hfe.Org
DVfM	

Bisherige Interpretationen liefen meist auf zwei Extreme hinaus: die Geschichte aus dem Drama zu eliminieren, allgemeine menschliche Charakterbilder zu destillieren, gar ein Bauernkriegsstück daraus zu machen. All das wird dem Werk nicht gerecht, missdeutet Verdis Anliegen.

Der Kampf für Gerechtigkeit und gegen Machthaber, die die Einigung des Landes verhindern – dieses Thema war für Verdi absolut gegenwärtig, es wurde für ihn zu einem historischen Gleichnis, und ohne Tendenz zur Aktualisierung komponierte er den Stoff dennoch mit so gegenwartsbezogener Leidenschaft, dass „Der Troubadour“ ganz als bedeutendes Zeitstück empfunden wurde. Der Ruf 'Viva Verdi' wurde nicht zufällig gerade nach der Premiere zum Symbol der Befreiung. Den Stoff zu entpolitizieren hieße also, die Wurzel des Stückes anzutasten. Unsere Aufgabe ist: die erschütternden Einzelschicksale in den Rahmen ihrer Zeit zu stellen, das Handeln der Menschen stärker von ihrer sozialen Stellung, von der Geschichte ihres Landes und ihren persönlichen Erlebnissen her zu bestimmen. (Wolf Ebermann, Manfred Koerth)

Previous interpretations have generally opted for one of two extremes: to eliminate the historical aspect from the drama and derive generally recognizable characters from it, or to make a 'peasant war' drama out of it. This does not do justice to the work and misinterprets Verdi's intentions. It was the struggle for justice against rulers opposing the unification of the country that was Verdi's ever-present theme. It became a historical allegory and, even though there is no attempt to modernize the topic, the subject is still set to music with such a modern-day passion that "Il Trovatore" was understood by all as a work of up-to-the-minute import. It is not by accident that the cry of 'Viva Verdi' became a symbol of liberation right after the premiere. To de-politicize the topic would mean to violate the roots of the work. It is our duty to place the heart-wrenching individual fates in the context of their historical era, and to let the actions of the characters be determined more strongly by their social rank, by the history of their nation and by their personal experiences. (Wolf Ebermann, Manfred Koerth)

Jusqu'ici, les interprétations de l'œuvre aboutirent à deux extrêmes: éliminer du drame l'élément historique, dégager des portraits humains universels, voire même faire de l'œuvre un morceau sur la guerre des Paysans. Aucune de ces interprétations ne rend justice à l'œuvre, elles se méprennent sur les intentions de Verdi. Le combat pour la justice et contre les despotes, qui empêchent l'unification du pays – ce thème absolument d'actualité pour Verdi, prit à ses yeux valeur de symbole historique,

et, sans tenter de l'actualiser, il adapta le sujet avec une telle passion et un tel engagement que « Le Troubadour » fut perçu comme une remarquable pièce de circonstance. Après la première, le slogan 'Viva Verdi' ne devint pas par hasard le symbole de la libération. Enlever au sujet son caractère politique signifierait donc toucher à la source du morceau. Notre tâche est la suivante: replacer ces divers destins bouleversés par les événements dans le cadre de leur époque, définir davantage les actes des hommes à partir de leur position sociale, de l'histoire de leur pays et de leurs expériences personnelles. (Wolf Ebermann, Manfred Koerth)

## Wagner, Richard (1813–1883)

### Der fliegende Holländer WWV 63

Romantische Oper in drei Aufzügen

Libretto	Richard Wagner nach einer Erzählung von Heinrich Heine
Ort	Die norwegische Küste mit Dalands Schiff, Zimmer in Dalands Haus, Seebucht
Personen	DALAND (Bass) – SENTA (Sopran) – ERIK (Tenor) – MARY (Alt) – DER STEUERMANN DALANDS (Tenor) – DER HOLLÄNDER (Bariton)
Chor	SATTBB
Orchester	Picc.2.2(Eh).2.2. – 4.2.3.1. – Pk.Schl – Hfe – Str
Bühnenmusik	3Picc – 6Hn – Schl
EB 4502 Klavierauszug (dt.-engl.) (O. Singer)	

### Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo WWV 38

Große komische Oper in zwei Akten

Libretto	Richard Wagner nach W. Shakespeares Komödie „Maß für Maß“
Übersetzung	engl. (E. J. Dent), franz. (A. und F. Boutarel)
Ort und Zeit	Palermo, im 16. Jahrhundert
Personen	FRIEDRICH (Bass) – LUZIO (Tenor) – CLAUDIO (Tenor) – ANTONIO (Tenor) – ANGELO (Bass) – ISABELLA (Sopran) – MARIANA (Sopran) – BRIGHELLA (Bass) – DANIELI (Bass) – DORELLA (Sopran) – PONTIO PILATO (Tenor)
Chor	SSAATTBB
Ballett	Sizilianischer Tanz
Orchester	Picc.2.2.2.3. – 4.4.3.0.Oph. – Pk.Schl(5) – Str
Bühnenmusik	2Picc.0.0.5.4. – 4.6.3.0.Oph. – Pk.Schl(4)
EB 4520 Klavierauszug (dt.-engl.-franz.) (O. Singer)	
TB 523 Textbuch	

**Lohengrin** WWV 75

Romantische Oper in drei Aufzügen

Libretto Richard Wagner

Ort und Zeit Antwerpen, erste Hälfte des 10. Jahrhunderts

Personen HEINRICH DER VOGLER (Bass) – LOHENGRIN (Tenor) – ELSA VON BRABANT (Sopran) – HERZOG GOTTFRIED (Stumme Rolle) – FRIEDRICH VON TELRAMUND (Bariton) – ORTRUD (Sopran/Mezzosopran) – DER HEER-RUFER DES KÖNIGS (Bass) – VIER BRABANTISCHE EDLE (2 Tenöre, 2 Bässe) – VIER EDELKNABEN (2 Soprane, 2 Altstimmen)

Chor SSAATTBB

Orchester 3.3(Eh).3(BKlar).3. – 4.3.3.1. – Pk.Schl(4) – Hfe – Org – Str

Bühnenmusik I 3(Picc).3.3.3. – 4.0.0.0. – Pk.Schl – Hfe

Bühnenmusik II 10Trp.3Pos

EB 4504 Klavierauszug (O. Singer)

Nachdem die Partitur des „Lohengrin“ endlich fertiggestellt war, bat Wagner Breitkopf & Härtel zugunsten des „Tannhäuser“ um einen zunächst zurückhaltenden Vertrieb: „Was nun den Betrieb der Partitur des ‚Lohengrin‘ betrifft, so bitte ich Sie zunächst mit dem Erfolge desselben noch etwas Geduld zu haben. Erst muss sich notwendig mein ‚Tannhäuser‘ Bahn brechen, ehe an den ‚Lohengrin‘ zu denken ist: ich habe diesen Grundsatz den Theatern gegenüber festgehalten und eine vorherige gute Aufführung des ‚Tannhäuser‘ zur Bedingung für den ‚Lohengrin‘ gemacht, für den sich die Darsteller und die Aufführungsweise ganz von selbst finden werden, sobald man durch den ‚Tannhäuser‘ sich dafür geübt hat.“

Dass der Rückruf aller bereits verteilten Partituren von seiten des Verlages nicht möglich war, veranlasste den Komponisten zur Rücknahme seines Wunsches. Indes reserviert der Verlag bis heute bei Bestellung des „Lohengrin“ ganz im Sinne Wagners gerne auch ein „Tannhäuser“-Material ...

Once he had completed the score of "Lohengrin", Wagner asked Breitkopf & Härtel to use discretion in publicizing it so as not to lessen "Tannhäuser's" chances of success: "With respect to the distribution of the score of 'Lohengrin', I kindly ask you to have patience before attempting to establish it successfully. My 'Tannhäuser' must make its breakthrough before we can even start thinking of 'Lohengrin'. I have assured the theaters of this and they know that a good production of 'Tannhäuser' is a precondition for 'Lohengrin'. The experience they gain through the performers and performance style of 'Tannhäuser' will allow them to do 'Lohengrin' practically by itself."

The composer withdrew his request, however, since the publishers were unable to call back all the scores they had sent out. To this day, though, the publisher still reserves a "Tannhäuser" for everyone ordering "Lohengrin", just as Wagner would have wanted it ...

Juste après avoir achevé la partition de « Lohengrin », Wagner pria la maison Breitkopf & Härtel de freiner tout d'abord l'exploitation de cette dernière, au bénéfice de l'œuvre « Tannhäuser »: « A présent, pour ce qui est de l'exploitation de la partition de ‚Lohengrin‘, je vous demande d'avoir encore un peu de patience et de ne pas chercher un succès immédiat. Il est absolument nécessaire que mon ‚Tannhäuser‘ se fraye d'abord la voie; il sera alors temps de songer à ‚Lohengrin‘: j'ai fermement exigé cette règle de conduite des théâtres posant comme condition préalable à la représentation de ‚Lohengrin‘ une représentation réussie de ‚Tannhäuser‘; en effet, l'interprétation et la mise en scène de l'œuvre ‚Lohengrin‘ ne poseront aucun problème lorsqu'on s'y sera entraîné avec ‚Tannhäuser‘ ».

Comme il était impossible à l'éditeur de récupérer toutes les partitions déjà distribuées, le compositeur dut revenir sur son souhait. Toutefois, conformément à ce que souhaitait Wagner, pour toute commande de la partition de « Lohengrin », l'éditeur met volontiers aussi à la disposition de ses clients le matériel de « Tannhäuser » ...

## Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg WWV 70

Romantische Oper in drei Aufzügen

1. Urfassung nach dem Autograph und der Uraufführung 1845
2. Dresdner Fassung von 1847
3. Pariser Fassung von 1860

Libretto Richard Wagner

Übersetzung engl. (E. Newman)

Ort und Zeit Das Innere des Hørselberges bei Eisenach, Tal vor der Wartburg, auf der Wartburg, Anfang des 13. Jahrhunderts

Personen HERMANN (Bass) – TANNHÄUSER (Tenor) – WOLFRAM VON ESCHENBACH (Bariton) – WALTHER VON DER VOGELWEIDE (Tenor) – BITEROLF (Bass) – HEINRICH DER SCHREIBER (Tenor) – REINMAR VON ZWETER (Bass) – ELISABETH (Sopran) – VENUS (Sopran) – EIN JUNGER HIRT (Sopran) – VIER EDELKNABEN (2 Soprane, 2 Altstimmen)

Chor SSAATTBB

Ballett Bacchanale

Orchester 3(Picc).2.2.BKlar.2. – 4.3.3.1. – Pk.Schl(2) – Hfe – Str

Bühnenmusik 2Picc.4.4.Eh.6.4. – 12.12.4.0. – Schl(2) – Hfe (Dresdner Fassung ohne Harfe)

EB 4503 Klavierauszug (dt.-engl.) (O. Singer) (Pariser Fassung)

Mit seinem „Tannhäuser“ war Wagner nie ganz zufrieden, weshalb er wiederholt Änderungen vornahm, zuletzt 1875, als er in Wien das Werk zum dritten Mal inszenierte. Innerhalb der Ouvertüre erfolgt nun nach den Venusberg-Motiven direkt der Sprung in das eigens für Paris komponierte Bacchanal. Die musikalischen Uneinheitlichkeiten zwischen der Dresdner und der in „Tristan“-Manier verfassten Neukomposition der Szene zwischen Venus und Tannhäuser in der Pariser Fassung konnten von Wagner nicht mehr beseitigt werden, weshalb er laut Cosimas Tagebuchnotiz noch an seinem Todestag der Meinung war, „er sei der Welt noch den ‚Tannhäuser‘ schuldig“.

Wagner was never entirely satisfied with his "Tannhäuser", which is why he kept revising it, the last time for a Vienna production in 1875, when he staged the work for the third time. In the overture, the abrupt transition to the Bacchanal – he had composed this especially for Paris – now occurs directly after the Venusberg motifs. Wagner was no longer able to eliminate the musical inconsistencies between the Dresden version and the newly written scene involving Venus and Tannhäuser in the Paris version, which was scored in a style reminiscent of "Tristan". This is why Wagner, according to an entry in Cosima's diary, still felt on the day of his death that he "owed the world a proper 'Tannhäuser'".

Wagner ne fut jamais totalement satisfait de son opéra « Tannhäuser » et c'est pourquoi il entreprit de le remanier à plusieurs reprises, pour la dernière fois en 1875, à l'occasion de sa troisième mise en scène de l'œuvre à Vienne. Ainsi, dans l'ouverture, après les motifs du mont de Vénus on passe directement à la bacchanale, composée spécialement pour la représentation parisienne. Wagner n'eut plus la possibilité de supprimer les divergences musicales existant entre la version de Dresde et celle de Paris – dans laquelle le compositeur recomposa, dans le style de « Tristan », la scène entre Venus et Tannhäuser – et c'est pourquoi, selon les notes du journal de Cosima, le jour de sa mort il pensait « qu'il devait encore au monde son ‚Tannhäuser‘ ».

**Tristan und Isolde** WWV 90

Handlung in drei Aufzügen

Libretto	Richard Wagner
Übersetzung	engl. (H. und F. Comer), franz. (A. Ernst, P. Brück)
Ort	Tristans Schiff, Burg Markes in Cornwall, Tristans Burg
Personen	TRISTAN (Tenor) – KÖNIG MARKE (Bass) – ISOLDE (Sopran) – KURWENAL (Bariton) – MELOT (Tenor) – BRANGÄNE (Mezzosopran) – EIN HIRT (Tenor) – EIN STEUERMANN (Bariton) – STIMME EINES JUNGEN SEEMANNS (Tenor)
Chor	TTBB
Orchester	3(Picc).2.Eh.2.BKlar.3. – 4.3.3.1. – Pk.Schl(2) – Hfe – Str
Bühnenmusik	Eh.6Hn.3Trp.3Pos

ChB 138 Chorpartitur (dt.-engl.)

EB 4505 Klavierauszug (O. Singer)

Finanzielle Zwänge veranlassten Wagner 1856 die Konzeption des „Rings“ zu unterbrechen, um an „Tristan und Isolde“ zu arbeiten. Er plante zunächst ein praktikables, nicht zu anspruchsvolles Werk. Das Projekt wurde nicht zuletzt wegen der Aussicht auf die dann fließenden Tantiemen vorgezogen. Wegen des Aufführungsmaterials wandte er sich an Breitkopf & Härtel: „Tristan und Isolde“ soll noch Ende dieses Jahres die erste Aufführung erleben: ich hoffe immer noch, es werde dies unter meiner persönlichen Mitwirkung in Karlsruhe der Fall sein. Bei meiner jetzt erlangten Popularität nehme ich an, dass ein neues, leicht aufzuführendes Werk von mir schon im ersten Winter sich schnell über die deutschen Bühnen verbreiten soll.“

Doch Wagner täuschte sich – erst im November 1864 unterrichtete er seinen Verlag aus München, der bereits mit erheblichen Investitionen in Vorleistungen getreten war: „Die Verwahrlosung der deutschen Opersänger und der nichtswürdige Zustand der deutschen Operntheater haben mich bisher gegen eine Aufführung von ‚Tristan und Isolde‘ degoutiert. Es bedurfte eines jungen enthusiastischen Monarchen, um mir wieder Mut zu machen. Im nächsten Frühjahr werden Sie in München von der ersten Aufführung des Werkes hören und hoffentlich von dann an auch für diesen Verlagsartikel guten Mut gewinnen.“

In 1856 pressing financial obligations forced Wagner to interrupt the composition of the „Ring“ to work on „Tristan und Isolde“. He initially planned a work that was modest in its production and performance demands. The project was also given priority not least because of the prospect of the royalties which he would then receive. He once again turned to Breitkopf & Härtel for the performance material: „Tristan und Isolde‘ is scheduled to be given its first performance at the end of this year. I still hope that it will take place in Karlsruhe under my guidance. Due to the celebrity that I have now acquired, I assume that a new and easily performable work of mine should be able to spread very quickly across the German stages in its first winter season.“

Wagner was wrong. Although the publisher had spent a great deal of time and money in producing preliminary material, Wagner wrote to Breitkopf & Härtel from Munich in November 1864: „The squalor of Germany’s opera singers and the vile condition of its opera houses have so far dissuaded me from allowing a performance of ‚Tristan und Isolde‘. What I needed was an impassioned young monarch to restore my courage. Next spring you will hear about the work’s premiere in Munich, and you will then hopefully become more confident about this publication.“

En 1856, des contraintes financières amenèrent Wagner à interrompre sa composition du « Ring » afin de travailler sur l’opéra « Tristan et Iseult ». Il projeta tout d’abord d’écrire une œuvre abordable, pas trop exigeante. Mais le projet fut surtout privilégié en raison de l’espérance des tantièmes qui en résulteraient. Pour la réalisation du matériel d’exécution il se tourna vers Breitkopf & Härtel: « ‚Tristan und Isolde‘ devrait être représenté pour la première fois avant la fin de l’année: j’espère encore que cette représentation se déroulera bien comme prévu à Karlsruhe, sous ma direction. Au regard de la popularité dont je jouis actuellement je pense qu’une nouvelle œuvre de ma composition, facile à exécuter, se répandra vite sur les scènes allemandes, et ce dès le premier hiver. »

Mais Wagner se trompait – ce n'est qu'en novembre 1864 qu'il informa son éditeur de Munich, qui avait pris de gros risques en faisant des investissements considérables: « La négligence des chanteurs d'opéra allemands et l'état misérable des opéras allemands m'ont jusqu'ici dégouté et enlevé toute envie de faire représenter mon opéra ‚Tristan und Isolde‘. Il me manquait un jeune monarque enthousiaste pour me donner du courage. Au printemps prochain vous entendrez parler à Munich de la première représentation de l'œuvre; j'espère qu'à partir de ce moment vous reprendrez courage et serez plus optimistes quant à l'exploitation de cet article de votre catalogue. »

## Weber, Carl Maria von (1786–1826)

### Der Freischütz op. 77

Romantische Oper in drei Aufzügen

Libretto	Johann Friedrich Kind nach dem gleichnamigen Volksmärchen
Ort und Zeit	Böhmen, kurz nach dem Dreißigjährigen Krieg
Personen	OTTOKAR (Bariton) – CUNO (Bass) – AGATHE (Sopran) – ÄNNCHEN (Sopran) – CASPAR (Bass) – MAX (Tenor) – EIN EREMIT (Bass) – KILIAN (Tenor) – VIER BRAUTJUNGFERN (Soprane) – SAMIEL (Sprechrolle)
Chor	SATTBB
Ballett	Bauertanz (Walzer)
Orchester	2(2Picc).2.2.2. – 4.2.3.0. – Pk – Str
Bühnenmusik	Klar.2Hn.Trp.2VI.Vc

## Zechlin, Ruth (1926–2007)

### Reineke Fuchs (1967)

Oper für Schauspieler in zwei Akten

Libretto	Günther Deicke
UA	Berlin, 1968
Personen	REINEKE (Bariton) – HENNING (Tenor) – MÄRTEN (Tenor) – MERKGENAU (Alt) – ISEGRIM (Bariton) – BRAUN (Bass) – HINZE (Alt) – BELLIN (Tenor/Bariton) – GRIMBART (Tenor/Bariton) – NOBEL (Bass) – LAMPE (Mezzosopran) – KÖNIGIN (Sprechrolle)
Chor	SATB
Orchester	1(Picc).1(Eh).1.1. – 0.1.1.0. – Schl – Klav.Cemb.Reißenagelklavier – Str: 1.1.1.1.1.
DVfM	

Bei Aufführungen durch Schauspieler gelten die angegebenen Stimmfachbezeichnungen nur als Hinweis für die Besetzung. Reineke und Henning sind musikalisch anspruchsvoll gestaltet. Für Aufführungen durch Sänger steht eine veränderte Fassung zur Verfügung.



## Zender, Hans (\*1936)

### ► Chief Joseph (2003)

Musiktheater in 3 Akten

Libretto Hans Zender (engl.)  
UA Berlin, 2005

Personen CHIEF JOSEPH I (Bariton) – CHIEF JOSEPH II / MR. SPALDING (Bariton) – CHIEF JOSEPH III / OLD JOSEPH / 4. INDIANER (Bariton) – YOUNG JOSEPH / 1. INDIANER (Alt oder Counternor oder Knabenstimme) – 2. INDIANER (leichter Tenor) – 3. INDIANER / HÄNDLER (leichter Tenor) – TOOL-HOOL-HOOL-SUITE / 5. INDIANER (schwerer Bass) – GENERAL HOWARD / GENERAL X / GOVERNOR STEVENS (Bass) – 1. TOURIST (Charakter-Tenor) – 2. TOURIST (Charakter-Bass) – WACOBA (hoher Sopran) – Ensemblestimme (Sopran)

Instrumente Solo: Ajeng/Vc/Vagb – Fl(Picc).Ob(Eh).Klar(BKlar).3Sax – 3Trp.2Pos.Tuba – Pk.Schl(3–4) – EGit – Klav.Akk – 2Vl.2Va.Vc.Kb – Tonband oder Live-Elektronik

Die Textgrundlage von Hans Zenders dritter Oper ist die Rede des Chief Joseph vor dem amerikanischen Kongress 1876. Hieraus entwickelt Zender den dreiteiligen dramatischen Ablauf, der sich in drei „Rotationen“ verdichtet. Textcollagen aus verschiedenen europäischen Jahrhunderten thematisieren die Handlung. „So kreisen die Texte der 1. Rotation (Pessoa, Brecht) um die Fragen von Technik und Umweltzerstörung, die der 2. (Machaut, Pound, Goethe) um die Probleme der Geldwirtschaft, während die 3. Rotation die schlimmsten aller Übel, Krieg und Völkermord, darstellt.“ (Hans Zender)

The textual basis of Hans Zender's third opera is the speech which Chief Joseph gave before the American Congress in 1876. Zender uses it as the point of departure for a three-part drama concentrated into three "Rotations." The action unfolds its themes through text collages from various centuries of European history. "The texts of the first rotation (Pessoa, Brecht) revolve around questions of technology and environmental destruction, those of the second (Machaut, Pound, Goethe) around monetary problems, while those of the third rotation deal with the most terrible things of all, war and genocide." (Hans Zender)

Pour le texte de son troisième opéra, Zender a pris pour modèle le discours du Chief Joseph devant le Congrès américain en 1876. Il en tire un argument en trois actes qui se condense en trois « rotations ». L'action est thématisée par des collages de textes européens de divers siècles. « C'est ainsi que les textes de la 1ère rotation (Pessoa, Brecht) tournent autour de la question de la technique et de la destruction de l'environnement, ceux de la 2nde (Machaut, Pound, Goethe), des problèmes de la finance, tandis que la 3ème rotation présente les pires de tous les maux, la guerre et le génocide. » (Hans Zender)

### Don Quijote de la Mancha (1989/91/ Neufassung 1994)

31 theatralesche Abenteuer

Libretto Hans Zender nach Cervantes' gleichnamigem Roman  
Ort und Zeit Spanien, Anfang des 17. Jahrhunderts  
UA Stuttgart, 1993  
Neufassung Heidelberg, 1999

- Personen DON QUIJOTE (Bariton) – SANCHO PANZA (Tenor) – NICHTER / LUCINDE / HERZOGIN / DULCINEA I / DAME I (Sopran) – NACHBARIN / DOROTHEA / DULCINEA II / DAME II / (HOFDAME I) / (ENGEL) (Mezzosopran) – HAUSHÄLTERIN / ORAKEL / DULCINEA III / DAME III / (HOFDAME II) / (KÖNIGIN) (Alt) – KNABE (metallische Kinderstimme / Sprechstimme) – BARBIER I / LEKTOR I / HÄSCHER I / (TEUFEL) / (DON PEDRO) (Tenor) – CARDENIO / LÖWENWÄRTER / (SOLDAT) / (1. HÖFLING) / (KÜSTER) / (LEKTOR IV) (Tenor) – VERWALTER / BARBIER II / LEKTOR II / (TOD) / (SCHWEINEHIRT) (Bariton) – LEKTOR III / HÄSCHER II / 2. HÖFLING (Bassbariton) – DON FERNANDO / HERZOG / (DER SCHATTEN) / (SPIEGELRITTER) / (NOTAR (stumme Rolle) (Bariton) – PFARRER / WIRT / MERLIN / (KAISER) / (3. HÖFLING) / (LEKTOR V, „DER CHEF“) (Bass)
- Weitere Sänger, Statisten, Schauspieler, Pantomimen, Doubles ad lib.  
Die eingeklammerten Doppelbesetzungen können auch von zusätzlichen Sängern übernommen werden.
- Orchester 1(Picc).1.1(ASax).1(Kfg). – 0.1.1.1. – Schl(4) – Git – Cimb – Klav.Synth(Sampler) – 1.0.1.1.1. – Live-Elektronik
- Einige von der Live-Elektronik bestimmte Stücke können vorproduziert und als Tonbandeinspielungen realisiert werden. Einzelstücke können auch einzeln bzw. in einer frei zusammengestellten Auswahl gespielt werden.

Der Komponist hat in diesem Werk sein strukturelles Denken auch auf Aspekte der szenischen Darstellung ausgedehnt. Er baut die Form auf 5 Grundelementen auf, die er Gesang (G), Sprache (S), Instrumentalspiel (I), Bild (B) und Aktion (A) nennt. Jedes der 31 Einzelstücke wird von einer unterschiedlichen Kombination dieser 5 Grundelemente gebildet – nur eines enthält alle 5 Elemente. Bild und Aktion sind in die musikalische Form einbezogen; diese werden wie die traditionell „musikalischen“ Elemente zeitlich strukturiert. Unter Bild wird ein unbewegtes szenisches Tableau verstanden, ein „lebendes Bild“, wie es in der Goethe-Zeit beliebt war. Aktion dagegen bedeutet eine Bühnensituation, wo alles einschließlic Requisiten oder ‚Bühnenbild‘ in Bewegung ist. Bild plus Aktion bedeutet die Integration beider Elemente, in jeweils neu definierter Weise. Sind weder Bild noch Aktion vorgesehen, gibt es keine Szene. Alle den Raum betreffenden Entscheidungen bleiben dem Regisseur bzw. Bühnenbildner überlassen. (Hans Zender)

In this work, the composer has extended his structural concept to embrace the staging aspects as well. The form ensues from five basic elements, which he calls song (G), language (S), instrumental performance (I), stage setting (B) and action (A). Each of the 31 separate pieces is built from a varying combination of these five basic components; only one contains all five elements. Stage setting and action are incorporated into the musical form; they are temporally organized similarly to the traditionally “musical” elements. “Stage setting” here means a static scene as in the “tableaux vivants” that were so popular in Goethe’s day. Action, in its turn, signifies a situation on stage where everything is in motion, including props and “stage setting”. Stage setting and action means that both elements are integrated in a way that is newly defined each time. If neither stage setting nor action are intended, there is no scene. All decisions regarding spatial organization are left up to the stage director or set designer. (Hans Zender)

Dans cette composition, le compositeur a également étendu sa manière de penser structurelle à certains aspects de la représentation scénique. Il construit la forme à partir de cinq éléments fondamentaux qu’il nomme chant (G), langage parlé (S), jeu instrumental (I), tableau (B) et action (A). Chacune des 31 parties de l’œuvre résulte d’une combinaison différente de ces 5 éléments fondamentaux – une seule renferme l’ensemble des 5 éléments. Le tableau et l’action sont intégrés dans la forme musicale; ils sont dotés d’une structure temporelle, comme les éléments « musicaux ». Par le terme « Bild » l’auteur entend un tableau scénique immobile, un « tableau vivant » comparable à

ceux que l'on appréciait à l'époque de Goethe. Aktion signifie en revanche une situation scénique où tout est en mouvement, y compris les accessoires ou «décor». Bild plus Aktion (le tableau plus l'action) signifie l'intégration des deux éléments d'une manière à chaque fois redéfinie. Si le tableau ou l'action ne sont pas prévus, il n'y a pas de scène. Le compositeur s'en remet au metteur en scène ou au décorateur pour l'ensemble des décisions touchant à l'espace. (Hans Zender)

## Zimmermann, Udo (\*1943)

### Levins Mühle (1969–72)

Oper in neun Bildern

Libretto Ingo Zimmermann frei nach Johannes Bobrowskis gleichnamigem Roman  
Ort und Zeit Neumühl und Briesen, zwei Dörfer in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts  
UA Dresden, 1973

Personen LEO LEVIN (Bariton) – HABEDANK, ein Zigeuner (Bass) – MARIA, seine Tochter (Sopran) – WEISZMANTEL, Liedersänger (Bariton) – WILLUHN, entlassener Lehrer (Bariton) – KORINTH und NIESWANDT, polnische Mühlenarbeiter (Tenor, Bass) – TANTE HUSE (Alt) – JOHANN, deutscher Mühlenbesitzer (Bass) – FRAU CHRISTINA, seine Frau\* (Mezzosopran) – FARGIN, ihr Vater (Tenor) – GUSTAV, Johanns Sohn\* (Bariton) – GUSTAVS FRAU\* (Mezzosopran) – GLINSKI, ein Pfarrer (Tenor) – FRAU GLINSKI\* (Alt) – ROGALLA, ein Kaplan (Bariton) – NEBENZAHL, Kreisrichter (Bariton) – DORFGENDARM ADAM (Bariton) – ROSINKE, Gastwirt (Tenor) – FRAU ROSINKE\* (Alt) – KOSSAKOWSKI, reicher Bauer\* (Bass) – FRAU KOSSAKOWSKI\* (Mezzosopran) – TOMASCHEWSKI, reicher Bauer\* (Tenor) – SCARLETTO, Zirkusdirektor (Sprechrolle) – ANTONJA, EMILIO, ANTONELLE, Zirkuszigeuner (Schauspieler oder Tänzer) – BONIKOWSKI, JUSTIZSEKRETÄR, UNTER-OFFIZIER (Sprechrollen)  
Die mit \* gekennzeichneten Personen können mit ersten Chorkräften besetzt werden

Chor SATB (24–30 Sänger) (Bessere Gesellschaft, einfache Leute aus Neumühl, Soldaten)

Orchester 2(2Picc).AF(Picc).2(Eh).2.BKlar.1. – 3.3.3.1. – Pk.Schl(4) – Hfe.Git – Klav.Cel – Str: 12.10.6.6.5.(8.6.5.5.4.)

Bühnenmusik Trp.Gong.Akk.VI

DVfM

Vor dem Hintergrund des Völkergemischs aus Deutschen, Russen, Zigeunern, Polen, Juden und Balten räumt der reiche deutsche Mühlenbesitzer Johann seinen jüdischen Konkurrenten Levin aus dem Weg, indem er dessen Mühle wegschwemmt. Obwohl die Tat nicht beobachtet wurde, kennt jeder im Dorf die Wahrheit. Levin klagt, verliert aber den Prozess, da Johann rechtzeitig die deutsche Justiz, den Pfarrer und den Landrat bestochen hat. Doch mit dem Urteil will man sich nicht zufriedengeben und Levin solidarisiert sich mit Polen und Zigeunern. Der Barde Weiszmantel trägt in Rosinkes Gaststube ein Lied über das Geschehen – „Lied vom großen Wunder und vom Wasser“ – vor, in das die Dorfbewohner einstimmen. Johann wird mit der übrigen „besseren Gesellschaft“ hinausgeworfen. Er zeigt Levin und Weiszmantel zwar noch wegen Unruhestiftung an, beschließt aber aus Furcht vor Brandschatzung das Dorf zu verlassen. Levin und Weiszmantel gelingt die Flucht vor der Polizei.

The action takes place in an ethnically mixed region shared by Germans, Russians, Sinti, Poles, Jews and Balts. The wealthy German miller Johann has eliminated his Jewish rival Levin by flooding away Levin's mill. Although there are no witnesses, everyone in the town knows who did it. Levin takes his complaint to the magistrate, but loses the trial since Johann has bribed the German judge, the parish priest and the district administrator. Levin refuses to accept the judgment and obtains the support of the Poles and Sinti. At Rosinke's inn, the bard Weismantel creates a song about the events, the "Song of Water and Wonder," in which all the villagers join in. Johann is turned away along with the rest of the "upper classes." He denounces Levin and Weismantel for disturbing the peace, but ultimately decides to leave the town, fearing that his mill will be burned down. Levin and Weismantel succeed in evading the police.

C'est sur fond de mélange des peuples, un mélange qui comprend des Allemands, des Russes, des Bohémiens, des Polonais, des Juifs et des Baltes, que l'Allemand Johann, un riche propriétaire de moulin, écarte son concurrent juif Levin, en s'arrangeant pour que les eaux emportent son moulin. Bien que personne ne l'aie vu faire, les habitants du village connaissent tous la vérité. Levin porte plainte mais perd le procès car Johann a opportunément acheté la justice allemande, le prêtre et le sous-préfet. Les gens refusent cependant d'accepter le verdict et Levin s'associe avec des Polonais et des Bohémiens. Dans la salle du restaurant de Rosinke, le barde Weismantel interprète une chanson sur les événements – « Lied vom grossen Wunder und vom Wasser » – que les villageois entonnent en chœur. Johann est jeté dehors avec ceux qui appartiennent comme lui « au meilleur monde ». Il porte encore plainte contre Levin et Weismantel, accusés d'être des fauteurs de troubles, mais décide cependant, par crainte d'une rançon, de quitter le village. Levin et Weismantel parviennent à échapper à la police.

## Der Schuhu und die fliegende Prinzessin (1972–75)

Oper in drei Abteilungen

1. Originalfassung (165')

2. „Salzburger Fassung“. Gekürzte Fassung des Komponisten (120')

Libretto Udo Zimmermann und Eberhard Schmidt nach Peter Hacks

Ort und Zeit Die Schauplätze des Märchens: Haus des Schneiders, Großherzogtum Coburg-Gotha, am Fuß eines Berges, Mesopotamien, Königreich Tripolis, Holland

UA Dresden, 1976

Personen DER SCHUHU (Bariton) – DIE FLIEGENDE PRINZESSIN (Sopran) – SCHNEIDERSFRAU (1. Sopran) – 2. SOPRAN – 3. SOPRAN – NACHBARIN (1. Alt) – 2. ALT – BÜRGERMEISTER (1. Tenor) – OBERSTER SCHNECKENHIRT, auch SCHUHULOGE (2. Tenor) – ERSTER SPINATGÄRTNER (3. Tenor) – SCHNEIDER, auch KÖNIG VON TRIPOLIS (1. Bass) – KAISER VON MESOPOTAMIEN (2. Bass) – HERZOG VON COBURG-GOTHA, auch STAROST VON HOLLAND (3. Bass)

Sie übernehmen außerdem die Rollen: Dorfleute, Wachposten, Schnecken, Spinatpflanzen, Krieger, 10 000 Gelehrte, Spatzen

Orchester I 2.1.2.0. – 1.2.1.0. – Pk.Schl – Singende Säge – Klav – Streichquintett

Orchester II wie Orchester I, außerdem Tb, Leierkasten (Blockflötenquartett)

Beide Orchester sowie der Tontechniker sollen im szenischen Bereich platziert und möglichst in die Inszenierung eingebunden werden. Werkimmanent repräsentiert eines der Orchester das Großherzogtum Coburg-Gotha, das andere das Kaiserreich Mesopotamien.

DVfM

Ein armes Schneiderehepaar erwartet sein 10. Kind, doch wird stattdessen ein Ei geboren. Nach einem Jahr schlüpft aus dem Ei der Vogelmensch Schuhu, der die seltene Gabe besitzt, aus wenig viel machen zu können. Eindrucksvoll hilft er seinem Vater, aus einem Stoffetzen einen Mantel für den Bürgermeister zu schneiden. Der Bürgermeister und zugleich Pate fordert den Vogel für sich, doch vermehrt dieser nun nur das Schlechte. Der überforderte Schneider jagt den Sohn schließlich davon.

Der Schuhu bietet seine Dienste zunächst dem Herzog von Coburg-Gotha an, dann dessen Bruder, dem Kaiser von Mesopotamien. Die Geschwister befinden sich im Kriegszustand, weil die Schnecken des Kaisers die Grenze überschritten und den Spinat des Großherzogs gefressen haben. Der Kaiser stellt den Schuhu mit Rätselfragen auf die Probe, die er bravourös löst, worauf er eine Nachtwächterstelle erhält. Durch sein Hornspiel wird die Königstochter aus Tripolis wie hypnotisiert angelockt. Ihr Gesang wiederum verzaubert den Schuhu, und sie verlieben sich. Gleichzeitig halten Kaiser und Herzog aus machtpolitischen Gründen um die Hand der Königstochter von Tripolis an. Als die Brüder die Rivalität durch den Schuhu erkennen, verbünden sie sich nun gegen diesen, verlieren jedoch die Schlacht. In Tripolis treffen Schuhu und Prinzessin erstmals zusammen und feiern Hochzeit. Nach einer amourösen Episode mit einem Holländer, der die Prinzessin an einen Käse kettet, kehrt sie reumütig zum Schuhu zurück und es kommt zum Happy End.

A poor tailor and his wife are expecting their tenth child. Instead of giving birth to a baby, however, the mother produces an egg out of which emerges a little bird-boy after a year. The little creature, called Schuhu, is blessed with the ability to make the most of very little. For instance, he impresses everyone when he helps his father tailor a coat for the mayor out of a remnant of cloth. The mayor, who is also the bird-boy's godfather, wants to keep Schuhu, but the creature now begins to make the worst out of everything. Overwhelmed, the tailor finally chases his son away.

Schuhu offers his services first to the Duke of Coburg-Gotha, then to the Duke's brother, the Emperor of Mesopotamia. The two siblings are at war because the Emperor's snails have crossed the border and eaten the Duke's spinach. The Emperor puts Schuhu to the test by quizzing him, and Schuhu solves all the riddles with flying colors. He is then given a post as night watchman. His horn playing then entices the daughter of the King of Tripoli as if by hypnosis. Her singing, in its turn, beguiles Schuhu and they fall in love. However, both the Emperor and the Duke are courting the daughter of the King of Tripoli for political purposes. When the two brothers realize that Schuhu is their rival, they form an alliance against him, but lose the battle. Schuhu and the Princess meet for the first time in Tripoli and marry. After an amorous escapade with a Dutchman who chains her to a cheese, the Princess tearfully returns to her beloved Schuhu in time for the happy end.

Un couple de tailleurs pauvre attend son 10ème enfant, mais à la place de l'enfant leur vient un œuf. Au bout d'un an l'œuf éclôt, donnant naissance à Schuhu, l'homme-oiseau qui possède un don rare, faire beaucoup avec peu. C'est ainsi qu'impressionnant son entourage il aide son père à tailler un manteau pour le maire dans un simple chiffon. Le maire, qui sert en même temps de parrain, exige qu'on lui donne l'oiseau mais celui-ci ne multiplie alors que les mauvaises choses. Incapable d'assumer la situation, le tailleur chasse finalement son fils.

Le Schuhu propose d'abord ses services au duc de Coburg-Gotha, puis à son frère, l'empereur de la Mésopotamie. Les deux frères sont en état de guerre parce que les escargots de l'empereur ont traversé la frontière et dévoré les épinards du prince. L'empereur met le Schuhu à l'épreuve en lui proposant des énigmes qu'il résout brillamment, ce qui lui vaut l'attribution d'une cellule de veilleur de nuit. Il joue du cor et les sons qu'il tire de son instrument attirent la fille du roi de Tripoli, qui semble hypnotisée. Le chant de la princesse charme en revanche le Schuhu et ils tombent amoureux. Au même moment, pour des raisons de pouvoir politique, l'empereur et le duc demandent la main de la fille du roi de Tripoli. Lorsque les deux frères s'aperçoivent qu'ils ont le Schuhu pour rival, ils s'allient contre lui mais perdent la bataille. A Tripoli, le Schuhu et la princesse se rencontrent pour la première fois et célèbrent leurs noces. Après un épisode amoureux avec un Hollandais, qui enchaîne la princesse à un fromage, elle revient repentante vers le Schuhu et tout se termine dans la bonne humeur.

**Weißerose** (1966–68/1985)**1. Fassung**

Oper in acht Bildern

Dauer	100'
Libretto	Ingo Zimmermann
Ort und Zeit	Gefängnis München-Stadelheim, 22. Februar 1943
UA	Dresden, 1967
Personen	HANS SCHOLL (Bariton) – SOPHIE SCHOLL (Sopran) – ALEXANDER SCHMORELL (Bariton) – CHRISTOPH PROBST (Tenor) – WILLI GRAF (Bass) – PROF. KURT HUBER (Bariton) – DR. FALK HARNACK (Tenor) – ANETT (Alt) – JÜDISCHES MÄDCHEN (Alt) – OBERARZT (Bariton) – SS-ARZT (Bass) – EIN GEISTLICHER (Bass) – STIMME (Alt) – SS-POSTEN (Sprechrolle)
Orchester	1(Picc).1(Eh).1(BKlar).1. – 1.2.2.0. – Pk.Schl(2) – Hfe – Klav.Cemb – Str: 8.6.4.3.2.
Bühnenmusik	F(AFl) – Streichquartett

**2. Fassung** (1985)

Szenen für zwei Sänger und 15 Instrumentalisten

Dauer	80'
Libretto	Wolfgang Willaschek
Übersetzung	engl. (S. Wadsworth) (1988) / (Norbert Rüebesaat) (1993); franz. (Jean-Pierre Wurtz) (1997)
Ort und Zeit	Gefängnis München-Stadelheim, in der Stunde vor der Hinrichtung, am 22. Februar 1943
UA	Hamburg, 1986
Personen	SOPHIE SCHOLL (Sopran) – HANS SCHOLL (Bariton oder Tenor)
Orchester	1(Picc.AFl).1(Eh).1(Klar.BKlar).0. – 1.1.2.0. – Schl – Hfe – Klav – Str: 1.1.1.1.1.

DV 1140 Studienpartitur

DVfM

Der unterschiedliche Aufbau der einzelnen Szenen charakterisiert das Stück: Dramatisch-visionäre Bilder – z. B. die Erinnerung an ein Kriegserlebnis an der Front, die Angst Sophies vor dem Abtransport der Kinder oder die Vorstellung einer letzten Begegnung mit den Eltern – stehen im Kontrast zu kontemplativen Monologen, die Aufschluss über die eigene Situation geben sollen. Plötzliche Angst, nicht ausgelöst durch die unmittelbar bevorstehende Hinrichtung, sondern vor der Konsequenz des eigenen Handelns verdichtet sich zusammen mit Traumerlebnissen zur Struktur des Stückes, in dem die einzelnen Teile bewusst miteinander verschmelzen.

Die etwa 100 verschiedenen Inszenierungen der zweiten Fassung verdeutlichen einerseits die Aktualität des Themas und andererseits, dass hier ein ebenso anspruchsvolles wie praktikables Werk vorliegt.

The piece is characterized by the varying structure of its scenes: dramatic, visionary scenes, e.g. the remembered wartime experiences on the front, Sophie's anxiety about the removal of the children and the wish to see her parents one last time, contrast with contemplative monologues that are intended to provide insights into the individual's particular situation. The composer interweaves into the structure of the piece dream sequences with sudden bursts of anxiety that are not triggered by

the execution that is about to take place but by the consequences of one's own actions. The result is a deliberate fusion of the various parts into one another.

The approximately 100 different productions of the second version prove that the topic is as important as ever and that the work is both artistically rewarding and practicable.

Le morceau se caractérise par la construction différente des diverses scènes: des tableaux dramatiques et visionnaires – par exemple le souvenir d'un événement de la guerre au front, la peur de Sophie lorsque les enfants sont emmenés ou la simple idée d'une dernière rencontre avec les parents – forment un contraste avec des monologues contemplatifs, qui doivent apporter des explications sur la propre situation du personnage. Une peur soudaine, qui n'est pas provoquée par l'imminence de l'exécution mais s'avère être celle éprouvée par l'être humain devant la conséquence des actes commis, se concentre, en se fondant avec des événements rêvés, pour former la structure du morceau, dans lequel le compositeur fait volontairement fusionner les différentes parties.

La centaine de représentations, environ, dont la seconde version fut l'objet, mettent en évidence, d'une part l'actualité du thème traité et, d'autre part, le fait que nous sommes en présence d'une œuvre aussi exigeante qu'abordable.

## Die wundersame Schustersfrau (1978–81)

Oper in zwei Akten

Libretto	Udo Zimmermann und Eberhard Schmidt nach dem gleichnamigen Bühnenwerk von Federico García Lorca
Ort und Zeit UA	Im Schustershaus, zunächst als Werkstatt, dann als Schenke Schwetzingen, 1982
Personen	SCHUSTERSFRAU (Sopran) – SCHUSTER (Bassbariton) – GELBE NACHBARIN (Sopran) – GRÜNE NACHBARIN (Sopran) – VIOLETTE NACHBARIN (Mezzosopran) – ROTE NACHBARIN (Alt) – SCHWARZE NACHBARIN (Alt) – 2 TÖCHTER DER ROTEN NACHBARIN (Soprane) – KÜSTERSFRAU (Mezzosopran) – BÜRGERMEISTER (Bass) – BURSCHE MIT DER SCHÄRPE (Tenor) – BURSCHE MIT HUT (Bariton) – KNABE (komponierte Sprechstimme, Mezzosopran)
Orchester	2(Picc.AFl).1(Eh).2(BKlar).1(Kfg). – 2.2.2.1. – Pk.Schl(2) – Hfe.Git – Klav.Cel – Str: 10.8.6.5.4.
Bühnenmusik	Fl.Git.Akk
DVfM	

Eine schöne junge Frau ist mit einem wesentlich älteren Schuster verheiratet, was im Dorf zu allerlei Tratsch und Unruhe führt. Der Schuster leidet unter dem Gerede, seine Frau schafft sich ihre eigene Welt aus Träumen und Phantasien. Lediglich einem Nachbarjungen gewährt sie Zugang zu ihrer inneren Welt. Dem Druck nicht gewachsen, verlässt der Schuster das Dorf. Die Schustersfrau richtet nun in der Werkstatt eine Schenke ein. Sie bleibt ihrem Mann treu, resigniert aber innerlich und erkennt ihn nicht, als dieser als Puppenspieler verkleidet ins Dorf zurückkehrt. Als sich der Hass der Dorfbevölkerung nach einer Messerstecherei auf die Schustersfrau zu entladen droht, gesteht sie dem Puppenspieler die Liebe zu ihrem Ehemann. Von diesem Bekenntnis überwältigt, gibt sich der Schuster zu erkennen. Beide liegen sich in den Armen, während die Aggression der Dorfbewohner weiter wächst. Udo Zimmermann hat als Reminiszanz an den Gestus spanischer, auch von Lorca bevorzugter Musizierweisen Volksmusik-Zitate und eine von Lorca selbst verfasste Melodie im Stile des andalusischen Volkstanzes Zorongo eingearbeitet. Stark prägend wirkt in der ganzen Komposition der 'Cante jondo' eine Intonation aus Andalusien, die stets zwischen Dur und Moll schwankt und nie in die Tonika mündet.

The fact that a lovely young woman has married a much older cobbler provokes all manner of gossip and unrest in the village. While the cobbler feels hurt by all the prattle, his wife creates her own world of dreams and fantasies. The only person she allows into her inner world is a little neighbor boy. Unable to bear the pressure any longer, the cobbler leaves the village. His wife then opens up a pub in the workshop. Although she inwardly resigns herself to her fate, she remains faithful to her husband but does not recognize him when he returns to the village disguised as a puppet-master. When a knifing occurs and the villagers are about to vent their rage on the cobbler's wife, she confesses to the puppet-master that she loves her husband. Overcome by this avowal, the cobbler reveals his true identity and the two spouses embrace. The villagers, however, are still enraged ... As a reminiscence of the spirit of Spanish music which was clearly enjoyed by Lorca as well, Udo Zimmermann has incorporated quotes from folk music and even a melody in the style of the Andalusian folk dance "zorongo" written by Lorca himself. Leaving a very visible mark on the entire work is the "canto jondo", which is an intonation from Andalusia that constantly shifts between the major and minor modes and never ends in the tonic.

Une belle jeune femme est mariée avec un cordonnier nettement plus âgé qu'elle, ce qui, dans le village, conduit à toutes sortes de potins et provoque une certaine agitation. Le cordonnier souffre des commérages selon lesquels sa femme se crée son propre monde en se réfugiant dans le rêve et les phantasmes. Seul le fils d'un voisin est autorisé à pénétrer dans son monde intérieur. Incapable de supporter cette pression, le cordonnier quitte le village. La femme du cordonnier transforme alors l'atelier en taverne. Elle reste fidèle à son époux mais, au fond d'elle-même, elle se résigne et ne le reconnaît pas lorsqu'il revient au village, déguisé en marionnettiste. Lorsqu'à la suite d'une dispute au couteau, la haine des habitants du village semble sur le point de se décharger sur la femme du cordonnier, elle avoue au marionnettiste qu'elle aime son mari. Subjugué par cet aveu, le cordonnier se fait connaître. Ils sont enlacés tandis que les villageois l'attaquent de plus belle.

Zimmermann a intégré dans son œuvre – en guise de réminiscence du geste propre à certains types de la musique espagnole, également privilégiés par Lorca – des citations de musique folklorique et une mélodie composée par Lorca lui-même dans le style de la danse populaire andalouse « zorongo ». L'ensemble de la composition est fortement marqué par le « Canté jondo », une intonation venue d'Andalousie, qui balance toujours entre le majeur et le mineur et n'aboutit jamais à la tonique.

## Die zweite Entscheidung (1969/70)

Oper in sieben Bildern und drei Interudien

Libretto	Ingo Zimmermann
Ort und Zeit	Großstadt in der DDR, Ende der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts
UA	Magdeburg/Dessau, 1970
Personen	PROF. HAUSMANN, Direktor eines biochemischen Forschungsinstituts (Bariton) – CHRISTINE HAUSMANN, seine Tochter, Studentin der Naturwissenschaften (Sopran) – DR. PETER CLAUSNITZER, Hausmanns Assistent, Verlobter Christines (Bariton) – FRAU GÄRTNER, Verwaltungsdirektorin des Instituts (Alt) – PROF. JANUSZ, Biochemiker, ein Gast aus Warschau, Freund Prof. Hausmanns (Tenor) – CHRISTOPH MEINHARDT, Bauingenieur, Schulfreund Clausnitzers (Bass) – DER ANDERE HAUSMANN (Sprechrolle)
Chor	SATB (unsichtbar); Sprechchor vom Tonband
Orchester	2.1.2.1. – 2.2.2.0. – Pk.Schl – Hfe.Git – Klav.Cemb – Str
DVfM	



Selbst 30 Jahre nach seiner Entstehung ist das Sujet aktuell: Am Vorabend einer naturwissenschaftlichen Konferenz wird eine ungeheure Entdeckung im Bereich der Gentechnologie gemacht. Ein alter Wissenschaftler gerät mit sich selbst in einen Konflikt, weiß er doch, dass neue Erkenntnisse Menschen auch schaden können. Sein Assistent hält ihm vor Augen, dass ein anderer die gleiche Entdeckung machen und weniger verantwortungsvoll handeln könnte. Hausmann sucht Rat bei einem polnischen Kollegen, der in Auschwitz in Gefahr war, Opfer von Genmanipulationen zu werden. Dieser fordert den Professor auf, die Zeit nicht ungenutzt verstreichen zu lassen. Nach reiflicher Überlegung beschließt Hausmann, sein Wissen preiszugeben und gleichzeitig zu handeln, um möglichem Missbrauch zuvorzukommen.

Zimmermann schrieb die Oper 1969 anlässlich der Eröffnung einer Abteilung für Humangenetik und Medizinische Gentechnik an der Medizinischen Akademie Magdeburg. Zeitgleich gelang es amerikanischen Wissenschaftlern erstmals, eine Genzelle zu isolieren und damit die Basis zu der Möglichkeit zu legen, Erbsubstanz zu manipulieren.

The subject is as topical as ever today, thirty years after its origin. An incredible discovery is made in the field of genetic technology on the evening before the start of a scientific conference. Hausmann, an aged scientist, is inwardly torn because he knows that the new knowledge has the potential to harm mankind. His assistant reminds him that another researcher could make the same discovery and act less responsibly. Hausmann seeks advice from a Polish colleague who nearly became a victim of genetic manipulation in Auschwitz. This man urges the professor to act immediately. After lengthy deliberation, Hausmann decides to reveal his knowledge while at the same time trying to forestall its possible abuse.

Zimmermann wrote the opera in 1969 for the inauguration of the Department for Human Genetics and Medical Genetic Technology at Magdeburg's Medizinische Akademie. It was at this time that American scientists succeeded for the first time in isolating a gene cell, thus creating the basic condition for genetic manipulation.

30 ans après avoir été évoqué pour la première fois, le sujet est toujours d'actualité: la veille d'une conférence devant réunir des scientifiques, une incroyable découverte est faite dans le domaine de la génétique. Un vieux savant se retrouve en conflit avec lui-même car il sait que les nouvelles connaissances peuvent aussi nuire à l'homme. Son assistant lui fait prendre conscience du fait qu'un autre savant pourrait faire la même découverte et agir d'une manière nettement moins responsable. Hausmann demande conseil à un collègue polonais qui, durant sa détention à Auschwitz, avait failli servir de cobaye pour des manipulations génétiques. Celui-ci invite le professeur à ne pas laisser passer le temps sans en profiter. Après mûre réflexion, Hausmann décide de renoncer à ses connaissances et, en même temps, d'agir pour prévenir un possible abus.

Zimmermann composa l'opéra en 1969, à l'occasion de l'inauguration d'un département de génétique humaine et de génétique médicale à l'Académie de Médecine de Magdebourg. A la même époque, des chercheurs américains réussirent pour la première fois à isoler un gène et à poser la base d'une possible manipulation du patrimoine génétique.

**Register · Index****Titelverzeichnis · Index of Titles · Index des titres**

- ABRAUM – Herchet 34  
Alfonso und Estrella – Schubert 93  
Alptraum einer Ballerina – Matthus 50  
Antigone – Mendelssohn Bartholdy 64  
Arlecchino oder Die Fenster – Busoni 16  
Athalia – Mendelssohn Bartholdy 65  
Bacon 1561–1992 – Hidalgo 36  
Bäckereiüberfall, Der – Mochizuki 65  
Barbier von Bagdad, Der – Cornelius 20  
Barbier von Sevilla, Der – Rossini 85  
Barbiere di Siviglia, Il – Rossini 85  
Bastien und Bastienne – Mozart 66  
Beiden Pädagogen, Die – Mendelssohn Bartholdy 60  
Belsazar – Händel 32  
Bettina – Schenker 89  
Boris Godunow – Mussorgskij 73  
Brautwahl, Die – Busoni 17  
Büchner – Schenker 89  
Caroline – Obst 77  
Chief Joseph – Zender 112  
Chowanschtschina – Mussorgskij 75  
Cid, Der – Cornelius 21  
Clemenza di Tito, La – Mozart 66  
Cleopatra e Cesare – Graun 29  
Coppélia oder Das Mädchen mit den Emaille-Augen – Delibes 22  
Cosi fan tutte – Mozart 66  
Dalí – Der große Masturbator – Hidalgo 41  
Damnation de Faust, La – Berlioz 14  
Dido und Aeneas – Purcell 82  
Doktor Faust – Busoni 18  
Don Giovanni – Mozart 67  
Don Quijote de la Mancha – Zender 113  
Don Ranudo – Schoeck 90  
DUNKLES HAUS – Platz 81  
Egmont – Beethoven 12  
Eifersüchtige Liebhaber, Der – Grétry 31  
Ein Atemzug, die Odyssee – Mundry 70  
Eislermaterial – Goebbels 28  
Entführung aus dem Serail, Die – Mozart 67  
Erwin und Elmire – Schoeck 91  
Eugen Onegin – Tschaikowsky 102  
Fall van Damm, Der – Engelmann 24  
Farinelli oder die Macht des Gesangs – Matthus 50

- Fausse apparence ou l'amant jaloux, Les – Grétry 31  
Fausts Verdamnis – Berlioz 14  
Fidelio – Beethoven 12  
Fierrabras – Schubert 93  
Fliegende Holländer, Der – Wagner 107  
Freischütz, Der – Weber 111  
Fürsten Chowanskij, Die – Mussorgskij 75  
Geduldige Sokrates, Der – Telemann 99  
Genoveva – Schumann 95  
Geschöpfe des Prometheus, Die – Beethoven 13  
Gesichte der Simone Machard, Die – Eisler 23  
Giuseppe e Sylvia – Hölszky 40  
Giustino – Händel 33  
Graf Mirabeau – Matthus 51  
GRAMMA (Jardines de la escritura – Gärten der Schrift) – Sánchez-Verdú 86  
Gute Gott von Manhattan, Der – Hölszky 41  
Heimat – Schwehr 97  
Heimkehr aus der Fremde – Mendelssohn Bartholdy 61  
Hochmütige, gestürzte und wieder erhabene Croesus, Der – Keiser 44  
Hochzeit des Figaro, Die – Mozart 68  
Höllenangst – Eisler 23  
HYBRIS/Niobe II – Hölszky 41  
Idiot, Der – Treibmann 100  
Idomeneo – Mozart 68  
Iphigenia in Aulis / Iphigénie en Aulide – Gluck 27  
Jahrmarkt von Sorótschintzi, Der – Mussorgskij 75  
Jolanthe – Tschaiowsky 103  
Judith – Matthus 52  
Kaisers neues Kleid, Des – Hidalgo 38  
Kaschtschei der Unsterbliche/Kaschtschei bessmertnyi – Rimskij-Korsakow 83  
König Kristian II. – Sibelius 98  
König Stephan oder Ungarns erster Wohltäter – Beethoven 13  
König Theodor in Venedig – Paisiello 79  
Kontrabass – Schedl 87  
Korsar, Der – Schumann 96  
Kronprinz Friedrich – Matthus 54  
Kuningas Kristian II – Sibelius 98  
Lazarus oder Die Feier der Auferstehung – Schubert/Denissow 94  
Leben des Galilei – Eisler 23  
Lélio ou Le Retour à la vie/Lelio oder Die Rückkehr ins Leben – Berlioz 15  
Leonore – Beethoven 13  
Letzte Nacht, Die – Eisler 23  
Letzte Schuss, Der – Matthus 54  
Levins Mühle – Zimmermann 114  
Liebesverbot oder Die Novize von Palermo, Das – Wagner 107  
Livietta und Tracollo – Pergolesi 79  
Lohengrin – Wagner 108  
Loreley – Mendelssohn Bartholdy 62  
Lustigen Weiber von Windsor, Die – Nicolai 76

- Mädchen aus der Fremde, Das – Mundry/Pauset 72  
Mädchen mit den Schwefelhölzern, Das – Lachenmann 46  
Märchen vom Zaren Saltan, Das – Rimskij-Korsakow 84  
Magd als Herrin, Die – Pergolesi 80  
Mario und der Zauberer – Matthus 55  
Martha – Flotow 25  
Masaniello oder Die neapolitanische Fischempörung – Keiser 45  
Masken – Obst 77  
Match – Matthus 55  
Mazepa – Tschaikowsky 103  
Medea – Döhl 22  
Montezuma – Graun 30  
Mottke der Dieb – Franke 25  
Musik zu einem Ritterballett – Beethoven 13  
Mutter, Die – Eisler 23  
Nachtwache – Herchet 35  
No more peace – Eisler 23  
Noch einen Löffel Gift, Liebling? – Matthus 56  
Nozze di Figaro, Le – Mozart 68  
Nussknacker, Der – Tschaikowsky 104  
Oedipus in Kolonos – Mendelssohn Bartholdy 65  
Omphale – Matthus 67  
Onkel aus Boston, Der – Mendelssohn Bartholdy 62  
Partenope – Händel 33  
Pataphysiker, Die – Niehaus 76  
Petits riens, Les – Mozart 68  
Pikowaja dama – Tschaikowsky 104  
Pilger von Mekka, Die – Gluck 28  
Pinocchio – Bijelinski 15  
Pinocchios Abenteuer – Schwaen 96  
Pique Dame – Tschaikowsky 104  
Preis, Der – Treibmann 101  
Re Teodoro in Venezia, Il – Paisiello 79  
Reineke Fuchs – Zechlin 111  
Rencontre imprévue, La – Gluck 28  
Roman mit dem Kontrabass, Der – Baur 11  
Rosamunde, Fürstin von Zypern – Schubert 94  
Ruinen von Athen, Die – Beethoven 14  
Rundköpfe und die Spitzköpfe, Die – Eisler 24  
Schauspieldirektor, Der – Mozart 69  
Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung – Treibmann 101  
Schlaue Gretchen, Das – Smolka 98  
Schloss, Das – Laporte 47  
Schneeflöckchen – Rimskij-Korsakow 84  
Schuhu und die fliegende Prinzessin, Der – Zimmermann 115  
Schweinehirt, Der – Schedl 88  
Schweyk im Zweiten Weltkrieg – Eisler 24  
Serva padrona, La – Pergolesi 80  
Shchelkunchik – Tschaikowsky 104

- Skaska o Zare Saltan – Rimskij-Korsakow 84  
Snegurotschka – Rimskij-Korsakow 84  
Solaris – Obst 78  
Soldatenliebschaft – Mendelssohn Bartholdy 63  
Sommernachtstraum, Ein – Mendelssohn Bartholdy 65  
Sorotschinskaja Jarmarka – Mussorgsky 75  
Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg – Wagner 109  
Thamos, König in Ägypten – Mozart 69  
Titus – Mozart 66  
Tosca – Puccini 82  
Tragödia (Der unsichtbare Raum) – Hölszky 42  
Tristan und Isolde – Wagner 110  
Troubadour, Der – Verdi 106  
Turandot – Busoni 19  
Undine – Lortzing 48  
Unendliche Geschichte, Die (Oper) – Matthus 58  
Unendliche Geschichte von der Zerstörung ..., Die (Ballett) – Matthus 58  
Venus – Schoeck 91  
Verschenkte Weinen, Das – Neubert 76  
Verschworenen oder Der häusliche Krieg, Die – Schubert 95  
Viaje a Simorgh – Sánchez-Verdú 86  
Vom Fischer un syner Fru / Vom Fischer und seiner Frau – Schoeck 92  
Vomitorio – Hidalgo 39  
Waffenschmied, Der – Lortzing 49  
Wände, Die – Hölszky 42  
Wandbild, Das – Schoeck 92  
Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, Die – Matthus 58  
Weiße Rose – Zimmermann 117  
Wildschütz oder Die Stimme der Natur, Der – Lortzing 49  
Wundersame Schustersfrau, Die – Zimmermann 118  
Zar und Zimmermann oder Die beiden Peter – Lortzing 49  
Zauberflöte, Die – Mozart 70  
Zerbrochene Krug, Der – Geißler 26  
Zweite Entscheidung, Die – Zimmermann 119

## Komponistenverzeichnis Index of Composers Index des compositeurs

Baur, Jürg  
Beethoven, Ludwig van  
Berlioz, Hector  
Bjelinski, Bruno  
Busoni, Ferruccio  
Cornelius, Peter  
Delibes, Léo  
Denissow, Edison (siehe Schubert/Lazarus)  
Döhl, Friedhelm  
Eisler, Hanns  
Engelmann, Hans Ulrich  
Flotow, Friedrich von  
Franke, Bernd  
Geißler, Fritz  
Gluck, Christoph Willibald Ritter von  
Goebbels, Heiner  
Graun, Carl Heinrich  
Gréty, André Ernest Modeste  
Händel, Georg Friedrich  
Herchet, Jörg  
Hidalgo, Manuel  
Hölszky, Adriana  
Keiser, Reinhard  
Lachenmann, Helmut  
Laporte, André  
Lortzing, Albert  
Matthus, Siegfried  
Mendelssohn Bartholdy, Felix  
Mochizuki, Misato  
Mozart, Wolfgang Amadeus  
Mundry, Isabel  
Mussorgskij, Modest  
Neubert, Günter  
Nicolai, Otto  
Obst, Michael  
Pergolesi, Giovanni Battista  
Platz, Robert HP  
Puccini, Giacomo  
Purcell, Henry  
Rimskij-Korsakow, Nikolai  
Rossini, Gioacchino  
Sánchez-Verdú, José M.  
Schedl, Gerhard  
Schenker, Friedrich  
Schoeck, Othmar  
Schubert, Franz  
Schumann, Robert  
Schwaen, Kurt  
Schwehr, Cornelius  
Sibelius, Jean  
Smolka, Martin  
Telemann, Georg Philipp  
Treibmann, Karl Ottomar  
Tschaikowsky, Pjotr Iljitsch  
Verdi, Giuseppe  
Wagner, Richard  
Weber, Carl Maria von  
Zechlin, Ruth  
Zender, Hans  
Zimmermann, Udo

**Einakter, Fragmente, nicht abendfüllende Werke**  
**One-act Plays, Fragments, short theatrical Works**  
**Opéra en un acte, fragments, œuvres ne remplissant pas une soirée**

Baur	Der Roman mit dem Kontrabass
Berlioz	Lélio ou Le Retour à la vie
Busoni	Arlecchino oder Die Fenster Turandot
Engelmann	Der Fall van Damm
Geißler	Der zerbrochene Krug
Goebbels	Eislermaterial
Hidalgo	Bacon 1561–1992 Dalí, der große Masturbator Des Kaisers neues Kleid HYBRIS/Niobe II
Hölszky	Tragödia
Mendelssohn Bartholdy	Die beiden Pädagogen Heimkehr aus der Fremde Loreley Soldatenliebschaft
Mozart	Bastien und Bastienne Der Schauspieldirektor
Mussorgsky	Der Jahrmarkt von Sorótschintzi
Obst	Masken
Pergolesi	Livietta und Tracollo La serva padrona
Platz	DUNKLES HAUS
Purcell	Dido und Aeneas
Rimskij-Korsakow	Kaschtschei der Unsterbliche
Sánchez-Verdú	GRAMMA
Schedl	Kontrabass
Schenker	Bettina Büchner
Schoeck	Don Ranudo Venus Vom Fischer un syner Fru Das Wandbild
Schubert	Die Verschworenen oder Der häusliche Krieg
Schumann	Der Korsar
Schwaen	Pinocchios Abenteuer
Tschaikowsky	Jolanthe
Treibmann	Der Preis
Zimmermann	Weißerose

**Kammeropern und klein besetzte Werke**  
**Studio Theatre and Works for small Ensembles**  
**Opéra de chambre et œuvres avec une distribution réduite**

Baur	Der Roman mit dem Kontrabass
Eisler	Höllenangst
Franke	Mottke der Dieb
Goebbels	Eislermaterial
Hidalgo	Des Kaisers neues Kleid
	Tragödia
Matthus	Kronprinz Friedrich
	Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke
Mochizuki	Der Bäckereiüberfall
Mozart	Bastien und Bastienne
Obst	Solaris
Pergolesi	Livietta und Tracollo
	La serva padrona
Platz	DUNKLES HAUS
Purcell	Dido und Aeneas
Sánchez-Verdú	GRAMMA
Schedl	Kontrabass
	Der Schweinehirt
Schenker	Bettina
Schwaen	Pinocchios Abenteuer
Smolka	Das schlaue Gretchen
Zechlin	Reineke Fuchs
Zimmermann	Weißerose

**Musiktheater für Kinder**  
**Music Theatre for Children**  
**Opéra et ballet pour enfants**

Bjelinski	Pinocchio
Hidalgo	Des Kaisers neues Kleid
Schedl	Der Schweinehirt
Schwaen	Pinocchios Abenteuer
Smolka	Das schlaue Gretchen
Zechlin	Reineke Fuchs



## **Ballett, Ballettmusiken und Tanztheater**

### **Ballet and Ballet Music, Dance Theatre**

### **Ballet, musique de ballet et théâtre de danse**

Beethoven	Die Geschöpfe des Prometheus Musik zu einem Ritterballett
Bjelinski	Pinocchio
Delibes	Coppélia oder Das Mädchen mit den Emaill-Augen
Matthus	Alptraum einer Ballerina Mario und der Zauberer Match Die unendliche Geschichte von der Zerstörung und Rettung des Landes Phantásien
Mozart	Les petits riens
Mundry/Pauset	Das Mädchen aus der Fremde
Neubert	Das verschenkte Weinen
Rossini	Wilhelm Tell
Schoeck	Das Wandbild
Schubert	Rosamunde, Fürstin von Zypern
Tschaikowsky	Der Nussknacker

## **Schauspiel- und Bühnenmusiken**

### **Incidental Music**

### **Musique de scène**

Beethoven	Egmont König Stephan Die Ruinen von Athen
Eisler	Die Gesichte der Simone Machard Höllenangst Leben des Galilei Die Mutter No More Peace Die Rundköpfe und die Spitzköpfe Schweyk im Zweiten Weltkrieg
Mendelssohn Bartholdy	Antigone Athalia Oedipus in Kolonos Ein Sommernachtstraum
Mozart	Der Schauspieldirektor Thamos, König in Ägypten
Schoeck	Erwin und Elmire
Schubert	Rosamunde, Fürstin von Zypern
Sibelius	König Kristian II.